

## Traces I

# L'IMAGE SURVIVANTE

Visiting Professors **Made in**  
François Charbonnet . Patrick Heiz  
Philipp Oehy . Daniel Giezendanner  
USI Mendrisio . SA 2014

*TRACES I*  
L'IMAGE SURVIVANTE

Index  
L'Image survivante

I. Prologue	9
II. Introduction	27
III. Traces	281
PostScript	327
Bibliography	341
Contact	345



## I. Prologue



Aby Warburg, *Mnemosyne*, plate 7 (1929)

[...] Quant à l'«analyse des temps», d'abord: n'y aurait-il pas un temps des images qui ne soit ni «vie et mort», ni «grandeur et décadence», ni même cette «Renaissance» idéale dont les historiens ne cessent de transformer les valeurs d'usage à leurs fins propres? N'y aurait-il pas un *temps pour les fantômes*, une revenante des images, une «survivance» (*Nachleben*) qui ne soit pas soumise au modèle de transmission que suppose l'«imitation» (*Nachahmung*) des oeuvres anciennes par des oeuvres plus récentes? N'y aurait-il pas un *temps pour la mémoire* des images – un obscur jeu du refoulé et de son éternel retour – qui ne soit pas celui que propose cette histoire de l'art, ce récit-là? Et, quant à l'art lui-même: n'y aurait-il pas un «corps» d'images qui échappe aux classifications mises en place au XVIIIe siècle? [...] N'y aurait-il pas un *temps pour les symptômes* dans l'histoire des images de l'art?

Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante* (2002)



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503)

[...] le portrait d'une femme par un grand artiste ne cherchera aucunement à donner satisfaction à quelques unes des exigences de la femme [...] et mettra au contraire en relief les désavantages qu'elle cherche à cacher et qui, comme un teint flétri, voire verdâtre, le tentent d'autant plus parce qu'ils ont du caractère [...]. Maintenant déchue, située hors de son propre type où elle trônait invulnérable, elle n'est plus qu'une femme quelconque en la supériorité de qui nous avons perdu toute foi. Ce type, nous faisons tellement consister en lui, non seulement la beauté d'une Odette, mais sa personnalité, son identité, que devant le portrait qui l'a dépouillée de lui, nous sommes tentés de nous écrier non seulement: «Comme c'est enlaid!», mais: «Comme c'est peu ressemblant!». Nous avons peine à croire que ce soit elle. Nous ne la reconnaissons pas. Et pourtant il y a un être que nous sentons bien que nous avons deviné. Mais cet être-là, ce n'est pas Odette; le visage de cet être, son corps, son aspect, nous sont bien connus. Ils nous rappellent, non pas la femme, qui ne se tenait jamais ainsi, dont la pose habituelle ne dessine nullement une telle étrange et provocante arabesque, mais d'autres femmes, toutes celles qu'a peintes Elstir et que toujours, si différentes qu'elles puissent être, il a aimé à camper ainsi de face, [...] le large chapeau rond tenu à la main, répondant symétriquement à la hauteur du genou qu'il couvre, à cet autre disque vu de face, le visage.

Marcel Proust, *L'ombre des jeunes filles en fleurs, sous la dir. de Pierre-Louis Rey, Collection Folio Classique, Gallimard, 1988.*

*[...] not only will the portrait of a woman by a great artist not seek in the least to give satisfaction to various demands on the woman's part [...]. It will on the contrary emphasise those very blemishes which she seeks to hide, and which (as for instance a sickly, almost greenish complexion) are all the more tempting to him since they show character [...]. Fallen now, situated outside her own type in which she sat unassailably enthroned, she is now just an ordinary woman, in the legend of whose superiority we have lost all faith. We are so accustomed to incorporating in this type not only the beauty of an Odette, but her personality, her identity, that standing before the portrait that has thus stripped her of it we are inclined to protest not simply 'How plain he has made her!' but 'Why, it isn't the least bit like her!' We find it hard to believe that it can be she. We do not recognize her. And yet there is a person there on the canvas whom we are quite conscious of having seen before. But that person is not Odette; the face of the person, her body, her general appearance seems familiar. They recall to us not this particular woman who never held herself like that, whose natural pose never formed any such strange and teasing arabesque, but other women, all the women whom Elstir has ever painted, women, whom invariably, however they may differ from one another, he has chosen to plant thus, in full face, [...] a large round hat in one hand, symmetrically corresponding, at the level of the knee that it covers, to that other disc, higher up in the picture, the face.*

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past, within a Budding Grove* translated by C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, Copyright Chatto & Windus and Random House Inc., 1981.



Egyptian hieroglyphics (3000 BC)

[...] The IS OF IDENTITY. You are an animal. You are a body. Now whatever you may be you are not an “animal”, you are not a “body”, because these are verbal labels. The IS of identity always carries the assignment of permanent condition. To stay that way. All name calling presupposes the IS of identity. This concept is unnecessary in a hieroglyphic language like ancient Egyptian and in fact frequently omitted. No need to say that the sun IS in the sky, sun in sky suffices. The verb TO BE can easily be omitted from any languages and the followers of Count Korgybski have done this, eliminating the verb TO BE in English. However, it is difficult to tidy up the English language by arbitrary exclusion of concepts which remain in force so long as the unchanged language is spoken.

THE DEFINITE ARTICLE THE. THE contains the implication of one and only: THE God, THE univere, THE way, THE right, THE wrong, if there is another, then THAT universe, THAT way is no longer THE universe, The way. The definite article THE will be deleted and the indefinite article A will take its place.

THE WHOLE CONCEPT OF EITHER/OR. Right or wrong, physical or mental, true or false, the whole concept of OR will be deleted from the language and replaced by juxtaposition, by AND. This is done to some extent in any pictorial language where two concepts literally stand side by side. These falsifications inherent in the English and other western alphabetical languages give the reactive mind command their overwhelming force in these languages. Consider the IS of identity. When I say to be me , to be you, to be myself, to be others - whatever I may be called upon to be or to say that I am - I am not the verbal label “myself”. The word BE in the English language contains, as a virus contains, its precoded message of damage, the categorical imperative of permanent condition. To be a body, to be an animal. If you see the relation of a pilot to his ship, you see crippling force of the reactive mind command to be a body. Telling the pilot to be the plane, then who will pilot the plane?

The IS of identity, assigning a rigid and permanent status, was greatly reinforced by the customs and passport control that came in after World War I. Whatever you may be, you are not the verbal label in your passport, anymore than you are the word “self”. So you must be prepared to prove at all times that you are what you are not. Much of the falsification inherent in the categorical definite THE. THE now, THE past, THE time, THE space, THE energy, THE matter, THE universe. Definite article THE contains the implications of no other. THE universe locks you in THE, and denies the possibility of any other. If other universes are possible, then the universe is no longer THE it becomes A. The definite article THE is deleted and replaced by A. Many of the RM commands are in point of fact contradictory commands and a contradictory command gains its force from the Aristotelian concept of either/or. To do everything, to do nothing, to have everything, to have nothing, to do it all, to do not any, to stay up, to stay down, to stay in, to stay out, to stay present, to stay absent. These are in point of fact either/or propositions. To do nothing OR everything, to have it all, OR not any, to stay present OR to stay absent. Either/or is more difficult to formulate in a written language where both alternatives are pictorially represented and can be deleted entirely from the spoken language. The whole reactive mind can be in fact reduced to three little words - to be “THE”. That is to be what you are not, verbal formulations.

I have frequently spoken of word and image as viruses or as acting viruses, and this is not an allegorical comparison. It will be seen that the falsifications of syllabic western languages are in point of fact actual virus mechanisms. The IS of identity, the purpose of a virus is to SURVIVE. To survive at any expense to the host invaded. To be an animal, to be a body. To be an animal body that the virus can invade. To be animals, to be bodies. To be more animal bodies, so that the virus can move from one body to another. To stay present as an animal body, to stay absent as antibody or resistance to the body invasion.

The categorical THE is also a virus mechanism, locking you in THE virus universe. EITHER/OR is another virus formula. It is always you OR the virus. EITHER/OR. This is in point of fact the conflict formula which is seen to be archetypical virus mechanism. The proposed language will delete these virus mechanisms and make them impossible of formulation in the language. This language will be a tonal language like Chinese, it will also have a hieroglyphic script as pictorial as possible without being too cumbersome or difficult to write. This language will give one option of silence. When not talking, the user of this language can take in the silent images of written, pictorial and symbol languages. [...]



O. M. Ungers  
Morphologie  
City Metaphors



### Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien

Offensichtlich vollziehen sich alle Denkprozesse in zwei verschiedenen Richtungen. Jede beansprucht für sich, der einzig richtige Weg zu sein, durch welchen Denkanstöße hervorgerufen werden, sowohl in der Wissenschaft, der Kunst und auch in der Philosophie. Die erste ist gemeinhin bekannt als empirische Denkweise. Sie beschränkt sich auf das Studium physischer Erscheinungen. Sie bezieht sich auf Tatsachen, die gemessen und beurteilt werden können. Die intellektuelle Sicht konzentriert sich auf getrennte Elemente und isolierte Tatsachen, die von direkten praktischen Erfahrungen abgeleitet werden. Das Denken ist strikt limitiert auf technische und praktische Prozesse, wie sie sehr deutlich formuliert sind in den Theorien und Methoden des Pragmatismus und der Verhaltenslehre.

Die andere Richtung des Denkens sucht Erscheinungen und Erfahrungen, welche mehr beschreiben als nur eine Summe von Teilen und so gut wie keine Aufmerksamkeit auf die einzelnen Elemente verwendet, die ohnedies beeinflußt und verändert werden durch subjektive Anschauungen und umfassende Vorstellungen. Der Hauptbezug oder die wesentliche Bedeutung ist nicht die Betrachtung der Wirklichkeit wie sie ist, sondern die Suche nach einer übergeordneten Idee, einem allgemeinen Inhalt, einem zusammenhängenden Gedanken oder einem Gesamtkonzept, das alle Teile zusammenbindet. Es ist bekannt unter dem Begriff der "Gestalttheorie" und wurde sehr deutlich entwickelt während der Zeit des Humanismus in den philosophischen Abhandlungen des morphologischen Idealismus.

Kant postuliert, daß Wissen seinen Ursprung in zwei fundamentalen Komponenten hat, der Intuition und dem Denken. Nach Kant ist all unser Denken auf Imagination bezogen. Das bedeutet, es beruht auf unseren Sinnen, denn der einzige Weg, Objekte zu begreifen, ist der durch die Vorstellung. Der Intellekt ist unfähig, sich irgend etwas vorzustellen, und die Sinne können nicht denken. Nur durch die Kombination beider kann Wissen entstehen. Die Vorstellung muß allen Denkprozessen vorangehen, denn sie ist nichts anderes als die Synopse, das übergeordnete Prinzip, das Ordnung in die Vielfalt bringt. Wenn wir akzeptieren, daß Denken ein Vorstellungsprozeß höherer Ordnung ist, dann - so argumentiert Kant - beruht alles Wissen auf der Imagination.

In neueren philosophischen Betrachtungen ersetzt Hermann Friedmann Kants Konzept der Imagination und des Denkens als die fundamentalen Komponenten von Wissen mit dem Argument, daß der visuelle Sinn, die Vision, und der Tastsinn, die Haptik, zwei

### Designing and Thinking in Images, Metaphors and Analogies

Apparently all thinking processes happen in two different ways. Each is claimed to be the only way in which thought processes occur in science, arts and philosophy.

The first is commonly known as the empirical way of thinking. It is limited to the study of physical phenomena. The actual concern is with facts that can be measured and justified. This intellectual concern concentrates on separate elements and isolated facts, deriving from direct practical experience. Thinking is strictly limited to technical and practical processes as they are most strongly formulated in the theories and methodologies of pragmatism and behaviourism.

The other way of thinking seeks out phenomena and experiences which describe more than just a sum of parts, paying almost no attention to separate elements which would be affected and changed through subjective vision and comprehensive images anyway. The major concern is not the reality as it is but the search for an allround idea, for a general content, a coherent thought, or an overall concept that ties everything together. It is known as holism or Gestalt theory and has been most forcefully developed during the age of humanism in the philosophical treatises of the morphological idealism.

Kant postulates that knowledge has its origin in two basic components: intuition and thought. According to Kant all our thinking is related to imagination, which means it is related to our senses, because the only way to describe an object is through imagination. The intellect is incapable of perceiving anything, and the senses cannot think. Only through a combination of both can knowledge arise. Imagination has to precede all thinking processes since it is nothing less than a synopsis, an overall ordering principle bringing order into diversity. If we accept that thinking is an imaginative process of a higher order, then, argues Kant, it means all sciences are based on imagination.

In more recent philosophical debates, Herman Friedman replaces Kant's concept of imagination and thought as the basic components of knowledge with the argument that the sense of sight-the vision-and the sense of touch-the haptic-are the two competing polarities, and that all intellectual activity happens either in an optical or haptic way. Friedman argues that the sense of touch is non-productive; it measures, is geometrical, and acts in congruity. The sense of sight, however, is productive; it interpolates, is integral, and acts in similarities. The sense of sight stimulates spontaneous reactions of mind; it is more vivid and more far-reaching than the sense of touch.

miteinander streitende Polaritäten sind und daß alle intellektuellen Aktivitäten sich im optischen oder im haptischen Bereich abspielen. Friedmann argumentiert, daß der Tastsinn nicht produktiv ist. Er mißt, ist geometrisch und handelt in Kongruenzen. Das Sehen jedoch ist produktiv. Es interpoliert, integriert und handelt in Gleichnissen. Der visuelle Sinn stimuliert spontan das Erinnerungsvermögen. Er ist lebendiger und weitreichender als der Tastsinn. Die Haptik geht vom Spezifischen zum Allgemeinen, die Vision vom Allgemeinen zum Spezifischen. Der visionäre Prozeß, dessen Gegebenheiten auf der Vorstellung beruhen, beginnt mit einer Idee, betrachtet ein Objekt in allgemeinster Weise, um eine Vorstellung oder ein Bild zu finden, aus dem sich mehr spezifische Eigenheiten ableiten lassen.

In jedem menschlichen Wesen steckt ein starkes metaphysisches Bedürfnis eine Realität zu schaffen, die durch Vorstellungen strukturiert ist und in welcher Objekte ihre Bedeutung durch Visionen erhalten, eine Realität, die nicht - wie Max Planck glaubt - existiert, weil sie meßbar ist. Vor allem hat die Frage der Imagination und der Ideen als ein Instrument des Denkens und der Analyse Künstler und Philosophen beschäftigt. In jüngster Zeit ist dieser Prozeß des Denkens unterbewertet worden durch die Überschätzung quantitativer und materialistischer Kriterien. Es liegt jedoch auf der Hand, daß das, was wir im allgemeinen Denken nennen, nichts anderes ist als die Anwendung von Vorstellungen und Ideen auf eine gegebene Zahl von Fakten. Es ist nicht nur ein abstrakter Prozeß, sondern ein visuelles und sinnhaftes Ereignis. Die Art, wie wir die Welt um uns begreifen, hängt davon ab, wie wir sie wahrnehmen und empfinden. Ohne eine übergeordnete Vision erscheint uns die Realität als eine Menge unabhängiger Phänomene und bedeutungsloser Tatsachen, mit anderen Worten: total chaotisch. In solch einer Welt würde man wie in einem Vakuum leben. Alles würde von gleicher Bedeutung sein; nichts könnte unsere Aufmerksamkeit anziehen; es würde keine Möglichkeit geben, unseren Verstand zu gebrauchen.

So wie die Bedeutung eines ganzen Satzes anders ist als die Bedeutung einer Summe einzelner Worte, so ist die schöpferische Vision die Fähigkeit, eine charakteristische Einheit einer Reihe von Tatsachen zu erfassen und nicht nur sie zu analysieren als etwas, das zusammengesetzt ist aus einzelnen Teilen. Das Bewußtsein, daß die Realität durch sinnliche Wahrnehmung und Imagination erfaßt wird, ist der wahre schöpferische Prozeß, denn er erreicht einen höheren Grad von Ordnung als die einfache Methode des Testens, Messens, Prüfens und Kontrollierens. Das ist der Grund, warum die traditionelle Philosophie der permanente Versuch ist, ein gut strukturiertes System von Ideen zu schaffen, um die Welt zu

The sense of touch proceeds from the specific condition to the general, the sense of vision from the general to the specific. The visionary process, whose data are based on imagination, starts out with an idea, looking at an object in the most general way, to find an image from which to descend to more specific properties. In every human being there is a strong metaphysical desire to create a reality structured through images in which objects become meaningful through vision and which does not, as Max Planck believed, exist because it is measureable. Most of all, the question of imagination and ideas as an instrument of thinking and analyzing has occupied artists and philosophers. Only in more recent history this process of thinking has been undervalued because of the predominance of quantitative and materialistic criteria. It is obvious, however, that what we generally call thinking is nothing else than the application of imagination and ideas to a given set of facts and not just an abstract process but a visual and sensuous event. The way we experience the world around us depends on how we perceive it. Without a comprehensive vision the reality will appear as a mass of unrelated phenomena and meaningless facts, in other words, totally chaotic. In such a world it would be like living in a vacuum: everything would be of equal importance; nothing could attract our attention; and there would be no possibility to utilize the mind.

As the meaning of a whole sentence is different from the meaning of the sum of single words, so is the creative vision and ability to grasp the characteristic unity of a set of facts, and not just to analyse them as something which is put together by single parts. The consciousness that catches the reality through sensuous perception and imagination is the real creative process because it achieves a higher degree of order than the simplistic method of testing, recording, proving and controlling. This is why all traditional philosophy is a permanent attempt to create a wellstructured system of ideas in order to interpret, to perceive, to understand the world, as other sciences have done. There are three basic levels of comprehending physical phenomena: first, the exploration of pure physical facts; second, the psychological impact on our inner-self; and third, the imaginative discovery and reconstruction of phenomena in order to conceptualize them. If, for instance, designing is understood purely technically, then it results in pragmatic functionalism or in mathematical formulas. If designing is exclusively an expression of psychological experiences, then only emotional values matter, and it turns into a religious substitute. If, however, the physical reality is understood and conceptualized as an analogy to our imagination of that reality, then we pursue a morphological design concept, turning it into

interpretieren, wahrzunehmen und zu verstehen, wie es auch andere Wissenschaften getan haben. Es gibt drei Grundebenen, physikalische Phänomene zu begreifen:

1. die Entdeckung der reinen physikalischen Fakten,
2. der psychologische Eindruck oder die psychologische Aufnahme in unserem Inneren, und
3. die imaginative Entdeckung und visuelle Rekonstruktion der Phänomene, um sie zu konzeptualisieren.

Wenn z. B. das Entwerfen, der Entwurfsvorgang, als reine Technik verstanden wird, dann sind die Ergebnisse ein pragmatischer Funktionalismus oder mathematische Formeln. Ist Entwerfen ausschließlich der Ausdruck psychologischer Erfahrungen und Versuche, dann zählen nur emotionale Werte, und Entwerfen wird zu einer religiösen Ersatzhandlung. Wenn jedoch die physische Realität verstanden und begriffen wird als eine Analogie unserer Vorstellung von dieser Realität, dann verfolgen wir ein morphologisches Entwurfskonzept und verwandeln Tatsachen in Phänomene, die wie alle realen Konzepte ausgedehnt oder verdichtet werden können. Sie können als Polaritäten gesehen werden, die sich widersprechen oder sich auch gegenseitig ergänzen, die als reine Konzepte auf sich selbst beruhen wie ein Kunstwerk. Deshalb kann man sagen, wenn man physikalische Phänomene im morphologischen Sinne betrachtet wie Gestalten in ihrer Metamorphose, dann können wir es einrichten, unser Wissen auch ohne Maschinen und Apparate zu entwickeln. Dieser imaginative Prozeß des Denkens findet Anwendung auf alle intellektuellen und geistigen Bereiche menschlicher Aktivitäten, wenn auch die Vorgehensweise in den verschiedenen Disziplinen unterschiedlich sein mag. Es ist immer ein fundamen taler Prozeß der Konzeptualisierung einer unabhängigen diversen und daher unterschiedlichen Realität durch den Gebrauch von Vorstellungen, Imaginationen, Metaphern, Analogien, Modellen, Zeichen, Symbolen und Allegorien.

### Imagination und Vorstellung

Wahrscheinlich erinnern wir uns alle noch an die Geschichte von dem Mann im Mond, der die Phantasiewelt unserer Kindheit beherrschte und in uns phantasievolle Vorstellungen von einem alten Mann hervorrief, der ein Bündel auf dem Rücken trug, und dessen Gesicht sich je nach der Klarheit der Nacht änderte. Er hat so manchen geheimen Wunsch erfüllt, und er war der freundliche Begleiter vieler romantisch Verliebter. Bevor menschliche Intelligenz es fertigbrachte, sein Geheimnis zu lüften, war er das Ziel so vieler Sehnsüchte, daß er ein Teil unseres Lebens wurde,

phenomena which, like all real concepts, can be expanded or condensed; they can be seen as polarities contradicting or complementing each other, existing as pure concepts in themselves like a piece of art. Therefore we might say, if we look at physical phenomena in a morphological sense, like Gestalten in their metamorphosis, we can manage to develop our knowledge without machine or apparatus. This imaginative process of thinking applies to all intellectual and spiritual areas of human activities though the approaches might be different in various fields. But it is always a fundamental process of conceptualizing an unrelated, diverse reality through the use of images, metaphors, analogies, models, signs, symbols and allegories.

### Image and perception

Probably all of us remember the story of the man in the moon which occupied our childhood fantasies, producing all sorts of images of an old man, carrying a bundle on his back, and whose face used to change depending on the clarity of the night. He helped to fulfill secret wishes, and he became the friendly companion of romantic couples. Before human intelligence managed to uncover his secret, he was the subject of so many desires and wishes that he became part of our life while existing only in our imagination.

Not only about the moon, but also about the

das nur in unserer Vorstellung existierte. Nicht nur mit dem berühmten Mann im Mond, sondern mit dem gesamten nächtlichen Firmament hat der menschliche Geist ein lebhaftes Phantasiebild geschaffen. Es hat wahrscheinlich eine sehr lange Zeit gebraucht, um den weiten nächtlichen Himmel zu strukturieren und seine chaotische Realität in ein zusammenhängendes System von Bildern zu verwandeln. Lange bevor die Wissenschaft in der Lage war, das Weltall zu kalkulieren und zu messen, die Schwerkraft, die Intensität und die Schnelligkeit oder Geschwindigkeit des Lichtes, der Sterne und alle relevanten Einzelheiten zu registrieren, lange bevor dies geschah, beruhte das Verständnis ausschließlich auf bildhaften Übereinstimmungen. Anstelle einer Reihe von Fakten basierte das Wissen auf einer Reihe von Vorstellungen. Das Firmament wurde mit Figuren und Phantasieformen angefüllt, wie von Orion, Kastor und Pollux, der Große Bär u.a. Solche Sternbilder besitzen eine sinnenhafte Realität im menschlichen Bewußtsein. Daraus kann man schließen: Realität ist, was unsere Vorstellung als solche begreift. Im allgemeinen Sinne beschreibt die Vorstellung eine Reihe von Tatsachen in einer Weise, daß die gleiche visuelle Vorstellung mit den Voraussetzungen wie auch mit der Vorstellung selbst verbunden ist.

### Metaphern

Wir benutzen im täglichen Sprachumgang ständig Metapher ausdrücke, ohne diesem Umstand Bedeutung beizumessen. So sprechen wir z. B. vom Fuß des Berges, dem Bein des Stuhles, dem Herzen der Stadt, dem Arm des Gesetzes usw. Wir benutzen viele Worte, die lebendige Metaphern sind, obwohl sie als allgemeine Ausdrücke bestehen. Die Alltagssprache ist voll von spezifischen Ausdrücken und Redensarten, wie z. B. der Zahn der Zeit, der Wald von Masten oder der Dschungel der Großstadt. Metaphern sind Transformationen von aktuellen Ereignissen in eine figurative Ausdrucksform, die Anschaulichkeiten hervorrufen und einen mehr beschreibenden und illustrativen Charakter haben anstelle einer rein abstrakten Wahrnehmung von Vorgängen. Gewöhnlich handelt es sich um einen Vergleich zwischen zwei Ereignissen, welche nicht gleich sind, aber in einer anschaulichen Art miteinander verglichen werden können. Der Vergleich wird meist durch einen schöpferischen Gedanken gefunden, der unterschiedliche Objekte miteinander verbindet und ein neues Bild erfindet, in welches die Charakteristiken beider einfließen. Die Bedeutung von Metaphern beruht auf dem Vergleich und der Gleichartigkeit von meist anthropomorphem Charakter, wie dem menschlichen Körper als Metapher für die Form einer romanischen Kathedrale oder die Gestalt des Universums. Entwerfer benützen die Metapher als ein Instrument gedanklicher Art, das der Klarheit

whole firmament the human mind created a vivid fantasy. It probably took a long time to structure the wide starry sky, and to develop a coherent system within a chaotic reality long before science was capable of calculating and measuring the orbits, the gravity, the intensity and speed of light of the stars and to register all relevant data. Before that, understanding was based entirely on imaginative concepts. Instead of a set of facts, knowledge referred to a set of constellations derived from perception .. The firmament was filled with figures and images, such as the Orion, Castor and Pollux, the Great Bear, and others. Those star images represented a sensuous reality in the human consciousness. Therefore we might conclude: Reality is what our imagination perceives it to be. In a general sense, an image describes a set of facts in such a way that the same visual perception is connected with the conditions as with the image itself.

### Metaphors

In everyday language we are constantly using metaphorical expressions without paying any attention to them. For instance, we talk about the foot of the mountain, the leg of a chair, the heart of the city, the mouth of the river, the long arm of the law, the head of the family and a body of knowledge. We use many words that are vivid metaphors although they exist as common expressions. In addition to the words, everyday language abounds in phrases and expressions of metaphorical character such as: straight from the horse's mouth, the tooth of time, or the tide of events, a forest of masts, the jungle of the city.

Metaphors are transformations of an actual event into a figurative expression, evoking images by substituting an abstract notion for something more descriptive and illustrative. It usually is an implicit comparison between two entities which are not alike but can be compared in an imaginative way. The comparison is mostly done through a creative leap that ties different objects together, producing a new entity in which the characteristics of both take part. The meaning of metaphors is based on comparison and similarities most often of anthropomorphical character, like the human body as a metaphor for the shape of a romanesque cathedral or the conformation of the universe. Designers use the metaphor as an instrument of thought that serves the function of clarity and vividness antedating or bypassing logical processes. A metaphor is an intuitive



und Lebendigkeit dient, indem es logische Prozesse umgeht und ihnen entgegengesetzt ist. "Eine Metapher ist eine intuitive Begrifflichkeit von Gleichartigkeiten in Ungleichheiten", wie Aristoteles es definiert.

### Modelle

Unter einem Modell wird gemeinhin eine Person verstanden, die als Prototyp eine ideale Form verkörpert. Allgemeiner gesehen ist ein Modell eine Struktur, ein Muster, nach dem etwas geformt wird. Ein Künstler malt seine Gemälde nach den Formen oder Prinzipien seines Modells. Ein Wissenschaftler bildet seine Theorien natürlicher Ereignisse auf der Grundlage eines Konzeptes oder eines Plans, der als Modell dient. Dies ist um so mehr der Fall, wenn die Komplexität einer Sache zunimmt oder die wissenschaftliche Sphäre so schwierig wird, daß jede Art von Beobachtung versagt. In der Chemie oder der Physik z. B. werden Modelle benützt, um die Positionen von Atomen in Molekülen zu zeigen, oder es werden biologische Modelle verwandt, um organische Formationen zu demonstrieren, in denen jedes Organ seine Funktion in Beziehung zum System als Ganzem hat. Solche Modelle dienen als Instruktionen für die technische Auseinandersetzung mit der Realität. Allgemein gesprochen ist ein Modell eine theoretische Komplexität in sich selbst, welche entweder eine visuelle Form oder eine konzeptionelle Ordnung in die Bestandteile komplexer Situationen bringt. In solch einem Modell ist die äußere Form Ausdruck der inneren Struktur. Es zeigt die Art, wie etwas zusammengesetzt ist. Ein Modell zu machen, bedeutet Zusammenhänge in einer gegebenen Kombination und in festgelegten Dispositionen zu erkennen. Das geschieht gewöhnlich mit zwei Modelltypen: visuelle Modelle und Denkmodelle. Sie dienen als konzeptuelles Instrument, um unseren Erfahrungen Struktur zu verleihen und daraus Funktionen abzuleiten oder ihnen eine Absicht zu geben. Mit diesen beiden Modellen formulieren wir eine objektive Struktur, die Annahmen in etwas mehr Gewißheit und deshalb mehr Realität verwandeln. Es ist nichts anderes als ein formales Prinzip, das es ermöglicht, die Komplexität der Erscheinungen in besser geordneter Weise sichtbar zu machen, und die - anders gesehen - ein schöpferischer Ansatz ist zu einer strukturierten Realität, die sich an der Kenntnis des Modells ausrichtet. Nicht zuletzt ist das Modell eine intellektuelle Struktur, die Ziele setzt für unsere schöpferischen Aktivitäten. Gerade so wie der Entwurf von Modellgebäuden, von Modellstädten, von Modellgemeinschaften und anderen Modellbedingungen die Richtschnur sind für folgerichtige Aktionen.

perception of similarities in dissimilarity as Aristotle defined it.

### Models

A model is commonly understood as somebody who poses as a prototype representing an ideal form. In a more general sense a model is a structure, a pattern, along the line of which something is shaped. As an artist paints his painting after the lines of a model, a scientist builds his theory of natural events on the basis of a concept or a plan which acts as a model. This is all the more so when the complexity of something increases or the scientific sphere becomes so minute that any kind of observation would fail. In chemistry or physics, for instance, models are built to demonstrate the position of atoms in molecules, or biological models are used to represent the organic formation in which every organ has its function in relation to the whole system. Such models serve as instructions for technical intrusion with the reality. Generally a model is a theoretical complexity in itself which either brings a visual form or a conceptual order into the components of complex situations. In such a model the external form is the expression of an internal structure. It shows the way something is put together. To make a model means to find coherence in a given relationship of certain combinations and fixed dispositions. This is usually done with two types of models, visual models and thinking models. They serve as conceptual devices to structure our experience and turn them into functions or make them intentional.

By means of these two models we formulate an objective structure that turns facts into something more certain and therefore more real. It is nothing else than a formal principle which makes it possible to visualize the complexity of appearances in a more ordered way, and which in reverse is a creative approach to structured reality along the knowledge of a model. Not the least the model is an intellectual structure setting targets for our creative activities, just like the design of model-buildings, model-cities, model-communities, and other model conditions supposedly are setting directions for subsequent actions.

### Analogien

Als Le Corbusier ein Gebäude mit einer Maschine verglich, sah er eine Analogie, die vorher niemand gesehen hatte. Als Alvar Aalto den Entwurf einer organisch geformten Vase mit der finnischen Landschaft verglich oder den Entwurf für ein Theater in Essen mit einem Baumstumpf, tat er dasselbe. Und als Hugo Häring mit anthropomorphen Vorbildern entwarf, tat auch er nichts anderes, als eine Analogie zu sehen, wo niemand vorher eine gesehen hatte. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde es erkennbar, daß die Analogien in weitestem Sinne eine viel größere Rolle spielten in der Architektur als die einfache Erfüllung funktioneller Bedürfnisse oder die Lösung rein technischer Probleme. Alle Entwürfe der Konstruktivisten z. B. müssen als eine Referenz an die dynamische Welt der Maschinen, die Fabriken und Industrieteile gesehen werden, denen sie analog sind. Melnikov hat einmal eine Serie von Entwürfen für Arbeiterclubs in Moskau geschaffen, die Analogien sind zu Kolben, Zylindern, Gängen und Zahnradern.

Es wird gesagt, daß wissenschaftliche Entdeckungen darin bestehen, Analogien zu sehen, wo der andere nur nackte Tatsachen sieht. Nimmt man z. B. den menschlichen Körper, so sieht ein Chirurg in ihm hauptsächlich ein System von Knochen, Muskeln, Organen und Zirkulationssystemen; ein Fußballtrainer sieht die Leistungsfähigkeit; ein Liebhaber hat eine romantische Vorstellung von dem Körper, und ein Geschäftsmann kalkuliert die Arbeitskraft, ein General die Kampfkraft usw. Architekten wie Cattaneo, Häring, Soleri u.a. empfinden den menschlichen Körper als eine Gestalt, die analog ist zu ihren Planen - sei es für Gebäude oder Städte. Sie konstruieren eine Abhängigkeit durch Analogien von einem zum anderen. Die Analogie errichtet eine Gleichartigkeit oder die Existenz von gleichartigen Prinzipien zwischen zwei Ereignissen, welche normalerweise völlig unterschiedlich sind. Kant betrachtet die Analogie als etwas, das unerläßlich ist, um das Wissen zu erweitern. Durch die Anwendung der Methode der Analogien sollte es möglich sein, neue Konzepte zu entwickeln und neue Zusammenhänge zu erkennen.

### Zeichen, Symbole und Allegorien

Fast unsere gesamte Kommunikation basiert auf Zeichen, Symbolen, Signalen und Allegorien, die nicht nur die meisten Aspekte unserer täglichen Routine ausmachen, sondern meistens oder sehr oft auch religiöse und metaphysische Systeme tragen. Die Benutzung eines Autos z. B. ist nur möglich durch den regulierenden Effekt von Verkehrssignalen, -zeichen und -symbolen, und ohne sie würde Autofahren ein sehr

### Analogies

When Le Corbusier compared the edifice with a machine he saw an analogy where nobody saw one before. When Aalto compared the design of his organically shaped vases with the Finnish landscape, or his design for a theater in Germany with a tree stump, he did the same; and when Haring designed with anthropomorphic images in mind he again did just that-seeing an analogy where nobody has seen one before. In the course of the twentieth century it has become recognized that analogy taken in the most general sense plays a far more important role in architectural design than that of simply following functional requirements or solving pure technical problems. All the constructivist designs for instance, have to be seen as a reference to the dynamic world of machines, factories and industrial components to which they are analogous. Melnikov once produced a series of designs for workers' clubs in Moscow which are analogies to pistons, tubes, gears and bearings.

It has been said that scientific discovery consists in seeing analogies where everybody else sees just bare facts. Take, for instance, the human body: a surgeon perceives it mainly as a system of bones, muscles, organs and a circulatory system. A football coach appreciates the performance capacity of the body, the lover has a romantic notion about it, a businessman calculates the working power, a general the fighting strength, and so on. Architects, like Cattaneo, Haring, Soleri and others perceive the human body as a Gestalt which is analogous to their plans either for buildings or cities. They draw an inference by analogy from one to the other. The analogy establishes a similarity, or the existence of some similar principles, between two events which are otherwise completely different. Kant considered the analogy as something indispensable to extend knowledge. In employing the method of analogy it should be possible to develop new concepts and to discover new relationships.

### Signs, symbols and allegories

Almost all our communication is based on signs, signals, symbols and allegories which structure not only most aspects of our daily routine but also are most often carriers of religious and metaphysical systems. Riding in a motorcar, for example, is only possible because of the regulating effect of traffic signals, signs and symbols, and it would be a most daring and deadly adventure without them. The modern scientific world is full of complicated symbolic

verwegenes und wahrscheinlich katastrophales Abenteuer sein. Die moderne wissenschaftliche Welt ist voll von komplizierten symbolischen Codes und Systemen, von synthetischen Zeichen und Symbolen, welche vorteilhafter sind, weil sie objektiver und kürzer sind als die normale Sprache. Aber hinter der objektiven Welt repräsentieren Symbole auch eine metaphysische Welt als magische Erleuchtungen und kultische Symbole in verschiedensten Religionen, wie das Rad des Lebens im Buddhismus, der Fisch als Symbol der Christenheit und der Phönix als ein Zeichen der Regeneration in der alten Mythologie.

Während Zeichen auf etwas hinweisen, das sie darstellen - wie Worte künstliche Zeichen für Ideen und Gedanken sind -, sind Symbole die Durchdringung von Geist und Vorstellung, die durch Mysterien, Tiefe und unerschöpfliche Interpretation charakterisiert sind. Um etwas Abstraktes auszudrücken und zu visualisieren, benützt man transzendente oder geistige Symbole oder Allegorien. Die Durchdringung zwischen Symbolen oder Allegorien ist fließend und kann nicht streng getrennt werden. Allegorien werden als eine Dimension der kontrollierten Indirektheit betrachtet und haben eine doppelte Bedeutung. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes gibt die Richtung seiner Entwicklung an. Es kommt vom griechischen Wort "alios" und "agorein", das bedeutet "anderes Sprechen" und suggeriert eine mehr doppeldeutige und hintergründige Sprache. Die Methode der Allegorie wird in der Kunst gebraucht, wenn sie mehr einen thematischen Inhalt und Ideen ausdrückt als Ereignisse und Tatsachen. Der bleibende Eindruck, der bei einem allegorischen Vergleich entsteht, ist etwas Indirektes, Ambivalentes und manchmal sogar Emblemhaftes, das zwangsläufig nach einer Interpretation verlangt. Die Allegorie hebt den Nachdenkenden auf eine Bedeutungsebene und versorgt den Entwerfer mit einem Mittel, das weit über die pragmatische Repräsentation hinausgeht. Insbesondere Kunst und Mythologie machen weiten Gebrauch von Allegorien, beide in subjektiven Vorgängen und in der Vorstellung. Oft werden Personifikationen benutzt, um abstrakte Ideen und Ereignisse sichtbar zu machen, so der Tod als Sensenmann, die Gerechtigkeit als Frau mit verbundenen Augen, die Glücksgöttin auf einem drehenden Rad sitzend, selbst in Allegorien wie John Bull als dem Repräsentanten für die britische Nation, dem Michel für die deutsche und der Marianne für die französische Nation sowie dem guten "Uncle Sam", der für Amerika steht. Dies allegorische Mittel jedoch war in der Vergangenheit nicht nur von größter Bedeutung für die Repräsentation des Kosmos in der antiken Welt oder für die Spekulation über die Natur des Universums im Mittelalter, es spielt auch eine bedeutende Rolle in der modernen Literatur,

codes and systems of synthetic signs and symbols which are more advantageous because they are unambiguous, distinct, and shorter than regular language. But beyond the objective world, symbols also represent a metaphysical world as magical illuminations and cult symbols in various religions, such as the wheel of life in Buddhism, the fish as a symbol of Christianity, and the phoenix as a sign of regeneration in ancient mythology.

While signs point to something that they represent, as words are artificial signs for ideas and thoughts, symbols are a penetration of mind and image characterized by mystery, depth and inexhaustible interpretation. To express and visualize something abstract, transcendental or spiritual either symbols or allegories are used. The transition between symbols and allegories is flexible and cannot be strictly separated. Allegory is regarded as a dimension of controlled indirectness and double meaning. The original meaning of the term suggests the direction of its development, it comes from the Greek word *alios* and *agorein* which means an *other speaking* and suggests a more deceptive and oblique language. The method of allegory is represented in art whenever it emphasizes thematic content and ideas rather than events and facts. The abiding impression left by the allegorical mode is one of indirect, ambiguous and sometimes even emblematic symbolism which inevitably calls for interpretation. The allegory arouses in the contemplator a response to levels of meaning, and provides the designer with a tool that goes beyond pragmatic representation. Particularly art and mythology make wide use of allegories, both in subject matter and in its imagery. Quite often personifications are employed to visualize abstract ideas and events, such as death as reaper, justice as the blindfolded woman, the goddess of luck sitting on a flying wheel; even in allegories like *John Bull* as the representative of the British nation, *Michae* for the Germans, *Marianne* for the French, and good old *Uncle Sam* who stands for America.

The allegorical mode however has not only been of major importance in the past as representing the Cosmos in the ancient world or speculating on the nature of the Universe in the Middle Ages, it also plays a significant role in modern literature, exhibiting incomprehensible and unconceivable dimensions rooted in the depth of the unconscious as in Beckett's *Waiting for Godot* or in Kafka's novels.

What all that means-thinking and designing in images, metaphors, models, analogies, symbols and allegories- is nothing more than a transition from purely pragmatic approaches to a more creative mode of thinking. It means a process of thinking in qualitative values rather than quantitative data, a process that is based on

urn begreifliche Dimensionen zu erfassen, die in der Tiefe des Unterbewußtseins wurzeln, wie in Becketts "Waiting for Godot" oder in den Novellen Kafkas.

Die Bedeutung des Denkens und Entwerfens in Bildern, Metaphern, Modellen, Analogien, Symbolen und Allegorien ist nichts anderes als der Übergang von rein pragmatischen Denkansätzen zu einer mehr kreativeren Methode des Denkens. Es bedeutet einen Prozeß des Denkens in qualitativen Werten statt in quantitativen Daten, einen Prozeß, der mehr auf der Synthese als auf der Analyse basiert - nicht so verstanden, daß analytische Methoden abgelehnt werden, sondern mehr in der Richtung, daß Analyse und Synthese alternieren, so natürlich wie das Einatmen und Ausatmen, wie Goethe es ausgedrückt hat. Es ist als ein Übergang der Denkprozesse vom metrischen Raum zum visionären Raum kohärenter Systeme zu verstehen, von Konzepten gleicher Beschaffenheit zu Konzepten der Gestaltfindung. All die unterschiedlichen Methoden, die hier beschrieben worden sind, sind Teil eines morphologischen Konzeptes, das als eine Studie der Formation und Transformation zu verstehen ist, seien es Gedanken, Tatsachen, Objekte oder Bedingungen, wie sie sich selbst in sensitiven Experimenten oder Erfahrungen ausdrücken.

Diese Vorgehensweise soll nicht als Ersatz für qualitative Wissenschaft stehen, die die Erscheinungsformen, die uns bekannt sind, in Funktionen zerlegt, um sie kontrollierbar zu machen, sondern es ist so zu verstehen, daß sie gegen den zunehmenden Einfluss der Verwissenschaftlichung gerichtet sind, die für sich ein Monopol der Erkenntnis beansprucht.

Deshalb sind die Städtebilder, die in dieser Anthologie gezeigt werden, nicht nach Funktionen und meßbaren Kriterien analysiert, Methoden, welche normalerweise angewandt werden, sondern sie sind auf einem konzeptuellen Niveau interpretiert, das Ideen, Vorstellungen, Metaphern und Analogien zeigen soll. Die Interpretationen sind im morphologischen Sinn begriffen, weit offen für subjektive Spekulationen und Transformationen. Das Büchlein zeigt einen mehr transzendentalen Aspekt, der dem tatsächlichen Entwurf zugrunde liegender Gedanken. Anders ausgedrückt zeigt es das allgemeine Prinzip, das gleich ist in ungleichen Situationen oder unter ungleichen Bedingungen. Drei unterschiedliche Ebenen der Realität werden herausgestellt: die faktische Realität - das Objekt; die konzeptuelle Realität - die Analogie; die begriffliche Realität - die Idee, gezeigt als Plan, als Bild und als Begriff.

synthesis rather than analysis. Not that analytical methods are opposed but more in the direction that analysis and synthesis alternate as naturally as breathing in and breathing out, as Goethe put it. It is meant to be a transition in the process of thinking from a metrical space to the visionary space of coherent systems, from the concepts of homology to the concepts of morphology. All of the different modes described are part of a morphological concept which is understood as a study of formations and transformations whether of thoughts, facts, objects or conditions as they present themselves to sentient experiences.

This approach is not meant to act as a substitute for the quantitative sciences which break down forms, as we know them, into functions to make them controllable, but it is meant to counteract the increasing influence of those sciences that claim a monopoly of understanding.

Therefore, the city-images as they are shown in this anthology are not analysed according to function and other measurable criteria-a method which is usually applied-but they are interpreted on a conceptual level demonstrating ideas, images, metaphors and analogies. The interpretations are conceived in a morphological sense, wide open to subjective speculation and transformation. The book shows the more transcendental aspect, the underlying perception that goes beyond the actual design. In other terms, it shows the common design principle which is similar in dissimilar conditions. There are three levels of reality exposed: the factual reality-the object; the perceptual reality-the analogy; and the conceptual reality-the idea, shown as the plan-the image-the word.





Joseph-Benoît Suvée, *Dibutades or the Origin of Drawing* (1791)

## II. Introduction



Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris (1862)



L'ART MEURT, L'ART RENAÎT :  
L'HISTOIRE RECOMMENCE  
(DE VASARI À WINCKELMANN)

On peut se demander si l'histoire de l'art – l'ordre du discours ainsi nommé, la *Kunstgeschichte* – est vraiment « née » un jour. Disons à tout le moins qu'elle n'est *jamais née une fois*, en une ou même en deux fois que signeraient « dates de naissance » ou points identifiables dans le continuum chronologique. Derrière l'an 77 et l'épître dédicatoire à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien se profile déjà, on le sait, toute une tradition historiographique grecque<sup>1</sup>. Derrière l'an 1550 et la dédicace des *Vies* de Vasari se profile aussi, et se sédimente, toute une tradition de chroniques ou d'éloges composés pour les *uomini illustri* d'une cité telle que Florence<sup>2</sup>.

Risquons ceci : le discours historique ne « naît » jamais. Toujours il recommence. Constatons ceci : l'histoire de l'art – la discipline ainsi nommée – *recommence chaque fois*. Chaque fois, semble-t-il, que son objet même est éprouvé comme mort... et comme renaissant. C'est exactement ce qui se passe au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque Vasari fonde toute son entreprise historique et esthétique sur le constat d'une mort de l'art antique : *voracità del tempo*, écrit-il dans le *proemio* de son livre, avant de désigner le Moyen Âge comme le grand coupable de ce processus d'oubli. Mais, comme on le sait bien, cette mort aura été « sauvée », miraculeusement rédimée ou rachetée par un long mouvement de *rinascita* qui, en gros, commence avec Giotto et culmine avec Michel-Ange, reconnu comme le grand génie de ce processus de remémoration ou de résurrection<sup>3</sup>. À partir de là – à partir de cette renaissance elle-même surgie

1. Cf. Pline l'Ancien, XXXV, p. 7-27 (« Introduction » du traducteur).

2. Cf. J. von Schlosser, 1924b, p. 140-152 et 221-232, R. Krautheimer, 1929, p. 49-63, G. Tanturli, 1976, p. 275-298.

3. G. Vasari, 1550-1568, I, p. 41-64.



1. Giorgio Vasari, Planche de frontispice de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, 1568. Xylographie (détail).

d'un deuil –, semble pouvoir exister quelque chose qui se nomme l'histoire de l'art<sup>4</sup> (fig. 1).

Deux siècles plus tard, tout recommence (avec quelques substantielles différences, bien sûr) : dans un contexte qui n'est plus celui de la Renaissance « humaniste », mais de la restauration « néo-classique », Winckelmann *invente l'histoire de l'art* (fig. 2). Entendons : l'histoire de l'art au sens moderne du mot « histoire ». L'histoire de l'art comme procédant de cet âge des Lumières, bientôt de cet âge des grands systèmes – l'hégélianisme au premier chef – et des sciences « positives » où Michel Foucault voit à l'œuvre les deux principes épistémiques concomitants de l'*analogie* et de la *succession* : les phénomènes étant systématiquement appréhendés selon leurs homologues, celles-ci étant dès lors interprétées comme les « formes déposées et fixées d'une succession qui procède

4. Cf. G. Didi-Huberman, 1990a, p. 65-103.





2. Johann J. Winckelmann, Planche de frontispice de *Geschichte der Kunst des Alterthums*, II, Dresde, 1764.

d'analogie en analogie<sup>5</sup>. » Winckelmann – que Foucault, malheureusement, ne commente pas – représenterait, dans le domaine de la culture et de la beauté, le tournant épistémologique d'une pensée de l'art à l'âge – authentique, déjà « scientifique » – de l'histoire<sup>6</sup>.

L'histoire dont il s'agit est déjà « moderne », déjà « scientifique » en ce sens qu'elle dépasse la simple *chronique* de type plinien ou vasarien. Elle vise quelque chose de plus fondamental que Quatremère de Quincy aura bien nommé, dans son éloge de Winckelmann, une *analyse des temps* :

« Le savant Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude ; il est le premier qui se soit avisé de décomposer l'Antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles, les nuances de style ; il est le premier qui ait percé les routes et placé les jalons sur cette terre inconnue ; il est

5. M. Foucault, 1966, p. 230.

6. Cf. C. Justi, 1898. W. Waetzoldt, 1921, I, p. 51-73. W. Ernst, 1984, p. 255-260. H. von Einem, 1986, p. 315-326. H. C. Seeba, 1986, p. 299-323. F. Haskell, 1991, p. 83-99. J.-R. Mantion, 1991, p. 195-216. A. Potts, 1994, p. 8 et *passim*. É. Décultot, 2000.

le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des monuments, et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres, des principes de critique, et une méthode qui, en rectifiant une foule d'erreurs, a préparé la découverte d'une foule de vérités. Revenu enfin de l'analyse à la synthèse, il est parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris<sup>7</sup>. »

L'image est significative : alors que les « amas de débris » continuent de joncher sols et sous-sols de l'Italie et de la Grèce, Winckelmann, en 1764, publie un livre – sa grande *Histoire de l'art chez les Anciens* – qui, selon l'expression de Quatremère, « fait un corps » de toute cette dissémination. Un corps : une réunion organique d'objets, dont l'anatomie et la physiologie seront comme la réunion des styles artistiques et leur loi biologique de fonctionnement, c'est-à-dire d'évolution. Un corps aussi : un *corpus* de savoir, un *organon* de principes. Voire un « corps de doctrine ». Winckelmann aura d'abord inventé l'histoire de l'art en construisant, par-delà la simple *curiosité* des antiquaires, quelque chose comme une *méthode historique*<sup>8</sup>. L'historien de l'art, désormais, ne se contente plus de collectionner et d'admirer ses objets : ainsi que l'écrit Quatremère, il analyse et décompose, il fait jouer son esprit d'observation et de critique, il classe, il rapproche et compare, il « revient de l'analyse à la synthèse » afin de « découvrir les caractéristiques sûres » qui donneront à toute *analogie* sa loi de *succession*. Et c'est ainsi que l'histoire de l'art se constitue en « corps », en savoir méthodique, en véritable « analyse des temps ».

La plupart des commentateurs ont été sensibles à l'aspect méthodique, voire doctrinal, de cette constitution. Winckelmann fonde une histoire de l'art moins par ce qu'il découvre que par ce qu'il construit. Il est insuffisant de faire se succéder le Winckelmann « critique esthétique » des *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques* et le Winckelmann « historien » de l'*Histoire de l'art chez les Anciens*<sup>9</sup> : nul doute que la « crise

7. A. C. Quatremère de Quincy, 1796, p. 103.

8. J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XII-XXII, où Winckelmann fustige les « éloges généraux » des esthètes comme les « faux principes » des antiquaires qui l'ont précédé. Sur les rapports – plus complexes – de cette archéologie naissante avec la pratique des antiquaires, cf. A. Momigliano, 1950, p. 67-106. M. Käfer, 1986, p. 46-49. M. Fancelli, 1993. A. Schnapp, 1993, p. 313-333.

9. Cf. S. Howard, 1990, p. 162-174.



esthétique » des Lumières est à l'œuvre jusque dans la façon qu'il aura eue de recueillir son matériau archéologique de base<sup>10</sup>.

On ressent aussi, dans les exégèses de cette œuvre, une certaine gêne théorique liée à la figure contradictoire que représenterait, d'un côté le fondateur d'une *histoire*, d'un autre côté le zélateur d'une *doctrine* esthétique. Il ne faut pas seulement dire que cette contradiction « n'est qu'apparente<sup>11</sup> ». Il faut dire qu'elle est constitutive. Comme l'a bien montré Alex Potts, *l'Histoire de l'art chez les Anciens* ne fonde la perspective moderne du savoir sur les arts visuels qu'à travers une série de paradoxes où la position historique, constamment, se tisse de postulats « éternels » ; où, en retour, les conceptions générales sont ébranlées par leur propre historicisation<sup>12</sup>. Loin de délégitimer l'entreprise historique qui se met en place – cela, seul un historien positiviste, ou naïf, le croirait, imaginant une histoire qui ne tiendrait ses présupposés que de ses propres objets d'étude –, ces contradictions la fondent littéralement.

Comment comprendre cette trame de paradoxes ? Il me semble insuffisant, voire impossible, de séparer chez Winckelmann des « niveaux d'intelligibilité » si différents qu'ils formeraient, pour finir, une grande polarité contradictoire : d'un côté la doctrine esthétique, la norme intemporelle ; de l'autre la pratique historienne, l'« analyse des temps ». Cette partition, prise à la lettre, finirait par rendre incompréhensible l'expression même d'« histoire de l'art ». Du moins ressent-on le caractère éminemment problématique de cette expression : quelle conception de l'art admet-elle qu'on en fasse l'histoire ? Et quelle conception de l'histoire admet-elle qu'on l'applique aux œuvres de l'art ? Le problème est ardu parce que tout se tient, parce qu'une prise de position sur un seul élément engage une prise de position sur tous les autres : il n'y a pas d'histoire de l'art sans une philosophie de l'histoire – fût-elle spontanée,

10. Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, 1994, p. 77-92, M. Espagne, 1995, p. 143-158, qui insiste à raison sur le caractère littéraire, voire linguistique – autant qu'esthétique – de cette construction.

11. É. Pommier, 1994, p. 11 et 22.

12. A. Potts, 1994, p. 21-22 et 31-32. *Id.*, 1982, p. 377-407. Une autre approche de cette « division » est donnée par W. Davis, 1993, p. 257-265.

impensée – et sans un certain choix de *modèles temporels* ; il n'y a pas d'histoire de l'art sans une philosophie de l'art et sans un certain choix de *modèles esthétiques*. Il faut tenter de repérer comment, chez Winckelmann, ces deux types de modèles travaillent de concert. Façon, peut-être, d'arriver à mieux comprendre la dédicace placée au terme du prologue à *l'Histoire de l'art chez les Anciens* – « Cette histoire de l'art, je la dédie à l'art et au temps » –, et dont le caractère presque tautologique maintient, aux yeux de son lecteur, quelque chose comme un mystère<sup>13</sup>.

\*

Les livres, souvent, sont dédiés aux morts. Winckelmann a d'abord dédié son *Histoire de l'art* à l'art antique parce que, à ses yeux, l'art antique était mort depuis bien longtemps. De même a-t-il dédié son livre au temps, parce que l'historien est, à ses yeux, celui qui marche dans le temps des choses passées, c'est-à-dire des choses trépassées. Or, que se passe-t-il à l'autre bout du livre, après quelques centaines de pages où l'art antique nous aura été remémoré, reconstruit – au sens psychique du terme –, remis en récit ? Une sorte de rebouclage dépressif sur un sentiment de perte irrémédiable, et sur un soupçon terrible : ce dont l'histoire vient d'être contée n'est-il pas simplement le résultat d'une illusion fantomatique par quoi ce sentiment, ou la perte elle-même, risquent bien de nous avoir abusés ?

« Quoique en réfléchissant sur la destruction de l'art, j'aie senti le même déplaisir qu'éprouverait un homme qui, en écrivant l'histoire de son pays, se verrait obligé de tracer le tableau de sa ruine, après en avoir été le témoin, je n'ai pu me défendre de suivre le sort des ouvrages de l'antiquité aussi loin que ma vue a pu s'étendre. Ainsi une amante éplorée reste immobile sur le rivage de la mer, et suit des yeux le vaisseau qui lui ravit son amant, sans espérance de le revoir : dans son illusion, elle croit apercevoir encore sur la voile qui s'éloigne l'image de cet objet chéri (*das Bild des Geliebten*). Semblable à cette amante, nous n'avons plus, pour ainsi dire, que l'ombre de l'objet de nos vœux (*Schattenriss... unserer Wünsche*) ; mais sa perte accroît nos désirs, et nous contem-

13. Cf. É. Pommier, 1994, p. 27-28.



plons les copies (*Kopien*) avec plus d'attention que nous n'aurions fait des originaux (*Urbilder*), s'ils eussent été en notre possession. Nous sommes souvent, à cet égard, dans le cas de ceux qui, persuadés de l'existence des spectres (*Gespenster*), s'imaginent voir quelque chose où il n'y a rien (*wo nichts ist*)<sup>14</sup>. »

Page redoutable – sa beauté, sa poésie mêmes sont redoutables – et radicale. Si l'histoire de l'art recommence dans cette page, elle se définit d'avoir pour objet un objet déchu, disparu, enterré. L'art antique – l'art absolument beau – brille donc chez son premier historien moderne par une « absence catégorique »<sup>15</sup>. Les Grecs eux-mêmes, du moins Winckelmann le pense-t-il, n'ont jamais fait l'histoire « vivante » de leur art. Cette histoire commence, révèle sa première nécessité, au moment même où son objet est pensé en tant qu'objet mort. Une telle histoire sera donc vécue comme un travail de deuil (*l'Histoire de l'art chez les Anciens*, un travail du deuil de l'art antique) et une évocation sans espoir de la chose perdue. Insistons d'emblée sur ce point : les fantômes dont parle Winckelmann ne seront jamais « convoqués » ou même « invoqués » comme des puissances – encore – agissantes. Ils seront, simplement, évoqués comme des puissances passées. Ils ne seront l'équivalent de « rien » d'existant ou d'actuel (*nichts ist*). Ils ne représentent que notre illusion d'optique, le temps vécu de notre deuil. Leur existence (fût-elle spectrale), leur survivance ou leur revenance ne seront tout simplement pas envisagées.

Tel serait donc l'historien moderne : il évoque le passé, il s'attriste de sa perte définitive. Il ne croit pas aux fantômes (bientôt, dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, il ne croira plus qu'aux « faits »). Il est pessimiste, il emploie souvent le mot *Untergang*, qui signifie le déclin ou la décadence. De fait, toute son entreprise semble organisée selon le schème temporel de la *grandeur et décadence*<sup>16</sup>. Il faudrait sans doute replacer l'entreprise winckelmannienne dans le contexte d'un « pessimisme historique » caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Ou remarquer

14. J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 515-516.

15. A. Potts, 1991, p. 11-12.

16. *Id.*, 1994, p. 8 et 50-54.

17. Cf. H. Vyverberg, 1958.

combien les idées de Winckelmann auront pu inspirer, dans le domaine esthétique, d'innombrables écrits nostalgiques sur la « décadence des arts », voire le « vandalisme révolutionnaire » lié aux destructions successives des chefs-d'œuvre de l'Antiquité<sup>18</sup>. Le modèle temporel *grandeur et décadence* s'avère si prégnant qu'il informera encore la définition de l'histoire de l'art telle qu'on peut la trouver, par exemple, dans la *Real-Encyclopädie* de Brockhaus : « L'histoire de l'art est la représentation de l'origine, du développement, de la grandeur et de la décadence des beaux-arts »<sup>19</sup>. » Winckelmann n'avait pas dit autre chose :

« L'objet d'une histoire raisonnée de l'art est de remonter jusqu'à son origine (*Ursprung*), d'en suivre les progrès (*Wachstum*) et les variations (*Veränderung*) jusqu'à sa perfection, d'en marquer la décadence (*Untergang*) et la chute (*Fall*) jusqu'à son extinction [...] »<sup>20</sup>.

Ce schéma temporel répond, si l'on y prête attention, à deux types de modèles théoriques. Le premier est un *modèle naturel* et, plus particulièrement, biologique. Dans la phrase de Winckelmann, le mot *Wachstum* doit s'entendre comme la « croissance », végétale ou animale, et le mot *Veränderung* prend aussi la connotation vitaliste qu'implique toute idée de « mutation ». Ce que Winckelmann entend par *histoire de l'art* n'est donc pas très éloigné, au fond, d'une *histoire naturelle* : on sait qu'il a lu celle de Plin, bien sûr, mais aussi celle de Buffon ; comme il a lu le traité physiologique de J. G. Krüger, le manuel médical d'Allen ; comme il a voulu un jour – une lettre de décembre 1763 nous l'apprend – passer des « études sur l'Art » aux « études sur la Nature »<sup>21</sup>. De tout cela, Winckelmann aura tiré une conception de la science historique articulée non seulement sur les problèmes de classification typiques de l'épistémologie des Lumières, mais aussi sur un schéma temporel d'évidence biomorphique, tendu entre progrès et déclin, naissance et décadence, vie et mort.

18. Cf. P.-T. Dechazelle, 1834.

19. Cité et commenté par H. Dilly, 1979, p. 80.

20. J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XI-XII.

21. Cf. W. Lepenies, 1986, p. 221-237. É. Pommier, 1994, p. 14-15. B. Vouilloux, 1996, p. 384-397.



L'autre face de cette configuration théorique est mieux connue : c'est un *modèle idéal* et, plus particulièrement, métaphysique. Il s'accorde donc fort bien de l'« absence catégorique » de son objet : pensons à la célèbre formule de Solon – le *to ti ên einai* rapporté par Aristote – qui postule la mort préalable de ce dont on veut énoncer la vérité ou, mieux, la « quiddité »<sup>22</sup>. En ce sens, nous pourrions dire que la disparition même de l'art antique fonde le discours historique à en dire l'ultime quiddité. L'histoire de l'art selon Winckelmann ne se contente donc ni de décrire, ni de classer, ni de dater. Là où Quatremère de Quincy parle d'un simple mouvement en retour « de l'analyse à la synthèse », Winckelmann aura lui-même radicalisé sa position du point de vue philosophique : l'histoire de l'art (*die Geschichte der Kunst*) doit être écrite afin que soit explicitée l'essence de l'art (*das Wesen der Kunst*).

« L'histoire de l'art chez les Anciens, que je donne au public, n'est pas une simple narration chronologique des révolutions qu'il a éprouvées. Je prends le mot "histoire" (*Geschichte*) dans la signification la plus étendue qu'il ait dans la langue grecque, mon dessein étant d'offrir le précis d'un système (*Lehrgebäude*) de l'art. [...] l'histoire de l'art (*die Geschichte der Kunst*) dans le sens le plus strict, c'est l'histoire du sort qu'il a éprouvé relativement aux différentes circonstances des temps, principalement chez les Grecs et les Romains. Mais je me suis surtout proposé pour but, dans cet ouvrage, de discuter l'essence même de l'art (*das Wesen der Kunst*) »<sup>23</sup>.

On comprend, à lire ce texte, que l'historicité de l'art telle que l'envisage Winckelmann n'émerge pas exactement, comme on le pense souvent, « d'un compromis à la faveur duquel l'histoire trouverait un champ, à l'intérieur ou en marge de la norme »<sup>24</sup>. Parler ainsi, c'est faire un crédit excessif à l'endroit du discours historique comme tel. C'est imaginer qu'une histoire ne devient normative qu'à sortir d'elle-même, forcer sa « naturelle » neutralité philosophique, trahir en somme sa « naturelle » modestie en face de purs et simples faits d'observation. C'est ignorer que la norme est interne au récit lui-

22. Cf. P. Aubenque, 1962, p. 460-476.

23. J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XI.

24. É. Pommier, 1994, p. 12.

même, voire à la plus simple description ou mention d'un phénomène considéré par l'historien comme digne d'être retenu. Le récit historique, cela va de soi, est toujours précédé, conditionné par une norme théorique sur l'« essence » de son objet. L'histoire de l'art se trouve ainsi conditionnée par la *norme esthétique* où se décident les « bons objets » de son récit, ces « beaux objets » dont la réunion formera, pour finir, quelque chose comme une *essence de l'art*.

Winckelmann a donc bien raison de revendiquer son histoire comme un « système » (*Lehrgebäude*), au sens philosophique et doctrinal de ce mot. À différents degrés, son entreprise résonne avec celles d'un Montesquieu, d'un Vico, d'un Gibbon ou d'un Condillac<sup>25</sup>. Cette condition de l'histoire winckelmannienne a été, du reste, parfaitement reconnue au XVIII<sup>e</sup> siècle : Herder écrit que « Winckelmann a très certainement proposé ce système (*Lehrgebäude*), grand, vrai, éternel » comme l'entreprise quasi platonicienne d'une « analyse portant sur le général, sur l'essence de la beauté »<sup>26</sup>. En penseur de l'historicité qu'il était, Herder posait bientôt la question : « Est-ce le but de l'histoire ? Le but d'une histoire de l'art ? N'y a-t-il pas d'autres formes possibles d'histoire ? » Mais il reconnaissait volontiers la nécessité d'une histoire de l'art qui, par-delà les *collections historiques* de Plinie, de Pausanias ou de Philostrate, fût théoriquement fondée : ce qu'il nommait, avec Winckelmann, un *système historique*<sup>27</sup>.

Voire une « construction idéale »<sup>28</sup>. Idéale, en ce sens qu'elle était conçue d'abord pour s'accorder avec le principe métaphysique par excellence, avec l'*idéal de beauté*, cette « essence de l'art » que surent mettre en œuvre les grands artistes de l'Antiquité. Le « beau idéal », on le sait, constitue le point cardinal de tout le système historique winckelmannien comme de l'esthétique néo-classique en général<sup>29</sup>. Il donne l'essence, donc la norme. L'histoire de l'art n'est que l'histoire

25. Cf. A. Potts, 1994, p. 33-46.

26. J. G. Herder, 1778, p. 37 et 42.

27. *Ibid.*, p. 42 et 47.

28. *Ibid.*, p. 48. Sur l'essai de Herder, cf. H. C. Seeba, 1985, p. 50-72. Sur les aspects spéculatifs du concept winckelmannien d'histoire cf. *id.*, 1986, p. 299-323.

29. Cf. J. Erichsen, 1980. A. Potts, 1994, p. 145-181.



de son développement et de son déclin. Il semble confirmer l'appartenance séculaire de la pensée esthétique au courant philosophique de l'idéalisme<sup>30</sup>.

Le mot « idéal » suggère que l'essence – ici, l'essence de l'art – est un *modèle* : un modèle à atteindre selon l'« impératif catégorique » de la beauté classique ; un modèle donné, cependant, comme *impossible à atteindre* en tant que tel. Il est fort significatif que le chapitre consacré par Winckelmann à « L'essence de l'art » soit plutôt consacré aux détours que notre esprit doit emprunter pour se remémorer l'idéale beauté des statues grecques :

« Comme le premier chapitre de ce livre n'est qu'une introduction à celui-ci, je passe, après ces observations préliminaires, à l'essence même de l'art. [...] Je me transporte donc en esprit au stade d'Olympie. Là, j'aperçois les statues des athlètes de tous les âges, des chars d'airain à deux et à quatre chevaux, surmontés de la figure du vainqueur. Là, mes regards sont frappés par une multitude de chefs-d'œuvre ! Combien de fois mon imagination ne se livre-t-elle pas à ce songe agréable ? [...] Qu'il me soit permis de donner ce voyage imaginaire dans l'Élide, non comme une simple image poétique, mais comme une contemplation réelle des objets. Et, en effet, cette fiction acquiert une sorte de réalité, quand je me représente comme existants les statues et les tableaux dont les anciens nous ont laissé les descriptions<sup>31</sup>. »

Voici bien l'étrangeté : l'idéal s'appréhende, se reconnaît à travers une « contemplation réelle des objets », comme l'écrit Winckelmann. Mais non à travers une contemplation des objets réels. Ceux-ci ont disparu, ont été substitués par leurs copies plus tardives. Seules restent les médiations de l'esprit en quête de ce point hors-temps qu'est l'idéal. Et, cependant, la plus nécessaire de ces médiations – qui est reconstitution textuelle, restauration idéale – sera bien nommée *histoire de l'art*. Une histoire de l'art servante de l'Idée, donnée comme le récit des avatars, grandeurs et décadences, de la *norme de l'art* : « belle nature », « noble contour », « archétype spirituel » dans le dessin des corps féminins, draperies élégantes,

30. Cf. M. Embach, 1989, p. 97-113.

31. J. J. Winckelmann, 1764, I, p. 342-343.

et j'en passe<sup>32</sup>. *L'Histoire de l'art chez les Anciens* se trame, à l'évidence, de constants appels en retour vers l'esthétique proposée, une dizaine d'années plus tôt, dans les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques*.

Et voici notre inventeur de l'histoire de l'art, notre endeuillé de son objet – puisqu'il pleure la mort des antiques beautés –, voici notre esthète à l'esprit de système, notre historien qui ne croit pas aux fantômes, paradoxalement construire les objets absents de son récit – ou, croit-il, de sa science – en se les « représentant comme s'ils existaient », sur la base de vieilles descriptions grecques et latines auxquelles il est bien obligé d'accorder foi. Le voici, finalement, qui nous assène l'« essence de l'art » : éloge principal du « bon goût » (*der gute Geschmack*), rejet absolu de « toute déformation du corps », dans un étonnant passage des *Réflexions* où Winckelmann exprime son horreur des « maladies vénériennes et [du] rachitisme qui en découle », ces maux supposés par lui inconnus des Grecs antiques<sup>33</sup>. Comme si ces choses étaient liées par quelque obscure pathologie commune, Winckelmann exprimera avec autant de radicalité son rejet du *pathos*, cette maladie de l'âme qui déforme les corps et, donc, ruine l'idéal qui suppose le calme de la grandeur et de la noblesse d'âme :

« Plus l'attitude du corps est calme, plus elle est apte à exprimer le vrai caractère de l'âme : dans toutes les positions qui s'écartent trop du repos, l'âme n'est pas dans l'état qui lui est propre, elle se trouve dans un état de violence et de contrainte. C'est dans ces états de violente passion qu'elle se reconnaît plus facilement mais, en revanche, c'est dans l'état de repos et d'harmonie qu'elle est grande et noble<sup>34</sup>. »

Ce qui était, dans les *Réflexions*, proposé comme un postulat général sera, dans *L'Histoire de l'art*, reconduit sur le plan spécifique de l'art grec. Au lieu de dire « il faut » (point de vue de la norme), Winckelmann se contente désormais d'écrire

32. *Id.*, 1755, p. 22-33.

33. *Ibid.*, p. 15-21. L'expression « bon goût » donne au livre ses tout premiers mots.

34. *Ibid.*, p. 36.



que les Grecs « avaient coutume de ». Le point de vue est « historique », certes. Mais c'est la même essence qui s'y exprime ou, devrais-je dire, qui s'y déclare :

« Dans l'un et dans l'autre sens, l'expression change les traits du visage et la disposition du corps ; elle altère par conséquent les formes qui constituent la beauté. Or, plus cette altération est grande, plus elle est préjudiciable à la beauté. D'après cette considération, on avait coutume d'observer, comme une des maximes fondamentales de l'art, de donner une attitude tranquille aux figures ; parce que, suivant l'opinion de Platon, le repos de l'âme était envisagé comme un état mitoyen entre le plaisir et la peine. C'est pour cela que la tranquillité est la situation la plus convenable à la beauté, comme elle l'est à la mer : l'expérience montre que les plus beaux hommes ont ordinairement les mœurs les plus douces et le meilleur caractère. [...] De plus, le calme dans l'homme et dans les animaux est un état qui nous permet d'examiner et de connaître leur nature et leurs qualités : c'est ainsi qu'on ne découvre le fond des fleuves et de la mer que quand l'eau en est tranquille et sans agitation. Il résulte donc de cette observation que ce n'est que dans le calme que l'artiste peut parvenir à rendre l'essence même de l'art (*das Wesen der Kunst*)<sup>35</sup>. »

\*

Il suffit, me semble-t-il, de cette entrée en matière pour saisir la nature éminemment problématique du moment de pensée que représente, avec son héritage, l'*Histoire de l'art chez les Anciens*. Un système s'y échafaude, mais échoue constamment à se boucler : chaque fois que sont affirmées une thèse ou une résolution théorique, la contradiction ne tarde pas à surgir. Ainsi Winckelmann revendique-t-il l'histoire de l'art contre les simples jugements de goût ; mais la norme esthétique ne cesse d'informer chaque pas de son récit historique. Ainsi revendique-t-il l'histoire comme une objectivation rationnelle des « débris » du passé ; mais une puissante subjectivation – « je me transporte en esprit au stade d'Olympie... » – ne cesse de guider son écriture savante. L'histoire de l'art que

<sup>35</sup>. *Id.*, 1764, I, p. 415-416. La suite du texte (p. 416-434) sera consacrée à la « décence des figures » – celles des danseuses, notamment – et à une critique des « passions violentes ».

promeut Winckelmann oscille sans cesse entre l'essence et le devenir. Le passé historique y est inventé autant que découvert.

Que faire de cette évidence ? On dit depuis Quatremère de Quincy, on dit aujourd'hui encore que Winckelmann a inventé l'histoire de l'art au sens moderne du mot. N'y a-t-il pas là une contradiction de plus ? Le sociologue des images, l'iconologue, l'archéologue utilisant le microscope électronique, le conservateur de musée familier des analyses spectrométriques s'embarrassent-ils encore de tels problèmes philosophiques ? Le statut de l'histoire de l'art comme discipline « scientifique » semble si affermi qu'on ne voit plus clairement de quel héritage nous serions redevables à un tel monde de pensée. Mais on ignore souvent l'héritage même dont on est le dépositaire. Quel nœud de problèmes cette *Histoire de l'art chez les Anciens* continue-t-elle de nous offrir ?

C'est un nœud triplé, un nœud trois fois noué que le titre même de Winckelmann induit et impose : nœud de l'*histoire* (comment pouvons-nous la construire, l'écrire ?), nœud de l'*art* (comment pouvons-nous le distinguer, le regarder ?), nœud de l'*Antiquité* (comment pouvons-nous la remémorer, la restituer ?). Le « système » de Winckelmann n'est certes pas philosophique au sens strict et ne saurait, en conséquence, s'identifier à quelque chose comme une construction dialectique. Mais il existe une notion capitale, un mot qui fait tenir ensemble les trois boucles du nœud. Mot magique, en quelque sorte : il résout toutes les contradictions, ou plutôt les fait passer inaperçues. C'est le mot *imitation*. Il forme la pièce maîtresse du système winckelmannien, le gond, la cheville grâce à laquelle toutes les différences se rejoignent, tous les abîmes se franchissent.

Dans la conclusion de son ouvrage, citée plus haut<sup>36</sup>, Winckelmann semblait ouvrir un gouffre : gouffre dépressif, lié à la perte de l'art antique et à l'impossible retour de cet « objet chéri » ; gouffre séparant le deuil et le désir (*Wunsch*) ; gouffre séparant les « originaux » (*Urbilder*) de la statuaire grecque et leurs « copies » romaines (*Kopien*). Mais, ailleurs dans son œuvre – à commencer par les *Réflexions*, bien sûr –,

<sup>36</sup>. J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 515-516.



*l'imitation* jette un pont au-dessus de ces gouffres. L'imitation des Anciens, que pratique l'artiste néo-classique, a pour vertu de ranimer le désir par-delà le deuil. Il crée un lien entre l'original et la copie tel que *l'idéal*, l'« essence de l'art », puisse revivre en quelque sorte, traverser les temps. C'est grâce à l'imitation que l'« absence catégorique » de l'art grec – selon l'expression d'Alex Potts – se rend capable d'une renaissance, voire d'une « présence intense »<sup>37</sup>.

Car c'est bien de présence et de présent qu'il s'agit : le présent de l'imitation fait « revivre une origine perdue »<sup>38</sup> et, ainsi, restitue à l'origine une présence active, actuelle. Cela ne s'avère possible que parce que l'objet de l'imitation n'est pas un objet – mais l'idéal lui-même. Là où le versant dépressif de l'histoire winckelmannienne faisait de l'art grec un *objet de deuil*, impossible à atteindre – « nous n'avons plus, pour ainsi dire, que l'ombre de l'objet de nos vœux »<sup>39</sup> –, un versant maniaque, si j'ose dire, fera de cet art un *idéal à saisir*, l'impératif catégorique de l'« essence de l'art », que seule permet *l'imitation des Anciens*. L'imitation, on le sait bien, est un concept hautement paradoxal. Mais son paradoxe est cela même qui permet à Winckelmann la pirouette fameuse : « L'unique moyen pour nous de devenir grands et, si possible, inimitables, est d'imiter les Anciens »<sup>40</sup>.

Le tour de force est considérable, ses conséquences le seront aussi. Elles touchent l'armature même, l'architecture temporelle de toute cette entreprise : l'histoire de l'art construite par Winckelmann aura fini par rabattre le *temps naturel* de la *Veränderung* sur le *temps idéal* de la *Wesen der Kunst*. Façon de rendre possible la coexistence du schéma « vie et mort », « grandeur et décadence », avec le projet intellectuel d'une « renaissance » ou restauration « néo-classique ». Insistons sur l'élément crucial de ce tour de force : *l'imitation* ne permet cette *renaissance* qu'à imiter *l'idéal*. Comment ne pas reconnaître ici, reconfigurés mais reconduits, les trois « mots magiques » fondamentaux de l'idéalisme vasarien<sup>41</sup> ?

37. A. Potts, 1991, p. 11-12.

38. M. Fried, 1986, p. 87-97.

39. J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 516.

40. *Id.*, 1755, p. 16.

41. Cf. G. Didi-Huberman, 1990a, p. 89-94.

Comment ne pas reconnaître, dans le rabattement du temps *naturel* sur le temps *idéal*, ce qui fait l'ambivalence même du concept humaniste d'imitation ? L'imitation *moderne* des inimitables *Anciens* aurait-elle été possible, d'ailleurs, sans le moyen terme que constitue, pour Winckelmann lui-même, l'imitation *renaissante* – par Raphaël, au premier chef – de ces mêmes Anciens ?

Ce qui était nœud (la solution s'empêtre) devient alors bouclage (la solution s'impose). Le nœud de l'Antiquité se défait à reboucler une notion de l'idéal ; le nœud de l'art se défait à reboucler une notion de l'imitation ; le nœud de l'histoire se défait à reboucler une notion de la Renaissance. C'est ainsi que s'était déjà construite l'histoire humaniste de Vasari. C'est ainsi que recommence l'histoire néo-classique de Winckelmann. Reposons cependant la question de Herder : « Est-ce [là] le but de l'histoire ? Le but d'une histoire de l'art ? N'y a-t-il pas d'autres formes possibles d'histoire »<sup>42</sup> ?

Et précisons les enjeux actuels de la question, au regard d'un héritage winckelmannien si unanimement revendiqué. Quant à l'« analyse des temps », d'abord : n'y aurait-il pas un temps des images qui ne soit ni « vie et mort », ni « grandeur et décadence », ni même cette « Renaissance » idéale dont les historiens ne cessent de transformer les valeurs d'usage à leurs fins propres ? N'y aurait-il pas un *temps pour les fantômes*, une revenance des images, une « survivance » (*Nachleben*) qui ne soit pas soumise au modèle de transmission que suppose l'« imitation » (*Nachahmung*) des œuvres anciennes par des œuvres plus récentes ? N'y aurait-il pas un *temps pour la mémoire* des images – un obscur jeu du refoulé et de son éternel retour – qui ne soit pas celui que propose cette histoire de l'art, ce récit-là ? Et, quant à l'art lui-même : n'y aurait-il pas un « corps » d'images qui échappe aux classifications mises en place au XVIII<sup>e</sup> siècle ? N'y aurait-il pas un genre de ressemblance qui ne soit pas celui qu'impose l'« imitation de l'idéal », avec le rejet du *pathos* qu'elle suppose chez Winckelmann ? N'y aurait-il pas un *temps pour les symptômes* dans l'histoire des images de l'art ? Cette histoire est-elle vraiment « née » un jour ?

42. J. G. Herder, 1778, p. 42.



## WARBURG, NOTRE FANTÔME

Un siècle et demi après que Winckelmann eut composé sa monumentale *Histoire de l'art chez les Anciens*, Aby Warburg publiait, non pas à Dresde mais à Hambourg, un texte minuscule – en fait, le résumé d'une conférence en cinq pages et demi – sur « Dürer et l'Antiquité italienne »<sup>43</sup>. L'image qui ouvrait ce texte n'était ni celle d'une résurrection chrétienne, comme chez Vasari (fig. 1), ni celle d'une gloire olympienne, comme chez Winckelmann (fig. 2). Mais celle d'une mise en pièces humaine, passionnelle, violente, figée dans son moment d'intensité physique (fig. 3).

La dissymétrie entre ces moments de la pensée sur l'histoire, sur l'art et sur l'Antiquité, paraît bien radicale. Dans son bref texte – il tient moins de place qu'une seule *Vie* de Vasari –, comme dans toute son œuvre publiée – elle tient moins de place que la seule *Histoire de l'art* –, Warburg décomposait, déconstruisait subrepticement tous les modèles épistémiques en usage dans l'histoire de l'art vasarienne et winckelmannienne. Il déconstruisait par conséquent ce que l'histoire de l'art aujourd'hui tient encore pour son moment initiatique.

Au modèle naturel des cycles « vie et mort », « grandeur et décadence », Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un *modèle culturel* de l'histoire où les temps n'étaient plus calqués sur des stades biomorphiques, mais s'exprimaient par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués. Au modèle idéal des « renaissances », des « bonnes imitations » et des « sereines beautés » antiques, Warburg substituait un *modèle fantomal* de l'histoire, où les temps n'étaient plus calqués sur la transmission académique

43. A. Warburg, 1906, p. 125-135 (trad., p. 159-166).

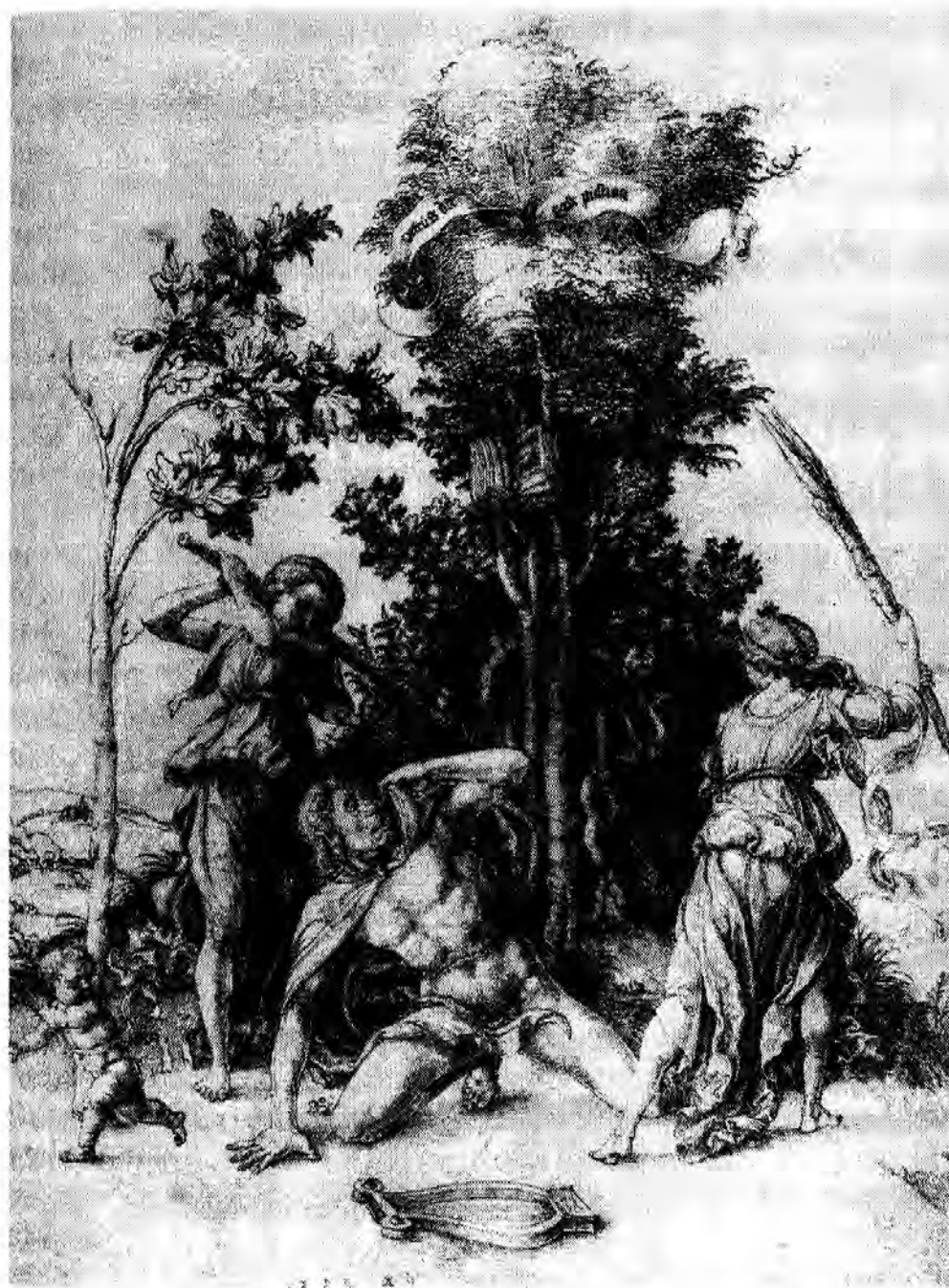
des savoirs, mais s'exprimaient par hantises, « survivances », rémanences, revenances des formes. C'est-à-dire par non-savoirs, par impensés, par inconscients du temps. En dernière analyse, le modèle fantomal dont je parle était un *modèle psychique*, au sens où le point de vue du psychique serait, non pas un retour au point de vue de l'idéal, mais la possibilité même de sa décomposition théorique. Il s'agissait donc d'un *modèle symptomal* où le devenir des formes devait s'analyser comme un ensemble de processus tensifs : tendus, par exemple, entre volonté d'identification et contrainte d'altération, purification et hybridation, normal et pathologique, ordre et chaos, traits d'évidence et traits d'impensé.

Tout cela dit fort brutalement et fort brièvement, j'en conviens. Il faudra repartir de haut pour construire cette hypothèse de lecture. Mais il fallait dire tout de suite ceci : qu'avec Warburg, la pensée de l'art et la pensée de l'histoire ont connu un tournant décisif. Qu'après lui nous ne sommes plus *devant l'image* et *devant le temps* comme avant. Néanmoins, l'histoire de l'art avec lui ne « commence » pas au sens d'une refondation systématique que l'on serait peut-être en droit d'attendre. Avec lui, l'histoire de l'art sans répit s'inquiète, *l'histoire de l'art se trouble*, façon de dire – si l'on se souvient de la leçon benjaminienne – qu'elle touche à une origine. L'histoire de l'art selon Warburg est bien le contraire d'un commencement absolu, d'une table rase : plutôt un tourbillon dans le fleuve de la discipline, un tourbillon – un *moment-trublion* – au-delà duquel le cours des choses se sera infléchi, voire bouleversé, en profondeur.

Mais cette profondeur même semble difficile, aujourd'hui encore, à transparaître. J'ai tenté ailleurs de caractériser certaines lignes de tension qui, dans l'histoire de la discipline comme dans son état actuel, ont pu faire obstacle à la reconnaissance d'un tel bouleversement<sup>44</sup>. Ajoutons-y cette impression tenace : *Warburg est notre hantise*, il est à l'histoire de l'art ce qu'un fantôme non racheté – un *dibbouk* – serait à la demeure que nous habitons. Une hantise ? C'est quelque chose ou quelqu'un qui revient toujours, survit à tout, réapparaît de

44. Cf. G. Didi-Huberman, 1994, p. 405-432. *Id.*, 1996c, p. 145-163. *Id.*, 1998b, p. 7-20.





3. Albrecht Dürer, *La Mort d'Orphée*, 1494. Encre sur papier. Hambourg, Kunsthalle. Photo The Warburg Institute.

loin en loin, énonce une vérité quant à l'origine. C'est quelque chose ou quelqu'un que l'on ne peut oublier. Impossible, pourtant, à clairement reconnaître.

\*

Warburg, notre fantôme : quelque part en nous, mais en nous insaisissable, inconnu. Quand il meurt, en 1929, les notices nécrologiques qui lui sont consacrées – sous la plume de savants aussi prestigieux qu'Erwin Panofsky ou Ernst Cassirer – manifestent le grand respect dû aux ancêtres qui comptent<sup>45</sup>. Il sera reconnu comme le père fondateur d'une discipline considérable, l'iconologie ; mais son œuvre bientôt s'effacera derrière celle, tellement plus claire et distincte, tellement plus systématique et rassurante, de Panofsky<sup>46</sup>. Depuis lors, Warburg erre dans l'histoire de l'art comme le ferait un ancêtre inavouable – sans que l'on dise jamais ce qu'il ne faudrait pas avouer, ou ce qu'il faudrait désavouer en lui –, un père fantomatique de l'iconologie.

