

DU MÊME AUTEUR



LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, 1985.

DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.

CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.

PHASMES. Essais sur l'apparition, 1998.

L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, 1998.

LA DEMEURE, LA SOUCHE. Apparetements de l'artiste, 1999.

ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.

Chez d'autres éditeurs :

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. *Ed. Macula*, 1982.

MÉMORANDUM DE LA PESTE. Le fléau d'imaginer. *Ed. C. Bourgois*, 1983.

LES DÉMONIAQUES DANS L'ART, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation). *Ed. Macula*, 1984.

FRA ANGELICO - DISSEMBLANCE ET FIGURATION. *Ed. Flammarion*, 1990.

À VISAGE DÉCOUVERT (direction et présentation). *Ed. Flammarion*, 1992.

LE CUBE ET LE VISAGE. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti. *Ed. Macula*, 1992.

SAINT GEORGES ET LE DRAGON. VERSIONS D'UNE LÉGENDE (avec R. Garbetta et M. Morgaine). *Ed. Adam Biro*, 1994.

L'EMPREINTE DU CIEL, édition et présentation des CAPRICES DE LA Foudre, de C. Flammarion. *Ed. Antigone*, 1994.

LA RESSEMBLANCE INFORME, OU LE GAI SAVOIR VISUEL SELON GEORGES BATAILLE. *Ed. Macula*, 1995.

L'EMPREINTE, *Ed. du Centre Georges Pompidou*, 1997.

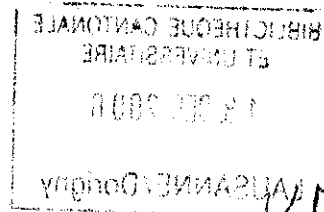
OUVRIR VÉNUS. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1), *Ed. Gallimard*, 1999.

COLLECTION « CRITIQUE »

GEORGES DIDI-HUBERMAN

DEVANT LE TEMPS

HISTOIRE DE L'ART
ET ANACHRONISME
DES IMAGES



7

167



LES ÉDITIONS DE MINUIT

2000



1. Fra Angelico, partie inférieure de la *Madone des ombres*, vers 1440-1450 (détail). Fresque. Florence, couvent de San Marco, corridor septentrional. Hauteur : 1,50 m.

OUVERTURE L'HISTOIRE DE L'ART COMME DISCIPLINE ANACHRONIQUE

DEVANT L'IMAGE : DEVANT LE TEMPS.

Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps. Comme le pauvre illettré du récit de Kafka, nous sommes devant l'image comme *Devant la loi* : comme devant le cadre d'une porte ouverte. Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même – et je ne parle pas du gardien – nous arrête : la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps. Mais quel genre de temps ? De quelles plasticités et de quelles fractures, de quels rythmes et de quels heurts du temps peut-il être question dans cette ouverture de l'image ?

Reposons notre regard, un instant, sur ce pan de peinture renaissance (fig. 1). C'est une fresque du couvent de San Marco, à Florence. Elle fut très vraisemblablement peinte, dans les années 1440, par un frère dominicain qui habitait dans les lieux et fut plus tard surnommé Beato Angelico. Elle se trouve à hauteur de regard, dans le corridor oriental de la *clausura*. Juste au-dessus est peinte une *Sainte Conversation*. Tout le reste du couloir est, comme dans les cellules elles-mêmes, passé au blanc de chaux. Dans cette double différence – avec la scène figurée au-dessus, avec le fond blanc tout autour –, le pan de fresque rouge, criblé de ses taches erratiques, produit comme une déflagration : un feu d'artifice coloré qui porte encore la trace de son jaillissement originare (le pigment ayant été projeté à distance, en pluie, tout cela en une bribe d'instant) et qui, depuis, s'est perpétué comme une constellation d'étoiles fixes.

Devant cette image, d'un coup, notre présent peut se voir

happé et, tout à la fois, mis au jour dans l'expérience du regard. Quoi que depuis cette singulière expérience – pour ce qui me concerne – plus de quinze ans se soient déjà écoulés¹, mon « présent réminiscent » n'a pas fini, me semble-t-il, d'en tirer toutes les leçons. Devant une image – si ancienne soit-elle –, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du « spécialiste ». Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde.

Mais comment se tenir à hauteur de tous les temps que cette image, devant nous, conjugue sur tant de plans ? Et, d'abord, comment rendre compte du présent de cette expérience, de la mémoire qu'elle convoquait, de l'avenir qu'elle engageait ? S'arrêter devant le pan de Fra Angelico, se soumettre à son mystère figural, voilà qui, déjà, consistait à entrer, modestement et paradoxalement, dans le savoir qui a nom histoire de l'art. Entrée modeste, parce que la grande peinture de la Renaissance florentine était abordée par ses bords, justement : ses *parerga*, ses zones marginales, les registres bien – ou bien mal – dits « inférieurs » des cycles de fresques, les registres du « décor », les simples « faux marbres ». Mais entrée paradoxale (et, pour moi, décisive) puisqu'il s'agissait de comprendre la nécessité intrinsèque, la nécessité figurative ou plutôt *figurale* d'une zone de peinture facilement appréhendable sous l'étiquette d'art « abstrait² ».

Il s'agissait, dans le même mouvement – dans le même étonnement –, de comprendre pourquoi toute cette activité picturale, chez Fra Angelico (mais aussi chez Giotto, Simone Mar-

tini, Pietro Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Mantegna et tant d'autres encore), intimement mêlée à l'iconographie religieuse, pourquoi tout ce monde d'images parfaitement visibles n'avait été, jusque-là, ni regardé, ni interprété, ni même entrevu dans l'immense littérature scientifique consacrée à la peinture de la Renaissance³. C'est ici que surgit, fatalement, la question épistémologique : c'est ici que l'étude de cas – une singularité picturale qui avait, un jour, suspendu mon pas dans le corridor de San Marco – fait lever une exigence plus générale quant à l'« archéologie », comme eût dit Michel Foucault, du savoir sur l'art et sur les images.

Positivement, cette exigence pourrait se formuler ainsi : à quelles conditions un objet – ou un questionnement – historique nouveau peut-il émerger aussi tardivement dans un contexte aussi connu, aussi bien « documenté », comme on dit, que la Renaissance florentine ? On pourrait à bon droit s'exprimer plus négativement : qu'est-ce qui, dans l'histoire de l'art comme discipline, comme « ordre du discours », a pu maintenir une telle condition d'aveuglement, une telle « volonté de ne pas voir » et de ne pas savoir ? Quelles sont les raisons épistémologiques d'un tel déni – le déni qui consiste à savoir identifier, dans une *Sainte Conversation*, le moindre attribut iconographique et, dans le même temps, à ne pas prêter la moindre attention au stupéfiant feu d'artifice coloré qui se déploie juste en dessous sur trois mètres de large et un mètre cinquante de hauteur ?

Ces questions toutes simples, issues d'un cas singulier (mais possédant, je l'espère, quelque valeur exemplaire) engagent l'histoire de l'art en sa méthode, en son statut même – son statut « scientifique », comme on se plaît à dire – comme en son histoire. S'arrêter devant le pan de Fra Angelico, c'était d'abord tenter de rendre une dignité historique, voire une subtilité intellectuelle et esthétique, à des objets visuels considérés jusque-là comme inexistantes, tout au moins comme dénués de sens. Il devint vite évident que, pour y parvenir un

1. Cf. G. Didi-Huberman, « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge-Temps modernes*, XCVIII, 1986, n° 2, p. 709-802.

2. *Id.*, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (rééd. 1995, coll. « Champs »).

3. Dans la monographie qui faisait autorité à l'époque où ce travail fut entrepris, la *Sainte Conversation* de Fra Angelico n'était ainsi interprétée, photographiée et même mesurée qu'à la moitié de sa surface réelle, comme si n'existait pas, tout simplement, le registre si surprenant des « pans » multicolores. Cf. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, Phaidon, 1952 (2^e éd. revue, 1974), p. 206.

tant soit peu, il fallait emprunter d'autres voies que celles magistralement et canoniquement fixées par Erwin Panofsky sous le nom d'« iconologie⁴ » : difficile, ici, d'inférer une « signification conventionnelle » à partir d'un « sujet naturel » ; difficile de trouver un « motif » ou une « allégorie » au sens habituel de ces termes ; difficile d'identifier un « sujet » bien clair ou un « thème » bien distinct ; difficile d'exhiber une « source » écrite qui pût servir d'interprétant vérifiable. Il n'y avait aucune « clé » à sortir des archives ou de la *Kunst-literatur*, comme le magicien-iconologue sait si bien sortir de son chapeau l'unique clé « symbolique » d'une image figurative.