Pourquoi fantomatique ? D'abord parce qu'on ne sait où le saisir. Dans sa notice nécrologique de Warburg, Giorgio Pasquali écrivait en 1930 que l'historien, de son vivant, « disparaissait déjà derrière l'institution qu'il avait créée » à Hambourg, cette fameuse *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* qui, après son exil précipité par la menace nazie, put survivre et revivre à Londres<sup>47</sup>. Pour faire savoir qui fut, ce que fut Warburg, Ernst Gombrich – à qui aura échu un projet d'ouvrage conçu d'abord par Gertrud Bing – s'est résolu à composer une « biographie intellectuelle » volontairement autocensurée quant aux aspects psychiques de l'histoire et de la personnalité de Warburg<sup>48</sup>. Cette décision n'allait pas sans une « élaboration » quelque peu désincarnée d'une œuvre où la dimension du *pathos*, voire du pathologique, s'avère essentielle, tant sur le plan des objets étudiés que sur celui du regard porté vers eux. Edgar Wind a sévèrement critiqué chez Gombrich ce remontage prude, cette édulcoration<sup>49</sup> : on ne sépare pas un homme de son *pathos* – de ses empathies, de

45. E. Cassirer, 1929a, p. 53-59. E. Panofsky, 1929, p. 248-251. W. Waetzold, 1930, p. 197-200.

46. Cf. W. S. Heckscher, 1967, p. 253-280. U. Kultermann, 1993, p. 211-216. G. Bazin, 1986, p. 215-216 (qui consacre quarante lignes à Warburg sur les 650 pages que compte son ouvrage). Sur la – meilleure – fortune critique de Warburg en Italie, cf. G. Agosti, 1985, p. 39-50.

47. G. Pasquali, 1930, p. 484.

48. E. H. Gombrich, 1970, p. 8-10. La biographie plus « personnelle » de F. Cernia Slovin, 1995, est aussi peu fiable que possible.

49. E. Wind, 1971, p. 106-113.



ses pathologies –, on ne sépare pas Nietzsche de sa folie ni Warburg de ces *pertes de soi* qui le laissèrent presque cinq ans entre les murs d'un asile psychiatrique. Le danger symétrique existe, bien sûr : celui de négliger l'œuvre construite au profit d'une fascination de mauvais aloi pour un destin digne de roman noir<sup>50</sup>.

Un autre ressort de ce caractère fantomatique tient à l'impossibilité où nous sommes, aujourd'hui encore, de distinguer les limites exactes de l'œuvre warburgienne. Tel un corps spectral, cette œuvre demeure sans contours définissables : elle n'a pas encore trouvé son *corpus*. Elle hante chaque livre de la bibliothèque – et même chaque intervalle entre les livres, eu égard à la fameuse « loi de bon voisinage » que Warburg avait instituée dans leur classement<sup>51</sup> – ; mais, surtout, elle se déploie dans l'immense dédale des manuscrits encore inédits, toutes ces notes, esquisses, schémas, journaux, correspondances que Warburg tenait inlassablement, sans rien jeter, et que les éditeurs n'ont pas su, à ce jour, réunir de façon raisonnée, tant déroutent leur aspect « kaléidoscopique<sup>52</sup> ». Dans l'ignorance d'une telle masse de textes – dont certains avaient une visée explicite de fondation : les *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie* de 1888-1905, les *Allgemeine Ideen* de 1927 –, toutes nos réflexions sur Warburg demeurent suspendues à une certaine indécision. Écrire aujourd'hui sur cette œuvre, c'est accepter que nos propres hypothèses de lecture soient un jour modifiées ou remises en question par un pan inattendu de ce *corpus flottant*.

Mais ce n'est pas tout. L'aspect fantomatique de cette pensée tient à une troisième raison, plus fondamentale encore : une raison de *style*, donc de *temps*. Lire Warburg présente la difficulté de voir se mêler le tempo de l'érudition la plus harassante ou la plus inattendue – telle l'entrée en scène, au milieu d'une analyse sur les fresques renaissantes du palais Schifanoia, à Ferrare, d'un astrologue arabe du IX<sup>e</sup> siècle, Abû Ma'sar<sup>53</sup> –, et

50. Cf. M. Warnke, 1994, p. 126.

51. Cf. F. Saxl, 1944, p. 325-338. Dans le projet initial des *Gesammelte Schriften*, en 1932, Saxl avait imaginé publier le catalogue de la bibliothèque comme « œuvre » à part entière de Warburg.

52. E. H. Gombrich, 1970, p. 3.

53. A. Warburg, 1912, p. 178 (trad. p. 203).

le tempo presque baudelairien des *fusées* : pensées qui fusent, pensées incertaines, aphorismes, permutations des mots, expérimentation des concepts... Tout cela que Gombrich estime propre à gêner le « lecteur moderne », quand c'est précisément la modernité de Warburg qui, par ce trait, se signale déjà<sup>54</sup>.

\*

D'où, de quel lieu et de quel temps, nous parle donc ce fantôme ? Son vocabulaire puise tour à tour aux sources du romantisme allemand et de Carlyle, du positivisme et de la philosophie nietzschéenne. Il manifeste tour à tour le souci méticuleux du détail historique et le souffle incertain de l'intuition prophétique. Warburg lui-même parlait de son style comme d'une « soupe d'anguilles » (*Aalsuppenstil*)<sup>55</sup> : imaginons une masse de corps serpentins, reptiliens, quelque part entre les circonvolutions dangereuses du *Laocoon* – qui obsédèrent Warburg sa vie durant, non moins que les serpents mis en bouche par les Indiens qu'il étudia aussi (fig. 37) – et la masse informe, sans queue ni tête, d'une pensée toujours rétive à se « couper », c'est-à-dire à se définir pour elle-même un début et une fin.

Ajoutons à cela que le vocabulaire de Warburg semble lui-même voué au statut d'un spectre : Gombrich remarque que les mots les plus importants de ce vocabulaire – tels que *bewegtes Leben*, *Pathosformel*, *Nachleben* – ont du mal à passer en anglais<sup>56</sup>. Il faudrait plutôt dire que l'histoire de l'art anglo-saxonne d'après-guerre, cette histoire de l'art largement débitrice d'Allemands émigrés<sup>57</sup>, a exercé sur elle-même un travail de renoncement à la langue philosophique allemande. Fantôme non racheté d'une certaine tradition philologique et philosophique, Warburg erre donc dans un temps duplice et insaisissable : d'un côté, il nous parle *depuis un passé* que les « progrès de la discipline » semblent avoir périmé. Il est caractéristique, notamment, que le vocabulaire du *Nachleben* – la

54. E. H. Gombrich, 1970, p. 67-68.

55. A. Warburg, *Tagebuch*, 24 novembre 1906 (cité par E. H. Gombrich, 1970, p. 14).

56. E. H. Gombrich, 1970, p. 16-17.

57. Cf. E. Panofsky, 1953, p. 321-346. C. Eisler, 1969, p. 544-629.



« survivance », ce concept crucial de toute l'entreprise warburgienne – soit complètement tombé en désuétude et n'ait fait l'objet, si d'aventure il est cité, d'aucune critique épistémologique conséquente.

D'un autre côté, l'œuvre warburgienne peut se lire comme un texte prophétique et, plus exactement, comme la prophétie d'un *savoir à venir*. Robert Klein, en 1964, écrivait de Warburg : « [Il] a créé une discipline qui, à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom<sup>58</sup>. » Reprenant la formule, Giorgio Agamben a montré combien la « science » visée par une telle œuvre se trouvait « non encore fondée » – ce trait désignant moins le défaut d'une rationalité que l'ambition considérable et la valeur bouleversante de cette pensée des images<sup>59</sup>. Warburg disait de lui-même qu'il était fait, moins pour exister que pour « demeurer [je dirais : *insister*] comme un beau souvenir<sup>60</sup>. » Tel est bien le sens du mot *Nachleben*, ce mot de l'« après-vivre » : un être du passé n'en finit pas de survivre. À un moment, son retour dans notre mémoire devient l'urgence même, l'urgence anachronique de ce que Nietzsche a nommé l'inactuel ou l'*intempestif*.

Tel serait Warburg aujourd'hui : un urgent survivant pour l'histoire de l'art. Notre *dibbouk*. Le fantôme de notre discipline : nous parlant à la fois de son (de notre) passé et de son (de notre) futur. Question passé, nous devons nous réjouir du travail philologique qui, surtout en Allemagne, s'attache depuis quelques années à l'œuvre de Warburg<sup>61</sup>. Question futur, les choses sont évidemment plus délicates : une fois reconnue la valeur d'« impulsion » de l'œuvre warburgienne<sup>62</sup>, les lectures se mettent à diverger. Non seulement l'héritage de la « méthode warburgienne » a été mis en question dès les premiers moments de sa mise en œuvre<sup>63</sup>, mais encore le foisonnement actuel des références à cette supposée « méthode »

58. R. Klein, 1970, p. 224.

59. G. Agamben, 1984, p. 9-43.

60. Cf. G. Bing, 1960, p. 101. *Id.*, 1965, p. 300. *Id.*, 1966, p. IX-XXXI.

61. Pour une bibliographie exhaustive, cf. D. Wuttke, 1998.

62. Cf. D. Wuttke, 1977. M. Warnke, 1980a, p. 113-186. C. H. Landauer, 1981, p. 67-71. H. Bredekamp, 1991, p. 1-6.

63. Cf. G. Bing, 1965, p. 300-301 : « [Warburg] is obscured by the size of the legacy ». Une « sociologie » de l'école warburgienne, fort peu convaincante, a été tentée par G. Vestuti, 1994.

procure un véritable tournoi. Warburg se sur-spectralise au moment même où chacun se met à l'invoquer comme l'esprit tutélaire des choix théoriques les plus divers : esprit tutélaire de l'histoire des mentalités, de l'histoire sociale de l'art, de la micro-histoire<sup>64</sup> ; esprit tutélaire de l'herméneutique<sup>65</sup> ; esprit tutélaire d'un soi-disant anti-formalisme<sup>66</sup> ; esprit tutélaire d'un *cosidetto* « post-modernisme rétro-moderne<sup>67</sup> » ; esprit tutélaire de la *New Art History*, voire allié majeur de la critique féministe<sup>68</sup>...

64. Cf. C. Ginzburg, 1966, p. 39-96. E. Castelnuovo, 1977, p. 7-9. J. Białoostocki, 1981, p. 25-43. M. Podro, 1982, p. 158-168. P. Burke, 1991, p. 39-44.

65. Cf. G. Syamken, 1980, p. 15-26.

66. Cf. E. Pinto, 1987, p. 91-107. *Id.*, 1990, p. 11-14. L'auteur ajoute – toujours à tort – que Warburg « passa allégrement par-dessus la modernité sans lui accorder un regard » (p. 10).

67. *Ibid.*, p. 12. *Id.*, 1992, p. 27-42.

68. Cf. M. Iversen, 1991, p. 281-287. *Id.*, 1993, p. 541-553.



## LES FORMES SURVIVENT : L'HISTOIRE S'OUVRE

Ce qui demeure certain est que, comme l'écrivait Ernst Gombrich – mais comment a-t-il pu ne pas se sentir visé par sa propre phrase ? –, « la fascination [actuelle] exercée par l'héritage de Warburg peut aussi être vue comme le symptôme d'une certaine insatisfaction » à l'égard de l'histoire de l'art telle qu'elle se pratique depuis la fin de la seconde guerre mondiale<sup>69</sup>. En son temps, Warburg lui-même avait manifesté ce genre d'insatisfaction, autre façon d'exprimer une exigence non encore élaborée. En 1888 – il n'avait alors que vingt-deux ans –, Warburg fustigeait déjà, dans son journal intime, l'histoire de l'art pour « gens cultivés », l'histoire de l'art « esthétisante » de ceux qui se contentent d'évaluer les œuvres figuratives en termes de beauté ; il en appelait déjà à une *Kunstwissenschaft*, une « science de l'art » spécifique, écrivant que sans elle il serait un jour aussi vain de parler des images que pour un non-médecin de gloser sur une symptomatologie<sup>70</sup>.

Et c'est encore par « dégoût pour l'histoire de l'art esthétisante » (*ästhetisierende Kunstgeschichte*) que Warburg se souviendra, en 1923, être subitement parti vers les sierras du Nouveau-Mexique<sup>71</sup>. Tout au long de sa vie, il aura exigé du savoir sur les images un questionnement beaucoup plus radical que toute cette « curiosité gourmande » des attributionnistes – tels Morelli, Venturi, Berenson –, qualifiés par lui d'« admirateurs professionnels » ; de même, il aura exigé beaucoup plus que l'esthétisme vague des disciples (lorsque vulgaires, c'est-à-dire bourgeois) de Ruskin ou de Walter Pater, voire de Burckhardt ou de Nietzsche ; ainsi évoque-t-il sar-

69. E. H. Gombrich, 1970, p. VII (préface à l'édition de 1986).

70. A. Warburg, Lettre du 3 août 1888 (cité *ibid.*, p. 39-40).

71. *Id.*, 1923b, p. 254.

castiquement dans ses carnets le « touriste-surhomme en vacances de Pâques » qui vient visiter Florence « avec le Zarathoustra dans la poche de son loden<sup>72</sup> ».

Pour répondre à cette insatisfaction, Warburg mit en œuvre un constant *déplacement* : déplacement dans la pensée, dans les points de vue philosophiques, dans les champs de savoir, dans les périodes historiques, dans les hiérarchies culturelles, dans les lieux géographiques. Or, ce déplacement même continue d'en faire un fantôme : Warburg fut, en son temps – mais aujourd'hui plus que jamais – le feu follet ou, mieux, le *passer-muraille de l'histoire de l'art*. Déjà, son déplacement *vers* l'histoire de l'art – vers l'érudition et les images en général – avait été le résultat d'un processus critique vis-à-vis de l'espace familial : un malaise dans la bourgeoisie d'affaires comme dans l'orthodoxie juive<sup>73</sup>. Mais, surtout, son déplacement *à travers* l'histoire de l'art, à ses bordures et *par-delà*, aura créé dans la discipline même un violent processus critique, une crise et une véritable *déconstruction des frontières disciplinaires*.

Ce processus est déjà sensible dans les choix du jeune Warburg, ses choix d'étudiant entre 1886 et 1888. Il suit l'enseignement d'archéologues classiques – à tous les sens du terme – tels que Reinhard Kekulé von Stradonitz (dans le cours duquel il découvre l'esthétique du *Laocoon* et donne, en 1887, sa toute première analyse d'une *Pathosformel*) ou Adolf Michaelis (chez qui il étudie les frises du Parthénon)<sup>74</sup>. Il est le disciple de Carl Justi, qui l'initie à la philologie classique et à Winckelmann, mais aussi à Velázquez et à la peinture flamande. En contrepartie, il s'enthousiasme pour la philologie « anthropologique » de Hermann Usener, avec tous les problèmes philosophiques, ethnographiques, psychologiques et historiques qu'elle soulevait dans son sillage. Puis, c'est dans les conférences de Karl Lamprecht sur l'histoire envisagée comme une « psychologie sociale » qu'il trouvera certains fondements de sa future méthodologie<sup>75</sup>.

72. *Id.*, Lettre à Adolph Goldschmidt, août 1903 (cité *ibid.*, p. 111 et 143).

73. Cf. A. M. Meyer, 1988, p. 445-452. R. Chernow, 1993, p. 60-61, 121-123, 194-195, 204-205, 286-288. B. Roeck, 1997. Sur l'histoire de la famille Warburg, cf. également D. Farrer, 1974, J. Attali, 1985 et Warburg, 1988.

74. Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 37-38 et 55-56.

75. *Ibid.*, p. 27-31.



Du côté de la Renaissance, les enseignements de Riehl et de Thode – qui avait fait du développement artistique italien une conséquence de l'esprit franciscain, rejetant au second plan le retour de l'Antiquité païenne – servirent plutôt de repoussoirs<sup>76</sup>. Mais Hubert Janitschek lui fit comprendre l'importance des *théories de l'art* – celle de Dante, celle d'Alberti – ainsi que le rôle des *pratiques sociales* liées à toute production figurative<sup>77</sup>. Quant à August Schmarsow, il initia tout simplement Warburg au *terrain florentin*, si j'ose dire : c'est sur place que le jeune historien suivit ses cours sur Donatello, Botticelli ou le rapport entre gothique et Renaissance dans la Florence du Quattrocento, tous ces thèmes que nous reconnaissons aujourd'hui comme éminemment warburgiens<sup>78</sup>.

De plus, Schmarsow défendait une *Kunstwissenschaft* résolument ouverte aux questions anthropologiques et psychologiques. Il élaborait un concept spécifique de la communication visuelle et de l'« information » (*Verständigung*), mais surtout il comprit le rôle fondamental de ce qu'on nommait, à l'époque, le « langage des gestes » : reprenant, par-delà Lessing, la problématique expressive du *Laocoon*, il tenta d'élaborer une théorie de l'empathie corporelle des images, tout cela énoncé à travers le binôme de la « mimique » (*Mimik*) et de la « plastique » (*Plastik*)<sup>79</sup>. On s'étonnera moins, dans ces conditions, de voir le jeune Warburg passer des *Psychomachies* antiques à la lecture de Wundt, et de Botticelli à des cours de médecine, voire à un cours sur les probabilités où il donna, en 1891, un exposé sur « Les fondements logiques des jeux de hasard »<sup>80</sup>.

Plus qu'un savoir en formation, c'était bien un *savoir en mouvement* qui, peu à peu, se constituait à travers le jeu – en apparence erratique – de tous ces déplacements méthodologiques. Né en 1866, Warburg fait partie d'une génération prestigieuse d'historiens de l'art (Émile Mâle est né en 1862,

76. *Ibid.*, p. 27 et 38-40.

77. Cf. H. Janitschek, 1877, 1879 (où les conditions de la commandite et le mécénat sont étudiés p. 1-27 et 73-99) et 1892.

78. Cf. A. Schmarsow, 1886, 1921 et 1923.

79. *Id.*, 1899, p. 57-79 (« *Mimik und Plastik* »), 1907a, 1907b et 1929.

80. Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 55-56. La vision qu'a donnée Gombrich de la formation intellectuelle de Warburg a été critiquée et complétée par E. Wind, 1971, p. 112-113, et par F. Gilbert, 1972, p. 381-391 (qui signale l'influence de Dilthey).

Adolph Goldschmidt en 1863, Heinrich Wölfflin en 1864, Bernard Berenson en 1865, Julius von Schlosser en 1866, Max J. Friedländer en 1867, Wilhelm Vöge en 1868...) – mais sa *position épistémique* et institutionnelle le différencie absolument. En 1904, alors qu'il approchait la quarantaine, il échoua une fois encore à l'habilitation pour un poste de professeur à Bonn ; mi-lucide, mi-angoissé, il avait écrit, dès 1897 : « J'ai décidé une fois pour toutes que je ne suis pas fait pour être un *Privatdozent*<sup>81</sup>. » Il devait, par la suite, décliner des propositions de chaire à Breslau, Halle, et en général tout poste public, refusant par exemple de représenter la délégation allemande au Congrès international de Rome (1912) dont il avait pourtant été l'un des plus actifs promoteurs. Il devait rester ce *chercheur privé* – entendons le mot dans tous les sens possibles –, un chercheur dont le projet même, la « science sans nom », ne pouvait se satisfaire des clôtures disciplinaires et autres arrangements académiques.

Telle fut donc l'insatisfaction de départ : la *territorialisation du savoir sur les images*. En 1912 précisément, concluant sa communication au Congrès de Rome sur les motifs astrologiques des fresques de Francesco del Cossa à Ferrare, Warburg plaidait – selon ses propres termes – pour une « ouverture » de la discipline :

« En risquant ici cette tentative partielle et provisoire, mon intention était de plaider en faveur d'un élargissement méthodique des frontières de notre science de l'art (*eine methodische Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft*) [...] »<sup>82</sup>.

Il serait juste, mais très incomplet, de comprendre ce plaidoyer comme une exigence d'« interdisciplinarité », ou comme l'élargissement philosophique d'un point de vue sur l'image, au-delà des problèmes factuels et stylistiques que se pose l'historien de l'art traditionnel. Il est certain que la volonté de Warburg fut toujours de concilier le *souci philologique* (donc la prudence et la compétence qu'il suppose) avec le *souci philosophique* (donc le risque, voire l'impertinence qu'il suppose).

81. A. Warburg, *Tagebuch*, 12 janvier 1897 (cité par E. H. Gombrich, 1970, p. 95).

82. A. Warburg, 1912, p. 185 (trad. p. 215).



Mais il y a plus encore : l'exigence warburgienne quant à l'histoire de l'art tient à une position bien précise sur chacun des deux termes « art » et « histoire ».

Warburg, je crois, s'est senti insatisfait de la territorialisation du savoir sur les images parce qu'il était sûr de deux choses au moins. D'abord, nous ne sommes pas *devant l'image* comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. L'ensemble des coordonnées positives – auteur, date, technique, iconographie... – n'y suffit évidemment pas. Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un *moment* énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa structure.

Or, cela emporte une conséquence fondamentale pour l'histoire de l'art, que Warburg énonçait dans les mots suivant immédiatement son « plaidoyer » : nous sommes devant l'image comme *devant un temps complexe*, le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes. La conséquence – ou l'enjeu – d'un « élargissement méthodique des frontières » n'est autre qu'une déterritorialisation de l'image et du temps qui en exprime l'historicité. Cela signifie en clair que *le temps de l'image n'est pas le temps de l'histoire* en général, ce temps que Warburg épingle ici à travers les « catégories universelles » de l'évolution. La tâche urgente (intempestive, inactuelle) ? Il s'agit pour l'histoire de l'art de refonder « sa propre théorie de l'évolution », sa propre théorie du temps – dont on notera d'emblée que Warburg l'orientait vers une « psychologie historique » :

« Jusqu'ici, l'insuffisance des catégories universelles pour penser l'évolution a empêché l'histoire de l'art de mettre ses matériaux à la disposition de la "psychologie historique de l'expression humaine" (*historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks*), qui d'ailleurs reste encore à écrire. Notre jeune discipline [...] tâtonne au milieu des schématismes de l'histoire politique et des théories sur le génie, à la recherche de sa propre théorie de l'évolution (*ihre eigene Entwicklungslehre*)<sup>83</sup>. »

83. *Ibid.*, p. 185 (trad. p. 215).

Il faudrait, à présent, pouvoir suivre Warburg dans sa tentative de « passer les murailles » : de « décloisonner » l'image et le *temps* qu'elle – ou qui la – porte. En suivre le mouvement organique reviendrait, tâche écrasante, à ne rien omettre. On peut tout au moins amorcer une telle entreprise de critique épistémologique en s'interrogeant sur la ou les façons dont Warburg mit en mouvement et *déplaça l'histoire de l'art*. Une fois de plus, nous nous apercevons que tout, ici, est affaire de style – style de pensée, de décision, style de savoir –, c'est-à-dire affaire de temps, de tempo.

\*

Une première façon de déplacer les choses est de prendre son temps, de *différer*. À Florence, Warburg « diffère » déjà l'histoire de l'art : il lui fait prendre un *autre temps* que le temps vasarien des « histoires » autoglorifiantes, et que le temps hégélien du « sens universel de l'histoire ». Il crée un type inédit de relation entre le particulier et l'universel. Pour cela, il traverse et bouleverse les champs traditionnels de l'art lui-même : le musée des Offices ne lui suffisant plus, il décide de plonger dans le monde sans hiérarchie de l'*Archivio*, avec ses innombrables *ricordanze* privées, ses livres de comptes, ses testaments notariés... Ainsi, la notification d'un paiement pour un ex-voto réalisé en 1481 sur le visage même du donateur ou bien les dernières volontés d'un bourgeois florentin deviendront-elles à ses yeux une véritable matière – matière mouvante et sans limite – pour réinventer l'histoire de la Renaissance<sup>84</sup>. Une histoire que l'on peut déjà dire *fantomale*, en ce sens que l'archive y est considérée comme un vestige matériel de la rumeur des morts : Warburg écrit qu'il s'agit pour lui, avec les « documents d'archives déchiffrés », de « restituer le timbre de ces voix inaudibles » (*den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*) – voix des disparus, voix cependant couchées, repliées encore dans la simple graphie ou dans les tournures particulières d'un journal intime du Quattrocento exhumé de l'*Archivio*<sup>85</sup>.

84. *Id.*, 1902a, p. 90 (trad. p. 125). *Id.*, 1907b, p. 137-163 (trad. p. 167-196).

85. *Id.*, 1902a, p. 69 (trad. p. 106).



Les images elles-mêmes seront, dans cette optique de renaissance fantomale, considérées comme ce qui survit d'une dynamique et d'une sédimentation anthropologiques devenues partielles, virtuelles, car en grande mesure détruites par le temps. L'image – à commencer par ces portraits de banquiers florentins, que Warburg interrogeait avec une ferveur particulière – serait donc à considérer, en toute première approximation, comme *ce qui survit d'un peuple de fantômes*. Fantômes dont les traces sont à peines visibles, et cependant disséminées partout : dans un thème astrologique de naissance, dans une lettre commerciale, dans un guirlande de fleurs (celle-là même d'où Ghirlandaio tirait son surnom), dans le détail d'une mode vestimentaire, boucle de ceinturon ou circonvolution particulière d'un chignon féminin...

Cette dissémination anthropologique requiert, évidemment, de multiplier les points de vue, les approches, les compétences. À Hambourg, c'est l'impressionnante *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* qui devait assumer la charge – infiniment patiente, toujours élargie et remise en chantier – d'un tel déplacement épistémologique. Imaginée par Warburg dès 1889, mise sur pieds entre 1900 et 1906, cette bibliothèque constituait une sorte d'*opus magnum* dans lequel son auteur, quoique secondé par Fritz Saxl, se perdit probablement autant qu'il y construisait son « espace de pensée » (*Denkraum*)<sup>86</sup>. Dans cet espace rhizomatique – qui, en 1929, comprenait 65 000 volumes –, l'histoire de l'art comme discipline académique subissait l'épreuve d'une désorientation réglée : partout où existaient des *frontières* entre disciplines, la bibliothèque cherchait à établir des *liens*<sup>87</sup>.

Mais cet espace était encore la *working library* d'une « science sans nom » : bibliothèque *de travail*, donc, mais aussi bibliothèque *en travail*. Bibliothèque dont Fritz Saxl a très bien dit qu'elle était, avant toute chose, un *espace de questions*, un lieu pour documenter des problèmes, réseau complexe au

86. Cf. F. Saxl, 1930b, p. 331-334. *Id.*, 1944, p. 325-338. C. H. Landauer, 1984. S. Settis, 1985, p. 122-173. H. Dilly, 1991, p. 125-140. T. von Stockhausen, 1992. C. Brosius, 1993. M. Diers (dir.), 1993. R. Drommert, 1995, p. 14-18. N. Mann, 1995, p. 210-227. Sur le rôle – considérable – de Fritz Saxl, cf. G. Bing, 1957, p. 1-46.

87. Cf. A. Blunt, 1938, non paginé.

« sommet » duquel – fait extrêmement significatif pour notre propos – se trouvait la *question du temps* et de l'histoire : « Il s'agit là d'une bibliothèque de questions, et son caractère spécifique consiste justement en ce que son classement oblige à entrer dans les problèmes. Au sommet (*an der Spitze*) de la bibliothèque se trouve la section de philosophie de l'histoire<sup>88</sup>. »

Salvatore Settis, dans un article remarquable, a reconstitué les modèles pratiques de cette bibliothèque – à commencer par la bibliothèque universitaire de Strasbourg, où Warburg fut étudiant – ainsi que le contexte théorique des débats sur la classification du savoir à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il a, surtout, retracé les avatars d'une incessante remise en question des parcours et des « lieux » de la bibliothèque en fonction de la manière dont furent expérimentés par Warburg les problèmes fondamentaux que signalent des expressions cruciales telles que *Nachleben der Antike* (« survivance de l'Antiquité »), *Ausdruck* (« expression ») ou encore *Mnemosyne*<sup>89</sup>.

On comprend mieux en quoi une bibliothèque ainsi conçue pouvait produire ses effets de déplacement. Une attitude *heuristicque* – c'est-à-dire une expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat – guidait l'incessant travail de sa recomposition. Comment organiser l'interdisciplinarité ? Cela supposait, une fois encore, la conjonction difficile des rouages philologiques et des grains de sable philosophiques. Cela supposait la mise en place d'une véritable *archéologie des savoirs* liés à ce qu'on nomme aujourd'hui les « sciences humaines », une archéologie théorique déjà centrée sur la double question des formes et des symboles<sup>90</sup>.

Mais, en même temps, s'imposait l'espèce de situation *aporétique* engendrée par une telle entreprise. Cette entreprise avait d'abord été celle d'un seul homme et d'un seul univers de questions : il est fort étrange – cela se ressent aujourd'hui encore dans les rayonnages du Warburg Institute à Londres – d'utiliser un outil de travail qui porte à ce point l'empreinte

88. F. Saxl, 1923, p. 9-10.

89. S. Settis, 1985, p. 128-163. L'évolution du classement lui-même apparaît comme un jeu de permutations entre les concepts d'image (*Bild*), de mot (*Wort*), d'action (*Handlung*) et d'orientation (*Orientierung*).

90. Cf. M. Jesinghausen-Lauster, 1985. D. Wuttke (dir.), 1989.



des doigts de son constructeur. Si la bibliothèque de Warburg résiste si bien au temps, c'est que les fantômes des questions posées par lui n'ont trouvé ni clôture, ni repos. Ernst Cassirer a écrit, dans son éloge funèbre de l'historien, une page magnifique sur le caractère *auratique* d'une bibliothèque à la fois si privée et si ouverte, « habitée » qu'elle pouvait être de ces « configurations spirituelles originelles », comme s'exprime Cassirer, d'où semble émerger, spectrale, encore « sans nom », une possible *archéologie de la culture*<sup>91</sup>. Il est indéniable, cependant, qu'une telle étrangeté porte quelque chose comme un stigmate de l'aporie : Warburg a multiplié les liens entre les savoirs c'est-à-dire entre les réponses possibles à la folle surdétermination des images – et, dans cette multiplication, il a probablement rêvé de ne pas choisir, de différer, de ne rien couper, de prendre le temps de tout prendre en compte : folie. Comment s'orienter dans un nœud de problèmes ? Comment s'orienter dans la « soupe d'anguilles » du déterminisme des images ?

Il y a une autre façon de poser la question, de déplacer les choses. Un autre style, un autre tempo. C'est perdre – ou plutôt faire semblant de perdre – son temps. C'est agir à côté, par impulsion. C'est *bifurquer* soudain. Ne plus rien différer. C'est aller directement à la rencontre des différences. C'est partir sur le terrain. Non que l'*Archivio* ou la bibliothèque soient de pures abstractions, des non-terrains : au contraire, ces trésors de savoir et de civilisation réunissent un grand nombre de strates dont on peut suivre, justement – d'une archive à l'autre, d'un champ de savoir à un autre – les *mouvements de terrain*. Mais bifurquer, c'est autre chose : c'est *se mouvoir vers le terrain*, aller sur place, accepter l'épreuve existentielle des questions que l'on se pose.

Il s'agit, en fait, d'expérimenter sur soi-même un déplacement du point de vue : déplacer sa position de sujet afin de pouvoir se donner les moyens de déplacer la définition de son objet. Warburg a invoqué, pour son voyage au Nouveau-Mexique, des raisons qu'il qualifiait lui-même de « romantiques » (*der Wille zum Romantischen*), avant tout un sentiment puissant quant à l'inanité de la civilisation moderne (*die*

91. E. Cassirer, 1929a, p. 54.

*Leerheit der Zivilisation*) qu'il observa sur la côte est des États-Unis, lors d'un voyage familial ; mais il invoquait aussi des raisons proprement « scientifiques » (*zur Wissenschaft*) liées à son « dégoût pour l'histoire de l'art esthétisante » comme à sa recherche d'une « science de l'art » (*Kunstwissenschaft*) qui fût ouverte au champ symbolique – ou, comme il disait alors, culturel – en général (*Kulturwissenschaft*)<sup>92</sup>.

Bien que le « voyage indien » de Warburg ait été souvent étudié<sup>93</sup>, la question de savoir ce qu'il y chercha exactement – et ce qu'il y trouva – demeure, jusqu'à un certain point, en suspens. Si l'on s'accorde à reconnaître l'importance méthodologique d'un tel *déplacement* – par-delà les lectures perplexes, voire choquées, qui en feraient l'acte purement négatif et *déplacé* d'un historien de l'art en pleine crise morale –, il faut se demander *quel genre d'objet* Warburg a pu rencontrer lors de ce voyage : quel genre d'objet *propice à déplacer l'objet « art »* que contient l'expression même d'« histoire de l'art ». Demandons-nous, symétriquement, *quel genre de temps* Warburg expérimentait là, qui fût *propice à déplacer l'« histoire »* telle qu'on l'entend généralement dans l'expression « histoire de l'art ».

Quel genre d'objet Warburg rencontrait-il donc sur ce terrain d'expérience ? Quelque chose qui, probablement, demeurerait encore – c'était en 1895 – innommé. Quelque chose qui fût *image*, mais aussi *acte* (corporel, social) et *symbole* (psychique, culturel). Une « soupe d'anguilles » théorique, en somme. Un amas de serpent – celui-là même qui grouille *en acte* dans le rituel d'Oraibi, celui-là même qui darde *en symbole* ses éclairs célestes (*fig. 37 et 73-76*) ; celui-là, encore, qui traverse *en image* la vision de stalactites reptiliennes du Nouveau-Mexique ou les torsades d'un retable baroque devant lequel prient quelques Indiens à Acoma<sup>94</sup>.

Le problème que pose cette « concrétion » d'actes, d'images et de symboles n'est sans doute pas de savoir si Warburg cher-

92. A. Warburg, 1923b, p. 254.

93. *Id.*, 1923c. Cf. F. Saxl, 1929-1930, p. 325-330. A. Dal Lago, 1984, p. 67-

91. C. Naber, 1988, p. 88-97. P. Burke, 1991, p. 39-44. K. Forster, 1991, p. 11-

37. *Id.*, 1996, p. 5-24. S. Settis, 1993, p. 139-158. F. Janshen, 1993, p. 87-112.

S. Weigel, 1995, p. 135-153. P.-A. Michaud, 1998a, p. 169-223.

94. Cf. P.-A. Michaud, 1998a, fig. 66, 68, 70, 80-83.



chait une *parité* ou une *disparité* relativement à ses objets de travail occidentaux, florentins, renaissants. Était-il là pour établir une analogie avec la Renaissance, avec ses fêtes, ses représentations d'Apollon et du serpent Python, ses éléments dionysiaques et païens, comme le pense Peter Burke<sup>95</sup> ? Ou bien était-il là pour expérimenter un renversement complet du point de vue occidental et classique, comme le pense Sigrid Weigel<sup>96</sup> ? La réponse devrait être dialectique : c'est dans l'« incorporation visible de l'étrangeté » – selon l'expression d'Alessandro Dal Lago<sup>97</sup> – que Warburg chercha sans doute une base, non pas commune et archétypale, mais *différentielle* et *comparative*, aux polarités que manifestaient, selon lui, tout phénomène de culture.

En quoi cet objet était-il donc propice à *déplacer l'objet « art »* que vise traditionnellement la discipline de l'histoire de l'art ? En ce qu'il n'était pas un objet, justement, mais un complexe – voire un amas, un conglomerat ou un rhizome – de *relations*. Telle est, sans doute, la principale raison de l'engagement passionné que Warburg manifesta, toute sa vie durant, à l'endroit des questions anthropologiques. Ancrer les images et les œuvres d'art dans le champ des questions anthropologiques était une première façon de déplacer, mais aussi d'engager l'histoire de l'art vers ses propres « problèmes fondamentaux ». En tant qu'historien, Warburg – comme Burckhardt avant lui – refusait de poser ces problèmes sur le plan des fondations, comme l'eussent fait un Kant ou un Hegel. Poser les « problèmes fondamentaux », ce n'était pas chercher à *extraire la loi générale* ou l'essence d'une faculté humaine (produire des images) ou d'un domaine du savoir (l'histoire des arts visuels). C'était multiplier les singularités pertinentes, bref, c'était *élargir le champ phénoménal* d'une discipline jusque-là rivée à ses objets – au mépris des relations que ces objets instaurent, ou par lesquelles ils sont instaurés – comme un fétichiste à ses chaussures.

\*

95. Cf. P. Burke, 1991, p. 41.

96. Cf. S. Weigel, 1995, p. 135-153.

97. Cf. A. Dal Lago, 1984, p. 84-86.

L'anthropologie, donc, déplace et défamiliarise – inquiète – l'histoire de l'art. Non pour la disperser dans quelque interdisciplinarité éclectique et sans point de vue, mais pour l'ouvrir à ses propres « problèmes fondamentaux » qui, pour une large part, demeurent dans l'impensé de la discipline. Il s'agit de faire justice à l'extrême *complexité* des relations et des déterminations – ou, mieux, *surdéterminations* – dont les images sont constituées ; mais aussi de reformuler la *spécificité* des relations et du *travail formel* dont les images sont constitutives. Il est parfaitement stupide – on le fait assez souvent – de ne voir en Warburg qu'un chercheur de « faits » historiques et de « contenus » iconologiques, un soi-disant anti-formaliste incapable de faire la différence entre l'image de série et le chef-d'œuvre unique. Ce qu'il a tenté – l'ultime projet *Mnemosyne* l'atteste avec évidence – consistait plutôt à *reposer le problème du style*, ce problème d'agencements et d'efficacités formels, en conjuguant toujours l'étude philologique du cas singulier avec l'approche anthropologique des relations qui rendent ces singularités historiquement et culturellement opératoires<sup>98</sup>.

Il faudrait un livre entier pour évaluer avec précision ce que Warburg a pu trouver dans l'anthropologie de son temps – ce domaine est vaste, il concerne les études spécialisées de type ethnographique autant que les grands systèmes d'inspiration philosophique – qui fût propre à transformer son attitude d'historien de l'art<sup>99</sup>. Il faudrait, notamment, reconstituer l'impact considérable de la pensée de Hermann Usener, dont Warburg suivit les cours à Bonn entre 1886 et 1887 : son projet d'une « morphologie des idées religieuses » n'est pas sans avoir laissé de profondes traces dans la méthodologie warburgienne<sup>100</sup>. Il avait abordé les mythes antiques comme Warburg allait bientôt le faire avec les fresques de la Renaissance : il reliait l'enquête philologique – détails, spécificités, singularités – aux problèmes les plus fondamentaux de la psychologie et de l'anthropologie ; quand il étudiait, par

98. Cf. G. Bing, 1960, p. 106.

99. Cf. A. Dal Lago, 1984, p. 67-91. Y. Maikuma, 1985, p. 6-55. K. Forster, 1996, p. 5-24.

100. Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 28-30. M. M. Sassi, 1982, p. 65-91. Warburg cite Usener jusque dans ses travaux des années vingt : cf. A. Warburg, 1920, p. 268 (trad. p. 286).



exemple, les formes de la métrique grecque, c'était pour la penser comme un symptôme de culture globale ; il en cherchait les survivances jusque dans la musique médiévale ; il tentait, réciproquement, d'aborder les actes de croyance en général comme des formes dont il fallait à chaque fois – dans chaque cas spécifique – se faire le philologue<sup>101</sup>.

On pourrait aussi chercher les emprunts de Warburg à l'anthropologie des images – une anthropologie sans doute trop générale – tentée par Wilhelm Wundt dans sa gigantesque *Völkerpsychologie*<sup>102</sup>. Ou encore suivre la trace des références warburgiennes à Lucien Lévy-Bruhl, lorsque sont évoquées la « loi de participation », la « survie des morts », la notion de causalité dans la « mentalité primitive »<sup>103</sup>... Mais ce qu'il importe de mettre au jour n'est pas seulement ce que Warburg doit à l'anthropologie de son temps. Il faut aussi se poser la question réciproque : il faut se demander ce que l'anthropologie en général et l'*anthropologie historique* en particulier doivent à une approche de ce type.

Pour des raisons diverses – des raisons avant tout historiques, bien sûr, liées aux longues années des deux conflits mondiaux<sup>104</sup> –, l'école française a fait preuve d'une particulière méconnaissance à l'égard de cette tradition allemande. Hermann Usener – que Mauss, pourtant, lisait de fort près<sup>105</sup> – demeure ignoré de Jean-Pierre Vernant ou de Marcel Detienne<sup>106</sup>. Quant à Warburg, il n'a pas seulement été négligé par les historiens de l'art positivistes : il l'a été aussi par les historiens ouverts au structuralisme<sup>107</sup>, voire par les meilleurs parmi l'école des *Annales*. Ainsi, Jacques Le Goff attribue-t-il généreusement à Marc Bloch l'exclusive d'une « fondation de

101. Cf. H. Usener, 1882, 1887, 1889, 1896, 1904, 1912-1913. Sur Usener, cf. notamment R. Bodei, 1982, p. 23-42. A. Momigliano, 1982, p. 33-48. *Id.*, 1984, p. 233-244.

102. Cf. W. Wundt, 1908, p. 3-109 (art et psychologie de la *Phantasie*). *Id.*, 1910, p. 78-321 (image et animisme). C. M. Schneider, 1990.

103. Cf. L. Lévy-Bruhl, 1910, p. 68-110 (la « loi de participation ») et 352-422 (survie des morts). *Id.*, 1922, p. 17-46 (logique primitive). *Id.*, 1927, p. 291-327.

104. Cf. notamment P. Francastel, 1945.

105. Cf. M. Mauss, 1898, 1900, 1904, 1905.

106. J.-P. Vernant, 1975, p. 5-34. M. Detienne, 1981. Cf. R. Di Donato, 1982, p. 213-228.

107. Cf. G. Didi-Huberman, 1998b, p. 7-10.

l'anthropologie historique » ; remarquant, de plus, que *Les Rois thaumaturges* ne comportent qu'une dizaine de pages – assez peu analytiques – de « dossier iconographique », il en conclut que « la rénovation de l'histoire de l'art est une des priorités de la recherche historique aujourd'hui »<sup>108</sup>.

Relire Warburg, aujourd'hui, exige d'inverser la perspective. Sa façon si particulière et si radicale de pratiquer l'histoire de l'art, de l'*ouvrir*, aura eu pour effet, me semble-t-il, de reposer les questions de l'anthropologie historique – celle qu'il héritait, notamment, de Jacob Burckhardt et de Hermann Usener – à partir d'un point de vue sur l'efficacité symbolique des images. Ce n'est pas à l'histoire de l'art de se « rénover » sur la base des questions « nouvelles » posées par la discipline historique à l'endroit de l'imaginaire<sup>109</sup> ; c'est à la discipline historique elle-même de reconnaître qu'à un moment de sa propre histoire, la pensée-« pilote », la « nouveauté » viennent d'une pensée spécifique sur les pouvoirs de l'image.

Pour Warburg, en effet, l'image constituait un « phénomène anthropologique total », une cristallisation, une condensation particulièrement significatives de ce qu'est une « culture » (*Kultur*) à un moment de son histoire. Voilà ce qu'il faut d'abord comprendre dans l'idée, chère à Warburg, d'une « puissance mythopoïétique de l'image » (*die mythenbildende Kraft im Bild*)<sup>110</sup>. Et voilà pourquoi il n'éprouvait aucune contradiction « disciplinaire » à orienter ses études sur les « formules pathétiques » de la Renaissance – les *Pathosformeln*, ces gestes intensifiés dans la représentation par le recours à des formules visuelles de l'Antiquité classique – vers des recherches sur les mimiques sociales, la chorégraphie, la mode vestimentaire, les conduites festives ou les codes de salutation<sup>111</sup>.

108. J. Le Goff, 1983, p. II et XXVII. Pour une lecture parallèle de Marc Bloch et Aby Warburg, cf. U. Raulff, 1991a, p. 167-178.

109. Cf. J. Le Goff, 1985, p. I-XXI.

110. A. Warburg, 1901 (cité par E. H. Gombrich, 1970, p. 153).

111. Cet aspect omniprésent des travaux de Warburg est resté méconnu en France, tant par les historiens de l'art intéressés au rapport entre peinture, geste et représentation théâtrale (cf. P. Francastel, 1965, p. 201-281. *Id.*, 1967, p. 265-312. A. Chastel, 1987, p. 9-16) – que par les sémioticiens ou les historiens travaillant sur la question même du *pathos* et du geste (cf. J.-C. Schmitt, 1990. A. J. Greimas et J. Fontanille, 1991). En revanche, cet aspect n'avait pas été ignoré de J. Huizinga, 1929, p. 17-76.



Bref, l'image n'était pas à dissocier de l'*agir* global des membres d'une société. Ni du *savoir* propre à une époque. Ni, bien sûr, du *croire* : là réside un autre élément essentiel de l'invention warburgienne, qui fut d'ouvrir l'histoire de l'art au « continent noir » de l'efficacité magique – mais aussi liturgique, juridique ou politique – des images :

« [...] l'une des vraies tâches de l'histoire de l'art (*Kunstgeschichte*) est bien de faire entrer dans le cadre d'une étude historique approfondie ces créations issues des régions mal éclairées de la littérature de propagande politico-religieuse ; en effet, c'est la seule manière de saisir dans toute son étendue l'une des plus importantes questions de la recherche scientifique sur les civilisations et les styles (*eine der Hauptfragen der stilerforschenden Kulturwissenschaft*) [...], et de tenter d'y apporter une réponse <sup>112</sup>. »

Le glissement de vocabulaire est significatif : on passe d'une histoire de l'art (*Kunstgeschichte*) à une science de la culture (*Kulturwissenschaft*) qui, en même temps, ouvre le champ des objets et resserre l'énoncé des problèmes fondamentaux. La *Kunstgeschichte* raconte, par exemple, qu'un genre des beaux-arts nommé « portrait » émerge à la Renaissance grâce au triomphe humaniste de l'individu et au progrès des techniques mimétiques ; mais la *Kulturwissenschaft* de Warburg racontera une autre histoire, selon le temps bien plus complexe d'un recroisement – un entrelacs, une *surdétermination* – de la magie antique et païenne (survivances de l'*imago* romaine), de la liturgie médiévale et chrétienne (pratique des *ex voto* sous forme d'effigies) ainsi que des données artistiques et intellectuelles propres au Quattrocento ; alors, le portrait se transfigurera sous nos yeux, devenant le support anthropologique d'une « puissance mythopoïétique » dont l'histoire de l'art vasarienne s'était montrée incapable de rendre compte <sup>113</sup>.

La *Kunstwissenschaft*, la « science de l'art » ardemment souhaitée par Warburg dans ses années de jeunesse, a donc pris

112. A. Warburg, 1920, p. 201 (trad. p. 249). Signalons l'esquisse, par Warburg, d'une *Histoire des religions*, citée par E. H. Gombrich, 1970, p. 71-72. Sur les publications de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* consacrées à l'histoire des religions, cf. R. Kany, 1989.

113. A. Warburg, 1902a, p. 65-102 (trad. p. 101-135). Cf. G. Didi-Huberman, 1994, p. 383-432.

la forme d'un questionnement spécifique adressé aux images dans le cadre – non spécifique, ouvert à perte de vue – d'une *Kulturwissenschaft* <sup>114</sup>. Il était nécessaire d'*ouvrir le champ* des objets susceptibles d'intéresser l'historien de l'art dans la mesure même où l'œuvre d'art n'était plus envisagée comme un objet reclos sur sa propre histoire, mais comme le point de rencontre dynamique – Walter Benjamin finira par dire : l'*éclair* – d'instances historiques hétérogènes et surdéterminées. Dans son article magistral sur le concept warburgien de *Kulturwissenschaft*, Edgar Wind écrivait que « toute tentative de détacher l'image [même artistique] de ses liens à la religion et à la poésie, au culte et au drame, est comme la retrancher de son propre sang (*lifeblood*) <sup>115</sup>. » Contre toute idée d'une histoire autonome des images – ce qui ne veut pas dire qu'il en faille ignorer les spécificités formelles –, la *Kulturwissenschaft* de Warburg finit donc par *ouvrir le temps* de cette histoire. En faisant graver en lettres capitales le mot grec de la mémoire (*Mnemosyne*) au-dessus de la porte d'entrée de sa bibliothèque, Warburg indiquait au visiteur qu'il entrait dans le territoire d'un *autre temps*.

114. Cf. E. Wind, 1934, p. v, où il est déjà dit que ce terme est à peu près « intraduisible » en anglais. Cf. D. Wuttke, 1993, p. 1-30.

115. E. Wind, 1931, p. 25.



## DESTINS DE L'ÉVOLUTIONNISME, HÉTÉROCHRONIES

Force est de constater, cependant, que la notion de survivance n'a jamais eu très bonne presse – et pas seulement en histoire de l'art. À l'époque de Tylor, on accusait le *survival* d'être un concept *trop structural* et abstrait, un concept défiant toute précision et toute vérification factuelles. L'objection positiviste consistait à demander : comment faites-vous pour dater une survivance<sup>143</sup> ?... Ce qui était bien mal comprendre un concept précisément destiné à qualifier un type non « historique » – au sens trivial et factuel – de temporalité. Aujourd'hui, on accuserait plutôt le *survival* d'être un concept *trop peu structural* : un concept, pour tout dire, marqué du sceau *évolutionniste*. Pour cela hors d'âge et hors d'usage : bref, un vieux fantôme scientifique caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ce qu'on croit, spontanément, pouvoir inférer d'une anthropologie moderne qui, de Marcel Mauss à Claude Lévi-Strauss, aura produit la nécessaire réorientation de concepts ethnologiques trop marqués par l'essentialisme (à la Frazer) ou par l'empririsme (à la Malinowski).

Mais, à dégager les lignes critiques elles-mêmes, on s'aperçoit que les choses sont plus complexes, plus nuancées qu'il n'y paraît. Ce qui est en cause n'est pas la survivance en elle-même : plutôt une certaine valeur d'usage qui en aura été faite chez quelques ethnographes anglo-saxons de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mauss, par exemple, n'hésitait pas à revendiquer le terme : le troisième chapitre de son *Essai sur le don* s'intitule « Survivance de ces principes [où s'institue l'"échange des dons"] dans les droits anciens et les économies anciennes<sup>144</sup>. » Il y expliquait que les principes du don et du contre-don valent

143. Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 140-174.

144. M. Mauss, 1923-1924, p. 228-257.

comme « survivances » pour l'historien comme pour l'ethnologue : « [...] ils ont une valeur sociologique générale, puisqu'ils nous permettent de comprendre un moment de l'évolution sociale. Mais il y a plus. Ils ont encore une portée en histoire sociale. Des institutions de ce type ont réellement fourni la transition vers nos formes, nos formes à nous, de droit et d'économie. Elle peuvent servir à expliquer historiquement nos propres sociétés. La morale et la pratique des échanges usitées par les sociétés qui ont immédiatement précédé les nôtres gardent encore les traces plus ou moins importantes de tous les principes que nous venons d'analyser [dans le cadre de sociétés dites "primitives"]<sup>145</sup>. » Ailleurs, Mauss ira jusqu'à étendre la notion de survivance aux sociétés « primitives » elles-mêmes :

« [...] il n'y a pas de société connue qui n'ait évolué. Les hommes les plus primitifs ont un immense passé derrière eux ; la tradition diffuse, la survivance jouent donc un rôle, même chez eux<sup>146</sup>. »

C'était là une façon de dire : non seulement les sociétés « primitives » ont une histoire – ce que d'aucuns nièrent longtemps, et dont témoigne l'expression « peuples sans histoire » –, mais encore cette histoire est aussi complexe que peut l'être la nôtre. Elle aussi est faite de transmissions conscientes et de « traditions diffuses », comme l'écrit Mauss. Elle aussi se constitue, même si cela reste difficile à analyser en l'absence d'archives écrites, dans un jeu – ou un nœud – de temporalités hétérogènes : un nœud d'anachronismes. Lorsque Mauss critique l'usage des *survivals*, ce n'est donc pas pour mettre en cause cette complexité des modèles du temps. C'est, au contraire, pour réfuter l'*évolutionnisme* ethnologique comme une simplification des modèles du temps. Ainsi, lorsque Frazer décrit les *survivals* de la « confusion ancienne entre magie et religion », Mauss répond que « l'hypothèse est bien peu explicative », entendons : l'hypothèse d'une confusion entre magie et religion qui eût été suivie par l'autonomi-

145. *Ibid.*, p. 228.

146. *Id.*, 1903, p. 372.



sation de la seconde, plus rationnelle, plus morale, plus « évoluée » en somme <sup>147</sup>.

Mauss critiquait aussi, avec clairvoyance, ce qui demeure l'autre piège crucial de toute analyse des survivances : on pourrait le nommer *archétypisme*. Il aboutit, non pas à la simplification des modèles du temps, mais à leur négation pure et simple, leur dilution dans un essentialisme de la culture et de la *psychè*. La rouerie maîtresse d'un tel piège, c'est le miroir aux alouettes que constitue la perception analogique. Quand les ressemblances deviennent pseudomorphismes, quand elles servent de surcroît à dégager une signification générale et intemporelle, alors, bien sûr, le *survival* devient une mythification, un obstacle épistémologique <sup>148</sup>. Signalons déjà que le *Nachleben* warburgien a pu être, ici ou là, interprété et utilisé à de telles fins. Mais l'effort philologique de Warburg, sa perception des singularités, sa tentative constante pour tirer tous les fils, identifier chaque brin – quand bien même il savait que des fils lui échappaient, avaient été rompus, couraient dans les sous-sols –, tout cela éloigne le *Nachleben* de tout essentialisme. L'anamnèse *symptomale* n'a décidément rien à voir avec la généralisation *archétypale*.

La critique de Lévi-Strauss – dans le chapitre introductif de son *Anthropologie structurale* – semble bien plus dure. C'est qu'elle est plus radicale, mais pour cela plus partielle et, quelquefois, porteuse d'inexactitudes, si ce n'est d'un soupçon de mauvaise foi. Lévi-Strauss commence par marcher dans les pas de Mauss : il critique l'archétypisme et son usage erroné des analogies substantialisées, des pseudomorphismes à usage universel <sup>149</sup>. Or, c'est chez Tylor lui-même qu'il va en chercher les traces. L'arc et la flèche ne forment pas une « espèce », comme le disait Tylor dans un langage calqué sur le lien biologique de la reproduction : car, « entre deux outils identiques, ou entre deux outils différents mais de forme aussi voisine qu'on voudra, il y a et il y aura toujours une discontinuité radicale, qui provient du fait que l'un n'est pas issu de l'autre, mais chacun d'eux d'un système de représentation <sup>150</sup>. »

147. *Id.*, 1913, p. 155.

148. *Id.*, 1925, p. 522-523.

149. C. Lévi-Strauss, 1949, p. 6.

150. *Ibid.*, p. 7.

Notons au passage qu'à cette première affirmation, Warburg eût souscrit sans hésiter : c'était mettre l'organisation des symboles en position de structure fondatrice du monde empirique.

Lévi-Strauss franchit un pas supplémentaire – et moins avisé – lorsqu'il dit des études issues d'une problématique des survivances qu'elles « ne nous apprennent rien sur les processus [...] inconscients traduits dans des expériences concrètes » ; ce qu'il infirme lui-même, quelques pages plus loin, en réservant à Tylor une place presque fondatrice dans l'évaluation de la « nature inconsciente des phénomènes collectifs <sup>151</sup> ». Mais Tylor, à ses yeux, restera celui qui pratiquait une ethnologie dénuée de toute préoccupation historique : il lui suffit de citer un bref passage de *Researches into the Early History of Mankind* (1865), sans prendre garde au titre même de l'ouvrage, et surtout sans reconnaître que, six ans plus tard, Tylor développait dans *Primitive Culture* une réflexion sur l'historicité des sociétés primitives que Lévi-Strauss, décidément, ne veut accorder qu'au seul Franz Boas <sup>152</sup>. En 1952, l'auteur de l'*Anthropologie structurale* énoncera une thèse sur l'historicité « hors d'atteinte » des peuples primitifs qui est une paraphrase tout à fait inconsciente des passages tyloriens cités plus haut <sup>153</sup>.

Tout cela laisse inchangée la question de fond : il s'agit encore de savoir ce que « survivance » veut dire. Et, d'abord, il s'agit de savoir en quoi ce concept relève ou non de la doctrine évolutionniste – en quel sens et pour quels enjeux. Lorsque, dans le septième chapitre de son livre *Researches into the Early History of Mankind*, consacré au « Développement et [au] déclin de la civilisation », Tylor émaille son texte de références à Darwin, l'enjeu est clairement polémique : il lui faut, à ce moment, jouer l'évolution humaine contre la destinée divine, c'est-à-dire l'*Origine des espèces* contre la Bible elle-même <sup>154</sup>. Il lui faut réhabiliter le

151. *Ibid.*, p. 9 et 25.

152. *Ibid.*, p. 7 et 13-14.

153. *Id.*, 1952, p. 114-115 : « Un peuple primitif n'est pas davantage un peuple sans histoire, bien que le déroulement de celle-ci nous échappe souvent. [...] l'histoire de ces peuples nous est totalement inconnue, et, en raison de l'absence ou de la pauvreté des traditions orales et des vestiges archéologiques, elle est jamais hors d'atteinte. On n'en saurait conclure qu'elle n'existe pas. »

154. E. B. Tylor, 1865, p. 150-190.



« développementalisme » et le point de vue de l'espèce contre les théories religieuses de la dégénérescence et le point de vue du péché originel<sup>155</sup>.

Une précision supplémentaire s'impose : au moment où Tylor entre dans ce jeu de références, le vocabulaire du *survival* n'est pas encore élaboré. Même si le débat sur l'évolution constitue bien son horizon épistémologique général, la notion de survivance se sera construite chez Tylor dans une indépendance clairement affichée à l'égard des doctrines de Darwin et de Spencer<sup>156</sup>. Là où la sélection naturelle parlait de la « survivance du plus adapté » (*survival of the fittest*), garante de nouveauté biologique, Tylor abordait la survivance sous l'angle inverse des éléments culturels les plus « inadaptés et inappropriés » (*unfit, inappropriate*), porteurs d'un passé révolu plutôt que d'un futur évolutif<sup>157</sup>.

\*

Bref, les survivances ne sont que des symptômes porteurs de désorientation temporelle : elles ne sont en rien les prémisses d'une téléologie en cours, d'un « sens évolutif » quelconque. Elles portent certes témoignage d'un état plus originaire – et refoulé –, mais elles ne disent rien de l'évolution comme telle. Elles ont sans doute une valeur diagnostique mais n'ont aucune valeur pronostique. Rappelons, enfin, que la théorie de la culture, selon Tylor, ne relevait pas plus d'une biologie que d'une théologie : les « sauvages » pour lui n'étaient pas plus les fossiles d'une humanité originaire que les dégénérés d'une ressemblance à Dieu. Sa théorie visait plutôt un point de vue *historique* et *philologique*<sup>158</sup>, ce qui nous montre assez l'intérêt qu'elle pouvait revêtir aux yeux de Warburg.

Une chose est sûre : c'est que le concept warburgien de survivance (*Nachleben*) a connu ses premières approximations

155. Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 36-66.

156. E. B. Tylor, 1871, I, p. VII-VIII (préface de 1873) (trad. I, p. X-XI). Cf. R. H. Lowie, 1937, p. 68-85.

157. Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 40, et surtout J. Leopold, 1980, p. 49-50 et *passim*.

158. Cf. M. Panoff, 1996, p. 4364-4365.

dans un champ épistémique lié aux objets de l'anthropologie et à l'horizon général des théories évolutionnistes. En cela, affirme Ernst Gombrich, Warburg restera un « homme du XIX<sup>e</sup> siècle » : en cela, conclut-il, son histoire de l'art demeure vieillie, périmée dans ses modèles théoriques fondamentaux<sup>159</sup>. La simplification est brutale, non dénuée de mauvaise foi. Au mieux, elle porte témoignage de la difficulté que les iconologues de la seconde génération ont pu rencontrer quant à la gestion d'un héritage décidément trop fantomatique pour être « applicable » comme tel. Au pire, cette simplification vise à reclore les voies théoriques ouvertes par la notion même de *Nachleben*.

Warburg « évolutionniste » – qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'il a lu Darwin ? Cela ne fait pas l'ombre d'un doute. Qu'il a revendiqué une « idée de progrès » dans les arts et adopté un « modèle continuiste » du temps<sup>160</sup> ? Rien n'est plus faux. Rappelons d'abord que la doctrine de l'évolution introduisait la *question du temps* dans les sciences de la vie, par-delà cette « longue durée cosmique » – comme l'appelle Georges Canguilhem – dont Lamarck faisait encore son cadre de pensée. Mais, poser la question du temps, c'était déjà poser la *question des temps*, c'est-à-dire des différentes modalités temporelles que manifestent, par exemple, un fossile, un embryon ou un organe rudimentaire<sup>161</sup>. Patrick Tort a, d'autre part, montré qu'il était complètement abusif de rabattre la philosophie de Herbert Spencer – cela qui vient spontanément à l'idée quand on prononce le mot « évolutionnisme » – sur la théorie darwinienne de l'évolution biologique : la seconde est un transformisme bio-écologique du devenir des espèces vivantes en tant qu'elles sont soumises à la variation ; la première est une doctrine, voire une idéologie du sens de l'histoire dont les conclusions – diffuses chez les classes dirigeantes et les milieux industriels du XIX<sup>e</sup> siècle – s'oppose sur bien des points à celles de *L'Origine des espèces*<sup>162</sup>.

159. E. H. Gombrich, 1970, p. 68, 168, 185, 321, etc.

160. *Id.*, 1994b, p. 635-649.

161. Cf. G. Canguilhem, 1977, p. 106.

162. Cf. P. Tort, 1983, p. 166-197 et *passim* (qui oppose les voies scientifiques de l'évolution biologique au dévoiement idéologique de l'évolutionnisme spencérien). *Id.*, 1992, p. 13-46.



Le pivot du malentendu tient, justement, à la notion de survivance. Ce n'est que dans la cinquième édition de son ouvrage que Darwin a fait intervenir l'expression spencérienne de « survivance du plus adapté » (*survival of the fittest*) : les épistémologues aujourd'hui ne voient que confusion théorique dans l'association de ces deux mots (que Tylor, on l'a vu, dissociait soigneusement). Parler ainsi, c'est en effet rabattre la *sélection* sur la *survivance* : les plus aptes, les plus forts survivent aux autres et se multiplient. L'idée que cette loi puisse concerner le monde historique ou culturel est de Spencer, non de Darwin qui voyait plutôt dans la civilisation une façon de s'opposer – de se « désadapter » – à la sélection naturelle<sup>163</sup>. Warburg en ce sens fut darwinien, sans doute, mais non évolutionniste au sens spencérien.

Le *Nachleben* n'a de sens, chez lui, qu'à complexifier le temps historique, à reconnaître dans le monde de la culture des temporalités spécifiques, non naturelles. Fonder une histoire de l'art sur la « sélection naturelle » – par élimination successive des styles les plus faibles, cette élimination donnant au devenir sa perfectibilité et à l'histoire sa téléologie –, voilà bien qui était aux antipodes de son projet fondamental et de ses modèles de temps. La forme survivante, au sens de Warburg, ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes. Bien au contraire, elle survit, symptomatiquement et fantomalement, à sa propre mort : ayant disparu en un point de l'histoire ; étant réapparue bien plus tard, à un moment où, peut-être, on ne l'attendait plus ; ayant, par conséquent, survécu dans les limbes encore mal définies d'une « mémoire collective ». Rien n'est plus loin de cette idée que le systématisme « synthétique » et autoritaire de Spencer, son soi-disant « darwinisme social »<sup>164</sup>. En revanche, des liens peuvent être tracés entre cette notion de la survivance et certains énoncés darwiniens relatifs à la complexité et à l'intrication paradoxale des temps biologiques.

Le *Nachleben* pourrait, de ce point de vue, être comparé – ce qui ne veut pas dire assimilé – aux modèles de temps qui font précisément symptôme dans l'évolution, c'est-à-dire qui

163. *Id.*, 1992, p. 13 : « La sélection naturelle sélectionne la civilisation, qui s'oppose à la sélection naturelle. » D. Becquemont, 1996, p. 4173-4175.

164. Cf. H. Spencer, 1873.

font obstacle à tous les schémas continuistes de l'adaptation. Les théoriciens de l'évolution ont parlé de « fossiles vivants », ces êtres parfaitement anachroniques de la survivance<sup>165</sup>. Ils ont parlé des « chaînons manquants », ces formes intermédiaires entre des stades anciens et des stades récents de variation<sup>166</sup>. Ils ont, dans le concept de « rétrogression », refusé d'opposer une évolution « positive » et une régression « négative »<sup>167</sup>. Ils ont ainsi parlé, non seulement de « formes panchroniques » – fossiles vivants ou formes survivantes, soit des organismes que l'on trouvait partout à l'état de fossiles, que l'on croyait disparus, mais que l'on découvre tout à coup, dans certaines conditions, à l'état d'organismes vivants<sup>168</sup> –, mais encore d'« hétérochronies », ces états paradoxaux du vivant où se combinent des phases hétérogènes de développement<sup>169</sup>. Quand le jeu normal de la sélection naturelle et des mutations génétiques ne permet pas de comprendre la formation d'une espèce nouvelle, ils ont même parlé de « monstres prometteurs », organismes « non compétitifs » cependant capables d'engendrer une lignée évolutive radicalement divergente, originale<sup>170</sup>.

À sa façon, le *Nachleben* warburgien ne nous parle en effet que de « fossiles vivants » et de formes « rétrogressives ». Il nous parle bien d'*hétérochronies*, voire de « monstres prometteurs » – comme cette truie prodigieuse de Landser, à deux corps et à huit pattes, que Warburg aura commentée d'après une gravure de Dürer sous l'angle de ce qu'il nommait, précisément, une « région des monstres prophétiques » (*Region der wahrsagenden Monstra*)<sup>171</sup>. Mais on comprendra aussi le malentendu que peut induire la qualification d'« évolutionniste » à propos d'une œuvre aussi expérimentale – aussi inquiète et heuristique – que celle de Warburg.

165. Cf. N. Eldredge et S. M. Stanley (dir.), 1984.

166. Cf. C. Devillers, 1996a, p. 1710-1713.

167. Cf. P. Tort, 1996a, p. 1594-1597. *Id.*, 1996b, p. 3677.

168. Cf. M. Delsol et J. Flatin, 1996, p. 1714-1717.

169. Cf. C. Devillers, 1996b, p. 2215-2217, qui donne l'exemple de l'*Axolotl* (demeurant toute sa vie une larve capable de reproduire, il est à la fois un enfant et un adulte) et parle de rythmes différentiels, accélérations ou ralentissements du développement, que l'on nomme tour à tour « néoténies », « progenèses », « péramorphoses », « hypermorphoses », etc. Cf. également K. J. McNamara, 1982, p. 130-142.

170. Cf. M. Delsol, 1996, p. 3042-3044.

171. A. Warburg, 1920, p. 253 (trad. p. 277).



\*

Pour cerner l'*objet inouï* et anachronique de sa quête, Warburg procéda en effet comme tous les pionniers : il se bricola un système d'emprunts hétérogènes qu'il détournait par le simple « bon voisinage » de tous les autres. Ernst Gombrich a révélé – mais également surestimé – son utilisation de l'évolutionnisme hétérodoxe de Tito Vignoli<sup>172</sup>. Or, cette source positiviste est à placer aux côtés du romantisme de Carlyle, par exemple : Warburg y puisait d'autres arguments en faveur de cette *mise en question de l'histoire* qu'induit toute reconnaissance des phénomènes de survivance. Carlyle n'a pas seulement influencé Warburg sur le plan de cette « philosophie du symbole » – et du vêtement – qu'on trouve dans l'ouvrage si étrange qu'est *Sartor Resartus*, et sur lequel nous aurons à revenir. Il a, dans le même contexte, esquissé une véritable philosophie de l'histoire en dialogue avec toute la pensée allemande, celle de Lessing, de Herder, de Kant, de Schiller et, bien sûr, de Goethe<sup>173</sup>.

C'était une philosophie de la distance (l'histoire comme ce qui nous met en contact avec le lointain) et de l'expérience (l'histoire comme philosophie enseignée par l'épreuve) ; c'était une philosophie de la *vision des temps*, à la fois prophétique et rétrospective ; c'était une critique de l'histoire prudente, un éloge de l'histoire artiste ; c'était une théorie des « signes des temps » (*signs of Times*) que Carlyle définissait lui-même comme « hyperbolique-asymptotique », toujours en quête de limites et de profondeurs insues ; là où l'histoire au sens trivial était reconnue comme successive, narrative et linéaire, Carlyle parlait du temps comme d'un remous faits d'actes et de blocs (*solids*), innombrables et simultanés, qu'il finissait par nommer le « chaos de l'étant » (*chaos of Being*)<sup>174</sup>.

Il n'est pas indifférent de savoir que Wilhelm Dilthey a, en 1890, commenté cette philosophie de l'histoire au regard de

172. Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 68-71.

173. Cf. C. F. Harrold, 1934, p. 151-179.

174. T. Carlyle, 1833-1834, p. 37-40. L'exergue de cet ouvrage est un passage célèbre de Goethe sur le temps : « Le temps est mon legs, mon champ est le temps » (*Die Zeit ist mein Vermächtniss, mein Acker ist die Zeit*). *Id.*, 1829, p. 56-82. *Id.*, 1830, p. 83-95. *Id.*, 1833, p. 167-176. Cf. A. J. La Valley, 1968, p. 183-235. J. D. Rosenberg, 1985.

sa propre « critique de la raison historique<sup>175</sup> ». Par des voies extrêmement différentes – divergentes sur bien des points –, Carlyle et Dilthey pouvaient donc fournir au jeune Warburg quelques outils conceptuels destinés à construire peu à peu le modèle temporel de sa propre *Kulturwissenschaft* en formation<sup>176</sup>. L'ouverture anthropologique de l'histoire de l'art ne pouvait que modifier ses propres schémas d'intelligibilité, ses propres déterminismes. Et quoi qu'il en eût, Warburg se trouvait prendre part à une polémique qui, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, opposait les historiens positivistes ou « spécialistes » aux tenants d'une *Kulturgeschichte* élargie : tels Salomon Reinach ou Henri Berr en France, et en Allemagne Wilhelm Dilthey ou Karl Lamprecht, le propre maître de Warburg.

Que conclure de ce jeu d'emprunts et de questions débattues, si ce n'est que l'évolutionnisme produisait là sa propre crise, sa propre critique interne ? En reconnaissant la nécessité d'élargir les modèles canoniques de l'*histoire* – modèles narratifs, modèles de continuité temporelle, modèles d'assomption objective –, en se dirigeant peu à peu vers une théorie de la *mémoire* des formes – une théorie faite de sauts et de latences, de survivances et d'anachronismes, de vouloirs et d'inconscients –, Aby Warburg opérait une rupture décisive avec les notions mêmes de « progrès » et de « développement » historiques. Il jouait donc l'évolutionnisme contre lui-même. Il le déconstruisait à seulement reconnaître ces phénomènes de survivance, ces cas de *Nachleben* qu'il nous faut, à présent, tenter de ressaisir dans leur élaboration spécifique.

175. W. Dilthey, 1890, p. 507-527.

176. Cf. F. Gilbert, 1972, p. 381-391. Warburg a pu lire Dilthey dans les *Festschrift Eduard Zeller* (1887) aux côtés de Vischer et Usener.



## RENAISSANCE ET IMPURETÉ DU TEMPS : WARBURG AVEC BURCKHARDT

Warburg a élaboré la notion de *Nachleben* dans un cadre historique précis formant le domaine presque exclusif de ses études publiées : il s'agit de la Renaissance, italienne au premier chef (Botticelli, Ghirlandaio, Francesco del Cossa, mais aussi Politien ou Pic de la Mirandole), puis flamande et allemande (Memling, Van der Goes, Dürer, mais aussi Luther ou Mélanchthon). Si nous nous repençons aujourd'hui sur une telle notion, c'est bien sûr qu'elle nous semble porter une leçon théorique propre à « refonder », pour ainsi dire, quelques pré-supposés majeurs de notre savoir sur les images *en général*. Mais il ne faut pas oublier que c'est dans le contexte de la Renaissance *en particulier* que le problème a été formulé par Warburg. On ne saurait exiger de celui-ci quelque chose qu'il n'a jamais promis (c'est ce que fait Gombrich lorsqu'il lui reproche, par exemple, d'avoir parlé des survivances en « oubliant le Moyen Âge <sup>177</sup> »). La valeur générale du *Nachleben* résulte d'une lecture et, donc, d'une interprétation de Warburg : elle n'engage que la responsabilité de notre propre construction.

Accordons à Warburg, en tout cas, un certain goût – mais subtil et subreptice – pour la provocation : n'est-il pas provocant de faire se rencontrer, sur la table de travail de l'historien-philosophe, les deux notions si différentes de « survivance » et de « renaissance » ? Certes, le mot *Renaissance*, en allemand, ne se dit que de la période historique : il ne désigne pas spontanément, comme en français ou en italien, un processus qu'aurait alors pour charge de désigner l'expression *Nachleben der Antike*. Mais persiste l'impression que le contact entre les deux mots a quelque chose d'irritant. Nous

177. E. H. Gombrich, 1970, p. 309-311.

aurons à constater qu'en effet aucun de ces deux mots ne pouvait sortir indemne d'un tel contact : la Renaissance, comme âge d'or dans l'histoire des arts, y devait perdre quelque chose de sa pureté, de sa complétude. Réciproquement, la survivance, comme processus obscur de l'évolution, y devait perdre quelque chose de sa touche primitive ou pré-historique.

Mais pourquoi ce contexte-là ? Pourquoi la Renaissance ? Pourquoi, en particulier, avoir commencé ou recommencé – je pense à la thèse de Warburg sur Botticelli, son premier travail publié <sup>178</sup> – par la Renaissance italienne ? D'abord, parce que c'est là exactement qu'avait commencé ou recommencé l'histoire de l'art en tant que savoir : Warburg et Wölfflin, avant Panofsky, auront réinventé la discipline de l'histoire de l'art en *revenant aux conditions humanistes*, c'est-à-dire renaissantes, d'un ordre du discours qui n'avait pas toujours existé comme tel. Entrer dans la Renaissance – entrer dans l'histoire de l'art par la voie royale de la Renaissance –, c'était également, pour un jeune savant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *entrer dans une polémique théorique* sur le statut même, le style et les enjeux du discours historique en général.

Cette polémique remonte à Jules Michelet dont quelques formules célèbres ont, pour la première fois, esquissé une notion proprement historique et interprétative de la Renaissance : « découverte du monde et de l'homme », « avènement d'un art nouveau », « libre essor de la fantaisie », retour à l'Antiquité conçu comme « un appel aux forces vives <sup>179</sup> »... Tentons de relativiser ce que de telles formules ont aujourd'hui de banalisé, voire de contestable : lorsque Warburg suivait les cours de Henry Thode, à l'université de Bonn, il entendait probablement cent récriminations à l'encontre de cette Renaissance « moderne », essentiellement perçue comme le moment *d'invention d'une morale anti-chrétienne*. Récriminations adressées moins à Michelet lui-même qu'aux deux penseurs allemands coupables d'avoir poussé de telles formules jusqu'à leurs conséquences extrêmes : ces deux auteurs ne sont autres que Jacob Burckhardt et Friedrich

178. A. Warburg, 1893, p. 11-63 (trad. p. 47-100).

179. J. Michelet, 1855, p. 34-35. Cf. L. Fèbre, 1950, p. 717-729.



Nietzsche<sup>180</sup>. La polémique, on s'en doute, ne concernait pas seulement le statut, chrétien ou non, de la Renaissance italienne, mais celui même du savoir historique, de ses ambitions philosophiques et anthropologiques. Au cœur de cette polémique, c'est tout l'enjeu de la nouvelle *Kulturgeschichte* qui était posé par Nietzsche et par Burckhardt.

Il est clair qu'entre les leçons « franciscaines » de Thode et les écrits « modernes » de Burckhardt, Warburg n'a pas hésité un seul instant. On ne voit pas le nom du premier cité une seule fois dans les *Gesammelte Schriften*, tandis que l'influence du second y est partout revendiquée<sup>181</sup>. Un seul exemple suffira pour faire sentir ce contraste : dans son article de 1902 sur le portrait florentin, Warburg part justement d'une iconographie franciscaine – la *Confirmation de la règle de saint François*, représentée par Giotto à l'église de Santa Croce et par Ghirlandaio à Santa Trinita –, ce qui rend plus flagrante encore l'absence de toute référence à Thode<sup>182</sup>. En fait, Warburg passait simplement sous silence que son interprétation anthropologique du cycle de Ghirlandaio contredisait point par point le schéma proposé par Thode dans son propre ouvrage sur la Renaissance. En revanche, le même texte s'ouvre sur une vibrante revendication théorique que domine l'autorité de Burckhardt :

« Jacob Burckhardt, pionnier exemplaire (*vorbildlicher Pfadfinder*), a ouvert à la science le domaine de la civilisation de la Renaissance (*Kultur der Renaissance*) et l'a dominé de son génie ; mais il n'a jamais songé à exploiter en tyran égoïste la région (*Land*) qu'il venait de découvrir ; au contraire, son abnégation scientifique (*wissenschaftliche Selbstverleugnung*) était telle qu'au lieu d'attaquer le problème de l'histoire de la civilisation en lui gardant son unité (*Einheitlichkeit*), si séduisante sur le plan de l'art, il le divisa en plusieurs parties apparemment sans rapport (*in mehrere äusserlich unzusammenhängende Teile*), afin d'explorer et de décrire chacune d'entre elles avec une sérénité souveraine. Ainsi, dans sa *Civilisation de la Renaissance*, il exposa d'abord la psychologie de

180. H. Thode, 1885. Sur l'historiographie du concept de Renaissance en Allemagne, cf. J. Huizinga, 1920, p. 243-287. R. Kaufmann, 1932. S. Vietta (dir.), 1994. W. K. Ferguson, 1948, p. 167-230. *Id.*, 1963.

181. A. Warburg, 1932, II, p. 679 (entrée « Burckhardt » de l'index).

182. *Id.*, 1902 a, p. 70-71 (trad. p. 106-107).

l'individu social, sans envisager les arts plastiques ; puis, dans son *Cicerone*, il se contenta de proposer une « initiation au plaisir des œuvres d'art ». [...] Conscients de la personnalité supérieure de Jacob Burckhardt, nous ne devons pas pour autant hésiter à avancer dans la voie qu'il nous a désignée<sup>183</sup>. »

Cette « voie » (*Bahn*) est d'une exigence méthodologique extrêmement difficile à maintenir. Mais elle aura placé l'« abnégation » de Warburg – sa *Selbstverleugnung*, comme il l'écrit ici – à la hauteur de celle qu'il reconnaissait en Burckhardt. Il s'agit presque d'une attitude stoïque. D'un côté, on a à reconnaître l'unité (*Einheitlichkeit*) de toute culture, son organicité fondamentale. Mais, d'un autre côté, on se refuse à la déclarer, à la définir, à prétendre la saisir comme telle : on laisse les choses à leur état de division ou de « démontage » (*Zerlegung*). Comme Burckhardt, Warburg s'est toujours refusé à reclore une synthèse, façon de toujours repousser le moment de conclure, le moment hégélien du savoir absolu. Il faut donc pousser l'« abnégation », ou la modestie épistémologique, jusqu'à reconnaître qu'un chercheur isolé – un *pionnier* – ne peut, ne doit *travailler que sur des singularités*, comme l'écrit très bien Warburg dans la même page en jouant sur le paradoxe d'une « histoire synthétique » faite cependant d'« études particulières », c'est-à-dire d'études de cas non hiérarchisées :

« Et même après sa mort, [Burckhardt] ce connaisseur, cet érudit génial nous apparaît comme un chercheur infatigable ; dans ses *Contributions à l'histoire de l'art en Italie*, il a encore ouvert une troisième voie empirique pour accéder à une histoire synthétique de la civilisation (*synthetische Kulturgeschichte*) : il n'a pas reculé devant la tâche d'étudier chaque œuvre d'art en particulier (*das einzelne Kunstwerk*) dans son rapport direct avec l'environnement de son époque, pour saisir comme des « causalités » les exigences intellectuelles et pratiques de la vie réelle (*das wirkliche Leben*)<sup>184</sup>. »

Wölfflin aussi – l'autre grand « réinventeur » de l'histoire de l'art au XX<sup>e</sup> siècle – admirait en Burckhardt ce maître précisément capable d'une « histoire systématique » où le « système » ne fût jamais défini, c'est-à-dire reclos, schématisé, sim-

183. *Ibid.*, p. 67 (trad. p. 103).

184. *Ibid.*, p. 67 (trad. p. 103). Cf. J. Burckhardt, 1874-1897.









7. Aby Warburg, *Notizkästen*. Londres, The Warburg Institute. Photo The Warburg Institute.

ce que Heinrich Mann a fustigé dans l'expression de *Renaissance hystérique*<sup>191</sup>.

S'il y a bien un *mythe de la Renaissance*, ce mythe est intrinsèque à la culture renaissante elle-même – et il revient à Burckhardt de l'avoir analysé comme tel. Le « développement de l'individu » relève probablement d'une structure mythique, en tout cas d'une structure idéologique et politique<sup>192</sup>. Il n'en produit pas moins des effets de connaissance et de style, des effets de vérité et d'histoire : si l'« individu » est un mythe de la Renaissance, du moins aura-t-il engendré ces fascinantes réalités que sont les portraits florentins du Quattrocento. Or, c'est de là que Warburg partait exactement : analyser un mythe, s'involuer dans ses effets esthétiques, c'était tout à la fois prendre la mesure de sa fécondité (comme « science du concret ») et le déconstruire (comme ensemble de fantasmes).

L'analyse burckhardtienne n'intéressait donc pas Warburg pour quelques généralités d'où la Renaissance, comme culture

191. Cf. W. Rehm, 1929, p. 296-328. G. Uekermann, 1985, p. 42-126. G. Goebel-Schilling, 1990, p. 78-88. J. B. Bullen, 1994.

192. J. Burckhardt, 1860, I, p. 197-245.

ou période, pût sortir toute pure et conceptuellement « armée », telle Athéna sortant de la tête de Zeus. Burckhardt avait bien reconnu un « développement de l'individu » dans l'Italie de la Renaissance, mais ce « développement » trouvait son étrange conclusion dans une *analyse des symptômes* et des traits d'esprit, des parodies et des diffamations – autant d'obstacles à un modèle trivialement évolutionniste – dont l'individu aura été, depuis Franco Sacchetti jusqu'à l'Arétin, une incessante victime : Burckhardt parlait donc du « développement de l'individu », non comme le pur progrès d'une émancipation, mais aussi comme un *développement de sa perversité* même<sup>193</sup>.

On peut tirer de cette analyse deux interprétations fort différentes. La première est moraliste : elle suit le modèle « grandeur et décadence » des pessimismes du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>194</sup>. Elle jette un pont – légitime – entre Burckhardt et Schopenhauer<sup>195</sup>. Mais, emphasiant le motif du déclin, elle finit par ne voir chez Burckhardt qu'un idéologue passéiste, un anti-démocrate précurseur du *Kulturpessimismus* à la Spengler, voire un zéléteur des « révolutions conservatrices » qui ont, en Allemagne, préparé l'avènement du nazisme<sup>196</sup>. L'autre interprétation est structurale : elle s'attache à repérer les *fonctionnements de l'histoire* plus que les *jugements sur l'histoire*. Elle a l'avantage – que Warburg aura parfaitement compris – d'être dialectique et, par là même, épistémologiquement féconde. Lorsque Burckhardt fustige la « culture moderne » et son incapacité à « comprendre l'Antiquité »<sup>197</sup>, il ne prononce pas tant un jugement « réactionnaire » qu'il ne met le doigt, de façon critique, sur le problème plus général du rapport entre une culture et sa mémoire : une culture qui refoule sa propre mémoire – ses propres survivances – est aussi vouée à l'impuissance qu'une culture immobilisée dans la perpétuelle commémoration de son passé. Walter Benjamin, me semble-t-il, ne pensait pas autrement<sup>198</sup>.

193. *Ibid.*, I, p. 228-245.

194. Cf. É. Gebhart, 1887, p. 66.

195. Cf. H. White, 1973, p. 230-244 et 263.

196. Cf. P. W. Krüger, 1930. A. Momigliano, 1955, p. 283-298. M. A. Holly, 1988, p. 47-73 (repris avec quelques modifications dans *id.*, 1996, p. 29-63). J. Lefebvre, 1989, p. 129-152. J. Nurdin, 1992, p. 129-135.

197. J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2 et 5-6.

198. Cf. G. Didi-Huberman, 2000, p. 85-155.



Le « développement de l'individu », à la Renaissance, porte donc en lui le *développement de ses symptômes*, de ses perversités, de ses négativités : que conclure de cette proposition ? Une vision moraliste parlera de « déclin », cela au nom d'une « pureté » dont on ne sait trop bien s'il faut, comme chez Winckelmann, la situer au temps du seul « miracle grec ». Une vision structurale comprendra que *le temps* – le temps quel qu'il soit, le temps de l'Antiquité comme celui de la Renaissance – *est impur*. C'est à partir d'une telle interprétation, je crois, que tout le travail de Warburg aura pu prendre son départ en utilisant ce qui, dans les analyses de Burckhardt, pouvait construire une notion incisive de cette impureté du temps : construire, en somme, le fondement théorique de la « survivance ».

\*

D'emblée, Burckhardt avait décidé de donner la mesure d'une *complexité des temps* propre à la Renaissance : impossible, donc – et historiquement néfaste –, de résumer celle-ci à la belle science d'un Léonard, à l'angélisme d'un Raphaël ou au génie d'un Michel-Ange. Un demi-siècle avant que Freud ne définisse sa « règle fondamentale » de non-omission, Burckhardt écrivait que l'historien ne doit « rien exclure de ce qui appartient au passé »<sup>199</sup> : les lacunes, les continents noirs, les contre-motifs, les aberrations font partie de sa quête. Voilà pourquoi le fameux « développement de l'individu » doit être pensé avec ce que Burckhardt nomme un « mélange de superstitions antiques et modernes »<sup>200</sup>, caractéristique de l'Italie renaissante (on sait que Warburg fera une analyse semblable pour l'Allemagne de Luther et de Mélanchthon). Là où Robert Klein voyait chez Burckhardt « une certaine opposition entre les deux orientations de la Renaissance » – l'esprit *positif* de la « découverte de l'homme et du monde », l'esprit *fantastique* des fictions ésotériques<sup>201</sup> –, nous serions tentés de reconnaître quelque chose comme une clairvoyance dialectique, une *pensée des tensions et des polarités* que Warburg aura, pour son propre compte, systématisée à chaque niveau d'analyse.

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

200. *Id.*, 1860, III, p. 142-191.

201. R. Klein, 1970, p. 219.

Dans de telles conditions, on ne voit pas comment la fameuse « résurrection de l'Antiquité »<sup>202</sup> pourrait être pensée selon la temporalité d'un pur et simple retour du même (le même « idéal de beauté », par exemple). C'est son rapport – fatalement *anachronique* – aux spécificités du présent et du lieu, l'Italie du *xv<sup>e</sup>* siècle, qui donne à ce *retour* sa vocation aux *différences*, aux complexités, aux métamorphoses<sup>203</sup>. C'est la rencontre du temps long des survivances – Burckhardt ne les nomme pas ainsi, il dit : « [...] cette Antiquité avait depuis longtemps fait sentir son influence » – avec le temps bref des décisions stylistiques qui fait de la Renaissance un phénomène si complexe<sup>204</sup>.

Voilà pourquoi Burckhardt, à propos du concept historique du *renaître* – noté sous cette forme verbale, en français, dans un manuscrit de 1856 –, aura pu décrire un véritable mouvement dialectique : entre le *temps-coupure* de ce qu'il appelle la « reprise » du passé antique et le *temps-remous* des « résidus vitaux » (*lebensfähige Reste*), demeurés latents, efficaces en un sens, au cœur même de la « longue interruption » qui les maintenait inaperçus<sup>205</sup>. L'Antiquité n'est pas un « pur objet du temps » qui revient tel quel lorsque convoqué : c'est un grand mouvement de terrains, une sourde vibration, une harmonique qui traverse toutes les couches historiques et tous les niveaux de la culture :

« L'histoire du monde ancien, du moins celle des peuples dont la vie se prolonge dans la nôtre, est comme un accord fondamental que l'on entend sans cesse résonner encore à travers la masse des connaissances humaines »<sup>206</sup>.

On s'étonnera moins, dès lors, de trouver sous la plume de Burckhardt une proposition aussi radicale – et scandaleuse aux yeux des dévots esthétiques de la Renaissance – que celle-ci : « La Renaissance n'a créé aucun style organique propre » (*kein eigener organischer... Stil*)<sup>207</sup>. Qu'est-ce à dire ? Que *la*

202. J. Burckhardt, 1860, II, p. 11-169.

203. *Ibid.*, II, p. 11-12.

204. *Ibid.*, II, p. 13.

205. Cité par M. Ghelardi, 1991, p. 129.

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

207. Cité par M. Ghelardi, 1991, p. xvi.



*Renaissance est impure*, dans ses styles artistiques comme dans la temporalité complexe de ses allers et retours entre présent vivant et Antiquité remémorée. On ne peut imaginer, au XIX<sup>e</sup> siècle, une critique plus aiguë de l'historicisme (en quête d'unité de temps) comme de l'esthétisme (en quête d'unité de style)<sup>208</sup>.

La Renaissance est impure : Warburg n'aura jamais cessé d'approfondir et de construire – grâce aux concepts spécifiques de *Nachleben* et de *Pathosformel* – une telle observation. La Renaissance est impure : telle serait, peut-être, sa limite au regard de tout idéal, telle est pourtant bien sa *vitalité* même. Warburg l'écrivait exactement en 1920 : le « mélange d'éléments hétérogènes » (*Mischung heterogener Elemente*) nomme ce qu'il y a de précisément « vital » (*so lebenskräftig*) dans la « culture de la Renaissance » (*Kultur der Renaissance*)<sup>209</sup>. Il nomme le caractère « hybride » du style florentin (*Mischstil*)<sup>210</sup>. Il implique une constante dialectique de « tensions » et de « compromis » – en sorte que la culture renaissante aura fini par se présenter, aux yeux de l'historien, comme un véritable « organisme énigmatique » :

« Quand des manières contradictoires de concevoir la vie (*Lebensanschauung*) jettent les membres isolés de la société dans des affrontements mortels et leur inspirent une passion unilatérale, elles causent irrésistiblement le déclin (*Verfall*) de la société ; et pourtant, ce sont en même temps des forces (*Kräfte*) qui favorisent l'épanouissement de la civilisation la plus haute [...]. C'est sur ce terrain que croît la fleur de la civilisation de la Renaissance florentine. Les qualités tout à fait hétérogènes (*heterogene Eigenschaften*) de l'idéaliste médiéval et chrétien, chevaleresque et romantique, ou encore classique et platonisant d'une part, et du pragmatique marchand étrusco-païen et tourné vers le monde extérieur d'autre part, imprègnent l'homme de la Florence des Médicis et s'unissent en lui, pour former un organisme énigmatique (*ein rätselhafter Organismus*), doté d'une énergie vitale (*Lebensenergie*) primaire et néanmoins harmonieuse<sup>211</sup>. »

208. Cf. G. Boehm, 1991, p. 73-81.

209. A. Warburg, 1920, p. 208-209 (trad. p. 255).

210. *Id.*, 1906, p. 127 (trad. p. 163).

211. *Id.*, 1902a, p. 74 (trad. p. 110).

## LEBENSFÄHIGE RESTE : LA SURVIVANCE ANACHRONISE L'HISTOIRE

La Renaissance est impure – la *survivance* serait la façon warburgienne de nommer le mode temporel de cette impureté. Bien que discrète, l'expression des « résidus vitaux » (*lebensfähige Reste*), chez Burckhardt, me semble décisive pour comprendre, en amont de Warburg lui-même, le paradoxe – et la nécessité – d'une telle notion. C'est le paradoxe d'une énergie résiduelle, d'une trace de vie passée, d'une mort à peine déjouée et presque continuée, *fantomale* pour tout dire, donnant à cette culture triomphalement nommée « Renaissance » son propre principe de *vitalité*. Mais de quelle vitalité, de quelle temporalité s'agit-il exactement ? En quoi la survivance impose-t-elle une façon spécifique, fondamentale, de comprendre la « vie des formes » et les « formes du temps » que cette vie déploie ?

Notre hypothèse de lecture sera que, par-delà l'évocation burckhardtienne des « résidus vitaux », le *Nachleben* de Warburg délivre un modèle de temps propre aux images, un *modèle d'anachronisme* qui rompt, non seulement avec les filiations vasariennes (ces romans familiaux) et les nostalgies wincelmanniennes (ces élégies de l'idéal), mais encore avec toute présomption usuelle sur le sens de l'histoire. Le *Nachleben* selon Warburg engage donc toute une théorie de l'histoire : c'est au regard de l'hégélianisme qu'en fin de compte nous devons juger, ou jauger, un tel concept<sup>212</sup>.

Constatons, pour commencer, que Warburg lui-même voyait bien dans la « survivance de l'Antiquité » un « problème capital » (*Hauptproblem*) pour toute sa recherche. C'est ce qu'ont attesté ses collaborateurs et amis les plus proches, tels Fritz Saxl<sup>213</sup>, ou encore Jacques Mesnil :

212. Cf. A. Dal Lago, 1984, p. 73-79, qui réfute les positions de E. H. Gombrich, 1969, p. 24-59.

213. F. Saxl, 1920, p. 1-4. *Id.*, 1922, p. 220-272.



« La bibliothèque fondée à Hambourg par le professeur Warburg se distingue entre toutes les bibliothèques par le fait qu'elle n'est point consacrée à une ou à plusieurs branches du savoir humain, qu'elle ne rentre dans aucune des catégories habituelles, soit générales, soit locales, mais qu'elle a été formée, classée et orientée en vue de la solution d'un problème, ou plutôt d'un vaste ensemble de problèmes connexes. Ce problème est celui qui a préoccupé Aby Warburg depuis sa jeunesse : que représentait en réalité l'Antiquité pour les hommes de la Renaissance ? quelle était pour eux sa signification ? dans quels domaines et par quelles voies a-t-elle exercé son influence ? La question ainsi posée n'est pas pour lui une question d'ordre uniquement artistique et littéraire. La Renaissance n'évoque pas seulement à son esprit l'idée d'un style, mais aussi et surtout l'idée d'une *culture* : le problème de la survivance et de la renaissance de l'antique est un problème religieux et social autant qu'artistique<sup>214</sup>. »

Le classement actuel de la bibliothèque Warburg témoigne encore de cette obsession : chaque section importante, ou presque, commence avec une sous-section sur la « survivance de l'Antiquité » – survivance des dieux antiques, des savoirs astrologiques, des formes littéraires, des motifs figuratifs, etc. Les volumes de conférences (*Vorträge der Bibliothek Warburg*), publiés entre 1923 et 1932 par Fritz Saxl, portent également la marque constante de ce problème : à seulement ouvrir le premier volume, nous voyons se côtoyer un article sur Dürer interprète de l'Antiquité (par Gustav Pauli) et une étude sur les survivances hellénistiques dans la magie arabe (par Hellmut Ritter), la fameuse conférence de Ernst Cassirer sur le concept de « forme symbolique » et un essai d'Adolph Goldschmidt sur « La survivance des formes antiques au Moyen Âge » (*Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter*)<sup>215</sup>. Tout l'effort bibliographique de l'Institut Warburg aura finalement convergé vers l'édition de deux volumes consacrés au seul problème de la survivance de l'Antiquité<sup>216</sup>.

Mais le problème était-il si nouveau que cela ? Le néo-classicisme de Winckelmann et de ses suiveurs n'avait-il pas déjà

214. J. Mesnil, 1926, p. 237.

215. F. Saxl (dir.), 1921-1932. La même remarque doit être faite à propos des 21 volumes des *Studien der Bibliothek Warburg*, publiés entre 1922 et 1932.

216. H. Meier, R. Newald et E. Wind (dir.), 1934.

projeté l'Antiquité (*Altertum*) jusque dans le présent vivant (*Gegenwart*) des hommes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>217</sup> ? Ernst Gombrich a insisté sur l'influence d'un texte d'Anton Springer – le premier chapitre de son livre *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, publié en 1867 – portant sur « La survivance de l'Antiquité au Moyen Âge » (*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*) : en marge d'un passage où Springer parlait du drapé antique comme d'un « parfait outil d'expression », Warburg aura indiqué, d'un laconique « Bravo », son assentiment<sup>218</sup>.

Warburg, certes, avait une connaissance très précise de toute la littérature historique concernant le problème de la « tradition antique ». Mais cette connaissance, de notre point de vue, marque plus fortement encore la différence qui devait séparer sa propre notion du *Nachleben* de toutes celles qui, sous plusieurs dénominations, pouvaient circuler à son époque<sup>219</sup>. En quoi donc la survivance selon Warburg pouvait-elle rompre avec toutes celles qui la précédaient ou qui lui étaient contemporaines ? Essentiellement en ce qu'elle n'était superposable à aucune périodisation historique. Le *Nachleben* de Springer simplifiait l'histoire en la périodisant : il permettait de maintenir une Antiquité « diminuée » dans ses survivances médiévales, par opposition à l'Antiquité « triomphante » de la Renaissance. Le *Nachleben* de Warburg, lui, est un concept structural. Il concerne la Renaissance aussi bien que le Moyen Âge : « Chaque période a la Renaissance de l'Antiquité qu'elle mérite » (*jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient*), écrivait-il<sup>220</sup>. Mais il aurait pu formuler, symétriquement, que chaque période a les survivances qu'elle mérite, ou plutôt qui lui sont nécessaires et, en un sens, la sous-tendent stylistiquement.

\*

217. W. Herbst, 1852.

218. E. H. Gombrich, 1970, p. 49-50. Cf. A. Springer, 1867 (Warburg utilisait la seconde édition, 1886), qu'Eugène Müntz, en France, commentait ainsi : « [...] un des maîtres de l'histoire de l'art, M. Antoine Springer, professeur à l'Université de Leipzig, nous montre l'Antiquité se survivant en quelque sorte (tel est le sens du mot *Nachleben*) à travers le Moyen Âge. » E. Müntz, 1887, p. 631.

219. Cf. G. Dehio, 1895. L. Friedländer, 1897, p. 210-240 et 370-401. E. Jaeschke, 1900. H. Semper, 1906. P. Cauer, 1911. R. W. Livingstone, 1912.

220. A. Warburg, 1926a (cité par E. H. Gombrich, 1970, p. 238).



La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'œuvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelquefois *après des choses moins anciennes* : ainsi, l'astrologie de type indien – la plus lointaine qui soit – retrouve-t-elle une valeur d'usage dans l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle *après* qu'elle eut été supplantée et périmée par les astrologies grecque, arabe et médiévale<sup>221</sup>. Ce seul exemple, longuement développé par Warburg, montre comment la survivance *désoriente l'histoire* : comment chaque période est tissée de son propre nœud d'antiquités, d'anachronismes, de présents et de propensions vers le futur.

Pourquoi le savoir médiéval survit-il en Léonard de Vinci ? Pourquoi le gothique septentrional survit-il à la Renaissance classique ? Michelet disait déjà du Moyen Âge qu'il est « d'autant plus difficile à tuer qu'il est mort depuis longtemps<sup>222</sup> ». Ce sont les choses mortes depuis longtemps, en effet, qui hantent le plus efficacement – le plus dangereusement – notre mémoire : la ménagère d'aujourd'hui, quand elle fait son horoscope, continue de manipuler les noms de dieux antiques auxquels plus personne n'est censé croire. La survivance, donc, *ouvre l'histoire* – ce que Warburg appelait de ses vœux quand il parlait d'une « histoire de l'art au sens le plus large » (*wohl zum Beobachtungsgebiet der Kunstgeschichte im weitesten Sinne*) : une histoire de l'art ouverte aux problèmes anthropologiques de la superstition, de la transmission des croyances<sup>223</sup>. Une histoire de l'art informée par cette « psychologie de la culture » pour laquelle Warburg avait commencé de se passionner auprès de Hermann Usener et de Karl Lamprecht.

Dans la mesure même où elle élargit le champ de ses objets, de ses approches, de ses modèles temporels, la survivance com-

221. Cf. A. Warburg, 1912, p. 178 (trad. p. 205).

222. J. Michelet, 1855, p. 36.

223. A. Warburg, 1920, p. 201 (trad. p. 249).

*plexifie l'histoire* : elle libère une sorte de « marge d'indétermination » dans la corrélation historique des phénomènes. L'après s'affranchit presque de l'avant quand il va rejoindre ce fantomatique « avant de l'avant » survivant : comme dans l'œuvre de Rembrandt, qualifiée par Warburg de « plus antique et plus classique » – plus ovidienne, en somme – que celle d'un Antonio Tempesta, qui la précède dans l'histoire<sup>224</sup>. La forme s'affranchit presque du contenu, comme dans les fresques de Ferrare où la structure renaissante – la position réciproque des figures, la référence astrologique elle-même – coexiste avec une iconographie encore médiévale, héraldique et chevaleresque<sup>225</sup>.

Constater cela, c'est se rendre à l'évidence que les idées de *tradition* et de *transmission* sont d'une redoutable complexité : elles sont historiques (Moyen Âge, Renaissance), mais elles sont aussi anachroniques (Renaissance *du* Moyen Âge, Moyen Âge *de* la Renaissance) ; elles sont faites de processus conscients et de processus inconscients ; d'oublis et de redécouvertes ; d'inhibitions et de destructions ; d'assimiliations et d'inversions de sens ; de sublimations et d'altérations – tous ces termes étant de Warburg lui-même<sup>226</sup>. Il aura suffi du déplacement de perspective, où se dialectise le modèle historique de la *renaissance* et le modèle anachronique de la *survivance*, pour que l'idée même d'une transmission dans le temps devienne problématique. D'autant que cette complexité, selon Warburg, n'allait pas sans la référence obstinée à une *anthropologie* sous-tendue par les questions conjuguées de la croyance, de l'aliénation, du savoir – et de l'image, bien sûr :

« Dans la perspective de l'évolution (*Wandel*) des images de ces divinités, d'abord transmises, puis oubliées et redécouvertes (*überliefert, verschollen und wiederentdeckt*), l'histoire de l'Antiquité renferme des connaissances encore inexploitées pour une histoire de la pensée anthropomorphique et de sa signification (*eine Geschichte der Bedeutung der anthropomorphistischen Denkweise*). [...] De ce point de vue, les images et les paroles (*Bilder und Worte*) dont il a été question ici – une faible partie de ce dont nous aurions

224. A. Warburg, 1926a (cité par E. H. Gombrich, 1970, p. 229-238).

225. *Id.*, 1912, p. 178-190 (trad. p. 205-213).

226. *Id.*, 1932, II, p. 670-673 (index, *sv* « Antike, Nachleben »).



pu disposer – doivent être considérées un peu comme des documents d'archives encore inexplorés qui témoignent de l'histoire tragique de la liberté de pensée (*die tragische Geschichte der Denkfreiheit*) de l'Européen moderne. Nous tenions aussi à montrer à l'aide d'une étude positive comment il est possible d'améliorer la méthodologie de la science des civilisations (*kulturwissenschaftliche Methode*) : en reliant l'histoire de l'art et les sciences religieuses (*die Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft*)<sup>227</sup>. »

Parce qu'elle est tissée de longues durées et de moments critiques, de latences sans âge et de brutales résurgences, la survivance finit par *anachroniser l'histoire*. Avec elle, en effet, s'effrite toute notion chronologique de la durée. En premier lieu, la survivance *anachronise le présent* : elle dément violemment les évidences du *Zeitgeist*, cet « esprit du temps » sur quoi se fonde si souvent la définition des styles artistiques. Warburg aimait citer la phrase de Goethe selon laquelle « ce qu'on appelle l'esprit du temps (*Geist der Zeiten*) n'est, en réalité, rien de plus que l'esprit de l'honorable historien dans lequel ce temps est réfléchi »... Moyennant quoi la grandeur d'un artiste, d'une œuvre d'art, était reconnue par Warburg – contrairement à ce que veut nous faire croire la trop courante lecture sociologique de son œuvre – selon sa capacité de *résistance* à un tel esprit, à un tel « temps d'époque »<sup>228</sup>.

En second lieu, la survivance *anachronise le passé* : si la Renaissance fut analysée par Warburg comme un « temps impur », c'est aussi que le passé où elle convoquait ses « forces vives » – l'Antiquité classique – n'avait rien lui-même d'une origine absolue. L'origine, par conséquent, forme elle-même une temporalité impure d'hybridations et de sédiments, de protensions et de perversions : dans les cycles picturaux du palais Schifanoia, ce qui survit est un modèle oriental d'astrologie où des formes grecques, plus anciennes, avaient déjà connu un long processus d'altération. À partir du moment où l'historien de l'art prend le risque de reconnaître les longues durées à l'œuvre dans les monuments artistiques de la Renaissance – ainsi Warburg aura-t-il présenté ensemble une

227. *Id.*, 1920, p. 259-260 et 267 (trad. p. 281 et 285-286).

228. *Id.*, 1926a (cité par E. H. Gombrich, 1970, p. 313-314).

œuvre de Raphaël et l'arc de Constantin à Rome, distants de mille deux cents ans<sup>229</sup> –, il prend, très logiquement, le risque de l'anachronisme : nommons cela une décision de reconnaître l'anachronisme à l'œuvre dans l'évolution historique elle-même.

Car la survivance ouvre bien une brèche dans les modèles usuels de l'évolution. Elle y décèle paradoxes, ironies du sort et changements non rectilignes. Elle *anachronise le futur* en tant même qu'elle est reconnue par Warburg comme une « force formative pour l'émergence des styles » (*als stilbildende Macht*)<sup>230</sup>. Que Luther et Mélanchthon révèlent leur intérêt pour les « survivances de pratiques mystérieuses de la religiosité païenne » (*an den fortlebenden mysteriösen Praktiken heidnischer Religiosität*) – voilà qui, bien sûr, « semble tellement paradoxal à notre conception rectiligne de l'histoire » (*geradlinig denkende Geschichtsauffassung*)<sup>231</sup>. Mais voilà qui justifiait pleinement la revendication, par Warburg, d'un modèle du temps spécifique à l'histoire des images : ce qu'il nommait, on l'a vu, une recherche de « sa propre théorie de l'évolution » (*ihre eigene Entwicklungslehre*)<sup>232</sup>.

\*

Nous voici un peu mieux armés pour comprendre les paradoxes d'une histoire des images conçue comme une *histoire de fantômes* – survivances, latences et revenances mêlées au développement plus manifeste des périodes et des styles. L'une des formules les plus frappantes de Warburg – elle date de 1928, une année avant sa mort – aura été de définir l'histoire des images qu'il pratiquait comme une « histoire de fantômes pour grandes personnes » (*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*)<sup>233</sup>. Mais de qui, d'où, de quand sont ces fantômes ? Les admirables textes de Warburg sur le portrait – leur mélange de précision archéologique et d'empathie mélan-

229. *Id.*, 1914, p. 173 (trad. p. 223).

230. *Id.*, 1893, p. 13 (trad. p. 49).

231. *Id.*, 1920, p. 209 (trad. p. 255).

232. *Id.*, 1912, p. 185 (trad. p. 215).

233. *Id.*, 1928-1929, p. 3.



colique – induisent d'abord l'idée que ces fantômes concernent l'insistance, la *survivance d'une après-mort*.

Au moment où il travaillait sur les portraits de la famille Sassetti (une famille de banquiers, comme l'était la sienne propre), Aby Warburg écrivit à son frère Max une lettre émouvante où il essayait de lui décrire en quoi tout son travail d'archives, pour être « aride » (*eine trockene Arbeit*), n'en devenait pas moins « terriblement intéressant » (*colossal interessant*) dès lors qu'il y ramenait à une sorte de vie, voire de palpitation, ces « images fantomatiques » (*schemenhafte Bilder*) d'êtres disparus depuis si longtemps<sup>234</sup>. À partir de là, nous pouvons mieux comprendre le « vif » paradoxal des portraits florentins (c'est-à-dire leur rapport physique à la mort) et, par conséquent, leur « animisme » si puissant (c'est-à-dire leur rapport psychique à l'inanimé)<sup>235</sup>. N'est-ce pas sur les sarcophages, ces écrins de la mort, que les artistes de la Renaissance ont scruté – de Nicola Pisano à Donatello et au-delà – les formules classiques pour représenter la vie elle-même, cette « vie en mouvement » qui survivait, comme fossilisée, dans le marbre des vestiges romains<sup>236</sup> ?

Mais ce n'est pas tout. Les fantômes de cette histoire des images viennent aussi d'un passé inchoatif : ils sont la *survivance d'une avant-naissance*. Leur analyse devrait nous apprendre quelque chose de décisif sur ce que Warburg nommait bien la « formation d'un style », sa morphogenèse. Le modèle du *Nachleben* ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une « renaissance ». Ce serait là, épistémologiquement parlant, comme la redéfinition du modèle biomorphique de l'évolution.

Vie, mort et renaissance, progrès et déclin – à savoir les modèles mis en circulation depuis Vasari – ne suffisaient plus à décrire l'historicité symptomale des images. Darwin, bien sûr,

234. *Id.*, Lettre à son frère Max du 30 juin 1900 (citée par E. H. Gombrich, 1970, p. 129).

235. Cf. G. Didi-Huberman, 1994, p. 383-432.

236. Cf. I. Ragusa, 1951. S. Contarini, 1992, p. 91, qui cite une formule très warburgienne d'André Jolles sur la Renaissance comme ayant eu « son berceau dans une tombe ».

est passé par là : son analyse des « apparitions accidentelles » – véritables symptômes ou *malaises dans l'évolution* – articulait remarquablement le « retour des caractères perdus » au motif des « latences » par lesquelles survit la structure biologique de l'« ancêtre commun » :

« Toutefois, nous rencontrons un autre cas chez les pigeons, c'est-à-dire l'apparition accidentelle, chez toutes les races, d'une coloration bleu-ardoise, des deux bandes noires sur les ailes, des reins blancs, avec une barre à l'extrémité de la queue, dont les plumes extérieures sont, près de leur base, extérieurement bordées de blanc. Comme ces différentes marques constituent un caractère de l'ancêtre commun, le biset, on ne saurait, je crois, contester que ce soit là un cas de retour et non pas une variation nouvelle [...]. Sans doute, il est très surprenant que des caractères réapparaissent après avoir disparu pendant un grand nombre de générations, des centaines peut-être. [...] Chez une race qui n'a pas été croisée, mais chez laquelle les deux *ancêtres* souche ont perdu quelques caractères que possédait leur ancêtre commun, la tendance à faire retour vers ce caractère perdu pourrait, d'après tout ce que nous pouvons savoir, se transmettre de façon plus ou moins énergique pendant un nombre illimité de générations. Quand un caractère perdu reparaît chez une race après un grand nombre de générations, l'hypothèse la plus probable est, non pas que l'individu affecté se met soudain à ressembler à un ancêtre dont il est séparé par plusieurs centaines de générations, mais que le caractère en question se trouvait à l'état latent chez les individus de chaque génération successive et qu'enfin ce caractère s'est développé sous l'influence de conditions favorables, dont nous ignorons la nature<sup>237</sup>. »

237. C. Darwin, 1859, p. 212-213.



GESCHICHTLICHES LEBEN :  
FORMES, FORCES ET INCONSCIENT DU TEMPS

De Warburg à Panofsky, donc, un mot tombe et s'oublie : le mot *Nachleben*, « survie ». Et tombe avec lui – avec son impureté foncière – un deuxième mot contenu en lui : *Leben*, la « vie ». Panofsky, ce n'est pas douteux, aura voulu comprendre la seule « signification » (*meaning*) des images. Warburg, lui, voulait aussi comprendre leur « vie », cette « force » ou « puissance » (*Kraft, Macht*) impersonnelle dont il parle quelquefois mais qu'il renonce régulièrement à définir. D'où tenait-il ce vocabulaire si peu axiomatisé, et cependant si important ? Avant tout de Burckhardt, dont il se plaisait à revendiquer la quête – concernant le rôle des spectacles éphémères dans la culture visuelle renaissante – d'un « véritable passage de la vie dans l'art » (*ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst*)<sup>279</sup>. Comme pour Burckhardt, l'art n'était pas pour Warburg une simple question de goût, mais bien une question *vitale*. L'histoire, elle non plus, n'était pas pour lui une simple question chronologique, mais bien un remous, un débat de la « vie » dans la longue durée des cultures.

L'histoire des images fut donc pour Warburg ce qu'elle avait été, déjà, pour Burckhardt (mais qu'elle n'est plus depuis Panofsky) : une « question de vie » et – puisque en cette « vie » la mort est omniprésente – de « survies », de survivances. Le biomorphisme qui s'exprime ici n'a plus rien à voir avec celui d'un Vasari ou même d'un Winckelmann. Car la « vie » dont il est question ne va pas sans l'*élément non naturel* qu'exige, chez Burckhardt et Warburg, la notion de culture ; elle ne va pas non plus sans l'*élément d'impureté* qu'exige, chez chacun d'eux, la notion même de temps historique. Esquissons une caractérisation de cette énigmatique « vie » : elle peut, me

semble-t-il, s'appréhender tout à la fois comme un jeu de fonctions (exigeant une approche anthropologique), comme un jeu de formes (exigeant une approche morphologique) et, enfin, comme un jeu de forces (exigeant une approche dynamique ou énergétique).

La « vie » est un *jeu de fonctions* en ce qu'elle est la vie d'une *culture*. Cela n'a pas échappé aux premiers lecteurs de Burckhardt dont l'anthropologie philosophique était lue dans les termes encore vagues de l'« âme » ou de l'« état intime de la conscience d'un peuple » : « C'est à l'âme italienne, écrivait Émile Gebhart en 1887, qu'il demande le secret de la Renaissance, et, par le mot de *culture*, il a voulu exprimer l'état intime de la conscience d'un peuple. Pour lui, tous les grands faits de cette histoire : la politique, l'érudition, l'art, la morale, le plaisir, la religion, la superstition, manifestent l'action de quelques *forces vives* [...] »<sup>280</sup>. » On sait que la *Kulturgeschichte* de Burckhardt a été revisitée par l'histoire sociale<sup>281</sup>, tout comme la *Kulturwissenschaft* de Warburg a été revisitée par l'iconologie panofskienne et l'histoire sociale de l'art : certaines de ses ambiguïtés sont dès lors tombées (et c'est bien ainsi), mais, avec elles, certaines de ses hypothèses théoriques majeures, certaines de ses *articulations critiques* les plus pertinentes. Nommons-en quelques-unes que Warburg, plus ou moins explicitement, aura reprises à son compte.

La « vie » comme jeu de fonctions n'est d'abord, pour Burckhardt, ni celle des faits, ni celle des systèmes : il faut parler de la « vie » et de son mouvement concret dans la culture parce que l'histoire positiviste tend à tout écraser vers l'énoncé du fait chronologique, tandis que l'histoire idéaliste – celle de Hegel au premier chef – tend, elle, à tout faire s'envoler vers l'énoncé de vérités trop abstraites. Dans les deux cas, c'est le temps lui-même que l'on désincarne en voulant simplifier, c'est-à-dire nier, sa complexité. La « vie comme culture » serait, par différence, une articulation critique destinée à rompre le dilemme schématique, donc trivial, de l'histoire-nature et de l'histoire-idée :

279. A. Warburg, 1893, p. 33 (trad. p. 77, modifiée).

280. É. Gebhart, 1887, p. 4.

281. Cf. P. Burke, 1986, p. 187-196. S. K. Cohn, 1995, p. 217-234.



« L'histoire est autre chose que la nature (*die Geschichte ist aber etwas anderes als die Natur*) ; sa manière de produire, de faire naître et périr, est différente. [...] Un instinct primordial pousse la nature à créer suivant une logique organique des variétés infinies d'espèces comportant une grande similitude d'individus. La variété (à l'intérieur de l'espèce Homme, il est vrai) est loin d'être aussi grande en histoire ; il n'y a pas ici de limites nettes, mais des individus qui se différencient, c'est-à-dire qui se développent en s'opposant. La nature crée une fois pour toutes quelques types (invertébrés et vertébrés, phanérogames et cryptogames, etc.) ; l'organisme chez un peuple, par contre, représente moins un type qu'un produit en formation. [...] Nous renonçons également à tout système (*wir verzichten ferner auf alles Systematische*), n'ayant pas la prétention de dégager des idées générales de l'histoire universelle ; nous nous bornerons à observer et à établir des coupes dans les directions les plus variées, voulant éviter surtout de donner une philosophie de l'histoire. [...] Hegel parle des "visées de l'éternelle sagesse" et il érige ses réflexions en théodicée, tablant sur la notion de l'élément affirmatif qui subordonne, maîtrise et supprime l'élément négatif. [...] Or, nous ne sommes point initiés aux desseins de l'éternelle sagesse et cette conception hardie d'un plan providentiel entraîne à des erreurs, puisque les prémisses mêmes sont inexactes <sup>282</sup>. »

On pourrait dire qu'avec ce double refus, Burckhardt entrerait dans la « troisième voie » d'une nouvelle écriture de l'histoire <sup>283</sup>. Une écriture dont Warburg aura effectivement prolongé les choix fondamentaux : être philologue par-delà les faits (car les faits valent d'abord pour les questions fondamentales qu'ils mettent en œuvre), être philosophe par-delà les systèmes (car les questions fondamentales valent d'abord pour leurs mises en œuvre singulières dans l'histoire). Telle serait donc la « troisième voie » : un refus des téléologies comme des pessimismes absolus, une reconnaissance en tout cas de l'« existence » (*Dasein, Leben*) historique des cultures, c'est-à-dire de leur complexité. Burckhardt allait jusqu'à dire que l'histoire authentique est déformée tant par les « idées » issues de « théories préconçues » que par la « chronologie » elle-même... L'histoire étant cet effort de connaissance qui nous

282. J. Burckhardt, 1868-1871, p. 4 et 24-25 (trad. p. 1-2 et 17).

283. Cf. K. Joël, 1918. K. Löwith, 1928, p. 9-38. *Id.*, 1936, p. 39-361. A. Janner, 1948, p. 3-58. J. Ernst, 1954, p. 323-341. E. Heftrich, 1967. H. Fuhrmann, 1991, p. 23-38. I. Siebert, 1991.

déloge de notre incapacité foncière à « comprendre ce qui est varié, accidentel » (*unsere Unfähigkeit des Verständnisses für das Bunte, Zufällige*) <sup>284</sup>.

Ainsi se met en place une étrange dialectique des temps, qui n'a besoin ni du « bien » ni du « mal », ni des « débuts » (l'origine-source dont tout dériverait) ni des « fins » (le sens de l'histoire vers quoi tout convergerait). Elle n'a besoin de rien de tout cela pour exprimer la complexité – l'impureté – de sa « vie ». Elle est faite de rhizomes, de répétitions, de symptômes. L'histoire locale – voire patriotique ou raciale – lui est étrangère, car lui manque la pensée des rapports et des différences. L'histoire universelle n'est pas plus son objet, Burckhardt renonçant par avance à chercher une formule générale pour le « système » de tous ces rhizomes.

« Les philosophes de l'histoire, contraints de faire des hypothèses sur les origines, devraient, par conséquent, supputer également l'avenir. Nous pouvons, en revanche, nous passer de ces théories sur les débuts, et personne ne saurait exiger de nous un enseignement eschatologique. [...] Les problèmes de l'influence du sol et du climat, [...] traités en guise d'introduction par les philosophes de l'histoire, ne nous concernent pas ; aussi les négligerons-nous entièrement, de même que toutes les théories cosmiques et raciales, la géographie des trois anciens continents, etc. Dans toutes les sciences, sauf en histoire, l'on peut commencer par le commencement. Car les idées que nous nous faisons sur le passé ne sont la plupart du temps que des constructions de notre esprit ou de simples réflexes, comme nous le verrons à propos de l'État. Ce qui est valable pour un peuple ou une race l'est rarement pour d'autres, et ce que nous croyons être un état initial n'est jamais qu'un stade déjà fort évolué. [...] Le caractère plus accessible de l'histoire locale provient d'une illusion d'optique, d'un empressement plus marqué de notre part, lequel peut s'accompagner d'un grand aveuglement <sup>285</sup>. »

Cette réflexion sur les rapports du *local* et du *global* n'allait pas, chez Burckhardt, sans une réflexion sur les rapports du *devenir* et de la *stabilité* : la « vie » de l'histoire n'est pas qu'un jeu spatial d'événements individuels et contextuels, c'est aussi

284. J. Burckhardt, 1868-1871, p. 5 et 66 (trad. p. 2 et 48).

285. *Ibid.*, p. 6-7 et 12 (trad. p. 3-4 et 8).



– bien sûr – un jeu du temps, la dialectique de ce qui change et de ce qui résiste à changer<sup>286</sup>. Être historien, pour Burckhardt, ne signifie pas seulement composer le récit des choses qui changent en se succédant : il faut surtout « analyser l'influence réciproque, constante et progressive, [...] de l'élément mobile (*Bewegtes*) sur les puissances stables (*Stabiles*)<sup>287</sup> ». En cela, la « vie » de l'histoire relève bien d'une *morphologie* : elle est un *jeu de formes*, si l'on entend par « formes » la cristallisation sensible d'une telle dialectique ou « influence réciproque ».

« [...] le temps entraînant toujours à sa suite les formes (*die Formen*) qui sont le support de la vie de l'esprit (*das geistige Leben*), la première tâche de l'historien sera de dégager les deux aspects, en somme identiques, des choses. Il montrera d'abord que toutes les manifestations de l'esprit, quel qu'en soit le domaine, ont un côté historique (*eine geschichtliche Seite*) qui les fait paraître passagères, limitées et conditionnées par une réalité qui nous échappe, ensuite que tous les événements ont un côté spirituel (*eine geistige Seite*) par lequel ils participent à l'immortalité. Car si l'esprit est changeant, il n'est pas éphémère<sup>288</sup>. »

\*

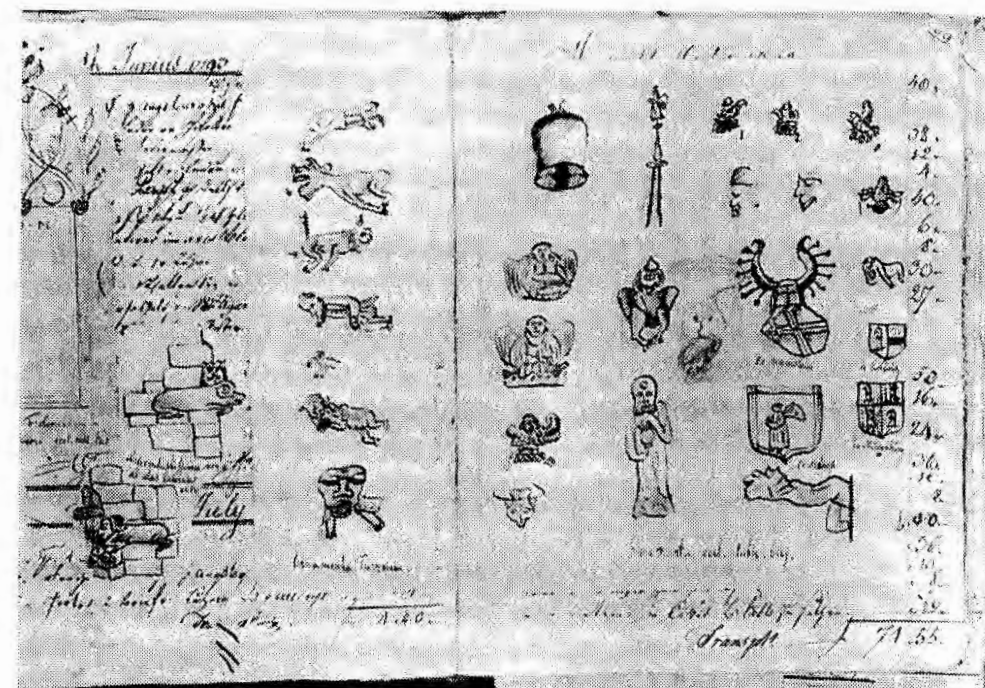
C'est le domaine de la *culture* que Burckhardt – en historien et en anthropologue, non en philosophe – visait dans le mot *esprit*. Avant, donc, que Warburg ait eu à revendiquer le statut de « psycho-historien », Burckhardt avait déjà pensé la *Kulturgeschichte* sur le mode d'une *morphologie*, voire d'une *esthétique* des « formes psychiques » de la culture. Question centrale à tout son projet historique, reconnaissait-il, mais non pas sur le mode « romantique-fantastique » (*nicht etwa romantisch-phantastisch*) – plutôt à la façon dont on observerait le « merveilleux processus de la métamorphose d'une chrysalide » (*als einen wundersamen Prozess von Verpuppungen*)<sup>289</sup>. Voilà pourquoi Burckhardt a pu couvrir ses carnets de toutes ces notations visuelles (fig. 8) : la culture d'une époque se

286. Cf. R. Winners, 1929, p. 33-48. J. Grosse, 1997.

287. J. Burckhardt, 1868-1871, p. 3 (trad. p. 1).

288. *Ibid.*, p. 7 (trad. p. 4).

289. *Id.*, 1818-1897, I, p. 208 (lettre à Karl Fresenius, 19 juin 1842).



8. Jacob Burckhardt, *Sculptures de Münster*, vers 1835. Feuille de dessins extrait d'un recueil intitulé *Alterthümer*. Bâle, Jacob Burckhardt-Archiv. Photo Jacob Burckhardt-Archiv.

repère dans ses sources écrites et dans les événements de son histoire, mais tout aussi bien dans ses tableaux, dans ses ornements architecturaux, dans ses détails vestimentaires, dans ses paysages refaçonnés par l'homme, dans son imagination héraldique ou dans ses figures les plus marginales, les grotesques par exemple<sup>290</sup>.

On a bien mal compris Burckhardt lorsqu'on a voulu imputer son *esthétisation de l'histoire* à une faiblesse épistémologique, à un travers de l'amateur d'art, à une inconséquence disciplinaire de l'historien *stricto sensu*. Burckhardt n'esthétise pas l'histoire comme on se laisse entraîner à une ivresse d'oubli : il reconnaît simplement – leçon considérable – que la *cheville temporelle* du rapport entre devenir et stabilité, entre *Geschichte* et *Typus*, est une *cheville formelle*, la mise en œuvre d'un « processus de la métamorphose d'une chrysalide ». Il faut donc nécessairement « esthétiser » l'histoire : la *Kultur* selon Burckhardt prend en quelque sorte la place de la « rai-

290. Cf. M. Ghelardi, 1991, p. 115-125. Y. Boerlin-Brodbeck, 1994. W. Schlink, 1997, p. 21-53.



son dans l'histoire » selon Hegel<sup>291</sup>. Il n'y a pas d'histoire possible sans une histoire de la culture, il n'y a pas d'histoire de la culture sans une *histoire de l'art* ouverte aux résonances anthropologiques et morphologiques des images<sup>292</sup>. Tâche que Burckhardt aura, certes, laissée en chantier. Tâche que Warburg et Wölfflin, chacun à sa façon, auront voulu prolonger, si ce n'est parachever.

Que la tâche de l'historien soit vouée, centralement, à cette nécessaire morphologie – dont il faudrait, un jour, dessiner le paysage critique, depuis Goethe jusqu'à Carlo Ginzburg, par exemple –, c'est ce qui explique aussi la forte teneur visuelle du vocabulaire théorique burckhardtien : on y constate un refus violent, un recul devant l'*a priori* de Kant comme la « spéculation » de Hegel, et une revendication symétrique, pour l'historien, du « regard », de la « contemplation » (*Anschauung*), voire de l'« imagination » (*Phantasie*)<sup>293</sup>. L'histoire, pour Burckhardt, se construisait moins comme un récit que comme un « tableau » (*Bild*) : « Des images, des tableaux, voilà ce que je désire » (*Bilder, Tableaux, das ist's was ich möchte*), écrivait-il dès 1844 – formule que Warburg aura reprise à son compte avant même de la mettre en pratique dans les planches de son atlas *Mnemosyne*<sup>294</sup>. Comment ne pas voir, parmi d'autres exemples possibles, que la *grisaille*, en tant même que choix chromatique, exprime une *forme du temps* où le présent de l'histoire (celui de Mantegna, par exemple) affirme sa propre mise à distance archéologique, son propre anachronisme, sa propre vocation à faire survivre – tels des fantômes – les figures de l'Antiquité<sup>295</sup> ?

Il n'y a donc pas d'histoire possible sans une morphologie des « formes du temps ». Mais le raisonnement serait incomplet sans cette précision essentielle : il n'y a pas de *morphologie*, ou analyse des *formes*, sans une *dynamique*, ou analyse des

291. Cf. P. Lacoue-Labarthe, 1998, p. 5-9.

292. Cf. W. Kaegi, 1956, p. 49-152. K. Berger, 1960, p. 38-44. H. et H. Schlaffer, 1975, p. 72-111. G. Boehm, 1991, p. 76-81. I. Siebert, 1991, p. 37-71 et 153-236. M. Sitt, 1992. *Id.*, 1994, p. 227-242. J. R. Hinde, 1994, p. 119-123. *Id.*, 1996, p. 107-123.

293. J. Burckhardt, 1818-1897, I, p. 204-209 (lettres à Willibald Beyschlag et à Karl Fresenius, 14 et 19 juin 1842).

294. *Ibid.*, II, p. 99 (lettre à Hermann Schauenburg, 10 juin 1844).

295. Cf. A. Warburg, 1929d.

*forces*. Omettre cela, c'est rabattre la morphologie – on le voit souvent – sur l'établissement de typologies stériles. C'est supposer que les formes sont les *reflets* d'un temps, alors qu'elles sont plutôt les *chutes* – dérisoires ou sublimes – d'un conflit à l'œuvre dans le temps. C'est-à-dire d'un *jeu de forces*. Tel serait donc la troisième caractéristique de la « vie » selon Burckhardt : la dynamique du « type » (*Typus*) et du « développement » (*Entwicklung*) constitue le « phénomène capital » (*Hauptphänomen*) de l'histoire. Il s'agit d'un phénomène tendu et oscillatoire, producteur de redoutables complexités :

« L'action de ce phénomène capital (*die Wirkung des Hauptphänomens*) est la vie historique elle-même (*das geschichtliche Leben*), avec sa complexe diversité, ses déguisements, sa liberté et sa contrainte ; elle prend parfois le visage de la foule, parfois celui de l'individu ; son humeur oscille de l'optimisme au pessimisme ; elle crée et détruit les états, les cultes, les civilisations ; tantôt, s'abandonnant à des impulsions et à la fantaisie, elle est un lourd mystère pour elle-même, tantôt elle est soutenue et accompagnée par la seule réflexion, bien que hantée, certains jours, par des pressentiments de ce qui s'accomplira dans un avenir lointain<sup>296</sup>. »

Parler de « vie historique » (*geschichtliches Leben*), c'est donc chercher à comprendre le temps comme un jeu de « forces » (*Kräfte, Mächte*) ou de « puissances » (*Potenzen*) d'où, précise Burckhardt, « toutes sortes de formes d'existence (*Lebensformen*) découlent<sup>297</sup> ». Il écrit ailleurs : « Nous devons nous borner à constater les différences forces (*Potenzen*) qui surgissent simultanément ou successivement et à les décrire objectivement<sup>298</sup> ». Mais la tâche est ardue, parce qu'une *puissance* tend toujours à se dérober : difficile à constater lorsque trop violente et omniprésente, difficile à constater lorsque trop virtuelle (« en puissance ») et invisible<sup>299</sup>. Cette double signification du mot *puissance* – force manifeste et force latente – n'a rien d'anecdotique : elle impose deux conséquences au moins, deux bifurcations qui modifient en profondeur notre façon de concevoir l'historicité.

296. J. Burckhardt, 1868-1871, p. 9 (trad. p. 5, modifiée).

297. *Ibid.*, p. 8 (trad. p. 5).

298. *Id.*, 1865-1885, p. 70.

299. *Ibid.*, p. 60. Cf. H. Ritzenhofen, 1979. E. Schulz, 1994, p. 87-100.



La première engage une *dialectique du temps* – cela même que nous tentons d'appréhender dans la notion de *symptôme*. À lire Burckhardt, cette dialectique fonctionne sur le mode d'un débat toujours reconduit entre des « latences » (*Latenzen*) et des « crises » (*Krisen*). Il n'y a pas de temps historique, en effet, sans quelque jeu de latence : « [...] nous sommes complètement ignorants de ce que l'on appelle les forces latentes (*latente Kräfte*), matérielles ou morales, du monde, et nous ne pouvons pressentir les imprévisibles contagions spirituelles qui soudain peuvent le transformer<sup>300</sup>. » Cette condition, historique et collective, trouve son répondant psychique et individuel dans le fait que « chez l'homme, il n'arrive jamais qu'une seule faculté soit active à la fois, mais elles le sont toujours toutes ensemble, même si l'une d'elles travaille plus faiblement que les autres et dans l'inconscient (*im Unbewussten*) de l'individu<sup>301</sup>. »

Or, toute latence cherche à se frayer un retour vers la surface des événements : la « crise » (*Krise*) nommerait, chez Burckhardt, cette façon particulièrement efficace qu'a le temps de faire surgir – par *contretemps*, par symptôme – sa propre puissance. Deux chapitres au moins des *Considérations sur l'histoire* sont entièrement consacrés à cette question<sup>302</sup>. Et partout ailleurs s'impose l'observation dialectique du rapport, si difficile à analyser, entre des formes fixées et des forces qui les font vaciller, ou bien entre des forces dominantes et des formes qui les font échouer : « En histoire, la chute est toujours préparée par une désintégration intérieure, un épuisement. Une petite secousse extérieure suffit alors pour tout ébranler. [...] Une crise qui éclate pour un motif quelconque profite de la poussée générale déclenchée par de nombreuses autres causes ; aucun des témoins n'est capable de discerner quelle sera la force qui l'emportera pour finir<sup>303</sup>. »

\*

On comprend que la pratique de l'histoire, chez Burckhardt, équivale à une analyse, non pas de faits se succédant dans le

<sup>300</sup>. J. Burckhardt, 1868-1871, p. 14 (trad. p. 9-10).

<sup>301</sup>. *Ibid.*, p. 60 (trad. p. 43, modifiée).

<sup>302</sup>. *Ibid.*, p. 157-206 et 249-271 (trad. p. 121-157 et 191-206).

<sup>303</sup>. *Ibid.*, p. 26 et 170 (trad. p. 18 et 130).

temps, mais plutôt de quelque chose comme un *inconscient du temps* : ses latences, ses catastrophes. L'histoire warburgienne des images aura, me semble-t-il, tiré les conséquences de cette décision méthodologique : faire de l'histoire une *symptomatologie*, voire une *pathologie du temps* – que l'on aurait tort de réduire à un simple pessimisme moral, même si l'élément tragique s'y reconnaît partout. C'est d'abord en termes morphologiques et dynamiques que Burckhardt aura voulu parler des « catastrophes », voire des « maladies » du temps :

« [L'historien doit analyser chaque force] pour passer à l'analyse de leur influence réciproque, constante et progressive, et particulièrement de celle de l'élément mobile (la culture) sur les deux puissances stables [état et religion]. Nous étudierons ensuite les mouvements accélérés du processus historique (crises et révolutions, ruptures et réactions), puis le phénomène d'absorption partielle ou intermittente, la fermentation simultanée de toutes les autres formes de la vie, les ruptures et les réactions, pour passer enfin à ce que l'on pourrait appeler la science des perturbations (*Sturmlehre* : théorie des tempêtes). [...] Nous avons pris pour point de départ le seul élément invariable qui pût se prêter à une pareille étude : l'homme, avec ses peines, ses ambitions et ses œuvres, tel qu'il a été, est et sera toujours. Aussi nos considérations auront-elles, dans une certaine mesure, un caractère pathologique (*pathologisch*)<sup>304</sup>. »

Faut-il encore parler d'une dialectique du temps ? Oui, si l'on veut bien entendre par ce terme un processus tensif plutôt que résolutif, obsidional et sédimenté plutôt que linéaire et orienté. La dialectique des « puissances stables » (*Stabiles*) et de l'« élément mobile » (*Bewegtes*) aura produit une critique profonde de l'historicisme : elle ne fait que complexifier, multiplier, voire désorienter les modèles du temps que Burckhardt nomme ici « crises », « révolutions », « ruptures », « réactions », « absorptions partielles ou intermittentes », « fermentations », « perturbations »... et la liste ne saurait être close. Parler d'un « inconscient » (*Unbewusstes*) ou d'une « pathologie », c'est affirmer, de plus, que la dialectique à l'œuvre ne démontre que *l'impureté et l'anachronisme du*

<sup>304</sup>. *Ibid.*, p. 3 et 5-6 (trad. p. 1 et 3).



*temps*. Telle serait la deuxième leçon, la deuxième conséquence d'une approche morphologique et dynamique de l'histoire : le temps libère des *symptômes*, et avec eux il fait agir les *fantômes*. Le temps, chez Burckhardt, est déjà un temps de la hantise, de l'hybridation, de l'anachronisme ; à ce titre, il anticipe directement les « survivances » warburgiennes.

Ainsi Burckhardt parle-t-il de la culture occidentale comme d'une mouvance sans limites, « imprégnée des traditions de tous les temps, de tous les peuples et de toutes les civilisations »<sup>305</sup>. Ainsi constate-t-il qu'« il n'y a pas de limites nettes » à y reconnaître, que l'« organisme » de toute culture n'est qu'un perpétuel « produit en formation », un « processus marqué par l'influence des contrastes et des affinités » – la conclusion étant que, « dans l'histoire, tout est plein de bâtardise (*Bastardtum*), comme si celle-ci était indispensable à la fécondation (*Befruchtung*) des grands événements spirituels »<sup>306</sup>.

Or, cette impureté n'est pas seulement synchronique : elle touche le temps lui-même, son rythme, son développement. Il ne faut pas, affirme Burckhardt, s'en remettre aux périodes, séparer l'histoire en « âges de l'humanité », mais constater plutôt « un nombre infini d'incarnations successives » qui supposent « transformations », donc « imperfections » – comme un mélange, difficile à analyser, de « destructions » et de quelque chose qu'il faut bien nommer des « survivances »<sup>307</sup>. C'est, notamment, lorsqu'il refuse toute périodisation hiérarchique de l'histoire entre *barbarie* et *civilisation* – comme, plus tard, Warburg refusera de séparer nettement Moyen Âge et Renaissance –, que Burckhardt touche au plus près du *Nachleben* :

« [...] il ne nous est pas possible de débiter par le *passage de la barbarie à la civilisation*. Dans un cas comme dans l'autre, les notions sont beaucoup trop imprécises. [...] L'emploi de ces mots est finalement une question de sentiment personnel : je considère pour ma part comme de la barbarie de mettre les oiseaux en cage. Dès l'abord, il faudrait mettre à part certains usages remontant à

305. *Ibid.*, p. 68 (trad. p. 50).

306. *Ibid.*, p. 25-26 (trad. p. 17-18).

307. *Id.*, 1865-1885, p. 2-3 (où Burckhardt parle de « destructions non totales »).

la nuit des temps et subsistant à l'état de fossiles jusqu'à une époque de haute civilisation, pour des motifs peut-être religieux ou politiques, tels certains sacrifices humains. [...] De nombreux éléments de culture, provenant peut-être de quelque peuple oublié, continuent à vivre inconsciemment (*lebt auch unbewusst weiter*), comme un héritage secret et sont passés dans le sang même de l'humanité. Il faudrait toujours tenir compte de cette addition inconsciente de patrimoines culturels (*unbewusstes Aufsummieren von Kulturresultaten*), aussi bien chez les peuples que chez les individus. Cette croissance et cette perte (*Wachsen und Vergehen*) obéissent aux lois souveraines et insondables de la vie (*höhere, unergründliche Lebensgesetze*)<sup>308</sup>.

Burckhardt, dans la même page, utilisait le mot *Weiterleben*, qui signifie « subsistance » et, déjà, « survivance ». La voie était ouverte pour comprendre ce que *Nachleben* veut dire – et avec cette « survie » la voie était ouverte pour comprendre le temps comme ce jeu impur, tensif, ce débat de latences et de violences que l'on peut nommer, avec Warburg, la « vie » (*Leben*) des images.





Edouard Manet, *Olympia* (1863)



**Pierre Bourdieu**

# Manet

## Une révolution symbolique

Cours au Collège de France (1998-2000)  
suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre  
et Marie-Claire Bourdieu

### La construction de l'art moderne : un enjeu de luttes

J'évoquerai très rapidement les débats qui entourent aujourd'hui l'art moderne, défini de façon extrêmement vague, et dont il faudrait faire une analyse de la construction. Il y a eu des esquisses d'analyse d'histoire sociale de la construction du musée d'Orsay,

de la composition de l'offre picturale qui est proposée au musée d'Orsay. Il y aurait là toute une analyse à faire (je parle au conditionnel parce que je ne la ferai pas, parce que ce n'est pas mon objet, mais je vous en dis assez pour que vous sentiez que le problème que je vais poser n'est pas du tout un problème académique, si je puis dire).

Le musée d'Orsay pourrait être caractérisé comme une sorte de demi-historicisation de la révolution de l'art moderne : on met le fameux grand tableau de Thomas Couture – *Les Romains de la décadence* (1847) [10] –, qui fut le maître de Manet, très en vue, en face du *Déjeuner sur l'herbe* (1863) [1] de Manet. Mais cette demi-historicisation, dans la mesure où elle est partielle, reste ambiguë, et on peut se demander s'il s'agit d'une contextualisation ou d'une réhabilitation. Est-ce que Couture est là comme référent, comme rappel de ce contre quoi Manet s'est construit, ce contre quoi il a essayé de conquérir de nouvelles formes, ou est-ce qu'il est là au premier degré, comme réhabilitation d'un moment de l'art de tous les temps ? L'ambiguïté du musée d'Orsay est aussi ravivée par le débat actuel, dont je n'ai pas la chronologie détaillée, mais là aussi cela pourrait se faire très facilement : vous avez tous plus ou moins entendu parler de ce débat inauguré par Jean-Philippe Domecq<sup>1</sup> dans la revue *Esprit* – est-ce par hasard ? –, qui a été continué par *Le Monde* – est-ce par hasard ? –, etc. Ce débat vise à mettre en question les soi-disant « révolutionnaires », comme on dit en pareil cas, et à tirer argument du fait qu'il y a parmi les révolutionnaires des imposteurs, des opportunistes ou des manipulateurs pour mettre en question l'intention même de la subversion artistique contemporaine.

1. Romancier et essayiste, Jean-Philippe Domecq (né en 1949) estime que l'art contemporain est une imposture. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'art contemporain, notamment de *Artistes sans art ?* (Éd. Esprit, 1994) et de *Misère de l'art. Essai sur le dernier demi-siècle de création* (Calmann-Lévy, 1999). C'est lui qui lança la polémique dans le numéro d'*Esprit* d'octobre 1992 intitulé « L'art contemporain contre l'art moderne ». Cet article avait été précédé par la réalisation de deux dossiers sur les critères d'appréciation esthétique parus dans la revue *Esprit* en juillet-août 1991 et juillet 1992. Il interviendra par la suite à nouveau sur le sujet de nombreuses fois, toujours dans la revue *Esprit*, notamment en août 1997 (« Un empressement douteux »), en juillet 1998 (« Nouvelles interventions sur l'art contemporain ») et en août 1999 (« De quelques préjugés contemporains »).



### Art d'État et académisme de l'avant-garde

Je vais esquisser très rapidement cette comparaison permanente à laquelle je vous invite. Sous le Second Empire (1852-1870), lorsque Manet surgit, la France est dotée d'un art d'État. Il y a le Salon, l'Institut, les Beaux-Arts, les musées, bref, tout un système bureaucratique, pourrait-on dire, de gestion des goûts du public – je reviendrai par la suite sur ces institutions. On offre au public des œuvres sélectionnées dans des conditions telles qu'il est entendu que les œuvres exposées méritent de l'être, et que celles qui ne le sont pas ne le méritent pas ; il y a donc de l'art vrai et de l'art non vrai – classification que continuent à produire les musées. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art sinon une œuvre qui est consacrée par le fait d'être dans un musée (cf. l'urinoir de Duchamp<sup>1</sup>) ? Il y a une intervention claire de l'État dans l'ordre de l'esthétique, celui-ci intervenant comme instance de catégorisation

1. Le fameux *ready-made* de Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917), un urinoir de porcelaine renversé et signé R. Mutt, fut refusé à la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York en 1917. L'une de ses répliques, datée de 1964, est exposée à Paris au Musée national d'art moderne Georges-Pompidou.

et de classement : c'est une institution classificatrice. Nous avons des équivalents aujourd'hui et, de même que l'institution académique, l'Institut, les Salons, etc., produisaient un art académique, on peut poser la question de savoir si, aujourd'hui, les musées, les conservateurs de musées, les subventions accordées aux artistes, les achats de tableaux, etc., ne produisent pas un art académique, ou s'ils n'ont pas un effet d'académisation d'un certain art. C'est une question qu'il faut poser – par exemple, mon collègue Marc Fumaroli pose avec beaucoup de vigueur et de virulence, sans que je sois d'accord avec lui, la question de cet académisme que produit un art d'État<sup>1</sup>.

Ayant dit cela sur l'académisme, [il est important] de voir qu'il s'agit d'un académisme de l'avant-garde. La situation de Manet était plus simple : il y avait une rupture avec l'art académique, il y avait des novateurs condamnés par l'institution et il y avait l'institution qui les condamnait. Il a fallu trente à quarante ans pour que s'institue une nouvelle institution académique, un académisme de l'avant-garde, ou un avant-gardisme académique, ce qui fait que la question de l'intervention de l'État dans l'institution artistique se pose, et que la question de l'authenticité des artistes consacrés par l'institution se pose aussi. On pourrait dire qu'il s'agit d'une des questions majeures pour les critiques d'aujourd'hui, pas seulement d'ailleurs dans le domaine des arts plastiques mais aussi dans le domaine de la littérature : comment distinguer entre les cyniques de la simili-révolution et les révolutionnaires authentiques ? Est-ce que le critère est la sincérité, qui était invoquée par exemple dans les débats autour de Manet ? On se demandait s'il était un imposteur ou un m'as-tu-vu cynique, s'il faisait tout cela pour se faire remarquer.

1. Voir Marc Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, De Fallois, 1991.



### Un programme de recherche impossible : l'espace de la critique

Je vais faire une remarque encore une fois péremptoire et arbitraire, mais je pense que ce que je suis en train de développer là, c'est un programme de travail qui est plus fondé qu'il en a l'air mais que je n'ai pas le temps d'argumenter complètement. Comme au XIX<sup>e</sup> siècle, on a, dans la condamnation de l'académisme anti-académique qui est aujourd'hui dominant, la conjonction d'une critique de droite et d'une critique de gauche. C'est quelque chose

1. Voir Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, rééd. « Champs », 1997, et Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

2. Voir Pierre Bourdieu, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992 (avec Loïc J. D. Wacquant), p. 57-63.

qui est très intéressant quand on regarde les condamnations souvent menées au nom des mêmes présupposés éthiques.

Si j'ai fait cet excursus hésitant et difficile, enfin difficile à énoncer en tout cas, c'est parce que je pense qu'il y a là un enjeu éthico-politique du travail sociologique. Je pense que le travail sociologique, qu'il est de bon ton, dans les milieux de l'art, de considérer comme antithétique à toute compréhension possible de la création artistique, est devenu une arme *esthétique*, dans une conjoncture bien précise. Et lorsqu'il y a un tel usage esthétique de l'argumentation sociologique, la sociologie me paraît constituer une alliée indispensable de toute critique. La proposition tout à fait modeste, qui sera la thèse sous-jacente à tout ce que je vais faire, est la suivante : il n'y a de critique vraiment radicale et accomplie qu'armée d'une analyse « historico-sociologique » de l'espace de production et de l'espace de réception. Ce que je prêche, c'est une exhortation à la responsabilité de la critique et de la sociologie. Voilà. C'était donc le premier point et la première fonction de ces analyses, enfin le premier usage que vous pouvez faire de ces analyses du champ artistique au temps de Manet et de la subversion qu'il y introduit.

Un autre préalable, dans un cas comme celui de Manet et de l'art de son temps, concerne le statut tout à fait particulier que la recherche historique est amenée à donner à la critique. En fait, une part essentielle de la connaissance à laquelle nous avons accès à propos de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle provient des critiques. Et je n'ai vu qu'un historien de l'art, pour s'étonner que les critiques d'art ne fassent pas une critique de la critique d'art – autrement dit, que les historiens de l'art ne fassent pas une histoire de l'histoire de l'art qui serait un préalable à l'utilisation des produits de cette histoire. Vous direz que c'est encore l'impératif de réflexivité que je prêche toujours d'emblée. En fait, je pense qu'un des objectifs de mon travail est de montrer et de démontrer que ce rapport réflexif à la critique est la condition la plus absolue de la compréhension du discours de Manet, des discours sur Manet et de l'œuvre même de Manet et de ses contemporains.

L'analyse de l'espace de la critique du temps de Manet a une



double justification : premièrement, de même que l'on pratique d'ordinaire la critique des documents, de leur authenticité, [en se demandant] si la signature est authentique ou non, si le document est falsifié ou pas, etc., de même, on doit, me semble-t-il, pratiquer une critique sociologique ou historique des documents : par exemple, quand on prend un texte de critiques comme Thoré, Duret, Castagnary, etc., il ne s'agit pas seulement de savoir s'il est authentique, à quelle date il a été écrit, comment il a été établi, où il a été publié, etc. ; il est important de savoir quelle position dans l'espace des discours contemporains il occupait. Autrement dit, quelle était la position de ce discours dans l'espace des discours, et quelle était la position du producteur de ce discours dans l'espace des producteurs de ces discours. Un document, quel qu'il soit, et cela est vrai je pense pour tout document historique, est une prise de position dans un espace, qui prend son sens, d'une part par référence à l'espace des prises de positions homologues, et d'autre part par référence à l'espace des positions dont ces prises de position sont l'expression. C'est donc la première justification de cette critique, de ce préalable de la critique de la critique.

Deuxième raison qui impose de prendre cette critique pour objet : j'ai dit en commençant que la révolution opérée par Manet était difficile à comprendre dans la mesure où elle avait réussi, s'était imposée à nous, avait imposé les structures mentales qu'elle avait construites. En fait, comprendre la critique, et l'évolution progressive de l'espace de la critique, revient à comprendre les conditions dans lesquelles la révolution s'est accomplie. C'est donc à condition de comprendre la genèse d'un espace de la critique et les transformations de cet espace que l'on peut comprendre le passage d'une critique académique à une critique esthétique et l'invention du critique au sens où nous l'entendons – cette invention faisant partie des transformations que la révolution de Manet a produite et dont elle est à la fois le produit. On parle beaucoup de sociologie de la réception, de théorie de la réception, mais on pourrait dire que, dans le cas particulier de la situation de Manet, l'intérêt d'une analyse de la critique est de servir de base à une sociologie de la réception.

En fait, le centre de ce que je voudrais vous montrer rapidement aujourd'hui, c'est que la révolution symbolique porte atteinte aux catégories de perception des sujets percevants, défie leurs catégories de perception. En les agressant, en les mettant en question, la révolution symbolique les oblige en quelque sorte à se révéler. L'hérésiarque, comme je l'ai dit tout à l'heure, débanalise, bouleverse les récepteurs, les met en état d'indignation ; il les scandalise et, du même coup, il les amène à expliciter le banal, l'évident, le « cela va de soi », ce que le critique autorisé, et d'autant plus qu'il est plus autorisé, répugne le plus à dire. Il n'a pas à se justifier sur ce qui va de soi, par exemple sur le primat de l'ancien sur le contemporain, il n'a pas à se justifier sur le primat de la profondeur par rapport à la platitude, etc. Autrement dit, le scandale artistique est une provocation à comparaître à travers laquelle les autorités, les gens qui se sentent autorisés à parler – c'est le cas des critiques sur les œuvres d'art – sont sommés non seulement de dire si c'est bien ou si c'est mal, ce qu'ils font très volontiers, mais doivent mettre au jour les attendus les plus inconscients et les plus enfouis de leurs jugements. Et ces attendus, évidemment, ils ne les disent pas la plupart du temps sous la forme d'une axiomatique *clean*, sous la forme de propositions froides du type « l'ancien c'est mieux que le contemporain », « le profond c'est mieux que le plat » ; ils le disent sous forme d'injures, d'agression, de violence : ils sont soumis à une forme de violence et ils répondent par la violence.

Cette critique de la critique est évidemment extrêmement difficile à faire parce que la plupart de ces gens sont totalement inconnus, totalement obscurs, et la recollection du moindre renseignement les concernant (sur leurs études, sur leurs origines, etc.) suppose beaucoup de travail. (Il faudrait malheureusement une vie pour remplir le programme que j'énonce, mais au moins je pense qu'une des vertus scientifiques des programmes impossibles est justement de fournir une critique des programmes que se donnent ceux qui pensent qu'il y a des programmes possibles. Je le dis sans aucune ironie. Cela n'a pas pour fonction de démoraliser et de dire, comme font souvent les philosophes : « Ça ce n'est que du positivisme étroit, de l'érudition mesquine, etc. ; nous, nous disons le tout,



nous remontons jusqu'aux préalables théoriques insurmontables. » Ce n'est pas du tout la question. C'est un programme tout à fait réaliste, mais qui, simplement, demanderait beaucoup de temps ou des collectifs très bien organisés.)

Il reste que la critique sociologique de cette critique est extrêmement importante parce qu'elle permet de dire idéalement ce que veut dire chacun des propos qui a été dit à propos de chacun des tableaux de Manet, et pour savoir ce que veut dire chacun des propos qui a été dit, il faut savoir ce qui a été dit simultanément, à propos de tableaux exposés simultanément, par l'ensemble des critiques parlant de ces tableaux, parlant les uns par rapport aux autres, parce qu'il y a des fonctionnements en champs, etc. Ce programme impossible, mais que l'on peut néanmoins esquisser, permettrait d'entendre le sens des indignations différentielles : il y a ceux qui s'indignent de l'aspect sexuel du *Déjeuner sur l'herbe*, il y a ceux qui s'indignent de l'aspect compositionnel, et une chose qui apparaît tout de suite quand on parle des critiques, c'est qu'il y a une hiérarchie des indignations. Il y a des indignations qui vont du plus superficiel (« C'est pas à la mode », « C'est ancien », etc.) au plus profond, le plus profond étant en général ce qui concerne la structure, la composition, la structure globale du tableau.

## Un tableau plein d'incongruités

L'hérésiarque qui a produit le tableau produit un effet de scandale, rompt un ordre symbolique, l'accord entre les structures cognitives et les structures sociales qui est au fondement de l'expérience du monde social comme allant de soi. Les structures se présentent le plus souvent sous forme d'oppositions binaires ; il y a le haut et le bas esthétiquement qui correspondent à la hiérarchie des genres, il y a l'opposition masculin/féminin, l'opposition bourgeois/peuple, etc. Par exemple, ce qui a été vu tout de suite par un certain nombre de critiques « populaires » (c'est-à-dire de critiques écrivant dans des journaux populaires et soucieux de se faire bien voir de leur public en lui disant ce qu'il a envie d'entendre – le phénomène de l'audimat existait déjà...), c'est le barbarisme sexuel, le fait que l'on ait des hommes bourgeois habillés et une femme nue, supposée être une grisette populaire.

Ce tableau est plein d'incongruités – il faudrait dire des « incongruences » – c'est-à-dire qu'il est plein de contradictions du point de vue des catégories, des schèmes de perception tacitement inscrits dans les cerveaux des gens de cette époque, de ce qui est admis par la plupart des spectateurs et des artistes. Par exemple on remarque que ce tableau qui mesure 2,08 mètres sur 2,64 mètres est trop grand pour son sujet. Nous n'avons plus dans l'œil les mesures et en particulier la relation entre la hiérarchie des catégories artistiques, donc des œuvres, et la hiérarchie des tailles des tableaux. Un certain nombre de gens estiment que c'est trop grand pour une scène de genre<sup>1</sup>, et notamment pour une scène de bain qui est une catégorie très particulière. Des critiques constatent que

1. On appelle « scène de genre » un type d'œuvre qui figure des scènes à caractère



l'on a une contradiction entre la contemporanéité et [le caractère pastoral de l'œuvre] ; c'est trop réaliste pour être une scène de bain. Autre cause de scandale que relèvent les critiques, c'est trop public et officiel pour une image salace pouvant être vendue sous le manteau ou reléguée dans les portefeuilles des messieurs. Cette œuvre est une double transgression de deux espèces de sacré (elle commet un sacrilège au sens durkheimien) : elle transgresse un sacré spécifique, d'ordre esthétique, qui est dénoncé par les plus compétents spécifiquement, les plus croyants, qui sont ceux qui sont les plus scandalisés, et un sacré non spécifique qui est le sacré éthico-sexuel.

Alors, première transgression qui porte sur la relation entre la hiérarchie des genres et la hiérarchie des formats : *Le Déjeuner sur l'herbe* est une grande toile alors que les formats communément disponibles se situaient entre 21,6 centimètres sur 7,2 et 94,4 centimètres sur 129,6. Il y avait un certain nombre de formats standard en dehors desquels il fallait faire une commande spéciale. Se posera la question de savoir si Manet avait l'intention de choquer dans la mesure où il est certain qu'il a voulu ce format non standard, dissonant avec ce qu'il voulait faire comme sujet. Donc la taille du *Déjeuner sur l'herbe* est celle que les peintres d'histoire emploient pour leurs récréations d'événements nobles (dans la hiérarchie des arts, il y avait les peintures religieuses, puis les peintures historiques, puis les scènes de genre et, en bas, les natures mortes). Manet a choisi de prendre délibérément un grand format pour un paysage, une scène de genre, qui est un genre inférieur. Manet a une intention ambitieuse, thème qui revient sous la plume des critiques en permanence : pour qui se prend-il ? Il veut être chef d'école alors qu'il ne connaît même pas son métier ! Ils dénoncent la prétention de Manet, dénonciation qui repose sur la perception inconsciente des dissonances du tableau. Une des choses intéressantes est que l'indignation reste dans la gorge, sur le cœur – il y aurait une socio-somatique à faire parce

anecdote ou familier. Situées assez bas dans la hiérarchie des genres, elles faisaient l'objet d'un enseignement à part dans les différentes académies des beaux-arts européennes.

que l'indignation morale ne trouve pas les mots pour se dire, l'essentiel se passant en deçà de l'explicitation, de la conscience, ce qui ne veut pas dire que ce soit inconscient au sens freudien. Un des problèmes de l'indignation éthique, c'est qu'elle n'a pas les mots pour se dire.

## Construire le champ de la critique

Ayant fait ce prélude sur cette sorte de tendance structurale à la surinterprétation inscrite dans la logique du champ des analystes des œuvres d'art, je dirai simplement que certains usages de la critique, ou plus exactement certaines critiques de la critique, risquent de conduire à un scepticisme absolu. Et il y a un très bon article (je vous donnerai la référence la prochaine fois) d'un philosophe qui, à propos de Manet, essaie, au prix d'un travail considérable, de montrer qu'on a dit à peu près tout et son contraire à propos de l'ensemble de l'œuvre, du style, de la forme, des sources, etc., et même à propos de telle ou telle œuvre singulière. Et il en conclut, au nom du postmodernisme

1. Voir Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir, 2001.



qui fait des ravages théoriques, surtout outre-Atlantique, une sorte de scepticisme radical, un relativisme radical qu'il place sous le signe de Michel Foucault, de Jean-François Lyotard et quelques autres philosophes dits postmodernes<sup>1</sup>.

Ma position n'est pas du tout celle-là : je pense que la critique de la critique telle qu'il faut la pratiquer n'est pas un exercice facile de démolition. C'est un instrument qui permet au contraire d'échapper au cercle herméneutique et d'arracher à l'historicisation, ou plus exactement d'arracher à la relativisation historiciste, un certain nombre de propositions, aussi bien sur les critiques, dont le principe repose sur des bases sociales qu'il est possible de comprendre, que sur l'objet de ces critiques. Faire une critique de la critique, c'est faire une analyse du champ de la critique au temps de Manet, ce qui est le travail d'une vie, et donc que personne ne fera malheureusement (sauf peut-être quelqu'un parmi les jeunes gens dans cette salle), bien que ce soit un très beau sujet. Faire une histoire sociale du champ de la critique depuis l'époque de Manet jusqu'à nos jours est une entreprise énorme mais qui, je pense, serait une contribution importante à ce projet scientifique que je défends. Cela permettrait à propos d'une œuvre comme *Le Déjeuner sur l'herbe* [1], par exemple, ou d'un ensemble d'œuvres, d'établir des relations intelligibles entre l'espace des positions des critiques et l'espace de leurs prises de position à condition de savoir, par exemple, que tel critique qui est conservateur s'indigne de l'absence de perspective, écrit dans tel journal, a telle origine sociale et telle formation, est purement littéraire, n'a pas de culture spécifique et ne connaît rien à l'histoire de l'art, etc. Et cette mise en relation de l'espace des prises de position des critiques avec les propriétés des critiques aurait d'abord pour but de construire une connaissance scientifique des conditions de production du discours critique ; elle ouvrirait, me semble-t-il, la voie à une critique libérée, autant que faire se peut, des effets de contexte social. Si je fais une analyse du champ dans lequel je parle en

1. Bien que Bourdieu ne donne finalement pas la référence en question, il pourrait s'agir de David Carrier, « Manet and his interpreters », *Art History*, 8, 1985, p. 320-355.

ce moment, ce n'est pas le *terminus ad quem*, mais c'est un point de départ pour libérer mon analyse des effets de la position que j'occupe dans cet espace, [...] en pensant d'ailleurs que d'autres, s'appuyant sur le travail que j'ai fait pour construire cet espace afin de me libérer des déterminismes qui se trouvent inscrits dans l'espace où je suis, pourront se servir de mes constructions, même contre moi, pour pousser l'objectivation un pas plus loin que je ne l'ai fait. Voilà l'intention méthodologique.

### Les effets de l'œuvre d'art

Comment parle-t-on de l'œuvre d'art ? Il y a une phrase que vous connaissez sûrement : « Il n'y a rien qui entend plus de bêtises qu'un tableau<sup>1</sup>. » Quiconque a visité des musées en a fait l'expérience, mais on peut spécifier cette formule : il y a peu d'objets sociaux qui, dans l'état actuel de la division de la consommation artistique, suscitent autant de bêtises historiquement déterminées que les œuvres d'art – pas seulement dans l'univers des profanes, mais aussi dans le champ artistique. De cette critique sceptique que j'ai simplement évoquée, on doit donc tirer au moins une sorte de consigne de prudence qui est : « attention, danger de test projectif ». Si tous les critiques qui critiquent avaient en tête cette admonestation, il est probable qu'il y aurait un grand silence dans la critique, en particulier sur l'art contemporain.

Je disais tout à l'heure que j'avais réfléchi sur ce que j'avais dit lors du cours précédent, et il me semble que ce que j'ai proposé implicitement et que je vais expliciter aujourd'hui, c'est une esthétique de l'effet et une esthétique de la disposition artistique. Autrement dit, j'essaie de rendre compte, par un travail de recollection historique, des effets de l'œuvre d'art. Vous connaissez la définition cartésienne de l'œuvre d'art (malheureusement, j'avais

1. « Ce qui entend le plus de bêtises dans le monde est peut-être un tableau de musée », écrivaient Edmond et Jules de Goncourt dans *Idées et sensations* (Paris, Lacroix, 1866, p. 96).



un très beau texte que je n'ai pas retrouvé, je voulais vous le citer mais je vais simplement l'évoquer<sup>1</sup>) : les cartésiens insistaient sur les effets de l'œuvre d'art, de la musique sur la sensibilité, sur la raison, etc. Et je pense que ce qui était implicite dans la démarche que j'avais suivie la dernière fois, c'est l'idée qu'il est possible de faire une analyse objective des effets sociaux de l'œuvre d'art, ces effets dont on suppose qu'ils sont socialement [produits] et qu'ils sont donc justiciables d'une analyse sociale, alors que le rapport à l'œuvre d'art est presque automatiquement associé, dans la représentation légitime de l'œuvre d'art, à l'idée de singularité – l'œuvre d'art serait unique et susciterait des sentiments uniques chez des spectateurs nécessairement uniques et remarquables à ce titre. Je ne serai pas cruel mais je pourrais citer des milliers de textes, et il vous suffit d'ouvrir les gazettes culturelles pour voir ce culte rendu en permanence à « L'Unique », comme dit Stirner parodié par Marx<sup>2</sup>. Contre ce mythe de l'unique, de l'unicité de la relation de face à face entre le spectateur et l'œuvre, on peut affirmer qu'il y a des effets esthétiques trans-individuels dont on peut faire l'analyse et dont on peut comprendre le principe : il y a, dans l'espace de la critique tel qu'il se constitue à partir de Manet, des déterminants sociaux qui font que les personnes engagées dans cet espace sont portées à éprouver et à exprimer tel ou tel type de sentiments.

### La « communication des inconscients »

Autre implicite de ce que j'ai dit la dernière fois : ces effets ne sont pas simplement réductibles à leur dimension consciente et explicite. À l'époque de la phénoménologie triomphante, on parlait volontiers de « communication des consciences » ; moi,

j'aimais plutôt parler de « communication des inconscients ». Et je pense que l'essentiel de ce qui se passe dans un rapport de communication se passe d'inconscient à inconscient ; c'est ce que j'ai un peu suggéré la dernière fois et ce sur quoi je vais revenir : la communication avec l'œuvre d'art se passe en grande partie au niveau des inconscients, l'inconscient étant entendu à la fois comme tout ce qui est implicite et laissé à l'ordre de la pratique et ce qui est refoulé au sens psychanalytique.

Pourquoi est-il intéressant d'étudier l'effet que l'œuvre produit sur le public, et dont les manifestations sont le rire du public et les discours des porte-parole de l'indignation populaire que sont les critiques ? Il y a un effet social de l'œuvre, qui est différentiel, qui n'est pas un effet omnibus, une œuvre n'exerçant pas le même effet sur tout le monde. Cet effet social différentiel peut être analysé à partir de la connaissance des principes de différenciation du public sur lequel s'exerce cet effet. Cet effet social différentiel contient des révélations sur l'œuvre d'art. Le mot d'effet est intéressant : dire qu'il y a un effet de l'œuvre d'art, c'est dire qu'il y a dans l'œuvre d'art des causes de cet effet. La question est alors de savoir si on ne peut pas partir de ces effets pour essayer d'en comprendre les causes, pour essayer de voir dans ces œuvres ce qui peut permettre de rendre raison de ces effets<sup>1</sup>. Cette esthétique de l'effet implique une exhortation à la recherche, dans l'œuvre [elle-même], des effets de l'œuvre, des fondements de l'effet de l'œuvre – une recherche de ce que l'on pourrait appeler la charge symbolique de l'œuvre. S'agissant d'une œuvre aussi explosive que celle de Manet, la question se pose de savoir ce qu'il a mis dans cette œuvre, sans nécessairement le savoir, qui lui a conféré cette vertu explosive.

1. René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit*, Règle première, v. 1628-1629.  
2. Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 139 sq. Philosophe allemand, Max Stirner (1806-1856) est l'auteur d'un ouvrage, *L'Unique et sa propriété* (1845), qui exerça une forte influence sur le milieu intellectuel de son époque et que raille Marx dans sa polémique avec les jeunes hégéliens.

1. On reconnaît ici la formule de Pascal : la « raison des effets », voir Blaise Pascal, *Pensées*, section V, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 569-571 ; voir Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003 [1997].



## La mise en question de la peinture dans la peinture

La prochaine fois, je voudrais montrer que Manet, en faisant *Le Déjeuner sur l'herbe* et les œuvres antérieures qui ont préparé celle-là, s'est mis dans une situation impossible. Il avait des dispositions à prendre cette position impossible et, ayant fait cela, il n'a pas cessé de faire des actions qui ont plus de sens qu'il ne le sait. (Ce que je dis là a pour vertu de justifier une part de surinterprétation par rapport aux intentions conscientes ; mais cette surinterprétation par rapport aux intentions conscientes, auxquelles je ne crois pas, qui ne rendent compte que d'une toute petite partie de la production artistique, se justifie si l'on essaie d'expliquer l'effet de l'œuvre à partir de raisons de ces effets – pour parler comme Pascal – qui sont inscrites dans l'œuvre. C'est là que je reviens à ce que je disais de la réflexivité.)

Manet était comme un élève de grande école. On peut penser par analogie et rapprocher les ateliers des grandes écoles – c'est une analogie qui a été faite par Jacques Thuillier, dans une logique apologétique, pour défendre les peintres pompiers (j'y reviendrai)<sup>1</sup>. L'analogie peut être fondée, mais il faut seulement savoir l'usage qu'on en fait. Manet est donc comme un élève de grandes écoles : il est le meilleur élève d'un des meilleurs ateliers, celui de Thomas Couture, et son intention, si tant est que ce soit une intention, est de faire une prouesse d'école, d'en remonter à Couture. Par exemple, après un de ses échecs (je ne sais plus lequel), il dit que Couture va avoir du mal à encaisser. C'est typiquement une expression réaliste des intentions : ce n'est pas « je vais faire une peinture réflexive, à deux degrés », comme le disent les critiques postmodernes, c'est « je vais lui faire voir à ce Couture qui me prend pour un con, que je sais faire un tableau et que je sais

même faire un tableau dans lequel je prends de la distance à l'égard des modèles classiques qu'il m'a inculqués ». L'*Olympia*, ce n'est pas une parodie de la *Vénus d'Urbino* (1538) du Titien [6], c'est quelque chose comme ce que je viens de dire. Je pense qu'il a fait quelque chose comme une peinture dont l'objet est la peinture, une peinture sur la peinture.

Il y a un très [beau discours] de Reynolds sur lequel je suis tombé par hasard – la culture est aussi pour une part aléatoire –, selon lequel le métier d'un artiste se mesure à la qualité de ses emprunts, à son art de faire des emprunts<sup>1</sup>, et on peut trouver beaucoup de peintres qui ont fait des emprunts multiples. Les emprunts que fait Manet ont quelque chose de systématique : depuis ses premiers tableaux à la manière de Goya, de Vélasquez, jusqu'au *Déjeuner sur l'herbe*, il est toujours possible d'assigner une ou deux sources, comme si Manet voulait à la fois rivaliser avec de grands devanciers et, en même temps, comme s'il pouvait faire dans le contemporain ce qu'ils avaient fait dans le passé. Du même coup, sans complètement le savoir, et moins encore le vouloir, il met en question la peinture dans sa peinture : en voulant remettre Giorgione dans le présent, il prend la peinture académique pour objet. Au lieu d'être une référence, elle devient un objet objectivé.

## Intention et disposition

Je pense donc qu'on est fondé à dire, sans exagérer, enfin sans pouvoir dire que c'était son intention, que tout se passe comme s'il avait mis l'acte de peindre au titre d'objet dans sa peinture. Il y a un autre aspect de Manet par lequel celui-ci annonce les

1. Pierre Bourdieu fait sans doute allusion ici au peintre britannique Joshua Reynolds (1723-1792), premier président de la Royal Academy de Londres, qui, dans son septième discours aux étudiants de cette institution en 1776, intitulé « Art is ideal imitation », présente l'apprentissage de la peinture comme étant basé sur la nécessaire imitation des grands maîtres (Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1991).



choses les plus modernes de l'art moderne, notamment à propos de la structure formelle – j'y reviendrai : la réflexivité, notamment sous la forme de la parodie. Il me semble que le fait central qui permet d'avoir une description réaliste du travail de cet homme, c'est de voir que, comme chacun de nous le fait dans la vie, il s'est mis dans une situation telle qu'il était obligé, par la logique qu'il avait créée, d'apporter des réponses inédites aux problèmes inédits qu'il s'était posés et qu'il a posés à tous les peintres après lui.

La question que je voudrais traiter la prochaine fois est de savoir comment on peut rendre compte de cette logique sans parler en termes d'intention, mais en termes de rencontre entre une disposition – au sens d'un système de mode de pensée incorporé et infra-conscient – et un espace comme champ de possibles. Comment cette rencontre, qu'on peut décrire en suivant les premières œuvres, a engendré un problème, non pas un problème théorique mais un problème pictural, c'est-à-dire un problème pratique, comme la plupart des problèmes ? Même dans les sciences les plus formelles, les problèmes sont souvent des problèmes tout à fait pratiques, et l'erreur majeure de l'histoire de l'art est de rester dans le biais scolastique ; elle cherche des sources, ce qui est une idée de prof qui va à la Bibliothèque nationale et qui cherche les sources. Les articles sur les sources de Manet représentent pratiquement 80 % de la production sur Manet<sup>1</sup>. Or le problème, ce n'est pas les sources mais les schèmes : par exemple, comment peut-il, comme il le fait dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, combiner à la fois une gravure de Marcantonio Raïmondi, qui renvoie à Raphaël, et une peinture de Giorgione ? Or il les combine pratiquement. Je pense ici qu'on a le droit de s'identifier, on a même le devoir de s'identifier, mais pas comme le préconisent Barthes ou Genette qui disent que le critique est un créateur aussi grand que le créateur, que critiquer c'est créer, etc. Un producteur artistique est quelqu'un qui, dans son ordre, fait des choses que nous faisons tous les jours dans le nôtre : il répond en pratique à des problèmes pratiques qui

1. Voir Theodore Reff, « "Manet's sources". A critical evaluation », *Artforum*, 8 (1), septembre 1969, p. 40-48.

naissent de la confrontation entre des dispositions qui ne sont pas complètement conscientes et des situations qui sont en partie construites par ces dispositions.

Je vais finir là-dessus parce que sinon je pourrais continuer sans fin : il y a un très bel exemple que j'emprunte à Panofsky, qui est la source la plus noble en histoire de l'art, alors je ne peux pas faire mieux – j'exagère un petit peu, c'est pour les besoins de la chute... Panofsky se demande au fond comment a commencé l'art gothique<sup>1</sup>. L'art gothique a commencé parce qu'il y a eu une espèce d'illuminé, l'abbé Suger, qui a eu l'idée de faire une rosace sur la façade occidentale des églises, et ce faisant il a créé un problème avec lequel tous les architectes ont dû composer. Je pense que Manet est quelqu'un qui s'est mis dans une situation très bizarre, et il a ensuite passé sa vie à lutter avec les armes mêmes qu'il avait employées pour produire ce problème, en vue d'essayer de le résoudre. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait passé son temps à se répéter, loin de là : il y a une diversité extraordinaire dans son œuvre.

La prochaine fois, j'essaierai de dire précisément ce que c'est que de comprendre l'acte de peindre : non plus comprendre le tableau, non pas l'*opus operatum*, selon l'opposition que j'emploie tout le temps, mais le *modus operandi*.

1. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967 [1951].



## Intention et disposition

Ce que je dis là n'est évidemment pas le principe explicatif. J'indique seulement la direction dans laquelle il faut aller chercher une explication. À la notion d'intention, il faut substituer la notion de disposition, d'habitus, mais ce n'est pas tout : un habitus, un système de dispositions se déclenche en relation avec un espace et avec une situation. La conduite, l'œuvre, la parole ou le comportement sont le produit de la mise en relation d'un système de dispositions et d'une situation ou d'un champ. Et ce champ – je rappelle des choses que j'ai dites, et que vous trouverez plus élaborées dans *Les Règles de l'art* –, comme espace de positions unies par des relations objectives d'exclusion, de domination, etc., lorsqu'il est perçu à travers les lunettes de l'habitus – les lunettes, c'est la métaphore qu'on emploie pour faire comprendre Kant dans les classes terminales, mais ça marche aussi pour faire comprendre l'habitus –, donc lorsque le champ comme espace de positions est perçu par un jeune, un nouvel entrant doté d'un habitus du type « il faut faire la révolution, il faut tout changer, etc. », il apparaît comme un espace des possibles, un espace des choses à faire, mais pas comme un espace des possibles théoriques. En fait, c'est un espace, pour employer le vocabulaire de Max Weber, de potentialités objectives<sup>1</sup>, où il y a des choses à faire et des choses à ne pas faire. Ces choses à faire ne relèvent pas du tout de l'intention : la métaphore que j'emploie toujours, pour faire comprendre ce point, c'est celle du joueur de tennis qui place la balle à contre-pied : il y a un « à faire », mais ça se fait en une seconde, il ne constitue pas l'autre comme courant dans un sens,

<sup>1</sup> M. Weber, *Économie et société*, op. cit.

la balle devant être envoyée dans l'autre sens ; il y a un « à faire » qui est dans le geste, ce qui ne veut pas dire que ce geste soit un geste automatique d'imbécile, c'est en fait un geste très compliqué, très élaboré. Il y a des gens qui jouent bêtement au tennis, de même qu'il y a des gens qui jouent bêtement à l'art de peindre.