Il aura donc fallu déplacer et complexifier les choses, questionner ce que « sujet », « signification », « allégorie » ou « source » peuvent, au fond, vouloir dire pour un historien de l'art. Il aura fallu replonger dans la sémiologie non *iconologique* – au sens humaniste, celui de Cesare Ripa⁵ – que constituait, dans les murs du couvent de San Marco, l'univers théologique, exégétique et liturgique des dominicains. Et, par contrecoup, faire surgir l'exigence d'une sémiologie non *iconologique* – au sens « scientifique » et actuel, issu de Panofsky –, une sémiologie qui ne fût ni positiviste (la représentation comme miroir des choses) ni même structuraliste (la représentation comme système de signes). C'était la représentation elle-même qu'il fallait, pour de bon, mettre en question *devant le pan*. Avec pour conséquence de s'engager dans un débat d'ordre épistémologique sur les moyens et les fins de l'histoire de l'art en tant que discipline.

Tenter, en somme, une *archéologie critique de l'histoire de l'art* propre à déplacer le postulat panofskien de « l'histoire de l'art comme discipline humaniste⁶ ». Il fallait, pour cela, mettre en question tout un ensemble de certitudes quant à l'objet « art » – l'objet même de notre discipline historique –,

certitudes ayant pour arrière-fond une longue tradition théorique qui, notamment, court de Vasari à Kant et au-delà (notamment à Panofsky lui-même)⁷. Mais s'arrêter *devant le pan*, ce n'est pas seulement interroger l'objet de nos regards. C'est aussi s'arrêter *devant le temps*. C'est donc interroger, dans l'histoire de l'art, l'objet « histoire », l'historicité elle-même. Tel est l'enjeu du présent travail : amorcer une archéologie critique des modèles de temps, des valeurs d'usage du temps dans la discipline historique qui a voulu faire des images ses objets d'étude. Question aussi vitale, aussi concrète et quotidienne – chaque geste, chaque décision de l'historien, depuis le plus humble classement de ses fiches jusqu'à ses plus hautes ambitions synthétiques, ne relèvent-ils pas, à chaque fois, d'un choix de temps, d'un acte de temporalisation ? – qu'elle est difficile à clarifier. Il apparaît très vite que rien, ici, ne demeure longtemps dans la sereine lumière des évidences.

Partons justement de ce qui, pour l'historien, semble constituer l'évidence des évidences : le refus de l'anachronisme. C'est la règle d'or : ne surtout pas « projeter », comme on dit, nos propres réalités – nos concepts, nos goûts, nos valeurs – sur les réalités du passé, objets de notre enquête historique. N'est-ce pas évident que la « clé » pour comprendre un objet du passé se trouve dans le passé lui-même et, plus encore, *dans le même passé* que le passé de l'objet ? Règle de bon sens : pour comprendre les pans colorés de Fra Angelico, il faudra donc chercher une *source d'époque* capable de nous faire accéder à l'« outillage mental » – technique, esthétique, religieux, etc. – ayant rendu possible ce type de choix pictural. Nommons cette attitude canonique de l'historien : ce n'est rien d'autre qu'une recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique*.

S'agissant de Fra Angelico, nous possédons une « interprétation euchronique » de tout premier ordre : le jugement prononcé sur le peintre par l'humaniste Cristoforo Landino en 1481. Michael Baxandall a présenté ce jugement comme le type même d'une source d'époque capable de nous faire

4. Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad. C. Herbet et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

5. Cf. C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità e da altri luoghi [...] per rappresentare le virtù, vitti, affetti, e passioni humane* (1593), Padoue, Tozzi, 1611 (2^e éd. illustrée), rééd. New York-Londres, Garland, 1976.

6. E. Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » (1940), trad. B. et M. Teyssèdre, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52.

7. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

comprendre une activité picturale au plus près de sa réalité intrinsèque, selon les « catégories visuelles » propres à son temps – c'est-à-dire « historiquement pertinentes »⁸. Telle est bien l'évidence euchronique : on parvient à exhiber une source spécifique (le jugement de Landino, en effet, n'est pas général mais nominal) et, grâce à cela, on parvient à interpréter le passé avec les catégories du passé. N'est-ce pas là l'idéal de l'historien ?

Mais qu'est-ce que l'idéal, si ce n'est le résultat d'un processus d'idéalisation ? Qu'est-ce que l'idéal, si ce n'est l'édulcoration, la simplification, la synthèse abstraite, le déni de la chair des choses ? Le texte de Landino est, sans doute, « historiquement pertinent » au sens où il appartient, comme la fresque de Fra Angelico, à la civilisation italienne de la Renaissance : il témoigne, à ce titre, de la réception humaniste d'une peinture produite sous le mécénat de Cosme de Médicis. Est-il pour autant « historiquement pertinent » au sens où il permettrait de comprendre la nécessité picturale – mais aussi intellectuelle, religieuse – des pans colorés de San Marco ? En aucun cas. Comparé à la production même de Fra Angelico, le jugement de Landino nous porte à imaginer qu'il n'a jamais mis les pieds dans la *clausura* du couvent florentin – ce qui est fort probable –, ou qu'il a vu cette peinture sans y regarder, sans y comprendre grand-chose. Chacune de ses « catégories » – l'aisance, l'enjouement, la dévotion naïve – est aux antipodes de la complexité, de la gravité et de la subtilité mises en œuvre dans la peinture hautement exégétique du frère dominicain⁹.

Nous voici donc devant le pan comme devant une question nouvelle posée à l'historien : si la source « idéale » – spécifique, euchronique – n'est pas capable de dire quoi que ce soit sur l'objet de l'enquête, ne nous offrant qu'une source sur sa réception, et non sur sa structure, à quels saints, dès lors, à quels interprétants faut-il se vouer ? Une première chose est à remarquer, concernant la dignité abusivement accordée au texte de Landino : on la déclare pertinente parce que

8. M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 224-231. Le texte de Landino est celui-ci : « Fra Angelico était enjoué, dévot, très orné et doué de la plus grande aisance » (*Fra Giovanni Angelico et vezoso et divoto et ornato molto con grandissima facilità*).

9. Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, op. cit., p. 25-29 (rééd. 1995, p. 41-49).

« contemporaine » (je ne parle ici d'euchronie que pour souligner la valeur de cohérence idéale, de *Zeitgeist*, prêtée à une telle contemporanéité). Mais l'est-elle vraiment ? Ou plutôt : selon quelle échelle, selon quel ordre de grandeur peut-elle être considérée comme telle ? Landino écrivait une trentaine d'années après la mort du peintre – or, dans ce laps de temps, beaucoup de choses se seront transformées, ici et là, dans la sphère esthétique, religieuse et humaniste. Landino était versé dans le latin classique (avec ses catégories, sa rhétorique propres) mais était aussi un défenseur ardent de la langue vulgaire¹⁰ ; Fra Angelico, lui, n'était versé que dans le latin médiéval de ses lectures de noviciat, avec leurs distinctions scolastiques et leurs hiérarchies sans fin : cela seul pourrait suffire à suspecter, entre le peintre et l'humaniste, la scission d'un véritable *anachronisme*.

Allons plus loin : non seulement Landino fut anachronique à Fra Angelico dans l'écart de temps et de culture qui, de toute évidence, les séparait ; mais encore Fra Angelico lui-même semble avoir été anachronique à ses contemporains les plus immédiats, si l'on veut considérer comme tel Léon Battista Alberti, par exemple, qui théorisait sur la peinture au même moment et à quelques centaines de mètres du corridor où des surfaces rouges se couvraient de mouchetures blanches projetées à distance. Le *De pictura*, lui non plus, ne peut adéquatement – fût-il « euchronique » – rendre compte de la nécessité picturale mise en œuvre dans les fresques de San Marco¹¹. On retire de tout cela l'impression que les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe – presque – pas.