Il faut absolument abdiquer cette opposition entre le théorique pur, abstrait, noble, etc., et la pratique qui serait imbécile, automate, etc. Il y a une très belle formule de Leibniz qui, à propos de la monade comme *automaton spirituale*, dit que nous sommes des automates spirituels, « nous ne sommes qu'empiriques – empiriques au sens où on peut parler de médecine empirique – dans les trois quarts de nos actions<sup>1</sup> ». Et c'est pour cela que ça marche. Si nous étions des intentionnalistes, si nous obéissions à la philosophie intentionnelle, je ne donne pas cinq minutes de circulation automobile sur la place de la Concorde. C'est la fameuse plaisanterie sur la marche à pied : il est significatif que, dans un débat avec Derrida, Searle prend l'exemple de la marche à pied<sup>2</sup>. Derrida, qui est tout à fait dans une philosophie intentionnaliste (je vous renvoie à une critique que j'ai faite du texte de Derrida sur le don<sup>3</sup>), fait des *distinguos* qui l'amènent à des contradictions sur la base d'une philosophie intentionnaliste. Contre cette philosophie intentionnaliste, Searle prend l'exemple de la marche à pied pour dire que c'est une conduite extrêmement complexe dont nous ne maîtrisons pas un centième en intention. Ce qui ne veut pas dire que nous n'ayons pas une intention de marcher. Si on vous arrête et qu'on vous dit : « Qu'est-ce que tu fais ? », on répond : « Je marche. » Si on demandait à Manet : « Qu'est-ce que tu fais ? », il répondrait de même : « Je fais un tableau. » Il peut même dire

1. Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie* (1714), § 28.

2. Allusion à la célèbre controverse qui opposa John Searle à Jacques Derrida, à la suite d'une conférence consacrée par ce dernier, en 1971, à la théorie des actes de langage de John Austin sous le titre « Signature, événement, contexte » (repris in Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990). La réponse de John Searle est exposée dans *Pour réitérer les différences*, Combas, L'Éclat, 1991 [1977].

3. Voir P. Bourdieu, « L'économie des biens symboliques », in *Raisons pratiques*, op. cit., p. 173-211 (notamment p. 179, à propos du livre de Jacques Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993).



un peu plus, par exemple : « Je veux faire un truc qui soit une œuvre, je veux montrer qu'on peut faire des trucs contemporains avec des modèles anciens. » Il peut dire des choses comme ça. C'est sans doute ce qu'il disait à Zola quand celui-ci venait dans son atelier. Mais [ça ne fait pas de lui (ou de nous) un] automate totalement inconscient ni un sujet parfaitement lucide. Il y a des propositions d'anthropologie générale qui sont particulièrement importantes.

### Critique de la notion de source

Dernier point, très vite. Si on abandonne cette philosophie intellectualiste dans laquelle on est entraîné par l'idée de problème, on se confronte à une sorte de mise en question générale de tout le

1. André Gide, « De l'évolution du théâtre » [1904], in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 436.

mode de pensée scolastique, le mode de pensée du *lector*. Je vais prendre un exemple que j'avais évoqué rapidement, celui de la notion de source. Est-ce que Manet avait conscience d'évoquer un Titien, ou telle gravure de Raphaël, enfin toutes les sources qu'on lui a attribuées ? Est-ce que la question a du sens ? Est-ce qu'un écrivain qui écrit se réfère à des sources, ces sources que l'on voit dans les notes de bas de page des commentaires savants ? Ou est-ce qu'il met en œuvre des schèmes ? Dans la pratique scientifique, le problème se pose également. Dans le travail scientifique, il y a deux types de sources (vous n'avez qu'à penser à vos propres travaux) : il y a les sources du type : « Maurice Agulhon a établi que le premier buste de Marianne... » C'est un fait qui a été attesté par un historien, un fait qui est situé et daté. Mais quand vous mettez en œuvre un schème interprétatif très général, par exemple le schème braudélien de l'économie-monde, que vous construisez votre objet selon ce schème, est-ce que la note par laquelle vous allez y faire référence a le même statut ? Cette note pourrait être absente, et il y a toute une partie de ce que mettent en œuvre les chercheurs, dans toutes les disciplines, qui n'est pas de l'ordre de la source assignable, ni dans la manière d'en user ni dans la manière d'en rendre compte. En toute bonne foi, un chercheur peut ne pas donner ses sources essentielles sans nécessairement chercher à les dissimuler. Je peux prendre mon propre exemple : il n'y a guère de phrase que je prononce qui ne puisse être attribuée à Durkheim, à Marx, à Weber et à quelques autres ou à un mélange des trois. La notion de source est quelque chose de très étrange. C'est une vision de *lector*, qui pense que la pratique passe par des intentions, que ces intentions sont explicites, et donc que je ne peux pas me référer à quelque chose du passé qui a déjà été fait dans la même direction autrement que de manière consciente et préméditée. La notion de source est typiquement une notion scolastique comme la notion d'influence – autre notion désolante de la critique littéraire, en particulier de la littérature comparée. C'est une notion débile qui est du même type que la notion de source (comme je n'ai pas le temps d'argumenter, j'ai l'air dogmatique, mais peut-être que



je ferai gagner du temps à un certain nombre des présents) : en effet, on suppose qu'il y a d'un côté, par exemple, Schopenhauer qui a écrit *Le Monde comme volonté et comme représentation* et, de l'autre, qu'Untel l'a lu et que ça a circulé. En fait, ça ne se passe pas du tout comme ça.

Adopter une philosophie dispositionnaliste de la production artistique et de la réception artistique, c'est supposer qu'une part énorme de ce qui se passe dans la compréhension ou dans la production de l'œuvre d'art se passe en deçà de ces effets explicitement assignables que l'on associe à la notion de source, de référence, etc. Ce que doit faire une socioanalyse de l'œuvre d'art ou une sorte d'herméneutique dispositionnaliste (c'est presque une contradiction dans les termes), c'est reconstituer [sa genèse], en s'appuyant sur l'œuvre, mais aussi sur ce qu'on peut savoir par ailleurs. Il y a une métaphore spinoziste selon laquelle nous avons toujours « deux traductions de la même phrase » et qui explique pourquoi, à mon avis, la science des œuvres est possible. Le monde social, quand il s'agit d'œuvres d'art ou de littérature, nous dit tout deux fois : il nous dit les choses à la fois dans les œuvres et dans le monde social au sein duquel elles ont été produites. Il ne faut pas se priver, comme le font les internalistes, de ce qui est dans le contexte. C'est comme si Champollion avait dit : « Je ne regarde pas la pierre de Rosette. » Et, inversement, il ne faut pas plus se priver de ce qui est dans le texte. En fait, texte et contexte sont deux traductions de la même phrase, et si on construit adéquatement le texte et le contexte, on a un sentiment de redondance qui constitue une sorte de vérification interne. On peut trouver, dans le champ de production de l'œuvre d'art, des choses qu'on a pressenties en lisant l'œuvre elle-même. Je peux donner un exemple : c'est en lisant le texte même de Heidegger, mais pas comme les heideggériens le lisaient, avec un œil spécial, que j'ai conclu que Heidegger avait quitté le parti nazi non pas parce qu'il le trouvait trop dur mais parce qu'il le trouvait trop tiède<sup>1</sup>. À l'époque, on pensait que j'exagerais alors que,

1. Voir Pierre Bourdieu, « L'ontologie politique de Martin Heidegger », *Actes de la*

quelques années après, un historien allemand, Hugo Ott, a établi, à partir des archives de Fribourg, en Allemagne où Heidegger avait enseigné, qu'effectivement, il avait pris ses distances pour cette raison (d'ailleurs, il est resté membre du parti nazi jusqu'au bout)<sup>1</sup>. Il y a des cas où la lecture interne est habitée par des questions qui pourraient être posées à l'externe.

## Critique de la critique génétique

Il s'agit alors de révoquer la philosophie de l'intention au profit d'une sorte de structuralisme génétique : « structuralisme » parce qu'il y a des structures objectives – celles du champ dont les dispositions sont pour une part le produit – et « génétique » parce que ces dispositions sont acquises et qu'on peut en faire la genèse, individuelle et collective. Ce structuralisme génétique s'oppose complètement à ce qu'on appelle la critique génétique, et qui est, je trouve, un abus de langage. C'est un courant très important dans le milieu littéraire. Bizarrement, Gérard Genette défendait la sémiologie sans sujet et faisait partie du courant que j'ai évoqué la semaine dernière (avec Barthes et Foucault), pour qui il n'y a plus d'auteur<sup>1</sup>. La critique génétique, telle qu'elle est aujourd'hui, consiste à chercher la genèse des textes dans les avant-textes, dans les brouillons. On dépouille des brouillons successifs de *L'Éducation sentimentale* (avec Flaubert, on est gâtés : il refaisait et raturait beaucoup), et c'est vrai que c'est une genèse mais on ne s'interroge pas sur la genèse de cette genèse des textes, et on ne s'interroge pas sur la genèse de l'habitus flaubertien qui est responsable de ce préalable au travail de création. Finalement, on restaure sous une forme chic... C'est souvent ainsi pour les fausses révolutions : ce sont des restaurations chics. Une des raisons pour lesquelles les petites ou les grandes révolutions sont difficiles à analyser dans les sciences sociales, c'est que, très souvent, elles supposent qu'on franchisse la barrière qui sépare le chic du non-chic. Et c'est particulièrement coûteux à Paris, pour des raisons historiques. Nous sommes le pays du chic, et donc s'exposer à paraître béotien, philistin est très coûteux. Or, très souvent, il est coûteux de dire des choses triviales : on raconte beaucoup plus



facilement aujourd'hui sa vie sexuelle que ses goûts artistiques parce qu'au fond c'est beaucoup moins risqué [rires].

La critique génétique est finalement un retour à la vieille critique classique. Par exemple, sur Flaubert, il est très étonnant de voir de vieux critiques universitaires démodés, qui ont pinaillé des textes pendant toute leur carrière, prendre un coup de jeune à la faveur de cette fausse révolution. On peut dire la même chose du côté de la radiographie des tableaux : quand on dit « Voyez ce Vélasquez, il avait dessiné autrement la patte du cheval... », c'est de la critique génétique typique, c'est la genèse de la chose même, mais on ne remonte pas très loin dans la régression ; en particulier, on ne remonte pas du côté des schèmes opératoires qui ont produit cette patte, et qui ont produit la correction de cette patte, c'est-à-dire ce qui fait qu'il n'a pas été content de cette patte et qu'il a voulu en faire une autre. Cela suppose un goût qui est une dimension de l'habitus, quelque chose qui est incorporé, singulier, ineffable, et qui oriente des préférences gustatives, au sens très général, aussi bien en cuisine qu'en peinture.

Pour échapper à l'intention, à l'intentionnalisme, à l'*intentional fallacy*, comme on dit outre-Atlantique, on n'est pas obligé de tomber dans la liquidation de l'auteur que pratiquaient certains structuralistes « hard » comme Genette ou Foucault, qui ne faisaient que généraliser une posture que Lévi-Strauss préconisait pour l'ethnologie et qui consistait à mettre en quelque sorte entre parenthèses les discours indigènes comme purs obstacles à l'accès aux structures<sup>1</sup>. Bachelard montrait que les erreurs épistémologiques vont par couples : quand on sort du réalisme, on tombe dans l'idéalisme<sup>2</sup> ; quand on sort de l'arrogance objectiviste qui consiste à congédier l'agent, on verse dans l'idéologie de la création. La vision du musée à la Malraux, le « musée imaginaire » comme *melting-pot* de toutes les civilisations, le temple khmer et le Parthénon, est une grande imposture, mais qui fonctionne très bien parce

1. Voir Claude Lévi-Strauss, « La notion de structure en ethnologie », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 305 sq. ; voir aussi P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, op. cit.

2. Gaston Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1966, p. 1-11.

qu'elle est conforme à l'idéologie dominante (au sens d'idéologie particulièrement répandue) de l'œuvre d'art, de la création, de l'œuvre éternelle, pérenne et indépendante de l'histoire : il suffit d'entrer en contact avec l'œuvre, comme Malraux prétendait le faire, pour en avoir une compréhension absolue, faire des rimes entre des choses qui ne se sont jamais vues. En fait, on procède à une déshistoricisation absolue<sup>1</sup>. On aura donc d'un côté l'historicisation positiviste, de l'autre l'éternisation, et ainsi de suite.

### Critique de la tradition iconographique

Après tous ces préambules qui étaient en partie suscités par cette lettre, et par la crainte [que son trouble] ne soit partagé, je pense que nous sommes coincés par l'alternative entre théorie/pratique, intelligence théorique/intelligence pratique. S'il n'y a pas d'intention mais seulement des dispositions, Manet ne pourrait pas dire quoi que ce soit d'intelligent sur son œuvre. Mais est-ce qu'il ne le disait pas en tant que peintre dans son œuvre même ?, pourrait-on répondre. On semble alors donner raison aux internalistes qui diraient : « Regardons l'œuvre, car tout est dans l'œuvre, il suffit de faire une analyse interne de l'œuvre. » Sans doute, mais l'œuvre le dit en pratique parce qu'elle a été le produit, non pas de concepts (les kantien vont se réjouir et vont dire que le beau c'est ce qui plaît sans concepts alors que ce n'est pas ça<sup>2</sup>), mais de schèmes. On retrouve ici les difficultés extrêmes que j'ai évoquées précédemment pour dire comment il faut parler de l'œuvre d'art : il me semble qu'il faut rompre avec la vision intentionnaliste au profit d'une vision dispositionnaliste, c'est-à-dire rompre avec la vision scolastique, ce qui suppose une rupture avec le langage dans lequel nous parlons de manière

1. Voir André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997 [1947].

2. Allusion à la définition du beau chez Kant dans la *Critique du jugement* (1790) comme ce qui plaît universellement sans concepts. Voir aussi P. Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., notamment p. 566-581.



ordinaire de l'œuvre d'art. J'avais pris l'exemple de la notion de source. On parle des « sources de Manet », et il y a toute une tradition d'iconologie fondée par Erwin Panofsky, à propos essentiellement de la peinture de la Renaissance, qui a été transposée au XIX<sup>e</sup> siècle sans qu'on se soit demandé si les conditions de ce transfert étaient valides. L'iconologie, c'est la recherche de thèmes allégoriques ou mythiques empruntés à la culture biblique, c'est la recherche de structures assignables à une référence historique. Cette recherche était valable pour une civilisation où les peintres avaient une culture commune, des sources communes, une formation commune, religieuse et esthétique. Est-ce qu'elle est valable à partir de la révolution impressionniste en particulier, c'est-à-dire lorsque le fonds de culture commune disparaît ?

Je ne fais que poser la question, qui est tout à fait accessoire du point de vue de ce que je raconte, mais la vision iconologique de Panofsky est scolastique : c'est la vision saussurienne des œuvres symboliques selon laquelle on n'accède aux œuvres symboliques que par la médiation d'un *medium*, qui peut être la langue quand il s'agit d'une parole<sup>1</sup>, qui peut être la culture quand il s'agit d'un comportement, et qui peut être la culture esthétique quand il s'agit d'une œuvre d'art. Ce *medium*, comme la langue saussurienne, doit être reconstruit par un travail intellectuel de déchiffrement, et c'est une fois qu'on a reconstruit ce *medium* que l'on peut comprendre, que l'on peut déchiffrer, mais on se place d'un point de vue qui est celui du déchiffrement ou de l'herméneutique qui consiste à comprendre un comportement, une œuvre, une parole. À partir de cette interrogation théorique, on se donne les moyens théoriques de répondre à cette question théorique : « Quelles sont les conditions de possibilité de la compréhension d'une parole ? » C'est la maîtrise de la langue selon laquelle cette parole est codée. Ce n'est pas faux, mais c'est un point de vue théorique, et des linguistes comme Bally, qui est un des transpositeurs du cours de Saussure, insistaient sur le fait que la linguistique saussurienne est

1. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1960 [1916], p. 37-38.

écrite du point de vue du récepteur<sup>1</sup> : c'est la vision de celui qui reçoit la langue et non pas de celui qui la produit, c'est du côté de l'*ergon* et non pas du côté de l'*energeia*<sup>2</sup>, du côté de l'*opus operatum* et non pas du *modus operandi*, du côté de la réception et non pas de la production<sup>3</sup>.

Pour rompre avec la vision scolastique, il faut donc changer de langage. Par exemple, nous parlons de « problèmes ». Or un problème, c'est quelque chose qui est constitué comme un objet devant la personne qui cherche. Nous parlons de « concepts », nous parlons de « théorie », de « schémas », de « sources ». Si un peintre met en œuvre la référence pratique à une gravure de Raimondi d'après Raphaël et à une peinture de Giorgione qu'il a vue au Louvre, est-ce qu'il y a là une source ? La source est une idée de « prof » qui met une référence. En fait, le peintre peut combiner deux sources, Raphaël et Giorgione. L'acte de peindre est typiquement un rapport pratique à des formes, à des schèmes, qui n'a rien d'un rapport conceptuel à une source. Autrement dit, il faut substituer au langage du concept, de la théorie, du schéma, de la source, du problème, etc., un langage du savoir-faire, de l'œil, du coup d'œil, du sens pratique, du tour de main, de la manufacture. Par exemple, dans les contrats du Quattrocento, les artistes rappelaient que les couleurs avaient un prix, et les clients, de leur côté, en voulaient pour leur argent : ils voulaient du bleu outremer ou de l'or parce que c'était très cher, mais le peintre mettait en avant la manufacture<sup>4</sup>, le tour de main qui n'était pas réductible aux couleurs. Et toute la lutte des artistes pour se constituer comme tels, individuellement et collectivement, a été fondée sur la défense du coup de main, du savoir-faire, du tour de main, du métier, du coup d'œil.

1. L'« entendeur » dans le vocabulaire de Charles Bally (*Le Langage et la Vie*, Genève, Droz, 1965 [1913]).

2. La distinction entre *ergon* (« ouvrage fait ») et *energeia* (« activité en train de se faire ») est issue de Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Paris, Seuil, 1974 [1822-1830], p. 183.

3. Sur ce point, voir P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., p. 242-246.

4. Voir M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit.



## Copies, parodies et pastiches

Là encore, j'ai été très long. La question que je voudrais poser maintenant est de savoir pourquoi l'œuvre d'art constitue une occasion particulièrement opportune de mettre en question la disposition scolastique. Il faut, pour regarder convenablement le tableau de Manet, se demander ce qu'est un artiste par rapport à un commentateur. Nous avons tous, même Malraux, une philosophie implicite de l'artiste comme créateur. Je vous renvoie à mon livre *Les Règles de l'art* où je cite un certain nombre d'ouvrages sur la genèse de l'idée de créateur qui ne nous est pas tombée du ciel : elle vient d'un transfert de la théologie à l'esthétique qui s'est opéré au XVIII<sup>e</sup> siècle, au moment où les aristocrates anglais commencent à faire le tour de l'Europe<sup>1</sup>. L'idée de création est une création historique qui s'est appuyée sur toute la métaphorique théologique. Le schème de la création a été en particulier très fortement réactivé par les impressionnistes, Manet le premier. Une des dimensions de la révolution impressionniste est le fait que le centre d'intérêt passe du thème du tableau au peintre. Bien sûr, il y a eu des biographies/autoportraits de peintres. Cela a commencé avant le XIX<sup>e</sup> siècle, dès le Quattrocento, mais tous les observateurs s'accordent pour remarquer que, avec la révolution impressionniste, il y a un déplacement de l'intérêt de l'œuvre vers le peintre, qui devient une sorte de héros. Il y a une vision héroïque de l'histoire de la peinture qui place le peintre, en tant que créateur, au centre.

Le peintre est quelqu'un qui a une maîtrise pratique des formes et des techniques de production des formes. On trouve là une autre opposition, entre *épistémè* et *technè* – il y a un grand nombre

d'oppositions qui constituent autant d'obstacles. Il faudrait réfléchir aussi sur le rôle de la copie. On dit que Manet a copié des œuvres au Louvre. Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'est-ce que copier ? Qu'est-ce qu'on apprend en copiant ? Est-ce qu'on copie [à l'identique] ou non ? Est-ce que copier ce n'est pas précisément copier une manière, comme pour le pastiche ? Proust ne faisait pas des pastiches pour faire rire<sup>1</sup>. Il faisait des exercices d'école comme Schumann quand il faisait des variations sur Bach ; il ne faisait pas des pastiches au sens d'imitation comique mais des exercices mimétiques d'incorporation de schèmes pratiques destinés à permettre de réengendrer ce qui est imité mais aussi bien d'autres choses. C'est comme cela qu'on apprend une langue : on fait des exercices d'incorporation de schèmes pratiques à partir desquels on peut réengendrer tout ce qu'on a copié, mais inventer aussi puisque les schèmes deviennent indépendants des formes dans lesquelles ils étaient incorporés, donc susceptibles d'engendrer des formes tout à fait différentes de celles dans lesquelles ils ont été acquis.

Il y a aussi les copies semi-parodiques comme par exemple *Le Déjeuner sur l'herbe* [1] ; il est intéressant parce qu'il a été énormément copié, notamment par Monet [5]. Ce n'est d'ailleurs pas une copie, mais une variation. Il a aussi été copié, dans la logique de la variation, par Cézanne. Il a été repris par Gauguin et Picasso. La copie n'a absolument rien à voir avec un commentaire lettré : ce n'est pas du discours sur de la pratique, c'est un commentaire pratique, c'est une analyse pratique. Un peintre est quelqu'un qui fait de la peinture avec de la peinture, à force de faire de la peinture. Les mêmes qui seront scandalisés par ce que je dis prétendront qu'ils sont aussi créateurs que le créateur. Cela n'a rien à voir. C'est infiniment plus facile de faire du métadiscours inspiré au nom de la polysémie infinie de l'œuvre, sans obligation ni sanction, sans culture historique, sans vérification ; il suffit d'avoir l'air intelligent et de dire : « Ça me fait penser à... » C'est de tout repos.

Contre cela, j'essaie d'inverser les valeurs. J'essaie, moi aussi, de

1. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., voir notamment p. 178-184.

1. Voir Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1992 [1919].



faire une petite révolution. Le commentaire de texte ou l'exercice sémiologique sont des exercices scolaires faussement inspirés qui apportent beaucoup de profit et de gratification sans obligation ni sanction. [Analyser la création comme je le fais], c'est renverser complètement l'image ordinaire de la création dans la tradition Hölderlin-Heidegger-Blanchot : c'est tellement chic, tellement bien, tellement noble, cela rapporte tellement de profit symbolique qu'il faut vraiment être mal embouché pour le remettre en question. Mais je pense que cela n'apporte rien, sinon des profits symboliques énormes à celui qui professe ce genre de posture. L'œuvre d'art, plus encore que l'œuvre littéraire, est l'objet de cette exaltation mystique. Poser le problème comme je le pose [...], c'est situer le génie de Manet tout à fait en deçà du concept, du verbe, du discours, du logos, du logocentrisme, de tout le blabla académique. Je pense que c'est parce qu'il est en deçà qu'il est au-delà de tous les discours sur l'ineffable de la peinture. C'est la logique pratique la plus ordinaire : elle est ineffable comme tout ce qui est produit à partir de schèmes corporels. Les schèmes corporels sont extrêmement complexes, par-delà l'opposition entre conscient et inconscient, sans pour autant obéir à la logique, sans avoir la logique pour principe.

Pour rassurer la personne qui m'a écrit, il y a évidemment une intelligence des artistes que j'admire beaucoup. Il suffit d'avoir parlé avec un poète, un cinéaste ou un danseur contemporains, pour voir que ce sont des gens formidablement intelligents mais pas nécessairement dans ce qu'ils disent de ce qu'ils font. C'est la même chose avec un grand sportif et, là encore, je ne veux pas du tout dévaluer en rapprochant des choses qui, dans la hiérarchie des légitimités, sont très inégalement consacrées. Ce point de vue scolastique que nous adoptons devant les œuvres d'art interdit, selon moi, de comprendre la logique même selon laquelle l'œuvre d'art est produite. Cette posture substitue l'*opus operatum* au *modus operandi*, c'est-à-dire la chose faite, le « tout fait » à « ce qui est en train de se faire », et cette substitution substitue aussi du synchronique, de l'instantané, à du « en train de se faire » qui prend du temps. C'est l'un des effets classiques de la posture structuraliste : elle abolit le

temps – je l'ai montré cent fois à propos de l'échange de dons<sup>1</sup>. Vous prenez une œuvre comme « Les chats » de Baudelaire : elle est synchronisée, elle est sur le papier – on pourrait appeler cela l'« effet Goody » –, vous la voyez *uno intuitu*, comme aurait dit Descartes, d'un seul regard, et vous pouvez commencer à faire des petits signes, des bulles, des mises en relation, tout cela dans l'instant, alors que, quand elle est produite, elle est produite dans le temps, avec des ratures, etc.

## Œuvre de jeunesse et exercice d'école

Cette œuvre de Manet, qui a été suffisamment projetée pour que vous l'ayez en tête, a une propriété : c'est une œuvre scolaire, un



exercice d'école, un exercice d'atelier et, chose très banale mais qu'il faut tout de même dire, c'est une œuvre de jeunesse. C'est une des idées auxquelles j'ai été sensibilisé par un travail de Pascale Casanova sur Beckett où, dans un chapitre titré « Genèse et jeunesse<sup>1</sup> », elle fait apparaître des propriétés tout à fait particulières de l'œuvre de jeunesse, lue en elle-même et pour elle-même, et non pas lue à partir de l'œuvre accomplie et des catégories de perception rétrospectives que l'on peut appliquer à l'œuvre de jeunesse à partir de la connaissance des œuvres de maturité et de vieillesse. L'œuvre de jeunesse a des propriétés spécifiques : par exemple, comme disaient les Anciens, elle « sent l'huile<sup>2</sup> », elle est travaillée, elle « ostente » un peu trop. Les œuvres de jeunesse de Beckett sont très différentes des œuvres épurées et ascétiques de la fin de sa vie. Il y a un texte de Beckett sur Proust<sup>3</sup> qui est un exercice de normalien typique – d'ailleurs, à l'époque, il était lecteur à l'École normale –, de normalien qui en fait trop, qui en rajoute (je l'ai moi-même beaucoup fait), qui fait voir tout ce qu'il sait faire, qui se donne pour objet principal d'étaler et de faire voir à la fois son savoir et son savoir-faire dans une sorte d'exhibitionnisme scolastique. Il y a un peu de cela dans le tableau de Manet.

Autre propriété mise en évidence par le grand formaliste russe Tynianov (aujourd'hui je vous accable de références parce que j'ai été un peu soupçonné d'ignorance alors vous allez en avoir pour votre argent... [rires]). Tynianov a fait un très beau texte sur le rôle de la parodie dans la formation et dans les œuvres de jeunesse<sup>4</sup>. Ce n'est pas par hasard si beaucoup d'œuvres de jeunesse sont à la fois mimétiques et parodiques : elles imitent tellement

bien qu'on ne sait plus si c'est de l'imitation ou de la parodie ; elles font tellement bien ce que fait le maître que c'est un petit peu une pierre dans son jardin.

Je pense qu'on peut ne pas savoir complètement si on imite ou si on parodie. Cela dit, dans un très bel article, Linda Nochlin, qui compare le tableau de Courbet, que j'avais fait projeter la dernière fois, *L'Atelier du peintre* [22], et le tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* [1], voit une énorme différence entre les deux. Je résume très vite (puisque vous avez la référence, vous pourrez aller vérifier) : elle voit dans le tableau de Courbet une sorte d'allégorie fouriériste, Courbet étant imprégné de lectures de Proudhon et de Fourier<sup>1</sup>. Il a donc fait une sorte de mise en scène fouriériste avec les artistes. Tous les personnages ont un sens : par exemple, au premier plan, un petit garçon est en train de peindre, ce qui serait une allusion aux idées fouriéristes sur l'éducation, etc. Courbet, dans le sous-titre de son tableau, parle d'allégorie – l'allégorie au sens strict étant le passage du concept au percept : par exemple, les concepts de force et de justice s'incarnent dans la balance et l'épée. On traduit une analyse conceptuelle en image, le concept précédant l'image. Cela donnerait raison à l'interprétation de type iconologique : s'il est vrai que le concept était un concept de type fouriériste, il serait normal que l'on retrouve une sorte de traduction quasi littérale du modèle conceptuel préexistant.

Selon Nochlin, Manet est infiniment plus révolutionnaire que Courbet, qui souhaitait être révolutionnaire et qui avait des intentions explicites. C'est pourquoi elle rapproche ces deux tableaux sous le signe de l'avant-garde – l'avant-garde étant, selon Saint-Simon qui est le concepteur de cette notion<sup>2</sup>, la réunion d'une avancée dans le domaine de l'art et d'une avancée dans le domaine de la politique. Courbet voulait faire quelque chose qui soit révolutionnaire sous les deux rapports alors que Manet a fait une révolution

1. Pascale Casanova, *Beckett l'abstraitur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 33-83.

2. Ouvrage qui sent l'huile : qui porte la marque de longs et laborieux efforts (par allusion aux nombreuses veilles à la lumière de la lampe à huile qu'il semble avoir coûtées à son auteur).

3. Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990 [1931].

4. Pierre Bourdieu fait sans doute allusion ici à Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », in *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 122-139.

1. Linda Nochlin, « The invention of the avant-garde : France 1830-1880 », in Thomas B. Hess et John Ashbery (dir.), *Avant-Garde Art*, New York, MacMillan, 1967, p. 1-24 ; publié aussi dans *Art News Annual*, 34, 1968, p. 11-18.

2. Claude-Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, 1825.



artistique qui est une révolution politique par surcroît ; autrement dit, il ne part pas d'une intention politique pour la retraduire dans l'ordre artistique, il fait une transgression artistique qui est une transgression politique, et c'est là que Nochlin évoque ce que j'avais déjà évoqué avec vous, l'idée de la blague. Elle écrit que c'est « ce que les rapins, ce que les élèves d'école d'art appelaient une blague<sup>1</sup> », une *joke* à usage interne – comme les plaisanteries anticléricales des séminaristes –, quelque chose qui ne fait rire que les initiés, dont on ne sait pas si ce n'est pas fait pour exprimer l'initiation extrême, s'il ne faut pas être très raffiné, connaître le tableau de Raimondi sur le bout du doigt pour pouvoir le reproduire de mémoire, dans les moindres détails, mais avec cette petite distance ironique qui fait que ce n'est plus du premier degré et que cela introduit un petit rien de réflexivité et de distance.

(Toutes les précisions un peu longues que je viens d'apporter m'étaient inspirées par deux lettres que j'ai reçues. Il y a aussi une troisième lettre extrêmement gentille, et généreuse, dont je ne parle pas [*rires*], ce qui est très injuste, mais dont je remercie l'auteur, qui dit ce que je vais dire. Il est bon d'entendre quelqu'un dire que l'on peut comprendre avec son corps, qu'il y a une compréhension corporelle. C'est une personne qui est également peintre, qui est aussi dans le milieu de l'art mais qui ne s'en sert pas pour me faire la leçon, qui essaie d'enseigner une lecture pratique mettant en jeu le corps des apprentis qui, en quelque sorte, miment et découvrent, dans l'œuvre, des choses qu'ils ne découvriraient pas autrement.)

1. « What has never been taken sufficiently into account in "serious" criticism is the character of these works [*Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia*] as monumental and ironic puts-on, *blagues*, a favorite form of destructive wit of the period [...] » Linda Nochlin. « The invention of the avant-garde : France 1830-1880 », *loc. cit.*, p. 20.

## Les conditions structurelles de la création

Je reviens très vite, et là je vais accélérer, sur l'exercice de reconstruction que j'avais fait l'autre jour. J'avais insisté sur le fait qu'il se déroulait dans le temps – je pense que c'est tout à fait capital : dès qu'on est dans une description de la pratique conforme à la logique pratique, on réintroduit le temps, que les analyses théoriques tendent à synchroniser. On peut dire – et là on retrouve des choses que l'analyse artistique oppose à la lecture intellectuelle – que chaque coup de pinceau est créateur : à chaque coup de pinceau, [Manet] aurait pu faire autre chose. À chaque moment de l'action de peindre, ou de l'action d'écrire, tout se joue. On peut prendre une chose simple à faire comme par exemple une couverture de livre ; vous avez à placer un nom d'auteur, un titre, un sous-titre et un nom d'éditeur : vous êtes devant une infinité de possibles. De même, si vous voulez composer une page d'Actes

Sa forme radicale pourrait s'appuyer sur la thèse de Wittgenstein dans le *Tractatus* selon laquelle « ce dont on ne peut pas parler il faut le taire ». Pour le sens que donne Bourdieu à la notion de sociologie négative, voir P. Bourdieu, *Sur l'État*, *op. cit.*, p. 174, 182 et 286.

1. Descartes, *Méditations métaphysiques* (ou *Méditations sur la philosophie première*) (1641).  
2. Alain, *Idées. Introduction à la philosophie*, Platon-Descartes-Hegel-Comte, Paris, Hartmann, 1932, p. 177.



de la recherche [en sciences sociales], qui n'est pas une œuvre d'art, vous avez une infinité de possibilités : les gens qui ont du métier dans le graphisme ont des principes, ils ont des schèmes, ils ont des interdits (« on ne fait pas ça », « on aligne », etc.). Je pense que cette expérience de l'infinité des possibles qui se déroule et se referme à la fois fait que, à chaque instant, une part des possibles devient impossible, chaque coup de pinceau ferme des possibilités.

Tout cela est à la fois trivial et important. J'ai beaucoup lu sur Manet, autant qu'on peut lire hélas, et il n'y a pas beaucoup de textes où ce que je dis là soit présent en pratique comme point de vue constructif : chaque coup de pinceau est à la fois libre et structuré. Il est structuré par l'habitus – c'est un coup à la Manet, on reconnaît les touches, les experts reconnaissent une forme de touche, en virgule, en point d'interrogation, etc. Il est donc structuré par l'habitus technique, par l'habitus esthétique de celui qui le produit, et en même temps par l'état déjà réalisé de la structure, ce qui fait qu'il y a un système de contraintes qui définit une marge de manœuvre, un espace de liberté. Évidemment, ce que je dis pourrait faire penser à la fameuse phrase de Bergson qui est toujours citée en pareil cas : « Une création continue d'imprévisible nouveauté<sup>1</sup>. » C'est toute la mystique qui se réintroduit, alors que réintroduire la logique de la pratique comme je le fais, c'est réintroduire cette liberté sous contrainte structurale, contrainte de l'habitus, de l'œuvre déjà réalisée, qui coïncide avec des possibilités qui sont pour une part le produit du regard structuré et structurant sur la réalité en train de se structurer, possibilités qui n'existeraient pas pour un autre. Vous pensez peut-être que je fais de la théorie pour la théorie, mais c'est inévitable, je crois.

J'ai dit que chaque coup de pinceau était structuré, et j'ai dit tout à l'heure, très vite, que la perception d'une œuvre d'art, surtout contemporaine, est nécessairement diacritique : on ne peut plus percevoir nettement une œuvre que dans l'histoire des œuvres, dans une histoire autonome de l'art. S'il en est ainsi, c'est que, dans

1. Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1998 [1934], p. 99.

un champ en voie de constitution ou constitué, tout acte créateur est lui-même diacritique. On a très peu de témoignages de Manet lui-même, mais je peux penser par analogie avec un autre grand créateur, Flaubert. On trouve, dans la correspondance de Flaubert, des tas de remarques – j'en ai noté une : « J'ai peur de tomber dans le Paul de Kock et de faire du Balzac chateaubrianisé. » À un autre endroit, il dit : « J'oscille entre Pétrus Borel et Jacques Delille »<sup>1</sup>. Il est vrai que les coups de pinceau peuvent être en pratique une réponse à cette alternative : « Je ne veux pas faire du Louis Deschamps, de la peinture de genre, je ne veux pas faire du Courbet. » Je pense que l'on peut dire cela sans prêter des intentions extraordinaires à Manet.

## Un fait social total

Si je chemine lentement sur cet acte de peindre comme acte structuré/structurant, habité par des structures historiques, c'est que c'est la seule façon, me semble-t-il, d'articuler l'œuvre de manière non mécaniste avec le contexte historique. Il y a eu des tentatives pour faire de l'esthétique externe, c'est-à-dire pour mettre en relation des œuvres avec les événements politiques du moment. Je pense que, pour que la mise en relation des œuvres ou du texte avec le contexte ne soit pas mécaniste et réductrice, il faut avoir à l'esprit des modèles relativement sophistiqués de ce que c'est que de faire une œuvre d'art à un certain moment, de ce que c'est que de faire pratiquement ce travail de construction. Et c'est parce que le travail de production d'une œuvre d'art s'accomplit selon la logique que j'ai décrite, en tant qu'acte structuré/structurant, que l'œuvre d'art contient infiniment plus que l'on ne peut en voir quand on s'en tient au niveau des formes. C'est ce qui fait que l'œuvre d'art (littéraire, picturale, etc.) est habitée

1. Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Collet, 20 septembre 1851 » et « Lettre à Ernest Feydeau, fin novembre 1857 », in *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 5, 783.



par des structures qui sont en affinité, qui résonnent avec, qui « consonnent » avec (c'est une métaphore de Leibniz) le monde environnant. C'est ce qui fait que je vais employer pour une fois une notion de Mauss que je n'aime pas beaucoup d'ordinaire (même si j'adore Marcel Mauss et tout ce qu'il a écrit) ; en fait je n'aime pas trop les usages qui sont faits de la notion de « fait social total<sup>1</sup> ». Marcel Mauss insiste beaucoup sur le fait social total, pour dire que, dans tout fait social, il y a tout le système de relations constitutif de la société considérée. Je pense que ce *Déjeuner sur l'herbe* que je vous ai asséné longuement est, au sens strict du terme, un fait social total ; pour le comprendre, il faut mobiliser non seulement un peu de culture historique spécifique – l'iconologie – mais aussi des références, des sources, réelles ou supposées, ressortissant à l'ordre spécifiquement artistique, ainsi que la politique, l'ordre culturel, l'ordre étatique, tout ce que l'artiste a pu engager par la médiation de ses « je ne veux pas faire ça », « je fais ci, je fais ça », etc.

Dernier point de cette espèce de prélude interminable à mon analyse : je voudrais dire que cette esthétique dispositionnaliste que je propose est une autre façon de mettre en œuvre un structuralisme génétique. C'est une esthétique qui doit rendre compte des dispositions de la pratique comme produit des dispositions, mais qui doit rendre compte aussi des conditions de production de ces dispositions. Il y a des structures dans lesquelles ces dispositions ont été produites et des structures dans lesquelles ces dispositions s'accomplissent [les structures étant ici celles de l'espace social]<sup>2</sup>. C'est ce que je mets sous le concept de structuralisme génétique. Il va de soi que la tâche scientifique consistant à interpréter *Le Déjeuner sur l'herbe* est en un sens une tâche infinie, non pas du tout au sens heideggero-hölderlino-blanchotien de l'œuvre inépuisable, au-delà des mots. Elle est infinie positivement ; elle est historiquement infinie – c'est au fond tout ce que je vais vou-

1. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968, p. 145-284.

2. Sur la notion d'espace social, voir Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des "classes" », in *Langage et pouvoir symbolique*, op. cit., p. 293-326.

raconter par la suite et c'est pourquoi le prélude était un peu long mais utile. L'analyse engage l'État, le système académique, le système scolaire, l'explosion du système scolaire, la surproduction de diplômés – des choses que l'histoire de l'art ordinaire laisse à la porte. C'est pourquoi je dis toujours que les internalistes travaillent à l'économie. C'est la fameuse explication de texte des professeurs de français : on a une feuille et puis on est tranquille, alors que ce que je vous propose oblige à un immense travail et, en même temps, une immense modestie. On n'a pas envie de faire la leçon à qui que ce soit. Cette analyse intègre les travaux des internalistes mais aussi les travaux des externalistes.

## Une crise de l'institution

Mon intention en étudiant Manet était de comprendre [ce qui est] peut-être la plus grande révolution artistique de l'histoire de l'art, en tout cas un exemple remarquable de révolution symbolique. C'était à ce titre que ce cas m'intéressait : qu'est-ce qu'une révolution symbolique et comment peut-on la comprendre ? À partir de tout ce que j'ai dit, on peut avancer que la crise de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas une simple crise esthétique : c'est une crise de l'ensemble de l'institution artistique, une institution qui à l'époque est une institution d'État. Autrement dit, comprendre cette crise de l'institution artistique oblige à engager une théorie de l'État. J'ai développé une théorie de l'État comme détenteur du monopole de la violence *symbolique* légitime en généralisant la définition wébérienne<sup>1</sup>. Cela se voit magnifiquement lorsque l'État dit ce qui est exposable ou non. L'État légifèrait très strictement en matière d'art, et il le fait encore aujourd'hui à travers les achats, la sélection des conservateurs, etc., mais il ne le fait plus de cette manière explicite, ostentatoire. La crise de l'institution artistique est donc une crise de l'intervention étatique dans l'ordre de l'art. Comprendre cette crise oblige à s'interroger sur les institutions

1. Voir P. Bourdieu, *Sur l'État*, op. cit.



d'art officiel, qui sont un élément du gouvernement. À l'époque, le ministère qui gère l'art est aussi le ministère qui gère l'éducation. Or, dans la tradition de l'histoire de l'art, il y a une mise entre parenthèses des institutions artistiques et des institutions éducatives. Il est très rare que les historiens de la littérature se réfèrent à l'histoire des systèmes scolaires, alors qu'il est évident, dès qu'on y pense, que les conditions sociales de possibilité de la réussite et parfois de l'existence de certaines révolutions artistiques sont contenues dans les changements du système scolaire. Par exemple, j'ai fait allusion tout à l'heure aux effets de la surproduction de diplômés.

Si beaucoup de nouveautés de l'histoire de l'art émanent de disciplines extérieures à l'histoire de l'art, c'est en grande partie parce que celle-ci met entre parenthèses, sans même le savoir, un certain nombre de facteurs très importants. C'est le cas d'historiens sociaux comme Pierre Vaisse, Patricia Mainardi, Marie-Claude Genet-Delacroix, Daniel Sherman ou encore comme Deborah Silverman – une élève du grand historien américain Carl Schorske, l'auteur de *Vienne fin de siècle*<sup>1</sup> – qui, pour comprendre l'émergence de l'art nouveau, l'art du métro, etc., étudie la pensée de Charcot, la représentation de l'inconscient, aussi bien que le rôle de la décoration dans la politique d'État en France, la politique d'encouragement aux artisans et aux petites entreprises, etc. Elle fait donc intervenir des tas de choses que l'histoire de l'art ordinaire met entre parenthèses<sup>2</sup>.

Constituer l'œuvre d'art comme fait social total, bien que l'expression vienne de Marcel Mauss, fait partie de ces choses que l'on n'ose plus dire pour ne pas être suspect immédiatement de totalitarisme : dire que la science, lorsqu'elle a affaire à des réseaux très complexes, mettant en ordre la totalité d'un ordre social, a pour ambition de rendre compte de manière totale de ses objets, c'est prendre le risque d'être pris par une espèce de mégalomanie totalitaire explicative qui ne laisse pas sa part de liberté au sujet... Cette *doxa* est

1. Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Paris, Seuil, 1983 [1980].

2. Deborah L. Silverman, *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994 [1989].

très puissante : s'il m'arrive de m'insurger contre cette *doxa*, c'est en partie du fait des effets sociaux qu'elle produit sur le travail scientifique ; elle détourne et décourage certaines entreprises. Cette affirmation que l'œuvre d'art est un fait social total implique une rupture avec la vision strictement formaliste, internaliste-formaliste, de l'histoire de l'art, qui voit le développement de l'histoire de l'art comme une sorte de développement purement stylistique qui irait d'artiste individuel en artiste individuel. Il y a eu une histoire de la philosophie du même type, où l'on a des séquences Kant-Hegel-Marx qui s'engendrent dans une sorte de parthénogenèse théorique, les philosophes s'engendrant sans rapport avec le réel. Les philosophes sont très à l'aise [avec cette histoire] parce que, là aussi, ils n'ont affaire qu'aux textes, ce qui est une énorme économie de pensée, mais aussi une perte d'information fantastique<sup>1</sup>. Dans l'histoire de l'art, on a l'équivalent : on dira que, à partir de Manet, on a un progrès vers l'abstraction, un progrès vers l'élimination du sujet, au sens de sujet peint, un progrès au sens de l'accentuation des propriétés formelles. La compréhension, dans ces conditions, devient une sorte de vision appauvrie de l'œuvre d'art réduite à sa dimension esthétique.

### Finir sur le « fini » des peintres pompiers

Cette fois-ci, je voudrais au moins finir sur du « fini », selon le principe des peintres pompiers dont je vous parlerai la prochaine fois, parce que j'ai fait des choses [depuis le début de ce cours] qui sont vraiment anti-pompiers. Mon cours a une forme ouverte et indéfinissable, très « moderne », mais peut-être pas très satisfaisante, ni pour celui qui le produit ni pour ceux qui le reçoivent. J'ai parlé de « fait social total », de la réinsertion nécessaire de l'œuvre d'art dans l'ensemble des relations dont elle est le produit, etc. Est-ce que tout cela n'aboutit pas à dépouiller le modernisme de son allure héroïque et de ce que nous aimons dans le modernisme, à savoir la rupture, la révolution, avec l'effet de dramatisation dont



l'histoire de l'art est très friande ? Or l'analyse telle que je vais la pratiquer oblige à passer par des moments très arides. Quand je vais parler pendant plusieurs heures de la peinture pompier, vous n'allez pas rire [rires] ; en ce qui me concerne, je n'ai pas beaucoup ri à lire les textes et à voir les œuvres, mais je pense que c'est absolument indispensable pour comprendre tout un aspect de l'œuvre de Manet, et en particulier en quoi, en tant que fait social total, il a tout changé.

*Le Déjeuner sur l'herbe* est un tableau qui n'a l'air de rien alors qu'il est le commencement d'une nouvelle histoire parce qu'il met tout en question en tant que fait social total. Je prends un seul exemple : dans les premières expositions indépendantes, les impressionnistes, auxquels Manet lui-même n'était pas associé, insistent sur le problème de l'encadrement, problème qui traditionnellement n'était pas posé alors qu'il y a, par exemple, dans la correspondance de Pissarro avec son fils toute une réflexion sur le cadre, pourquoi c'est important, etc.<sup>1</sup>. Les impressionnistes discutent aussi beaucoup sur la position des œuvres les unes par rapport aux autres dans l'espace d'exposition, ils veulent que celui-ci soit aéré, alors que, dans les reproductions de tableaux qui peignent le Salon, on voit que les œuvres sont entassées, collées les unes aux autres et hiérarchisées, depuis les peintures nobles, grandes, qui sont en bas, jusqu'aux peintures de genre ou de paysages, qui sont en haut et qu'on ne voit plus. Les impressionnistes exposent des peintures côte à côte avec de l'espace entre elles. À partir de cette initiative singulière, semi-parodique, imitativo-parodique, Manet questionne en quelque sorte toute la structure historique de la production picturale.

Je vais vous laisser sur une analogie avec le Théâtre-Libre d'Antoine. André Antoine est un metteur en scène qui n'a rien de génial. Il avait lu les réalistes, et s'était posé un certain nombre de questions telles que : « Qu'est-ce que c'est que l'aparté ? Qu'est-ce que ce discours peu vraisemblable qui s'adresse au public ? Qu'est-ce que

c'est que le rideau, le décor ? »<sup>1</sup>. Il a commencé à poser un certain nombre de questions élémentaires qui détruisaient le « cela va de soi », le *taken for granted*, qui faisait qu'on était obligé d'interroger des choses tout à fait évidentes que la routine avait acceptées. Et toute l'histoire de la mise en scène est contenue, c'est facile à démontrer, dans les innovations de ce naïf. Je pense que ce n'était pas un grand théoricien, mais il a cassé un système de choix qui n'apparaissaient plus comme tels du fait de leur systématisme. Si nous avons tellement de mal à démonter des systèmes historiques concrets, c'est que l'arbitraire des éléments est caché par leur insertion dans des systèmes qui transfigurent chaque élément. Dans le cas de la mise en scène « pré-antonienne », si je puis dire, il y avait une infinité de choix, mais qui n'étaient pas perçus comme tels, qui allaient de soi. Toute l'histoire post-antonienne a consisté à répondre à l'une ou l'autre des questions qu'il a posées. Et on continue, encore aujourd'hui, à répondre aux questions qu'Antoine avait posées.

De la même façon, Manet a mis en question le cadre artistique, par exemple le rapport entre le temps de travail et la valeur. J'y ai fait allusion tout à l'heure en évoquant la question du « fini », au sens de « c'est une œuvre bien finie ». Le fini, le liché, le poli, etc., était ce à quoi on reconnaissait l'œuvre d'art. Beaucoup de gens ont remarqué que les esquisses de Couture, le maître de Manet, étaient beaucoup plus belles, du point de vue de leurs canons, que les tableaux qu'il avait finis. Ce jugement fait beaucoup réfléchir sur l'*homo academicus* : quand je travaille, je me demande toujours si je ne mets pas un peu trop de « fini » dans ce que je fais. Les peintres pompiers étaient des finisseurs, le fini leur prenant beaucoup de temps : s'ils faisaient un tableau sur le régiment du 125<sup>e</sup> Dragons, ils s'interrogeaient sur la forme des boutons, faisaient des recherches historiques, etc. D'ailleurs, ils étaient jugés sur la véracité historique de leurs œuvres et étaient des quasi-historiens.

<sup>1</sup> John Rewald (éd.), *Camille Pissarro. Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin Michel, 1950 [1943].

<sup>1</sup> Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Fayard, 1921. Voir aussi Christophle Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre, politique*, Paris, Presses de l'ENS, 1979 ; André-Paul Antoine, *Antoine, père et fils*, Paris, Julliard, 1962.



La recherche documentaire du point de vue de l'investissement en temps de travail était quelque chose d'effrayant.

Or voilà qu'arrivent les impressionnistes qui introduisent un mode de production tel que l'on peut faire, en beaucoup moins de temps, des choses qui demandaient des mois. Ils mettent en question la valeur – valeur-travail, valeur d'usage, valeur d'échange – qui est l'objet de grandes discussions et d'interrogations : ils peignent vite, ils bâclent parfois, et pourtant leurs tableaux atteindront des prix importants. Comment cela se fait-il ? Tout cela est mis en question : l'artiste, la définition de l'artiste, la biographie de l'artiste, etc. Les impressionnistes changent tout, le contexte d'exposition, le lieu d'exposition, le discours à propos de l'art. Ils font, en particulier, des œuvres à propos desquelles il n'y a plus rien d'historique à dire, et donc plus rien à dire – qu'est-ce que vous pouvez dire sur *Les Meules* (1890-1891) de Monet ? Même dans la peinture d'histoire comme *L'Exécution de Maximilien* [39], l'objet n'est plus l'histoire, il faut investir un autre type de culture, de compétence. Peu à peu, de proche en proche, tout est changé, et c'est pourquoi cela suscite des résistances très violentes de la part des critiques, parce qu'ils perdent leur job, leurs compétences antérieures ne leur servant plus : ils font dépérir tout un mode de production. C'est pourquoi on ne peut pas étudier l'œuvre en elle-même et pour elle-même : il faut l'étudier comme un « fait social total », c'est-à-dire comme contenant tout ce qu'on considère comme externe et qui en fait pourtant partie ; il faut abolir cette frontière entre l'interne et l'externe, qui est une frontière sacrée, et cesser de mépriser, parce qu'il n'y a pas d'autre mot, les analyses externes de l'œuvre d'art. Et j'espère que je contribuerai un tout petit peu à détruire ce mépris...

### Mise en question du système académique et historicisation de l'œuvre d'art

Ce que je dis est tout à fait hors sujet et en même temps central car c'est, au fond, le cœur de ma vision du travail intellectuel et du travail scientifique. Pourquoi Manet est-il intéressant dans ce cas particulier ? C'est que ce fondateur de la vision moderniste et du formalisme – on peut l'accorder à Greenberg – est précisément

1. Voir Pierre Bourdieu, « Genèse et structure du champ religieux », *Revue française de sociologie*, XII (3), 1971, p. 295-334, et « Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber », *Archives européennes de sociologie*, XII (1), 1971, p. 3-21.



quelqu'un qui provoque une crise qui n'est pas simplement une crise artistique, à propos de laquelle il faut vraiment s'aveugler pour ne pas voir que c'est une crise totale. C'était le deuxième thème que j'avais repris la dernière fois. Je disais que *Le Déjeuner sur l'herbe* [1] est un fait social total et que l'action qu'il incarne est une « intervention », comme on dirait aujourd'hui : c'est une intervention artistique très puissante, une action qui met en question tout le système académique et, étant donné ce qu'était le système académique à l'époque, tout le système étatique. C'est une vraie révolution spécifique. L'acte de naissance de la peinture formaliste et la crise de l'institution académique et étatique sont à la révolution formaliste comme le recto et le verso d'une même feuille, c'est-à-dire que c'est la même chose. [...]

(J'ai dit tout à l'heure que le monde de l'art est abandonné à l'obscurantisme – une des caractéristiques de l'obscurantisme étant le fait d'entretenir des débats passionnés sur de faux objets. Par exemple, il y a un débat entre les éternalistes – voir *Le Musée imaginaire* de Malraux – et les historicistes, débat qui est en partie symbolisé par le musée d'Orsay. Je pense que le musée d'Orsay, de la part de quelques historiens, a été conçu comme une tentative honnête pour historiciser la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, pour recréer le contexte historique à l'intérieur duquel elle s'est forgée. Donc, au lieu de mettre Manet tout seul, il s'agissait de le mettre par rapport à ce contre quoi il s'est constitué. Mais, évidemment, cette tentative a aussitôt changé de sens parce qu'elle coïncidait avec une période de révolution conservatrice, et beaucoup de gens ont transformé cette tentative historique d'historiciser en tentative conservatrice de réhabiliter [les peintres pompiers].)

On ne peut donc pas ne pas rencontrer, quand on dit des choses comme celles que je dis, le problème du rapport entre la définition éternaliste de l'art et l'intention d'historiciser l'œuvre d'art. Est-ce que, en historicisant l'œuvre d'art, on ne la dégrade pas ? Est-ce qu'on ne la fait pas retomber dans le monde ? Dans *Les Règles de l'art*, je commente un très beau texte de Mallarmé, un texte très obscur mais qui, après une très longue fréquentation, me paraît très clair, et dans lequel Mallarmé dit : « Est-ce qu'il faut pratiquer le

démontage impie de la fiction<sup>1</sup> ? » C'est une très belle phrase, qui dit exactement ce que je suis en train de faire. Il y a une fiction, la fiction de l'art, la croyance dans l'art ; Mallarmé est poète et croit à la poésie : est-ce qu'il faut vendre la mèche ? Est-ce qu'il faut dire que cette chose en laquelle nous croyons suprêmement n'est qu'une croyance collective dans laquelle nous sommes pris ? Mallarmé conclut qu'il ne faut pas vendre la mèche, mais moi je conclus qu'il le faut. Je pense qu'historiciser, c'est-à-dire ramener cette question à ses conditions sociales de possibilité, à l'environnement dans lequel elle s'est construite, c'est obéir à l'injonction scientifique selon laquelle il faut comprendre les choses comme elles sont – ou alors il ne faut pas parler de « science », mais dire que l'on est dans la « religion de l'art » ; faire de l'histoire de l'art, ce devrait au contraire [signifier] faire de la science de l'art.

Certains pensent que cette historicisation a des conséquences catastrophiques parce qu'elle relativiserait et qu'elle serait réductrice (j'ai toujours du mal à rappeler ces arguments parce qu'ils m'énervent, alors je les oublie). Elle réduirait l'œuvre d'art à la particularité d'un contexte, elle ferait de l'œuvre d'art un « reflet » – selon le vieux schème marxiste. J'espère que vous avez compris que la notion de champ est un coup de pied dans la notion de reflet, car elle introduit, entre le monde social et l'œuvre d'art, une médiation extrêmement importante qui est l'univers des arts avec les artistes, la concurrence entre eux, l'autonomie, etc.

Du point de vue de la lutte des éternalistes contre les tenants de l'historicisme, le texte de Mallarmé se réfère à la vision platonicienne de l'œuvre d'art. Et une des façons d'arracher l'œuvre d'art à la conjoncture, à l'accidentel et à l'événementiel, c'est de faire de l'œuvre d'art une idée platonicienne, transcendante.

1. « Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre incohérence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. » Stéphane Mallarmé, « La musique et les lettres », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 647. Voir P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 450-455.



Cette crise de la vision platonicienne que produit inévitablement l'historicisation et la relativisation qui s'ensuit changerait la perception de l'œuvre d'art, celle-ci devenant un simple reflet des conjonctures historiques, ce qui aurait pour effet de lui enlever à la fois sa séduction, son intérêt et sa valeur. En fait, je pense tout le contraire – l'historicisation radicale devrait être historiciste. Il y aurait à faire un très beau travail, une histoire sociale de la notion d'historicisme qui n'aurait rien à voir avec l'histoire des idées spéculative et académique, une histoire sociale du péché d'historicisme. Est-ce que les historiens ne devraient pas adopter un historicisme radical, c'est-à-dire considérer que tout ce qu'ils ont pour objet, y compris les instruments qu'ils emploient pour étudier leurs objets, sont des produits de l'histoire ? C'est ma philosophie, ce qui ne veut pas dire du tout que je suis condamné au relativisme et que la science n'est plus possible. Cela ne veut pas dire du tout qu'il n'y a plus de vérités ni de valeurs éternelles, cela ne veut pas dire du tout qu'il n'y a plus de vérité esthétique, de progrès de l'histoire de l'art, etc. (Je n'en dirai pas plus parce que en faire la démonstration prendrait au moins trois années de cours.) Je rappelle simplement une phrase de T. S. Eliot, dont malheureusement je n'ai pas la source, qui sera un substitut de la longue analyse que je ne ferai pas (très souvent, dans les cours, on s'en tire par les citations) : « Comprendre un poème, cela revient au même que de l'aimer pour les bonnes raisons. [...] Aimer un poème sur la base d'un contresens sur ce qu'il est, c'est aimer une simple projection de notre esprit. » Et puis il continue, mais c'est un peu moins bien après : « Nous n'aimons pas pleinement un poème si nous ne le comprenons pas ; et, d'autre part, il est également vrai que nous ne comprenons pas pleinement un poème si nous ne l'aimons pas »<sup>1</sup>. C'est un peu du blabla, de la rhétorique.

Ce qui est historicisable, c'est la vision historique, et ce qu'il faut historiciser en priorité, c'est évidemment celui qui historicise.

<sup>1</sup> T. S. Eliot, « The frontiers of criticism », in *On Poetry and Poets*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1957, p. 128, cité in Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 90.

C'est ce qu'on appelle le principe de double historicisation : il faut historiciser l'objet – il faut resituer Manet, sa jeunesse, etc. –, mais il faut historiciser simultanément, les deux choses vont de pair, l'historien historicisant et ses conditions sociales de possibilité, ainsi que toute l'histoire dont ses catégories de pensée sont produites, tous les mots qu'il emploie pour parler de Manet, toutes les frontières qu'il accepte, les choses qu'il exclut. Par exemple, ré-inclure l'histoire de l'État dans la compréhension d'un tableau de Manet peut paraître un peu exagéré, mais cela fait pourtant partie des choses qu'une historicisation de l'analyse historique de l'œuvre amène à faire.



## Ateliers et rites d'initiation

Je voudrais maintenant évoquer un certain nombre de choses sur le fonctionnement des ateliers grâce à un livre de John Milner que j'ai cité la dernière fois, *The Studios of Paris*<sup>1</sup>, un livre qui est assez anecdotique et décousu mais qui fournit un ensemble de traits descriptifs extrêmement intéressants, pris essentiellement dans des mémoires d'élèves anglo-saxons. Les propriétés de Paris, à l'époque, étaient que, étant capitale des arts, il y avait dans les ateliers une proportion très importante d'élèves étrangers, et Milner a exploité des mémoires où l'on voit les rites d'initiation, les rites de passage, etc.

Je vais évoquer très vite les caractéristiques de cet enseignement. Comme dans toutes les « institutions totales » selon Goffman<sup>2</sup> – et les classes préparatoires sont des institutions totales typiques comme la caserne, la prison, etc. –, le nouveau est soumis à des rites initiatiques. Il doit payer ce qu'on appelait une « bienvenue », c'est-à-dire des boissons accompagnées de brioches ; les élèves sont entre dix-huit et vingt-cinq par classe – c'est le cas de l'académie Julian – et travaillent depuis 8 ou 9 heures du matin jusqu'à 16 heures, ce qui est aussi une caractéristique des institutions totales de type scolaire, celles-ci imposant un travail très intense portant sur des exercices scolaires. La hiérarchie est omniprésente. Il y a un élève, qu'on appelle le « massier », qui est élu parmi les élèves et qui choisit le point de vue qu'il préfère pour dessiner un modèle, qui peut être un plâtre ou un modèle vivant, tandis que les autres élèves prennent un point de vue qui est choisi en fonction de leur rang aux épreuves du concours.

Ce qui est très important, c'est que, comme dans les classes préparatoires – c'est une chose qui n'est pas dite du tout dans les souvenirs de Thuillier –, la hiérarchie est présente à tous les

instants : tous les élèves sont placés à des rangs hiérarchiques et, par exemple, la distance au modèle est une retraduction du *ranking* dans les épreuves de la semaine antérieure. Ce rappel à la hiérarchie est un rappel permanent à l'émulation. Par exemple, les grands patrons de l'époque, comme Gérôme, Léon Bonnat, Gustave Moreau, William Bouguereau, passaient régulièrement dans les ateliers – on a des tas de caricatures où on les voit discuter avec un élève, parfois s'asseoir à sa place et retoucher l'œuvre ou donner des conseils. Les professeurs étaient des gens très bien mis, l'antithèse absolue du rapin bohème. Parmi les conseils que donnait Gérôme, il y avait l'impératif de propreté : il faut nettoyer le pinceau très soigneusement, il ne faut pas gaspiller la peinture, etc., qui étaient des tas de choses considérées comme importantes – s'il est vrai, comme je le disais en commençant, que l'esthétique a quelque chose à voir avec l'éthique et qu'il y a une éthique de l'économie, de la rigueur, de la propreté, celle-ci étant connotée à la fois sexuellement et éthiquement. Les peintures des impressionnistes, en particulier celles de Manet, sont considérées comme sales ou faciles (comme on dit d'une femme qu'elle est « facile »), donc corrompues, corruptrices, manquant essentiellement à l'esthétique. George Moore, un écrivain qui a commencé sa carrière comme rapin à Paris, a évoqué tout cela et dit qu'« après deux ans, ils peignent et dessinent tous de la même façon » ; il parle de « vile exécution »<sup>1</sup>, insistant sur l'homogénéité et la standardisation, qu'il réfère à l'exécution (« exécution » est un mot extrêmement important).

Gérôme était toujours scrupuleusement ponctuel, ce qui est à l'opposé de la vie d'artiste avec son flou temporel, la vie de bohème étant caractérisée par une inversion des rythmes temporels, les bohèmes vivant pendant que les bourgeois dorment. Gérôme arrivait, et cela pendant vingt-cinq ans, toujours à la même heure dans les ateliers qu'il visitait ; il était très exigeant, attirant plus le respect que l'affection. Il était enclin à traiter de la

1. J. Milner, *Ateliers d'artistes*, op. cit.

2. Erving Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres réduits*, Paris, Minuit, 1968 [1961].

1. George Moore, *Confessions d'un jeune Anglais*, Paris, Savine, 1889 [1888], p. 124, cité in J. Milner, *Ateliers d'artistes*, op. cit., p. 17.



même façon tous les élèves mais, ce qui est encore une propriété de l'enseignement dit républicain, il y avait chez lui un mélange d'égalitarisme et d'aristocratie : tous égaux mais constamment rappelés à leur inégalité, d'autant plus absolument inégaux qu'ils sont traités comme égaux selon un des fondamentaux des enseignements d'élite à la française.

Sur le bizutage, il y a des foules de choses dans ce livre de Milner qui mérite vraiment d'être lu. Les peintres faisaient des combats à l'épée dans lesquels les armes étaient des pinceaux : il y avait un pinceau bleu, un pinceau rouge et on comptait le nombre de coups de couleur, etc. Les brimades n'étaient pas toujours raffinées et intelligentes : elles pouvaient être d'une violence extraordinaire, ce qui a une certaine importance, car elles étaient très inégalement supportées du point de vue de l'origine sociale des élèves. Manet a très mal supporté, en particulier, le côté grossier et obscène de ces brimades qui se retrouvent toujours dans les bizutages de ce type, avec pour fonction de ramener le nouveau, présomptueux et prétentieux, à l'universalité d'une même condition et de lui rappeler qu'« après tout, il n'est que... ».

Il y aurait encore beaucoup à dire et à faire. Par exemple, sur l'atmosphère de l'atelier qui est génératrice d'une anxiété extraordinaire, comme toutes les entreprises soumises aux impératifs de compétition permanente. C'est une sorte de création continue d'anxiété qui trouve sans cesse son renforcement dans son assouvissement : si on est premier, il faut le rester ; si on est second, il faut gagner la première place. C'est un système forcené en un sens, mais il est important de comprendre que cela fait partie de ces systèmes que rétrospectivement les gens adorent, sauf quelques exceptions – d'où le rapport scientifiquement malheureux à ces systèmes lorsqu'on essaie de les utiliser comme instruments d'analyse. C'est une chose qui est assez connue, à la fois en anthropologie et par la psychologie : paradoxalement, plus une épreuve initiatique est dure, plus l'adhésion est forte et plus les souvenirs sont heureux. Cette compétition forcenée ne marche qu'avec la collaboration de ceux qui subissent l'oppression. C'est un exemple typique de violence symbolique : les gens sont brimés et ils en

redemandent. Ils collaborent, le cœur content, à des épreuves censées les transfigurer, et ils se vivent comme transfigurés.

Ce que je dis là sont des propositions très générales, mais vous pourrez vous reporter à *La Noblesse d'État*, où j'ai fait un dépouillement systématique, à l'époque où j'écrivais ce livre, il y a une dizaine d'années, de tous les travaux qui ont été faits sur les écoles d'élite dans les sociétés les plus différentes, en Birmanie, en Chine – d'où est venu le modèle des concours à la française –, etc.<sup>1</sup>. Ces écoles d'élite avaient toutes les propriétés que je vais décrire à propos de l'enseignement des Beaux-Arts : l'enfermement dans des loges, etc. Ces écoles sont destinées à faire des hommes nouveaux, des hommes transfigurés, transformés par l'épreuve, et il y a surtout la séparation que produit cette épreuve entre ceux qui ont réussi et ceux qui ont échoué, entre ceux qui ont fait l'École de Rome et ceux qui ne l'ont pas faite. Ces enseignements mobilisent des ressorts très archaïques, et les rituels de bizutage, sur lesquels on attire souvent l'attention, sont intéressants parce qu'ils font voir, même s'ils ont pour fonction de l'occulter, que c'est l'institution dans son ensemble qui est elle-même un rituel d'initiation, avec ses épreuves de latin, de grec, d'histoire, la visite du maître, etc. Une des fonctions et un des effets de cet enseignement sont de produire une adhésion totale à l'institution totale, avec des conséquences qui peuvent être dramatiques : de même qu'en Chine les concours de mandarins se soldaient très souvent par des suicides<sup>2</sup>, de même chez les aspirants artistes, et chez les rapins, il y avait beaucoup de gens qui se donnaient la mort. On cite souvent l'exemple du peintre Jules Holtzapffel qui se suicide en disant : « Les membres du jury me refusent, donc je n'ai pas de talent<sup>3</sup>. » Il y a encore aujourd'hui des gens qui n'en finissent pas de liquider un échec au concours. Je pense que comme principe explicatif des stratégies

1. Voir P. Bourdieu, *La Noblesse d'État*, op. cit., notamment p. 48-64 et 102-124.

2. Sur ce point, voir Jean-François Billeter, « Contribution à une sociologie historique du mandarinat », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 15, 1977, p. 3-29.

3. Cité in Adolphe Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942, p. 374-375. (Manet a peint un tableau intitulé *Le Suicidé* entre 1877 et 1881 qui pourrait avoir été inspiré par le suicide par balle de Jules Holtzapffel en 1880.)



intellectuelles, c'est une des variables déterminantes : il y a des gens qui font semblant d'être normaliens alors qu'ils ne le sont pas, ou qui passent leur vie à rattraper, pour eux-mêmes et pour les autres, un échec insurmontable.

## Une esthétique de la lisibilité

Je vais m'aventurer sur un terrain où je n'ai pas travaillé autant qu'il le faudrait, qui est celui de la musique. Il y a quelques noms qui restent, Ferdinand Hérold, Ambroise Thomas. Dans un livre d'histoire classique de la musique, celui de Combarieu et Dumesnil, on peut lire à propos d'Ambroise Thomas, « élève de [Jean-François] Lesueur, successeur d'[Adolphe] Adam à l'Institut » : « On pourrait dire que ce fut un sage, en lui appliquant tout ce qu'un tel mot suppose de grande *prudence*, d'*autorité*, de *savoir utile* et de *modération* [on croirait une recommandation académique pour l'Institut de France]. Vivant, il était déjà l'homme du passé, alors qu'autour de lui l'art était remué par de belles hardiesses. [...] Sur ses envois de Rome, l'Institut porta un jugement sur lequel il n'y avait rien à changer si on voulait l'appliquer à l'instant de ses œuvres. [Ceci est écrit sans ironie par des historiens. Je continue :] une *mélodie neuve sans bizarrerie*, et *expressive sans exagération*, une *harmonie toujours correcte*, une instrumentation écrite avec *élégance et pureté*<sup>1</sup>. »

De l'autre côté, on a la vision de Baudelaire, dans le *Salon de 1845* : il voit des artistes « consciencieux », désespérants de perfection. C'est l'erreur du trop bien fait. Il écrit encore : « Tout le

monde peint de mieux en mieux, ce qui nous paraît désolant<sup>1</sup> » [rires]. Autre exemple, je dirais, les cantates couronnées à l'occasion des concours de composition musicale que mentionne l'ouvrage de Combarieu et Dumesnil que je viens de citer<sup>2</sup>. Il y aurait des choses tout à fait magnifiques sur ce qu'on dit de ces cantates, de leur contenu, etc. Ces cantates sont en consonance parfaite avec une des grandes œuvres de l'art pompier qui est *Le Supplice de Jane Grey* (1833) [13] de Delaroche, telle que la décrivent Rosenblum et Janson. Je cite : « La peinture semble n'avoir pas de style et donne l'illusion immédiate d'un tableau de théâtre incarné par des acteurs costumés dans un espace translucide. Même les couleurs semblent choisies non à des fins d'harmonie picturale, mais comme un moyen neutre et utilitaire de rendre plus littérale la reproduction méticuleuse de surfaces presque palpables, de satin, de métal, de fourrures, de chevelure et de bois<sup>3</sup>. »

On voit que, *mutatis mutandis*, au système artistique d'expression près, c'est exactement le même ensemble de dispositions. Cet art de l'exhibition technique continue à subordonner la technique aux fins expressives : on n'a jamais la technique pour la technique. Au contraire, la technique est orientée vers ce qu'on appelle l'effet. Et cet effet ne peut être obtenu qu'au prix d'un effort de lisibilité : il faut transmettre un contenu et il faut donc qu'il soit lisible. Il est normal que cet art de *lectores* soit un art fait pour être lu, et les critères du déchiffrement sont fournis en quelque sorte par un mode d'emploi. J'ai lu, ces jours-ci, un très beau texte de Théophile Gautier, qui était très académique, où il déplorait que je ne sais plus quelle œuvre soit accompagnée d'une légende ne comportant que quarante lignes et trouvait qu'il n'y avait pas assez d'informations sur le contenu historique de l'œuvre<sup>4</sup>. Aujourd'hui, on dirait : « Ça me fait penser à... », « C'est l'élève de... » ; on donnerait la

1. Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 407.

2. J. Combarieu et R. Dumesnil, *Histoire de la musique*, op. cit., p. 244-245.

3. Robert Rosenblum et Horst Woldemar Janson, *The 19th Century Art*, New York, Abrams, 1984, p. 39.

4. In *L'Artiste*, V<sup>e</sup> série, vol. 3, 1856-1857, p. 4.



généalogie historique dans l'histoire autonome de l'art, alors qu'avec la peinture académique, on cherche l'histoire dans l'œuvre.

Cette esthétique de la lisibilité doit véhiculer un contenu immédiatement lisible qui respecte les codes de la communication. On oublie très souvent – en particulier les structuralistes – que les codes sont des codes communicatifs mais aussi des codes juridiques : il y a beaucoup de situations dans lesquelles c'est l'ambiguïté du mot « code » qui est intéressante ; dans ce cas-là, il y a une grammaire des gestes significatifs (pour le désespoir : on fait comme ça, etc.), il y a toute une codification. Je vous cite un très bon travail d'une sociologue de l'éducation, Monique Segré, sur l'École des beaux-arts. Je prends un seul exemple, car il y a évidemment l'arsenal des symboles : en général le ciel est bleu, les routes sont grises, les champs sont verts, etc. Je cite :

« Le traitement des nus féminins obéit à des conditions très strictes. Les nus sont toujours harmonieux, dépouillés de toute imperfection, [...] : le corps n'a pas d'histoire, les femmes sont toujours jeunes et en même temps d'un âge indéfinissable. Elles sont belles mais sans caractère, sans personnalité. Toute manifestation de sentiment est volontairement exclue, les visages ont toujours la même expression, marquée d'une béatitude céleste, les poses sont alanguies, les gestes sans objet, formant des arabesques, le sourire un peu figé, tout ce qui donnerait vie au corps et au visage est comme gommé<sup>1</sup>. »

Je continue encore très vite. C'est une œuvre faite pour être lue, et non vue, elle repose sur une rhétorique. Voilà pour un tableau de Paul Chenavard : « Cinquante lignes de petit texte insérées dans le catalogue expliquent le sujet du tableau de monsieur Chenavard [*Divina Tragedia* (1865-1869)]. Ce commentaire est fort utile, il semble même que le livret aurait pu donner plus d'écriture<sup>2</sup> », [écrit par exemple] Paul Mantz, un critique conservateur.

1. Monique Segré, *L'Art comme institution. L'École des beaux-arts, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1993, p. 67-68.

2. Paul Mantz, « Le Salon de 1869 », *Gazette des Beaux-Arts*, 11<sup>e</sup> année, t. I, 1<sup>er</sup> juin 1869, p. 491.

Il y a un code du symbolisme expressif et un contenu à transmettre, ce contenu étant de l'histoire. Il y a une culture qui est commune aux peintres et aux élèves des collèges jésuites ou des lycées et il faut avoir fait ses humanités ou avoir lu la Bible pour « lire » ces tableaux : il s'agit là d'une condition indispensable à une lecture lettrée.

### Une histoire « déshistoricisée »

Les sujets sont historiques, ce qui veut dire qu'il y a de la distance sociale. On retrouve ce que j'avais dit à propos d'une des transgressions qu'opérait Manet : la distance temporelle et sociale, qui est liée à l'objet historique, bizarrement déréalisé et déshistoricisé. C'est de l'histoire déshistoricisée. (Je pense que, plus généralement, l'histoire telle que la pratique l'*homo academicus* tend à être déshistoricisée. L'exemple typique, c'est l'histoire de la philosophie, qui est une histoire quasi totalement déshistoricisée. Mais même les histoires les plus historiques sont toujours exposées à une déshistoricisation<sup>1</sup>.) Cette mise à distance, qui est liée à l'objet, est redoublée par la technique et le formalisme technique qui impose le primat de la ligne, l'utilisation de demi-teintes, la dégradation entre les couleurs, le modelé des formes, etc. Tout cela contribue à faire ce que Schlegel, dans une très belle formule citée par Baxandall dans une conférence inédite que j'ai entendue à Paris<sup>2</sup>, appelait d'une part la « pantomime » – car on retrouve le caractère théâtral des personnages, lié au souci de représenter l'irreprésentable (l'âme, les sentiments nobles, tout ce qui entre dans la morale) – et d'autre part ce qu'il appelait la « mercerie », c'est-à-dire la reconstruction maladroite et trop visible du costume et des accessoires d'époque. Tout cela, conséquence

1. Voir Pierre Bourdieu, « Les sciences sociales et la philosophie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 47-48, 1983, p. 45-52.

2. Michael Baxandall, « Jacques-Louis David et les romantiques allemands », *Communication inédite*, Paris, 1985.



extrêmement importante, conduisait à une sorte d'idéalisation et de déréalisation.

Un des problèmes qui se pose à ce type de peinture est de rester tant bien que mal dans le réel, d'où le choix par exemple de l'Italie, les paysages étant chargés d'histoire et offrant, en particulier aux étrangers, une certaine impression de recul et d'émerveillement. Le paysage italien est une sorte de compromis entre le plein air et les exigences académiques du paysage historique : c'est du plein air historique. Je pourrais citer Rosenblum, qui a fait de très belles analyses dans le livre *De David à Delacroix*. Il dit à propos de Corot, qui avait été l'élève de Pierre-Henri de Valenciennes, qu'il y avait deux catégories de paysages, l'une immédiate et spontanée, exécutée en plein air, l'autre destinée à un usage plus public et officiel (par exemple un paysage romain comportant des sujets discrètement antiques ou bibliques)<sup>1</sup>. Une autre solution, c'est l'orientalisme, ce qui ne signifie pas un intérêt réel pour l'Orient, mais un intérêt littéraire (les voyages en Orient).

Tout cela est relativement banal mais ce qui est intéressant, c'est d'essayer de donner une forme déductive et non pas descriptive à cette analyse. Il faudrait analyser par exemple l'érotisme académique qui est très spécial : sur ce point, je vous renvoie à un article de Luc Boltanski intitulé « Pouvoir et impuissance. Projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d'Amiel*<sup>2</sup> », qui a été écrit sans aucun rapport avec la peinture pompier. En fait, c'est une sorte de socioanalyse de l'inconscient académique, de l'*homo academicus*, et il y a une très belle analyse de l'érotisme académique qui se parle en latin. L'érotisme typiquement académique, c'est un *Intérieur grec* de Gérôme (1850), c'est une scène de bordel, impeccable, parce qu'elle est conforme à l'ordre moral et à l'ordre social, par la technique qui met à distance.

1. R. Rosenblum, *De David à Delacroix*, op. cit., p. 246 sq.

2. Luc Boltanski, « Pouvoir et impuissance. Projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d'Amiel* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5-6, novembre 1975, p. 80-108.

## L'abolition de la signification

Deuxième grande déception, pour l'œil académique, le fait que la peinture que propose Manet n'est plus un récit ou la représentation dramatique d'une histoire. Paul Mantz, critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, écrit en 1869 : « M. Manet paraît vouloir nous faire attendre : il est visible que, s'il a quelque chose à dire, il ne le dit pas encore<sup>1</sup>. » Plus généralement, on reproche à Manet de présenter des sujets bas, de les traiter de manière objective et froide, sans leur faire signifier quelque chose : tout cela atteste d'une transgression des principes de la bienséance esthétique, qui sont liés à des principes de hiérarchie de genre, etc., mais aussi à des principes de hiérarchie morale. Sloane rappelle que l'évaluation de l'importance morale et spirituelle d'un objet, « pour l'humanité en général », est un des principes d'évaluation des œuvres : par exemple un héros est supérieur à un banquier ou à un balayeur, ce que l'artiste était censé garder à l'esprit dans son travail<sup>2</sup>.

Troisième reproche, qui fait voir le lien entre l'abolition des hiérarchies que je viens d'évoquer et l'attention portée à la forme, et que l'on trouve énoncé par Thoré-Bürger en 1868, dans une très belle formule qui se veut négative mais qui est en fait très juste, très descriptive : « [Le] vice actuel [de Manet] est une sorte de panthéisme qui n'estime pas plus une tête qu'une pantoufle ; qui parfois accorde même plus d'importance à un bouquet de fleurs qu'à la physionomie d'une femme<sup>3</sup>. » (Il se réfère à l'*Olympia*).

Toutes les fautes relevées par les critiques ont pour principe le décalage entre les attentes de l'œil académique, qui sont des demandes de signification, et les réalisations des nouveaux peintres, qui offrent plutôt des formes. Thoré, par exemple, à propos du *Portrait d'Émile Zola* (1868) [21], remarque que la tête attire peu l'attention parce qu'elle est perdue dans les modulations colorées, alors qu'elle est l'objet hiérarchiquement intéressant<sup>4</sup>. De même, Odilon Redon reproche à Manet, en 1868, de sacrifier l'homme, c'est-à-dire Zola et ses idées, à la technique pure. Du fait qu'il



ne s'intéresse qu'au jeu des couleurs, Manet peint des personnages dépourvus de « vie morale », et le portrait de Zola, selon une très belle formule, est « plutôt nature morte que l'expression d'un caractère humain »<sup>1</sup>. C'est un thème qui revient constamment : Manet traite tous les objets comme des natures mortes. Le désarroi de l'œil académique atteint son comble devant les tableaux dramatiques comme *L'Exécution de Maximilien* [39], qui abolissent toute espèce de drame et font disparaître toute intention narrative, psychologique ou historique, toute relation entre les objets, et surtout les personnages qui sont liés plus par des rapports de couleur et de valeur que par des rapports de sens. La relation entre la tête de Zola et le décor, les relations immédiates dans l'espace à deux dimensions priment sur les relations de sens entre les personnages.

J'ai deux très beaux exemples, dont un qui est magnifique : c'est Castagnary, un critique pourtant très favorable à Manet, de gauche, progressiste, et qui, devant *La Dame blanche* (1862) de James McNeill Whistler – un tableau ton sur ton, avec des blancs sur des blancs, une sorte de tour de force pictural –, voit le « lendemain de la mariée » : « le moment troublant où la jeune femme s'interroge et s'étonne de ne plus reconnaître en elle la virginité de la nuit précédente ». Et il compare ce tableau à *La Cruche cassée* (1771) de Jean-Baptiste Greuze, y voyant une allégorie<sup>2</sup>. Il ne supporte pas l'insignifiance.

De même, deuxième exemple, plus banal celui-là, à propos du *Balcon* [24] de Manet – où il y a une femme assise et une autre debout qui met ses gants –, le même critique se demande « comment ça se fait qu'elle mette ses gants ? Elle est sur le point de partir alors que l'autre est assise tranquillement ». On peut poser des tas de questions, et comme on ignore les principes structurels internes, on pose des questions externes. Il se demande si les deux femmes représentées sont deux sœurs, ou s'il s'agit de la mère et de la fille, et il voit une contradiction dans le fait que l'une s'est

1. Odilon Redon, *Critiques d'art. Salon de 1868*, Bordeaux, William Blake, 1987, p. 100.

2. J.-A. Castagnary, *Salons (1857-1870)*, op. cit., p. 179.

assise pour regarder la rue, alors que l'autre met ses gants comme si elle était sur le point de partir<sup>1</sup>. Il y a là des réactions tout à fait analogues à celles que j'ai obtenues dans mon enquête sur la photographie alors que, à l'époque, je n'avais pas du tout fait ces analyses. J'avais plusieurs batteries de photographies : des photographies de photographes connus, que j'avais choisies pour leurs propriétés révélatrices – le tas de cailloux, une corde, un tisserand –, et, d'autre part, des photos de fausses familles que j'avais faites moi-même, avec un homme, une femme, des enfants, dans des situations différentes, et j'obtenais des discours tout à fait de ce type. Les gens s'interrogeaient sur les relations sociales, psychologiques, etc., entre les personnages et pas du tout à la structure de l'image<sup>2</sup>.

### Sclérose du Salon et crise généralisée de la croyance

Parallèlement, le système se durcit et, phénomène classique, les instances en crise qui commencent à être menacées, qui commencent à être contestées dans leur légitimité, ou dont la légitimité ne va plus de soi, sont obligées, pour suppléer au dépérissement de la croyance dans leur légitimité, de durcir les procédures de production de la légitimité. Il y a donc une sorte de sclérose, de bureaucratisation, de rigidification de l'instance Salon, tandis que le système devient peu à peu contrôlé par quelques apparatchiks. (Si

1. Voir sur ce point Pierre Bourdieu, « Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges ? », in *Homo Academicus*, op. cit., p. 275-286.

2. Cités in A. Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, op. cit., p. 27, 64.



vous avez à l'esprit le système scolaire, il y a beaucoup d'analogies. Le modèle n'est pas un modèle conjoncturel, c'est un modèle très général.) Il y a donc un certain nombre de grands barons de l'art qui sont de toutes les séances de discussion des prix et de toutes les attributions de récompenses, alors que les gens considérés comme éminents par les rapins, comme Delacroix, affectent de ne jamais aller dans ces réunions et ces réceptions.

Tout cet ensemble de petits changements – pluralité des lieux d'exposition, etc. – aboutit à une sorte de crise généralisée de la croyance, et le système académique qui, à l'état organique, reposait sur un réseau de croyances croisées et interconnectées (X croit en Y, qui croit en Z, qui croit en W, qui croit en X, et ainsi de suite), voit son monopole se briser peu à peu. La croyance des peintres dans la légitimité du jury et de ses verdicts s'est trouvée ébranlée même si, paradoxalement, une part de la légitimité des peintres pompiers a été entretenue en partie par la révolte qu'ils suscitaient : pour se révolter contre une institution, il faut en attendre quelque chose. Il y a des dénonciations très violentes du Salon, de ses injustices, qui contribuent à une crise de la croyance dans le Salon, de la croyance des peintres dans la légitimité du jury et de ses jugements, de la croyance de l'État dans la légitimité de ses interventions directes ou indirectes sur le jury. Cette croyance s'effondre ; il y a des signes que les bureaucrates – et même Napoléon III et ses conseillers – sentent, et cela les amène à créer des soupapes de sûreté – tel le Salon des refusés, qui est une façon d'ouvrir une porte à la révolte. Il est très difficile de dire où et quand les choses ont commencé parce que c'est un peu partout à la fois : il y a un ensemble de petits craquements qui, cumulés, finissent par faire craquer l'institution. La croyance du public dans la valeur du label académique – qui est tout à fait analogue à celle du label de la griffe d'un couturier qui multiplie la valeur des œuvres qui ont ce label<sup>1</sup> – commence à chanceler : il y a toute une série de réactions en chaîne qui commencent à faire craquer l'institution.

1. Voir P. Bourdieu et Y. Delsaut, « Le couturier et sa griffe », art cité.

[...] Un des changements très importants réside dans la relation entre les aspirants peintres et les écoles dans lesquelles ils apprennent à peindre, ainsi que dans la relation entre les aspirants peintres et les peintres consacrés. Les aspirants peintres se mettent à revendiquer un droit de juger indépendant de celui du Salon (c'est comme si aujourd'hui on donnait le droit de vote aux étudiants pour évaluer les professeurs). Ils font une sorte de contre-expertise et, dans les ateliers, dès qu'un élève fait un écart, certains maîtres disent : « Vous vous prenez pour Manet ! », ce qui signifie que l'existence même de l'hérétique est reconnue, ce qui constitue déjà un début de consécration. De même apparaît l'idée de l'« artiste maudit », qui est une invention extraordinaire : il crée un statut légitime qui, s'il n'existait pas, ferait qu'un ratage serait un ratage. D'ailleurs, il est très difficile de distinguer entre un artiste maudit et un artiste raté : tout artiste peut jouer de cette ambiguïté et de cette incertitude, qui ne sera souvent pas tranchée de son vivant, pour perpétuer un rapport à lui-même supportable – ce qui ne serait pas le cas s'il y avait un verdict du type : « Vous êtes exclu du Salon, il ne vous reste plus qu'à vous suicider ou à partir en province. »

Il y a aussi ces changements dans la perception que les jeunes ont des anciens. Une chose qui est très bien décrite dans *L'Œuvre* de Zola est l'opportunisme : tout le monde, tout en continuant à respecter les règles académiques, se met à employer des couleurs plus claires. Zola décrit très bien cette sorte de contagion, et les opportunistes tels les Bastien-Lepage peuvent être décrits paradoxalement soit comme les plus conservateurs, dans la logique de l'hypocrisie qui est l'hommage que le vice rend à la vertu, soit comme des fourriers de la révolution, soit comme des opportunistes, car il y a toujours, dans tous les milieux, des opportunistes qui sentent d'où vient le vent, et qui peuvent toujours se retourner. Ce sont les pires chiens de garde et, en même temps, ils contribuent aussi à introduire le doute dans le système. Ce que j'essaie d'évoquer, c'est une sorte de banqueroute symbolique : d'où l'analogie entre le Salon, l'Académie et une banque centrale de capital symbolique. La question est de savoir comment cette instance étatique qui est



détentrice du capital symbolique auto-entretenu et auto-certifié commence à se fissurer.