Fatalité de l'anachronisme ? Voilà qu'il peut séparer les deux parfaits contemporains que furent Alberti et Fra Angelico, parce qu'ils ne pensaient pas tout à fait « dans le même temps ». Or, cette situation ne peut être qualifiée de « fatale » – négative, destructrice – qu'au regard d'une conception idéale, donc appauvrie, de l'histoire elle-même. Il vaut mieux

10. Cf. M. Santoro, « Cristoforo Landino e il volgare », *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI, 1954, p. 501-547.

11. Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, op. cit., p. 49-51 (rééd. 1995, p. 70-74).

reconnaître comme une richesse la *nécessité de l'anachronisme* : elle semble interne aux objets mêmes – les images – dont nous tentons de faire l'histoire. L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images.

Dans le seul exemple du pan tacheté de Fra Angelico, trois temps au moins – trois temps hétérogènes, donc anachroniques les uns aux autres – se tressent de façon remarquable. Le cadre en trompe-l'œil relève, à l'évidence, d'un mimétisme « moderne » et d'une notion de la *prospectiva* que l'on peut qualifier, en gros, d'albertienne : « euchronique », donc, à ce XV^e siècle florentin de la première Renaissance. Mais la fonction mémorative de la couleur elle-même suppose, par ailleurs, une notion de la *figura* dont le peintre puisait la notion dans les écrits dominicains des XIII^e et XIV^e siècles : arts de la mémoire, « sommes de similitudes » ou exégèses de l'Écriture biblique (en ce sens, on a pu qualifier Fra Angelico de peintre « désuet », adjectif qui, dans la langue courante, est donné comme un équivalent d'« anachronique »). Enfin, la *dissimilitudo*, la dissemblance à l'œuvre dans ce pan de peinture, remonte bien plus haut encore : elle constitue l'interprétation spécifique de toute une tradition textuelle soigneusement recueillie dans la bibliothèque de San Marco (Denys l'Aréopagite commenté par Albert le Grand ou saint Thomas d'Aquin), ainsi que d'une vieille tradition figurale parvenue jusqu'en Italie depuis Byzance (usage liturgique des pierres semi-précieuses multicolores) *via* l'art gothique et Giotto lui-même (faux marbres de la chapelle Scrovegni)... Tout cela voué à un autre paradoxe du temps : à savoir la répétition liturgique – propagation et diffraction temporelles – du moment originaire et capital de toute cette économie, le moment mythique de l'Incarnation¹².

Nous voici bien *devant le pan* comme devant un objet de temps complexe, de temps impur : un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*. Dans la dynamique et dans la complexité de ce montage, des notions historiques aussi fondamentales que celles de « style » ou d'« épo-

que » s'avèrent tout à coup d'une dangereuse plasticité (dangereuse seulement pour celui qui voudrait que toute chose soit à sa place une fois pour toutes à la même époque : figure, assez commune du reste, de celui que je nommerai l'« historien phobique du temps »). Poser la question de l'anachronisme, c'est donc interroger cette plasticité fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, des *différentiels de temps* à l'œuvre dans chaque image.

L'histoire sociale de l'art, qui depuis quelques années domine toute la discipline, abuse souvent de la notion statique – sémiotiquement et temporellement rigide – d'« outillage mental », ce que Baxandall, à propos de Fra Angelico et de Landino, a nommé un « équipement » (*equipment*) culturel ou cognitif¹³. Comme s'il suffisait à chacun de puiser dans une boîte à outils de mots, de représentations ou de concepts déjà formés et prêts à l'usage. C'est oublier que, depuis la boîte jusqu'à la main qui les utilise, les outils sont eux-mêmes en formation, c'est-à-dire apparaissent moins comme des entités que comme des *formes plastiques* en perpétuelle transformation. Imaginons plutôt des outils malléables, des outils de cire ductile prenant entre chaque main et contre chaque matériau à outiller une forme, une signification et une valeur d'usage différentes. Fra Angelico puise peut-être dans sa boîte à outils mentale la distinction contemporaine des quatre types de sermons religieux – *subtilis, facilis, curiosus, devotus* – que nous rappelle utilement Baxandall¹⁴. Mais dire cela, ce n'est faire qu'un petit début du trajet.

L'historien de l'art doit surtout comprendre en quoi et comment le travail pictural de Fra Angelico aura consisté, précisément, à subvertir une telle distinction, donc à transformer, à réinventer un tel outillage mental. Comment un tableau religieux aura pu se présenter sur le mode *facilis*, facile à regarder du point de vue de l'iconographie, mais en même temps sur le mode *subtilis*, qui met en œuvre le point de vue bien plus complexe de l'exégèse biblique et de la théologie incarnationnelle¹⁵. Le mode *facilis*, devant notre pan de peinture, consisterait à n'y voir qu'un registre somptuaire, dénué

13. M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, op. cit., p. 168.

14. *Ibid.*, p. 227-231.

15. Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, op. cit., p. 17-42 (rééd. 1995, p. 27-56).

12. *Ibid.*, *passim*, notamment p. 113-241 (rééd. 1995, p. 209-381) sur l'Annonciation analysée comme figure paradoxale du temps.

de sens « symbolique » : un simple cadre ornemental, un panneau de faux marbre en trompe-l'œil servant de base à une *Sainte Conversation*. Le mode *subtilis* émerge sur plusieurs plans possibles, selon qu'on est attentif à l'indication liturgique proposée ici par le peintre (le pan de faux marbre est exactement à la *Sainte Conversation* ce qu'un autel est à un retable) ; ou bien à ses associations dévotionnelles (les taches blanches constellent la paroi du corridor comme le faisaient, dit-on, les gouttes du lait de la Vierge sur la paroi de la grotte de la Nativité) ; ou bien aux allusions allégoriques faisant du marbre multicolore une *figura Christi* ; ou encore aux implications performatives de la projection à distance d'un pigment (acte technique définissable, à strictement parler, comme une *onction*) ; ou, enfin, aux nombreuses références mystiques associant l'acte de contemplation à la frontalité « abstraite » des surfaces multicolores (le marbre tacheté comme *materialis manuductio* de la *visio Dei*, selon Jean Scot Érigène, l'abbé Suger ou le dominicain Giovanni di San Gimignano)¹⁶.

L'image est hautement surdéterminée : elle joue, pourrait-on dire, sur plusieurs tableaux à la fois. L'éventail des possibilités symboliques que je viens d'esquisser à propos de ce seul pan de fresque italienne ne prend lui-même son sens – et ne peut recevoir un début de vérification – qu'au regard de l'éventail ouvert du sens en général tel que l'exégèse médiévale en avait forgé les conditions, pratiques et théoriques, de possibilités¹⁷. C'est dans un tel champ de possibilités qu'il faut sans doute comprendre l'aspect de *montage des différences* qui caractérise cette simple – mais paradoxale – image. Or, avec ce montage, c'est tout l'éventail du temps qui s'ouvre aussi en grand. La dynamique temporelle de ce montage devrait donc, en toute logique, relever d'un paradigme théorique et d'une technicité propre : ce qu'offrent exactement, dans la longue durée du Moyen Âge, les « arts de la mémoire »¹⁸.

L'image est donc hautement surdéterminée au regard du

temps. Cela implique de reconnaître dans une certaine *dynamique de la mémoire* le principe fonctionnel de cette surdétermination. Bien avant que l'art n'ait une histoire – cela a commencé ou recommencé, dit-on, avec Vasari – les images ont eu, ont porté, ont produit de la mémoire. Or, la mémoire, elle aussi, joue sur tous les tableaux du temps. C'est à elle et à son « art » médiéval qu'est dû le montage de temps hétérogènes par quoi, sur notre pan de peinture, une pensée mystique du V^e siècle – celle du pseudo-Denys l'Aréopagite à propos des marbres tachetés – peut se trouver là, dix siècles plus tard, survivante et transformée, sertie dans le cadre d'une perspective toute « moderne » et albertienne.

Souveraineté de l'anachronisme : en quelques morceaux de présent, un artiste de la Renaissance – qui venait juste de projeter du pigment blanc sur un lit de fresque rouge entouré de sa bordure en trompe-l'œil – aura concrétisé pour le futur cette véritable constellation, faite image, de temps hétérogènes. Souveraineté de l'anachronisme : l'historien qui, aujourd'hui, s'en remettrait au seul passé « euchronique » – au seul *Zeitgeist* de Fra Angelico – manquerait complètement le sens de son geste pictural. L'anachronisme est nécessaire, l'anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé. Ce qu'Alberti ou Landino ne nous permettent pas de comprendre dans le pan de Fra Angelico, les combinaisons multiples de pensées séparées dans le temps – Albert le Grand avec le pseudo-Denys, Thomas d'Aquin avec Grégoire le Grand, Jacques de Voragine avec saint Augustin – nous le permettent amplement. Songeons que l'artiste dominicain les avait à disposition, et à demeure, dans ce lieu anachronique par excellence que fut la bibliothèque du couvent de San Marco : pensées de tous les temps – dix-neuf siècles au moins, de Platon à saint Antonin – réunies sur les mêmes rayonnages¹⁹.