Il y a aussi les attaques des artistes, notamment les attaques concertées des artistes de la plume et des artistes du pinceau. Certaines attaques peuvent contribuer à la conservation, les choses étant très compliquées. Pour Jacques Lethève, le jury s'est effondré parce qu'il y a eu des « coups irrémédiables portés à la confiance de l'opinion<sup>1</sup> » : Lethève voit bien que c'est une question de confiance, mais il a tendance, à mon avis, à surestimer les coups visibles, les coups portés par les grandes attaques de Zola<sup>2</sup>. En réalité, ces attaques sont ambiguës. D'ailleurs, le fait qu'elles se soient répétées pendant vingt ans prouve qu'elles n'étaient pas mortelles, l'institution résistant très bien à ce discrédit porté sur une partie du jury. À l'époque, on disait : « Il y a, dans l'Académie, un parti de gauche plus ouvert au changement et qu'on ne désespère pas de convertir. » Mais ce parti de gauche ouvert au changement était la meilleure garantie de perpétuation de l'institution.

Pour résumer ce que j'ai essayé d'évoquer, je dirais que l'analyse des transformations morphologiques conduit à saisir la transformation des rapports sociaux de croyance sur lesquels repose l'institution. La crise peut se décrire fondamentalement comme une crise de la croyance, un des problèmes fondamentaux étant de savoir comment peut se perpétuer la croyance de l'hérétique en lui-même. D'une part, la croyance orthodoxe s'effondre peu à peu, et on peut décrire le modèle de ce qui se passe ; mais, d'autre part, il faut aussi construire un modèle de la perpétuation et de la survie de la croyance hérétique. Ma première interrogation, à propos de Manet, a été de me demander comment il a fait pour ne pas devenir fou, comment il a pu tenir sous une avalanche de violences, d'insultes, de mises en question radicales, sans autres recours que trois ou quatre fidèles. J'avais lu autrefois *L'Œuvre* de Zola, sans avoir la moindre problématique en tête, et, quand je l'ai relu avec

cette question à l'esprit, j'ai été heureux de voir que c'était la question même que Zola posait dans ce roman où le personnage principal, qui est un mixte, selon les historiens, de Manet et de Cézanne, devient fou et se suicide, ce qui était un destin probable de Manet. La question devient alors : comment se fait-il qu'il ne se soit pas suicidé ? Quelles sont les structures institutionnelles qui lui ont permis de passer de la solitude de l'*idios* singulier, de celui qui est tout seul, de celui qui dit : « C'est moi qui vous le dis » à une petite secte, de celui qui n'a que lui comme caution – ce qui est le propre du message prophétique, le prophète n'ayant pas d'autre garant que lui-même –, à un mouvement qui s'est imposé et qui a renversé la structure orthodoxe ?

1. Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 17.

2. Voir É. Zola, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 95-106.



## Critique de la critique

Voici donc les protagonistes campés, caractérisés de manière sommaire, mais, je crois, suffisante. Pourquoi est-il important de les avoir à l'esprit ? C'est parce que tout ce que nous savons, tout ce que nous pouvons dire sur Manet, nous le savons à travers la critique, et c'est pour cela, je pense, que la critique était incontournable, comme on dit aujourd'hui, et c'est aussi pour cela que la critique de la critique est indispensable. Cette critique, me semble-t-il, va se distribuer entre des positions esthétiques qui sont assez bien représentées par ce que dit Mallarmé qui se fait l'interprète de Manet, avec une part de reprise à son compte sur la base d'une identification profonde doublement fondée. Elle est fondée socialement, puisque, comme je l'ai dit, ils ont à peu près le même habitus d'origine, ils ont à peu près la même origine et la même trajectoire – tous les deux viennent de haut et déclinent ou dévient légèrement. Ils ont donc une affinité liée à une trajectoire commune, mais ils ont aussi une affinité liée à une position commune dans leur champ respectif : tous les deux sont des hérétiques et, sans avoir la brutalité et la violence des rapports entre Manet et le Salon, les rapports entre Mallarmé et les parnassiens sont tout de même assez conflictuels pour que Mallarmé puisse se voir comme un hérétique et se sentir solidaire de Manet, et donc se faire spontanément l'interprète de la position de Manet.

(On dit toujours que les historiens doivent faire la critique des sources, et ils pensent qu'il suffit d'établir que c'est bien le type qui a écrit ça, etc. Ce que je suis en train de faire, en revanche, c'est une forme de critique des sources tout à fait spéciale. J'ai assez dit mes doutes pour que, lorsque je suis sûr de quelque chose, je le dise avec insistance : je pense que la critique des sources que je suis en train de faire est rarement pratiquée parce que, souvent, elle amène celui qui ferait cette critique à s'englober. Vous ne pouvez pas ne pas avoir pensé, pendant que je parlais, que j'avais moi aussi un habitus, que j'étais d'un côté ou de l'autre, plutôt près de l'un ou plutôt près de l'autre, etc. ; je le savais, et je savais

que vous le saviez. Les historiens ou les sociologues n'aiment pas s'embarquer dans ce processus réflexif, d'abord parce que ce n'est pas leur formation mais aussi parce que c'est quand même plus reposant de prendre les choses comme elles sont et de se dire : « C'est comme ça. » C'est tellement plus simple de se dire qu'un fait est un fait, un chat est un chat, une source est une source, une citation est une citation, autant de choses que, vous le verrez, on est amené à remettre en question. Faire la critique des conditions sociales de production du discours, du discours critique en particulier, c'est mettre en route un processus de réflexivité infini un peu angoissant dans lequel on risque d'être emporté malgré soi. Cela dit, je pense qu'il faut absolument faire ce travail pour avoir quelque chance de s'arracher à la naïveté totale.)

La littérature sur Manet est quelque chose d'absolument effrayant. Je ne parle plus de la critique du temps de Manet, mais de la critique contemporaine, qui est un océan dans lequel je me suis jeté tête baissée un peu inconsciemment : c'est vraiment la « traversée de l'océan à la rame » – une métaphore de Manet<sup>1</sup>. Cette littérature ne s'est pratiquement pas soumise à la critique, et ce serait un travail considérable que je ne désespère pas de faire. Peut-être que la manière de sortir du désespoir absolu où je vous ai introduits au début sera de faire une analyse historique systématique de l'univers des critiques portées sur une seule œuvre, *Un bar aux Folies-Bergère* [42], qui est une œuvre très énigmatique et, à ce titre, très excitante pour les critiques, et qui a fait l'objet d'une quasi-infinité de commentaires. Je me suis dit qu'après tout on pourrait prendre le risque d'enregistrer l'univers de tous ces critiques – c'est un travail considérable – et les soumettre à une analyse systématique pour transférer l'énigme qui est dans l'œuvre et qui est lancée aux critiques au niveau des critiques, et faire que l'énigme soit l'énigme de la critique.

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu fait peut-être ici allusion à un propos de Manet rapporté par Mallarmé : « Chaque fois qu'il attaque un tableau, nous dit [Manet], il y plonge la tête la première, partageant le sentiment que la plus sûre méthode, bien que dangereuse en apparence, pour devenir bon nageur, est de se jeter à l'eau. » S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet. 1875-1876 », art. cité, p. 149.



Le cadre à l'intérieur duquel je souhaite analyser cette réflexivité, ce sont ces trois personnages : le peintre et ses deux grands commentateurs, Zola et Mallarmé, qui dessinent me semble-t-il deux pôles. Globalement, la critique contemporaine est post-clarkienne. Timothy J. Clark est un historien d'art américain qui, dans les années 1980, a écrit un livre sur Manet qui est devenu un classique<sup>1</sup>. Ce livre a fait date parce qu'il a restructuré complètement le débat, et de même qu'il n'est plus possible de faire de la peinture après Manet sans se référer à Manet – c'est une chose que dit Mallarmé –, de même, il n'est plus possible de parler de Manet aujourd'hui sans se référer à Clark. Cet univers de critiques post-clarkiennes est un champ, un espace dans lequel sont engagés des présupposés communs à tous. Une des questions est de savoir s'ils ont suffisamment de présupposés communs conscients pour qu'on puisse parler de *profession* à propos des critiques, pour que l'on dise que l'histoire de l'art est une *profession*, avec une déontologie, des normes en matière d'établissement de la vérité, en matière de preuves, en matière de choix d'objet, en matière de documents, etc. Est-ce qu'ils sont d'accord pour désigner comme document une évocation iconographique – par exemple, lorsqu'un critique dit : « Ça me fait penser à *L'Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco », est-ce que c'est un document ou pas et est-ce qu'ils sont d'accord sur l'usage du document ? Autrement dit, est-ce qu'il y a un contrat scientifique minimal ? Ce n'est pas sûr du tout.

Ensuite, faut-il s'en tenir au niveau des intentions conscientes de Manet ? [...] Ou bien est-ce qu'on dit qu'on n'en sait rien mais que, sur la base du principe de cohérence ou de vraisemblance, on suppose qu'il y a un *meaning* immanent, un sens immanent ? (J'ai parlé en anglais parce que cette littérature est à 90 % américaine, même s'il y a aussi quelques grands spécialistes français de Manet.) Mais est-ce qu'il y a une cohérence à appliquer cette herméneutique qui se donne le droit de dégager de l'œuvre des intentions qui ne sont pas nécessairement celles de l'auteur ? Est-ce qu'elle

1. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.

a des postulats tacites ou explicites ? Est-ce que ces postulats sont cohérents entre eux ? Sont-ils cohérents chez le même auteur et, d'un auteur à l'autre, sont-ils compatibles ? C'est très douteux. Si l'on prend les différentes grandes classes de systèmes explicatifs, comme par exemple l'explication de type marxiste, avec des gens comme Herbert<sup>1</sup>, l'explication de type sémiotique avec des gens comme Reff<sup>2</sup>, l'explication de type socio-historico-psychanalytique comme celle de Clark<sup>3</sup> qui fait une lecture de ce tableau [*Un bar aux Folies-Bergère*] à partir de l'analyse lacanienne du miroir, etc., est-ce que les axiomatiques théoriques de ces différentes interprétations sont compatibles et cumulables ? Si on dit qu'elles ne le sont pas, est-ce qu'il faut faire table rase, revenir à l'« œil neuf » – l'œil neuf devant le monde est une des choses que préconise Manet qui, explicitement, réclame l'œil neuf devant le tableau<sup>4</sup>. Est-ce qu'il faut revenir à l'œil neuf et retrouver l'éblouissement ou l'étonnement que peut produire le tableau chez la plupart des spectateurs ? Faut-il revenir au tableau lui-même, à un niveau qu'on pourrait appeler non pas pré-clarkien, mais pré-iconographique, en ce sens que l'on abandonne tout souci d'explication par l'histoire et par le contexte : le grand magasin, Zola, Boucicaut, la foule, la révolution capitaliste<sup>5</sup>, etc. ? Si on abandonne tout cela, est-ce que l'on peut regarder l'œuvre avec l'innocence que préconise Mallarmé ?

Un historien allemand, Herding, a fait un compte rendu remar-

1. Robert L. Herbert, *L'Impressionnisme. Les plaisirs et les jours*, Paris, Flammarion, 1991 [1988].

2. Theodore Reff, *Manet : Olympia*, Londres, Penguin, 1976.

3. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, op. cit.

4. Toujours selon Mallarmé : « Cet œil – Manet – d'une enfance de lignée vieille citadine, neuf, sur un objet, les personnes posé, vierge et abstrait, gardait naguère l'immédiate fraîcheur de la rencontre, aux griffes d'un rire du regard, à narguer, dans la pose, ensuite, les fatigues de vingtième séance. » (« Médallions et portraits », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 532.)

5. Ces exemples illustrent les rapprochements opérés par T. J. Clark entre modernité capitaliste et modernisme esthétique (Aristide Boucicaut [1810-1877] est le créateur du Bon Marché, le premier grand magasin parisien, dont Zola s'inspirera pour son roman *Au bonheur des dames* [1882-1883], qui décrit les mutations urbanistiques, économiques et sociales issues du Second Empire que nombre d'œuvres impressionnistes illustrent).



quable du livre de Clark<sup>1</sup>. Je pense que Clark et Herding balisent très bien l'espace des interprétations : Herding dit que toutes ces explications de type socio-historique, qui vont chercher des principes explicatifs hors du tableau, dans le contexte (dans le capitalisme, les grands magasins, la rue, le flâneur) [...], doivent être suspendues aussi longtemps que les faits visuels n'ont pas été établis. Il faut commencer par regarder les choses comme elles sont. Mais est-ce qu'on ne sort pas d'une illusion que l'on pourrait appeler intellectualiste – la recherche des principes explicatifs – pour tomber dans une illusion que l'on pourrait qualifier de positiviste ? C'est ce que j'ai appelé, à propos de tout à fait autre chose, l'« illusion de l'immaculée conception<sup>2</sup> » : on peut voir le savant regarder le monde en face mais, en fait, on sait bien qu'il n'y a pas de regard pur et que tout regard est armé, quoi qu'on fasse. Donc il n'y a pas d'œil neuf, il n'y a pas d'œil pur, un œil est toujours relativement neuf. Si l'on peut dire que l'œil de Mallarmé est neuf, c'est parce qu'il a enlevé les lunettes académiques...

## « Se jeter à l'eau » comme philosophie de l'action

Ce passage a l'air trivial. C'est une métaphore banale de dire que, pour apprendre à nager, [il faut se jeter à l'eau]. En fait, je pense qu'il faut prendre très au sérieux cette métaphore parce qu'elle exprime une esthétique pratique, la logique pratique d'une esthétique qui existe en pratique : se précipiter, se lancer la tête la première, la tête en avant, naïvement, sans y penser avant, sans programme, sans intention constituée préalable ; s'immerger dans l'objet, c'est se jeter à l'eau, se jeter à corps perdu, etc. Il y a donc à la fois une idée de résolution, de volontarisme et, en même temps, une idée de préméditation de la non-préméditation : « Je ne veux pas savoir ce que je veux faire. » Il y a refus d'une sorte de vision intellectualiste. Les visions classiques, que j'avais développées très longuement l'an dernier, sont des visions d'écoles : elles sont toujours scolastiques, intellectualistes – « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. » Il faut une intention préalable, il faut un dessein préalable et, [pour] un dessin, il faut une ligne préalable à l'exécution.

(Ce modèle de l'action humaine est un modèle très général, qui [sous-tend] la linguistique de Chomsky, la linguistique de Lévi-Strauss, la théorie de l'*homo economicus* : c'est l'idée que les agents sociaux mettent en pratique des modèles préexistants, préalablement constitués, en quelque sorte des conceptions. Et cette conception intellectualiste domine toute la tradition philosophique : par exemple, la tradition philosophique française, dominée par le kantisme, véhicule insensiblement et quasi inconsciemment cette tradition. Une des premières ruptures a été opérée par Merleau-Ponty – en Allemagne par Heidegger, qui n'a pas que du mauvais, mais ce serait trop long si je me mets à faire des parenthèses, et il y a aussi d'autres traditions anglo-saxonnes, etc.)

Il y a toute une tradition de rupture avec ce modèle de la relation modèle-exécution censée être explicative de la conduite humaine. Cette philosophie de l'action, dont l'action en peinture est un cas particulier, conduit à attendre de l'œuvre du sens du



meaning, du message, et c'est sans doute en raison de son attachement à cette philosophie, me semble-t-il, que Zola sera déçu par l'œuvre de Manet. Zola veut du meaning, du message, et c'est pourquoi je l'avais évoqué en contrepoint à Mallarmé : en cela, il est dans la logique des interprètes, des *lectores*. Un des thèmes que je répète toujours, mais il est tellement important pour moi que ce n'est jamais trop de le répéter, c'est que les interprètes, les professeurs, etc., étant toujours du côté de la lecture, de l'interprétation, ils ont tendance à tomber dans une philosophie de ce type et c'est pourquoi, me semble-t-il, ils comprennent mal les esthétiques pratiques comme celles des artistes. En fait, à travers cette métaphore du plongeon et de l'immersion, Manet donne une philosophie de l'action qui s'oppose au modèle intention-exécution, ou règle-exécution, ou règle-application, qui est l'*anthropological fallacy* par excellence, l'erreur anthropologique fondamentale de laquelle les sciences sociales doivent se garder en permanence.

Mallarmé continue par un éloge de la naïveté ou de la sincérité : Manet pestait constamment contre le « tarabiscotage<sup>1</sup> ». Tarabiscoter signifie qu'on a des intentions très compliquées, on fait des espèces de trucs maniéristes ; le tarabiscotage est la routine d'école. Cela dit, on n'est pas encore une fois devant une alternative du tout ou rien, et c'est toujours la difficulté en sciences sociales : quand on met au jour des alternatives binaires, on sort d'une erreur pour tomber dans une autre. Mettre en garde contre le tarabiscotage et la philosophie intellectualiste de l'action, ce n'est pas tomber dans une philosophie spontanéiste de l'action selon laquelle il suffirait d'y aller, comme ça, de se jeter à l'eau – ce que Manet dit pourtant, mais ce n'est pas si facile ; il se jette à l'eau, en fait, avec un métier. On retombe là sur un concept à mon avis très précieux, de Nicolas de Cuse, qui parlait de « docte ignorance<sup>2</sup> » : l'habitus, c'est la maîtrise pratique, le métier, et quand on dit de quelqu'un

1. « Qui nous rendra le simple et le clair ? Qui nous délivrera du tarabiscotage ? » demandait-il à Antonin Proust selon É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, op. cit., p. 20.

2. Nicolas de Cuse, *De la docte ignorance*, 1440. Voir aussi Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Minuit, 1983.

qu'il a du métier, il s'agit d'une docte ignorance, d'un savoir qui s'ignore comme tel, d'un savoir qui existe à l'état pratique, sans être capable de se porter lui-même à l'état de discours.

C'est en fait ce qui chez un peintre prend la forme d'un œil : j'ai de très beaux textes, où l'on dit de Manet que c'est un œil, un œil magnifique, un œil et une main<sup>1</sup>. Cela veut dire : tout est dans l'œil, tout est dans la main. Cela ne veut pas dire que ce n'est pas dans la tête, mais ce n'est pas dans la tête comme on le croit quand on est scolastique. C'est à l'état pratique ; on pourrait montrer à propos d'*Un bar aux Folies-Bergère* [42], par exemple, que quand Manet se jette dans ce tableau, il est présent avec, dans son œil, toutes les peintures analogues qu'il a peintes dans les années qui précédaient : des femmes au miroir, des portraits, des tableaux de café, etc. Il a dans la main et dans l'œil tout un ensemble de schèmes pratiques, à la fois de perception et d'action, qui vont le conduire à poser des problèmes pratiques, et à trouver des solutions pratiques à ses problèmes pratiques, sans passer nécessairement par le concept. Un schème pratique produit des références qui ne sont pas des citations. C'est ce qui explique que l'on puisse dire de Manet qu'il fait toujours la même chose et, en même temps, qu'il fait des choses extrêmement différentes. Autrement dit, la tête qui va se précipiter dans *Un bar aux Folies-Bergère* en 1882 n'est pas la tête qui se précipitait dans *l'Olympia* [7] en 1863. Il a dans la tête, dans la main, dans l'œil, toute une série d'expériences, et, en particulier, il a tout ce qu'il a appris, par exemple, à travers des citations, mais des citations pratiques.

Une question que pose cette phrase apparemment banale : « Il faut se jeter dans l'œuvre », c'est de savoir ce qui fait la différence entre la « première manière » de Manet et la deuxième – l'expression « première manière » est de Mallarmé : « Les tableaux qui font retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Midi constituent la première manière de Manet<sup>2</sup>. » C'est une chose dont Zola ne parle pas. Pour lui, Manet n'évolue pas, il

1. Voir *supra*, p. 271, note 4.

2. S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité, p. 149.



ne fait pas de progrès, il est toujours aussi nul, il ne connaît pas la perspective ni la composition, etc. Il dit ce que disent les critiques de Manet, alors que Mallarmé montre que Manet a vieilli, qu'il a appris. Cela semble banal, mais c'est très important : il est devenu, il s'est fait Manet. On a là une autre chose extrêmement importante, me semble-t-il : on tend à « éterniser », en quelque sorte, à fixer les peintres. C'est pareil pour les écrivains : très souvent on les fixe à la date d'achèvement et on relit tout à partir de la fin, en connaissant la fin de l'histoire, comme s'ils avaient toujours été les mêmes dès l'origine.

En réalité, quand Manet peint, en se jetant à l'eau, pour apprendre à nager, c'est pour apprendre ce que c'est que Manet ; il peint pour apprendre ce que c'est que Manet, pour faire du Manet ; il peint pour savoir quoi et comment peindre, il se découvre et s'identifie lui-même à travers une série complexe, acharnée, de citations-imitations. Alors, évidemment, il fait la joie des iconologues, comme Fried<sup>1</sup>, qui peuvent trouver des références à tout, et qui font comme si Manet avait eu en tête un *eidolon*, comme disaient les épicuriens, une petite image. Je pense qu'inconsciemment les historiens d'art, qui travaillent beaucoup sur reproductions, imaginent les peintres à leur image, comme si le peintre tirait d'une boîte des reproductions, puis se mettait à peindre. En fait, je ne sais pas plus qu'eux, mais je ne crois pas, au nom de la philosophie de l'action que je développe, que Manet avait en tête clairement la *Vénus d'Urbino* ; il avait un schème générateur de la *Vénus d'Urbino* [6]. Charles Blanc venait de publier une histoire de la peinture<sup>2</sup>, alors évidemment, les iconographes et les historiens de l'art se sont précipités, ils ont trouvé des sources : effectivement, Manet avait feuilleté ce livre et, comme peintre, il y a sans doute trouvé des motifs, des schèmes, des solutions à ses problèmes, etc.

Je ne sais pas si je me fais comprendre. Manet évolue au cours

1. M. Fried, *Le Modernisme de Manet*, op. cit.

2. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, Renouard, 1861-1876, 14 vol.

du temps, parce qu'il cherche, et ce qu'il cherche, c'est lui-même. Il se cherche, il trouve et il se trouve peu à peu à travers les objectivations de lui-même qu'il produit. C'est un thème hégélien : le langage, surtout le langage écrit, a cette vertu qu'il met les choses devant, il objective, il jette devant le sujet cette réalité avec laquelle le sujet faisait corps. Manet savait faire, mais il ne savait pas ce qu'il faisait, et l'objectivation a cette vertu de renvoyer en miroir au sujet ce qu'il est. Il progresse dans la maîtrise de lui-même à travers les objectivations successives qu'il opère et à travers les réactions successives des autres à ses objectivations, à travers les critiques, les journalistes, les autres peintres, ses propres disciples – c'est un point très important, et Mallarmé dit bien, dans un passage, que Manet est en réaction avec ses propres disciples qui parfois le dépassent, mais, comme dit Mallarmé, il a vite fait de les rattraper.

Après ce thème du vieillissement pratique, un autre thème est la logique de la pratique – sur lequel je ne vais pas insister. La logique pratique n'implique pas la maîtrise explicite de la vérité de la pratique<sup>1</sup> : c'est une chose importante pour comprendre les discours des faiseurs, de ceux qui font sur ce qu'ils font. C'est vrai de tout agent social : ceux qui croient que l'on peut faire de la sociologie en mettant un micro sous la bouche d'un « acteur » se trompent, parce que si les acteurs ne sont pas nécessairement les plus mal placés pour dire ce qu'ils font, ils ne sont pas nécessairement les mieux placés, et ils peuvent avoir par exemple plusieurs discours qui coexistent sur ce qu'ils font. Les informateurs et les enquêtés – ce n'est pas du tout la même chose d'ailleurs – doivent être interrogés de ce point de vue : il ne s'agit pas de se méfier d'eux, ce qu'ils disent peut être totalement sincère et intéressant : néanmoins, ce qu'ils disent, ce ne sont pas discours d'oracle dans la mesure où ils s'interrogent, au fond, comme celui qui les interroge sur la vérité de ce qu'ils font. Le même agent peut tenir plusieurs discours coexistants ou successifs mais pas nécessairement cohérents sur ce qu'il fait. Et c'est ce que va faire Mallarmé, qui

1. Voir sur ce point P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, op. cit.



va donner plusieurs interprétations pas nécessairement cohérentes. Le texte de Mallarmé est obscur, difficile...

Cette maîtrise pratique s'énonce souvent dans le lexique de l'instinct. Duret disait de Manet qu'il avait « une manière instinctive et comme organique de voir et de sentir<sup>1</sup>. » [...] ; ou encore cette phrase de Matisse, citée par Françoise Cachin dans son grand catalogue : « Il a été le premier à agir par réflexe et à simplifier ainsi le métier de peintre<sup>2</sup>. » D'où l'utilité [de prendre en compte le] travail de Manet : Mallarmé fait du travail de réflexivité à deux, il assiste Manet dans le travail pour savoir ce que fait Manet quand il peint. Ce serait trop long [dans le cadre de ce cours], mais on a des descriptions grâce aux analyses des toiles avec les rayons X, etc. On sait de mieux en mieux comment travaillaient les peintres, et les analyses confirment ce que je suis en train de raconter sur la vision de Mallarmé : Manet commençait avec une toile blanche ou légèrement colorée ; il ajoutait le fond après coup ; il mettait en place la composition d'ensemble [...], etc.

Je vais vous lire un témoignage de Duret. Il y a un *Portrait de Théodore Duret* [20] de 1868 où l'on voit un grand bonhomme élancé qui occupe tout le centre de la toile ; il est un peu comme *Le Fife* (1866), il y a des taches sur le fond, et le petit portrait devait représenter l'original debout – quelque part, Manet dit, je ne sais pas à qui, qu'il n'y a rien de plus difficile que de faire un portrait debout de quelqu'un, parce qu'on ne sait pas où le mettre, comment le mettre, comment remplir la toile. « Le petit portrait devait représenter l'original debout, la main gauche placée dans la poche du gilet, la droite appuyée sur une canne [c'est comme ça qu'est le tableau], le costume est un "complet" gris, se détachant sur fond gris [c'est aussi comme ça]. Le tableau était donc tout entier dans les gris, mais lorsqu'il eut été peint, que je le considérais comme terminé d'une manière heureuse, je vis cependant

1. Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, Fasquelle, 1906 [1902], p. 116.

2. Françoise Cachin et al., *Manet 1832-1883. Catalogue de l'exposition des galeries nationales du Grand Palais*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 18.

que Manet n'en était pas satisfait. Il cherchait à ajouter quelque chose. Un jour que je revins, il me fit remettre dans la pose où il m'avait d'abord tenu, et passa près de moi un tabouret, qu'il se mit à peindre, avec son dessus d'étoffe grenat [et c'est comme ça sur le tableau]. Puis, il eut l'idée de prendre un volume broché qu'il jeta sous le tabouret et peignit de sa couleur vert clair<sup>1</sup>. »

Alors, les iconologues disent : « Ah oui, ce livre doit être le livre de Duret, [*Les Peintres français en 1867*], il était aussi vert », ils en font une référence. Or, on le voit bien, ce n'est pas une référence. Et on sait que, dans le *Portrait d'Émile Zola* [21], il y a un livre de Zola sur la table que Manet a signé – le titre du livre, c'est sa signature –, il a fait pareil pour le *Portrait de Zacharie Astruc* (1866). Les iconologues sont très contents, ils trouvent toujours des trucs comme ça, mais ils oublient que c'était une solution plastique, que ce n'était pas simplement pour donner du travail aux iconologues. (J'ai l'air de dire des méchancetés comme ça, mais je me réfère à Bakhtine, qui est un très grand philologue, et qui désigne par philologisme les erreurs des linguistes qui croient que les difficultés linguistiques sont faites pour occuper les linguistes. Enfin, il dit ça moins méchamment, mais ça revient au même<sup>2</sup>.)

Mais ce n'est pas fini, comme le raconte Duret, qui poursuit : « Il plaça encore, par-dessus le tabouret, un plateau de laque, avec une carafe, un verre et un couteau. Tous ces objets constituèrent une addition de nature morte, de tons variés, dans un angle du tableau, qui n'avait aucunement été prévue, et que je n'avais pas pu soupçonner. Mais après, il ajouta un objet encore plus inattendu, un citron, sur un petit verre du plateau<sup>3</sup>. »

Le dernier trait de cette logique esthétique pratique – cet habitus, cet œil, ce métier, cette main –, qui n'a pas la maîtrise réflexive de lui-même, est néanmoins systématique, comme tous les habitus. Nous produisons de la systématité, sans le savoir.

1. T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, op. cit., p. 115.

2. Mikhail Bakhtine, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, Paris, notamment p. 106-107.

3. T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, op. cit., p. 111.



dans notre manière de parler, notre ton de voix, notre vocabulaire, etc., tout cela a de la cohérence sans que nous le sachions. L'habitus générateur, l'œil, la main, le métier, est systématique. Je cite Paul Signac, encore une fois cité par Françoise Cachin : « Quel peintre ! Il a tout, la cervelle intelligente, l'œil impeccable, et quelle patte<sup>1</sup> ! » C'est un jugement de peintre sur un peintre qui dit que l'on reconnaît tout de suite le style de Manet. Il n'a pas besoin de signer, en un sens. D'ailleurs, dans le portrait de Duret, il s'amuse, c'est un jeu entre eux : Duret lui dit que ce serait amusant de faire une énigme pour les imbéciles qui le critiquent et de ne pas signer le tableau. Alors Manet efface la signature, et puis il la met à l'envers, il la met au bout de la canne, mais à l'envers... Il n'a pas besoin de signer, c'est son style entier. Cela dit, on lui reproche beaucoup de ne peindre que des morceaux, mais ces morceaux font un ensemble stylistiquement cohérent, et c'est ce que, à mon sens, Zola ne comprend pas et que Mallarmé comprend : Manet a conscience que son œuvre constitue un tout, et on a là un témoignage d'Antonin Proust, son ami, à qui Manet a dit, à un moment où on envisageait de mettre une de ses œuvres au Luxembourg, tout à fait à la fin de sa vie : « Me vois-tu au Luxembourg avec une seule toile, *Olympia* ou *Chez le Père Lathuille* [...] il faut me voir tout entier [...] ne me laisse pas entrer dans les collections publiques par morceau ; on me jugerait mal<sup>2</sup>. » Évidemment, comme il ne faisait que des morceaux, et des morceaux systématiques, il voulait rester entier, et il est vrai que c'est le peintre qui gagne le plus à rester entier, pour des raisons évidentes, parce qu'il fait toujours la même chose, mais dans les domaines les plus différents.

1. F. Cachin et al., *Manet 1832-1883*, op. cit.

2. Cité par Antonin Proust, *Édouard Manet : souvenirs*, Paris, H. Laurens, 1913 [1897], p. 62-63.

## Le cadre comme découpage du monde

Grâce à cette nouvelle technique, dit Mallarmé, on obtient un effet de révélation et on rentre « en possession d'une vérité longtemps oblitérée », on rend accessible une vérité perdue. Le rôle du cadre est très important dans ce travail de reconstruction de la perception en ce sens qu'il est affirmation de l'autorité arbitraire du peintre qui, au lieu de se soumettre à une définition classique, canonique de la vision du monde, impose sa vision du monde. Et ce découpage du monde s'affirme dans le cadre qui relève de l'autorité du peintre. Je cite : « Le secret s'en trouve dans un

1. Voir Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.



savoir [en anglais c'est *science* : dans une science] absolument neuf, la façon de couper le tableau, ce qui donne au cadre le charme d'une limite simplement imaginaire, comme d'une scène d'un coup d'œil embrassée dans l'encadrement des mains, ou seulement du moins tout ce qui est jugé digne d'être retenu. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler [...]<sup>1</sup>. »

Il y aurait un long commentaire à faire sur le cadre, qui est une des choses que les impressionnistes ont mises en question, qu'ils ont prises pour objet de mise en question. Le cadre était quelque chose à quoi on ne pensait pas : ça allait de soi, il y avait un cadre. Ils se sont occupés du cadre, ce qui était normal puisqu'ils avaient une nouvelle façon d'encadrer, ils avaient une nouvelle façon de découper. [Alors qu'il s'agissait de] quelque chose qu'on ajoutait ensuite, qu'on pouvait laisser à un personnage subalterne, l'artiste se mettait en tête de prendre en main son propre cadre. Mallarmé dit que Manet apporte une chose importante, qui est de montrer les liens entre l'atelier, le plein air, c'est-à-dire la sortie hors de l'atelier, et l'abandon du cadrage préconstruit, l'abandon de la composition théâtrale, de la composition frontale et théâtrale qui va de pair avec la découverte de la pluralité des points de vue, qui est liée à la découverte de la lumière comme ce qui enveloppe tout de différences de tons et de différences de valeurs, et non pas de différences d'ombre et de lumière. Le cadre, en isolant le tableau, le sépare du monde ; il l'institue comme tableau (c'est une phrase de Mallarmé : « Ceci est un tableau »), il constitue une représentation coupée du réel, de l'ordre du réel ; il fait une sorte de passage à un genre supérieur, il constitue l'œuvre comme autonome, ainsi que l'artiste qui est maître final de la coupe et de la découpe. Une analogie contemporaine, qui est un enjeu de lutte pour l'autonomie des cinéastes, c'est le *final cut*, le droit de dire « c'est fini ». À travers le cadre, le cadrage, l'artiste affirme son autorité, son pouvoir de transformer un cadrage d'abord imaginaire en cadrage réel qui enferme le regard du spectateur dans les limites prévues et voulues

1. S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité, p. 152.

par le peintre. Et le monde, enfermé dans le cadre, devient un monde autosuffisant.

Troisième propriété du cadre, il consacre ce qui est encadré comme digne d'être regardé ; il muséifie, en un sens : il participe de l'acte de consécration que constitue toute mise en musée – la consécration par l'exposition dans un lieu consacré [est un point qui a été fortement souligné par] Duchamp. Cette consécration est représentée dans le cadre. Au passage, j'y reviendrai, le fameux *Bar aux Folies-Bergère* [42] est très intéressant du point de vue de ce que je dis à propos du cadre, dans la mesure où le second plan est constitué par un miroir, délimité par un cadre, et de ce fait ambiguïté, d'autant plus que Mallarmé dit que la peinture « reflète sur le miroir durable et clair de la peinture<sup>1</sup> ». La métaphore du miroir est toujours présente, le miroir étant un analogon du tableau.

Je vais peut-être accélérer un peu le commentaire. Un peu plus loin, Mallarmé insiste sur le fait que ces choses que fait Manet, si nouvelles soient-elles, ne sont pas radicalement nouvelles. Il dit : « On objectera probablement que tous ces moyens ont été mis en œuvre dans le passé, que l'habileté n'est jamais poussée si loin à couper la toile de manière à produire une illusion, une perspective presque conforme à son exotique emploi chez les barbares [...], toutes ces ruses et expédients en art [ruses et expédients : la technique, c'est ruser] ont été plus qu'une seule fois découverts dans l'école anglaise et ailleurs [alors là, originalité de Manet], mais l'assemblage pour la première fois de tous ces procédés, relatifs, pour une fin visible et convenable de l'expression artistique des exigences de notre époque, voilà qui n'est pas un mince succès pour la cause de l'art, depuis surtout qu'une volonté puissante a poussé ces moyens jusqu'à leur extrême limite<sup>2</sup>. »

Deux propriétés uniques de Manet : premièrement, il a rassemblé des choses qui avaient été séparées, et je pense que c'est une des propriétés universelles des grands fondateurs. On pourrait dire la même chose de Flaubert, d'Apollinaire : ils ne sont pas du tout

1. S. Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876 », art. cité, p. 156.

2. *Ibid.*, p. 152.



des autodidactes allumés qui rompent purement et simplement. Ce sont des gens qui totalisent des acquis sélectivement repérés et constitués et les réunissent dans une combinaison originale en tant que telle. Et, deuxième propriété, il pousse à la limite les propriétés de chacun de ces éléments constitutifs de l'assemblage qu'il fabrique. Donc il y a systématisme et passage à la limite, Manet réunissant des choses jusque-là séparées et les poussant plus loin que personne : « Voici l'originalité suprême d'un peintre qui, deux fois, abdique sa personnalité en cherchant à la perdre dans la nature elle-même ou dans la contemplation d'une multitude jusque-là ignorante de ses attraits<sup>1</sup>. » Ce thème – « abdique sa personnalité » – avait déjà été formulé : l'artiste se nie lui-même pour devenir totalement présent à l'objet. Il y a une autre expression : « Chacun s'efforce à supprimer l'individualité au profit de la nature » – il dit ça à propos de ce qu'ont en commun Monet, Sisley, Pissarro. Mallarmé dit que, s'ils peignent tous comme Manet, c'est parce qu'ils ont la même théorie qui consiste à supprimer l'individualité au profit de la nature. Donc se perdre dans la nature, renoncer à la singularité, « supprimer l'individualité au profit de la nature » : la création est identifiée à une sorte d'annulation du moi, de la personnalité au profit de la nature, et c'est en cela que cette peinture est vivante.

Là, je vais faire un détour, un excursus historique, qui vous paraîtra sans doute lourdaud et comme une surinterprétation de ce que j'ai dit, alors qu'à mon sens ce que j'ai dit est infiniment insuffisant. Il faudrait en dire beaucoup plus pour avoir une idée, non pas de tout ce que mobilisait Mallarmé quand il écrivait, mais de tout ce qu'il rendait possible par les questions qu'il se posait et les réponses qu'il essayait de donner. Il y a toute une problématique rampante, dans la période où écrit Mallarmé, qui est celle du rapport entre le sujet créateur et l'objet créé, c'est-à-dire entre l'artiste et la nature. Ce problème a été posé très fortement à propos du naturalisme et à propos de Courbet. Par exemple, dans un texte très souvent cité de 1874 – donc pratiquement contemporain du texte de Mallarmé –, Castagnary, qui est le

grand critique théoricien du naturalisme, écrit que ces peintres « sont impressionnistes au sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage. [...] Ils sortent de la réalité et entrent en plein dans l'idéalisme<sup>1</sup> ». Est-ce qu'ils sont naturalistes ? Est-ce qu'ils sont objectivistes ? Est-ce qu'ils sont fidèles à l'objet ou est-ce que ce qu'ils rendent, ce n'est pas la nature, mais ce qu'ils voient de la nature, c'est-à-dire leur regard, leur vision de la nature ? Donc est-ce qu'ils sont subjectivistes et idéalistes ?

C'est un débat qui a été réanimé dans les années 1890, au moment de l'apparition de ce qu'on a appelé le « symbolisme », mais ce ne sont que des étiquettes, les symbolistes, comme Maurice Denis, ayant leurs théoriciens et certains d'entre eux ayant travaillé à accentuer la différence entre les impressionnistes qu'ils renvoyaient du côté du naturalisme, et les symbolistes qu'ils renvoyaient du côté de l'idéalisme, du subjectif. Savoir si l'impression, comme on dit, est du côté du subjectif ou de l'objectif, si l'impression est ce que le peintre voit vraiment, c'est-à-dire la réalité elle-même, ou la vision véritable que le peintre, dans sa subjectivité, donne de cette réalité, [est une question] fondamentale, et elle hante tout le débat artistique et littéraire. [...] Il faudrait ajouter que ces étiquettes (naturalisme, impressionnisme, symbolisme, romantisme) sont des manières de découper [l'espace] dans un continuum extrêmement confus (les débats esthétiques sont d'une grande confusion). Il n'y a rien de plus vaseux que la critique picturale, et il n'y a pas de raison pour que cela ait été mieux à d'autres époques. C'est extrêmement confus, et une des erreurs consisterait à mettre plus de logique dans l'objet qu'il n'y en a dans la réalité. Il faut respecter ces objets, il faut les prendre comme ils sont, mais en sachant que ce n'est pas le concept taillé à la serpe logique, ce sont des intuitions conceptuelles destinées à exprimer des impressions confuses à propos d'objets polysémiques.

Le débat autour de la notion d'impression, notion sur laquelle

1. Jules-Antoine Castagnary, « Exposition du boulevard des Capucines. Les impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, p. 3 ; repris in Denys Riout (dir.), *Les Français devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p. 56-57.



Boime fait un très long développement, est important, me semble-t-il, du fait de sa polysémie : est-ce que, quand on parle d'impression, on est du côté du matérialisme, du côté de l'objectivisme, de l'universel, de la science ? Ou est-ce qu'on est du côté du subjectif, de l'idéalisme, du particulier, du singulier, de l'originalité ? Ou bien est-ce qu'il faut abandonner ce dualisme et dire que toute peinture est à la fois sujet et objet, subjective et objective, et que la notion d'impression est intéressante précisément parce que l'impressionnisme est au-delà du subjectif et de l'objectif ? Est-ce que la sensation est universelle, ou est-ce qu'elle est variable, individuelle ? Est-ce une variable qui varie selon les individus ? C'est tout le projet impressionniste qui est mis en question à partir des interrogations des symbolistes : est-ce que le projet impressionniste peut être défini comme « observation précise, vérifiable, sinon de la nature, du moins de la sensation de la lumière chez le peintre, décrite comme si elle était réellement visible pour tous » ? Je cite ici un texte tout à fait classique de Venturi, « The aesthetic idea of the impressionism<sup>1</sup> », considéré comme dépassé mais qui reste important pour les historiens d'art contemporain. [...] C'est la vision objectiviste. Les gens qui ont la vision objectiviste feront disparaître la frontière entre le naturalisme ou le réalisme et l'impressionnisme, et feront par exemple de Courbet un prédécesseur de Manet parce qu'ils ne verront pas de discontinuité entre Manet et Courbet. Au contraire, d'autres accentueront l'aspect subjectif de la sensation et de l'impression, rapprochant ainsi les impressionnistes des symbolistes.

On voit bien que ces enjeux conceptuels sont toujours des enjeux politiques, pas au sens de « la politique » au sens ordinaire, mais politiques dans le champ artistique : est-ce que j'annexe Manet comme un ancêtre du symbolisme ou est-ce qu'au contraire je le repousse comme le dernier des barbares, aussi abruti que Courbet ? Cézanne va être un enjeu tout à fait décisif : est-ce qu'il est l'accomplissement de l'impressionnisme ou au contraire le

1. Lionello Venturi, « The aesthetic idea of the impressionism », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1, 1941, p. 34 sq.

commencement de la rupture ? Je dis ça de manière volontairement simpliste parce que je pense qu'une part énorme du discours artistique, du discours sur l'art, a pour but de cacher ces enjeux et de les masquer sous de la foutaise théorique, de la foutaise conceptuelle. Je pense qu'il vaut mieux le savoir, ce qui ne veut pas dire ne pas le prendre au sérieux – c'est une autre forme de sérieux, différente de celui que les gens s'accordent. Parce qu'il n'y a rien de plus sérieux que les critiques d'art.

Pourquoi ce débat sur le symbolisme n'est pas extérieur [au sujet] ? Si j'ai le droit de soulever cette question historique, c'est parce que évidemment Mallarmé est considéré comme le fondateur du symbolisme. Si le « symboliste » Mallarmé (tous mes mots étant entre guillemets) est du côté de la définition naturaliste de la sensation, cela fait problème pour les symbolistes, et c'est bon à savoir. Or j'ai fait remarquer qu'il parle de science.

(Au passage, je voudrais faire encore une réflexion méta-discursive par rapport à ce que je suis en train de dire. De même que, pour se poser réellement les problèmes que s'est posés Manet, pour s'interroger sur les conditions historiques dans lesquelles est apparu ce qu'on appelle parfois le pré-impressionnisme – ce qui est ridicule –, il faut aussi s'interroger sur le post-impressionnisme, sur les symbolistes, etc., dans la mesure où ces gens, pour des raisons historiques, ont intercepté l'impressionnisme qui nous est arrivé à travers eux : c'est à travers ce qu'ont écrit Jules Laforgue, Maurice Denis<sup>1</sup>, etc, que nous pensons ce que nous pensons ou ce que nous croyons penser en première personne de Cézanne et de Manet. Il faut donc faire une critique historique des prédécesseurs et des successeurs.)

Je vous renvoie à ce que Boime écrit sur l'« impression ». Il montre que l'impression oscille entre deux sens : impression objective de la nature ou sensation individualisée et originale d'un artiste particulier. Je ne lis pas les textes, mais je vous y renvoie. ]

1. Jules Laforgue, « L'art impressionniste », in *Œuvres complètes*, Mercure de France, 1903 ; Maurice Denis, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912.



vais simplement citer un passage de Boime] : « La participation de couches sociales jusque-là ignorées à la vie politique de la France est un fait social qui fera honneur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Un parallèle se rencontre dans les arts. Les voies ont été préparées à une évolution à laquelle le public attacha avec une rare prescience dès sa première manifestation l'épithète d'intransigeant, qui dans le vocabulaire signifie radical et démocratique. »

Grâce à ces solitaires illuminés, la foule ignorante pourra accéder à la vision vraie du monde. Je cite un peu plus loin : « À cette heure critique pour l'espèce humaine où la nature désire fonctionner pour elle-même, elle exige de certains de ses amants, des hommes nouveaux et impersonnels en communion directe avec l'esprit de leur temps, de dénouer les entraves de l'éducation et de laisser la main et l'œil agir à leur guise afin de se révéler par leur entremise, etc.<sup>1</sup>. »

La nature enfin peut s'exprimer sous une forme universelle et on voit bien que la métaphore de la science n'est pas du tout anecdotique, le mot « science », l'expression « vérité scientifique » ne sont pas anecdotiques, et c'est ce nom « impersonnel » qui me paraît important et que je voudrais éclairer par une évocation du contexte historique.

J'avais des quantités de citations sur cette lutte entre le subjectivisme et l'objectivisme. Baudelaire et Eugène Fromentin prennent position en partie par référence à la photographie<sup>2</sup> ; le combat est très complexe parce que la photographie intervient dans le jeu, et évidemment elle est du côté de la production mécanique, de la reproduction fidèle : il n'y a pas de sujet dans la photographie, la photographie c'est la peinture sans sujet, c'est l'objet mécanique. C'est pourquoi elle a eu cette fonction de garante de vérité dans la mesure où il n'y a pas d'intervention de l'homme, il n'y a pas d'intervention de l'œil : la métaphore photographique est là pour attester une vision sans sujet, donc, sans émotion, sans biais,

1. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*, op. cit., p. 179.  
2. Voir Anthea Callen, *Les Peintres impressionnistes et leur technique*, Paris, Sylvie Messinger, 1983, p. 27, et Aaron Scharf et André Jammes, « Le réalisme de la photographie et la

sans déformation, etc. Dans ce débat sur la sensation, les uns se situent du côté du subjectif, les autres du côté de l'objectif, et un certain nombre aussi, parfois dans un même texte, parfois d'un texte à l'autre, passent d'une définition objective à une définition subjective, l'enjeu étant le naturalisme. Au passage, le miroir joue un rôle très important : il y a aussi la vérité du miroir qui est l'équivalent de la photographie puisqu'il reproduit mécaniquement sans rien faire.

Ici, je fais revenir Zola. Zola peint des choses, et Manet dit qu'il peint les choses comme il les voit. Je vous avais cité une phrase de Manet qui était : « J'ai fait ce que j'ai vu. » Quand on dit « comme il les voit », on met l'accent sur le sujet qui voit, mais on peut mettre l'accent sur l'objet. Zola met l'accent sur les choses vues quand il dit de Manet : « Il voit blond, et il voit par masses », etc., mais en même temps il dit que Manet est « sincère »<sup>1</sup>. La sincérité est l'argument majeur des objectivistes : « être sincère » veut dire que cela fonctionne comme un miroir. Mais, en même temps, l'artiste est « tempérament » – je vous rappelle cette autre définition [de l'œuvre d'art] de Zola : « Un coin de la création vu à travers un tempérament<sup>2</sup> » – et, derrière ce tempérament, il y a toute une théorie physiologique (la physiologie était à la mode). Donc, quand on dit « Manet peint comme il a vu », on veut dire qu'il a peint son tempérament, et « il a peint selon son tempérament » veut dire qu'il a été fidèle à son impression et qu'il a exprimé ses dispositions.

Autre citation de Zola : « Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau<sup>3</sup> », c'est-à-dire : « Je cherche un tempérament », alors que Zola était le défenseur du naturalisme. C'est là qu'on rencontre le problème de la technique. On objecte aux naturalistes objectivistes qui veulent faire de l'art un simple reflet le fait que, pour arriver à cette innocence apparente, il faut qu'ils mettent en œuvre une technique. C'est

1. É. Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », loc. cit., p. 343-349.  
2. É. Zola, *Mes haines*, op. cit., p. 307.  
3. *Ibid.*, p. 281.



un argument très discuté. Le peintre n'est jamais innocent, il n'y a pas d'approche radicalement naïve de la représentation et, paradoxalement, le peintre ne peut atteindre la naïveté que par un usage rusé de sa technique. L'exemple par excellence étant *Un bar aux Folies-Bergère*, qui obtient un effet de naïveté extraordinaire – qui est sans doute au principe de l'émotion qu'il suscite chez le spectateur – par une ruse pratique extraordinaire, par exemple le fait de mettre un miroir. Je ne vous dis pas tout ce qu'a fait tartiner le miroir du *Bar aux Folies-Bergère* – le miroir lacanien... tout y est passé –, à la fois à tort, car c'est évidemment très souvent de la surinterprétation sauvage, et en même temps à juste titre, dans la mesure où, sans contradiction avec ce que j'ai dit la dernière fois, je pense que Manet lui-même se disait qu'on peut « faire de l'innocence » mais qu'il fallait « beaucoup de technique pour faire de l'innocence ». Il faut beaucoup de pratique artistique pour monter un dispositif. *Le Déjeuner sur l'herbe* – mais encore plus *Un bar aux Folies-Bergère* – est un dispositif, c'est-à-dire une machine qui engendre des problèmes. Mais ce que je suis en train de dire tombe sur la question de l'impression : est-ce que je parle de mon impression ? est-ce que ça veut dire que c'est ce que je vois ?

### L'explication des formes artistiques : le modèle infrastructure/superstructure

J'en viens maintenant à ce qui est le cœur du cours de cette année, à savoir une tentative pour donner un système explicatif des formes artistiques. C'est une ambition un peu démesurée car il s'agit, en partant du monde social dans toute sa complexité et des relations sociales telles qu'elles se déroulent, d'aller jusqu'aux formes et jusqu'au contenu même des œuvres dans leur singularité. Comment faire cette sorte de bond, et faire passer le courant entre des pôles aussi éloignés ? C'est un problème que se sont posé beaucoup de chercheurs et, sur ce point, j'aurais toute une généalogie historique à vous dérouler. Un des fondateurs est Frederick Antal, un historien de l'art anglais, marxiste, qui dans l'entre-deux-guerres a fait un très beau livre sur la peinture du Quattrocento et son *background* social, son arrière-plan social<sup>2</sup>. Il y a eu toutes sortes de tentatives, toutes plus ou moins réussies, et toutes avaient pour objectif d'aller des forces sociales aux formes symboliques.

Une des grosses difficultés de cette manière de voir est qu'elle est encouragée par la vision marxiste. En effet, la plupart de ceux qui se sont engagés dans cette voie étaient presque tous marxistes ou d'inspiration marxiste : au lieu de s'en tenir aux

1. Il s'agit ici sans doute d'une allusion à la suppression du cours d'Ernest Renan au Collège de France à la suite du scandale provoqué par la publication de sa *Vie de Jésus* (1863).
2. Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background : The Bourgeois Republic before Cosimo de Medici's Advent to Power : XIX and Early XV Centuries*, Cambridge, Harvard University Press, 1986 [1948].



œuvres prises en elles-mêmes et de les lire comme des textes autonomes, ils sont tombés dans un certain nombre de panneaux qui sont liés à la tradition marxiste. Or la tradition marxiste est le milieu dans lequel nous respirons, que nous soyons de droite ou de gauche, conservateurs ou progressistes. Nous sommes très profondément imprégnés d'un certain nombre de présupposés marxistes qui sont particulièrement forts s'agissant du problème de l'explication historique des faits culturels. Un de ces schèmes marxistes très puissants est le schème infrastructure/superstructure : je pense qu'aujourd'hui le succès foudroyant du néolibéralisme dans les milieux journalistico-politiques s'explique certes par l'action de *think tanks* qui diffusent toutes sortes de propagandes savamment organisées pour imposer cette vision du monde à travers des journaux, des colloques, des réunions, des journalistes, etc. ; mais il s'explique aussi, à mon sens, paradoxalement, par le fait que cette vision economiciste peut s'appuyer sur le vieux schème marxiste du primat de l'économie, et cette vision antimarxiste, me semble-t-il, doit une part de son succès au fait que l'on trouve normal de penser que le monde est mené par les forces économiques.

Cette opposition infra/super est évidemment une métaphore, mais les métaphores sont à la fois inévitables dans le discours scientifique – je le répète toujours car c'est important : il y a un bon usage de l'analogie et de très beaux travaux d'épistémologie montrent qu'un certain nombre de grandes découvertes ont été faites par transfert de modèles d'une science à une autre, sur la base de la fécondité heuristique qu'enferment les analogies, comme c'est le cas par exemple du transfert de la linguistique dans l'anthropologie – et en même temps souvent dangereuses. Et elles sont d'autant plus dangereuses qu'elles sont plus enracinées dans l'expérience ordinaire et dans l'inconscient pratique. Là, on pourrait évoquer toute la réflexion bachelardienne sur le rôle des expériences ordinaires dans la difficulté à comprendre l'analyse physique. On pourrait multiplier les exemples bachelardiens. Nous avons tous la tête pleine de schèmes de pensée pratiques que nous avons acquis de manière infra-consciente. Comme le dit Bachelard.

nous avons acquis l'expérience du poids en pesant des lettres<sup>1</sup>, et cela nous rend difficile l'accès à l'idée de masse newtonienne et *a fortiori* de masse einsteinienne. Ce raisonnement bachelardien devrait être fait avec encore plus d'intensité quand il s'agit du monde social, puisque nous n'avons pour penser le monde social que des schèmes de pensée qui sont souvent dans des mots, dans des couples d'opposition comme infrastructure/superstructure, qui renvoient à des images primitives et qui peuvent tourner à vide, comme disait Wittgenstein<sup>2</sup>, en nous donnant l'impression de produire du sens. Et une part considérable de la mauvaise philosophie doit son succès au fait qu'elle file des métaphores qui sont accueillies à bras ouverts par les lecteurs. Pour l'opposition infrastructure/superstructure, ce n'est pas la peine de faire un dessin, c'est évidemment une métaphore de l'architecture ou du bâtiment : il y a les fondements, les fondations, etc. [...] Toute la philosophie du fondement qui est si fondamentale dans la philosophie s'enracine dans l'« infrastructure », dans le « en dernière analyse », dans le « ne restons pas à la surface des choses », dans le « ne soyons pas phénoménaux et phénoménalement superficiellement attachés aux phénomènes mais allons au fond, au profond, au plus profond », etc., et donc soyons du côté de l'infrastructure. Cette infrastructure est non seulement importante mais elle est profonde, elle est du côté de l'être et non pas de l'étant, mais en même temps elle est fondatrice, elle détermine, etc. Je ne développe pas, je ne fais que suggérer, mais je veux me servir de l'effet d'analogie pour inciter votre esprit à continuer à fonctionner sur la lancée que j'ai essayé de lui donner.

1. Voir Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943, p. 295 : « Le Je pense, donc je pèse n'est pas pour rien lié par une profonde étymologie. Le cogito pondéral est le premier des cogito dynamiques. »

2. La métaphore de la roue ou de la poulie qui tourne à vide est utilisée à différentes reprises par Ludwig Wittgenstein, notamment dans ses *Recherches philosophiques*, pour illustrer la situation d'un langage devenu étranger à sa fonction.



## Démarche du cours : le modèle habitus-champ

Ce que je vais essayer de proposer, et c'est toute la démarche de cette série de cours, c'est le dépassement de ce modèle binaire et sa substitution par le modèle que vous connaissez, le modèle habitus/champ, le champ artistique étant un univers relativement autonome par rapport aux forces économiques et sociales, et se trouvant au principe des choix esthétiques. Par exemple, pour comprendre les formes qu'a inventées Manet dans *Le Déjeuner sur l'herbe* [1], on peut faire comme un des auteurs dont je vous parlais, Clark, et prendre en compte le baron Haussmann, les transformations de Paris, l'apparition d'une bourgeoisie qui va dans des guinguettes au bord de la Marne, à Argenteuil, et le fait que les classes sociales se mélangent sur les bords de la Marne<sup>1</sup>. Ce n'est pas faux, mais c'est ce que j'appelle l'erreur du court-circuit, qui consiste à faire communiquer directement des pôles très éloignés, ce qui interdit de comprendre ce qui s'est vraiment passé.

À l'opposé vous avez des gens qui disent que « l'art imite l'art » (c'est une formule de Malraux, mais comme toutes les formules de Malraux en matière d'art, elles sont reprises par beaucoup d'autres qui croient que Malraux est un historien de l'art). Une certaine histoire de l'art pense qu'il n'y a pas d'autre principe explicatif d'une forme artistique qu'une autre forme artistique. Par exemple, cette iconologie folle dont je parlais tout à l'heure, cette forme un peu névrotique de recherche des précédents, qui consiste à aller chercher des sources artistiques à tout, se cantonne au précédent artistique. Ce n'est pas complètement faux, parce que, dans un espace relativement autonome, cela veut dire qu'effectivement l'artiste Manet n'est pas tombé du ciel : il est tombé dans un monde artistique où il y avait des artistes qui faisaient des formes, et tout son travail artistique va être un travail sur les formes et luttant avec des formes contre d'autres formes, contre d'autres producteurs de formes. En un sens, je n'ai rien changé à cette façon de voir,

1. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, op. cit.

je dis la même chose, mais en même temps j'ai tout changé, me semble-t-il, puisque je dis que c'est un monde social dans lequel on lutte avec des formes contre des formes. Et pour comprendre le mouvement social de création, il faut comprendre le monde social à l'intérieur duquel le créateur se crée comme créateur en créant des formes qui prennent appui sur d'autres formes pour s'opposer à elles, pour les contrecarrer, pour les surmonter, pour les surpasser, pour faire mieux, pour faire autrement, etc.

On pourrait presque raconter l'histoire de la vie de Manet comme une histoire interne, comme s'il ne s'était rien passé dans la société, comme s'il n'y avait pas eu Haussmann, Napoléon III (pas complètement quand même, puisque Manet s'intéressait à la politique et a fait des tableaux politiques – *Portrait d'Henri Rochefort*, *L'Exécution de Maximilien* [39]). Il reste que, avec cette histoire interne, on perdrait moins que si on ne prenait en compte que Napoléon III et Haussmann sans faire intervenir une histoire de l'art. J'essaierai de raconter la trajectoire de Manet, qui est linéaire, qui est un sens unique comme toutes les vies : on ne passe jamais deux fois par la même position. Il faudrait développer les implications de cette proposition très simple – le fait que la vie soit à sens unique – qui n'a pas été beaucoup réfléchi par les philosophes. On y passe chaque fois armé de tout ce qu'on a appris dans les positions antérieures et, en un sens, on ne fait jamais deux fois la même peinture. Par exemple, quand Manet reproduit dans un tableau, *Le Vieux Musicien* [15], un morceau d'un tableau antérieur [14]<sup>1</sup> ce n'est pas le même, il le met délibérément comme un élément dans une structure différente, pour faire un effet d'anti-perspective.



## Le champ comme espace social intermédiaire

J'en ai fini avec l'explication externe, et je voudrais montrer ce qu'on serait amené à faire si on n'avait pas l'idée de champ et si on voulait expliquer les formes au lieu de se contenter de les paraphraser, de les littériser, de les retraduire en discours. On serait condamné à des analyses du type de celles de Clark. Ce que la notion de champ permet de changer, d'abord parce qu'on n'est pas plongé tout de suite dans le Paris de Haussmann, les rues de Haussmann. On ne passe pas brusquement de Haussmann au tableau : on passe par un univers social qui est le monde des peintres, des critiques, des artistes, etc., qui obéit à des lois sociales, à des lois de fonctionnement, à l'intérieur duquel le peintre est lui-même inséré et à l'intérieur duquel il travaille. Lorsqu'il peint, par exemple, il n'est pas tout seul en face de son tableau : il a dans la tête d'autres peintres du passé et du présent, et aussi un public, celui auquel s'adresse son tableau ; c'est le public qui, selon la formule de Duchamp, fera le tableau<sup>1</sup>. En fait, c'est tout cela qui, sous la forme d'un champ, fera le tableau. Donc on a un espace intermédiaire dont la sociologie peut rendre raison de manière particulièrement fine.

Dans ce champ, on découvre des artistes qui s'organisent ; on ne trouve pas un artiste seul, mais on trouve des artistes organisés dans des sortes de coopératives. Manet reste extérieur à ces coopératives, mais elles agissent néanmoins pour lui ; il n'a jamais voulu être exposé dans les expositions impressionnistes, en particulier l'exposition de 1874. Il s'est toujours tenu à l'écart, il a toujours joué

1. « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp du signe, op. cit., p. 247).

solo, pour des raisons très compliquées. Il fait du Clark mais de très haut et, du coup, il ne veut pas être compromis avec les gens qui font du Clark – ceci dit pour faire un lien entre le niveau de l'analyse et le niveau du contenu analysé. Donc, il y a des artistes qui font des entreprises collectives et qui se réunissent pour faire du travail symbolique collectif, du travail critique : ils attaquent l'Académie sur ses flancs, c'est le rôle des réalistes, et j'en reparlerai. Il y a des critiques, comme Jules-Antoine Castagnary, qui critiquent très violemment l'Académie, qui lui reprochent tout ce qu'on peut lui reprocher, qui sont des défenseurs de Courbet, etc. Ces gens-là critiquent la hiérarchie des genres, chose que Manet critiquera en pratique, puisqu'il passera d'un genre à l'autre sans respecter les limites hiérarchiques entre les genres.

Ce travail critique se fait dans des lieux très importants. Lorsque j'ai commencé à étudier les critiques, il m'est venu à l'esprit que l'on oublie une chose très importante, qui est que l'espace des critiques est plus important que l'espace des seules critiques écrites. [...] Tous les travaux statistiques qui ont été faits sur les critiques – et il y en a de plus en plus – montrent que, si on trouve quatre-vingts critiques, il y en a en fait beaucoup plus et que cette déperdition n'est pas aléatoire. Les gens qui restent dans les échantillons ne sont pas du tout aléatoires ni représentatifs. On n'a pas perdu les textes de Baudelaire, par exemple. Le café, par ailleurs, est un lieu de critiques dans lequel l'artiste joue un rôle capital, et je pense que parmi les facteurs de réussite de l'entreprise de Manet, il y avait le fait qu'il parlait très bien, et qu'il parlait très bien de sa peinture, assez bien pour être écouté de trois grands écrivains : Zola, Mallarmé et Baudelaire. Un facteur qui n'est pas négligeable, c'est que Manet était instruit : il avait été, avec son ami Antonin Proust, au lycée, et je crois bien qu'il avait le baccalauréat – enfin, c'était le cas de Delacroix. Il se distinguait de la masse des peintres qui étaient statistiquement beaucoup moins instruits que les écrivains. Le champ littéraire était structurellement supérieur au champ artistique, et cette supériorité structurale était redoublée par la supériorité individuelle des écrivains sur les artistes. Au café Guerbois, il est probable que les



artistes écoutaient pendant que les littérateurs parlaient. Les cafés sont des lieux où « ça parle », et je pense qu'une part considérable de la critique s'inspire de propos de café. Il ne faut pas l'oublier.

Il y a donc tout un travail collectif, parfois organisé, sous forme de groupes – le groupe des naturalistes, des réalistes, etc. –, parfois spontané. Les cafés étaient distinctifs : ceux qui allaient au café Guerbois n'allaient pas à d'autres cafés, les cafés étant des lieux sélectifs, à la fois socialement et esthétiquement. Donc, il y a des groupes, mais, par ailleurs, il y a une chose tout à fait nouvelle, dont parle Bouillon, que je vous ai déjà citée plusieurs fois : ce sont les sociétés de peintres. L'article de Bouillon qui porte sur ces sociétés est un travail tout à fait respectable<sup>1</sup>. Ces sociétés de peintres sont créées sous le Second Empire pour organiser des expositions alternatives destinées à produire un marché parallèle. Ces groupes d'artistes à base esthétique – on pourrait dire esthético-politique – ont été très représentés dans les tableaux. Vous avez tous en tête le tableau de Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864) où on voit Manet au centre, entouré d'écrivains et d'artistes. Il y a plusieurs représentations du groupe, ce qui est une façon de le constituer, et de le constituer comme une communauté de croyance, de gens qui méritent de parler de la peinture parce qu'ils méritent d'être peintres, etc. Enfin, il y a tout un travail idéologique extrêmement important.

## Une révolution dans le champ

Je vais être obligé de m'arrêter là, mais je veux esquisser tout de même un peu, pour la cohérence de mon discours, la suite. J'ai donc étudié des sociétés d'artistes, c'est-à-dire l'effort des artistes

pour devenir des agents à part entière dans le champ artistique en voie de constitution, en face de l'Académie. Ce ne sont pas simplement des agents dominés, condamnés, exclus, excommuniés par le Salon, mais des agents actifs, capables de changer un peu le cours de l'histoire, changer le jury, changer les critères, etc. Ils se sont constitués en sociétés, mais en sociétés de vente et pas du tout en sociétés révolutionnaires, ce qui est une chose importante, et cette entreprise contribue à rendre possible la révolution spécifique. Ce que j'ai à l'esprit, c'est de comprendre une révolution dans le champ (ce n'est pas une révolution qui vient du dehors), une révolution qui va bouleverser la structure du champ. Il y a un champ qui a une structure, où il y a des rapports de force, qu'il faut bien connaître pour comprendre la forme qu'a prise la révolution spécifique. Il y a une révolution dans le microcosme (pour employer la métaphore du microcosme-macrocosme). Clark passe brusquement du macrocosme au peintre individuel en oubliant le microcosme. Or il y a un microcosme qui a une structure ; il y a des gens qui occupent dans cette structure une position telle qu'ils cherchent à la perpétuer (ce sont les académiques) et il y a des gens qui occupent dans cette structure une position telle qu'ils cherchent à la bouleverser.

Je viens de vous donner un premier ensemble d'agents qui vont se constituer pour survivre en tant que producteurs de peinture. Ils vont essayer de contribuer à inventer une nouvelle manière d'être peintre et de vivre de la peinture. Mais la peinture n'est pas seulement un bien matériel, c'est aussi un bien symbolique, et il faut aussi vendre du symbolique, c'est-à-dire de la croyance dans la valeur des produits offerts. Même les biens économiques ordinaires comportent plus ou moins une dimension symbolique : par exemple, les boulangers vendent aussi du symbolique, l'odeur du bon pain, etc. S'agissant des peintres, on voit se mettre en place une structure, que les White décrivaient en disant que l'on passait du système monopoliste d'État à un marché<sup>1</sup>. Mais il manque beaucoup de marches intermédiaires entre les deux systèmes.

<sup>1</sup> H. C. White et C. A. White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.



Je dirais plutôt que l'on passe du système monopoliste d'État à un champ artistique qui va se constituer sur la base d'une « collaboration », qui n'est pas voulue comme telle, entre les artistes et les critiques, c'est-à-dire entre des gens qui, d'une part, occupent une certaine position dans le champ littéraire à un certain moment – position tout à fait inférieure, comme c'est le cas des journalistes, ou position moyennement inférieure, comme c'est le cas des critiques réalistes, jusqu'à une position dominante, comme c'est le cas de Stéphane Mallarmé ou de Théophile Gautier – et, d'autre part, des artistes qui produisent des œuvres mais qui doivent aussi produire le besoin de leurs produits. Les produits symboliques sont des produits qu'il faut créer comme produits en créant le besoin du produit, par l'éducation notamment, une des fonctions de l'éducation étant de créer le besoin de produits culturels, c'est-à-dire de besoins qui ne sont pas innés.

Ce que je vais essayer de décrire la prochaine fois, c'est la mise en place de ce dispositif très complexe. On ne peut pas dire en effet que c'est la critique qui va produire la valeur, car il s'agit de produire la valeur de nouveaux biens, de choses qui n'avaient pas de valeur et qui vont avoir de la valeur. [...] En revanche, il faut montrer comment a été produit un univers de concurrence, un champ de la critique, à l'intérieur duquel des gens vont se convertir les uns les autres à la nouvelle peinture et devenir des convertisseurs de leur propre regard et du regard du public, et, du même coup, faire la valeur des œuvres nouvelles et dévaluer les œuvres traditionnelles qui vont tomber aux oubliettes. C'est l'histoire sociale de cette conversion que je voudrais faire. Mais, pour la faire tout à fait bien, il faudrait vingt volumes.

J'ai établi à peu près ce qu'il faudrait faire. J'en sais assez pour savoir tout ce qu'il faudrait savoir et que je ne sais pas complètement : il faudrait en savoir beaucoup pour comprendre pourquoi c'est Hippolyte Bosselet qui a été le premier converti, et pourquoi il a converti Untel qui a converti Untel... Les sociologues, et surtout les ethnologues, se sont posé ces problèmes de diffusion : comment ça se diffuse ? J'avais fait un cours d'une année là-

dessus, que je vous résume en quelques phrases. Il y a des tas de modèles, biologiques ou mécaniques, pour expliquer la diffusion. On fait comme si c'était une maladie et on prend le modèle de la contagion, ou alors on prend le modèle de la tache d'huile. Pour comprendre comment quelque chose se diffuse, comment se diffuse une pensée, je pense que le modèle que je propose est tout à fait réaliste et rigoureux : ça ne se diffuse pas au hasard, cela passe dans des rapports interindividuels qui sont à chaque fois des rapports de force ; il y en a qui ont plus d'autorité que d'autres, qui sont plus anciens que d'autres, il y en a un qui est plus peintre que l'autre, un qui est plus quelque chose que les autres, etc. Ces rapports sont complètement individuels et, en même temps, structurés. Mais la structure n'explique pas tout, comme le croient les structuralistes marxistes français à la Clark ; ce n'est pas non plus l'individu libre qui [décide] librement de se convertir, par une série miraculeuse de coups de foudre artistiques. Il y a une logique extrêmement difficile à saisir mais qui n'est pas si mystérieuse que ça. Ce serait pareil pour une conversion religieuse.

Maintenant, c'est vraiment la fin de ce cours. (Je fais comme une fin de symphonie de Bruckner, ça n'en finit plus, mais là c'est vraiment la fin.) Je dis cela, parce qu'il y en a parmi vous qui viennent de très loin, et qui pensent peut-être que ce n'est pas de chance que je ne parle pas de la religion, ou du sous-développement. Or j'en parle aussi, parce que ce modèle qui porte sur un cas apparemment très particulier – le monde de l'art – est en fait un cas particulier de phénomènes très généraux. On peut donc le transposer, et, par exemple, si on veut comprendre les révolutions religieuses au Nigeria, on a des phénomènes du même type, où il est question à la fois des structures et des individus. Je m'arrête là et je reprendrai sur la critique la prochaine fois.



## Utilité de la notion de champ

Cela dit, pourquoi est-il important de substituer « les critiques » à « la critique » ? Ce n'est pas simplement par une espèce de vice érudit, mais parce que c'est à travers la compréhension des rapports historiquement précisés et construits en détail des différents critiques, des rapports de ces différents critiques avec l'œuvre considérée, des critiques entre eux, que l'on peut comprendre comment la représentation collective de l'œuvre a pu changer, comment elle a été transformée ou comment elle s'est transformée à travers les conflits et les confrontations de tous les critiques.

L'objectif de ce moment de la recherche est d'essayer de trouver le principe explicatif de la transformation des jugements portés sur l'œuvre de Manet et de la transformation du jugement de « la » critique dans son ensemble : le fait que, de peintre ostracisé, excommunié, stigmatisé, Manet est devenu, après sa mort, relativement reconnu et consacré, au moins dans les milieux artistiques restreints. Comment s'est opérée cette transmutation, cette transformation, cette conversion collective et, du même coup, comment s'est opérée la conversion collective de la vision que nous avons de l'art, puisqu'il mettait en question complètement l'art ? Ce qui est en jeu est exactement la question que posait Mallarmé : « Comment cet hérésiarque fou a-t-il réussi à convertir toute une société à une vision du monde sans devenir fou ? » Ce qui est important, c'est une question que personne n'a jamais posée et que je pose grâce au roman de Zola que j'évoque souvent, *L'Œuvre*, qui est un roman assez détestable, plein de ressentiment, pas très affriolant, mais qui a le mérite, comme je l'ai dit plusieurs fois, d'évoquer de manière sentie ce qu'a été l'épreuve de Manet ou

de son équivalent dans le roman : l'épreuve de celui qui se trouve seul contre tous et qui doit tenir bon contre le jugement collectif.

Sans dramatiser, mais pour en donner l'enjeu, on peut rappeler que, dans beaucoup de sociétés archaïques, ceux qui étaient excommuniés par le groupe n'avaient pas d'autre recours que de partir. Il est attesté qu'ils pouvaient être tués, à la fois physiquement et symboliquement, par le fait qu'ils ne disposaient plus d'assistance : par exemple, chose très simple, on ne peut pas charger un bourricot tout seul. Dépourvus d'assistance matérielle, et aussi de ce que nous recevons sans même le savoir d'un ordre social bien constitué dans lequel nous sommes bien intégrés – c'est-à-dire une reconnaissance minimale, le droit d'exister, le droit de parler, etc. –, le bannissement était une véritable mise à mort. Je fais cette analogie de façon tout à fait consciente pour montrer que ce qui arrive à Manet est quelque chose de difficile à comprendre – et s'il y a des usages sauvages de l'analogie qui se pratiquent beaucoup, je pense que cette analogie-là est fondée.

Si j'ai le temps, j'essaierai de récapituler de manière analytique la liste des facteurs qui expliquent cette transformation de l'attitude des critiques, et par conséquent du public, à l'égard de Manet, sans être capable nécessairement d'en déterminer le poids relatif. Pour le moment, je vais cependant m'en tenir à la description de ce champ naissant, et je vais essayer d'en évoquer rapidement la structure. Au départ, une chose importante est que le champ de la critique est très peu autonome. Or une des propriétés des champs est l'autonomie de ces microcosmes par rapport au macrocosme dans lequel ils sont englobés.

## Le champ de la critique : les deux dimensions

Au départ, le champ de la critique est très peu autonome : la coupure entre la critique et le public n'est pas faite ; le grand public continue à peser sur la critique, sur une fraction de la critique, en particulier celle de la presse populaire qui est inclinée à ce qu'on pourrait appeler une sorte de « populisme esthétique »,



c'est-à-dire la tendance à ratifier les verdicts du public, identifié au peuple. On n'a pas de statistiques sur la fréquentation des Salons, mais il est probable – il n'y a qu'à voir les gravures [de l'époque] – que le peuple en blouse ne fréquentait guère les Salons et que c'étaient plutôt les bourgeois en redingote qui étaient censés représenter « le peuple » ; il y avait une sorte de populisme esthétique qui pesait sur l'ensemble de l'univers de la critique, et particulièrement sur les positions dominées symboliquement de ce champ en voie de constitution. Un des enjeux de la genèse de ce champ artistique et de la critique est la conquête de l'autonomie du jugement esthétique par rapport au goût du public, par rapport aussi au goût des représentants de l'autorité, des Salons, de l'État, etc. Comment affirmer une légitimité indépendante, d'une part, de la reconnaissance du public et du succès populaire et, d'autre part, de l'autorité académique, les deux étant en grande partie corrélés ? Comment [cette légitimité] s'est-elle affirmée ? Je n'insiste pas, il faudrait approfondir ce point. J'en viens tout de suite au champ de la critique dont je vais essayer d'évoquer grossièrement la structure. J'aurais envie de faire un schéma – je l'ai fait pour moi-même –, mais les schémas sont toujours très dangereux parce qu'ils conduisent à simplifier : par exemple, ils sont bidimensionnels alors qu'ils devraient être tridimensionnels. Je vais plutôt les évoquer verbalement, même si cela crée quelques difficultés de communication.

On a un espace à deux dimensions avec deux axes. Le premier axe est caractérisé par le degré d'autonomie à l'égard des pouvoirs temporels, à l'égard du pouvoir politique, de l'État, du gouvernement, de l'Institut et du Salon. J'ai beaucoup insisté dans le passé, mais vous l'avez peut-être oublié, sur le fait que ces pouvoirs ne sont absolument pas superposables, parce qu'il y a des décalages, et si j'avais insisté là-dessus, c'est parce que c'est un des facteurs qui permettront aux impressionnistes de se faufiler. Il y a des conflits entre les grands critiques et les autorités gouvernementales. Pour en faire une analyse scientifique rigoureuse, il faudrait pouvoir caractériser précisément la position des critiques sur cet axe horizontal, en cumulant toutes sortes de critères mais là, malheureusement, le

matériel ne suit pas (on peut toujours en donner le principe, pour le cas où un miracle historique ferait découvrir les documents). Il reste qu'il est très difficile d'avoir des informations pour chacun des personnages considérés. Souvent, d'ailleurs, ces informations n'existent pas, alors qu'il faudrait pouvoir cumuler des indicateurs objectifs de la position par rapport au pouvoir académique (est-ce qu'ils font partie de l'Académie des beaux-arts ? est-ce qu'ils participent au jury du Salon, etc. ?) et des indicateurs objectifs de rapport au gouvernement (est-ce qu'ils appartiennent à la haute administration de l'art ? est-ce qu'ils ont des décorations ? est-ce qu'ils reçoivent des subventions ? est-ce qu'ils ont des pensions, ce qui n'est pas un détail ? Par exemple, Théophile Gautier recevait une pension et avait des fonctions officielles qui limitaient évidemment sa liberté). C'est ce que j'ai pu faire dans une recherche que j'ai menée, où j'ai essayé de caractériser ce que j'appelle la « noblesse d'État<sup>1</sup> », c'est-à-dire les hauts fonctionnaires, les patrons, etc., par tout un ensemble de caractéristiques (est-ce qu'ils vont dans les congrès ? est-ce qu'ils sont invités par les ministres ? est-ce qu'ils déjeunent à l'Élysée ? etc.). Ces critères cumulés permettent de définir des indices d'insertion. [...] Dans la première dimension, on aurait donc d'un côté un pôle que je vais mettre à droite, le pôle le plus dominant temporellement, c'est-à-dire du point de vue du pouvoir politique ; à l'autre pôle, on aurait les gens qui ont peu d'indices d'appartenance, qui sont exclus, qui ne sont pas dans les Salons : la bohème, avec un fort degré d'autonomie à l'égard du pouvoir politique.

Deuxième dimension : le degré d'autonomie par rapport au second pouvoir temporel, le public bourgeois, les deux étant en colinéarité, variant *grosso modo* dans le même sens, mais pas complètement, je n'y reviens pas. Il s'agit des journalistes qui écrivent dans les journaux à grande diffusion, qui se trouvent du côté du pôle dominé temporellement – pas tous, c'est un problème, car les journalistes sont dispersés : ceux qui écrivent dans les journaux à grande diffusion peuvent être très dépendants du public et en

1. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État*, op. cit.



même temps détenir du pouvoir temporel, ce qui complique les choses. On a donc une dépendance à l'égard du public bourgeois. À partir de ces deux critères, on peut distribuer les critiques dans la première dimension de l'espace.

La deuxième dimension de l'espace est très difficile à élaborer pour des raisons que je vais expliquer. Cette dimension verticale indiquerait le degré de compétence artistique spécifique. Je n'explique pas tout de suite pourquoi c'est compliqué, mais si vous réfléchissez trois secondes, vous allez trouver : la compétence est en jeu, puisque c'est ce qui est en train de changer. L'opposition principale se situe entre les critiques orthodoxes qui reconnaissent pour critère le succès, qui sont en quelque sorte les bons serviteurs de l'ordre académique et de l'ordre social. Ce sont les dominants temporellement qui cherchent pour eux-mêmes la gloire temporelle, donc l'approbation du public. Ils fréquentent les peintres académiques, ce sont des familiers de Léon Bonnat, Alexandre Cabanel, William Bouguereau, etc., qui, comme eux, pour la plupart, doivent tout à l'institution.

## L'art, une « pratique pure sans théorie »

Voilà en gros la démarche que je vais suivre, mais préalablement je rappelle un point important que j'ai développé l'an passé, pour comprendre ma manière d'interpréter, de lire... non pas de lire justement, mais de regarder les œuvres. Je voudrais rappeler l'idée que, devant une œuvre telle que celle de Manet, mais aussi devant toute œuvre humaine, il faut abandonner la vision intellectualiste qui est particulièrement de rigueur quand il s'agit d'œuvres culturelles ou intellectuelles. Il faut adopter une attitude, une posture, une méthode, une théorie que j'appelle « dispositionnaliste » (le mot est un peu barbare, mais il est commode) contre le biais scolastique dont j'ai parlé plusieurs fois, qui est très funeste en sciences sociales, en ethnologie, etc., particulièrement quand il s'agit de comprendre la peinture qui est, au sens fort du terme, un art. Et ce mot « art », il faut le prendre au sens étymologique que réveillait Durkheim en le définissant comme une « pratique pure sans théorie<sup>1</sup> ». Un art – c'est le sens du mot allemand –, c'est une manière de faire, et s'agissant de comprendre un peintre, il faut savoir qu'il s'agit de comprendre une manière de faire. Ce serait la même chose lorsque les écrivains disent : « Il faut comprendre l'écriture. » Il y a des coquetteries des années 1970 qui m'énervaient beaucoup, mais il faut surmonter l'énervement pour voir ce que ça peut contenir de vrai. Quand on parle d'« écriture », cela veut dire : « L'écrivain, c'est quelqu'un qui écrit, qu'il faut prendre comme tel. » Mais, même dans ce cas-là, la métaphore de la lecture est dangereuse, c'est une métaphore de *lector* appliquée à un *auctor*<sup>2</sup>. On a affaire à des produits résultant d'un acte de peindre ; donc, autant que possible, il faut remonter à l'acte de peindre. C'est très arrogant, très audacieux, et en même temps très modeste. C'est une première chose.

1. É. Durkheim, *Éducation et sociologie*, op. cit., p. 79.

2. Sur l'opposition *auctor/lector* et le biais scolastique, voir P. Bourdieu, *Choses dites*, op. cit., p. 132-143, et surtout *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 124-126 et 130.



Une deuxième chose que je crois importante, et je pense que c'est un principe auquel je me plierai, c'est qu'il faut appliquer le principe de parcimonie. Alors, évidemment, sur la peinture, et notamment s'agissant de certaines œuvres particulièrement énigmatiques et fascinantes comme *Un bar aux Folies-Bergère* [42], on est entraîné dans une sorte de propension lyrique à en rajouter : il y a une tentation de l'emphase, de l'enchère, de la surabondance, du luxe verbal, etc. Cette tendance peut avoir des fondements tout à fait légitimes quand on veut exprimer l'extase, l'admiration, etc. (après tout, on fait ce qu'on peut avec des mots). Mais, malheureusement, cette propension légitime est renforcée par la logique même du champ des producteurs de commentaires sur les œuvres, qui est aussi celle de la surenchère, chacun étant dans son champ de commentaires comme Manet devant son champ d'artistes. Il faut faire toujours plus fort, c'est-à-dire en rajouter par rapport aux commentaires précédents, et je pense que cette tentation est peut-être plus frappante encore dans le domaine de la littérature, où les producteurs de discours sont plus répandus parce que, en un sens, c'est plus facile, du moins apparemment. Ce principe de parcimonie est donc important, et il ne faut pas craindre de décevoir les attentes.

Un principe corrélatif de celui-là, c'est d'utiliser le capital de commentaires. L'œuvre de Manet a été beaucoup étudiée et on a la chance de pouvoir manipuler un immense capital de commentaires. À quoi bon faire le malin alors qu'il suffit de reprendre intelligemment les commentaires intelligents, et de faire ce que Manet a fait : Manet a été révolutionnaire, parce que, au lieu d'être un copieur, un copiste, il est allé chercher des solutions inouïes, pour les appliquer de manière inouïe à des objets inédits, dans un passé plus ou moins éloigné. Pourquoi ne pas se nourrir de cet immense capital de commentaires ? Évidemment, dans les commentaires de tableaux que je ferai, il faudrait presque que, à chaque phrase, je dise : « Comme le dit Untel... » J'ai aussi mes petites contributions, et peut-être que je vous les dirai par coquetterie — « Ça, je suis le seul à l'avoir vu » —, mais ce serait bien un miracle que, venant après tant de commentateurs — c'est

un monstre aux cent yeux —, je puisse voir quelque chose qui n'a jamais été vu. C'est un peu puéril. Et il suffit de se dire cela pour échapper à un grand principe d'erreur. J'aimais dire : « Il n'y a que les imbéciles qui font les malins », mais, malheureusement, c'est une faute commune, c'est un principe d'erreur commun dans la recherche. Les chercheurs devraient se dire : « Que je puisse apporter quelque chose après tant de commentateurs, ça se saurait... » Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a rien à faire : il reste souvent à faire en grande partie parce que les prédécesseurs sont tombés dans les erreurs dont je parle.

Deuxième principe d'erreur : l'« effet de champ ». La phrase de Spinoza : *omnis determinatio negatio est* (« Toute détermination est une négation ») est une très belle formule qui vaut pour tout ce qui se passe dans un champ ; quiconque est dans un champ est déterminé par la négation d'autres positions dans le champ. Donc il faut échapper à ce déterminisme. Dernier point, qui découle toujours de ce principe dispositionnaliste : il faut essayer de remonter de la peinture comme quelque chose qu'on lit, qu'on déchiffre, etc., à l'acte de peindre, et ici je vous cite, pour le plaisir, un texte de Valéry, dans *Tel Quel*, où il parle de la *Vénus d'Urbino* [6] du Titien, qui a été un des modèles de l'*Olympia* [7]. Je cite : « Mais l'artiste assemble, accumule, compose au moyen de la matière une quantité de désir, d'attentions et de conditions, venus de tous les coins de l'esprit et de l'être. Tantôt il pensait à son modèle, tantôt à ses mélanges, à ses huiles, à ses tons, tantôt à la chair même, et tantôt à la toile qui buvait. Mais ces attentions si indépendantes s'unissaient dans l'acte de peindre, et ces moments distincts, épars, suivis, repris, suspendus, échappés, devenaient un tableau devant lui<sup>1</sup>. » C'est une évocation peut-être un peu lyrique mais qui dit bien, je crois, ce qu'est l'acte de peindre. Il faut préciser un tout petit peu cela.

J'ai dit que Manet avait une immense culture. « Une immense culture », qu'est-ce que ça veut dire ? Ça ne veut pas dire qu'il pouvait répondre comme à un jeu télévisé : « Quand Le Titien

1. P. Valéry, *Tel quel*, in *Œuvres II*, op. cit., p. 475.



a-t-il peint la *Vénus d'Urbino* ? » Non, il avait la *Vénus d'Urbino* dans l'œil. Je vous montrerai des exemples de tableaux où les deux grandes oppositions majeures – c'est dans *La Musique aux Tuileries* [35] –, la coupe horizontale et la coupe verticale, obéissent toutes les deux au nombre d'or. Il est probable que Manet n'a pas fait le calcul, il n'a pas pris son mètre pour mesurer, et on pourrait dire ça d'un tas de choses : il avait la mesure non pas dans la mémoire (les mots sont importants : « la mémoire », c'est quelque chose qu'on peut mobiliser à volonté, qui est en tout cas de l'ordre des représentations) mais dans l'habitus : on peut obéir au passé sans représentations – c'est ça l'habitus –, on peut faire du passé présent. C'est pourquoi le mot *habitus* n'est pas là pour faire savant. Je ne vois pas comment le dire autrement.

Il avait donc dans le corps, dans l'œil, dans la main, des tableaux et – j'emploierai à ce propos la métaphore de Saussure qui dit que la langue, qu'il oppose à la parole, est un trésor – ces tableaux constituaient, pour Manet, une langue spécifique, une langue artistique, un trésor constitué de tout l'acquis de l'histoire de la peinture, c'est-à-dire un réservoir d'idées, de formes accumulées par la tradition, un réservoir de sujets. Par exemple, il voit des femmes étendues au bord de la Seine, il attrape l'idée du *Déjeuner sur l'herbe* [1] et il est probable que, devant cette scène, il pense vaguement à l'œuvre du Titien qu'il a copiée. Il a toujours du matériel iconographique dans l'œil, c'est-à-dire des manières de traiter canoniques. Il a des techniques de représentation, des répertoires d'expressions et de postures, des trucs. Par exemple, comment faire un effet d'or ? Il a en tête *L'Homme au casque d'or* [de Rembrandt (vers 1650)] et il sait que c'est déjà fait. Autrement dit, il a des schèmes pratiques qui sont des structures incorporées, des schèmes pratiques qu'il met en œuvre de façon inconsciente. Il a acquis tout cela en pratique, en grande partie par le pastiche et la copie.

Ce qui est très émouvant lorsqu'on regarde les œuvres dans leur déroulement chronologique – ce serait intéressant de faire un film –, c'est que l'on a l'impression que, comme dans les œuvres de Rodin, elles s'arrachent à la matière ; on a l'impression que

peu à peu il s'arrache de la copie : il cesse d'être un copieur, un compilateur, pour autonomiser des formes, des schèmes, etc. Quand passe-t-on de la copie au pastiche ? Est-ce qu'il le sait lui-même ? C'est une question que je vais poser. Par exemple, Marcel Proust a fait un recueil de pastiches (*Pastiches et mélanges*). On oublie que l'écriture s'apprend en pastichant. Flaubert pastichait Chateaubriand, et quand il faisait une phrase, il se demandait s'il n'avait pas fait du « Balzac chateaubrianisé », ce qui était sa hantise<sup>1</sup>. Bref, Manet s'est fait en faisant, il a appris en faisant, il est passé de la copie à l'imitation. Il a été fasciné par Goya. Duret dit, par exemple, que « dans plusieurs de ses eaux-fortes, comme dans certains tableaux, il a aimé, de propos délibéré, à faire apparaître la réminiscence des devanciers ses favoris. C'est ainsi que sa *Femme à la mantille* a été exécutée, ouvertement, dans la manière de Goya<sup>2</sup>. » C'est vrai que c'est la manière de Goya. Mais est-ce « de propos délibéré » ? Y a-t-il le souci de « faire apparaître la réminiscence » ? Les commentateurs sont toujours intentionnalistes et postulent soit une intention de l'artiste soit une intention objective de l'œuvre.





Passage de l'Opéra (1822-1823)



## THE ARCADES PROJECT

### C [ANCIENT PARIS, CATACOMBS, DEMOLITIONS, DECLINE OF PARIS]

“Easy the way that leads into Avernus”.

Virgil

“Even the automobiles have an air of antiquity here.”

Guillaume Apollinaire

To construct the city topographically – tenfold and a hundred fold – from out of its arcades and its gateways, its cemeteries and bordellos, its railroad stations and its ..., just as formerly it was defined by its churches and its markets. And the more secret, more deeply embedded figures of the city: murders and rebellions, the bloody knots in the network of the streets, lairs of love, and conflagrations. [C 1, 8]

Couldn’t an exciting film be made from the map of Paris? From the unfolding of its various aspects in temporal succession? From the compression of a centuries- long movement of streets, boulevards, arcades, and squares into the space of half an hour? And does the flâneur do anything different? [C 1, 9]

One knew of places in ancient Greece where the way led down into the underworld. Our waking existence likewise is a land which, at certain hidden points, leads down into the underworld-a land full of inconspicuous places from which dreams arise. All day long, suspecting nothing, we pass them by, but no sooner has sleep come than we are eagerly groping our way back to lose ourselves in the dark corridors. By day, the labyrinth of urban dwellings resembles consciousness; the arcades (which are galleries leading into the city’s past) issue unremarked onto the streets. At night, however, under the tenebrous mass of the houses, their denser darkness protrudes like a threat, and the nocturnal pedestrian hurries past-unless, that is, we have emboldened him to turn into the narrow lane.

But another system of galleries runs underground through Paris: the Métro, where at dusk glowing red lights point the way into the underworld of names. Combat, Elysée, Georges V; Etienne Marcel, Solférino, Invalides, Vaugirard – they

have all thrown off the humiliating fetters of street or square, and here in the lightning-scored, whistle-resounding darkness are transformed into misshapen sewer gods, catacomb fairies. This labyrinth harbors in its interior not one but a dozen blind raging bulls, into whose jaws not one Theban virgin once a year but thousands of anemic young dressmakers and drowsy clerks every morning must hurl themselves. – Street Names – Here, underground, nothing more of the collision, the intersection, of names – that which aboveground forms tile linguistic network of the city. Here each name dwells alone; hell is its demesne. Amer, Picon, Dubonnet are guardians of the threshold. [C 1a, 2]

Paris is built over a system of caverns from which the din of Metro and railroad mounts to the surface, and in which every passing omnibus or truck sets up a prolonged echo.. And this great technological system of tunnels and thorough-fares interconnects with the ancient vaults, the limestone quarries, the grottoes and catacombs which, since the early Middle Ages, have time and again been reentered and traversed. Even today, for the price of two francs, one can buy a ticket of admission to this most nocturnal Paris, so much less expensive and less hazardous than the Paris of the upper world. The Middle Ages saw it differently. Sources tell us that there were clever persons who now and again, after exacting a considerable sum and a vow of silence, undertook to guide their fellow citizens underground and show them the Devil in his infernal majesty. A financial venture far less risky for the swindled than for the swindlers: Must not the church have considered a spurious manifestation of the Devil as tantamount to blasphemy? In other ways, too, this subterranean city had its uses, for those who knew their way around it. Its streets cut through the great customs barrier with which the Farmers General had secured their right to receive duties on imports, and in the sixteenth and eighteenth centuries smuggling operations went on for the most part below ground. We know also that in times of public commotion mysterious rumours traveled very quickly via the catacombs, to say nothing of the prophetic spirits and fortunetellers duly qualified to pronounce upon them. On the day after Louis XVI fled Paris, the revolutionary government issued bills ordering a thorough search of these passages. And a few years later a

rumour suddenly spread through the population that certain areas of town were about to cave in. [C 2, 1]

To reconstruct the city also from its fountains. “Some streets have preserved these in name, although the most celebrated among them, the Puits d’Amour which was located not far from the marketplace on the Rue de la Truanderie, has been dried, filled up, and smoothed over without a trace remaining. Hence, there is hardly anything left of the echoing wells which provided a name for the Rue du Puits-qui-Pade, or of the wells which the tanner Adam-l’Hermite had dug in the quartier Saint-Victor. We have known the Rues de Puits-Mauconseil, du Puits-de-Fer, du Puits-du-Chapitre, du Puits-Certain, du Bon-Puits, and finally the Rue du Puits, which, after being the Rue du Bout-du-Monde, became the Impasse Saint-Claude-Montmartre. The marketplace wells, the bucket-drawn wells, the water carriers are all giving way to the public wells, and our children, who will easily draw water even on the top floors of the tallest buildings in Paris, will be amazed that we have preserved for so long these primitive means of supplying one of humankind’s most imperious needs.” Maxime du Camp, Paris: Ses organes, ses fonctions et sa vie (Paris, 1875), vol. 5, p. 263. [C 2, 2]

There are architectonic emblems of commerce: steps lead to the apothecary, whereas the cigar shop has taken possession of the corner. The business world knows to make use of the threshold. In front of the arcade, the skating rink, the swimming pool, the railroad platform, stands the tutelary of the threshold: a hen that automatically lays tin eggs containing bonbons. Next to the hen, an automated fortuneteller-an apparatus for stamping our names automatically on a tin band, which fixes our fate to our collar. [C 2, 4]

Conservative tendency of Parisian life: as late as 1867,, an entrepreneur conceived the plan of having five hundred sedan chairs circulate throughout the city. [C 2a, 2]

Concerning the mythological topography of Paris: the character given it by its gates. Important is their duality: border gates and triumphal arches. Mystery of the boundary stone which, although located in the heart of the city, once marked the

point at which it ended. – On the other hand, the Arc de Triomphe, which today has become a traffic island. Out of the field of experience proper to the threshold evolved the gateway that transforms whoever passes under its arch. The Roman victory arch makes the returning general a conquering hero. (Absurdity of the relief on the inner wall of the arch? A classicist misunderstanding?) [C 2a, 3]

The gallery that leads to the Mothers’ is made of wood.. Likewise, in the large- scale renovations of the urban scene, wood plays a constant though ever- shifting role: amid the modern traffic, it fashions, in the wooden palings and in the wooden planking over open substructions, the image of its rustic prehistory. [C 2a, 4]

“The ruins of the Church and of the aristocracy, of feudalism, of the Middle Ages, are sublime – they fill the wide-eyed victors off today with admiration. But the ruins of the bourgeoisie will be an ignoble detritus of pasteboard, plaster, and coloring.” Honore de Balzac and other authors, Le Diable à Paris (Paris, 1845), vol. 2, p. 18 (Balzac, “Ce qui disparaît de Paris”). [C 2a, 8]

...All this, in our eyes, is what the arcades are.. And they were nothing of all this. “It is only today, when the pickaxe menaces them, that they have at last become the true sanctuaries of a cult of the ephemeral, the ghostly landscape of damnable pleasures and professions. Places that yesterday were incomprehensible, and that tomorrow will never know.” Louis Aragon, Le Paysan de Paris (Paris, 1926), p. 19 [C 2a, 9]

Reasons for the decline of the arcades: widened sidewalks, electric light, ban on prostitution, culture of the open air. [C 2a, 12]

The city is only apparently homogeneous. Even its name takes on a different sound from one district to the next. Nowhere, unless perhaps in dreams, can the phenomenon of the boundary be experienced in a more originary way than in cities. To know them means to understand those lines that, running alongside railroad crossings and across privately owned lots, within the park and along the riverbank, function as limits; it means to know these confines, together with the enclaves of the various districts. As threshold, the boundary stretches across streets; a new precinct



begins like a step into the void-as though one had unexpectedly cleared a low step on a flight of stairs. [C 3, 3]

Demolition sites: sources for teaching the theory of construction. “Never have circumstances been more favourable for this genre of study than the epoch we live in today. During the past twelve years, a multitude of buildings – among them, churches and cloisters – have been demolished down to the first layers of their foundations; they have all provided ... useful instruction.” Charles-François Viel, *De l’Impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtimens* (Paris, 1805), pp. 43-44 [C 6a, 2]

Demolition sites: “The high walls, with their bister-colored lines around the chimney flues, reveal, like the cross-section of an architectural plan, the mystery of intimate distributions ... A curious spectacle, these open houses, with their floorboards suspended over the abyss, their colourful flowered wallpaper still showing the shape of the rooms, their staircases leading nowhere now, their cellars open to the sky, their bizarre collapsed interiors and battered ruins. It all resembles, though without the gloomy tone, those uninhabitable structures which Piranesi outlined with such feverish intensity in his etchings.” Théophile Gautier, *Mosaique de ruines: Paris et les Parisiens au XIXe Siècle*, by Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault, and Du Fayl (Paris, 1856), pp. 38-39 [C 7, 1]

“Edgar Poe created a character who wanders the streets of capital cities; he called him the Man of the Crowd. The restlessly inquiring engraver is the Man of Stones ... Here we have ... an ... artist who did not study and draw, like Piranesi, the remnants of a bygone existence, yet whose work gives one the sensation of persistent nostalgia ... This is Charles Meryon. His work as an engraver represents one of the profoundest poems ever written about a city, and what is truly original in all these striking pictures is that they seem to be the image, despite being drawn directly from life, of things that are finished, that are dead or about to die ... This impression exists independently of the most scrupulous and realistic reproduction of subjects chosen by the artist. There was something of the visionary in Meryon, and he undoubtedly divined that these rigid and unyielding forms were

ephemeral, that these singular beauties were going the way of all flesh. He listened to the language spoken by streets and alleys that, since the earliest days of the city, were being continually torn up and redone; and that is why his evocative poetry makes contact with the Middle Ages through the nineteenth-century city, why it radiates eternal melancholy through the vision of immediate appearances. “Old Paris is gone (no human heart / changes half so fast as a city’s face).” These two lines by Baudelaire could serve as an epigraph to Meryon’s entire oeuvre.” Gustave Geffroy, Charles Meyron (Paris, 1926), pp. 1-3. [C 7a, 1]

1871: “The popular imagination could give itself free reign, and it took every opportunity to do so. There wasn’t one civil-service official who did not seek to expose the method of treachery then in fashion: the subterranean method.. In the prison of Saint-Lazare, they searched for the underground passage which was said to lead from the chapel to Argenteuil – that is, to cross two branches of the Seine and some ten kilometres as the crow flies.. At Saint-Sulpice, the passage supposedly abutted the château of Versailles.” Georges Laronze, *Histoire de la Commune de 1871* (Paris, 1928), p. 399. [C 8a, 5]

“As a matter of fact, men had indeed replaced the prehistoric water. Many centuries after it had withdrawn, they had begun a similar overflowing. They had spread themselves in the same hollows, pushed out in the same directions. It was down there – toward Saint-Merri, the Temple, the Hôtel de Ville, toward Les Halles, the Cemetery of the Innocents, and the Opéra, in the places where water had found the greatest difficulty escaping, places which had kept oozing with infiltrations, with subterranean streams – that men, too, had most completely saturated the soil. The most densely populated and busiest quartiers still lay over what had once been marsh.” Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, book 1, Le 6 octobre (Paris 1932), p. 191. [C 9, 1]

**D**  
**[BOREDOM, ETERNAL RETURN]**

“Must the sun therefore murder all dreams, the pale children of my pleasure grounds? The days have grown so still and glowering. Satisfaction lures me with nebulous visions,

while dread makes away with my salvation – as though I were about to judge my God.”

Jakob van Hoddis

“Boredom waits for death.”

Johann Peter Hebbel

“Waiting is life.”

Victor Hugo

To grasp the significance of nouveauté it is necessary to go back to novelty in everyday life. Why does everyone share the newest thing with someone else? Presumably, in order to triumph over the dead. This only where there is nothing really new. [D 5a, 5]

“If the world may be thought of as a certain definite quantity of force and as a certain definite number of centers of force – and every other representation remains ... useless – it follows that, in the great dice game of existence, it must pass through a calculable number of combinations. In infinite time, every possible combination would at some time or another be realised; more: it would be realised an infinite number of times. And since between every combination and its next recurrence all other possible combinations would have to take place, ... a circular movement of absolutely identical series is thus demonstrated. ... This conception is not simply a mechanistic conception; for if it were that, it would not condition an infinite recurrence of identical cases but a final state, Because the world has not reached this, mechanistic theory must be considered an imperfect and merely provisional hypothesis.” Nietzsche, *Gesammelte Werke* (Munich 1926), vol. 19 (The Will to Power, book 4), p. 373 [D 8a, 1]

In the idea of eternal recurrence, the historicism of the nineteenth Century capsizes. As a result, every tradition, even the most recent, becomes the legacy of something that has already run its course in the immemorial night of the ages. Tradition henceforth assumes the character of a phantasmagoria in which primal history enters the scene in ultramodern get-up. [D 8a, 2]

First intimation of the doctrine of eternal recurrence at the end of the fourth book of *Die fröhliche Wissenschaft*: “How, if some day or night a demon were to sneak after you into your

loneliest loneliness and say to you: “This life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and sigh and everything immeasurably small or great in your life must rerun to you – all in the same succession and sequence even this spider and this moonlight between the trees, and even this moment and I myself. The eternal hourglass of existence is turned over and over, and you with it, a dust grain of dust.’ Would you not ... curse the demon who spoke thus? Or did you once experience a tremendous moment when you would have answered him: “You are a god and never have I heard anything more godly!” Cited in Lowith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen* (Berlin, 1935), p. 57-58. [D 10, 1]

“Eternal return” is the fundamental form of the urgeschichtlichen, mythic consciousness. (Mythic because it does not reflect.) [D 10, 3]

The belief in progress – in an infinite perfectibility understood as an infinite ethical task – and the representation of eternal return are complementary. They are the indissoluble antinomies in the face of which the dialectical conception of historical time must be developed. In this conception, the idea of eternal return appears precisely as that “shallow rationalism” which the belief in progress is accused of being, while faith in progress seems no less to belong to the mythic mode of thought than does the idea of eternal return. [D 10a, 5]

**H**  
**[THE COLLECTOR]**

“All these old things have a moral value.”

Charles Baudelaire

I believe ... in my soul: the Thing

Leon Deubel

What is decisive in collecting is that the object is detached from all its original functions in order to enter into the closest conceivable relation to things of the same kind. This relation is the diametric opposite of any utility, and falls into the peculiar category of completeness. What is this “completeness”? It is a grand attempt to overcome



the wholly irrational character of the object's mere presence at hand through its integration into a new, expressly devised historical system: the collection. And for the true collector, every single thing in this system becomes an encyclopaedia of all knowledge of the epoch, the landscape, the industry, and the owner from which it comes. It is the deepest enchantment of the collector to enclose the particular item within a magic circle, where, as a last shudder runs through it (the shudder of being acquired), it turns to stone. Everything remembered, everything thought, everything conscious becomes socle, frame, pedestal, seal of his possession. It must not be assumed that the collector, in particular, would find anything strange in the topos hyperouranios – that place beyond the heavens which, for Plato shelters the unchangeable archetypes of things. He loses himself, assuredly. But he has the strength to pull himself up again by nothing more than a straw; and from out of the sea of fog that envelops his senses rises the newly acquired piece, like an island. – Collecting is a form of practical memory, and of all the profane manifestations of “nearness” it is the most binding. Thus, in a certain sense, the smallest act of political reflection makes for an epoch in the antiques business. We construct here an alarm clock that rouses the kitsch of the previous century to “assembly”. [H 1a, 2]

The time method of making things present is to represent them in our space (not to represent ourselves in their space). (The collector does just this, and so does the anecdote.) Thus represented, the things allow no mediating construction from out of “large contexts.” The same method applies, in essence, to the consideration of great things from the past – the cathedral of Chartres, the temple of Paestum – when, that is, a favourable prospect presents itself: the method of receiving the things into our space. We don't displace our being into theirs; they step into our life. [H 2, 3]

One may start from the fact that the true collector detaches the object from its functional relations. But that is hardly an exhaustive description of this remarkable mode of behaviour. For isn't this the foundation (to speak with Kant and Schopenhauer) of that “disinterested” contemplation by virtue of which the collector attains to an unequalled view of the object – a view which takes in more, and other, than that of the profane owner and which we would do best to

compare to the gaze of the great physiognomist? But how his eye comes to rest on the object is a matter elucidated much more sharply through another consideration. It must be kept in mind that, for the collector, the world is present, and indeed ordered, in each of his objects. Ordered, however, according to a surprising and, for the profane understanding, incomprehensible connection. This connection stands to the customary ordering and schematization of things something as their arrangement in the dictionary stands to a natural arrangement. We need only recall what importance a particular collector attaches not only to his object but also to its entire past, whether this concerns the origin and objective characteristics of the thing or the details of its ostensibly external history: previous owners, price of purchase, current value, and so on. All of these – the “objective” data together with the other – come together; for the true collector, in every single one of his possessions, to form a whole magic encyclopaedia, a world order, whose outline is the fate of his object. Here, therefore, within this circumscribed field, we can understand how great physiognomists (and collectors are physiognomists of the world of things) become interpreters of fate. It suffices to observe just one collector as he handles the items in his showcase. No sooner does he hold them in his hand than he appears inspired by them and seems to look through them into their distance, like an augur. (It would be interesting to study the bibliophile as the only type of collector who has not completely withdrawn his treasures from their functional context.) [H 2, 7; H 2a, 1]

Vasari is supposed to have maintained (in his treatise on architecture?) that the term “grotesque” comes from the grottoes in which collectors hoard their treasures. [H 4, 2]

Collecting is a primal phenomenon of study: the student collects knowledge. [H 4, 3]

Perhaps the most deeply hidden motive of the person who collects can be described this way: he takes up the struggle against dispersion. Right from the start, the great collector is struck by the confusion, by the scatter, in which the things of the world are found. It is the same spectacle that so preoccupied the men of the Baroque; in particular, the world image of the allegorist cannot be explained apart from the passionate,

distraught concern with this spectacle. The allegorist is, as it were, the polar opposite of the collector. He has given up the attempt to elucidate things through research into their properties and relations. He dislodges things from their context and, from the outset, relies on his profundity to illuminate their meaning. The collector, by contrast, brings together what belongs together; by keeping in mind their affinities and their succession in time, he can eventually furnish information about his objects. Nevertheless – and this is more important than all the differences that may exist between them – in every collector hides an allegorist, and in every allegorist a collector. As far as the collector is concerned, his collection is never complete; for let him discover just a single piece missing, and everything he's collected remains a patchwork, which is what things are for allegory from the beginning. On the other hand, the allegorist – for whom objects represent only keywords in a secret dictionary, which will make known their meanings to the initiated-precisely the allegorist can never have enough of things. With him, one thing is so little capable of taking the place of another that no possible reflection suffices to foresee what meaning his profundity might lay claim to for each one of them.” [H 4a, 1]

## I [THE INTERIOR, THE TRACE]

“In 1830, Romanticism was gaining the upper hand in literature. It now invaded architecture and placarded house facades with a fantastic gothicism, one all too often made of pasteboard. It imposed itself on furniture making. ‘All of a sudden,’ says a reporter on the exhibition of 1834, ‘there is boundless enthusiasm for strangely shaped furniture. From old chateaux, from furniture warehouses and junk shops, it has been dragged out to embellish the salons, which in every other respect are modern. ...’ Feeling inspired, furniture manufacturers have been prodigal with their ‘ogives and machicolations.’ You see beds and armoires bristling with battlements, like thirteenth-century citadels.” E. Levasseur, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France, de 1789 à 1870* (Paris, 1904) vol. 2, pp. 206-207. [I 1, 1]

The importance of movable property, as compared with immovable property. Here our task is slightly

easier. Easier to blaze a way into the heart of things abolished or superseded, in order to decipher the contours of the banal as picture puzzle – in order to start a concealed William Tell from out of wooded entrails, or in order to be able to answer the question, “Where is the bride in this picture?” Picture puzzles, as schemata of dreamwork, were long ago discovered by psychoanalysis. We, however, with a similar conviction, are less on the trail of the psyche than on the track of things. We seek the totemic tree of objects within the thicket of primal history. The very last – the topmost – face on the totem pole is that of kitsch. [I 1, 3]

Hessel speaks of the “dreamy epoch of bad taste.” Yes, this epoch was wholly adapted to the dream, was furnished in dreams. ‘The alternation in styles – Gothic, Persian, Renaissance, and so on – signified: that over the interior of the middle-class dining room spreads a banquet room of Cesare Borgia's, or that out of the boudoir of the mistress a Gothic chapel arises, or that the master's study, in its iridescence, is transformed into the chamber of a Persian prince. The photomontage that fixes such images for us corresponds to the most primitive perceptual tendency of these generations. Only gradually have the images among which they lived detached themselves and settled on signs, labels, posters, as the figures of advertising. [I 1, 6]

Under the bourgeoisie, cities as well as pieces of furniture retain the character of fortifications. “Till now, it was the fortified city which constantly paralysed town planning.” Le Corbusier, *Urbanisme* (Paris 1925) p. 249 [I 1a, 8]

One need only study with due exactitude the physiognomy of the homes of great collectors. Then one would have the key to the nineteenth-century interior. Just as in the former case the objects gradually take possession of the residence, so in the latter it is a piece of furniture that would retrieve and assemble the stylistic traces of the centuries. [I 3, 2]

The masquerade of styles, as it unfolds across the nineteenth century, results from the fact that relations of dominance become obscured. The holders of power in the bourgeoisie no longer necessarily exercise this power in the places where they live (as rentiers), and no longer in direct



unmediated forms. The style of their residences is their false immediacy. Economic alibi in space. Interior alibi in time. [I 3, 4]

The difficulty in reflecting on dwelling: on the one hand, there is something age-old – perhaps eternal – to be recognised here, the image of that abode of the human being in the maternal womb; on the other hand, this motif of primal history notwithstanding, we must understand dwelling in its most extreme form as a condition of nineteenth-century existence. The original form of all dwelling is existence not in the house but in the shell. The shell bears the impression of its occupant. In the most extreme instance, the dwelling becomes a shell. The nineteenth century, like no other century, was addicted to dwelling. It conceived the residence as a receptacle for the person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwelling's interior that one might be reminded of the inside of a compass case, where the instrument with all its accessories lies embedded in deep, usually violet folds of velvet. What didn't the nineteenth century invent some sort of casing for! Pocket watches, slippers, egg cups, thermometers, playing cards – and, in lieu of cases, there were jackets, carpets, wrappers, and covers. The twentieth century, with its porosity and transparency, its tendency toward the well-lit and airy, has put an end to dwelling in the old sense. Set off against the doll house in the residence of the master builder Solness are the "homes for human beings." Jugendstil unsettled the world of the shell in a radical way. Today this world has disappeared entirely, and dwelling has diminished: for the living, through hotel rooms; for the dead, through crematoriums. [I 4, 4]

Plush – the material in which traces are left especially easily. [I 5, 2]

We have already said ... that humanity is regressing to the state of cave dweller, and so on – but that it is regressing in an estranged, malignant form. The savage in his cave ... feels ... at home there ... But the basement apartment of the poor man is a hostile dwelling, "an alien, restraining power, which gives itself up to him only insofar as he gives up to it his blood and sweat." Such a dwelling can never feel like home, a place where he might at last exclaim, "Here I am at home!" Instead, the poor man finds himself in someone else's home, ... someone who daily lies in wait for him and throws him out if

he does not pay his rent. He is also aware of the contrast in quality between his dwelling and a human dwelling – a residence in that other world, the heaven of wealth." Karl Marx, *Der historische Materialismus*, ed. Landshut and Mayer (Leipzig 1932), vol. 1, p. 325 ("Nationalökonomie und Philosophie"). [I 5a, 4]

Perhaps there is a connection between the shrinking of residential space and the elaborate furnishing of the interior. Regarding the first, Balzac makes some telling observations: "Small pictures alone are in demand because large ones can no longer be hung. Soon it will be a formidable problem to house one's library... One can no longer find space for provisions of any sort. Hence, one buys things that are not calculated to wear well. 'The shirts and the books won't last, so there you are. The durability of products is disappearing on all sides.'" Ernst Robert Curtius, *Balzac* (Bonn, 1923), pp. 28-29. [I 6, 5]

Multiplication of traces through the modern administrative apparatus. Balzac draws attention to this: "Do your utmost, hapless Frenchwomen, to remain unknown, to weave the very least little romance in the midst of a civilisation which takes note, on public squares, of the hour when every hackney cab comes and goes; which counts every letter and stamps them twice, at the exact time they are posted and at the time they are delivered; which numbers the houses...; which ere long will have every acre of land, down to the smallest holdings... laid down on the broad sheets of a survey – a giant's task, by command of a giant." Balzac, *Modeste Mignon*, cited in Regis Messac, *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique* (Paris, 1929), p. 461. [I 6a, 4]

On the history of the domestic interior. The residential character of the rooms in the early factories, though disconcerting and inexpedient, adds this homely touch: that within these spaces one can imagine the factory owner as a quaint figurine in a landscape of machines, dreaming not only of his own but of their future greatness. With the dissociation of the proprietor from the workplace, this characteristic of factory buildings disappears. Capital alienates the employer, too, from his means of production, and the dream of their future greatness is finished. This alienation process culminates in the emergence of the private home. [I 7a, 1]

On the theory of the trace. Practice is eliminated from the productive process by machinery. In the process of administration, something analogous occurs with heightened organisation. Knowledge of human nature, such as the senior employee could acquire through practice, ceases to be decisive. This can be seen when one compares Conrad's observations in "The Shadow-Line" with a passage from *Les Confessions*. [I 8, 1]

## M [THE FLÂNEUR]

"A landscape haunts, intense as opium."  
Mallarmé

"To read what was never written."  
Hofmannsthal

"And I travel in order to get to know my geography."  
A madman, (Marcel Reja, *L'Art chez les fous* (Paris, 1907), p. 131

"All that can be found anywhere can be found in Paris."  
Victor Hugo, *Les Misérables*, in Hugo, *Oeuvres complètes* (Paris, 1881), novels, vol. 7, p. 30, from the chapter "Ecce Paris, Ecce Homo"

With the steady increase in traffic on the streets, it was only the macadamization of the roadways that made it possible in the end to have a conversation on the terrace of a café without shouting in the other person's ear. [M 2, 6]

"There – on the Avenue des Champs-Élysées – it has stood since 1845: the Jardin d'Hiver, a colossal greenhouse with a great many rooms for social occasions, for balls and concerts, although, since its doors are open in summer too, it hardly deserves the name of winter garden." When the sphere of planning creates such entanglements of closed room and airy nature, then it serves in this way to meet the deep human need for daydreaming – a propensity that perhaps proves the true efficacy of idleness in human affairs. Woldemar Seyffarth, *Wahrnehmungen in Paris 1853 und 1854* (Gotha, 1855), p. 130. [M 3, 10]

Streets are the dwelling place of the collective. The collective is an eternally unquiet, eternally agitated being that-in the space between the

building fronts – experiences, learns, understands, and invents as much as individuals do within the privacy of their own four walls. For this collective, glossy enameled shop signs are a wall decoration as good as, if not better than, an oil painting in the drawing room of a bourgeois; walls with their "Post No Bills" are its writing desk, newspaper stands its libraries, mailboxes its bronze busts, benches its bedroom furniture, and the café terrace is the balcony from which it looks down on its household. The section of railing where road workers hang their jackets is the vestibule, and the gateway which leads from the row of courtyards out into the open is the long corridor that daunts the bourgeois, being for the courtyards the entry to the chambers of the city. Among these latter, the arcade was the drawing room. More than anywhere else, the street reveals itself in the arcade as the furnished and familiar interior of the masses. [M 3a, 4]

The intoxicated interpenetration of street and residence such as comes about in the Paris of the nineteenth century – and especially in the experience of the flâneur – has prophetic value. For the new architecture lets this interpenetration become sober reality. Giedion on occasion draws attention to this: "A detail of anonymous engineering, a grade crossing, becomes an element in the architecture" (that is, of a villa). S. Giedion, *Bauen in Frankreich* (Berlin, 1928), p. 89. [M 3a, 5]

On the colportage phenomenon of space: "The sense of mystery," wrote Odilon Redon, who had learned the secret from da Vinci, 'comes from remaining always in the equivocal, with double and triple perspectives, or inklings of perspective (images within images) – forms that take shape and come into being according to the state of mind of the spectator. All things more suggestive just because they do appeal.' "Cited in Raymond Escholier, *Artiste, Arts et métiers graphiques*, No. 47 (June 1, 1935), p. 7. [M 6a, 1]

"The most heterogeneous temporal elements thus coexist in the city. If we step from an eighteenth-century house into one from the sixteenth century, we tumble down the slope of time. Right next door stands a Gothic church, and we sink to the depths. A few steps farther, we are in a street from out of the early years of Bismarck's rule ... , and once again climbing the mountain of time. Whoever sets foot in a city



feels caught up as in a web of dreams, where the most remote past is linked to the events of today. One house allies with another, no matter what period they come from, and a street is horn. And then insofar as this street, which may go back to the age of Goethe, runs into another, which may date from the Wilhelmine years, the district emerges ... The climactic points of the city are its squares: here, from every direction, converge not only numerous streets but all the streams of their history. No sooner have they flowed in than they are contained; the edges of the square serve as quays, so that already the outward form of the square provides information about the history that was played upon it. ... Things which find no expression in political events, or find only minimal expression, unfold in the cities: they are a superfine instrument, responsive as an Aeolian harp-despite their specific gravity-to the living historic vibrations of the air.” Ferdinand Lion, *Geschichte biologisch gesehen* (Zürich and Leipzig, 1935) , pp. 125-126, 128 (“Notiz über Städte”). [M 9, 4]

“The artist seeks eternal truth and knows nothing of the eternity in his midst. He admires the column of the Babylonian temple and scorns the smokestack on the factory. Yet what is the difference in their lines? When the era of coal-powered industry is over, people will admire the vestiges of the last smokestacks, as today we admire the remains of temple columns. ... The steam vapour so detested by writers allows them to divert their admiration. ... Instead of waiting to visit the Bay of Bengal to find objects to exclaim over, they might have a little curiosity about the objects they see in daily life. A porter at the Gare de l’Est is no less picturesque than a coolie in Colombo ... To walk out your front door as if you’ve just arrived from a foreign country; to discover the world in which you already live; to begin the day as if you’ve just gotten off the boat from Singapore and have never seen your own doormat or the people on the landing... – it is this that reveals the humanity before you, unknown until now.” Pierre Hamp, “La Litterature, image de la société” (*Encyclopédie française*, vol. 16, *Arts et litteratures dans la, société contemporaine*, 1 , p. 64). [M 10a, 4]

“In ... Le Voyage de MM. Dunan père et fils, two provincials are deceived into thinking that Paris is not Paris but Venice, which they had set

out to visit. ... Paris as an intoxication of all the senses, as a place of delirium.” S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Amsterdam, 1937), p. 283. [M 11a, 2]

It would be profitable to discover certain definite features leading toward the physiognomy of the city dweller. Example: the sidewalk, which is reserved for the pedestrian, runs along the roadway. Thus, the city dweller in the course of his most ordinary affairs, if he is on foot, has constantly before his eyes the image of the competitor who overtakes him in a vehicle. – Certainly the sidewalks were laid down in the interests of those who go by car or by horse. When? [M 14, 6]

On the detective novel:  
“The man who hasn’t signed anything, who left no picture,  
Who was not there, who said nothing:  
How can they catch him?  
Erase the traces!”  
Brecht: *Versuche* (4-7 [Heft 2], Berlin 1930) p II6 (*Lesebuch für Städtebewohner*) [M 16, 2]

Trace and aura. The trace is appearance of a nearness, however far removed the thing that left it behind may be. The aura is appearance of a distance, however close the thing that calls it forth. In the trace, we gain possession of the thing; in the aura, it takes possession of us. [M 16a, 4]

## N [ON THE THEORY OF KNOWLEDGE, THEORY OF PROGRESS]

“Times are more interesting than people.”  
Honoré de Balzac. *Critique littéraire*. Introduction de Louis Lumet (Paris 1912) p. 103 [Guy de la Ponneraye: *Histoire de l’Amiral Coligny*]

“The reform of consciousness consists solely in ... the awakening of the world from its dream about itself.”

Karl Marx. *Der historische Materialismus: Die Frühschriften* (Leipzig 1932), vol. 1, p. 226

A central problem of historical materialism that ought to be seen in the end: Must the Marxist understanding of history necessarily be acquired at the expense of the perceptibility of history? Or:

in what way is it possible to conjoin a heightened graphicness <Anschaulichkeit> to the realisation of the Marxist method? The first stage in this undertaking will be to carry over the principle of montage into history. That is, to assemble large-scale constructions out of the smallest and most precisely cut components. Indeed, to discover in the analysis of the small individual moment the crystal of the total event. And, therefore, to break with vulgar historical naturalism. To grasp the construction of history as such. In the structure of commentary. [N 2, 6]

It’s not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. – Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic); and the place where one encounters them is language. [N 2a, 3]

What distinguishes images from the “essences” of phenomenology is their historical index. (Heidegger seeks in vain to rescue history for phenomenology abstractly through “historicity”) These images are to be thought of entirely apart from the categories of the “human sciences,” from so-called habitus, from style, and the like. For the historical index of the images not only says that they belong to a particular time; it says, above all, that they attain to legibility only at a particular time. And, indeed, this acceding “to legibility” constitutes a specific critical point in the movement at their interior. Every present day is determined by the images that are synchronic with it: each “now” is the now of a particular recognizability. In it, truth is charged to the bursting point with time. (This point of explosion, and nothing else, is the death of the intentia, which thus coincides with the birth of authentic historical time, the time of truth.) It is not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, the relation of what-

has-been to the now is dialectical: not temporal in nature but figural <bildlich>. Only dialectical images are genuinely historical – that is, not archaic images. The image that is read – which is to say, the image in the now of its recognizability – bears to the highest degree the imprint of the perilous critical moment on which all reading is founded. [N 3, 1]

Raphael seeks to correct the Marxist conception of the normative character of Greek art: “If the normative character of Greek art is ... an explicable fact of history, ... we will have ... to determine ... what special conditions led to each renaissance and, in consequence, what special factors of ... Greek art these renaissances adopted as models. For the totality of Greek art never possessed a normative character; the renaissances ... have their own proper history. ... Only a historical analysis can indicate the era in which the abstract notion of a ‘norm’ ... of antiquity was born ... This notion was created solely by the Renaissance-that is, by primitive capitalism-and subsequently taken up by classicism, which ... commenced to assign it its place in a historical sequence. Marx has not advanced along this way in the full measure of the possibilities of historical materialism.” Max Raphael, Proudhon, Marx, Picasso (Paris 1933) , pp. 178-179. [N 4, 5]

It is the peculiarity of technological forms of production (as opposed to art forms) that their progress and their success are proportionate to the transparency of their social content. (Hence glass architecture.) [N 4, 6]

To contrast the theory of history with the observation by Grillparzer which Edmond Jaloux translates in “Journaux intimes” (*Le Temps*, May 23, 1937): “To read into the future is difficult, but to see purely into the past is more difficult still. I say purely, that is, without involving in this retrospective glance anything that has taken place in the meantime;’ The “purity” of the gaze is not just difficult but impossible to attain. [N 7, 5]

It is important for the materialist historian, in the most rigorous way possible, to differentiate the construction of a historical state of affairs from what one customarily calls its “reconstruction.” The “reconstruction” in empathy is one-dimensional. “Construction” presupposes “destruction.” [N 7, 6]



Historical materialism aspires to neither a homogeneous nor a continuous exposition of history. From the fact that the superstructure reacts upon the base, it follows that a homogeneous history, say, of economics exists as little as a homogeneous history of literature or of jurisprudence. On the other hand, since the different epochs of the past are not all touched in the same degree by the present day of the historian (and often the recent past is not touched at all; the present fails to “do it justice”), continuity in the presentation of history is unattainable. [N 7a, 2]

Telescoping of the past through the present. [N 7a, 3]

The materialist presentation of history leads the past to bring the present into a critical state. [N 7a, 5]

The unequivocally regressive function which the doctrine of archaic images has for Jung comes to light in the following passage from the essay “Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk”: “The creative process ... consists in an unconscious activation of the archetype and in an ... elaboration of this original image into the finished work. By giving it shape, the artist in some measure translates this image into the language of the present ... Therein lies the social significance of art: ... it conjures up the forms in which the Zeitgeist, the spirit of the age, is most lacking. The unsatisfied yearning of the artist reaches back to the primordial image in the unconscious which is best fitted to compensate the ... one-sidedness of the spirit of the age. Tills image his longing seizes on, and as he ... brings it to consciousness, the image changes its form until it can be accepted by the minds of his contemporaries, according to their powers.” C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart* (Zürich, Leipzig, and Stuttgart, 1932), p. 71. Thus, the esoteric theory of art comes down to making archetypes “accessible” to the “Zeitgeist.” [N 8, 2]

The dialectical image is an image that emerges suddenly, in a flash. What has been is to be held fast – as an image flashing up in the now of its recognizability. The rescue that is carried out by these means – and only by these – can operate solely for the sake of what in the next moment is already irretrievably lost. In this connection, see the metaphorical passage from my introduction

to Jochmann, concerning the prophetic gaze that catches fire from the summits of the past. [N 9, 7]

Historical materialism must renounce the epic element in history. It blasts the epoch out of the reified “continuity of history.” But it also explodes the homogeneity of the epoch, interspersing it with ruins – that is, with the present. [N 9a, 6]

For the materialist historian, every epoch with which he occupies himself is only prehistory for the epoch he himself must live in. And so, for him, there can be no appearance of repetition in history, since precisely those moments in the course of history which matter most to him, by virtue of their index as “fore-history,” become moments of the present day and change their specific character according to the catastrophic or triumphant nature of that day. [N 9a, 8]

The destructive or critical momentum of materialist historiography is registered in that blasting of historical continuity with which the historical object first constitutes itself. In fact, an object of history cannot be targeted at all within the continuous elapse of history. And so, from time immemorial, historical narration has simply picked out an object from this continuous succession. But it has done so without foundation, as an expedient; and its first thought was then always to reinsert the object into the continuum, which it would create anew though empathy. Materialist historiography does not choose its objects arbitrarily. It does not fasten on them but rather springs them loose from the order of succession. Its provisions are more extensive, its occurrences more essential. [N 10a, 1]

“The ... radically altered landscape of the nineteenth century remains visible to this day, at least in traces. It was shaped by the railroads ... The focal points of this historical landscape are present wherever mountain and tunnel, canyon and viaduct, torrent and funicular, river and iron bridge ... reveal their kinship ... In all their singularity, these things announce that nature has not withdrawn, amid the triumph of technological civilization, into the nameless and inchoate, that the pure construction of bridge or tunnel did not in itself ... usurp the landscape, hut that river and mountain at once took their side, and not as subjugated adversaries but as friendly powers. ... The iron locomotive that

disappears into the mountain tunnel ... seems ... to be returning to its native element where the raw material out of which it was made lies slumbering.” Dolf Sternberger, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (Hamburg, 1938), pp. 34-35. [N 12a, 2]

It may be that the continuity of tradition is mere semblance. But then precisely the persistence of this semblance of persistence provides it with continuity. [N 19, 1]

Some theses by Focillon which have appearances on their side, Of course, the materialist theory of art is interested in dispelling such appearance, “We have no right to confuse the state of the life of forms with the state of social life, The time that gives support to a work of art does not give definition either to its principle or to its specific form” (p. 93). “The combined activity of the Capetian monarchy, the episcopacy, and the townspeople in the development of Gothic cathedrals shows what a decisive influence may be exercised by the alliance of social forces, Yet no matter how powerful this activity may be, it is still by no means qualified to solve problems in pure statics, to combine relationships of values. ‘The various masons who bonded two ribs of stone crossing at right angles beneath the north tower of Bayeux ... , the creator of the choir at Saint-Denis, were geometers working on solids, and not historians interpreting time. [!!] The most attentive study of the most homogeneous milieu, of the most closely woven concatenation of circumstances, will not serve to give us the design of the towers of Laon” (p. 89). It would be necessary to follow up on these reflections in order to show, first, the difference between the theory of milieu and the theory of the forces of production, and, second, the difference between a “reconstruction” and a historical interpretation of works, Henri Focillon, *Vie des formes* (Paris, 1934) [N 19a, 1]

## P [THE STREETS OF PARIS ]

In short, the streets of Paris  
Were set to rhyme. Hear how.  
Beginning of Dît des rues de Paris, by Guillot (Paris, 1875)

We leave an imprint each time we enter into a history.

They spoke of Paris as la ville qui remue – the city that never stops moving. But no less important than the life of this city’s layout is here the unconquerable power in the names of streets, squares, and theatres, a power which persists in the face of all topographic displacement. Those little theatres which, in the days of Louis Philippe, still lined the Boulevard du Temple – how often has one of them been tom down, only to resurface, newly built, in some other quartier. (To speak of “city districts” is odious to me.) How many street names, even today, preserve the name of a landed proprietor who, centuries earlier, had his demesne on their ground. The name “Château d’Eau”, referring to a long-vanished fountain, still haunts various arrondissements today. Even the better-known eating establishments are, in their way, assured of their small municipal immortality – to say nothing of the great literary immortality attaching to the Rocher de Cancall, the Vêfour, the Trois Frères Provençaux. For hardly has a name made its way in the field of gastronomy, hardly has a Vatel or a Riche achieved its fame, than all of Paris, including the suburbs, is teeming with Petits Vatel and Petits Riches. Such is the movement of the streets, the movement of names, which often enough run at cross-purposes to one another.

[P 1,1]

And then the timeless little squares that suddenly are there, and to which no name attaches. They have not been the object of careful planning, like the Place Vendôme or the Place des Grèves, and do not enjoy the patronage of world history, but owe their existence to houses that have slowly, sleepily, belatedly assembled in response to the summons of the century. In such squares, the trees hold sway; even the smallest afford thick shade. Later, however, in the gaslight, their leaves have the appearance of dark-green frosted glass near the street lamps, and their earliest green glow at dusk is the automatic signal for the start of spring in the big city. [P 1, 2]

There is a peculiar voluptuousness in the naming of streets. [P 1, 8]

“The name La Roquette, given to two prisons, a street, and an entire district, comes from the plant of that name (*Eruca sativa*), which used to flour-



ish in formerly uninhabited areas.” La Grande Roquette was, for a long time, the prison in which those sentenced to death awaited the outcome of their appeal. Maxime Du Camp, Paris, vol. 3, p. 264. [P 1, 9]

The sensuality in street names – certainly the only sort which citizens of the town, if need be, can still perceive. For what do we know of street corners, curb stones, the architecture of the pavement-we who have never felt heat, filth, and the edges of the stones beneath our naked soles, and have never scrutinised the uneven placement of the paving stones with an eye toward bedding down on them. [P 1, 10]

“Street”, to be understood, must be profiled against the older term “way.” With respect to their mythological natures, the two words are entirely distinct. The way brings with it the terrors of wandering, some reverberation of which must have struck the leaders of nomadic tribes. In the incalculable turnings and resolutions of the way, there is even today, for the solitary wanderer, a detectable trace of the power of ancient directives over wandering hordes. But the person who travels a street, it would seem, has no need of any waywise guiding hand. It is not in wandering that man takes to the street, but rather in submitting to the monotonous, fascinating, constantly unrolling band of asphalt. The synthesis of these twin terrors, however – monotonous wandering – is represented in the labyrinth. [P 2, 1]

How names in the city, though, first become potent when they issue within the labyrinthine halls of the Métro. Troglodytic kingdoms – thus they hover on the horizon: Solférino, Italie and Rome, Concorde and Nation. Difficult to believe that up above they all run out into one another, that under the open sky it all draws together. [P 2, 3]

The true expressive character of street names can be recognised as soon as they are set beside reformist proposals for their normalisation. For example, Pujoulx’s proposal for naming the streets of Paris after the cities and localities of France, taking into consideration their geographic positions relative to one another, as well as their population, and having regard for rivers and mountains,

whose names would go especially to long streets which cross several districts – all of this “in order to provide an ensemble such that a traveler could acquire geographic knowledge of France within Paris and, reciprocally, of Paris within France.” J. B. Pujoulx, Paris à la fin du dix-huitième siècle (Paris, 1801), p. 81. [P 2, 4]

“In 1805, the new system of sequential numbering of houses begun on the initiative of Frochot and still in effect today: even numbers separated from odd, the even numbers on the right and the odd on the left, according as one moves away from the Seine or follows its course. The numbers were white and were placed on a red background in streets parallel to the river, on a black background in streets perpendicular to it.” Lucien Dubech and Pierre d’Espezel, Histoire de Paris (Paris, 1926), p. 337. [P 2, 8]

“I know nothing more ridiculous and more inconsistent than the names of streets, squares, blind alleys, and culs-de-sac in Paris. Let us choose at random some of these names in one of the more beautiful neighbourhoods, and we cannot but note this incoherence and caprice. I arrive by the Rue Croix-des-Petits-Champs; I cross the Place des Victoires; I turn into the Rue Vuide-Gousset, which takes me to the Passage des Petits-Pères, from which it is only a short distance to the Palais Egalité. What a salmagundi! The first name calls to mind a cult object and a rustic landscape; the second offers military triumphs; the third, an ambush; the fourth, the memory of a nickname given to a monastic order; and the last, a word which ignorance, intrigue, and ambition have taken turns abusing.” J. B. Pujoulx, Paris à la fin du XVIIIe siècle (Paris, 1801), pp. 73-74. [P 2a, 3]

What was otherwise reserved for only a very few words, a privileged class of words, the city has made possible for all words, or at least a great many: to be elevated to the noble status of name. This revolution in language was carried out by what is most general: the street. – Through its street names, the city is a linguistic cosmos. [P 3, 5]

The oft-formulated observation that the neighbourhoods of Paris each have a life of their own is given support by Stahl (Paris, p. 28) in a refer-

ence to certain Parisian monuments. (He speaks of the Arc de Triomphe, and one could also mention Notre Dame or Notre Dame de Lorette.) Forming a background to important streets, these buildings give their districts a center of gravity and, at the same time, represent the city as such within them. Stahl says “that each monumental edifice ... appears with an escort, like a prince with his train of followers, and by this retinue it is separated from the respectfully withdrawing masses. It becomes the ruling nucleus of a neighborhood that appears to have gathered around it“ (p. 25). [P 5, 4]

## S

### [PAINTING, JUGENDSTIL, NOVELTY]

“To create history with the very detritus of history.”

Remy de Gourmont, Le Ilème Livre des masques

“Events profit from not being commented on.”

Alfred Delvaux, Preface to Murailles révolutionnaires

“Pains eternal,  
And ever fresh,  
Hide from their hearts  
All your terrors.”

Verse of the Devil, sung while he transforms a desolate and rocky landscape into a boudoir; from Hippolyte Lucas and Eugene Barre, Le Ciel et l’enfer: Féerie

“While procreation used to be the fashion, We think of that, pardon, as tripe.”

Faust, Part 2

“It has often happened to me to note certain trivial events passing before my eyes as showing a quite original aspect, in which I fondly hoped to discern the spirit of the period. ‘This,’ I would tell myself, ‘was bound to happen today and could not have been other than it is. It is a sign of the times.’ Well, nine times out of ten, I have come across the very same event with analogous circumstances in old memoirs or old history books.” Anatole France, Le Jardin d’Epicure (Paris), p. 113 [S 1, 2]

Definition of the “modern” as the new in the context of what has always already been there. The always new, always identical “heathscape” in Kafka (Der Prozess) is not a bad expression of this

state of affairs. “Wouldn’t you like to see a picture or two that you might care to buy?’ ... Titorelli dragged a pile of unframed canvases from under the bed; they were so thickly covered with dust that when he blew some of it from the topmost, K. was almost blinded and choked by the cloud that flew up. ‘Wild Nature, a heathscape,’ said the painter, handing K. the picture. It showed two stunted trees standing far apart from each other in darkish grass. In the background was a many-hued sunset. ‘Fine,’ said K., ‘I’ll buy it.’ K’s curtness had been unthinking and so he was glad when the painter, instead of being offended, lifted another canvas from the floor. ‘Here’s the companion picture; he said. It might have been intended as a companion picture, but there was not the slightest difference that one could see between it and the other; here were the two trees, here the grass, and there the sunset. But K. did not bother about that. They’re fine prospects; he said. ‘I’ll buy both of them and hang them up in my office: ‘You seem to like the subject; said the painter, fishing out a third canvas. ‘By a lucky chance I have another of these studies here: But it was not merely a similar study, it was simply the same wild heathscape again. The painter was apparently exploiting to the full this opportunity to sell off his old pictures. ‘I’ll take that one as well,’ said K. ‘How much for the three pictures?’ ‘We’ll settle that next time; said the painter ... ‘I must say I’m very glad you like these pictures, and I’ll throw in all the others under the bed as well. They’re heathscapes every one of them – I’ve painted dozens of them in my time. Some people won’t have anything to do with these subjects because they’re too somber, but there are always people like yourself who prefer somber pictures.” Franz Kafka, Der Prozess (Berlin, 1925), pp. 284-286. [S 1, 4]

The “modern”, the time of hell. The punishments of hell are always the newest thing going in this domain. What is at issue is not that “the same thing happens over and over,” and even less would it be a question here of eternal return. It is rather that precisely in that which is newest the face of the world never alters, that this newest remains, in every respect, the same. – This constitutes the eternity of hell. To determine the totality of traits by which the “modern” is defined would be to represent hell. [S 1, 5]



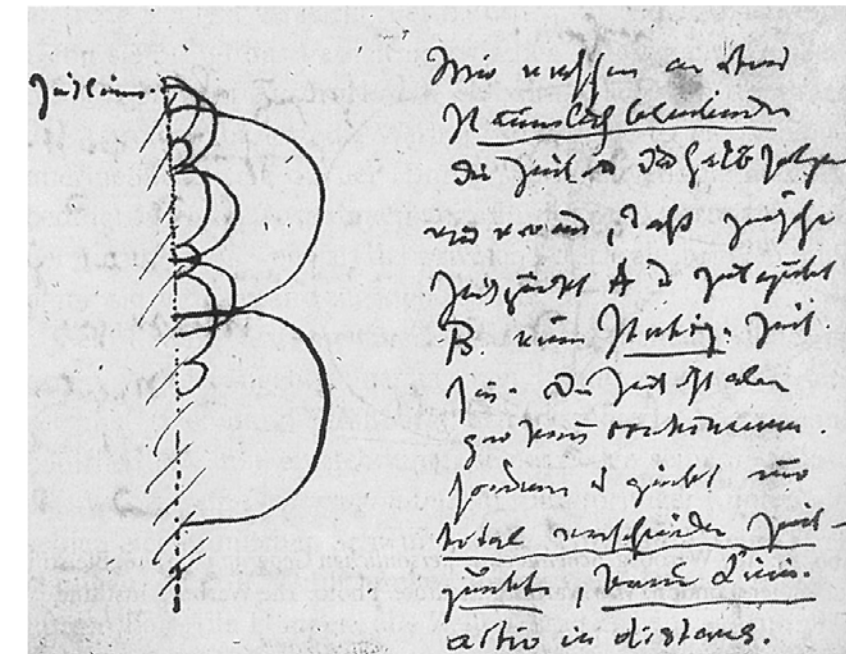
“If one takes from history only the most general facts, those which lend themselves to parallels and to theories, then it suffices, as Schopenhauer said, to read only the morning paper and Herodotus. All the rest intervening – the evident and fatal repetition of the most distant and the most recent facts-becomes tedious and useless.” Remy de Courmont, *Le IIème Livre des masques* (Paris, 1924), p. 259. The passage is not entirely clear. The wording would lead one to assume that repetition in the course of history concerns the great facts as much as the small. But the author himself probably has in mind only the former. Against this it should be shown that, precisely in the minutiae of the “intervening”, the eternally selfsame is manifest. [S 1a, 2]

There has never been an epoch that did not feel itself to be “modern” in the sense of eccentric, and did not believe itself to be standing directly before an abyss. The desperately clear consciousness of being in the middle of a crisis is something chronic in humanity. Every age unavoidably seems to itself a new age. The “modern” however, is as varied in its meaning as the different aspects of one and the same kaleidoscope. (Compare [N 10, 1]) [S 1a, 4]

The dreaming collective knows no history. Events pass before it as always identical and always new. The sensation of the newest and most modern is, in fact, just as much a dream formation of events as “the eternal return of the same.” The perception of space that corresponds to this perception of time is the interpenetrating and superposed transparency of the world of the flâneur. This feeling of space, this feeling of time, presided at the birth of modern feuilletonism. [S 2, 1]

“What drives us into contemplation of the past is the similarity between what has been and our own life, which are somehow one being. Through grasping this identity, we can transport ourselves into even the purest of all regions – into death.” Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde* (Leipzig, 1929), p. 111. [S 2, 2]

Walter Benjamin, *The Arcades Project* (1927-1940)



Friedrich Nietzsche, *Dynamisches Schema der Zeit*, drawing (1873)



## 2. On the Uses and Disadvantages of History for Life

### Foreword

‘In any case, I hate everything that merely instructs me without augmenting or directly invigorating my activity.’ These words are from Goethe, and they may stand as a sincere *ceterum censeo* at the beginning of our meditation on the value of history. For its intention is to show why instruction without invigoration, why knowledge not attended by action, why history as a costly superfluity and luxury, must, to use Goethe’s word, be seriously hated by us – hated because we still lack even the things we need and the superfluous is the enemy of the necessary. We need history, certainly, but we need it for reasons different from those for which the idler in the garden of knowledge needs it, even though he may look nobly down on our rough and charmless needs and requirements. We need it, that is to say, for the sake of life and action, not so as to turn comfortably away from life and action, let alone for the purpose of extenuating the self-seeking life and the base and cowardly action. We want to serve history only to the extent that history serves life: for it is possible to value the study of history to such a degree that life becomes stunted and degenerate – a phenomenon we are now forced to acknowledge, painful though this may be, in the face of certain striking symptoms of our age.

I have striven to depict a feeling by which I am constantly tormented; I revenge myself upon it by handing it over to the public. Perhaps this depiction will inspire someone or other to tell me that he too knows this feeling but that I have not felt it in its pure and elemental state and have certainly not expressed it with the assurance that comes from mature experience. Someone, I say, may perhaps do so: most people, however, will tell me that this feeling is altogether perverse, unnatural, detestable and wholly impermissible, and that by feeling it I have shown myself unworthy of the mighty historical movement which, as is well known, has been in evidence among the Germans particularly for the past two generations. Whatever the case, however, that I should venture a description of my feeling will promote rather than injure general decorum, since it will offer to many the opportunity of paying compliments to the said movement. And for myself I shall gain

something that is worth more to me even than decorum – that is, to be publicly instructed and put right about the character of our own time.

This meditation too is untimely, because I am here attempting to look afresh at something of which our time is rightly proud – its cultivation of history – as being injurious to it, a defect and deficiency in it; because I believe, indeed, that we are all suffering from a consuming fever of history and ought at least to recognise that we are suffering from it. But if Goethe was right to assert that when we cultivate our virtues we at the same time cultivate our faults, and if, as everyone knows, a hypertrophied virtue – such as the historical sense of our age appears to be – can ruin a nation just as effectively as a hypertrophied vice: then there can be no harm in indulging me for this once. And it may partly exonerate me when I give an assurance that the experiences which evoked those tormenting feelings were mostly my own and that I have drawn on the experiences of others only for purposes of comparison; and further, that it is only to the extent that I am a pupil of earlier times, especially the Hellenic, that though a child of the present time I was able to acquire such untimely experiences. That much, however, I must concede to myself on account of my profession as a classicist: for I do not know what meaning classical studies could have for our time if they were not untimely – that is to say, acting counter to our time and thereby acting on our time and, let us hope, for the benefit of a time to come.

### 1

Consider the cattle, grazing as they pass you by: they do not know what is meant by yesterday or today, they leap about, eat, rest, digest, leap about again, and so from morn till night and from day to day, fettered to the moment and its pleasure or displeasure, and thus neither melancholy nor bored. This is a hard sight for man to see; for, though he thinks himself better than the animals because he is human, he cannot help envying them their happiness – what they have, a life neither bored nor painful, is precisely what he wants, yet he cannot have it because he refuses to be like an animal. A human being may well ask an animal: ‘Why do you not speak to me of your happiness but only stand and gaze at me?’ The animal would like to answer, and say: ‘The reason

is I always forget what I was going to say’ – but then he forgot this answer too, and stayed silent: so that the human being was left wondering.

But he also wonders at himself, that he cannot learn to forget but clings relentlessly to the past: however far and fast he may run, this chain runs with him. And it is a matter for wonder: a moment, now here and then gone, nothing before it came, again nothing after it has gone, nonetheless returns as a ghost and disturbs the peace of a later moment. A leaf flutters from the scroll of time, floats away – and suddenly floats back again and falls into the man’s lap. Then the man says ‘I remember’ and envies the animal, who at once forgets and for whom every moment really dies, sinks back into night and fog and is extinguished for ever. Thus the animal lives unhistorically: for it is contained in the present, like a number without any awkward fraction left over; it does not know how to dissimulate, it conceals nothing and at every instant appears wholly as what it is; it can therefore never be anything but honest. Man, on the other hand, braces himself against the great and ever greater pressure of what is past: it pushes him down or bends him sideways, it encumbers his steps as a, dark, invisible burden which he can sometimes appear to disown and which in traffic with his fellow men he is only too glad to disown, so as to excite their envy. That is why it affects him like a vision of a lost paradise to see the herds grazing or, in closer proximity to him, a child which, having as yet nothing of the past to shake off, plays in blissful blindness between the hedges of past and future. Yet its play must be disturbed; all too soon it will be called out of its state of forgetfulness. Then it will learn to understand the phrase ‘it was’: that password which gives conflict, suffering and satiety access to man so as to remind him what his existence fundamentally is – an imperfect tense that can never become a perfect one. If death at last brings the desired forgetting, by that act it at the same time extinguishes the present and all existence and therewith sets the seal on the knowledge that existence is only an uninterrupted has-been, a thing that lives by negating, consuming and contradicting itself.

If happiness, if reaching out for new happiness, is in any sense what fetters living creatures to life and makes them go on living, then perhaps no philosopher is more justified than the Cynic: for the happiness of the animal, as the perfect Cynic, is the living proof of the rightness of Cynicism. The smallest happiness, if only it

is present uninterruptedly and makes happy, is incomparably more happiness than the greatest happiness that comes only as an episode, as it were a piece of waywardness or folly, in a continuum of joylessness, desire and privation. In the case of the smallest or of the greatest happiness, however, it is always the same thing that makes happiness happiness: the ability to forget or, expressed in more scholarly fashion, the capacity to feel unhistorically during its duration. He who cannot sink down on the threshold of the moment. and forget all the past, who cannot stand balanced like a goddess of victory without growing dizzy and afraid, will never know what happiness is

worse, he will never do anything to make others happy. Imagine the extremest possible example of a man who did not possess the power of forgetting at all and who was thus condemned to see everywhere a state of becoming: such a man would no longer believe in his own being, would no longer believe in himself, would see everything flowing asunder in moving points and would lose himself in this stream of becoming: like a true pupil of Heraclitus, he would in the end hardly dare to raise his finger. Forgetting is essential to action of any kind, just as not only light but darkness too is essential for the life of everything organic. A man who wanted to feel historically through and through would be like one forcibly deprived of sleep, or an animal that had to live only by rumination and ever repeated rumination. Thus: it is possible to live almost without memory, and to live happily moreover, as the animal demonstrates; but it is altogether impossible to live at all without forgetting. Or, to express my theme even more simply: there is a degree of sleeplessness, of rumination, of the historical sense, which is harmful and ultimately fatal to the living thin whether this living thing be a man or a people or a culture.

To determine this degree, and therewith the boundary at which the past has to be forgotten if it is not to become the gravedigger of the present, one would have to know exactly how great the plastic

power of a man, a people, a culture is: I mean by plastic power the capacity to develop out of oneself in one’s own way, to transform and incorporate into oneself what is past and foreign, to heal wounds, to replace what has been lost, to recreate broken moulds. There are people who possess so little of this power that they can perish from a single experience, from a single painful



event, often and especially from a single subtle piece of injustice, like a man bleeding to death from a scratch; on the other hand, there are those who are so little affected by the worst and most dreadful disasters, and even by their own wicked acts, that they are able to feel tolerably well and be in possession of a kind of clear conscience even in the midst of them or at any rate very soon afterwards. The stronger the innermost roots of a man's nature, the more readily will he be able to assimilate and appropriate the things of the past; and the most powerful and tremendous nature would be characterised by the fact that it would know no boundary at all at which the historical sense began to overwhelm it; it would draw to itself and incorporate into itself all the past, its own and that most foreign to it, and as it were transform it into blood. That which such a nature cannot subdue it knows how to forget; it no longer exists, the horizon is rounded and closed, and there is nothing left to suggest there are people, passions, teachings, goals lying beyond it. And this is a universal law: a living thing can be healthy, strong and fruitful only when bounded by a horizon; if it is incapable of drawing a horizon around itself, and at the same time too self-centred to enclose its own view within that of another, it will pine away slowly or hasten to its timely end. Cheerfulness, the good conscience, the joyful deed, confidence in the future – all of them depend, in the case of the individual as of a nation, on the existence of a line dividing the bright and discernible from the unilluminable and dark; on one's being just as able to forget at the right time as to remember at the right time; on the possession of a powerful instinct for sensing when it is necessary to feel historically and when unhistorically. This, precisely, is the proposition the reader is invited to meditate upon: the unhistorical and the historical are necessary in equal measure for the health of an individual, of a people and of a culture.

First of all, there is an observation that everyone must have made: a man's historical sense and knowledge can be very limited, his horizon as narrow as that of a dweller in the Alps, all his judgments may involve injustice and he may falsely suppose that all his experiences are original to him – yet in spite of this injustice and error he will nonetheless stand there in superlative health and vigour, a joy to all who see him; while close beside him a man far more just and instructed than he sickens and collapses because the lines of his horizon are always restlessly changing, because he

can no longer extricate himself from the delicate net of his judiciousness and truth for a simple act of will and desire. On the other hand we have observed the animal, which is quite unhistorical, and dwells within a horizon reduced almost to a point, and yet lives in a certain degree of happiness, or at least without boredom and dissimulation; we shall thus have to account the capacity to feel to a certain degree unhistorically as being more vital and more fundamental, inasmuch as it constitutes the foundation upon which alone anything sound, healthy and great, anything truly human, can grow. The unhistorical is like an atmosphere within which alone life can germinate and with the destruction of which it must vanish. It is true that only by imposing limits on this unhistorical element by thinking, reflecting, comparing, distinguishing, drawing conclusions, only through the appearance within that encompassing cloud of a vivid flash of light – thus only through the power of employing the past for the purposes of life and of again introducing into history that which has been done and is gone – did man become man: but with an excess of history man again ceases to exist, and without that envelope of the unhistorical he would never have begun or dared to begin. What deed would man be capable of if he had not first entered into that vaporous region of the unhistorical? Or, to desert this imagery and illustrate by example: imagine a man seized by a vehement passion, for a woman or for a great idea: how different the world has become to him! Looking behind him he seems to himself as though blind, listening around him he hears only a dull, meaningless noise; whatever he does perceive, however, he perceives as he has never perceived before – all is so palpable, close, highly coloured, resounding, as though he apprehended it with all his senses at once. All his valuations are altered and disvalued; there are so many things he is no longer capable of evaluating at all because he can hardly feel them any more: he asks himself why he was for so long the fool of the phrases and opinions of others; he is amazed that his memory revolves unwearyingly in a circle and yet is too weak and weary to take even a single leap out of this circle. It is the condition in which one is the least capable of being just; narrow-minded, ungrateful to the past, blind to dangers, deaf to warnings, one is a little vortex of life in a dead sea of darkness and oblivion: and yet this condition unhistorical, anti-historical through and through is the womb not only of the unjust but of every just deed too; and no painter will

paint his picture, no general achieve his victory, no people attain its freedom without having first desired and striven for it in an unhistorical condition such as that described. As he who acts is, in Goethe's words, always without a conscience, so is he also always without knowledge; he forgets most things so as to do one thing, he is unjust towards what lies behind him, and he recognises the rights only of that which is now to come into being and no other rights whatever. Thus he who acts loves his deed infinitely more than it deserves to be loved: and the finest deeds take place in such a superabundance of love that, even if their worth were incalculable in other respects, they must still be unworthy of this love.

If, in a sufficient number of cases, one could scent out and retrospectively breathe this unhistorical atmosphere within which every great historical event has taken place, he might, as a percipient being, raise himself to suprahistorical vantage point such as Niebuhr once described as the possible outcome of historical reflection. 'History, grasped clearly and in detail', he says, 'is useful in one way at least: it enables us to recognise how unaware even the greatest and highest spirits of our human race have been of the chance nature of the form assumed by the eyes through which they see and through which they compel everyone to see – compel, that is, because the intensity of their consciousness is exceptionally great. He who has not grasped this quite definitely and in many instances will be subjugated by the appearance of a powerful spirit who brings to a given form the most impassioned commitment.' We may use the word 'suprahistorical' because the viewer from this vantage point could no longer feel any temptation to go on living or to take part in history; he would have recognised the essential condition of all happenings – this blindness and injustice in the soul of him who acts; he would, indeed, be cured for ever of taking history too seriously, for he would have learned from all men and all experiences, whether among Greeks or Turks, from a single hour of the first or of the nineteenth century, to answer his own question as to how or to what end life is lived. If you ask your acquaintances if they would like to relive the past ten or twenty years, you will easily discover which of them is prepared for this suprahistorical standpoint: they will all answer No, to be sure, but they will have different reasons for answering No. Some may perhaps be consoling themselves: 'but the next twenty will be better'; they are those of whom David Hume says mockingly: "And from the

dregs of life hope to receive What the first sprightly running could not give."

Let us call them historical men; looking to the past impels them towards the future and fires their courage to go on living and their hope that what they want will still happen, that happiness lies behind the hill they are advancing towards. These historical men believe that the meaning of existence will come more and more to light in the course of its process, and they glance behind them only so that, from the process so far, they can learn to understand the present and to desire the future more vehemently; they have no idea that, despite their preoccupation with history, they in fact think and act unhistorically, or that their occupation with history stands in the service, not of pure knowledge, but of life.

But our question can also be answered differently. Again with a No – but with a No for a different reason: with the No of the suprahistorical man, who sees no salvation in the process and for whom, rather, the world is complete and reaches its finality at each and every moment. What could ten more years teach that the past ten were unable to teach!

Whether the sense of this teaching is happiness or resignation or virtue or atonement, suprahistorical men have never been able to agree; but, in opposition to all historical modes of regarding the past, they are unanimous in the proposition: the past and the present are one, that is to say, with all their diversity identical in all that is typical and, as the omnipresence of imperishable types, a motionless structure of a value that cannot alter and a significance that is always the same. Just as the hundreds of different languages correspond to the same typically unchanging needs of man, so that he who understood these needs would be unable to learn anything new from any of these languages, so the suprahistorical thinker beholds the history of nations and of individual from within, clairvoyantly divining the original meaning of the various hieroglyphics and gradually even coming wearily to avoid the endless stream of new signs: for how should the unending superfluity of events not reduce him to satiety, over-satiety and finally to nausea! So that perhaps the boldest of them is at last ready to say to his heart, with Giacomo Leopardi:

"Nothing lives that is worthy Thy agitation, and the earth deserves not a sigh. Our being is pain and boredom and the world is dirt – nothing more. Be calm."



But let us leave the suprahistorical men to their nausea and their wisdom: today let us rejoice for once in our unwisdom and, as believers in deeds and progress and as honourers of the process, give ourselves a holiday. Our valuation of the historical may be only an occidental prejudice: but let us at least make progress within this prejudice and not stand still! Let us at least learn better how to employ history for the purpose of life! Then we will gladly acknowledge that the suprahistorical outlook possesses more wisdom than we do, provided we can only be sure that we possess more life: for then our unwisdom will at any rate have more future than their wisdom will. And in order to leave no doubt as to the meaning of this antithesis of life and wisdom, I shall employ an ancient, tried-and-tested procedure and straightway propound a number of theses.

A historical phenomenon, known clearly and completely and resolved into a phenomenon of knowledge, is, for him who has perceived it, dead: for he has recognised in it the delusion, the injustice, the blind passion, and in general the whole earthly and darkening horizon of this phenomenon, and has thereby also understood its power in history. This power has now lost its hold over him insofar as he is a man of knowledge: but perhaps it has not done so insofar as he is a man involved in life.

History become pure, sovereign science would be for mankind a sort of conclusion of life and a settling of accounts with it. The study of history is something salutary and fruitful for the future only as the attendant of a mighty new current of life, of an evolving culture for example, that is to say only when it is dominated and directed by a higher force and does not itself dominate and direct.

Insofar as it stands in the service of life, history stands in the service of an un historical power, and, thus subordinate, it can and should never become a pure science such as, for instance; mathematics is. The question of the degree to which life requires the service of history at all, however, is one of the supreme questions and concerns in regard to the health of a man, a people or a culture. For when it attains a certain degree of excess, life crumbles and degenerates, and through this degeneration history itself finally degenerates too.

That life is in need of the services of history, however, must be grasped as firmly as must the proposition, which is to be demonstrated later, that an excess of history is harmful to the living man. History pertains to the living man in three respects: it pertains to him as a being who acts and strives, as a being who preserves and reveres, as a being who suffers and seeks deliverance. This threefold relationship corresponds to three species of history – insofar as it is permissible to distinguish between a monumental, an antiquarian and a critical species of history.

History belongs above all to the man of deeds and power, to him who fights a great fight, 'who needs models, teachers, comforters and cannot find them among his contemporaries. It belonged thus to Schiller: for our time is so bad, Goethe said, that the poet no longer encounters in the human life that surrounds him a nature he can employ. It is the man of deeds Polybius has in mind when he calls political history the proper preparation for governing a state and the best teacher who, by recalling to us the misfortunes of others, instructs us in how we may steadfastly endure our own changes of fortune. He who has learned to recognise in this the meaning of history is vexed at the sight of inquisitive tourists or pedantic micrologists clambering about on the pyramids of the great eras of the past; where he finds inspiration to imitate or to do better, he does not wish to encounter the idler who, hungry for distraction or excitement, prowls around as though among pictures in a gallery. Among these feeble and hopeless idlers, among those around him who seem active but are in fact merely agitated and bustling, the man of action avoids despair and disgust by turning his gaze backwards and pausing for breath in his march towards the goal. His goal, however, is happiness, perhaps not his own but often that of a nation or of mankind as a whole; he flees from resignation and needs history as a specific against it. Mostly there is no reward beckoning him on, unless it be fame, that is, the expectation of a place of honour in the temple of history, where he in turn can be a teacher, comforter and admonisher to those who come after him. For the commandment which rules over him is: that which in the past was able to expand the concept 'man' and make it more beautiful must exist everlastingly, so as to be able to accomplish this everlastingly. That the great moments in the

struggle of the human individual constitute a chain, that this chain unites mankind across the millennia like a range of human mountain peaks, that the summit of such a long-ago moment shall be for me still living, bright and great – that is the fundamental idea of the faith in humanity which finds expression in the demand for a monumental history. But it is precisely this demand that greatness shall be everlasting that sparks off the most fearful of struggles. For everything else that lives cries No. The monumental shall not come into existence – that is the counter-word. Apathetic habit, all that is base and petty, filling every corner of the earth and billowing up around all that is great like a heavy breath of the earth, casts itself across the path that greatness has to tread on its way to immortality and retards, deceives, suffocates and stifles it. This path, however, leads through human brains! Through the brains of timorous and shortlived animals which emerge again and again to the same needs and distresses and fend off destruction only with effort and then only for a short time. For they want first of all but one thing: to live, at any cost. Who would associate them with that hard relay-race of monumental history through which alone greatness goes on living! And yet again and again there awaken some who, gaining strength through reflecting on past greatness, are inspired with the feeling that the life of man is a glorious thing, and even that the fairest fruit of this bitter plant is the knowledge that in earlier times someone passed through this existence infused with pride and strength, someone else sunk in profound thoughtfulness, a third exhibiting mercy and helpfulness – all of them, however, leaving behind them a single teaching: that he lives best who has no respect for existence. If the common man takes this little span of time with such gloomy earnestness and clings to it so desperately, those few we have just spoken of have known, on their way to immortality and to monumental history, how to regard it with Olympian laughter or at least with sublime mockery; often they descended to their grave with an ironic smile – for what was there left of them to bury! Only the dross, refuse, vanity, animality that had always weighed them down and that was now consigned to oblivion after having for long been the object of their contempt. But one thing will live, the monogram of their most essential being, a work, an act, a piece of rare enlightenment, a creation: it will live because posterity cannot do without it. In this transfigured form, fame is

something more than the tastiest morsel of our egoism, as Schopenhauer called it: it is the belief in the solidarity and continuity of the greatness of all ages and a protest against the passing away of generations and the transitoriness of things. Of what use, then, is the monumentalistic conception of the past, engagement with the classic and rare of earlier times, to the man of the present? He learns from it that the greatness that once existed was in any event once possible and may thus be possible again; he goes his way with more cheerful step, for the doubt which assailed him in weaker moments, whether he was not perhaps desiring the impossible, has now been banished. Supposing someone believed that it would require no more than a hundred men educated and actively working in a new spirit to do away with the bogus form of culture which has just now become the fashion in Germany, how greatly it would strengthen him to realise that the culture of the Renaissance was raised on the shoulders of just such a band of a hundred men. And yet – to learn something new straightaway from this example – how inexact, fluid and provisional that comparison would be!

How much of the past would have to be overlooked if it was to produce that mighty effect, how violently what is individual in it would have to be forced into a universal mould and all its sharp corners and hard outlines broken up in the interest of conformity! At bottom, indeed, that which was once possible could present itself as a possibility for a second time only if the Pythagoreans were right in believing that when the constellation of the heavenly bodies is repeated the same things, down to the smallest event, must also be repeated on earth: so that whenever the stars stand in a certain relation to one another a Stoic again joins with an Epicurean to murder Caesar, and when they stand in another relation Columbus will again discover America. Only if, when the fifth act of the earth's drama ended, the whole play every time began again from the beginning, if it was certain that the same complex of motives, the same *deus ex machina*, the same catastrophe were repeated at definite intervals, could the man of power venture to desire monumental history in full icon-like veracity, that is to say with every individual peculiarity depicted in precise detail: but that will no doubt happen only when the astronomers have again become astrologers. Until that time, monumental history will have no use for that absolute veracity: it will always have to deal in approximations and generalities, in making what



is dissimilar look similar; it will always have to diminish the differences of motives and instigations so as to exhibit the effectus monumentally, that is to say as something exemplary and worthy of imitation, at the expense of the causae: so that, since it as far as possible ignores causes, one might with only slight exaggeration call it a collection of ‘effects in themselves’, of events which will produce an effect upon all future ages. That which is celebrated at popular festivals, at religious or military anniversaries, is really such an ‘effect in itself’: it is this which will not let the ambitious sleep, which the brave wear over their heads like an amulet, but it is not the truly historical connexion of cause and effect – which, fully understood, would only demonstrate that the dice-game of chance and the future could never again produce anything exactly similar to what it produced in the past.

As long as the soul of historiography lies in the great stimuli that a man of power derives from it, as long as the past has to be described as worthy of imitation, as imitable and possible for a second time, it of course incurs the danger of becoming somewhat distorted, beautified and coming close to free poetic invention; there have been ages, indeed, which were quite incapable of distinguishing between a monumentalized past and a mythical fiction, because precisely the same stimuli can be derived from the one world as from the other. If, therefore, the monumental mode of regarding history rules over the other modes – I mean over the antiquarian and critical – the past itself suffers harm: whole segments of it are forgotten, despised, and flow away in an uninterrupted colourless flood, and only individual embellished facts rise out of it like islands: the few personalities who

are visible at all have something strange and unnatural about them, like the golden hip which the pupils of Pythagoras supposed they saw on their master. Monumental history deceives by analogies: with seductive similarities it inspires the courageous to foolhardiness and the inspired to fanaticism; and when we go on to think of this kind of history in the hands and heads of gifted egoists and visionary scoundrels, then we see empires destroyed, princes murdered, wars and revolutions launched and the number of historical ‘effects in themselves’, that is to say, effects without sufficient cause, again augmented. So much as a reminder of the harm that monumental history can do among men of power and achievement,

whether they be good men or evil: what, however, is it likely to do when the impotent and indolent take possession of it and employ it!

Let us take the simplest and most frequent example. Imagine the inartistic natures, and those only weakly endowed, armoured and armed by a monumentalist history of the artists: against whom will they now turn their weapons? Against their arch-enemies, the strong artistic spirits, that is to say against those who alone are capable of learning from that history in a true, that is to say life-enhancing sense, and of transforming what they have learned into a more elevated practice. Their path will be barred, their air darkened, if a halfunderstood monument to some great era of the past is erected as an idol and zealously danced around, as though to say: ‘Behold, this is true art: pay no heed to those who are evolving and want something new!’ This dancing mob appears to possess even the privilege of determining what is ‘good taste’: for the creative man has always been at a disadvantage compared with those who have only looked on and taken no part themselves; just as the public house politician has at all times been cleverer, more judicious and more prudent than the statesman who actually rules. But if one goes so far as to employ the popular referendum and the numerical majority in the domain of art, and as it were compels the artist to defend himself before the forum of the aesthetically inactive, then you can take your oath on it in advance that he will be condemned: not in spite of the fact that his judges have solemnly proclaimed the canon of monumental art (that is to say, the art which, according to the given definition, has at all times ‘produced an effect’), but precisely because they have: while any art which, because contemporary, is not yet monumental, seems to them unnecessary, unattractive and lacking in the authority conferred by history. On the other hand, their instincts tell them that art can be slain by art: the monumental is never to be repeated, and to make sure it is not they invoke the authority which the monumental derives from the past. They are connoisseurs of art because they would like to do away with art altogether; they pose as physicians, while their basic intent is to mix poisons; they develop their taste and tongue as they do so as to employ this spoiled taste as an explanation of why they so resolutely reject all the nourishing artistic food that is offered them. For they do not desire to see new greatness emerge: their means of preventing it is to say ‘Behold, greatness already exists!’ In

reality, they are as little concerned about this greatness that already exists as they are about that which is emerging: their lives are evidence of this. Monumental history is the masquerade costume in which their hatred of the great and powerful of their own age is disguised as satiated admiration for the great and powerful of past ages, and muffled in which they invert the real meaning of that mode of regarding history into its opposite; whether they are aware of it or not, they act as though their motto were: let the dead bury the living.

Each of the three species of history which exist belongs to a certain soil and a certain climate and only to that: in any other it grows into a devastating weed. If the man who wants to do something great has need of the past at all, he appropriates it by means of monumental history; “he, on the other hand, who likes to persist in the familiar and “the revered of old, tends the past as an antiquarian historian; and only he who is oppressed by a present need, and who wants to throw off this burden at any cost, has need of critical history, that is to say a history that judges and condemns. Much mischief is caused through the thoughtless transplantation of these plants: the critic without need, the antiquary without piety, the man who recognises greatness but cannot himself do great things, are such plants, estranged from their mother soil and degenerated into weeds.

### 3

History thus belongs in the second place to him who preserves and reveres – to him who looks back to whence he has come, to where he came into being, with love and loyalty; with this piety he as it were gives thanks for his existence. By tending with care that which has existed from of old, he wants to preserve for those who shall come into existence after him the conditions under which he himself came into existence – and thus he serves life. The possession of ancestral goods changes its meaning in such a soul: they rather possess it. The trivial, circumscribed, decaying and obsolete acquire their own dignity and inviolability through the fact that the preserving and revering soul of the antiquarian man has emigrated into them and there made its home. The history of his city becomes for him the history of himself; he reads its walls, its towered gate, its rules and regulations, its holidays, like an illuminated diary of his youth and in all this he finds again himself, his force, his industry, his joy,

his judgment, his folly and vices. Here we lived, he says to himself, for here we are living; and here we shall live, for we are tough and not to be ruined overnight. Thus with the aid of this ‘we’ he looks beyond his own individual transitory existence and feels himself to be the spirit of his house, his race, his city. Sometimes he even greets the soul of his nation across the long dark centuries of confusion as his own soul; an ability to feel his way back and sense how things were, to detect traces almost extinguished, to read the past quickly and correctly no matter how intricate its palimpsest may be – these are his talents and virtues. Endowed with these talents and virtues Goethe stood before Erwin von Steinbach’s monumental work; in the storm of his feelings the historical clouds which veiled the time between them were rent apart: it was his recognition, at first sight, of the German work of art ‘exerting its power through a strong, rough German soul’. It was the same tendency which directed the Italians of the Renaissance and reawoke in their poets the genius of ancient Italy to a ‘wonderful new resounding of the primeval strings’, as Jakob Burckhardt puts it. But this antiquarian sense of veneration of the past is of the greatest value when it spreads a simple feeling of pleasure and contentment over the modest; rude, even wretched conditions in which a man or a nation lives; Niebuhr, for example, admits with honourable candour that on moor and heathland, among free peasants who possess a history, he can live contented and never feel the want of art. How could history serve life better than when it makes the less favoured generations and peoples contented with their own homeland and its customs, and restrains them from roving abroad in search of something they think more worth having and engaging in battles for it? Sometimes this clinging to one’s own environment and companions, one’s own toilsome customs, one’s own bare mountainside, looks like obstinacy and ignorance – yet it is a very salutary ignorance and one most calculated to further the interests of the community: a fact of which anyone must be aware who knows the dreadful consequences of the desire for expeditions and adventures, especially when it seizes whole hordes of nations, and who has seen from close up the condition a nation gets into when it has ceased to be faithful to its own origins and is given over to a restless, cosmopolitan hunting after new and ever newer things. The feeling antithetical to this, the contentment of the tree in its roots, the happiness of knowing that one is not wholly



accidental and arbitrary but grown out of a past as its heir, flower and fruit, and that one's existence is thus excused and, indeed, justified – it is this which is today usually designated as the real sense of history.

This notwithstanding, such a condition is certainly not one in which a man would be most capable of resolving the past into pure knowledge; so that here too, as in the case of monumental history, we perceive that, as long as the study of history serves life and is directed by the vital drives, the past itself suffers. To employ a somewhat free metaphor: the tree is aware of its roots to a greater degree than it is able to see them; but this awareness judges how big they are from the size and strength of its' visible branches. If, however, the tree is in error as to this, how greatly it will be in error regarding all the rest of the forest around it! – for it knows of the forest only that in it which obstructs or favours it and nothing beside. The antiquarian sense of a man, a community, a whole people, always possesses an extremely restricted field of vision; most of what exists it does not perceive at all, and the little it does see it sees much too close up and isolated; it cannot relate what it sees to anything else and it therefore accords everything it sees equal importance and therefore to each individual thing too 'great importance. There is a lack of that discrimination of value and that sense of proportion which would distinguish between the things of the past in a way that would do true justice to them; their measure and proportion is always that accorded them by the backward glance of the antiquarian nation or individual.

This always produces one very imminent danger: everything old and past that enters one's field of vision at all is in the end blandly taken to be equally worthy of reverence, while everything that does not approach this antiquity with reverence, that is to say everything new and evolving, is rejected and persecuted. Thus even the Greeks tolerated the hieratic style in their plastic arts beside the free and great; later, indeed, they did not merely tolerate the elevated nose and the frosty smile but even made a cult of it. When the senses of a people harden in this fashion, when the study of history serves the life of the past in such a way that it undermines continuing and especially higher life, when the historical sense no longer conserves life but mummifies it, then the tree gradually dies unnaturally from the top downwards to the roots – and in the end the roots themselves usually perish too. Antiquarian history itself degenerates from

the moment it is no longer animated and inspired by the fresh life of the present. Its piety withers away, the habit of scholarliness continues without it and rotates in egoistic self-satisfaction around its own axis. Then there appears the repulsive spectacle of a blind rage for collecting, a restless raking together of everything that has ever existed. Man is encased in the stench of must and mould; through the antiquarian approach he succeeds in reducing even a more creative disposition, a nobler desire, to an insatiable thirst for novelty, or rather for antiquity and for all and everything; often he sinks so low that in the end he is content to gobble down any food whatever, even the dust of bibliographical minutiae.

But even when this degeneration does not take place, when antiquarian history does not lose the foundation in which alone it must be rooted if it is to benefit life, sufficient dangers remain should it grow too mighty and overpower the other modes of regarding the past. For it knows only how to preserve life, not how to engender it; it always undervalues that which is becoming because it has no instinct for divining it – as monumental history, for example, has. Thus it hinders any firm resolve to attempt something new, thus it paralyses the man of action who, as one who acts, will and must offend some piety or other. The fact that something has grown old now gives rise to the demand that it be made immortal; for when one considers all that such an antiquity – an ancient custom of the ancestors, a religious belief, an inherited political privilege – has experienced during the course of its existence, how great a sum of piety and reverence on the part of individuals and generations, then it must seem arrogant or even wicked to replace such an antiquity with a novelty and to set against such a numerical accumulation of acts of piety and reverence the single unit of that which is evolving and has just arrived.

Here it becomes clear how necessary it is to mankind to have, beside the monumental and antiquarian modes of regarding the past, a third mode, the critical: and this, too, in the service of life. If he is to live, man must possess and from time to time employ the strength to break up and dissolve a part of the past: he does this by bringing it before the tribunal, scrupulously examining it and finally condemning it; every past, however, is worthy to be condemned for that is the nature of human things: human violence and weakness have always played a mighty role in them. It is not justice which here sits in judgment; it is even less mercy

which pronounces the verdict: it is life alone, that dark, driving power that insatiably thirsts for itself. Its sentence is always unmerciful, always unjust, because it has never proceeded out of a pure well of knowledge; but in most cases the sentence would be the same even if it were pronounced by justice itself. 'For all that exists is worthy of perishing. So it would be better if nothing existed.' It requires a great deal of strength to be able to live and to forget the extent to which to live and to be unjust is one and the same thing. Luther himself once opined that the world existed only through a piece of forgetful negligence on God's part: for if God had foreseen 'heavy artillery' he would not have created the world. Sometimes, however, this same life that requires forgetting demands a temporary suspension of this forgetfulness; it wants to be clear as to how unjust the existence of anything – a privilege, a caste, a dynasty, for example – is, and how greatly this thing deserves to perish. Then its past is regarded critically, then one takes the knife to its roots then one cruelly tramples over every kind of piety. It is always a dangerous process, especially so for life itself: and men and ages which serve life by judging and destroying a past are always dangerous and endangered men and ages. For since we are the outcome of earlier generations, we are also the outcome of their aberrations, passions and errors, and indeed of their crimes; it is not possible wholly to free oneself from this chain. If we condemn these aberrations and regard ourselves as free of them, this does not alter the fact that we originate in them. The best we can do is to confront our inherited and hereditary nature with our knowledge, and through a new, stern discipline combat our inborn heritage and implant in ourselves a new habit, a new instinct, a second nature, so that our first nature withers away. It is an attempt to give oneself, as it were a posteriori, a past in which one would like to originate in opposition to that in which one did originate: – always a dangerous attempt because it is so hard to know the limit to denial of the past and because second natures are usually weaker than first. What happens all too often is that we know the good but do not do it, because we also know the better but cannot do it. But here and there a victory is nonetheless achieved, and for the combatants, for those who employ critical history for the sake of life, there is even a noteworthy consolation: that of knowing that this first nature was once a second nature and that every victorious second nature will become a first.