On ne peut donc, en pareil cas, se contenter de faire l'*histoire* d'un art sous l'angle de l'« euchronie », c'est-à-dire sous l'angle convenu de « l'artiste et son temps ». Ce qu'une telle visualité exige, c'est bien qu'on l'envisage sous l'angle de sa *mémoire*, c'est-à-dire de ses manipulations du temps, au fil

16. *Ibid.*, p. 51-111 (rééd. 1995, p. 74-145).

17. Cf. H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964. E. Auerbach, *Figura* (1938), trad. M. A. Bernier, Paris, Belin, 1993. G. Didi-Huberman, « Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien », *Encyclopaedia Universalis – Symposium*, Paris, E.U., 1990, p. 596-609.

18. Cf. F. A. Yates, *L'Art de la mémoire* (1966), trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975. M. J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1990.

19. Cf. B. L. Ullman et P. A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padoue, Antenore, 1972.

desquelles nous découvrons plutôt un artiste anachronique, un « artiste contre son temps ». Aussi devons-nous considérer Fra Angelico comme un artiste du *passé* historique (un artiste de son temps, qui fut le Quattrocento), mais également comme un artiste du *plus-que-passé* mémoratif (un artiste manipulant des temps qui n'étaient pas le sien). Cette situation engendre un paradoxe supplémentaire : si le passé eüchronique (Landino) fait écran ou obstacle au plus-que-passé anachronique (Denys l'Aréopagite), comment faire pour briser l'écran, pour surmonter l'obstacle ?

Il faut, oserai-je dire, une étrangeté de plus, en laquelle se confirme la paradoxale fécondité de l'anachronisme. Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le *plus-que-présent* d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps, tout ce dont Proust et Benjamin ont si bien parlé sous l'espèce de la « mémoire involontaire ». Ce que, devant le pan tacheté du XV^e siècle, Landino et tous les historiens de l'art avaient été incapables de voir et de donner à voir, Jackson Pollock – voilà l'anachronisme – s'en est démontré hautement capable. Si j'essaie aujourd'hui de me remémorer ce qui a pu suspendre mon pas dans le corridor de San Marco, je ne crois pas me tromper en disant que ce fut une espèce de *ressemblance déplacée* entre ce que je découvrais là, dans un couvent de la Renaissance, et les *drippings* de l'artiste américain admirés et découverts bien des années plus tôt²⁰.

Il est certain qu'une telle ressemblance ressortit au domaine de ce qu'on appelle un pseudomorphisme : les rapports d'analogie entre le pan tacheté de Fra Angelico et un tableau de Jackson Pollock ne résistent pas bien longtemps à l'analyse

20. Il faut ajouter à cette réminiscence un élément important de « prise en considération de la figurabilité » : c'est l'amitié, la proximité intellectuelle avec Jean Clay (auteur, notamment, d'un article lumineux intitulé « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate » [1977], *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982, p. 15-28) sous le mot d'ordre de... la tache (*macula*). Ce mot d'ordre théorique, engagé dans le débat *contemporain* autour d'artistes tels que Robert Ryman, Martin Barré ou Christian Bonnefoi, semblait tout à coup prendre corps, à Florence, dans la dimension *historique* la plus inattendue, celle du Moyen Âge et de la Renaissance. Signalons que Jean-Claude Lebensztein, qui a donné à la revue *Macula* d'importantes contributions entre 1976 et 1979, a, depuis, élaboré une autre anamnèse de la tache à partir des expériences de Cozens au XVIII^e siècle. Cf. J.-C. Lebensztein, *L'Art de la tache. Introduction à la « Nouvelle méthode » d'Alexander Cozens*, s.l., Éditions du Limon, 1990.

(depuis la question de l'horizontalité jusqu'à celle des enjeux symboliques). Fra Angelico n'est en aucun cas l'ancêtre de l'*action painting* et il eût été tout simplement stupide de chercher, dans les projections pigmentaires de notre corridor, une quelconque « économie libidinale », genre « expressionnisme abstrait ». L'art de Pollock, c'est l'évidence, ne peut servir d'interprétant adéquat aux taches de Fra Angelico. Mais l'historien ne s'en sort pas à si bon compte, car subsiste le paradoxe, le *malaise dans la méthode* : c'est que l'émergence de l'*objet historique* comme tel n'aura pas été le fruit d'une *démarche historique* standard – factuelle, contextuelle ou eüchronique –, mais d'un *moment anachronique* presque aberrant, quelque chose comme un symptôme dans le savoir historique. C'est la violence même et l'incongruité, c'est la différence même et l'invérifiable qui auront, de fait, provoqué comme une levée de la censure, l'émergence d'un nouvel objet à voir et, au-delà, la constitution d'un nouveau problème pour l'histoire de l'art.

Heuristique de l'anachronisme : comment une démarche à ce point contraire aux axiomes de la méthode historique peut-elle aboutir à la découverte de nouveaux objets historiques ? La question, avec sa paradoxale réponse – c'est Pollock et non Alberti, c'est Jean Clay et non André Chastel qui ont rendu possible que soit « retrouvée » une large surface de fresque peinte par Fra Angelico, visible par tous mais maintenue invisible par l'histoire de l'art elle-même –, touche au difficile problème de la « bonne distance » que l'historien rêve d'entretenir avec son objet. Trop présent, l'objet risque de n'être plus qu'un support de fantasmes ; trop passé, il risque de n'être plus qu'un résidu positif, trépassé, mis à mort dans son « objectivité » même (autre fantasme). Il ne faut ni prétendre fixer, ni prétendre éliminer cette distance : il faut la faire *travailler dans le tempo différentiel* des moments de proximités empathiques, intempestifs et invérifiables, avec les moments de reculs critiques, scrupuleux et vérificateurs. Toute question de méthode revient peut-être à une question de tempo²¹.

L'anachronisme, dès lors, pourrait ne pas être réduit à cet horrible péché qu'y voit spontanément tout historien patenté. Il pourrait être pensé comme un moment, comme un batte-

21. Patrice Loraux a même montré, de façon admirable, que toute question de pensée est une question de tempo. Cf. P. Loraux, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Le Seuil, 1993.

ment rythmique de la méthode, fût-il son moment de syncope. Fût-il paradoxal, fût-il dangereux comme l'est nécessairement toute prise de risque. Le présent livre se voudrait une tentative pour explorer quelques-uns de ces *tempi*, donner quelques exemples du risque pour *ouvrir* la méthode. Il s'agit, notamment, de prolonger sur la question du temps une hypothèse déjà émise et argumentée sur la question du sens : si l'histoire des images est une histoire d'*objets surdéterminés*, alors il faut accepter – mais jusqu'où ? comment ? toute la question est là – qu'à ces objets surdéterminés corresponde un *savoir surinterprétatif*²². Le versant temporel de cette hypothèse pourrait être ainsi formulé : l'histoire des images est une histoire d'objets temporellement impurs, complexes, surdéterminés. C'est donc une histoire d'objets polychroniques, d'objets hétérochroniques ou anachroniques. N'est-ce pas dire, déjà, que *l'histoire de l'art est elle-même une discipline anachronique*, pour le pire mais aussi pour le meilleur ?

Ces toutes premières réflexions correspondent, en réalité, à un état de travail déjà ancien²³. Leur limite résidait, bien sûr, dans la singularité, voire dans l'étroitesse de l'expérience décrite. Quoique Aby Warburg, Walter Benjamin et Carl Einstein – autrement dit les trois « fils rouges » théoriques suivis dans le présent travail – eussent été, d'ores et déjà, convoqués à ce banquet de l'anachronisme, il semblait encore bien difficile de tirer des conclusions générales à partir du cas si limité, si atypique, qu'offraient les pans multicolores de Fra Angelico. Mais, dans les quelque quinze années qui ont suivi cette expérience initiale, d'autres configurations d'une même complexité temporelle, d'autres *montages de temps hétérogènes* n'ont cessé d'émerger, que je n'attendais pas fatalement. C'est à partir de

là que pouvait se poser, sur un plan de généralité un peu plus convaincant, la question proprement épistémologique de l'anachronisme.

Le travail théorique n'a pas pour fonction première, comme on le croit trop souvent, de se poser en *axiomatique* : c'est-à-dire de fonder en droit les conditions générales d'une pratique. Il a d'abord pour enjeu – dans les disciplines historiques tout au moins – de réfléchir sur les aspects *heuristiques* de l'expérience : c'est-à-dire de mettre en doute les « évidences de la méthode » lorsque se multiplient les exceptions, les « symptômes », les cas qui devraient être illégitimes et qui, cependant, se sont démontrés féconds. Il m'est ainsi apparu que des *configurations anachroniques* structuraient des objets ou des problèmes historiques aussi différents qu'une sculpture de Donatello (capable de réunir les références hétérogènes à l'antique, au médiéval et au moderne), l'évolution d'un processus technique tel que l'empreinte (capable de réunir le geste préhistorique et la parole avant-gardiste), l'éventail anthropologique d'un matériau tel que la cire (capable de réunir la longue durée des survivances formelles et la courte durée de l'objet à fondre)... Sans compter la propension caractéristique, dans nombre d'œuvres du XX^e siècle – de Rodin à Marcel Duchamp, de Giacometti à Tony Smith, de Barnett Newman à Simon Hantaï –, à pratiquer, fût-ce pour des résultats formellement homogènes, un tel « montage de temps hétérogènes »²⁴.

Une *épistémologie de l'anachronisme* ne va pas sans l'« archéologie » discursive dont j'ai parlé plus haut. Nous posons rarement un regard critique sur la façon dont nous pratiquons notre discipline ; nous refusons souvent d'interroger l'histoire stratifiée, pas toujours glorieuse, des mots, des catégories ou des genres littéraires que nous employons quotidiennement pour produire notre savoir historique. Parce que cette archéologie ne tarde jamais à soulever des régions entiè-

22. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 192-193, où la réponse était cherchée du côté des formulations freudiennes.

23. Elles furent présentées comme telles à une « Journée de discussion interdisciplinaire » de l'EHESS consacrée, en mars 1992, à la question du *Temps des disciplines*. Y participaient également André Burguière, Jacques Derrida, Christiane Klapisch-Zuber, Hervé Le Bras, Jacques Le Goff et Nicole Loraux. Je me souviens encore comment Jacques Le Goff, avec beaucoup d'honnêteté, introduisit les communications de cette journée d'études : en reconnaissant que, si l'historien considère comme un lieu commun la *multiplicité des temps*, il n'en garde pas moins une tendance obstinée à vouloir *unifier le temps*.

24. Cf. notamment G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-182. *Id.*, « La leçon d'anachronie », *Art Press*, n° 185, 1993, p. 23-25. *Id.* « Regard historique, regard intempêtif (entretien avec S. Germer et F. Perrin) », *Bloc-Notes. Art contemporain*, n° 3, 1993, p. 30-35. *Id.* « The History of Art is an Anachronistic Discipline. Critical Reflections », *Artforum International*, XXXIII, 1995, n° 5, p. 64-65 et 103-104. *Id.*, *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16-22. *Id.*, « Viscosité et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau », *Critique*, LIV, 1998, n° 611, p. 138-162.

res de censure ou d'impensé, elle finit toujours par provoquer un débat ou, tout au moins, par intervenir dans un débat. Rien de plus juste que cette remarque de Michel Foucault : « Savoir, même dans l'ordre historique, ne signifie pas "retrouver", et surtout pas "nous retrouver". L'histoire sera "effective" dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même. [...] C'est que le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher²⁵. »

Le débat ici en jeu tient peut-être son amorce dans cette seule question : *quel rapport de l'histoire avec le temps l'image nous impose-t-elle ?* Et quelle conséquence cela a-t-il pour la pratique de l'historien de l'art ? Nous ne poserons pas cette question première en convoquant les philosophes pour qui le temps s'opposerait simplement à l'histoire. Nous n'interrogerons pas le « temps de l'œuvre » comme l'ont fait, avec plus ou moins d'acuité, les phénoménologues de l'art²⁶. Nous n'interrogerons pas non plus le temps de l'image comme un « temps de lecture » sémiologique, fût-il prolongé dans le modèle du *séméion* – du tombeau – où se présenterait, interne à la représentation, la « limite de la représentation²⁷ ». Nous ne suivrons pas davantage les historiens pour qui le temps se ramènerait simplement à de l'histoire. C'est une réduction typiquement positiviste, fort courante au demeurant, que de traiter les images en simples documents pour l'histoire, façon de nier la perversité des unes comme la complexité de l'autre²⁸. Mais on ne s'en sort pas mieux lorsqu'on récuse l'histoire comme

telle : lorsqu'on la décrète « finie » ou lorsqu'on prétend « en finir » avec elle²⁹. Les actuels débats sur la « fin de l'histoire » et – parallèlement – sur la « fin de l'art » sont triviaux, mal posés, parce qu'ils sont fondés sur des modèles de temps triviaux et non dialectiques³⁰.

La notion d'anachronisme sera donc ici examinée, mise en travail, pour sa vertu – je l'espère – dialectique. En premier lieu, l'anachronisme semble émerger à la *pluie exacte du rapport entre image et histoire* : les images, certes, ont une histoire ; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme – un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension – dans l'histoire. Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappé par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément d'anachronisme qui la traverse.

C'est ce que Gilles Deleuze, sur le plan philosophique, a fortement indiqué lorsqu'il a introduit la notion d'*image-temps* dans la double référence au montage et au « mouvement aberrant » (que je nommerai, pour ma part, le symptôme)³¹. C'est

29. Cf. H. Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* (1983), trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (où, dès le début [p. 11], l'auteur prend acte que la question, dans ces termes, est mal posée). S. Bann, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1989, p. 244-263 (« Endings and Beginnings »). D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989, p. 156-179 (« The End[s] of Art History »). R. Michel, « De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion », *David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1993, I, p. XIII-LXII. J. Roberts, « Introduction : Art Has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism », *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, dir. J. Roberts, Londres-New York, Verso, 1994, p. 1-36.

30. Cf. G. Didi-Huberman, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 43, 1993, p. 102-118. *Id.*, *L'Empreinte*, op. cit., p. 16-22.

31. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 51-54 : « [...] c'est le montage lui-même qui constitue le tout, et nous donne ainsi l'image du temps. Il est donc l'acte principal du cinéma. Le temps est nécessairement une représentation indirecte, parce qu'il découle du montage [...]. Une présentation directe du temps n'implique pas l'arrêt du mouvement, mais plutôt la promotion du mouvement aberrant. Ce qui fait de ce problème un problème cinématographique autant que philosophique, c'est que l'image-mouvement semble être en elle-même un mouvement fondamentalement aberrant, anormal. [...] Si le mouvement normal se subordonne le

25. M. Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et écrits 1954-1988*, II, 1970-1975, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 147-148.

26. Cf. notamment J. Patočka, *L'Art et le temps. Essais* (1952-1968), trad. E. Abrams, Paris, POL, 1990, p. 305-368. É. Souriau, « L'insertion temporelle de l'œuvre d'art », *Journal de psychologie normale et pathologique*, XLIV, 1951, p. 38-62. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I. L'objet esthétique*, Paris, PUF, 1953 (éd. 1992), p. 346-355. G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970. H. Maldiney, *Atres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1975. B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983. M. Ribon, *L'Art et l'or du temps. Essai sur l'art et le temps*, Paris, Kimé, 1997. É. Escoubas (dir.), *Phénoménologie et expérience esthétique*, La Versanne, Encre marine, 1998.

27. Cf. L. Marin, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 85-123. *Id.*, « Déposition du temps dans la représentation peinte » (1990), *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994, p. 282-300.