But let us leave this weakness behind; and let us turn to a much celebrated strength of modern man with the question, a painful one to be sure, as to whether on account of his well-known historical 'objectivity' he has a right to call himself strong, that is to say just, and just in a higher degree than men of other ages. Is it true that this objectivity originates in an enhanced need and demand for justice? Or is it an effect of quite different causes and only appears to originate in a desire for justice? Does it perhaps seduce one to a harmful, because all too flattering, prejudice as to the virtues of modern man? – Socrates considered that to delude oneself that one possesses a virtue one does not possess is an illness bordering on madness: and such a delusion is certainly more dangerous than the opposite illusion of being the victim of a fault or a vice. For in the latter case it is at any rate possible one will become better; the former delusion, however, makes a man or an age daily worse – which in the present instance means more unjust.

In truth, no one has a greater claim to our veneration than he who possesses the drive to and strength for justice. For the highest and rarest virtues are united and concealed in justice as in an unfathomable ocean that receives streams and rivers from all sides and takes them into itself. The hand of the just man who is empowered to judge no longer trembles when it holds the scales; he sets weight upon weight with inexorable disregard of himself, his eye is unclouded as it sees the scales rise and fall, and his voice is neither harsh nor tearful when he pronounces the verdict. If he were a cold demon of knowledge, he would spread about him the icy atmosphere of a dreadful suprahuman majesty which we would have to fear, not revere: but that he is a human being and yet nonetheless tries to ascend from indulgent doubt to stern certainty, from tolerant mildness to the imperative 'you must,' from the rare virtue of magnanimity to the rarest of all virtues, justice; that he resembles that demon but is from the start only a poor human being; and above all that he has every moment to atone for his humanity and is tragically consumed by an impossible virtue – all this sets him on a solitary height as the most venerable exemplar of the species man; for he desires truth, not as cold, ineffectual knowledge, but as a regulating and punishing judge; truth, not as the egoistic possession of the individual, but



as the sacred right to overturn all the boundary-stones of egoistic possessions; in a word, truth as the Last Judgment and not, for instance, as the prey joyfully seized by the individual huntsman. Only insofar as the truthful man possesses the unconditional will to justice is there anything great in that striving for truth which is everywhere so thoughtlessly glorified: whereas in the eyes of less clear-sighted men a whole host of the most various drives – curiosity, flight from boredom, envy, vanity, the desire for amusement, for example – can be involved in the striving for truth, though in reality they have nothing whatever to do with truth, which has its roots in justice. Thus the world seems to be full of those who ‘serve truth’, yet the virtue of justice is rarely present, even more rarely recognised and almost always mortally hated: while on the other hand the horde of those who only appear virtuous is at all times received with pomp and honour. The truth is that few serve truth because few possess the pure will to justice, and of these few only a few also possess the strength actually to be just. To possess only the will is absolutely not enough: and the most terrible sufferings sustained by mankind have proceeded precisely from those possessing the drive to justice but lacking the power of judgment; which is why nothing would promote the general wellbeing more mightily than to sow the seeds of correct judgment as widely as possible, so that the fanatic would be distinguished from the judge and the blind desire to be a judge from the conscious ability to judge. But where could a means of implanting the power of judgment be found! – man will always remain in doubt and trepidation whether, when truth and justice are spoken of, it is a fanatic or a judge who is speaking to them. That is why they must be forgiven if they have always extended an especially cordial welcome to those ‘servants of truth’ who possess neither the will nor the power to judge and set themselves the task of seeking ‘pure, self-subsistent’ knowledge or, more clearly, truth that eventuates in nothing. There are very many truths that are a matter of complete indifference; there are problems whose just solution does not demand even an effort, let alone a sacrifice. In this region of indifference and absence of danger a man may well succeed in becoming a cold demon of knowledge: and nonetheless, even if in favourable times whole cohorts of scholars and inquirers are transformed into such demons – it will always fortunately be possible that such an age will suffer from a lack of a stern and great sense of justice, that is, of the

noblest centre of the so-called drive to truth.

Now picture to yourself the historical virtuoso of the present day: is he the justest man of his time? It is true he has developed in himself such a tenderness and susceptibility of feeling that nothing human is alien to him; the most various ages and persons continue to sound in kindred notes on the strings of his lyre: he has become a passive sounding-board whose reflected tones act upon other similar sounding-boards: until at last the whole air of an age is filled with the confused humming of these tender and kindred echoes. Yet it seems to me as though only the harmonics of the original historical note are audible: the solidity and power of the original can no longer be divined in the shrill and bubble-thin vibrations of these strings. The original note recalled actions, distress, terrors; this note lulls us and makes of us tame spectators; it is as though the ‘Eroica’ Symphony had been arranged for two flutes for the entertainment of drowsy opium-smokers. Through this we are already in a position to assess how these virtuosi will stand in regard to modern man’s supreme claim to a higher and purer sense of justice; this virtue never has anything pleasing about it, knows no delicious tremors, is harsh and dread-inspiring. In comparison, how low even magnanimity stands in the scale of the virtues, and magnanimity is itself possessed by only a few rare historians! Many more of them attain only to tolerance, to allowing validity to what they cannot deny happened, to explaining away and extenuating, on the correct assumption that the inexperienced will interpret the mere absence of abrasiveness and harsh condemnation of the past as evidence of a just disposition. But only superior strength can judge, weakness is obliged to tolerate if it is not to make a hypocritical pretence of strength and turn justice sitting in judgment into an actor. There still remains a dreadful species of historian, efficient, severe and honest of character but narrow of mind; the will to be just is there, as is the pathos attending the office of judge: but all their verdicts are false, for approximately the same reason as the verdicts of ordinary court juries are false. How improbable it thus is that there should be an abundance of talent for history! Quite apart from the disguised egoists and partymen who employ an air of objectivity in furtherance of their crooked game. And quite apart also from those wholly thoughtless people who when they write history do so in the naive belief that all the popular views of precisely their own age are the

right and just views and that to write in accord with the views of their age is the same thing as being just; a belief in which every religion dwells and about which in the case of religions no further comment is needed. These naive historians call the assessment of the opinions and deeds of the past according to the everyday standards of the present moment ‘objectivity’: it is here they discover the canon of all truth; their task is to adapt the past to contemporary triviality. On the other hand, they call all historiography ‘subjective’ that does not accept these popular standards as canonical.

And mayan illusion not creep into the word objectivity even in its highest interpretation? According to this interpretation, the word means a condition in the historian which permits him to observe an “event in all its motivations and consequences so purely that it has no effect at all on his own subjectivity: it is analogous to that aesthetic phenomenon of detachment from personal interest with which a painter sees in a stormy landscape with thunder and lightning, or a rolling sea, only the picture of them within him, the phenomenon of complete absorption in the things themselves: it is a superstition, however, that the picture which these things evoke in a man possessing such a disposition is a true reproduction of the empirical nature of the things themselves. Or is it supposed that at this moment the things as it were engrave, counterfeit, photograph themselves by their own action on a purely passive medium?

This would be mythology, and bad mythology at that: and it is forgotten, moreover, that that moment is precisely the strongest and most spontaneous moment of creation in the depths of the artist, a moment of composition of the highest sort, the outcome of which may be an artistically true painting but cannot be an historically true one. To think of history objectively in this fashion is the silent work of the dramatist; that is to say, to think of all things in relation to all others and to weave the isolated event into the whole: always with the presupposition that if a unity of plan does not already reside in things it must be implanted into them. Thus man spins his web over the past and subdues it, thus he gives expression to his artistic drive but not to his drive towards truth or justice. Objectivity and justice have nothing to do with one another. A historiography could be imagined which had in it not a drop of common empirical truth and yet could lay claim to the highest degree of objectivity. Indeed, Grillparzer ventures to declare: ‘What

is history but the way in which the spirit of man apprehends events impenetrable to him; unites things when God alone knows whether they belong together; substitutes something comprehensible for what is incomprehensible; imposes his concept of purpose from without upon a whole which, if it possesses a purpose, does so only inherently; and assumes the operation of chance where a thousand little causes have been at work. All human beings have at the same time their own individual necessity, so that millions of courses run parallel beside one another in straight or crooked lines, frustrate or advance one another, strive forwards or backwards, and thus assume for one another the character of chance, and so, quite apart from the influence of the occurrences of nature, make it impossible to establish any all-embracing necessity prevailing throughout all events.’ But it is exactly this kind of necessity that is supposed to be brought to light as the result of that ‘objective’ view of things! This is a presupposition which, if enunciated by an historian as an article of faith, would assume a very strange shape; Schiller is quite clear as to the purely subjective nature of this assumption when he says of the historian: ‘one phenomenon after another begins to forsake the realm of blind chance and limitless freedom and to take its place as a fitting member of a harmonious whole which whole is, of course, present only in his imagination’. But what is one to make of this assertion, hovering as it does between tautology and nonsense, by one celebrated historical virtuoso: ‘the fact of the matter is that all human actions are subject to the mighty and irresistible direction of the course of things, though it may often not be apparent’? Such a proposition is not, as it might perhaps seem, enigmatic wisdom in the shape of plain foolishness, as when Goethe’s court gardener says ‘Nature may let itself be forced but it cannot be compelled’, or in the fairground placard reported by Swift: ‘Here can be seen the biggest elephant in the world except itself.’ For how are human actions and the course of things to be distinguished from one another? It seems to me in general that historians such as the one we have just quoted cease to instruct as soon as they begin to generalise and then reveal the weakness they feel in the dark obscurities they employ. In other sciences the generalisations are the most important thing, inasmuch as they contain the laws: but if such propositions as that quoted are intended to count as laws, then one must object that in that case the work of the historiographer



is wasted; for whatever truth remains in such propositions after the obscurities referred to have been removed is something completely familiar and even trivial; for it will be obvious to everyone through every kind of experience down to the very smallest. To incommode whole nations and expend years of wearisome toil on it, however, is merely to pile experiment upon experiment long after the law intended to be extracted from them has been amply demonstrated: a senseless excess of experimentation which has in fact plagued the natural sciences since the time of Zöllner. If the value of a drama lay solely in its conclusion, the drama itself would be merely the most wearisome and indirect way possible of reaching this goal; and so I hope that the significance of history will not be thought to lie in its general propositions, as if these were the flower and fruit of the whole endeavour, but that its value will be seen to consist in its taking a familiar, perhaps commonplace theme, an everyday melody, and composing inspired variations on it, enhancing it, elevating it to a comprehensive symbol; and thus disclosing in the original theme a whole world of profundity, power and beauty.

For this, however, there is required above all great artistic facility, creative vision, loving absorption in the empirical data, the capacity to imagine the further development of a given type – in any event, objectivity is required, but as a positive quality. So often objectivity is only a phrase. Instead of the outwardly tranquil but inwardly flashing eye of the artist there is the affectation of tranquillity; just as a lack of feeling and moral strength is accustomed to disguise itself as incisive coldness and detachment. In certain cases banality of ideas, the everyday wisdom which seems calm and tranquil only because it is tedious, ventures to pose as that artistic condition in which the subject becomes silent and wholly imperceptible. What is then preferred is that which produces no emotion at all and the driest phrase is the right phrase. One goes so far, indeed, as to believe that he to whom a moment of the past means nothing at all is the proper man to describe it. This is frequently the relationship between classicists and the Greeks they study: . they mean nothing to one another – a state of affairs called ‘objectivity’! It is precisely where the highest and rarest is to be represented that this ostentatious indifference becomes most infuriating – for it is the vanity of the historian which is responsible for it. Such authors incline one to agree with the proposition

that a man possesses vanity to the degree that he lacks understanding. No, at any rate be honest! Do not seek the appearance of justice if you are not called to the dreadful vocation of the just man. As though it were the task of every age to have to be just towards everything that has ever existed! It could even be said that ages and generations never do have the right to judge previous ages and generations: such an uncomfortable mission falls only to individuals, and these of the rarest kind. Who compels you to judge? And, moreover – test yourself to see whether you could be just if you wanted to be! As judge, you must stand higher than he who is to be judged; whereas all you are is subsequent to him. The guests who come last to table have to be content with the last places: and do you want the first? Then at least perform some high and great deed; perhaps then they really will make room for you, even if you do come last.

If you are to venture to interpret the past you can do so only out of the fullest exertion of the vigour of the present: only when you put forth your noblest qualities in all their strength will you divine what is worth knowing and preserving in the past. Like to like! Otherwise you will draw the past down to you. Do not believe historiography that does not spring from the head of the rarest minds; and you will know the quality of a mind when it is obliged to express something universal or to repeat something universally known: the genuine historian must possess the power to remind the universally known into something never heard of before, and to express the universal so simply and profoundly that the simplicity is lost in the profundity and the profundity in the simplicity. No one can be a great historian, an artist and a shallowpate at the same time: on the other hand, one should not underrate the workmen who sift and carry merely because they can certainly never become great historians; but even less should one confuse them with them, but regard them rather as the necessary apprentices and handymen in the service of the master: much as the French used, with greater naivety than is possible to a German, to speak of the *historiens de M. Thiers*. These workmen are gradually to become great scholars, but cannot for that reason ever be masters. A great scholar and a great shallowpate – these two go rather better under one hat.

To sum up: history is written by the experienced and superior man. He who has not experienced greater and more exalted things than others will not know how to interpret the great

and exalted things of the past. When the past speaks it always speaks as an oracle: only if you are an architect of the future and know the present will you understand it. The extraordinary degree and extent of the influence exercised by Delphi is nowadays explained principally by the fact that the Delphic priests had an exact knowledge of the past; now it would be right to say that only he who constructs the future has a right to judge the past. If you look ahead and set yourself a great goal, you at the same time restrain that rank analytical impulse which makes the present into a desert and all tranquillity, all peaceful growth and maturing almost impossible. Draw about yourself the fence of a great and comprehensive hope, of a hope-filled striving. Form within yourself an image to which the future shall correspond, and forget the superstition that you are epigones. You will have enough to ponder and to invent when you reflect on the life of the future; but do not ask of history that it should show you the How? and the Wherewith? to this life. If, on the other hand, you acquire a living knowledge of the history of great men, you will learn from it a supreme commandment: to become mature and to flee from that paralyzing upbringing of the present age which sees its advantage in preventing your growth so as to rule and exploit you to the full while you are still immature. And if you want biographies, do not desire those which bear the legend ‘Herr So-and-So and his age’, but those upon whose title-page there would stand ‘a fighter against his age’. Sate your soul with Plutarch and when you believe in his heroes dare at the same time to believe in yourself. With a hundred such men – raised in this unmodern way, that is to say become mature and accustomed to the heroic – the whole noisy sham-culture of our age could now be silenced for ever.

## 8

It may seem strange, though it ought not to seem self-contradictory, when I ascribe a kind of ironic self-awareness to an age accustomed to break into such loud and innocent rejoicing at its historical culture, and say that it is infused with a presentiment that there is really nothing to rejoice about and a fear that all the merriment of historical knowledge will soon be over and done with. Goethe presented to us a comparable enigma in regard to the individual personality in his noteworthy account of Newton: he discovers at

the foundation (or, more correctly, at the highest point) of his being ‘a troubled presentiment that he is in error’, the momentary expression, as it were, of a superior consciousness that has attained to a certain ironical overview of his inherent nature. So it is that we find in precisely the greatest and more highly developed historical men a suppressed consciousness, often amounting to a general scepticism, of how great an absurdity and superstition it is to believe that the education of a nation has to be as preponderantly historical as it is now; for precisely the most vigorous nations, vigorous in deeds and works, lived differently from this and raised their children differently. But that absurdity and superstition is suited to us – so runs the sceptical objection – to us, the latecomers, the last pale offspring of mightier and happier races, to us who are the fulfilment of Hesiod’s prophesy that men would one day be born already grey-haired and that as soon as he saw that sign Zeus would eradicate this race. Historical culture is indeed a kind of inborn grey-hairedness, and those who bear its mark from childhood must instinctively believe in the old age of mankind: to age, however, there pertains an appropriate senile occupation, that of looking back, of reckoning up, of closing accounts, of seeking consolation through remembering what has been, in short historical culture. But the human race is a tough and persistent thing and will not permit its progress – forwards or backwards – to be viewed in terms of millennia, or indeed hardly in terms of hundreds of millennia; that is to say, it will not be viewed as a whole at all by that infinitesimal atom, the individual man. What is there in a couple of thousand years (or in other words the space of 34 consecutive generations of 60 years each) which permits us to speak of the ‘youth’ of mankind at the beginning and the ‘old age’ of mankind at the end? Is there not concealed in this paralysing belief that humanity is already declining a misunderstanding of a Christian theological idea inherited from the Middle Ages, the idea that the end of the world is coming, that we are fearfully awaiting the Last Judgment? Is the increasing need for historical judgment not that same idea in a new dress, as though our age, being the ultimate age, were empowered to exercise over all the past that universal judgment which Christian belief never supposed would be pronounced by men but by ‘the Son of Man’? In earlier times this ‘memento mori’ addressed to mankind as a whole as well as to individual men was an ever-painful goad and



as it were the high point of medieval learning and conscience. Its modern antithesis, 'memento vivere', is, to speak frankly, still a somewhat modest little sound rather than a full-throated one, and has something almost dishonest about it. For mankind continues to treasure its memento mori and reveals the fact through its universal need for history: knowledge, its mightiest wingbeats notwithstanding, has not been able to soar aloft, a profound sense of hopelessness remains and has assumed that historical colouring with which all higher education and culture is now saddened and darkened. A religion which of all the hours of a man's life holds the last to be the most important, which prophesies an end to all life on earth and condemns all who live to live in the fifth act of a tragedy, may well call forth the profoundest and noblest powers, but it is inimical to all new planting, bold experimentation, free aspiration; it resists all flight into the unknown because it loves and hopes for nothing there: it allows what is becoming to force its way up only with reluctance, and then when the time is ripe it sacrifices it or sets it aside as a seducer to existence, as a liar as to the value of existence. What the Florentines did when, under the influence of Savonarola's preaching, they made that celebrated holocaust of paintings, manuscripts, mirrors and masks, Christianity would like to do to every culture which stimulates continued striving and bears that memento vivere as its motto; and if it proves impossible to do this in a blunt and direct manner, that is to say by force, it nonetheless achieves its aim by allying itself with historical culture, usually without the latter's knowledge moreover, and speaking henceforth through its mouth rejects with a shrug everything still coming into being and smothers it in the awareness of being a latecomer and epigone, in short of being born grey-haired. Austere and profoundly serious reflection on the worthlessness of all that has occurred, on the ripeness of the world for judgment, is dissipated into the sceptical . attitude that it is at any rate as well to know about all that has occurred, since it is too late to do anything better. Thus the historical sense makes its servants passive and retrospective; and almost the only time the sufferer from the fever of history becomes active is when this sense is in abeyance through momentary forgetfulness . though even then, as soon as the act is finished he at once dissects it, prevents it from producing any further effects by analysing it, and finally skins it for the purpose of 'historical study'. In this sense

we are still living in the Middle Ages and history is still disguised theology: just as the reverence with which the unlearned laity treat the learned \ class is inherited from the reverence with which it treated the clergy. What one formerly gave to the church one now gives, though more sparingly, to learning: but that one gives at all is an effect of the church's former influence – the modern spirit, as is well known, is somewhat niggardly and unskilled in the noble virtue of generosity.

Perhaps this observation will not be very acceptable, perhaps as unacceptable as my derivation of our excess of history from the medieval memento mori and the hopelessness in regard to all coming ages of human existence which Christianity bears in its heart. If so, you might try to replace this explanation, which I offer only with some hesitation, with a better one; for the origin of historical culture – its quite radical conflict with the spirit of any 'new age', any 'modern awareness' – this origin must itself be known historically, history must itself resolve the problem of history, knowledge must turn its sting against itself – this threefold must is the imperative of the 'new age', supposing this age really does contain anything new, powerful, original and promising more life. Or is it actually the case that we Germans – to leave the Romance nations out of account – must always be no more than 'heirs' in all the higher affairs of culture, because that is all we can ever be; a proposition once memorably expressed by Wilhelm Wackernagel: 'We Germans are a nation of heirs, with all our higher knowledge, even with our beliefs, no more than heirs of the world of antiquity; even those hostile to it continually breathe the immortal spirit of classical culture beside the spirit of Christianity, and if anyone succeeded in excluding these two elements from the atmosphere which surrounds the inner world of man there would not be much left to prolong a life of the spirit.' And even if we Germans were really no more than heirs – to be able to look upon such a culture as that as our rightful inheritance would make the appellation 'heirs' the greatest and proudest possible: yet we would nonetheless be obliged to ask whether it really was our eternal destiny to be pupils of declining antiquity: at some time or other we might be permitted gradually to set our goal higher and more distant, some time or other we ought to be allowed to claim credit for having developed the spirit of Alexandrian-Roman culture so nobly and fruitfully – among other means through our universal history that we might

now as a reward be permitted to set ourselves the even mightier task of striving to get behind and beyond this Alexandrian world and boldly to seek our models in the original ancient Greek world of greatness, naturalness and humanity. But there we also discover the reality of an essentially unhistorical culture and one which is nonetheless, or rather on that account, an inexpressibly richer and more vital culture. Even if we Germans were in fact nothing but successors – we could not be anything greater or prouder than successors if we had appropriated such a culture and were the heirs and successors of that.

What I mean by this – and it is all I mean – is that the thought of being epigones, which can often be a painful thought, is also capable of evoking great effects and grand hopes for the future in both an individual and in a nation, provided we regard ourselves as the heirs and successors of the astonishing powers of antiquity and see in this our honour and our spur. What I do not mean, therefore, is that we should live as pale and stunted late descendants of strong races coldly prolonging their life as antiquarians and gravediggers. Late descendants of that sort do indeed live an ironic existence: annihilation follows at the heels of the limping gait of their life; they shudder at it when they rejoice in the past, for they are embodied memory yet their remembrance is meaningless if they have no heirs. Thus they are seized by the troubled presentiment that their life is an injustice, since there will be no future life to justify it.

But suppose we imagine these antiquarian latecomers suddenly exchanging this painfully ironic modesty for a state of shamelessness; suppose we imagine them announcing in shrill tones: the race is now at its zenith, for only now does it possess knowledge of itself, only now has it revealed itself to itself – we should then behold a spectacle through which, as in a parable, the enigmatic significance for German culture of a certain very celebrated philosophy would be unriddled. I believe there has been no dangerous vacillation or crisis of German culture this century that has not been rendered more dangerous by the enormous and still continuing influence of this philosophy, the Hegelian. The belief that one is a latecomer of the ages is, in any case, paralysing and depressing: but it must appear dreadful and devastating when such a belief one day by a bold inversion raises this latecomer to godhood as the true meaning and goal of all previous events, when his miserable condition is equated with

a completion of world-history. Such a point of view has accustomed the Germans to talk of a 'world-process' and to justify their own age as the necessary result of this world-process; such a point of view has set history, insofar as history is 'the concept that realises itself', 'the dialectics of the spirit of the peoples' and the 'world-tribunal', in place of the other spiritual powers, art and religion, as the sole sovereign power.

History understood in this Hegelian fashion has been mockingly called God's sojourn on earth, though the god referred to has been created only by history. This god, however, became transparent and comprehensible to himself within the Hegelian craniums and has already ascended all the dialectically possible steps of his evolution up to this self-revelation: so that for Hegel the climax and terminus of the world-process coincided with his own existence in Berlin. Indeed, he ought to have said that everything that came after him was properly to be considered merely as a musical coda to the world-historical rondo or, even more properly, as superfluous. He did not say it: instead he implanted into the generation thoroughly leavened by him that admiration for the 'power of history' which in practice transforms every moment into a naked admiration for success and leads to an idolatry of the factual: which idolatry is now generally described by the very mythological yet quite idiomatic expression 'to accommodate oneself to the facts'. But he who has once learned to bend his back and bow his head before the 'power of history' at last nods 'Yes' like a Chinese mechanical doll to every power, whether it be a government or public opinion or a numerical majority, and moves his limbs to the precise rhythm at which any 'power' whatever pulls the strings. If every success is a rational necessity, if every event is a victory of the logical or the 'idea' – then down on your knees quickly and do reverence to the whole stepladder of 'success'! What, are there no longer any living mythologies? What, the religions are dying out? Just behold the religion of the power of history, regard the priests of the mythology of the idea and their battered knees! Is it too much to say that all the virtues now attend on this new faith? Or is 'it not selflessness when the historical man lets himself be emptied until he is no more than an objective sheet of plate glass? Is it not magnanimity when, by worshipping in every force the force itself, one renounces all force of one's own in Heaven and upon earth? Is it not justice always to hold the scales of the powers in



one's hands and to watch carefully to see which tends to be the stronger and heavier? And what a school of decorum is such a way of contemplating history! To take everything objectively, to grow angry at nothing, to love nothing, to understand everything, how soft and pliable that makes one; and even if someone raised in this school should for once get publicly angry, that is still cause for rejoicing, for one realises it is intended only for artistic effect, it is ira and studium and yet altogether sine ira et studio (Tacitus described his own manner of writing history as 'sine ira et studio' i.e. 'without anger and without partisan zeal'. Studium means 'course of study').

How obsolete and old-fashioned my objections to this complex of mythology and virtue are! But I must out with them, even though they excite laughter. I would say therefore: history always inculcates: 'there was once', morality: 'you ought not to' or 'you ought not to have'. Thus history amounts to a compendium of factual immorality. How far astray he would go who regarded history as being at the same time the judge of this factual immorality! Morality is offended, for example, by the fact that a Raphael had to die at thirty-six: such a being ought not to die. If, in the face of this, you wanted to come to the aid of history as apologists of the factual, you would say: he had expressed everything that was in him, had he lived longer he would have produced only a repetition of the beauty he had created already, and so forth. In that way you become Devil's advocates: you make success, the factual, into your idol, while in reality the factual is always stupid and has at all times resembled a calf rather than a god. As apologists of history you have, moreover, ignorance as a prompter: for it is only because you do not know what such a natura naturans (Spinoza's term for God under the aspect of creating nature, as opposed to created nature – as the cause of all things) as Raphael is that you are not incensed to know that it once was but will never be again. We have recently been informed that, with his eighty-two years, Goethe outlived himself: yet I would gladly exchange a couple of Goethe's 'outlived' years for whole cartloads of fresh modern lifetimes, so as to participate in such conversations as Goethe conducted with Eckermann and thus be preserved from all and any up-to-date instruction from the legionaries of the moment. In relation to such dead men, how few of the living have a right to live at all! That the many are alive and those few live

no longer is nothing but a brute truth, that is to say an incorrigible stupidity, a blunt 'thus it is' in opposition to morality's 'it ought not to be thus'. Yes, in opposition to morality! For speak of any virtue you will, of justice, magnanimity, bravery, of the wisdom and sympathy of man – in every case it becomes a virtue through rising against that blind power of the factual and tyranny of the actual and by submitting to laws that are not the laws of the fluctuations of history. It always swims against the tide of history, whether by combating its passions as the most immediate stupid fact of its existence or by dedicating itself to truthfulness as falsehood spins its glittering web around it. If history in general were nothing more than 'the world-system of passion and error', mankind would have to read it as Goethe advised his readers to read Werther: as if it called to them 'be a man and do not follow after me!' Fortunately, however, it also preserves the memory of the great fighters against history, that is to say against the blind power of the actual, and puts itself in the pillory by exalting precisely these men as the real historical natures who bothered little with the 'thus it is' so as to follow 'thus it shall be' with a more cheerful pride. Not to bear their race to the grave, but to found a new generation of this race – that is what impels them ceaselessly forward: and even if they themselves are late-born – there is a way of living which will make them forget it – coming generations will know them only as first-born.

10

Mindful of this situation in which youth finds itself I cry Land! Land! Enough and more than enough of the wild and erring voyage over strange dark seas! At last a coast appears in sight: we must land on it whatever it may be like, and the worst of harbours is better than to go reeling back into a hopeless infinity of scepticism. Let us only make land; later on we shall find good harbours right enough, and make the landfall easier for those who come after us.

This voyage was perilous and exciting. How far we still are from the quiet contemplativeness with which we first watched our ship put out. In pursuit of the perils of history we have found ourselves most acutely exposed to them; we ourselves bear visibly the traces of those sufferings which afflict contemporary mankind as a result of an excess of history, and I have no wish to conceal from myself that, in the immoderation

of its criticism, in the immaturity of its humanity, in its frequent transitions from irony to cynicism, from pride to scepticism, the present treatise itself reveals its modern character, a character marked by weakness of personality. And yet I trust in the inspirational force which, in the absence of genius, powers my vessel, I trust that youth has led me aright when it now compels me to protest at the historical education of modern man and when I demand that man should above all learn to live and should employ history only in the service of the life he has learned to live. One has to be young to understand this protest; indeed, in view of the premature greybeardedness of our present-day youth one can hardly be young enough if one is to grasp what is here really being protested against. An example will help to make clear what I mean. It is hardly more than a century ago that there awoke in some young people in Germany a natural instinct for what we call poetry. Is it supposed that the generations before them and contemporary with them had failed even to mention that art, even though it was strange to them? The opposite is, of course, the case: they reflected, wrote and argued about 'poetry' with great vigour, producing words about words about words as they did so. This awakening to life of a word did not imply the death of those who awoke it; in a certain sense they are still living, for if, as Gibbon says, it requires only time, though a great deal of time, for a world to perish, so it requires only time, though in Germany, the 'land of gradualness', it requires very much more time, for a false idea to perish. Nonetheless, there are now perhaps a hundred more people than there were a hundred years ago who know what poetry is; perhaps a hundred years hence there will be a further hundred who by then will also have learned what culture is and that the Germans have up to now possessed no culture, however much they may talk and puff themselves up about it. To these people the Germans' universal contentment with their 'culture' will appear as incredible and silly as the once acclaimed classicism of Gottsched or Ramler's reputation as the German Pindar appear to us. They will perhaps think that this culture has been only a kind of knowledge about culture, and false and superficial knowledge at that. False and superficial, that is, because one endured the contradiction between life and knowledge and completely failed to see what characterised the culture of genuinely cultured peoples: that culture can grow and flourish only out of life; while among the Germans

it was stuck on like a paper flower or poured over like icing-sugar, and was thus condemned to remain forever deceitful and unfruitful. The education of German youth, however, proceeds from precisely this false and unfruitful conception of culture: its goal, viewed in its essence, is not at all the free cultivated man but the scholar, the man of science, and indeed the most speedily employable man of science, who stands aside from life so as to know it unobstructedly; its result, observed empirically, is the historical-aesthetic cultural philistine, the precocious and up-to-the-minute babbler about state, church and art, the man who appreciates everything, the insatiable stomach which nonetheless does not know what honest hunger and thirst are. That an education with this goal and this result is an anti-natural one is apprehensible only to one who has not yet been fully processed by it; it is apprehensible only to the instinct of youth, for youth still possesses that instinct of nature which remains intact until artificially and forcibly shattered by this education. He who wants, on the contrary, to shatter this education has to help youth to speak out, he has to light the path their unconscious resistance has hitherto taken with the radiance of concepts and transform it to a conscious and loudly vocal awareness. But how can he achieve so strange a goal?

Above all by destroying a superstition: the belief in the necessity of this educational operation. The usual view is that our present highly disagreeable reality is the only one in any way possible. Examine with this in mind the literature of our higher school and educational system over the past decades: one will see with angry astonishment that, all the varying proposals and vehement contentions notwithstanding, the actual objective of education is everywhere thought of as being the same; that the outcome of education hitherto, the production of the 'educated man' as he is at present understood, is unhesitatingly assumed to be the necessary and rational foundation of all future education. The uniform canon is that the young man has to start with a knowledge of culture, not even with a knowledge of life and even less with life and experience itself. And this knowledge of culture is instilled into the youth in the form of historical knowledge; that is to say, his head is crammed with a tremendous number of ideas derived from a highly indirect knowledge of past ages and peoples, not from direct observation of life. His desire to experience



something himself and to feel evolving within him a coherent living complex of experiences of his own – such a desire is confused and as it were made drunk by the illusory promise that it is possible to sum up in oneself the highest and most noteworthy experiences of former ages, and precisely the greatest of former ages, in a few years. It is exactly the same crazy method as that which leads our young painters into picture-galleries instead of into the workshop of a master and before all into the unique workshop of the unique master, nature. As though one could appropriate the arts and sciences of past times, the actual yield of their life's experience, by taking a fleeting stroll through the gallery of history! As though life itself were not a craft which must be learned from the ground up and practised remorselessly if it is not to eventuate in mere babblers and bunglers! –

Plato considered it necessary that the first generation of his new society (in the perfect state) should be educated with the aid of a mighty necessary lie: the children were to be taught to believe that they had all formerly dwelt asleep under the earth, where they had been kneaded into shape by nature's workman. Impossible to rebel against a past of this sort! Impossible to go against the work of the gods! It was to count as an inviolable law of nature: he who is born a philosopher has gold in his body, he who is born a soldier has only silver, he who is born a worker has iron and bronze. As it is impossible to blend these metals together, Plato explained; so it should be impossible ever to mingle or confound the order of castes; belief in the aeterna veritas of this order is the foundation of the new education and therewith of the new state. – Now, this is how the modern German believes in the aeterna veritas of his system of education, of his kind of culture: and yet this belief would crumble away, as the Platonic state would have crumbled away, if the necessary lie were for once countered with a necessary truth: the truth that the German possesses no culture because his education provides no basis for one. He wants the flower without the root and the stem: consequently he wants it in vain. That is the simple truth, a coarse and unpleasant truth, truly a necessary truth.

It is in this necessary truth, however, that our first generation must be educated; they will certainly suffer the most from it, for through it they will have to educate themselves, and in opposition to themselves moreover, to a new custom and nature and out of an old and first

nature and custom: so that they could say to themselves in old Spanish: *Defienda me Dios de my, God guard me from myself*, that is to say from the nature already educated into me. It must taste this truth drop by drop, like a fierce and bitter medicine, and each one of this generation must overcome himself to the extent of being able to say of himself what he would find it easier to endure if it were said of an entire age: we are without culture, more, we are ruined for living, for right and simple seeing and hearing, for happily seizing what is nearest and most natural to us, and do not yet possess even the basis of a culture, because we are not even convinced we have genuine life in us. Fragmented 'and in pieces, dissociated almost mechanically into an inner and an outer, sown with concepts as with dragon's teeth, bringing forth conceptual dragons, suffering from the malady of words and mistrusting any feeling of our own which has not yet been stamped with words: being such an unliving and yet uncannily active concept-and word-factory, perhaps I still have the right to say of myself *cogito ergo sum*, but not *vivo*, *ergo cogito*. Empty 'being' is granted me, but not full and green 'life'; the feeling that tells me I exist warrants to me only that I am a thinking creature, not that I am a living one, not that I am an animal but at most a cogital. Only give me life, then I will create a culture for you out of it! – Thus cries each individual of this generation and all those individuals will recognise one another from this cry. Who is to give them this life?

No god and no man: only their own youth: unchain this and you will therewith have liberated life. For life was only lying hidden, in prison, it has not yet withered away and died – ask yourselves if it has!

But it is sick, this unchained life, and needs to be cured. It is sick with many illnesses and not only with the memory of its chains what chiefly concerns us here is that it is suffering from the malady of history. Excess of history has attacked life's plastic powers, it no longer knows how to employ the past as a nourishing food. The evil is dreadful, and yet! if youth did not possess nature's clairvoyant gift no one would know it is an evil or that a paradise of health has been lost. This same youth, however, also divines with the curative instinct of this same nature how this paradise is to be regained; it knows the medicine and balsam against the malady of history, against excess of history: but what is this medicine called?

Now, one must not be surprised to find that

it is called by the names of poisons: the antidote to the historical is called – the unhistorical and the suprahistorical. And with these names we return to the beginning of our reflections and to its meditative calm.

With the word 'the unhistorical' I designate the art and power of forgetting and of enclosing oneself within a bounded horizon; I call 'suprahistorical' the powers which lead the eye away from becoming towards that which bestows upon existence the character of the eternal and stable, towards art and religion. Science – for it is science which would here speak of poisons – sees in these two forces hostile forces: for science considers the only right and true way of regarding things, that is to say the only scientific way, as being that which sees everywhere things that have been, things historical, and nowhere things that are, things eternal; it likewise lives in a profound antagonism towards the eternalizing powers of art and religion, for it hates forgetting, which is the death of knowledge, and seeks to abolish all limitations of horizon and launch mankind upon an infinite and unbounded sea of light whose light is knowledge of all becoming.

If only man could live in it! As cities collapse and grow desolate when there is an earthquake and man erects his house on volcanic land only in fear and trembling and only briefly, so life itself caves in and grows weak and fearful when the concept-quake caused by science robs man of the foundation of all his rest and security, his belief in the enduring and eternal. Is life to dominate knowledge and science, or is knowledge to dominate life? Which of these two forces is the higher and more decisive? There can be no doubt: life is the higher, the dominating force, for knowledge which annihilated life would have annihilated itself with it. Knowledge presupposes life and thus has in the preservation of life the same interest as any creature has in its own continued existence. Thus science requires superintendence and supervision; a hygiene of life belongs close beside science and one of the clauses of this hygiene would read: the unhistorical and the suprahistorical are the natural antidotes to the stifling of life by the historical, by the malady of history. It is probable that we who suffer from the malady of history will also have to suffer from the antidotes. But that we suffer from them is no evidence against the correctness of the chosen treatment.

And here I recognise the mission of that

youth I have spoken of, that first generation of fighters and dragon-slayers which will precede a happier and fairer culture and humanity without itself having more than a presentiment of this future happiness and beauty. This youth will suffer from both the sickness and the antidotes: and nonetheless it will believe itself entitled to boast of a more robust health and in general a more natural nature than its predecessors, the cultivated 'man' and 'greybeard' of the present. Its mission, however, is to undermine the concepts this present has of 'health' and 'culture' and to excite mockery and hatred against these hybrid monsters of concepts; and the sign that guarantees the superior robustness of its own health shall be that this youth can itself discover no concept or slogan in the contemporary currency of words and concepts to describe its own nature, but is only aware of the existence within it of an active power that fights, excludes and divides and of an ever more intense feeling of life. One may assent that this youth does not yet possess culture but for what youth would this constitute a reproach? One may point to its coarseness and immoderation – but it is not yet old or wise enough to moderate its claims; above all, it does not need hypocritically to defend a finished culture and it enjoys all the consolations and privileges that go with youth, especially the privilege of courageous, unreflecting honesty and the inspiring consolation of hope.

Of these hopeful young people I know that they understand all these generalities from close personal experience and will translate them into a teaching intended for themselves; the others may for the moment perceive only covered dishes that might well be empty: until one day they behold with surprise that the dishes are full and that attacks, demands, life-drives, passions have lain mingled and pressed together in these generalities and that they could not lie thus concealed for very long. Leaving these doubters to time, which brings all things to light, I turn in conclusion to that company of the hopeful to tell them in a parable of the course and progress of their cure, their delivery from the malady of history, and therewith their own history, up to the point at which they will be sufficiently healthy again to study history and, to the ends of life, to employ the past in its three senses, namely monumental or antiquarian or critical. At that point they will be more ignorant than the 'cultivated' people of this present, for they will have unlearned many things and even have lost all desire so much as to glance at that which these



cultivated people want to know most of all; from the point of view of these cultivated people, their distinguishing marks are precisely their ‘un culture’ , their indifference and reserve towards much that is of high repute, even towards much that is good. But at this end-point of their cure they will have become human again and have ceased to be merely aggregates of humanlike qualities – that is something! That is something to hope for! Do your hearts not laugh when you hope, you hopeful young people?

And how can we attain that goal? you will ask. At the beginning of a journey towards that goal, the god of Delphi cries to you his oracle: ‘Know yourself.’ It is a hard saying: for that god ‘conceals nothing and says nothing, but only indicates, as Heraclitus has said. What does he indicate to you?

There were centuries during which the Greeks found themselves faced by a danger similar to that which faces us: the danger of being overwhelmed by what was past and foreign, of perishing through ‘history’. They never lived in proud inviolability: their ‘culture’ was, rather, for a long time a chaos of foreign, Semitic, Babylonian, Lydian, Egyptian forms and ideas, and their religion truly a battle of all the gods of the East: somewhat as ‘German culture’ and religion is now a struggling chaos of all the West and of all past ages. And yet, thanks to that Apollonian oracle, Hellenic culture was no mere aggregate. The Greeks gradually learned to organise the chaos by following the Delphic teaching and thinking back to themselves, that is, to their real needs, and letting their pseudo-needs die out. Thus they again took possession of themselves; they did not long remain the overburdened heirs and epigones of the entire Orient; after hard struggle with themselves and through protracted application of that oracle, they even became the happiest enrichers and augmenters of the treasure they had inherited and the first-born and models of all future cultured nations.

This is a parable for each one of us: he must organise the chaos within him by thinking back to his real needs. His honesty, the strength and truthfulness of his character, must at some time or other rebel against a state of things in which he only repeats what he has heard, learns what is already known, imitates what already exists;

he will then begin to grasp that culture can be something other than a decoration of life , that is to say at bottom no more than dissimulation and disguise; for all adornment conceals that which is adorned. Thus the Greek conception of culture will be unveiled to him in antithesis to the Roman – the conception of culture as a new and improved physis, without inner and outer, without dissimulation and convention, culture as a unanimity of life, thought, appearance and will. Thus he will learn from his own experience that it was through the higher force of their moral nature that the Greeks achieved victory over all other cultures, and that every increase in truthfulness must also assist to promote true culture: even though this truthfulness may sometimes seriously damage precisely the kind of cultivatedness now held in esteem, even though it may even be able to procure the dowl”i.fall of an entire merely decorative culture.



Friedrich Nietzsche, *On the Uses and Disadvantages of History for Life*  
in: *Untimely Meditations* (1876)

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, revisions to a typescript (1919)



## DIFFÉRANCE

[...] I would say, first off, that *différance*, which is neither a word nor a concept, strategically seemed to me the most proper one to think, if not to master – thought, here, being that which is maintained in a certain necessary relationship with the structural limits of mastery – what is most irreducible about our “era.” Therefore I am starting, strategically, from the place and the time in which “we” are, even though in the last analysis my opening is not justifiable, since it is only on the basis of *différance* and its “history” that we can allegedly know who and where “we” are, and what the limits of an “era” might be.

Even though *différance* is neither a word nor a concept, let us nevertheless attempt a approximate semantic take us to within sight of what is at stake.

We know that the verb *différer* (Latin verb *differre*) has two meanings which seem quite distinct; for example in Littré they are the object of two separate articles. In this sense the Latin *differre* is not simply a translation of the Greek *diapherein*, and this will not be without consequences for us, linking our discourse to a particular language, and to a language that passes as less philosophical, less originally philosophical than the other. For the distribution of meaning in the Greek *diapherein* does not comport one of the two motifs of the Latin *differre*, to wit, the action of putting off until later, of taking into account, of taking account of time and of the forces of an operation that implies an economical calculation, a detour, a delay, a relay, a reserve, a representation – concepts that I would summarize here in a word I have never used but that could be inscribed in this chain: *temporization*. *Différer* in this sense is to temporize, to take recourse, consciously or unconsciously, in the temporal and temporizing mediation of a detour that suspends the accomplishment or fulfillment of “desire” or “will,” and equally effects this suspension in a mode that annuls or tempers its own effect. And we will see, later, how this temporization is also temporalization and spacing, the becoming-time of space and the becoming-space of time, the “originary constitution” of time and space, as metaphysics or transcendental phenomenology would say, to use the language that here is criticized and displaced.

The other sense of *différer* is the more common and identifiable one: to be not identical,

to be other, discernible, etc. When dealing with *différen(ts)(ds)*, a word that can be written with a final ts or a final ds, as you will, whether it is a question of dissimilar otherness or of allergic and polemical otherness, an interval, a distance, *spacing*, must be produced between the elements other, and be produced with a certain perseverance in repetition.

Now the word *différence* (with an e) can never refer either to *différer* as temporization or to *différends* as *polemos*. Thus the word *différence* (with an a) is to compensate – economically – this loss of meaning, for *différance* can refer simultaneously to the entire of its meanings. It is immediately and irreducibly polysemic, which will not be indifferent to the economy of my discourse here. In its polysemia this word, of course, like any meaning, must defer to the discourse in which it occurs, its interpretive context; but in a way it defers itself, or at least does so more readily than any other word, the a immediately deriving from the present participle (*différant*), thereby bringing us close to the very action of the verb *différer*, before it has even produced an effect constituted as something different or as *différence* (with an e). In a conceptuality adhering to classical strictures “*différance*” would be said to designate a constitutive, productive, and originary causality, the process of scission and division which would produce or constitute different things or differences. But, because it brings close to the infinitive and active kernel of *différer*, *différance* (with an a) neutralizes what the infinitive denotes as simply active, just as *mouvance* in our language does not simply mean the fact of moving, of moving oneself or of being moved. No more is resonance the act of resonating. We must consider that in the usage of our language the ending *-ance* remains undecided *between* the active and the passive. And we will see why that which lets itself be designated *différance* is neither simply active nor simply passive, announcing or rather recalling something like the middle voice, saying an operation that is not an operation, an operation that cannot be conceived either as passion or as the action of a subject on an object, or on the basis of the categories of agent or patient, neither on the basis of nor moving toward any of these *terms*. For the middle voice, a certain nontransitivity, may be what philosophy, at its outset, distributed into an active and a passive voice, thereby constituting

itself by means of this repression.

*Différance* as temporization, *différance* as spacing. How are they to be joined? Let us start, since we are already there, from the problematic of the sign and of writing. The sign is usually said to be put in the place of the thing itself, the present thing, “thing” here standing equally for meaning or referent. The sign represents the present in its absence. It takes the place of the present. When we cannot grasp or show the thing, state the present, the being-present, when the present cannot be presented, we signify, we go through the detour of the sign. We take or give signs. We signal. The sign in this sense, is deferred presence. Whether we are concerned with the verbal or the the written sign, with the monetary sign, or with electoral delegation and political representation, the circulation of signs defers the moment in which we can encounter the thing itself, make it ours, consume or expend it, touch it, see it, intuit its presence. What I am describing here in order to define it is the classically determined structure of the sign in all the banality of its characteristics—signification as the *différance* of temporization. And this structure presupposes that the sign, which defers presence, is conceivable only on the *basis* of the presence that it defers and *moving toward* the deferred presence that it aims to reappropriate. According to this classical semiology, the substitution of the sign for the thing itself is both secondary and provisional: secondary due to an original and lost presence from which the sign thus derives; provisional as concerns this final and missing presence toward which the sign in this sense is a movement of mediation.

In attempting to put into question these traits of the provisional secondariness of the substitute, one would come to see something like an originary *différance*; but one could no longer call it originary orlinal in the exi owhich the values of origin, archi-, *telos*, *eskhaton*, etc. have always denoted presence – *ousia*, *parousia*.” To put into question the secondary and provisional characteristics of the sign, to oppose to them an “originary” *différance*, therefore would have two consequences.

1. One could no longer include *différance* in the concept which always has meant the representation of a presence, and has been constituted in a system (thought or language) governed by and moving toward presence.

2. And thereby one puts into question the

authority of presence, or of its simple symmetrical opposite, absence or lack. Thus one questions the limit which has always constrained us, which still constrains us – as inhabitants of a language and a system of thought – to formulate the meaning of Being in general as presence or absence, in the categories of being or beingness (*ousia*).

Already it appears that the type of question to which we are redirected is, let us say, of the Heideggerian type, and that *différance* seems to lead back to the ontico-ontological difference. I will be permitted to hold off on this reference.

I will note only that between difference as temporization-temporalization, which can no longer be conceived within the horizon of the present, and what Heidegger says in *Being and Time* about temporalization as the transcendental horizon of the question of Being, which must be liberated from its traditional, metaphysical domination by the present and the now, there is a strict communication, even though not an exhaustive an irreducibly necessary one.

But first let us remain within the semiological problematic in order to see *différance* as temporization and *différance* as spacing conjoined. Most of the semiological or linguistic researches that dominate the field of thought today, whether due to their own results or to the regulatory model that they find themselves acknowledging everywhere, refer genealogically to Saussure (correctly or incorrectly) as their common inaugurator. Now Saussure first of all is the thinker who put the *arbitrary character of the sign* and the *differential character* of the sign at the very foundation of general semiology, particularly linguistics. And, as we know, these two motifs – arbitrary and differential – are inseparable in his view. There can be arbitrariness only because the system of signs is constituted solely by the differences in terms, and not by their plenitude. The elements of signification function due not to the compact force of their nuclei but rather to the network of oppositions that distinguishes them, and then relates them one to another. “Arbitrary and differential,” says Saussure, “are two correlative characteristics.”

Now this principle of difference, as the condition for signification, affects the *totality* of the sign, that is the sign as both signified and signifier. The signified is the concept, the ideal meaning; and the signifier is what Saussure calls the “image,” the “psychical imprint” of a material, physical – for example, acoustical – phenomenon.



We do not have to go into all the problems posed by these definitions here. Let us cite Saussure only at the point which interests us: “The conceptual side of value is made up solely of relations and differences with respect to the other terms of language, and the same can be said of its material side ... Everything that has been said up to this point boils down to this: in language there are only differences. Even more important: a difference generally implies positive terms between which the difference is set up; but in language there are only differences *without positive terms*. Whether we take the signified or the signifier, language has neither ideas nor sounds that existed before the linguistic system, but only conceptual and phonic differences that have issued from the system. The idea or phonic substance that a sign contains is of less importance than the other signs that surround it.”

The first consequence to be drawn from this is that the signified concept is never present in and of itself, in a sufficient presence that would refer only to itself. Essentially and lawfully, every concept is inscribed in a chain or in a system within which it refers to the other, to other concepts, by means of the systematic play of differences. Such a play, *différance*, is thus no longer simply a concept, but rather the possibility of conceptuality, of a conceptual process and system in general. For the same reason, *différance*, which is not a concept, is not simply a word, that is, what is generally represented as the calm, present, and self-referential unity of concept and phonic material. Later we will look into the word in general.

The difference of which Saussure speaks is itself, therefore, neither a concept nor a word among others. The same can be said, a fortiori, of *différance*. And we are thereby led to explicate the relation of one to the other.

In a language, in the *system* of language, there are only differences. Therefore a taxonomical operation can undertake the systematic, statistical, and classificatory inventory of a language. But, on the one hand, these differences *play*: in language, in speech too, and in the exchange between language and speech. On the other hand, these differences are themselves *effects*. They have not fallen from the sky fully formed, and are no more inscribed in a *topos noetos*, than they are prescribed in the gray matter of the brain. If the word “history” did not in and of itself convey the motif of a final repression of difference, one could

say that only differences can be “historical” from the outset and in each of their aspects.

What is written as *différance*, then, will be the playing movement that “produces” – by means of something that is not simply an activity – these differences, these effects of difference. This does not mean that the *différance* that produces differences is somehow before them, in a simple and unmodified – in-different – present. *Différance* is the non-full, non-simple, structured and differentiating origin of differences. Thus, the name “origin” no longer suits it.

Since language, which Saussure says is a classification, has not fallen the sky, its differences have been produced, are produced effects, but they are effects which do not find their cause in a subject or a substance, in a thing in general, a being that is somewhere present, thereby eluding the play of *différance*.

If such a presence were implied in the concept of cause in general, in the most classical fashion, we then would have to speak of an effect without a cause, which very quickly would lead to speaking of no effect at all. I have attempted to indicate a way out of the closure of this framework via the “trace,” which is no more an effect than it has a cause, but which in and of itself, outside its text, is not sufficient to operate the necessary transgression.

Since there is no presence before and outside semiological difference, what has Saussure has written about language can be extended to the sign in general: “Language is necessary in order for speech to be intelligible and to produce all of its effects; but the latter is necessary in order for language to be established; historically, the fact of speech always comes first.”

Retaining at least the framework, if not the content, of this requirement formulated by Saussure, we will designate as *différance* the movement according to which language, or any code, any system of referral in general, is constituted “historically” as a weave of differences. “Is constituted,” “is produced,” “is created,” “movement,” “historically,” etc., necessarily being understood beyond the metaphysical language in which they are retained, along with all their implications. We ought to demonstrate why concepts like *production*, constitution, and history remain in complicity with what is at issue here. But this would take me too far today – toward the theory of the representation of the “circle” in which we appear to be enclosed – and

I utilize such concepts, like many others, only for their strategic convenience and in order to undertake their deconstruction at the currently most decisive point. In any event, it will be understood, by means of the circle in which we appear to be engaged, that as it is written here, *différance* is no more static than it is genetic, no more structural than historical. Or is no less so; and to object to this on the basis of the oldest of metaphysical oppositions (for example, by setting some generative point of view against a structural-taxonomical point of view, or vice versa) would be, above all, not to read what here is missing from orthographical ethics. Such oppositions have not the least pertinence to *différance*, which makes the thinking of it uneasy and uncomfortable.

Now if we consider the chain in which *différance* lends itself to a certain number of nonsynonymous substitutions, according to the necessity of the context, why have recourse to the “reserve,” to “archi-writing,” to the “archi-trace,” to “spacing,” that is, to the “supplement,” or to the *pharmakon*, and soon to the hymen, to the margin-mark-march, etc.

Let us go on. It is because of *différance* that the movement of signification is possible only if each so-called “present” element, each element appearing on the scene of presence, is related to something other than itself, thereby keeping within itself the mark of the past element, and already letting itself be vitiated by the mark of its relation to the future element, this trace being related no less to what is called the future than to what is called the past, and constituting what is called the present by means of this very relation to what it is not: what it absolutely is not, not even a past or a future as a modified present. An interval must separate the present from what it is not in order for the present to be itself, but this interval that constitutes it as present must, by the same token, divide the present in and of itself, thereby also along with the present, everything that is thought on the basis of the present, that is, in our metaphysical language, every being, and singularly substance or the subject. In constituting itself, in dividing itself dynamically, this interval is what might be called spacing, the becoming-space of time or the becoming-time of space (temporization). And it is this constitution of the present, as an

“originary” and irreducibly nonsimple (and therefore, *stricto sensu* nonoriginary) synthesis of marks, or traces of retentions and protentions (to reproduce analogically and provisionally a phenomenological and transcendental language that soon will reveal itself to be inadequate), that I propose to call archi-writing, archi-trace, or *différance*. Which (is) (simultaneously) spacing (and) temporization. [...]

Since the trace is not a presence but the simulacrum of a presence that dislocates itself, displaces itself, refers itself, it properly has no site – erasure belongs to its structure. And not only the erasure which must always be able to overtake it (without which it would not be a trace but an indestructible and monumental substance), but also the erasure which constitutes it from the outset as a trace, which situates it as the change of site, and makes it disappear in its appearance, makes it emerge from itself in its production. The erasure of the early trace (*die frühe Spur*) of difference is therefore the “same” as its tracing in the text of metaphysics. This latter must have maintained the mark of what it has lost, reserved, put aside. The paradox of such a structure, in the language of metaphysics, is an inversion of metaphysical concepts, which produces the following effect: the present becomes the sign of the sign, the trace of the trace. It is no longer what every reference refers to in the last analysis. It becomes a function in a structure of generalized reference. It is a trace, and a trace of the erasure of the trace. [...]





Pietro del Massaio, *pianta di Roma* (1469)



## THE CIVILIZATION OF THE RENAISSANCE IN ITALY

### The Revival of Antiquity

[...] The civilization of Greece and Rome, which, ever since the fourteenth century, obtained so powerful a hold on Italian life, as the source and basis of culture, as the object and ideal of existence, partly also as an avowed reaction against preceding tendencies—this civilization had long been exerting a partial influence on mediaeval Europe, even beyond the boundaries of Italy. The culture of which Charlemagne was a representative was, in face of the barbarism of the seventh and eighth centuries, essentially a Renaissance, and could appear under no other form. Just as in the Romanesque architecture of the North, beside the general outlines inherited from antiquity, remarkable direct imitations of the antique also occur, so too monastic scholarship had not only gradually absorbed an immense mass of materials from Roman writers, but the style of it, from the days of Einhard onwards, shows traces of conscious imitation.

But the resuscitation of antiquity took a different form in Italy from that which it assumed in the North. The wave of barbarism had scarcely gone by before the people, in whom the former life was but half effaced, showed a consciousness of its past and a wish to reproduce it.

Elsewhere in Europe men deliberately and with reflection borrowed this or the other element of classical civilization; in Italy the sympathies both of the learned and of the people were naturally engaged on the side of antiquity as a whole, which stood to them as a symbol of past greatness. The Latin language, too, was easy to an Italian, and the numerous monuments and documents in which the country abounded facilitated a return to the past. With this tendency other elements—the popular character which time had now greatly modified, the political institutions imported by the Lombards from Germany, chivalry and other northern forms of civilization, and the influence of religion and the Church—combined to produce the modern Italian spirit, which was destined to serve as the model and ideal for the whole western world.

[...] But the great and general enthusiasm of the Italians for Classical antiquity did not display itself before the fourteenth century. For this a development of civic life was required,

which took place only in Italy, and there not till then. It was needful that noble and burgher should first learn to dwell together on equal terms, and that a social world should arise which felt the want of culture, and had the leisure and the means to obtain it. But culture, as soon as it freed itself from the fantastic bonds of the Middle Ages, could not at once and without help find its way to the understanding of the physical and intellectual world. It needed a guide, and found one in the ancient civilization, with its wealth of truth and knowledge in every spiritual interest. Both the form and the substance of this civilization were adopted with admiring gratitude; it became the chief part of the culture of the age. The general condition of the country was favourable to this transformation. The medieval empire, since the fall of the Hohenstaufen, had either renounced, or was unable to make good, its claims on Italy. The Popes had migrated to Avignon. Most of the political powers actually existing owed their origin to violent and illegitimate means. The spirit of the people, now awakened to self-consciousness, sought for some new and stable ideal on which to rest. And thus the vision of the world-wide empire of Italy and Rome so possessed the popular mind that Cola di Rienzi could actually attempt to put it in practice. The conception he formed of his task, particularly when tribune for the first time, could only end in some extravagant comedy; nevertheless, the memory of ancient Rome was no slight support to the national sentiment. Armed afresh with its culture, the Italian soon felt himself in truth citizen of the most advanced nation in the world.

It is now our task to sketch this spiritual movement, not indeed in all its fullness, but in its most salient features, and especially in its first beginnings.

### The Ruins of Rome

Rome itself, the city of ruins, now became the object of a wholly different sort of piety from that of the time when the 'Mirabilia Roma' and the collection of William of Malmesbury were composed. The imaginations of the devout pilgrim, or of the seeker after marvels and treas-

ures, are supplanted in contemporary records by the interests of the patriot and the historian. In this sense we must understand Dante's words, that the stones of the walls of Rome deserve reverence, and that the ground on which the city is built is more worthy than men say. The jubilees, incessant as they were, have scarcely left a single devout record in literature properly so called. The best thing that Giovanni Villani brought back from the jubilee of the year 1300 was the resolution to write his history which had been awakened in him by the sight of the ruins of Rome. Petrarch gives evidence of a taste divided between classical and Christian antiquity. He tells us how often with Giovanni Colonna he ascended the mighty vaults of the Baths of Diocletian, and there in the transparent air, amid the wide silence with the broad panorama stretching far around them, they spoke, not of business or political affairs, but of the history which the ruins beneath their feet suggested, Petrarch appearing in these dialogues as the partisan of classical, Giovanni of Christian antiquity; then they would discourse of philosophy and of the inventors of the arts. How often since that time, down to the days of Gibbon and Niebuhr, have the same ruins stirred men's minds to the same reflections!

This double current of feeling is also recognizable in the 'Dittamondo' of Fazio degli Uberti, composed about the year 1360—a description of visionary travels, in which the author is accompanied by the old geographer Solinus, as Dante was by Virgil. They visit Bari in memory of St. Nicholas, and Monte Gargano of the archangel Michael, and in Rome the legends of Aracoeli and of Santa Maria in Trastevere are mentioned. Still, the pagan splendor of ancient Rome unmistakably exercises a greater charm upon them. A venerable matron in torn garments—Rome herself is meant—tells them of the glorious past, and gives them a minute description of the old triumphs; she then leads the strangers through the city, and points out to them the seven hills and many of the chief ruins—'che comprender potrai, quanto fui bella.'

Unfortunately this Rome of the schismatic and Avignonese popes was no longer, in respect of classical remains, what it had been some generations earlier. The destruction of 140 fortified houses of the Roman nobles by the senator Brancalione in 1257 must have wholly altered the character of the most important buildings then standing:

for the nobles had no doubt ensconced themselves in the loftiest and best-preserved of the ruins. Nevertheless, far more was left than we now find, and probably many of the remains had still their marble incrustation, their pillared entrances, and their other ornaments, where we now see nothing but the skeleton of brickwork. In this state of things, the first beginnings of a topographical study of the old city were made.

In Poggio's walks through Rome the study of the remains themselves is for the first time more intimately combined with that of the ancient authors and inscriptions—the latter he sought out from among all the vegetation in which they were imbedded—the writer's imagination is severely restrained, and the memories of Christian Rome carefully excluded. The only pity is that Poggio's work was not fuller and was not illustrated with sketches. Far more was left in his time than was found by Raphael eighty years later. He saw the tomb of Caecilia Metella and the columns in front of one of the temples on the slope of the Capitol, first in full preservation, and then afterwards half destroyed, owing to that unfortunate quality which marble possesses of being easily burnt into lime. A vast colonnade near the Minerva fell piecemeal a victim to the same fate. A witness in the year 1443 tells us that this manufacture of lime still went on: 'which is a shame, for the new buildings are pitiful, and the beauty of Rome is in its ruins.'

The inhabitants of that day, in their peasant's cloaks and boots, looked to foreigners like cowherds; and in fact the cattle were pastured in the city up to the Banchi. The only social gatherings were the services at church, on which occasion it was possible also to get a sight of the beautiful women.

In the last years of Eugenius IV (d. 1447) Biondus of Forlì wrote his 'Roma Instaurata,' making use of Frontinus and of the old 'Libri Regionali,' as well as, it seems, of Anastasius. His object is not only the description of what existed, but still more the recovery of what was lost. In accordance with the dedication to the Pope, he consoles himself for the general ruin by the thought of the precious relics of the saints in which Rome was so rich.

With Nicholas V (1447-1455) that new monumental spirit which was distinctive of the age of the Renaissance appeared on the papal throne. The new passion for embellishing the city brought with it on the one hand a fresh danger



for the ruins, on the other a respect for them, as forming one of Rome's claims to distinction. Pius II was wholly possessed by antiquarian enthusiasm, and if he speaks little of the antiquities of Rome, he closely studied those of all other parts of Italy, and was the first to know and describe accurately the remains which abounded in the districts for miles around the capital. It is true that, both as priest and cosmographer, he was interested alike in classical and Christian monuments and in the marvels of nature. Or was he doing violence to himself when he wrote that Nola was more highly honoured by the memory of St. Paulinus than by all its classical reminiscences and by the heroic struggle of Marcellus? Not, indeed, that his faith in relics was assumed; but his mind was evidently rather disposed to an inquiring interest in nature and antiquity, to a zeal for monumental works, to a keen and delicate observation of human life.

In the last years of his Papacy, afflicted with the gout and yet in the most cheerful mood, he was borne in his litter over hill and dale to Tusculum, Alba, Tibur, Ostia, Falerii, and Otricoli, and whatever he saw he noted down. He followed the Roman roads and aqueducts, and tried to fix the boundaries of the old tribes which had dwelt round the city. On an excursion to Tivoli with the great Federigo of Urbino the time was happily spent in talk on the military system of the ancients, and particularly on the Trojan war. Even on his journey to the Congress of Mantua (1459) he searched, though unsuccessfully, for the labyrinth of Clusium mentioned by Pliny, and visited the so-called villa of Virgil on the Mincio. That such a Pope should demand a classical Latin style from his abbreviators, is no more than might be expected. It was he who, in the war with Naples, granted an amnesty to the men of Arpinum, as countrymen of Cicero and Marius, after whom many of them were named.

It was to him alone, as both judge and patron, that Blondus could dedicate his 'Roma Triumphant,' the first great attempt at a complete exposition of Roman antiquity. [...]

To return to Rome. The inhabitants, 'who then called themselves Romans,' accepted greedily the homage which was offered them by the rest of Italy. Under Paul II, Sixtus IV and Alexander VI, magnificent processions formed part of the Carnival, representing the scene most attractive to the imagination of the time—the triumph of the Roman Emperor. The sentiment of the people

expressed itself naturally in this shape and others like it. In this mood of public feeling, a report arose on April 18, 1485, that the corpse of a young Roman lady of the classical period—wonderfully beautiful and in perfect preservation—had been discovered. Some Lombard masons digging out an ancient tomb on an estate of the convent of Santa Maria Nuova, on the Appian Way, beyond the tomb of Caecilia Metella, were said to have found a marble sarcophagus with the inscription: 'Julia, daughter of Claudius.' On this basis the following story was built. The Lombards disappeared with the jewels and treasure which were found with the corpse in the sarcophagus. The body had been coated with an antiseptic essence, and was as fresh and flexible as that of a girl of fifteen the hour after death. It was said that she still kept the colors of life, with eyes and mouth half open. She was taken to the palace of the 'Conservatori' on the Capitol; and then a pilgrimage to see her began. Among the crowd were many who came to paint her; 'for she was more beautiful than can be said or written, and, were it said or written, it would not be believed by those who had not seen her.' By order of Innocent VIII she was secretly buried one night outside the Pincian Gate; the empty sarcophagus remained in the court of the 'Conservatori.' Probably a colored mask of wax or some other material was modelled in the classical style on the face of the corpse, with which the gilded hair of which we read would harmonize admirably. The touching point in the story is not the fact itself, but the firm belief that an ancient body, which was now thought to be at last really before men's eyes, must of necessity be far more beautiful than anything of modern date.

Meanwhile the material knowledge of old Rome was increased by excavations. Under Alexander VI the so-called 'Grotesques,' that is, the mural decorations of the ancients, were discovered, and the Apollo of the Belvedere was found at Porto d'Anzio. Under Julius II followed the memorable discoveries of the Laocoon, of the Venus of the Vatican, of the Torso of the Cleopatra. The palaces of the nobles and the cardinals began to be filled with ancient statues and fragments. Raphael undertook for Leo X that ideal restoration of the whole ancient city which his (or Castiglione's) celebrated letter (1518 or 1519) speaks of. After a bitter complaint over the devastations which had not even then ceased, and which had been particularly frequent under Julius II, he beseeches the Pope to protect the

few relics which were left to testify to the power and greatness of that divine soul of antiquity whose memory was inspiration to all who were capable of higher things. He then goes on with penetrating judgement to lay the foundations of a comparative history of art, and concludes by giving the definition of an architectural survey which has been accepted since his time; he requires the ground plan, section and elevation separately of every building that remained. How archaeology devoted itself after his day to the study of the venerated city and grew into a special science, and how the Vitruvian Academy at all events proposed to itself great aims, cannot here be related. Let us rather pause at the days of Leo X, under whom the enjoyment of antiquity combined with all other pleasures to give to Roman life a unique stamp and consecration. The Vatican resounded with song and music, and their echoes were heard through the city as a call to joy and gladness, though Leo did not succeed thereby in banishing care and pain from his own life, and his deliberate calculation to prolong his days by cheerfulness was frustrated by an early death. The Rome of Leo, as described by Paolo Giovio, forms a picture too splendid to turn away from, unmistakable as are also its darker aspects—the slavery of those who were struggling to rise; the secret misery of the prelates, who, notwithstanding heavy debts, were forced to live in a style befitting their rank; the system of literary patronage, which drove men to be parasites or adventurers; and, lastly, the scandalous maladministration of the finances of the State. Yet the same Ariosto who knew and ridiculed all this so well, gives in the sixth satire a longing picture of his expected intercourse with the accomplished poets who would conduct him through the city of ruins, of the learned counsel which he would there find for his own literary efforts, and of the treasures of the Vatican library. These, he says, and not the long-abandoned hope of Medicean protection, were the baits which really attracted him, if he were again asked to go as Ferrarese ambassador to Rome.

But the ruins within and outside Rome awakened not only archaeological zeal and patriotic enthusiasm, but an elegiac of sentimental melancholy. In Petrarch and Boccaccio we find touches of this feeling. Poggio Bracciolini often visited the temple of Venus and Roma, in the belief that it was that of Castor and Pollux, where the senate used so often to meet, and would lose himself in memories of the great orators Crassus,

Hortensius, Cicero. The language of Pius II, especially in describing Tivoli, has a thoroughly sentimental ring, and soon afterwards (1467) appeared the first pictures of ruins, with a commentary by Polifilo. Ruins of mighty arches and colonnades, half hid in plane-trees, laurels, cypresses and brushwood, figure in his pages. In the sacred legends it became the custom, we can hardly say how, to lay the scene of the birth of Christ in the ruins of a magnificent palace. That artificial ruins became afterwards a necessity of landscape gardening is only a practical consequence of this feeling.

#### The Classics

But the literary bequests of antiquity, Greek as well as Latin, were of far more importance than the architectural, and indeed than all the artistic remains which it had left. They were held in the most absolute sense to be the springs of all knowledge. The literary conditions of that age of great discoveries have often been set forth; no more can here be attempted than to point out a few less-known features of the picture.

Great as was the influence of the old writers on the Italian mind in the fourteenth century and before, yet that influence was due rather to the wide diffusion of what had long been known than to the discovery of much that was new. The most popular Latin poets, historians, orators and letter-writers, together with a number of Latin translations of single works of Aristotle, Plutarch, and a few other Greek authors, constituted the treasure from which a few favored individuals in the time of Petrarch and Boccaccio drew their inspiration. The former, as is well known, owned and kept with religious care a Greek Homer, which he was unable to read. A complete Latin translation of the Iliad and Odyssey, though a very bad one, was made at Petrarch's suggestion, and with Boccaccio's help, by a Calabrian Greek, Leonzio Pilato. But with the fifteenth century began the long list of new discoveries, the systematic creation of libraries by means of copies, and the rapid multiplication of translations from the Greek.

Had it not been for the enthusiasm of a few collectors of that age, who shrank from no effort or privation in their researches, we should certainly possess only a small part of the literature, especially that of the Greeks, which is now in our hands. Pope Nicholas V, when only



a simple monk, ran deeply into debt through buying manuscripts or having them copied. Even then he made no secret of his passion for the two great interests of the Renaissance, books and buildings. As Pope he kept his word. Copyists wrote and spies searched for him through half the world. Perotto received 500 ducats for the Latin translation of Polybius; Guarino, 1,000 gold florins for that of Strabo, and he would have been paid 500 more but for the death of the Pope. Filelfo was to have received 10,000 gold florins for a metrical translation of Homer, and was only prevented by the Pope's death from coming from Milan to Rome. Nicholas left a collection of 5,000 or, according to another way of calculating, of 6,000 volumes, for the use of the members of the Curia, which became the foundation of the library of the Vatican. It was to be preserved in the palace itself, as its noblest ornament, the library of Ptolemy Philadelphus at Alexandria. When the plague (1450) drove him and his court to Fabriano, whence then, as now, the best paper was procured, he took his translators and compilers with him, that he might run no risk of losing them.

The Florentine Niccolo Niccoli, a member of that accomplished circle of friends which surrounded the elder Cosimo de' Medici, spent his whole fortune in buying books. At last, when his money was all gone, the Medici put their purse at his disposal for any sum which his purpose might require. We owe to him the later books of Ammianus Marcellinus, the 'De Oratore' of Cicero, and other works; he persuaded Cosimo to buy the best manuscript of Pliny from a monastery at Lubeck. With noble confidence he lent his books to those who asked for them, allowed all comers to study them in his own house, and was ready to converse with the students on what they had read. His collection of 800 volumes, valued at 6,000 gold florins, passed after his death, through Cosimo's intervention, to the monastery of San Marco, on the condition that it should be accessible to the public. [...]

Morality and Religion

General Spirit of Doubt

With these superstitions, as with ancient modes of thought generally, the decline in the belief of immortality stands in the closest connection. This question has the widest and

deepest relations with the whole development of the modern spirit.

One great source of doubt in immortality was the inward wish to be under no obligations to the hated Church. We have seen that the Church branded those who thus felt as Epicureans. In the hour of death many doubtless called for the sacraments, but multitudes during their whole lives, and especially during their most vigorous years, lived and acted on the negative supposition. That unbelief on this particular point must often have led to a general skepticism, is evident of itself, and is attested by abundant historical proof. These are the men of whom Ariosto says: 'Their faith goes no higher than the roof.' In Italy, and especially in Florence, it was possible to live as an open and notorious unbeliever, if a man only refrained from direct acts of hostility against the Church. The confessor, for instance, who was sent to prepare a political offender for death, began by inquiring whether the prisoner was a believer, 'for there was a false report that he had no belief at all.'

The unhappy transgressor here referred to—the same Pierpaolo Boscoli who has been already mentioned—who in 1513 took part in an attempt against the newly restored family of the Medici, is a faithful mirror of the religious confusion then prevalent. Beginning as a partisan of Savonarola, he became afterwards possessed with an enthusiasm for the ancient ideals of liberty, and for paganism in general; but when he was in prison his early friends regained the control of his mind, and secured for him what they considered a pious ending. The tender witness and narrator of his last hours is one of the artistic family of the Della Robbia, the learned philologist Luca. 'Ah,' sighs Boscoli, 'get Brutus out of my head for me, that I may go my way as a Christian.' 'If you will,' answers Luca, 'the thing is not difficult; for you know that these deeds of the Romans are not handed down to us as they were, but idealized (con arte accresciute).' The penitent now forces his understanding to believe, and bewails his inability to believe voluntarily. If he could only live for a month with pious monks he would truly become spiritually minded. It comes out that these partisans of Savonarola knew their Bible very imperfectly; Boscoli can only say the Paternoster and Ave Maria, and earnestly begs Luca to exhort his friends to study the sacred writings, for only what a man has learned in life does he possess in death. Luca then reads and explains to him the story of the Passion accord-

ing to the Gospel of St. John; the poor listener, strange to say, can perceive clearly the Godhead of Christ, but is perplexed at His manhood; he wishes to get as firm a hold of it 'as if Christ came to meet him out of a wood.' His friend thereupon exhorts him to be humble, since this was only a doubt sent him by the Devil. Soon after it occurs to the penitent that he has not fulfilled a vow made in his youth to go on pilgrimage to the Impruneta; his friend promises to do it in his stead. Meantime the confessor—a monk, as was desired, from Savonarola's monastery—arrives, and after giving him the explanation quoted above of the opinion of St. Thomas Aquinas on tyrannicide, exhorts him to bear death manfully. Boscoli makes answer: 'Father, waste no time on this; the philosophers have taught it me already; help me to bear death out of love to Christ.' What follows, the communion, the leave-taking and the execution—is very touchingly described; one point deserves special mention. When Boscoli laid his head on the block, he begged the executioner to delay the stroke for a moment: 'During the whole time since the announcement of the sentence he had been striving after a close union with God, without attaining it as he wished, and now in this supreme moment he thought that by a strong effort he could give himself wholly to God.' It is clearly some half-understood expression of Savonarola which was troubling him.

If we had more confessions of this character the spiritual picture of the time would be richer by many important features which no poem or treatise has preserved for us. We should see more clearly how strong the inborn religious instinct was, how subjective and how variable the relation of the individual to religion, and what powerful enemies and competitors religion had. That men whose inward condition is of this nature, are not the men to found a new church, is evident; but the history of the Western spirit would be imperfect without a view of that fermenting period among the Italians, while other nations, who have had no share in the evolution of thought, may be passed over without loss. But we must return to the question of immortality. If unbelief in this respect made such progress among the more highly cultivated natures, the reason lay partly in the fact that the great earthly task of discovering the world and representing it in word and form, absorbed most of the higher spiritual faculties. We have already spoken of the inevitable worldliness of the Renaissance. But this investigation and this art

were necessarily accompanied by a general spirit of doubt and inquiry. If this spirit shows itself but little in literature, if we find, for example, only isolated instances of the beginnings of biblical criticism, we are not therefore to infer that it had no existence. The sound of it was only overpowered by the need of representation and creation in all departments—that is, by the artistic instinct; and it was further checked, whenever it tried to express itself theoretically, by the already existing despotism of the Church. This spirit of doubt must, for reasons too obvious to need discussion, have inevitably and chiefly busied itself with the question of the state of man after death.

And here came in the influence of antiquity, and worked in a twofold fashion on the argument. In the first place men set themselves to master the psychology of the ancients, and tortured the letter of Aristotle for a decisive answer. In one of the Lucianic dialogues of the time, Charon tells Mercury how he questioned Aristotle on his belief in immortality, when the philosopher crossed in the Stygian boat; but the prudent sage, although dead in the body and nevertheless living on, declined to compromise himself by a definite answer—and centuries later how was it likely to fare with the interpretation of his writings? All the more eagerly did men dispute about his opinion and that of others on the true nature of the soul, its origin, its pre-existence, its unity in all men, its absolute eternitY, even its transformations; and there were men who treated of these things in the pulpit. The dispute was warmly carried on even in the fifteenth century; some proved that Aristotle taught the doctrine of an immortal soul; others complained of the hardness of men's hearts, who would not believe that there was a soul at all, till they saw it sitting down on a chair before them; Filelfo, in his funeral oration on Francesco Sforza, brings forward a long list of opinions of ancient and even of Arab philosophers in favour of immortality, and closes the mixture, which covers a folio page and a half of print, with the words, 'Besides all this we have the Old and New Testaments, which are above all truth.' Then came the Florentine Platonists with their master's doctrine of the soul, supplemented at times, as in the case of Pico, by Christian teaching. But the opposite opinion prevailed in the instructed world. At the beginning of the sixteenth century the stumbling-block which it put in the way of the Church was so serious that Leo X set forth a



Constitution at the Lateran Council in 1513, in defence of the immortality and individuality of the soul, the latter against those who asserted that there was but one soul in all men. A few years later appeared the work of Pomponazzo, in which the impossibility of a philosophical proof of immortality is maintained; and the contest was now waged incessantly with replies and 'apologies,' till it was silenced by the Catholic reaction. The pre-existence of the soul in God, conceived more or less in accordance with Plato's theory of ideas, long remained a common belief, and proved of service even to the poets. The consequences which followed from it as to the mode of the soul's continued existence after death were not more closely considered.

There was a second way in which the influence of antiquity made itself felt, chiefly by means of that remarkable fragment of the sixth book of Cicero's 'Republic,' known by the name of Scipio's Dream. Without the commentary of Macrobius it would probably have perished like the rest of the second part of the work; it was now diffused in countless manuscript copies, and, after the discovery of typography, in a printed form and edited afresh by various commentaries. It is the description of a transfigured hereafter for great men, pervaded by the harmony of the spheres. This pagan heaven, for which many other testimonies were gradually extracted from the writings of the ancients, came step by step to supplant the Christian heaven in proportion as the ideal of fame and historical greatness threw into the shade the ideal of the Christian life, without, nevertheless, the public feeling being thereby offended as it was by the doctrine of personal annihilation after death. Even Petrarch founds his hope chiefly on this Dream of Scipio, on the declarations found in other Ciceronian works, and on Plato's 'Phaedo,' without making any mention of the Bible. 'Why,' he asks elsewhere, 'should not I as a Catholic share a hope which was demonstrably cherished by the heathen?' Soon afterwards Coluccio Salutati wrote his 'Labors of Hercules' (still existing in manuscript), in which it is proved at the end that the valorous man, who has well endured the great labors of earthly life, is justly entitled to a dwelling among the stars. If Dante still firmly maintained that the great pagans, whom he would have gladly welcomed in Paradise, nevertheless must not come beyond the Limbo at the entrance to Hell, the poetry of a later time accepted joyfully the new liberal ideas

of a future life. Cosimo the Elder, according to Bernardo Pulci's poem on his death, was received in heaven by Cicero, who had also been called the 'father of his country,' by the Fabii, by Curius, Fabricius and many others; with them he would adorn the choir where only blameless spirits sing.

But in the old writers there was another and less pleasing picture of the world to come—the shadowy realms of Homer and of those poets who had not sweetened and humanized the conception. This made an impression on certain temperaments. Gioviano Pontano somewhere attributes to Sannazaro the story of a vision which he beheld one morning early while half awake. He seemed to see a departed friend, Ferrandus Januarius, with whom he had often discoursed on the immortality of the soul, and whom he now asked whether it was true that the pains of Hell were really dreadful and eternal. The shadow gave an answer like that of Achilles when Odysseus questioned him. 'So much I tell and aver to thee, that we who are parted from earthly life have the strongest desire to return to it again.' He then saluted his friend and disappeared.

It cannot but be recognized that such views of the state of man after death partly presuppose and partly promote the dissolution of the most essential dogmas of Christianity. The notion of sin and of salvation must have almost entirely evaporated. We must not be misled by the effects of the great preachers of repentance or by the epidemic revivals which have been described above. For even granting that the individually developed classes had shared in them like the rest, the cause of their participation was rather the need of emotional excitement, the rebound of passionate natures, the horror felt at great national calamities, the cry to heaven for help. The awakening of the conscience had by no means necessarily the sense of sin and the felt need of salvation as its consequence and even a very severe outward penance did not perforce involve any repentance in the Christian meaning of the word. When the powerful natures of the Renaissance tell us that their principle is to repent of nothing, they may have in their minds only matters that are morally indifferent, faults of unreason or imprudence; but in the nature of the case this contempt for repentance must extend to the sphere of morals, because its origin, namely the consciousness of individual force, is common to both sides of human nature. The passive and contemplative form of Christianity, with its

constant reference to a higher world beyond the grave, could no longer control these men. Machiavelli ventured still further, and maintained that it could not be serviceable to the State and to the maintenance of public freedom.

The form assumed by the strong religious instinct which, notwithstanding all, survived in many natures, was Theism or Deism, as we may please to call it. The latter name may be applied to that mode of thought which simply wiped away the Christian element out of religion, without either seeking or finding any other substitute for the feelings to rest upon. Theism may be considered that definite heightened devotion to the one Supreme Being which the Middle Ages were not acquainted with. This mode of faith does not exclude Christianity, and can either ally itself with the Christian doctrines of sin, redemption, and immortality, or else exist and flourish without them. Sometimes this belief presents itself with childish naivete and even with a half-pagan air, God appearing as the almighty fulfiller of human wishes. Agnolo Pandolfini tells us how, after his wedding, he shut himself in with his wife, and knelt down before the family altar with the picture of the Madonna, and prayed, not to her, but to God, that He would vouchsafe to them the right use of their property, a long life in joy and unity with one another, and many male descendants: 'For myself I prayed for wealth, honour, and friends; for her blamelessness, honesty, and that she might be a good housekeeper.' When the language used has a strong antique flavor, it is not always easy to keep apart the pagan style and the theistic belief.

This temper sometimes manifests itself in times of misfortune with a striking sincerity. Some addresses to God are left us from the latter period of Firenzuola, when for years he lay ill of fever, in which, though he expressly declares himself a believing Christian, he shows that his religious consciousness is essentially theistic. His sufferings seem to him neither as the punishment of sin, nor as preparation for a higher world; they are an affair between him and God only, who has put the strong love of life between man and his despair. 'I curse, but only curse Nature, since Thy greatness forbids me to utter Thy name.... Give me death, Lord, I beseech Thee, give it me now!'

In these utterances and the like, it would

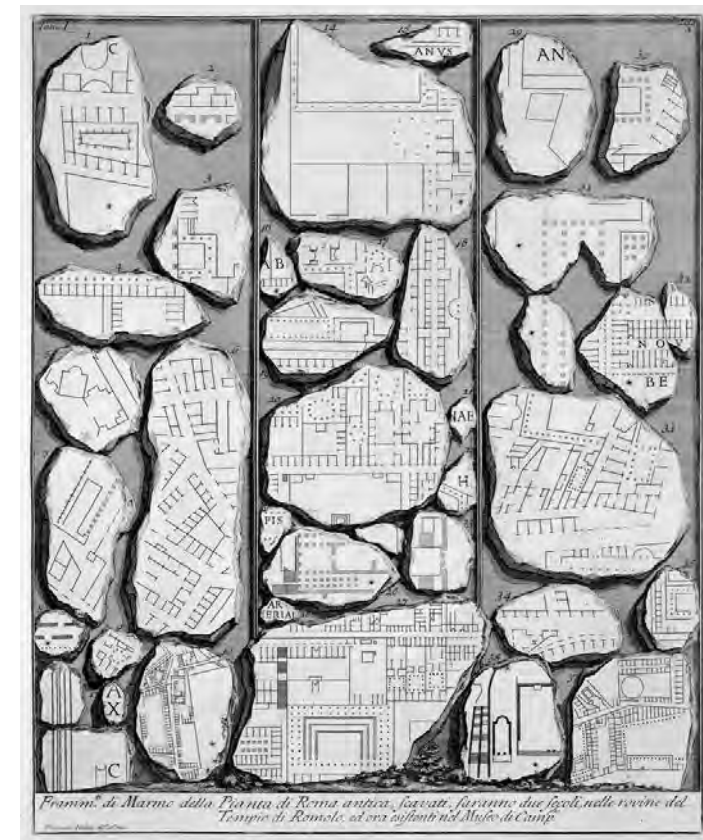
be vain to look for a conscious and consistent Theism; the speakers partly believed themselves to be still Christians, and for various other reasons respected the existing doctrines of the Church. But at the time of the Reformation, when men were driven to come to a distinct conclusion on such points, this mode of thought was accepted with a fuller consciousness; a number of the Italian Protestants came forward as Anti-Trinitarians and Socinians, and even as exiles in distant countries made the memorable attempt to found a church on these principles. From the foregoing exposition it will be clear that, apart from humanistic rationalism, other spirits were at work in this field.

One chief centre of theistic modes of thought lay in the Platonic Academy at Florence, and especially in Lorenzo il Magnifico himself. The theoretical works and even the letters of these men show us only half their nature. It is true that Lorenzo, from his youth till he died, expressed himself dogmatically as a Christian, and that Pico was drawn by Savonarola's influence to accept the point of view of a monkish ascetic. But in the hymns of Lorenzo, which we are tempted to regard as the highest product of the spirit of this school, an unreserved Theism is set forth, a Theism which strives to treat the world as a great moral and physical Cosmos.

While the men of the Middle Ages look on the world as a vale of tears, which Pope and Emperor are set to guard against the coming of Antichrist; while the fatalists of the Renaissance oscillate between seasons of overflowing energy and seasons of superstition or of stupid resignation) here, in this circle of chosen spirits, the doctrine is upheld that the visible world was created by God in love, that it is the copy of a pattern pre-existing in Him, and that He will ever remain its eternal mover and restorer. The soul of man can by recognizing God draw Him into its narrow boundaries, but also by love of Him expand itself into the Infinite—and this is blessedness on earth.

Echoes of medieval mysticism here flow into one current with Platonic doctrines and with a characteristically modern spirit. One of the most precious fruits of the knowledge of the world and of man here comes to maturity, on whose account alone the Italian Renaissance must be called the leader of modern ages.