28. Cf. F. Haskell, *L'Historien et les images* (1993), trad. A. Tachet et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1995, notamment p. 409-570. S. Bann, « The Road to Roscommon », *Oxford Art Journal*, XVII, 1994, n° 1, p. 98-102 (compte rendu de l'ouvrage de Haskell).

aussi ce dont certains historiens de l'art – outre ceux que nous allons commenter ici – ont voulu rendre compte : tel George Kubler, dont les *Formes du temps* se déploient sur le registre toujours dialectisé de l'*orientation* et du *réseau* surdéterminé, du « courant » et de la « résistance » aux changements, des « séries prolongées » et des « séries arrêtées », errantes, intermittentes ou simultanées³². Henri Focillon, au dernier chapitre de sa *Vie des formes*, avait déjà opposé le flux de l'histoire au contretemps de l'événement – l'événement compris comme une « brusquerie efficace³³ ». C'est toute la question du déterminisme historique que Focillon, dans ces belles pages, finissait par vouer aux « fissures » et aux « désaccords³⁴ ».

On voit mieux le problème que cette « pliure » recèle : faire de l'*histoire* de l'art nous impose, fatalement, de faire jouer chacun des deux termes comme un outil critique applicable à l'autre. Ainsi, le point de vue de l'histoire apporte un doute salutaire sur les systèmes de valeurs que contient, à un moment donné, le mot « art ». Mais le point de vue de l'art – ou, tout au moins, celui de l'image, de l'objet visuel – apporte, réciproquement, un doute salutaire sur les modèles d'intelligibilité que contient, à un moment donné, le mot « histoire ». À quel « moment donné » sommes-nous donc ? Sans doute à un moment de crise et d'hégémonie mêlées : dans le même temps où elle est investie d'un pouvoir toujours plus grand – expertise, prédiction, juridiction –, la discipline historique semble perdre sa cohérence épistémologique. Or, dans le même temps où elle doute de sa méthode et de ses enjeux, l'histoire élargit toujours plus le champ de ses compétences : l'art et l'image,

temps dont il nous donne une représentation indirecte, le mouvement aberrant témoigne pour une antériorité du temps qu'il nous présente directement, du fond de la disproportion des échelles, de la dissipation des centres, du faux-raccord des images elles-mêmes. » Par-delà les différences d'approche, de matériaux interrogés, ainsi que certaines divergences de sensibilité philosophique (le rapport à la psychanalyse, le rôle dévolu aux « récapitulations » typologiques des images, entre autres choses), l'organisation même des chapitres du présent livre témoigne, on l'aura compris, d'un hommage rendu à l'*image-temps* deleuzienne.

32. G. Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (1962), trad. Y. Kornel et C. Naggar, Paris, Champ libre, 1973.

33. H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943 (éd. 1970), p. 99.

34. *Ibid.*, p. 100 : « C'est cette multiplicité de facteurs qui s'oppose à la rigueur du déterminisme et qui, le morcelant en actions et en réactions innombrables, provoque de toutes parts des fissures et des désaccords. »

désormais, sont au menu – et c'est tant mieux – de l'« ogre historien³⁵ ».

Mais, si l'histoire de l'art contient, dans son propre intitulé, l'opération de « retour critique » dont j'ai parlé – retour critique de l'art sur l'histoire et de l'histoire sur l'art, retour critique de l'image sur le temps et du temps sur l'image –, alors il n'est pas satisfaisant de considérer l'histoire de l'art comme une branche particulière de l'histoire. La question à poser serait plutôt celle-ci : *faire de l'histoire de l'art, est-ce bien faire de l'histoire*, au sens où on l'entend, au sens où on la pratique habituellement ? Ou n'est-ce pas, plutôt, modifier en profondeur le schéma épistémologique de l'histoire elle-même ? Hans Robert Jauss se demandait un jour « si vraiment l'histoire de l'art peut faire autre chose que d'emprunter à l'histoire son propre principe de synthèse³⁶ ». Je pense qu'en effet l'histoire de l'art se doit de faire autre chose : elle s'en est, d'ailleurs, avérée capable à un moment – celui qu'ont marqué les noms de Wölfflin, de Warburg, de Riegl – où elle fournissait à l'histoire un modèle de rigueur analytique autant que d'invention conceptuelle. L'histoire de l'art se montrait alors autant *philosophiquement audacieuse* que *philologiquement rigoureuse*, et c'est en cela, probablement, qu'elle put jouer, au regard des disciplines historiques en général, ce rôle « pilote » que la linguistique assumait ensuite à l'époque du structuralisme naissant.

Une autre raison pour refuser le jugement de Jauss, c'est que le « principe de synthèse » dont l'histoire pourrait faire preuve aujourd'hui – et dont l'histoire de l'art pourrait faire l'emprunt – n'existe pas vraiment. Michel Foucault l'a fort bien énoncé : « [La] mutation épistémologique de l'histoire n'est pas encore achevée aujourd'hui. Elle ne date pas d'hier cependant³⁷ » – façon de dire l'éternel retour et l'anachronisme des questions fondamentales en histoire³⁸. Nous voici

35. Cf. notamment J. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985. *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987. *Annales E.S.C.*, LXVIII, 1993, n° 6 (« Mondes de l'art »). J. Baschet et J.-C. Schmitt (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996.

36. H. R. Jauss, « Histoire et histoire de l'art » (1974), trad. C. Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83.

37. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21.

38. Ce qui fait dire à Paul Veyne, dans le même temps, que « Foucault révolutionne l'histoire » et que celle-ci, pour autant, « n'a pas de méthode » fixée. Cf. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971 (éd. 1996), p. 146-151 et 383-429.

donc à la pliure exacte du rapport entre temps et histoire. N'est-ce pas, dès lors, à la discipline historique elle-même qu'il faut demander ce qu'elle veut faire de cette pliure : occulter l'anachronisme qui en émerge, et pour cela écraser muettement le temps sous l'histoire – ou bien ouvrir la pliure et laisser fleurir le paradoxe ?

PARADOXE ET PART MAUDITE

Laissons donc fleurir le paradoxe : il y a dans l'histoire un temps pour l'anachronisme. Que fait l'historien face à un tel état de choses ? Il se débat le plus souvent dans une attitude mentale autrefois analysée par Octave Mannoni³⁹ : *Je sais bien*, dira-t-il en substance, que l'anachronisme est inévitable, qu'il nous est, notamment, impossible d'interpréter le passé sans faire appel à notre propre présent... *mais quand même*, ajoutera-t-il très vite, l'anachronisme demeure ce qu'il nous faut éviter à tout prix. C'est le péché majeur de l'historien, sa hantise, sa bête noire : c'est ce qu'il doit éloigner de lui sous peine de perdre sa propre identité – tant il est vrai que « tomber dans l'anachronisme », comme on le dit si bien, équivaut tout simplement à ne plus faire de l'histoire, à ne plus être historien⁴⁰.

La « bête noire » prend souvent figure de l'impensé : ce qu'on chasse loin de soi, ce qu'on rejette à tout prix mais qui ne cesse de revenir comme « la mouche sur le nez de l'orateur⁴¹ ». La bête noire d'une discipline est sa *part maudite*, sa vérité mal dite. Les manuels et les synthèses méthodologiques nous seront donc peu utiles. L'anachronisme n'existe pas comme concept individualisé – ou comme entrée d'index – dans les bibliographies sur le temps, dans la « théorie de l'historiographie » de Benedetto Croce, dans la « philosophie de l'histoire » racontée par Raymond Aron, dans la « connaissance historique » selon Henri-Irénée Marrou, dans les « caté-

39. O. Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... » (1963), *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 9-33.

40. Cf. N. Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 23.

41. G. Bataille, « Figure humaine » (1929), *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 184.

gories en histoire » selon Chaïm Perelman, dans la « méthodologie de l'histoire » des disciples de Braudel, dans les « réflexions sur l'histoire » de Georges Lefebvre, dans les thèmes indexés par la revue des *Annales*, voire dans l'« histoire déconstructionniste » de certains auteurs anglo-saxons⁴²...

On retire l'impression, en parcourant les écrits méthodologiques des historiens contemporains, que la définition et la réfutation de l'hérésie anachronique ont été faites une fois pour toutes par Lucien Febvre – l'un des « pères », comme on sait, de l'école des *Annales* – sans qu'il y ait eu, depuis, grand-chose à ajouter. À la fin des années trente, Febvre s'élevait déjà contre l'anachronisme, défini comme l'intrusion d'une époque dans une autre, et illustré par l'exemple surréaliste de « César tué d'un coup de *browning*⁴³ ». Peu de temps après, l'historien offrait, dans son étude classique sur *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, une critique de l'anachronisme servant presque de point de vue introductif au livre dans son entier :

« Histoire, fille du temps. Je ne le dis certes pas pour la diminuer. [...] Chaque époque se fabrique mentalement son univers. [...] Elle le fabrique avec ses dons à elle, son ingéniosité spécifique, ses qualités, ses dons et ses curiosités, tout ce qui la distingue des époques précédentes. [...] Le problème est d'arrêter avec exactitude la série des précautions à prendre,

42. Cf. E. S. Krudy, B. T. Bacon et R. Turner (dir.), *Time : A Bibliography*, Londres-Washington, Information Retrieval, 1976. J. Bender et D. E. Wellbery (dir.), *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford, Stanford University Press, 1991. B. Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie* (1915), trad. A. Dufour, Genève, Droz, 1968. R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique* (1938), éd. revue et annotée par S. Mesure, Paris, Gallimard, 1986. H.-I. Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Le Seuil, 1954 (éd. 1975). C. Perelman (dir.), *Les Catégories en histoire*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie-Université libre de Bruxelles, 1969. *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, II. Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines*, Toulouse, Privat, 1973. G. Lefebvre, *Réflexions sur l'histoire*, Paris, Maspero, 1978. M. Grinberg et Y. Trabut, *Vingt années d'histoire et de sciences humaines. Table analytique des Annales, 1969-1988*, Paris, Armand Colin, 1991. G. Mairet, *Le Discours et l'histoire. Essai sur la représentation historique du temps*, Tours, Mame, 1974. F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994. F. Ankersmit et H. Kellner (dir.), *A New Philosophy of History*, Londres, Reaktion Books, 1995. A. Munslow, *Deconstructing History*, Londres-New York, Routledge, 1997.

43. Cité et commenté par O. Dumoulin, « Anachronisme », *Dictionnaire des sciences historiques*, dir. A. Burguière, Paris, PUF, 1986, p. 34.

des prescriptions à observer pour éviter le péché des péchés – le péché entre tous irrémédiable : l'anachronisme⁴⁴. »

L'exemple de « César tué d'un coup de *browning* » établissait avec clarté que l'anachronisme est à verser au rang des erreurs historiques, voire de la production frauduleuse des « faux documents » (notons qu'ici le vocabulaire hésite entre l'erreur, la *maladie* contre laquelle il faut s'armer de « précautions », de « prescriptions », et le *péché*). Or, Lucien Febvre ajoutait que « cet anachronisme d'outillage matériel n'est rien au prix de l'anachronisme d'outillage mental »... Mais comment l'éviter ? Si « chaque époque se fabrique mentalement son univers », comment l'historien pourrait-il sortir tout à fait de son propre « univers mental » et penser dans le seul « outillage » d'époques révolues ? Le choix même d'un objet d'étude historique – le problème de l'incroyance, l'œuvre de Rabelais – n'est-il pas un indice de l'univers mental auquel appartient l'historien ? Il y a ici, à n'en pas douter, une première aporie qu'Olivier Dumoulin, élégamment, exprime en ces termes : « [...] le péché originel est aussi la source de la connaissance⁴⁵. »

L'aporie est d'autant plus gênante que Marc Bloch – l'autre « père » des *Annales* – n'a pas craint, dans son *Apologie pour l'histoire*, d'enfoncer le clou de cet anachronisme structurel auquel l'historien ne peut échapper : non seulement il est impossible de comprendre le présent dans l'ignorance du passé⁴⁶, mais encore il est nécessaire de connaître le présent – de prendre appui sur lui – pour comprendre le passé et, déjà, savoir lui poser de bonnes questions :

« À la vérité, consciemment ou non, c'est toujours à nos expériences quotidiennes que, pour les nuancer, là où il se doit, de teintes nouvelles, nous empruntons, en dernière analyse, les éléments qui nous servent à reconstituer le passé : les noms mêmes dont nous usons afin de caractériser les états d'âmes disparus, les formes sociales évanouies, quel sens auraient-ils pour nous si nous n'avions d'abord vu vivre des hommes ? À cette imprégnation instinctive, mieux vaut substituer une observation volontaire et contrôlée. [...] Il arrive que, dans une

ligne donnée, la connaissance du présent importe plus directement encore à l'intelligence du passé. L'erreur, en effet, serait grave de croire que l'ordre adopté par les historiens, dans leurs enquêtes, doive nécessairement se modeler sur celui des événements. Quitte à restituer ensuite à l'histoire son mouvement véritable, ils ont souvent profité à commencer par la lire, comme disait Maitland, « à rebours ». Car la démarche naturelle de toute recherche est d'aller du mieux ou du moins mal connu au plus obscur. [...] moins exceptionnellement, sans doute, qu'on le pense, il arrive qu'afin d'atteindre le jour, ce soit jusqu'au présent qu'il faille poursuivre. [...] Ici comme ailleurs, c'est un changement que l'historien veut saisir. Mais, dans le film qu'il considère, seule la dernière pellicule est intacte. Pour reconstituer les traits brisés des autres, force a été de dérouler, d'abord, la bobine en sens inverse des prises de vues⁴⁷. »

Bien que la métaphore cinématographique ne soit pas poussée jusque dans ses propres paradoxes de reconstruction temporelle – Marc Bloch imaginant un film sans montage, un simple tas de *rushes* –, l'idée qui émerge porte déjà la marque, paradoxale, d'un anachronisme : la connaissance historique serait un processus à rebours de l'ordre chronologique, une « remontée dans le temps », c'est-à-dire, strictement, un *anachronisme*. L'anachronisme comme « définition *a contrario* de l'histoire⁴⁸ » fournit donc aussi la définition heuristique de l'histoire comme anamnèse chronologique, remontée du temps *a contrario* de l'ordre événementiel. « César tué à coup de *browning* » : l'histoire est ici *falsifiée* parce qu'on a fait « remonter » une arme à feu contemporaine jusqu'à l'Antiquité romaine. Mais l'histoire peut aussi se construire, voire se *vérifier*, en faisant « remonter » vers l'Antiquité romaine une analyse de la conjuration politique puisant ses exemples – ou ses survivances – dans l'époque contemporaine.

Tel est donc le paradoxe : on dit que faire de l'histoire, c'est ne pas faire d'anachronisme ; mais on dit aussi que remonter vers le passé ne se fait qu'avec le présent de nos actes de connaissance. On reconnaît donc que faire de l'histoire, c'est faire – au moins – un anachronisme. Quelle attitude adopter devant ce paradoxe ? Demeurer muet, se laisser aller à quelques anachronismes masqués tout en criant haut et fort que

44. L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942 (éd. 1968), p. 12 et 15.

45. O. Dumoulin, « Anachronisme », art. cit., p. 34.

46. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-1942), éd. É. Bloch, Paris, Armand Colin, 1993, p. 93.

47. *Ibid.*, p. 96-97.

48. O. Dumoulin, « Anachronisme », art. cit., p. 34.

seul l'ennemi théorique s'en est rendu coupable ? C'est le cas fréquent. À l'autre bout du spectre, quelques provocateurs revendiqueront l'anachronisme au nom d'une « histoire ludique » ou « expérimentale » qui prendrait la liberté de décaler le calendrier de quelques années ou bien d'imaginer une histoire de l'Europe après la défaite des Alliés⁴⁹... On peut aussi considérer l'anachronisme comme un objet d'histoire, chercher les moments d'émergence du véritable tabou dont il est devenu l'objet⁵⁰.

Ou bien, dans la droite ligne des « précautions » et des « prescriptions » souhaitées par Lucien Febvre, on cherchera à distinguer dans l'anachronisme – véritable *pharmakon* de l'histoire – ce qui est bon et ce qui est mauvais : l'anachronisme-poison contre quoi se protéger et l'anachronisme-remède à prescrire, moyennant quelques précautions d'usage et quelques limitations de dosage⁵¹. On a quelquefois, dans cet ordre d'idées, voulu distinguer l'*anachronisme* comme erreur méthodologique dans l'histoire et l'*anachronie* comme errance ontologique dans le temps : l'une serait à proscrire absolument, l'autre serait inévitable en tant qu'« anachronisme de l'être » ou – dans le domaine qui nous intéresse plus particulièrement – temporalité ontologique de l'œuvre d'art⁵².