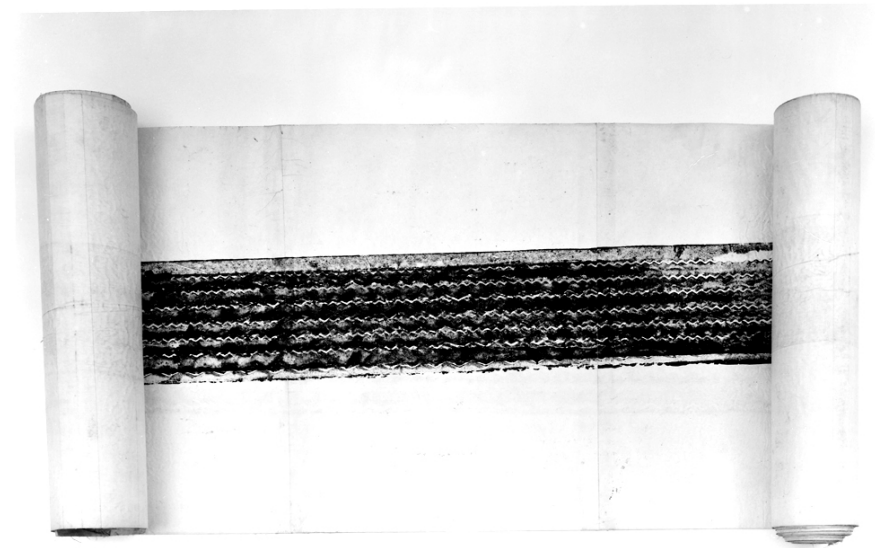




Giovanni Battista Piranesi, *Fragments of the Marble Plan of Ancient Rome* (1757)



### III. Traces



Robert Rauschenberg, John Cage, *Automobile Tire Print* (1953)



## ATTRIBUTE DER SPUR

### 4. Attribute der Spur

1. *Abwesenheit*. In der Hohlform des Abdrucks, mit der eine Bewegung in der Zeit sich zur Konfiguration im Raum auskristallisiert, zeigt sich das Vorbeigangensein von jemandem oder von etwas. Die Anwesenheit der Spur zeugt von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat. In der Sichtbarkeit der Spur bleibt dasjenige, was sie erzeugte, gerade entzogen und unsichtbar: Zwar lässt die Fährte Rückschlüsse zu, doch kann diese Rekonstruktion niemals etwas anderes sein als ein Abbild, eine Darstellung, deren Bildcharakter die Unverfügbarkeit des Abgebildeten stets eingeschrieben bleibt. Ein auf Kontakt beruhender Abdruck erlaubt keine zweifelsfreie Identifikation dessen, was sich abdrückte. Die Spur macht das Abwesende niemals präsent, sondern vergegenwärtigt seine Nichtpräsenz; Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern vielmehr dessen *Abwesenheit*. “Der Strich, der sich im Sand abzeichnet, ist nicht Element eines Pfades, sondern gerade die Leere selbst des Vorübergehens.” Bildet das Spurenlesen also eine Art ‚Metaphysik des Alltags‘?

2. *Orientierungsleistung*. Denen, die Spuren lesen, geht es immer um eine Orientierung für das eigene praktische oder theoretische *Handeln*. Spurenlesen wird nötig unter Bedingungen von Ungewissheit, Unsicherheit und vielleicht auch von Angst, dort also, wo eine Situation entstanden ist, in der wir uns nicht (mehr) auskennen. Ein Problemdruck –praktischer oder theoretischer Art – steht am Anfang der Spurenlese. Spurenleser haben Interessen und sie verfolgen Zwecke. Die Aufmerksamkeit, die beim Lesen der zunächst immer unmerklichen Spuren erforderlich ist, ist daher eine *gerichtete Aufmerksamkeit*.

3. *Materialität*. Spuren treten gegenständlich vor Augen; ohne physische Signatur auch keine Spur. Spuren entstehen durch Berührung, also durchaus ‚stofflich‘: Sie zeigen sich im und am Material. Spuren gehören der Welt der Dinge an. Nur kraft eines Kontinuums in der Materialität, Körperlichkeit und Sinnlichkeit der Welt ist das Spurenhinterlassen und Spurenlesen also möglich. Der Zusammenhang zwischen Urheberchaft und Spur ist nach Art einer Ursache-Wirkungs-Relation zu denken; er beruht weder auf Ähnlichkeit (wie im Abbild) noch auf Konventionalität (wie im Symbol). Die Materialität der Spur – anders als beim Zeichen – subordiniert sich nicht der Repräsentation. Spuren repräsentieren nicht, sondern präsentieren. Und überdies: Wie alle Dinge zeigen sie nur und reden nicht.

4. *Störung*. Auffällig können Spuren nur werden, wenn eine Ordnung gestört ist, wenn im gewohnten Terrain das Unvertraute auffällt oder das Erwartete ausbleibt. Erst Abweichungen lassen Spuren sinnenfällig werden. “Die authentische Spur stört die Ordnung der Welt.” Dem, was sich in der Spur zeigt, muss überdies eine Form von Gewalttätigkeit eigen sein, die Kraft, sich einzuschreiben, einzudrücken, aufzuprägen. Spuren treten nur hervor, sofern eine bestehende Form durch ‚Überschreibung‘ aufgelöst und neu konfiguriert wird. Spuren hinterlässt, wer fremd ist in dem Raum, in dem er sich bewegt. Fische hinterlassen keine Spuren. Spuren sind der Einbruch eines fremden Jenseitigen in das wohl vertraute Diesseits.

5. *Unmotiviertheit*. Spuren werden nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen. Auch das Löschen der Spur hinterlässt Spuren. Und umgekehrt: Wo etwas als Spur bewusst gelegt und inszeniert wird, da handelt es sich gerade nicht mehr um eine Spur. Das Nicht-Intentionale, Unbeabsichtigte, Unkontrollierte, Unwillkürliche allein hinterlässt jene Gravuren und Brechungen, die dann als Fährte zu lesen sind. Im Unterschied zum Zeichen, das wir erzeugen, ist das Bedeuten der Spur bar jeder Intention seitens desjenigen, der sie verursacht. Gerade das an unserem Tun prägt als Spur sich ein, was nicht unserer Aufmerksamkeit, Kontrolle und Steuerung unterliegt: Es ist nicht das Bewusstsein, es ist die ‚Schwere‘ und Materialität des Seins, welche Spuren erzeugt.



6. *Beobachter-und Handlungsabhängigkeit*. Etwas ist nicht Spur, sondern wird als Spur gelesen. Es ist der Kontext gerichteter Interessen und selektiver Wahrnehmung, welcher aus ‚bloßen‘ Dingen Spuren macht. Wir sind beim Spurenlesen involviert. Und: Spuren entstehen im Auge des Betrachters. Spur ist nur das, was als Spur beuachtet und verfolgt wird. Macht dies Spuren zu sozialen Tatsachen, deren Sein auf ihrem Anerkanntsein beruht?

Der Unmotiviertheit der Spurbildung entspricht jedenfalls die Motiviertheit seitens der Spurenleser. Die Unaufmerksamkeit desjenigen, der die Spuren hinterlässt, und die Aufmerksamkeit des Spurenlesers, der die Spuren auffindet und identifiziert, sind Vorder- und Rückseite der Spur. Es gibt allerdings Situationen, wo ein Interesse daran besteht, augenfallige Spuren gerade nicht wahrzunehmen.

7. *Interpretativität, Narrativität und Polysemie*. Obwohl Spuren sich dem ‚blinden Zwang‘ aufeinander einwirkender Körper verdanken, werden sie nicht vorgefunden, sondern durch Interpretation hervorgebracht. Eine Spur zu lesen heißt, die gestörte Ordnung, der sich die Spurbildung verdankt, in eine neue Ordnung zu integrieren und zu überführen; dies geschieht, indem das spurbildende Geschehen als eine Erzählung rekonstruiert wird. Die Semantik der Spur entfaltet sich nur innerhalb einer ‚Logik‘ der Narration, in der die Spur ihren ‚erzählten Ort‘ bekommt. Doch es gibt stets eine Vielzahl solcher Erzählungen. Daher sind Spuren polysemisch: Diese Vieldeutigkeit der Spur ist konstitutiv, also unhintergebar. Etwas, das nur *eine* (Be-)Deutung hat und haben kann, ist keine Spur, vielmehr ein Anzeichen.

8. *Zeitenbruch*. Die Spur zeigt etwas an, was zum Zeitpunkt des Spurenlesens irreversibel vergangen ist. Das ‚Sein‘ der Spur ist ihr ‚Gewordensein‘. Daher können Spuren verwittern und zerfallen. Anders als beim Index, der immer Gleichzeitiges, wenn vielleicht auch nicht zugleich Sichtbares anzeigt, gibt es immer eine Zeitverschiebung zwischen dem Spurenhinterlassen und dem Spurenlesen: Die Ungleichzeitigkeit beider bildet die Ordnungsform der Spur. Zwei Zeitregime kreuzen sich in der Spur. Diese Kreuzung gilt nicht nur für das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch für das zwischen Gegenwart und Zukunft. Die Wahrsagekunst, die Mantik, kann als Inversion des Spurenlesens gedeutet werden.

9. *Eindimensionalität und Unumkehrbarkeit*. Die Asymmetrie des Zeitenbruchs findet ihr Echo in der Eindimensionalität des ‚Mitteilungsgeschehens‘, in seiner Unumkehrbarkeit und fehlenden Reziprozität. Spuren sind und bleiben stumm. Sofern die Spur durch narrative Deutung zum ‚Reden gebracht wird‘, handelt es sich um eine ganz und gar einseitige Kommunikation, bei der ausgeschlossen ist, dass ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘ je ihre Rollen tauschen.

10. *Medialität, Heteronomie, Passivität*. Spuren sind heteronom. Diese Fremdbestimmung und radikale Exteriorität teilen sie mit allen Medien, die wir in der Funktion von ‚Boten‘ gebrauchen. Boten sprechen stets mit fremder Stimme. Die Determiniertheit durch ein Außen kommt hier zum Zuge, die eine für Spuren konstitutive Struktur der Passivität enthüllt. In trivialer Hinsicht gilt das für die Empfänglichkeit eines Materials, das ‚weich‘, also von hinreichend schwacher Eigenstruktur sein muss, um Spurbildung überhaupt zu ermöglichen: Auf fest gefrorenem Sand bleiben keine Fußabdrücke. Weitreichender zeigt sich die Passivität der Spur darin, dass diese nicht selbsttätig ist, sondern durch ‚äußerliche Aktivität‘ entsteht (und vergeht). Nicht nur im Sinne ihres unbewussten Hinterlassenwerdens, sondern auch, weil erst Spurenleser aus Dingen und Markierungen Spuren hervorgehen lassen.

Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube  
*Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (2007)



Arch of Constantine, Rome (315)



iconographic



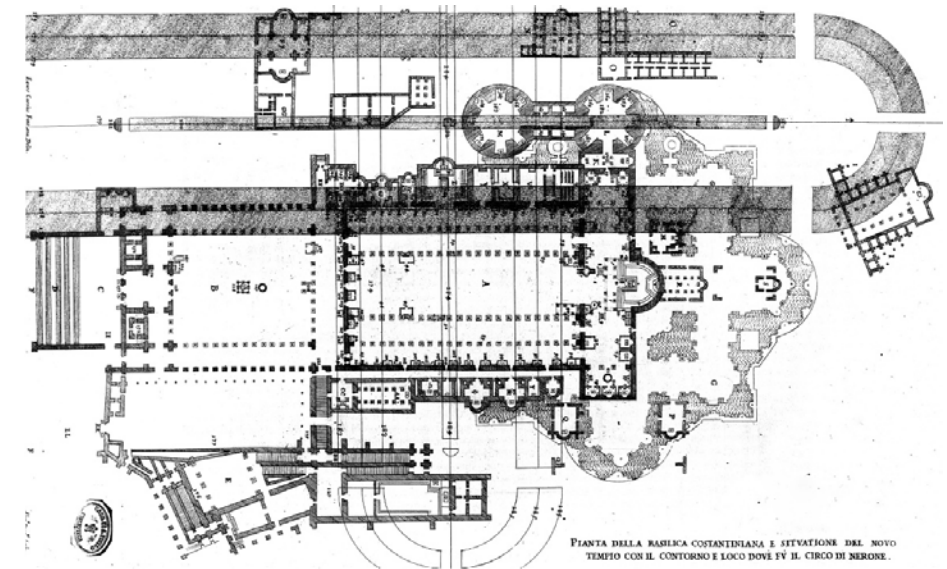
Amiens Cathedral, West Front (1270)



In iconographic terms, the cathedral is a decorated shed and a duck. The Late Byzantine Metropole Cathedral in Athens is absurd as a piece of architecture. It is “out of scale”: Its small size does not correspond to its complex form – that is, if form must be determined primarily by structure – because the space that the square room encloses could be spanned without the interior supports and the complex roof configuration of dome, drum, and vaults. However, it is not absurd as a duck – as a domed Greek cross, evolved structurally from large buildings in greater cities, but developed symbolically here to mean cathedral. And this duck is itself decorated with an appliqué collage of objets trouvés – bas-reliefs in masonry – more or less explicitly symbolic in content.

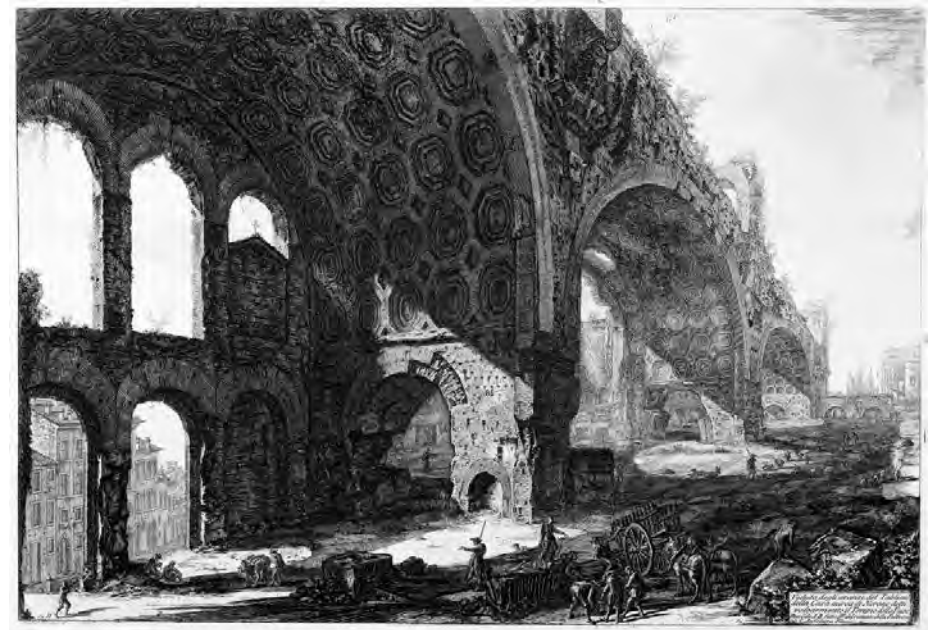
Amiens Cathedral is a billboard with a building behind it. Gothic cathedrals have been considered weak in that they did not achieve an “organic unity” between front and side. But this disjunction is a natural reflection of an inherent contradiction in a complex building that, toward the cathedral square, is a relatively two-dimensional screen for propaganda and, in back, is a masonry system building. This is the reflection of a contradiction between image and function that the decorated shed often accommodates. (The shed behind is also a duck because its shape is that of a cross.)

The facades of the great cathedrals of Ile de France are two-dimensional planes at the scale of the whole; they were to evolve at the top corners into towers to connect with the surrounding countryside. But in detail these facades are buildings in themselves, simulating an architecture of space in the strongly three-dimensional relief of their sculpture. The niches for statues – as Sir John Summerson has pointed out – are yet another level of architecture within architecture. But the impact of the facade comes from the immensely complex meaning derived from the symbolism and explicit associations of the aedicules and their statues and from their relative positions and sizes in the hierarchic order of the kingdom of heaven on the facades. In this orchestration of messages, connotation as practised by Modern architects is scarcely important. The shape of the facade, in fact, disguises the silhouette of nave and aisles behind, and the doors and the rose windows are the bare reflections of the architectural complex inside.





patrimonial



Giovanni Battista Piranesi, *Basilica of Maxentius*, engraving (1750)



“Notre héritage n’est précédé d’aucun testament.”

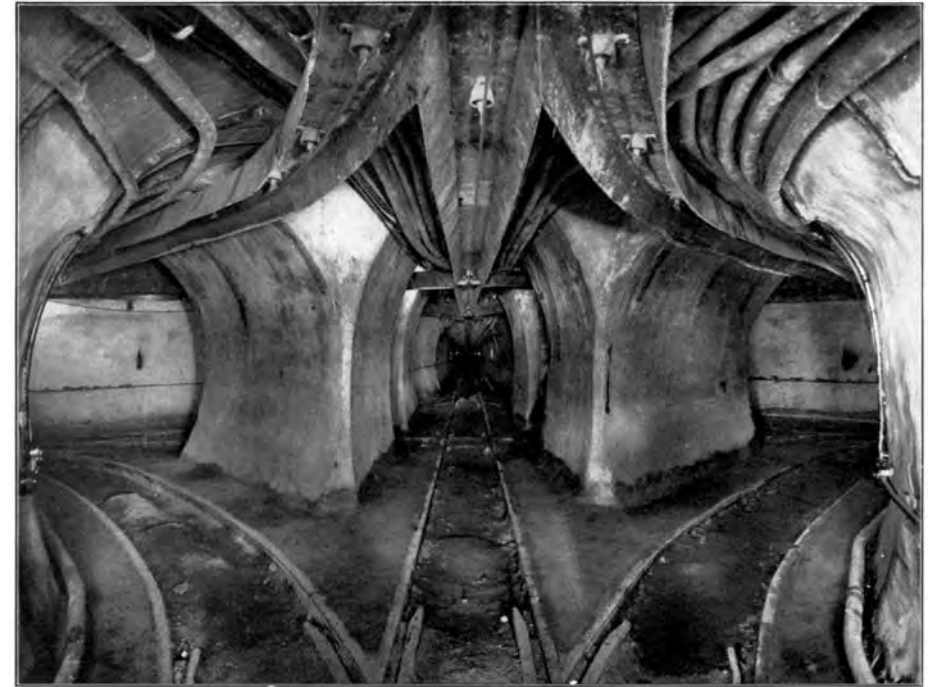
René Char, *Feuillets d’Hypnos* (1946)



Roman road network  
(Daremberg, Saglio, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 1873)



infrastructural



Chicago Tunnel Company, *Railway freight tunnel network* (1906)



Circling the loop of the screeching overhead railways which branched out into the region in all directions, and looking down at the tumultuous, active, mobile and everywhere dynamic centre of a vast distribution system, which consisted of broad gridded avenues, commuting railways and expanding electric streetcar networks, on to its re-ordered crust which contained some 40 feet below (so as not to interfere with future underground railways and access facilities which have since been realised) the recently opened service tunnel which was silently and automatically transferring packaged goods between the world's largest railway network and the busiest inland port facilities, delivering coal and hauling ashes from the light-framed, bold an simple skyscrapers to fill in future lakeshore parks, an early settler of the region might well reflect on Burnham's proposals. During a single lifetime he had watched a small settlement which as late as 1832 had consisted of a cabin, a store, two taverns and the derelict remains of the second Fort Dearborn, become the world's fourth largest city with a population of 2 million, surviving a great conflagration which had reduced its centre and most populated residential areas in 1871. He could reminisce with pride that, under the guidance of the city engineer, Ellis S. Chesbrough, he had literally helped raise this city 8 feet out of the mud of the stagnant reeking creek named by the Indians Checagua (meaning wild onion), had reached out into the lake for a supply of fresh drinking water in a daring tunnelling feat which was the wonder of its time. He had helped straighten its river and, to avoid further pollution of the lake, had reversed its flow in a massive earth-moving venture which had rivalled that of the Panama Canal, a river which, with its systems of tunnels permitting uninterrupted access of trams, wagons and pedestrians to the business centre, with its lifting, swivelling and jack-knifing bridges, had become a vast machine.

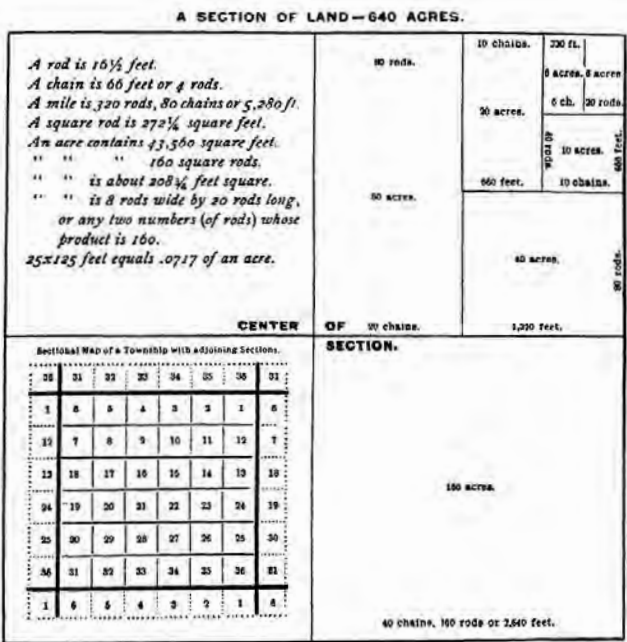
Alvin Boyarsky, *Chicago à la Carte* (1970)



New York City Planning Commission, *Zoning Map* (2014)



juridical





For this is the great beginning of salvation to a state, and upon this lasting basis may be erected afterwards whatever political order is suitable under the circumstances; but if the change be based upon an unsound principle, the future administration of the country will be full of difficulties. That is a danger which, as I am saying, is escaped by us, and yet we had better say how, if we had not escaped, we might have escaped; and we may venture now to assert that no other way of escape, whether narrow or broad, can be devised but freedom from avarice and a sense of justice – upon this rock our city shall be built; for there ought to be no disputes among citizens about property. If there are quarrels of long standing among them, no legislator of any degree of sense will proceed a step in the arrangement of the state until they are settled. But that they to whom God has given, as he has to us, to be the founders of a new state as yet free from enmity – that they should create themselves enmities by their mode of distributing lands and houses, would be superhuman folly and wickedness.

Plato, *Laws*, Book V (347BC)



Anselm Kiefer, Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow*, film still (2010)



patina

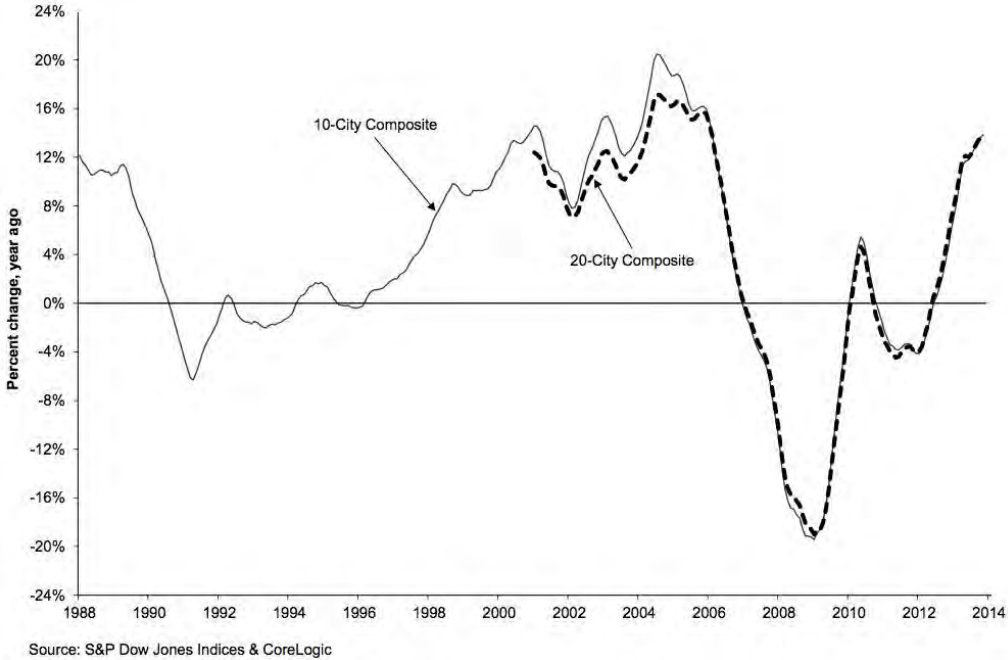


Eugène Atget, *Coin de la rue Valette et Pantheon* (1925)



The cities of the New World have one characteristic in common: that they pass from first youth to decrepitude with no intermediary stage. One of my Brazilian girl-students returned in tears from her first visit to France: whiteness and cleanness were the criteria by which she judged a city, and Paris, with its blackened buildings, had seemed to her filthy and repugnant. But American cities never offer that holiday-state, outside of time, to which great monuments can transport us; nor do they transcend the primary urban function and become objects of contemplation and reflection. What struck me about New York, or Chicago, or their southerly counterpart Sao Paulo, was not the absence of ancient remains ; this is, on the contrary, a positive element in their significance. So far from joining those European tourists who go into sulks because they cannot add another thirteenth-century cathedral to their collection, I am delighted to adapt myself to a system that has no backward dimension in time; and I enjoy having a different form of civilization to interpret. If I err, it is in the opposite sense: as these are new cities, and cities whose newness is their whole being and their justification, I find it difficult to forgive them for not staying new for ever. The older a European city is, the more highly we regard it; in America, every year brings with it an element of disgrace. For they are not merely newly built ; they are built for renewal, and the sooner the better. When a new quarter is run up it doesn't look like a city, as we understand the word; it's too brilliant, too new, too high-spirited. It reminds us more of our fairgrounds and temporary international exhibitions. But these are buildings that stay up long after our exhibitions would have closed, and they don't last well: facades begin to peel off, rain and soot leave their marks, the style goes out of fashion, and the original lay-out is ruined when someone loses patience and tears down the buildings next door. It is not a case of new cities contrasted with old, but rather of cities whose cycle of evolution is very rapid as against others whose cycle of evolution is slow. Certain European cities are dying off slowly and peacefully; the cities of the New World have a perpetual high temperature, a chronic illness which prevents them, for all their everlasting youthfulness, from ever being entirely well.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955)



Standard & Poor's, *Case-Shiller Home Price Index*



economic



William Hogarth, *The Rake's Progress*. Plate VII. *The Rake in a Debtor's Prison* (1735)



What follows is a fragment of a much larger project of research on debt and debt money in human history. The first and overwhelming conclusion of this project is that in studying economic history, we tend to systematically ignore the role of violence, the absolutely central role of war and slavery in creating and shaping the basic institutions of what we now call “the economy”. What’s more, origins matter. The violence may be invisible, but it remains inscribed in the very logic of our economic common sense, in the apparently self-evident nature of institutions that simply would never and could never exist outside of the monopoly of violence – but also, the systematic threat of violence – maintained by the contemporary state.

Let me start with the institution of slavery, whose role, I think, is key. In most times and places, slavery is seen as a consequence of war. Sometimes most slaves actually are war captives, sometimes they are not, but almost invariably, war is seen as the foundation and justification of the institution. If you surrender in war, what you surrender is your life; your conqueror has the right to kill you, and often will. If he chooses not to, you literally owe your life to him; a debt conceived as absolute, infinite, irredeemable. He can in principle extract anything he wants, and all debts – obligations – you may owe to others (your friends, family, former political allegiances), or that others owe you, are seen as being absolutely negated. Your debt to your owner is all that now exists.

This sort of logic has at least two very interesting consequences, though they might be said to pull in rather contrary directions. First of all, as we all know, it is another typical – perhaps defining – feature of slavery that slaves can be bought or sold. In this case, absolute debt becomes (in another context, that of the market) no longer absolute. In fact, it can be precisely quantified. There is good reason to believe that it was just this operation that made it possible to create something like our contemporary form of money to begin with, since what anthropologists used to refer to as “primitive money”, the kind that one finds in stateless societies (Solomon Island feather money, Iroquois wampum), was mostly used to arrange marriages, resolve blood feuds, and fiddle with other sorts of relations between people, rather than to buy and sell commodities. For instance, if slavery is debt, then debt can lead to slavery. A Babylonian peasant might have paid a handy sum in silver to his wife’s parents to officialise the marriage, but he in no sense owned her. He certainly couldn’t buy or sell the mother of his children. But all that would change if he took out a loan. Were he to default, his creditors could first remove his sheep and furniture, then his house, fields and orchards, and finally take his wife, children, and even himself as debt peons until the matter was settled (which, as his resources vanished, of course became increasingly difficult to do). Debt was the hinge that made it possible to imagine money in anything like the modern sense, and therefore, also, to produce what we like to call the market: an arena where anything can be bought and sold, because all objects are (like slaves) disembedded from their former social relations and exist only in relation to money.

David Graeber, *Debt: The first five thousand years* (2009)



Thomas Struth, *Pantheon, Rome* (1990)



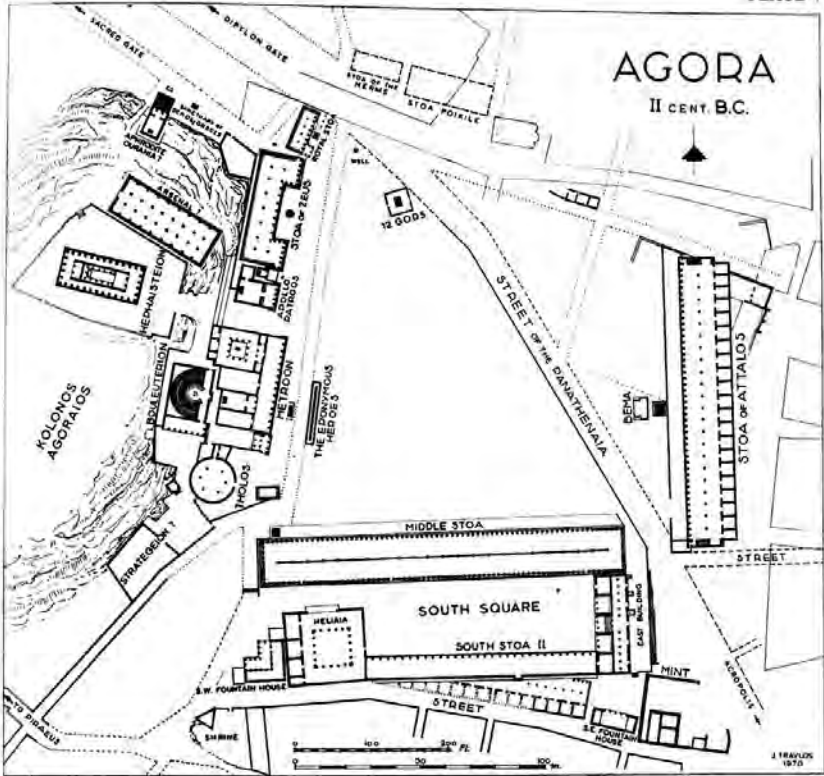
cultural



Andreas Gursky, 99 cent (1999)

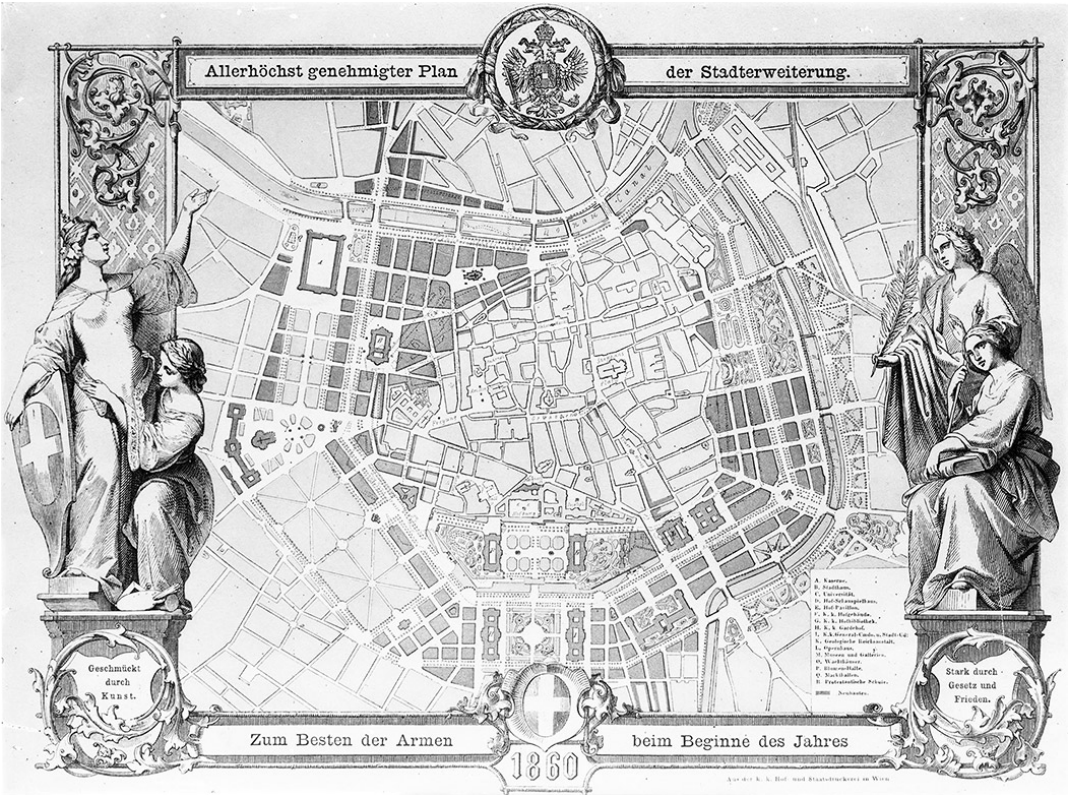


Culture relates to objects and is a phenomenon of the world; entertainment relates to people and is a phenomenon of life. An object is cultural to the extent that it can endure; its durability is the very opposite of functionality, which is the quality which makes it disappear again from the phenomenal world by being used and used up. The great user and consumer of objects is life itself, the life of the individual and the life of society as a whole. Life is indifferent to the thingness of an object; it insists that every thing must be functional, fulfill some needs. Culture is being threatened when all worldly objects and things, produced by the present or the past, are treated as mere functions for the life process of society, as though they are there only to fulfill some need, and for this functionalization it is almost irrelevant whether the needs in question are of a high or a low order.





political



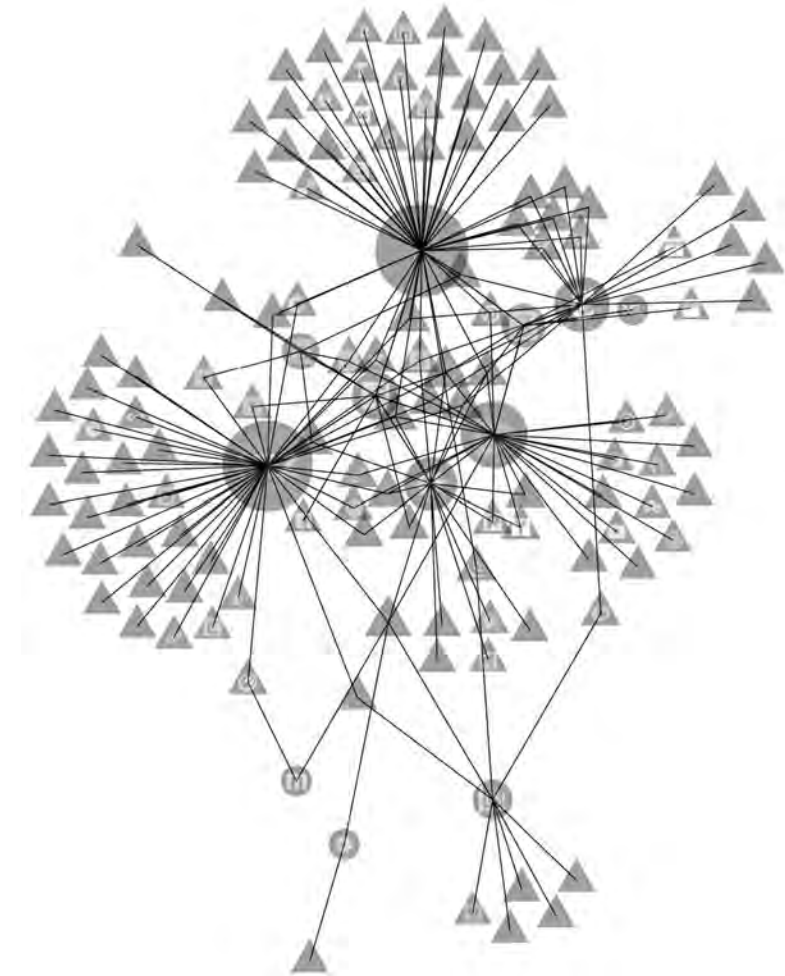
Imperial-Royal Court at Vienna, *Authorized City Expansion Plan* (1860)



It has been the general practice of princes, for the purpose of holding their states securely, to build fortresses to serve as a curb and check upon those who might make an attempt against the government, and at the same time to afford the prince a secure place of refuge against the first attack. I approve of this system, because it was practised by the ancients; and yet we have seen in our own times that Messer Niccolo Vitelli dismantled two fortresses in Citta di Castello, so as to enable him to hold that place. Guidobaldo, Duke of Urbino, on returning to his state, whence he had been driven by Cesar Borgia, razed all the fortresses of that province to their very foundations; for he thought that it would be more difficult for him to lose that state a second time without those fortresses. The Bentivogli did the same thing on their return to Bologna. Fortresses then are useful or not, according to circumstances; and whilst in one way they are advantageous, they may in another prove injurious to a prince. The question may therefore be stated thus. A prince who fears his own people more than he does foreigners should build fortresses; but he who has more cause to fear strangers than his own people should do without them. The citadel of Milan, built by Francesco Sforza, has caused, and will yet cause, more trouble to the house of Sforza than any other disturbance in that state. The best fortress which a prince can possess is the affection of his people; for even if he have fortresses, and is hated by his people, the fortresses will not save him; for when a people have once risen in arms against their prince, there will be no lack of strangers who will aid them.

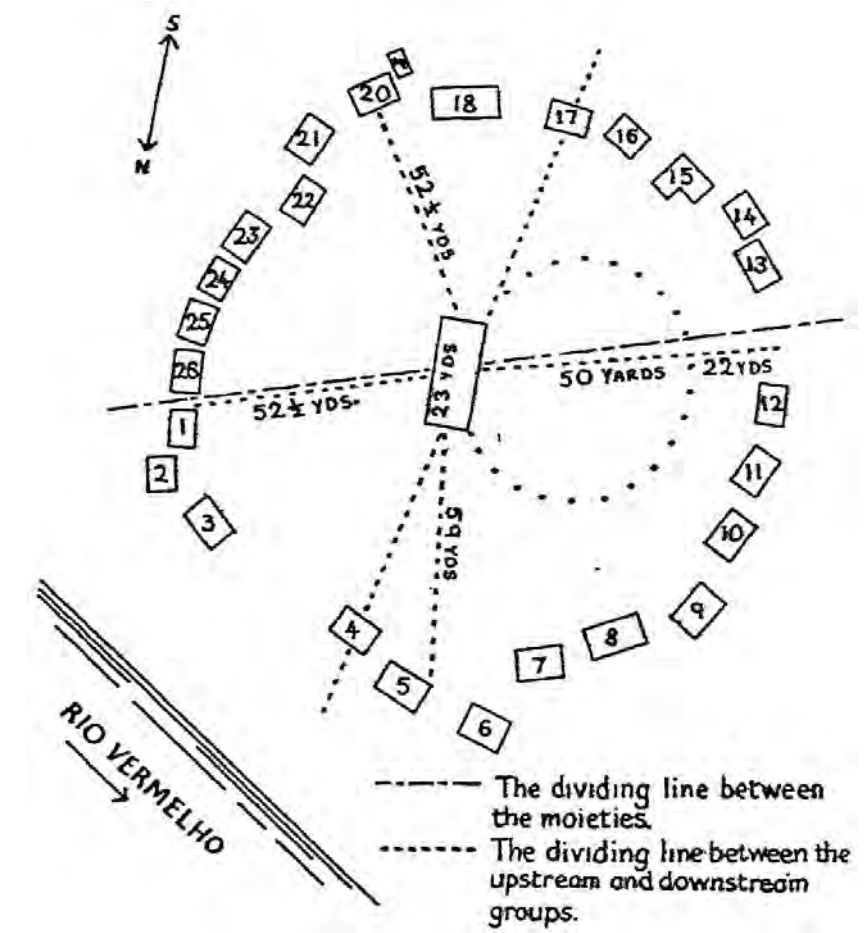
In our own times we have seen but one instance where fortresses have been of advantage to a ruler, and that was the case of the Countess of Furli, when her husband, the Count Girolamo, was killed; for the castle of Furli enabled her to escape from the fury of the people, and there to await assistance from Milan, so as to recover her state, the circumstances at the time being such that the people could not obtain assistance from strangers. Later, however, when she was assailed by Cesar Borgia, the people of Furli, being hostile to her, united with the stranger, and then the castle was no longer of any great value to her. Thus she would have been more secure if she had not been hated by her people, than she was in possessing the castle.

After a full examination of the question, then, I approve of those who build fortresses, as well as those who do not. But I blame all those who, in their confident reliance upon such strongholds, do not mind incurring the hatred of their own people.





behavioural



Claude Lévi-Strauss, *Plan of Kejara village* (1955)



I was in the middle of a clearing bordered on one side by the river and tapering off, on the others, into the forest; gardens lay hidden on the very edge of the forest and in the distance, between the trees, I could glimpse a backcloth of hills patched with red sandstone. The circumference of the clearing was marked out by huts – twenty-six in all – identical with my own. They were arranged in a circle, and in the centre was a hut at least sixty feet long and twenty-five feet wide: much larger, that is to say, than the others. This was the baitemannageo or men's house. The unmarried men all slept there and in the daytime, when they were not out hunting or fishing, or engaged in some public ceremony on the dancing-ground, all the men of the tribe could be found there. (The dancing-ground was a large oval space immediately to the west of the bachelors' house.) Women were strictly forbidden to enter the baitemannageo; the perimeter huts were their domain and the men would go back and forth several times a day along the path through the brushwood which led from their club to their conjugal hearth. Seen from the top of a tree, or from a roof, the Bororo village looked like a cart-wheel, with the bachelors' house as the hub, the established paths as the spokes, and the family huts to make up the rim.

All the villages were laid out in this way at one time, except that their populations were much higher than they usually are today. (At Kejara there were a mere hundred and fifty, for instance.) Consequently the family houses were laid not in one but in several concentric circles. These circular villages can be found, with certain local variations, among all tribes of the Gé linguistic group, which occupy the plateau of central Brazil between the Araguaya and the Sao Francisco rivers. The Bororo are probably the southernmost representatives of this group. But we know that their nearest neighbours to the north, the Cayapo, who live on the right bank of the Rio dos Mortes, build their villages in the same way, as do also the Apinayé, the Sherenté, and the Canella.

So vital to the social and religious life of the tribe is this circular layout that the Salesian missionaries soon realised that the surest way of converting the Bororo was to make them abandon their village and move to one in which the huts were laid out in parallel rows. They would then be, in every sense, dis-oriented. All feeling for their traditions would desert them, as if their social and religious systems (these were inseparable, as we shall see) were so complex that they could not exist without the schema made visible in their ground-plans and reaffirmed to them in the daily rhythm of their lives.

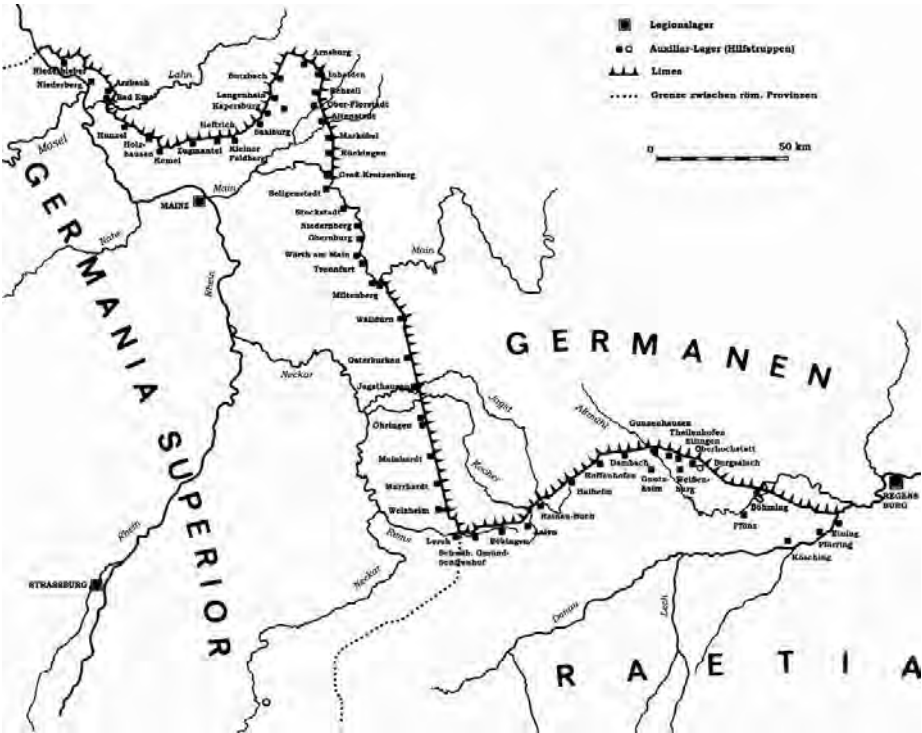
Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques* (1955)



Site of the Roman Amphitheatre, Santa Croce district, Florence



territorial



Roman Empire, *Limes Germanicus*



Mais il ne suffit pas d'affirmer, comme l'énumération de ces opérations le montre, que le territoire résulte d'un ensemble de processus plus ou moins coordonnés. Il ne se découpe pas seulement en un certain nombre de phénomènes dynamiques de type géoclimatique. Dès qu'une population l'occupe (que ce soit à travers un rapport léger, comme la cueillette, ou lourd, comme l'extraction minière), elle établit avec lui une relation qui relève de l'aménagement, voire de la planification, et l'on peut observer les effets réciproques de cette coexistence. En d'autres termes, le territoire fait l'objet d'une construction. C'est une sorte d'artefact. Dès lors, il constitue également un produit.

Les buts et moyens de cet usage du territoire supposent à leur tour cohérence et continuité dans le groupe social qui décide et exécute les interventions d'exploitation. Car la portion de croûte terrestre qualifiée de territoire fait d'ordinaire l'objet d'une relation d'appropriation qui n'est pas uniquement de nature physique, mais qui tout au contraire met en oeuvre diverses intentions, mythiques ou politiques. Cette circonstance, qui interdit de définir un territoire à l'aide d'un seul critère (par exemple géographique, celui des fameuses « frontières naturelles », ou ethnique, en fonction de la population résidente ou seulement majoritaire ou encore dominante), indique que la notion n'est pas « objective ». Un tel constat ne signifie nullement qu'elle soit arbitraire, mais bien qu'elle intègre un nombre considérable de facteurs, dont la pondération varie de cas en cas et dont l'histoire a le plus souvent composé - sinon consacré - l'amalgame.

L'histoire, surtout récente, a malheureusement façonné une foule de territoires incomplets dont la définition a entraîné des tensions parce qu'elle ne répondait pas à l'attente des ethnies concernées. Dans un petit nombre de cas particulièrement tragiques, on assiste à des phénomènes de « double exposition » (au sens photographique du terme) : la même étendue géographique est revendiquée par des groupes incompatibles, élaborant des projets contradictoires comme ceux des Romains et des Germains affrontés sur le limes rhénan.

Pour que l'entité du territoire soit perçue comme telle, il importe donc que les propriétés qu'on lui reconnaît soient admises par les intéressés. Le dynamisme des phénomènes de formation et de production se poursuit dans l'idée d'un perfectionnement continu des résultats, où tout serait lié : saisie plus efficace des possibles, répartition plus judicieuse des biens et des services, gestion plus adéquate, innovation dans les institutions. Par conséquent, le territoire est un projet.



PostScript



Shinto Priest and an actor playing a game of GO



## NOMADOLOGY: THE WAR MACHINE

*Axiom I.* The war machine is exterior to the State apparatus. Proposition I. This exteriority is first attested to in mythology, epic, drama, and games.

Georges Dumézil, in his definitive analyses of Indo-European mythology, has shown that political sovereignty, or domination, has two heads: the magician-king and the jurist-priest. Rex and flamen, raj and Brahman, Romulus and Numa, Varuna and Mitra, the despot and the legislator, the binder and the organizer. Undoubtedly, these two poles stand in opposition term by term, as the obscure and the clear, the violent and the calm, the quick and the weighty, the fearsome and the regulated, the “bond” and the “pact,” etc. But their opposition is only relative; they function as a pair, in alternation, as though they expressed a division of the One or constituted in themselves a sovereign unity. “At once antithetical and complementary, necessary to one another and consequently without hostility, lacking a mythology of conflict: a specification on any one level automatically calls forth a homologous specification on another. The two together exhaust the field of the function.” They are the principal elements of a State apparatus that proceeds by a One-Two, distributes binary distinctions, and forms a milieu of interiority. It is a double articulation that makes the State apparatus into a *stratum*.

It will be noted that war is not contained within this apparatus. *Either* the State has at its disposal a violence that is not channeled through war— either it uses police officers and jailers in place of warriors, has no arms and no need of them, operates by immediate, magical capture, “seizes” and “binds,” preventing all combat— or, the State acquires an army, but in a way that presupposes a juridical integration of war and the organization of a military function. As for the war machine in itself, it seems to be irreducible to the State apparatus, to be outside its sovereignty and prior to its law: it comes from elsewhere. *Indra, the warrior god, is in opposition to Varuna no less than to Mitra!* He can no more be reduced to one or the other than he can constitute a third of their kind. Rather, he is like a pure and immeasurable

multiplicity, the pack, an irruption of the ephemeral and the power of metamorphosis. *He unties the bond just as he betrays the pact.* He brings *a furor* to bear against sovereignty, a celerity against gravity, secrecy against the public, a power (*puissance*) against sovereignty, a machine against the apparatus. He bears witness to another kind of justice, one of incomprehensible cruelty at times, but at others of unequaled pity as well (because he unties bonds...). He bears witness, above all, to other relations with women, with animals, because he sees all things in relations of *becoming*, rather than implementing binary distributions between “states”: a veritable becoming-animal of the warrior, a becoming-woman, which lies outside dualities of terms as well as correspondences between relations. In every respect, the war machine is of another species, another nature, another origin than the State apparatus.

Let us take a limited example and compare the war machine and the State apparatus in the context of the theory of games. Let us take chess and Go, from the standpoint of the game pieces, the relations between the pieces and the space involved. Chess is a game of State, or of the court: the emperor of China played it. Chess pieces are coded; they have an internal nature and intrinsic properties from which their movements, situations, and confrontations derive. They have qualities; a knight remains a knight, a pawn a pawn, a bishop a bishop. Each is like a subject of the statement endowed with a relative power, and these relative powers combine in a subject of enunciation, that is, the chess player or the game’s form of interiority. Go pieces, in contrast, are pellets, disks, simple arithmetic units, and have only an anonymous, collective, or third-person function. “It” makes a move. “It” could be a man, a woman, a louse, an elephant. Go pieces are elements of a nonsubjectified machine assemblage with no intrinsic properties, only situational ones. Thus the relations are very different in the two cases. Within their milieu of interiority, chess pieces entertain biunivocal relations with one another, and with the adversary’s pieces: their functioning is structural. On the other hand, a Go piece has only a milieu of exteriority, or extrinsic

relations with nebulas or constellations, according to which it fulfills functions of insertion or situation, such as bordering, encircling, shattering. All by itself, a Go piece can destroy an entire constellation synchronically; a chess piece cannot (or can do so diachronically only). Chess is indeed a war, but an institutionalized, regulated, coded war, with a front, a rear, battles. But what is proper to Go is war without battle lines, with neither confrontation nor retreat, without battles even: pure strategy, whereas chess is a semiology. Finally, the space is not at all the same: in chess, it is a question of arranging a closed space for oneself, thus of going from one point to another, of occupying the maximum number of squares with the minimum number of pieces. In Go, it is a question of arraying oneself in an open space, of holding space, of maintaining the possibility of springing up at any point: the movement is not from one point to another, but becomes perpetual, without aim or destination, without departure or arrival. The “smooth” space of Go, as against the “striated” space of chess. The *nomas* of Go against the State of chess, *nomas* against *polis*. The difference is that chess codes and decodes space, whereas Go proceeds altogether differently, territorializing or deterritorializing it (make the outside a territory in space; consolidate that territory by the construction of a second, adjacent territory; deterritorialize the enemy by shattering his territory from within; deterritorialize oneself by renouncing, by going elsewhere...). Another justice, another movement, another space-time.

“They come like fate, without reason, consideration, or pretext...” “In some way that is incomprehensible they have pushed right into the capital. At any rate, here they are; it seems that every morning there are more of them.” Luc de Heusch analyzes a Bantu myth that leads us to the same schema: Nkongolo, an indigenous emperor and administrator of public works, a man of the public and a man of the police, gives his half-sisters to the hunter Mbidi, who assists him and then leaves. Mbidi’s son, a man of secrecy, joins up with his father, only to return from the outside with that inconceivable thing, an army. He kills Nkongolo and proceeds to build a new State. “Between” the magical-despotic State and the juridical State containing a military institution, we see the flash of the war machine, arriving from without.

From the standpoint of the State, the originality of the man of war, his eccentricity, necessarily appears in a negative form: stupidity, deformity, madness, illegitimacy, usurpation, sin. Dumézil analyzes the three “sins” of the warrior in the Indo-European tradition: against the king, against the priest, against the laws originating in the State (for example, a sexual transgression that compromises the distribution of men and women, or even a betrayal of the laws of war as instituted by the State). The warrior is in the position of betraying everything, including the function of the military, *or* of understanding nothing. It happens that historians, both bourgeois and Soviet, will follow this negative tradition and explain how Genghis Khan understood nothing: he “didn’t understand” the phenomenon of the city. An easy thing to say. The problem is that the exteriority of the war machine in relation to the State apparatus is everywhere apparent but remains difficult to conceptualize. It is not enough to affirm that the war machine is external to the apparatus. It is necessary to reach the point of conceiving the war machine as itself a pure form of exteriority, whereas the State apparatus constitutes the form of interiority we habitually take as a model, or according to which we are in the habit of thinking. What complicates everything is that this extrinsic power of the war machine tends, under certain circumstances, to become confused with one of the two heads of the State apparatus. Sometimes it is confused with the magic violence of the State, at other times with the State’s military institution. For instance, the war machine invents speed and secrecy; but there is all the same a certain speed and a certain secrecy that pertain to the State, relatively, secondarily. So there is a great danger of identifying the structural relation between the two poles of political sovereignty, and the dynamic interrelation of these two poles, with the power of war. Dumézil cites the lineage of the Roman kings: there is a Romulus-Numa relation that recurs throughout a series, with variants and an alternation between these two types of equally legitimate rulers; but there is also a relation with an “evil king,” Tullus Hostilius, Tarquinius Superbus, an upsurge of the warrior as a disquieting and illegitimate character. Shakespeare’s kings could also be invoked: even violence, murders, and perversion do not prevent the State lineage from producing “good” kings;



but a disturbing character like Richard III slips in, announcing from the outset his intention to reinvent a war machine and impose its line (deformed, treacherous and traitorous, he claims a “secret close intent” totally different from the conquest of State power, and another—an *other*—relation with women). In short, whenever the irruption of war power is confused with the line of State domination, everything gets muddled; the war machine can then be understood only through the categories of the negative, since nothing is left that remains outside the State. But, returned to its milieu of exteriority, the war machine is seen to be of another species, of another nature, of another origin. One would have to say that it is located between the two heads of the State, between the two articulations, and that it is necessary in order to pass from one to the other. But “between” the two, in that instant, even ephemeral, if only a flash, it proclaims its own irreducibility. *The State has no war machine of its own*; it can only appropriate one in the form of a military institution, one that will continually cause it problems. This explains the mistrust States have toward their military institutions, in that the military institution inherits an extrinsic war machine. Karl von Clausewitz has a general sense of this situation when he treats the flow of absolute war as an Idea that States partially appropriate according to their political needs, and in relation to which they are more or less good “conductors.”

Trapped between the two poles of political sovereignty, the man of war seems outmoded, condemned, without a future, reduced to his own fury, which he turns against himself. The descendants of Hercules, Achilles, then Ajax, have enough strength left to proclaim their independence from Agamemnon, a man of the old State. But they are powerless when it comes to Ulysses, a man of the nascent modern State, the first man of the modern State. And it is Ulysses who inherits Achilles’ arms, only to convert them to other uses, submitting them to the laws of the State— not Ajax, who is condemned by the goddess he defied and against whom he sinned. No one has portrayed the situation of the man of war, at once eccentric and condemned, better than Kleist. In *Penthesilea*, Achilles is already separated from his power: the war machine has passed over to the Amazons, a Stateless woman-people whose

justice, religion, and loves are organized uniquely in a war mode. Descendants of the Scythians, the Amazons spring forth like lightning, “between” the two States, the Greek and the Trojan. They sweep away everything in their path. Achilles is brought before his double, Penthesilea. And in his ambiguous struggle, Achilles is unable to prevent himself from marrying the war machine, or from loving Penthesilea, and thus from betraying Agamemnon and Ulysses at the same time. Nevertheless, he already belongs enough to the Greek State that Penthesilea, for her part, cannot enter the passional relation of war with him without herself betraying the collective law of her people, the law of the pack that prohibits “choosing” the enemy and entering into one-to-one relationships or binary distinctions.

Throughout his work, Kleist celebrates the war machine, setting it against the State apparatus in a struggle that is lost from the start. Doubtless Arminius heralds a Germanic war machine that breaks with the imperial order of alliances and armies, and stands forever opposed to the Roman State. But the Prince of Homburg lives only in a dream and stands condemned for having reached victory in disobedience of the law of the State. As for Kohlhaas, his war machine can no longer be anything more than banditry. Is it the destiny of the war machine, when the State triumphs to be caught in this alternative: either to be nothing more than the disciplined, military organ of the State apparatus, or to *turn against itself* to become a double suicide machine for a solitary man and a solitary woman? Goethe and Hegel, State thinkers both, see Kleist as a monster, and Kleist has lost from the start. Why is it, then, that the most uncanny modernity lies with him? It is because the elements of his work are secrecy, speed and affect.” And in Kleist the secret is no longer a content held within a form of interiority; rather, it becomes a form, identified with the form of exteriority that is always external to itself. Similarly, feelings become uprooted from the interiority of a “subject,” to be projected violently outward into a milieu of pure exteriority that lends them an incredible velocity, a catapulting force: love or hate, they are no longer feelings but affects and these affects are so many instances of the becoming-woman, the becoming-animal of the warrior (the bear, she-dogs). Affects transpierce the body like arrows, they are weapons

of war. The deterritorialization velocity of affect. Even dreams (Homburg’s, Penthesilea’s) are externalized, by a system of relays and plug-ins, extrinsic linkages belonging to the war machine. Broken rings. This element of exteriority—which dominates everything, which Kleist invents in literature, which he is the first to invent—will give time a new rhythm: an endless succession of catatonic episodes or fainting spells, and flashes or rushes. Catatonia is- “This affect is too strong for me,” and a flash is: “The power of this affect sweeps me away,” so that the Self (*Moi*) is now nothing more than a character whose actions and emotions are desubjectified, perhaps even to the point of death. Such is Kleist’s personal formula: a succession of nights of madness and catatonic freezes in which no subjective interiority remains. There is much of the East in Kleist: the Japanese fighter, interminably still who then makes a move too quick to see. The Go player. Many things in modern art come from Kleist. Goethe and Hegel are old men next to Kleist. Could it be that it is at the moment the war machine ceases to exist, conquered by the State, that it displays to the utmost its irreducibility, that it scatters into thinking, loving, dying, or creating machines that have at their disposal vital or revolutionary powers capable of challenging the conquering State? Is the war machine already overtaken, condemned, appropriated as part of the same process whereby it takes on new forms, undergoes a metamorphosis, affirms its irreducibility and exteriority, and deploys that milieu of pure exteriority that the occidental man of the State, or the occidental thinker, continually reduces to something other than itself?

*Problem I.* Is there a war of warding off the formation of a State apparatus (or its equivalents in a group)?

*Proposition II.* The exteriority of the war machine is also attested to by ethnology (a tribute to the memory of Pierre Clastres).

Primitive, segmentary societies have often been defined as societies without a State, in other words, societies in which distinct organs of power do not appear. But the conclusion has been that these societies did not reach the degree of economic development, or the level of political differentiation, that would make the formation of

the State apparatus both possible and inevitable: the implication is that primitive people “don’t understand” so complex an apparatus. The prime interest in Pierre Clastres’s theories is that they break with this evolutionist postulate. Not only does he doubt that the State is the product of an ascribable economic development, but he asks if it is not a potential concern of primitive societies to ward off or avert that monster they supposedly do not understand. Warding off the formation of a State apparatus, making such a formation impossible, would be the objective of a certain number of primitive social mechanisms, even if they are not consciously understood as such. To be sure, primitive societies have *chiefs*. But the State is not defined by the existence of chiefs; it is defined by the perpetuation or conservation of organs of power. The concern of the State is to conserve. Special institutions are thus necessary to enable a chief to become a man of State, but diffuse, collective mechanisms are just as necessary to prevent a chief from becoming one. Mechanisms for warding off, preventive mechanisms, are a part of chieftainship and keep an apparatus distinct from the social body from crystallizing. Clastres describes the situation of the chief, who has no instituted weapon other than his prestige, no other means of persuasion, no other rule than his sense of the group’s desires. The chief is more like a leader or a star than a man of power and is always in danger of being disavowed, abandoned by his people. But Clastres goes further, identifying war in primitive societies as the surest mechanism directed against the formation of the State: war maintains the dispersal and segmentarity of groups, and the warrior himself is caught in a process of accumulating exploits leading him to solitude and a prestigious but powerless death. Clastres can thus invoke natural Law while reversing its principal proposition: just as Hobbes saw clearly that *the State was against war, so war is against the State*, and makes it impossible. It should not be concluded that war is a state of nature, but rather that it is the mode of a social state that wards off and prevents the State. Primitive war does not produce the State any more than it derives from it. And it is no better explained by exchange than by the State: far from deriving from exchange, even as a sanction for its failure, war is what limits exchanges, maintains them in the framework of “alliances”; it is what



prevents them from becoming a State factor, from fusing groups.

The importance of this thesis is first of all to draw attention to collective mechanisms of inhibition. These mechanisms may be subtle, and function as micromechanisms. This is easily seen in certain band or pack phenomena. For example, in the case of gangs of street children in Bogota, Jacques Meunier cites three ways in which the leader is prevented from acquiring stable power: the members of the band meet and undertake their theft activity in common, with collective sharing of the loot, but they disperse to eat or sleep separately; also, and especially, each member of the band is paired off with one, two, or three other members, so if he has a disagreement with the leader, he will not leave alone but will take along his allies, whose combined departure will threaten to break up the entire gang; finally, there is a diffuse age limit, and at about age fifteen a member is inevitably induced to quit the gang. These mechanisms cannot be understood without renouncing the evolutionist vision that sees bands or packs as a rudimentary, less organized, social form. Even in bands of animals, leadership is a complex mechanism that does not act to promote the strongest but rather inhibits the installation of stable powers, in favor of a fabric of immanent relations. One could just as easily compare the form “high-society life” to the form “sociability” among the most highly evolved men and women: high-society groups are similar to gangs and operate by the diffusion of prestige rather than by reference to centers of power, as in social groupings (Proust clearly showed this noncorrespondence of high- society values and social values). Eugene Sue, a man of high society and a dandy, whom legitimists reproached for frequenting the Orleans family used to say: “I’m not on the side of the family, I side with the pack.” Packs, bands, are groups of the rhizome type, as opposed to the arborescent type that centers around organs of power. That is why bands in general, even those engaged in banditry or high-society life, are metamorphoses of a war machine formally distinct from all State apparatuses or their equivalents, which are instead what structure centralized societies. We certainly would not say that discipline is what defines a war machine: discipline is the characteristic required of armies after the State has appropriated them.

The war machine answers to other rules. We are not saying that they are better, of course, only that they animate a fundamental indiscipline of the warrior! A questioning of hierarchy, perpetual blackmail by abandonment or betrayal, and a very volatile sense of honor, all of which, once again, it impedes the formation of the State.

But why does this argument fail to convince us entirely? We follow Clastres when he demonstrates that the State is explained neither by a development of productive forces nor by a differentiation of political forces. It is the State, on the contrary, that makes possible the undertaking of large-scale projects, the constitution of surpluses, and the organization of the corresponding public functions. The State is what makes the distinction between governors and governed possible. We do not see how the State can be explained by what it presupposes, even with recourse to dialectics. The State seems to rise up in a single stroke, in an imperial form, and does not depend on progressive factors. Its on-the-spot emergence is like a stroke of genius, the birth of Athena. We also follow Clastres when he shows that the war machine is directed against the State, either against potential States whose formation it wards off in advance, or against actual States whose destruction it purposes. No doubt the war machine is realized more completely in the “barbaric” assemblages of nomadic warriors than in the “savage” assemblages of primitive societies. In any case, it is out of the ‘question that the State could be the result of a war in which the conquerors imposed, by the very fact of their victory, a new law on the vanquished, because the organization of the war machine is directed against the State- form, actual or virtual. The State is no better accounted for as a result of war than by a progression of economic or political forces. This is where Clastres locates the break: between “primitive” counter-State societies and “monstrous” State societies whose formation it is no longer possible to explain. Clastres is fascinated by the problem of “voluntary servitude,” in the manner of La Boetie: In what way did people want or desire servitude, which most certainly did not come to them as the outcome of an involuntary and unfortunate war? They did, after all, have counter-State mechanisms at their disposal: So how and why the State? Why did the State triumph? The more deeply Clastres

delved into the problem, the more he seemed to deprive himself of the means of resolving it. He tended to make primitive societies hypostases, self-sufficient entities (he insisted heavily on this point). He made their formal exteriority into a real independence. Thus he remained an evolutionist, and posited a state of nature. Only this state of nature was, according to him, a fully social reality instead of a pure concept, and the evolution was a sudden mutation instead of a development. For on the one hand, the State rises up in a single stroke, fully formed; on the other, the counter-State societies use very specific mechanisms to ward it off, to prevent it from arising. We believe that these two propositions are valid but that their interlinkage is flawed. There is an old scenario: “from clans to empires,” or “from bands to kingdoms.” But nothing says that this constitutes an evolution, since bands and clans are no less organized than empire-kingdoms. We will never leave the evolution hypothesis behind by creating a break between the two terms, that is, by endowing bands with self-sufficiency and the State with an emergence all the more miraculous and monstrous.

We are compelled to say that there has always been a State, quite perfect quite complete. The more discoveries archaeologists make, the more empires they uncover. The hypothesis of the *Urstaat* seems to be verified- The State clearly dates back to the most remote ages of humanity.” It is hard to imagine primitive societies that would not have been in contact with imperial States, at the periphery or in poorly controlled areas. But of greater importance is the inverse hypothesis: that the State itself has always been in a relation with an outside and is inconceivable independent of that relationship. The law of the State is not the law of all or Nothing (State societies or counter-State societies) but that of interior and exterior. The State is sovereignty. But sovereignty only reigns over what it is capable of internalizing, of appropriating locally. Not only is there no universal State but the outside of States cannot be reduced to “foreign policy,” that is to a set of relations among States. The outside appears simultaneously in two directions: huge worldwide machines branched out over the entire *ecumene* at a given moment, which enjoy a large measure of autonomy in relation to the States (for example, commercial organization of the

“multinational” type, or industrial complexes, or even religious formations like Christianity, Islam, certain prophetic or messianic movements, etc ) but also the local mechanisms of bands, margins, minorities, which continue to affirm the rights of segmentary societies in opposition to the organs of State power. The modern world can provide us today with particularly well developed images of these two directions: worldwide ecumenical machines, but also a neoprimitivism, a new tribal society as described by Marshall McLuhan. These directions are equally present in all social fields, in all periods. It even happens that they partially merge. For example, a commercial organization is also a band of pillage, or piracy for part of its course and in many of its activities; or it is in bands that a religious formation begins to operate. What becomes clear is that bands, no less than worldwide organizations, imply a form irreducible to the State and that this form of exteriority necessarily presents itself as a diffuse and polymorphous war machine. It is a nomas very different from the “law” The State-form, as a form of inferiority, has a tendency to reproduce itself, remaining identical to itself across its variations and easily recognizable within the limits of its poles, always seeking public recognition (there is no masked State). But the war machine’s form of exteriority is such that it exists only in its own metamorphoses; it exists in an industrial innovation as well as in a technological invention, in a commercial circuit as well as in a religious creation, in all flows and currents that only secondarily allow themselves to be appropriated by the State. It is in terms not of independence, but of coexistence and competition *in a perpetual Held of interaction*, that we must conceive of exteriority and inferiority, war machines of metamorphosis and State apparatuses of identity, bands and kingdoms, megamachines and empires. The same field circumscribes its interiority in States, but describes its exteriority in what escapes States or stands against States.

(...)

*AXIOM II.* The war machine is the invention of the nomads (insofar as it is exterior to the State apparatus and distinct from the military intuition). As such, the war machine has three aspects, a spatiogeographic aspect, an arithmetic



or algebraic aspect. and an affective aspect. Proposition V. Nomad existence necessarily effectuates the conditions of the war machine in space.

The nomad has a territory; he follows customary paths; he goes from one point to another; he is not ignorant of points (water points, dwelling points, assembly points, etc.). But the question is what in nomad life is a principle and what is only a consequence. To begin with, although the points determine paths, they are strictly subordinated^ the paths they determine, the reverse of what happens with the sedentary. The water point is reached only in order to be left behind; every point is a relay and exists only as a relay. A path is always between two points, but then-between has taken on all the consistency and enjoys both autonomy and a direction of its own. The life of the nomad is the intermezzo. Even the elements of his dwelling are conceived in terms of the trajectory that is forever mobilizing them.\* The nomad is not at all the same as the migrant; for the migrant goes principally from one point to another, even if the second point is uncertain, unforeseen, or not well localized. But the nomad goes from point to point only as a consequence and as a factual necessity; in principle, points for him are relays along a trajectory. Nomads and migrants can mix in many ways, or form a common aggregate; their causes and conditions are no less distinct for that (for example, those who joined Mohammed at Medina had a choice between a nomadic or Bedouin pledge, and a pledge of hegira or emigration).

Second, even though the nomadic trajectory may follow trails or customary routes, it does not fulfill the function of the sedentary road, which is to *parcel out a closed space to people*, assigning each person a share and regulating the communication between shares. The nomadic trajectory does the opposite: it *distributes people (or animals) in an open space*, one that is indefinite and noncommunicating. The *nomas* came to designate the law, but that was originally because it was distribution, a mode of distribution. It is a very special kind of distribution, one without division into shares, in a space without borders or enclosure. The *nomas* is the consistency of a fuzzy aggregate:

it is in this sense that it stands in opposition to the law or the *polis*, as the backcountry, a mountainside, or the vague expanse around a city (“either nomos or polis”). Therefore, and this is the third point, there is a significant difference between the spaces: sedentary space is striated, by walls, enclosures, and roads between enclosures, while nomad space is smooth, marked only by “traits” that are effaced and displaced with the trajectory. Even the lamellae of the desert slide over each other, producing an inimitable sound. The nomad distributes himself in a smooth space; he occupies, inhabits, holds that space; that is his territorial principle. It is therefore false to define the nomad by movement. Toynbee is profoundly right to suggest that the nomad is on the contrary *he who does not move*. Whereas the migrant leaves behind a milieu that has become amorphous or hostile, the nomad is one who does not depart, does not want to depart, who clings to the smooth space left by the receding forest, where the steppe or the desert advances, and who invents nomadism as a response to this challenge. Of course, the nomad moves, but while seated, and he is only seated while moving (the Bedouin galloping, knees on the saddle, sitting on the soles of his upturned feet, “a feat of balance”). The nomad knows how to wait, he has infinite patience. Immobility and speed, catatonia and rush, a “stationary process,” station as process—these traits of Kleist’s are eminently those of the nomad. It is thus necessary to make a distinction between *speed* and *movement*: a movement may be very fast, but that does not give it speed; a speed may be very slow, or even immobile, yet it is still speed. Movement is extensive; speed is intensive. Movement designates the relative character of a body considered as “one,” and which goes from point to point; *speed, on the contrary; constitutes the absolute character of a body whose irreducible parts (atoms) occupy or fill a smooth space in the manner of a vortex*, with the possibility of springing up at any point. (It is therefore not surprising that reference has been made to spiritual voyages effected without relative movement, but in intensity, in one place: these are part of nomadism.) In short, we will say by convention that only nomads have absolute movement, in other words, speed; vortical or swirling movement is an essential feature of their war machine.

It is in this sense that nomads have no points, paths, or land, even though they do by all appearances. If the nomad can be called the Deterritorialized par excellence, it is precisely because there is no reterritorialization *afterward* as with the migrant, or upon *something else as* with the sedentary (the sedentary’s relation with the earth is mediatized by something else, a property regime, a State apparatus). With the nomad, on the contrary, it is deterritorialization that constitutes the relation to the earth, to such a degree that the nomad reterritorializes on deterritorialization itself. It is the earth that deterritorializes itself, in a way that provides the nomad with a territory. The land ceases to be land, tending to become simply ground (*sol*) or support. The earth does not become deterritorialized in its global and relative movement, but at specific locations, at the spot where the forest recedes, or where the steppe and the desert advance. Hubac is right to say that nomadism is explainable less by universal changes in climate (which relate instead to migrations) as by the “divagation of local climates.”” The nomads are there, on the land, wherever there forms a smooth space that gnaws, and tends to grow, in all directions. The nomads inhabit these places; they remain in them, and they themselves make them grow, for it has been established that the nomads make the desert no less than they are made by it. They are vectors of deterritorialization. They add desert to desert, steppe to steppe, by a series of local operations whose orientation and direction endlessly vary.” The sand desert has not only oases which are like fixed points, but also rhizomatic vegetation that is temporary and shifts location according to local rains, bringing changes in the direction of the crossings.” The same terms are used to describe ice deserts as sand deserts: there is no line separating earth and sky; there is no intermediate distance, no perspective or contour; visibility is limited; and yet there is an extraordinarily fine topology that relies not on points or objects but rather on haecceities, on sets of relations (winds, undulations of snow or sand, the song of the sand or the creaking of ice, the tactile qualities of both). It is a tactile space, or rather “haptic,” a sonorous much more than a visual space.<sup>56</sup> The variability, the poly vocality of directions, is an essential feature of smooth spaces of the rhizome type, and it alters their cartography. The nomad, nomad

space, is localized and not delimited. What is both limited and limiting is striated space, the relative global: it is limited in its parts, which are assigned constant directions, are oriented in relation to one another, divisible by boundaries, and can interlink; what is limiting (*limes* or wall, and no longer boundary) is this aggregate in relation to the smooth spaces it “contains,” whose growth it slows or prevents, and which it restricts or places outside. Even when the nomad sustains its effects he does not belong to this *relative global*, where one passes from one point to another, from one region to another. Rather, he is in a *local absolute* an absolute that is manifested locally, and engendered in a series of local operations of varying orientations: desert, steppe, ice, sea.

Making the absolute appear in a particular place—is that not a very general characteristic of religion (recognizing that the nature of the appearance, and the legitimacy, or lack thereof, of the images that reproduce it are open to debate)? But the sacred place of religion is fundamentally a center that repels the obscure *nomas*. The absolute of religion is essentially a horizon that encompasses, and, if the absolute itself appears at a particular place, it does so in order to establish a solid and stable center for the global. The encompassing role of smooth spaces (desert, steppe, or ocean) in nomadism has been frequently noted. In short, religion converts the absolute. Religion is in this sense a piece in the State apparatus (in both of its forms, the “bond” and the “pact or alliance”), even if it has within itself the power to elevate this model to the level of the universal or to constitute an absolute *Imperium*. But for the nomad the terms of the question are totally different: locality is not delimited; the absolute, then, does not appear at a particular place but becomes a nonlimited locality; the coupling of the place and the absolute is achieved not in a centered, oriented globalization or universalization but in an infinite succession of local operations. Limiting ourselves to this opposition between points of view, it may be observed that nomads do not provide a favorable terrain for religion; the man of war is always committing an offense against the priest or the god. The nomads have a vague, literally vagabond “monotheism,” and content themselves with that, and with their ambulant fires. The nomads have a sense of the absolute,



but a singularly atheistic one. The universalist religions that have had dealings with nomads—Moses, Mohammed, even Christianity with the Nestorian heresy—have always encountered problems in this regard, and have run up against what they have termed obstinate impiety. These religions are not, in effect, separable from a firm and constant orientation, from an imperial *de jure* State, even, and especially, in the absence of a *de facto* State; they have promoted an ideal of sedentarization and addressed themselves more to the migrant components than the nomadic ones. Even early Islam favored the theme of the *hegira*, or migration, over nomadism; rather, it was through certain schisms (such as the Kahariji movement) that it won over the Arab or Berber nomads.

However, it does not exhaust the question to establish a simple opposition between two points of view, religion-nomadism. For monotheistic religion, at the deepest level of its tendency to project a universal or spiritual State over the entire *ecumenon*, is not without ambivalence or fringe areas; it goes beyond even the ideal limits of the State, even the imperial State, entering a more indistinct zone, an outside of States where it has the possibility of undergoing a singular mutation or adaptation. We are referring to religion as an element in a war machine and the idea of holy war as the motor of that machine. The *prophet*, as opposed to the state personality of the king and the religious personality of the priest, directs the movement by which a religion becomes a war machine or passes over to the side of such a machine. It has often been said that Islam, and the prophet Mohammed, performed such a conversion of religion and constituted a veritable *esprit de corps*: in the formula of Georges Bataille, “early Islam, a society reduced to the military enterprise.” This is what the West invokes in order to justify its antipathy toward Islam. Yet the Crusades were a properly Christian adventure of this type. The prophets may very well condemn nomad life; the war machine may very well favor the movement of migration and the ideal of establishment; religion in general may very well compensate for its specific deterritorialization with a spiritual and even physical reterritorialization, which in the case of the holy war assumes the well-directed character of a conquest of the holy

lands as the center of the world. Despite all that, when religion sets itself up as a war machine, it mobilizes and liberates a formidable charge of nomadism or absolute deterritorialization; it doubles the migrant with an accompanying nomad, or with the potential nomad the migrant is in the process of becoming; and finally, it turns its dream of an absolute State back against the State-form.<sup>5\*</sup> And this turning-against is no less a part of the “essence” of religion than that dream. The history of the Crusades is marked by the most astonishing series of directional changes: the firm orientation toward the Holy Land as a center to reach often seems nothing more than a pretext. But it would be wrong to say that the play of self-interest, or economic, commercial, or political factors, diverted the crusade from its pure path. The idea of the crusade *in itself implies this variability of directions*, broken and changing, and intrinsically possesses all these factors or all these variables from the moment it turns religion into a war machine and simultaneously utilizes and gives rise to the corresponding nomadism. The necessity of maintaining the most rigorous of distinctions between sedentaries, migrants, and nomads does not preclude *de facto* mixes; on the contrary, it makes them all the more necessary in turn. And it is impossible to think of the general process of sedentarization that vanquished the nomads without also envisioning the gusts of local nomadization that carried off sedentaries and doubled migrants (notably, to the benefit of religion).

Smooth or nomad space lies between two striated spaces: that of the forest, with its gravitational verticals, and that of agriculture, with its grids and generalized parallels, its now independent arborescence, its art of extracting the tree and wood from the forest. But being “between” also means that smooth space is controlled by these two flanks, which limit it, oppose its development, and assign it as much as possible a communicational role; or, on the contrary, it means that it turns against them, gnawing away at the forest on one side, on the other side gaining ground on the cultivated lands, affirming a noncommunicating force or a force of *divergence* like a “wedge” digging in. The nomads turn first against the forest and the mountain dwellers, then descend upon the farmers. What we have here is something like the

flipside or the outside of the State-form—but in what sense? This form, as a global and relative space, implies a certain number of components: forest-clearing of fields; agriculture-grid laying; animal raising subordinated to agricultural work and sedentary food production; commerce based on a constellation of town-country (*polis-nomos*) communications. When historians inquire into the reasons for the victory of the West over the Orient, they primarily mention the following characteristics, which put the Orient in general at a disadvantage: deforestation rather than clearing for planting, making it extremely difficult to extract or even to find wood; cultivation of the type “rice paddy and garden” rather than arborescence and field; animal raising for the most part outside the control of the sedentaries, with the result that they lacked animal power and meat foods; the low communication content of the town-country relation, making commerce far less flexible. The conclusion is not that the State-form is absent in the Orient. Quite to the contrary, a more rigid agency becomes necessary in order to retain and reunite the various components plied by escape vectors. States always have the same composition; if there is even one truth in the political philosophy of Hegel, it is that every State carries within itself the essential moments of its existence. States are made up not only of people but also of wood, fields, gardens, animals, and commodities. There is a unity of *composition* of all States, but States have neither the same *development* nor the same *organization*. In the Orient, the components are much more disconnected, disjointed, necessitating a great immutable Form to hold them together: “despotic formations,” Asian or African, are rocked by incessant revolts, by secessions and dynastic changes, which nevertheless do not affect the immutability of the form. In the West, on the other hand, the interconnectedness of the components makes possible transformations of the State-form through revolution. It is true that the idea of revolution itself is ambiguous; it is Western insofar as it relates to a transformation of the State, but Eastern insofar as it envisions the destruction, the abolition of the State.<sup>61</sup> The great empires of the Orient, Africa, and America run up against wide-open smooth spaces that penetrate them and maintain gaps between their components (the *nomos* does

not become countryside, the countryside does not communicate with the town, large-scale animal raising is the affair of the nomads, etc.): the oriental State is in direct confrontation with a nomad war machine. This war machine may fall back to the road of integration and proceed solely by revolt and dynastic change; nevertheless, it is the war machine, as nomad, that invents the abolitionist dream and reality. Western States are much more sheltered in their striated space and consequently have much more latitude in holding their components together; they confront the nomads only indirectly, through the intermediary of the migrations the nomads trigger or adopt as their stance.

One of the fundamental tasks of the State is to striate the space over which it reigns, or to utilize smooth spaces as a means of communication in the service of striated space. It is a vital concern of every State not only to vanquish nomadism but to control migrations and, more generally, to establish a zone of rights over an entire “exterior,” over all of the flows traversing the *ecumenon*. If it can help it, the State does not dissociate itself from a process of capture of *Hows* of all kinds, populations, commodities or commerce, money or capital, etc. There is still a need for fixed paths in well-defined directions, which restrict speed, regulate circulation, relativize movement, and measure in detail the relative movements of subjects and objects. That is why Paul Virilio’s thesis is important, when he shows that “the political power of the State is *polis*, police, that is, management of the public ways,” and that “the gates of the city, its levies and duties, are barriers, filters against the fluidity of the masses, against the penetration power of migratory packs,” people, animals, and goods. (gravity, *gravitas*, such is the essence of the State. It is not at all that the State knows nothing of speed; but it requires that movement, even the fastest, cease to be the absolute state of a moving body occupying a smooth space, to become the relative characteristic of a “moved body” going from one point to another in a striated space. In this sense, the State never ceases to decompose, recompose, and transform movement, or to regulate speed. The State as town surveyor, converter, or highway interchange: the role of the engineer from this point of view. Speed and absolute movement are not without their laws, but they are the



laws of the *nomos*> of the smooth space that deploys it, of the war machine that populates it. If the nomads formed the war machine, it was by inventing absolute speed, by being “synonymous” with speed. And each time there is an operation against the State— insubordination, rioting, guerrilla warfare, or revolution as act—it can be said that a war machine has revived, that a new nomadic potential has\* appeared, accompanied by the reconstitution of a smooth space or a manner of being in space as though it were smooth (Virilio discusses the importance of the riot or revolutionary theme of “holding the street”). It is in this sense that the response of the State against all that threatens to move beyond it is to striate space. The State does not appropriate the war machine without giving even it the form of relative movement: this was the case with the model of the fortress as a regulator of movement, which was precisely the obstacle the nomads came up against, the stumbling block and parry by which absolute vortical movement was broken. Conversely, when a State does not succeed in striating its interior or neighboring space, the flows traversing that State necessarily adopt the stance of a war machine directed against it, deployed in a hostile or rebellious smooth space (even if other States are able to slip their striations in). This was the adventure of China: toward the end of the fourteenth century, and in spite of its very high level of technology in ships and navigation, it turned its back on its huge maritime space, saw its commercial flows turn against it and ally themselves with piracy, and was unable to react except by a politics of immobility, of the massive restriction of commerce, which only reinforced the connection between commerce and the war machine.

The situation is much more complicated than we have let on. The sea is perhaps principal among smooth spaces, the hydraulic model par excellence. But the sea is also, of all smooth spaces, the first one attempts were made to striate, to transform into a dependency of the land, with its fixed routes, constant directions, relative movements, a whole counterhydraulic of channels and conduits. One of the reasons for the hegemony of the West was the power of its State apparatuses

to striate the sea by combining the technologies of the North and the Mediterranean and by annexing the Atlantic. But this undertaking had the most unexpected result: the multiplication of relative movements, the intensification of relative speeds in striated space, ended up reconstituting a smooth space or absolute movement. As Virilio emphasizes, the sea became the place *of the fleet in being*, where one no longer goes from one point to another, but rather holds space beginning from any point: instead of striating space, one occupies it with a vector of deterritorialization in perpetual motion. This modern strategy was communicated from the sea to the air, as the new smooth space, but also to the entire Earth considered as desert or sea. As converter and capturer, the State does not just relativize movement, it reimparts absolute movement. It does not just go from the smooth to the striated, it reconstitutes smooth space; it reimparts smooth in the wake of the striated. It is true that this new nomadism accompanies a worldwide war machine whose organization exceeds the State apparatuses and passes into energy, military-industrial, and multinational complexes. We say this as a reminder that smooth space and the form of exteriority do not have an irresistible revolutionary calling but change meaning drastically depending on the interactions they are part of and the concrete conditions of their exercise or establishment (for example, the way in which total war and popular war, and even guerrilla warfare, borrow one another’s methods).



I. INTRODUCTION

**L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**  
Georges Didi-Huberman  
*Paris: Les Éditions de Minuit, 2002*

**The Electronic Revolution**  
Williams S. Burroughs  
*West Germany: Expanded Media Editions, 1970*

**Morphologie / City Metaphors**  
Oswald Mathias Ungers  
*Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011*

II. THEORY

**L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**  
Georges Didi-Huberman  
*Paris: Les Éditions de Minuit, 2002*

**Manet, une révolution symbolique**  
Pierre Bourdieu  
*Paris: Éditions du Seuil, 2013*

**The Arcades Project (1927 - 1940)**  
Walter Benjamin  
*Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999*

**On the Uses and Disadvantages of History for Life**  
Friedrich Nietzsche  
in: *Untimely Meditations* (1876)

**Différance**  
Jacques Derrida  
in: *Margins of Philosophy* (1972)  
*Brighton: The Harvester Press, 1982*

**The Civilization of the Renaissance in Italy (1860)**  
Jacob Burckhardt



III. TRACES

Between Past and Future: Six exercises in political thought

Hannah Arendt

*New York: Viking, 1961*

Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity (1992)

Marc Augé

*London: Verso, 2008*

Chicago à la Carte (1970)

Alvin Boyarsky

in Robin Middleton (ed.) *The Idea of the City.*

*London: Architectural Association, 1996*

Le Territoire comme palimpseste at autre essais

André Corboz

*Paris: Les éditions de l'imprimeur, 2001*

Debt: The first five thousand years

David Graeber

*Mute Vol. 2, No. 12, 2009*

Tristes Tropiques (1955)

Claude Lévi-Strauss

*London: Hutchinson, 1961*

The Architecture of the City (1966)

Aldo Rossi

*Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984*

The Stones of Venice (1853)

John Ruskin

Complexity and Contradiction in Architecture

Robert Venturi

*New York: The Museum of Modern Art Press, 1966*

Learning from Las Vegas

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour

*Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1972*

Just Speculating: Observations on the Dynamics of CBDs

Carol Willis

*Sage Library in Urban Studies, 1995*



#### **Office**

USI Università della Svizzera italiana  
Accademia di architettura di Mendrisio  
Palazzo Turconi, Office 104  
Via Turconi 25  
6850 Mendrisio  
SWITZERLAND  
+41 58 666 58 67  
[www.arc.usi.ch](http://www.arc.usi.ch)

#### **Visiting Professors**

François Charbonnet: [francois.charbonnet@usi.ch](mailto:francois.charbonnet@usi.ch)  
Patrick Heiz: [patrick.heiz@usi.ch](mailto:patrick.heiz@usi.ch)

#### **Assistants**

Philipp Oehy: [philipp.oehy@usi.ch](mailto:philipp.oehy@usi.ch)  
Daniel Giezendanner: [daniel.giezendanner@usi.ch](mailto:daniel.giezendanner@usi.ch)

#### **Website Made in**

[www.madein2003.ch](http://www.madein2003.ch)

#### **Students' studio**

Palazzo Turconi, Level 1

Contacts