49. Cf. D. S. Milo, « Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir », *Alter histoire. Essais d'histoire expérimentale*, dir. A. Boureau et D. S. Milo, Paris Les Belles Lettres, 1991, p. 9-55 (en particulier p. 39-40). Position critiquée par P. Boutry, « Assurances et errances de la raison historienne », *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, Paris, Éditions Autrement, 1995, p. 56-68.

50. Cf. F. Hartog, « La Révolution française et l'Antiquité. Avenir d'une illusion ou cheminement d'un quiproquo ? », *La Pensée politique*, n° 1, 1993, p. 30-61 : « Tel était l'avenir politique du concept d'illusion, convoqué pour rendre compte, tout particulièrement, du rapport que les Jacobins ont entretenu avec l'Antiquité. En se réclamant des républiques anciennes, ils ont "confondu" les temps et les lieux, les circonstances et les hommes. Ils ont voulu faire de la France une nouvelle Sparte : d'où la catastrophe. Le télescopage qu'on appellera désormais anachronisme ne pardonne pas. Il faut "analyser" le présent au présent et laisser le passé être le passé » (p. 53).

51. Cf. A. Du Toit, « Legitimate Anachronism as a Problem for Intellectual History and for Philosophy », *South African Journal of Philosophy*, X, 1991, n° 3, p. 87-95. L. K. Arnovick, « It's a Sign of the Times : Uses of Anachronism in Medieval Drama and the Postmodern Novel », *Studia neophilologica*, LXV, 1993, n° 2, p. 157-168. F. Rigolot, « Interpréter Rabelais aujourd'hui : anachronies et catachronies », *Poétique*, n° 103, 1995, p. 269-283.

52. Cf. J. Lichtenstein, « Éditorial », *Traverses*, N.S., n° 2, 1992, p. 5. F. Coblenca, « La passion du collectionneur », *ibid.*, p. 67-68. D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990. Dans cet ouvrage, Daniel Payot construit moins la notion d'« anachronie » – tout entière déduite d'un seul passage de Derrida (cité p. 86, 210

Mais on ne débarrasse pas le discours de son « anachronisme » en rejetant toute l'« anachronie » du côté du réel. Jacques Rancière a bien raison d'affirmer qu'« il y a des modes de connexion [dans l'histoire comme processus] que nous pouvons appeler positivement des *anachronies* : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler le sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec "lui-même" ... » Il a bien raison d'en conclure que « la multiplicité des lignes de temporalités, des sens mêmes de temps inclus dans un "même" temps est la condition de l'agir historique⁵³. » Faut-il pour autant renoncer à interroger, dans cet agir historique lui-même, l'*anachronisme* – cette notion plus vulgaire, moins philosophique, moins chargée de mystères ontologiques ? L'anachronisme n'est-il pas la seule façon possible de rendre compte, dans le savoir historique, des anachronies de l'histoire réelle ?

IL N'Y A D'HISTOIRE QU'ANACHRONIQUE : LE MONTAGE

Mais comment assumer ce paradoxe ? En l'abordant comme un risque nécessaire à l'activité même de l'historien, c'est-à-dire à la découverte même et à la constitution des objets de son savoir. « On ne dira jamais assez à quel point la peur de l'anachronisme est bloquante », écrit Nicole Loraux dans un « Éloge de l'anachronisme » que guide l'exhortation suivante : « [...] il importe moins d'avoir sa conscience pour soi que d'avoir l'*audace d'être historien*, ce qui revient peut-être à assumer le risque de l'anachronisme (ou, du moins, d'une certaine dose d'anachronisme), à condition que ce soit en toute connaissance de cause et en choisissant les modalités de l'opération⁵⁴. » Voilà donc proposée une « levée du tabou historien de l'anachronisme » et, par conséquent, une porte ouverte à

et 215) – qu'il ne propose un messianisme de l'art sur fond de perte de l'aura (l'œuvre d'art comme « précéance de la promesse » [p. 201-220]). Sur la notion d'« anachronie », cf. également J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 43-57.

53. J. Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 67-68.

54. N. Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », art. cit., p. 23-24.

sa « pratique contrôlée⁵⁵ ». Audace cohérente. Mais audace difficile à légiférer – faire de l'histoire, serait-ce donc une question de tact ? – parce que l'anachronisme, comme toute substance forte, comme tout *pharmakon*, modifie complètement le visage des choses selon la valeur d'usage qu'on veut bien lui accorder. Il peut faire lever une nouvelle objectivité historique, il peut tout aussi bien nous faire tomber dans un délire d'interprétations subjectives. C'est qu'il révèle immédiatement notre manipulation, notre tact du temps.

L'extrême difficulté où se trouve l'historien pour définir, dans l'usage de ses modèles de temps, les « précautions », les « prescriptions » ou les « contrôles » à adopter, cette difficulté n'est pas seulement d'ordre méthodologique. Ou, plutôt, la difficulté méthodologique ne semble pas pouvoir, en pareil cas, se résoudre à l'intérieur d'elle-même, par exemple sous la forme d'un régime de choses à faire ou ne pas faire pour garder le bon anachronisme et rejeter le mauvais. « C'est l'idée même de l'anachronisme comme erreur sur le temps qui doit être déconstruite », écrit Jacques Rancière : façon de dire que le problème est, avant tout, d'ordre philosophique. Ce que l'historien positiviste aura quelque difficulté à bien vouloir admettre⁵⁶.

Ce n'est d'ailleurs pas sans une certaine manière philosophique de poser les questions que Marc Bloch lui-même aura réfléchi sur le statut de sa pratique historique. Il n'y a d'histoire, pour lui, que fondée sur un doute méthodique – il faut constamment cheminer, dit-il, « à la poursuite du mensonge et de l'erreur » – et, donc, sur une « méthode critique » à élaborer aussi rationnellement que possible⁵⁷. C'est encore en philosophe qu'il adressera aux mots passe-partout de l'historien le reproche de se constituer en « idoles » : chacun connaît sa mise en cause salutaire de l'« idole des origines⁵⁸ ». Mais la remarque vaut également pour ce qu'on pourrait nommer, par inférence, l'« idole du présent » que Bloch disqualifie à l'aide d'une citation de Goethe : « Il n'y a pas de présent, rien

qu'un devenir⁵⁹. » Pire encore : c'est le passé lui-même, en tant qu'objet principal de la science historique, qui doit subir le feu du doute méthodique :

« On a dit quelquefois : "L'histoire est la science du passé". C'est à mon sens mal parler. Car, d'abord, l'idée même que le passé, en tant que tel, puisse être l'objet de science est absurde. Des phénomènes qui n'ont d'autre caractère commun que de ne pas avoir été contemporains, comment sans décantage préalable en ferait-on la matière d'une connaissance rationnelle⁶⁰ ? »

Cet aspect fondamental de l'exigence théorique chez Marc Bloch me semble avoir été peu commenté. On admet aisément que l'objet historique soit le fruit d'une construction rationnelle⁶¹. On admet que le présent de l'historien ait sa part dans cette construction de l'objet passé⁶². Mais on admet moins facilement que le passé lui-même perde sa stabilité de paramètre temporel et, surtout, d'« élément naturel » où se meuvent les sciences historiques. Bloch, en réalité, faisait signe dans deux directions de pensée : il ne faut pas dire que « l'histoire est la science du passé », d'abord parce que *ce n'est pas exactement le passé* qui fait l'objet des disciplines historiques ; ensuite parce que *ce n'est pas exactement une science* que pratique l'historien. Le premier point nous aide à comprendre quelque chose qui relève d'une *mémoire*, soit d'un agencement impur, d'un *montage* – non « historique » – du temps. Le second point nous aide à comprendre quelque chose qui relève

59. *Ibid.*, p. 90.

60. *Ibid.*, p. 81.

61. Cf. notamment R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, op. cit. M. de Certeau, « L'opération historique », *Faire de l'histoire*, I. *Nouveaux problèmes*, dir. J. Le Goff et P. Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 3. Repris dans *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65-66.

62. Cf. notamment F. Braudel, « Positions de l'histoire » (1950), *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 15. L.-E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Paris, Armand Colin, 1963 (éd. revue). A. Schaff, *Histoire et vérité. Essai sur l'objectivité de la connaissance historique* (1970), trad. A. Kaminska et C. Brendel, Paris, Anthropos, 1971, p. 107-150 et 203-217. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 194-234. M. de Certeau, « L'opération historique », art. cit., p. 3. Repris dans *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 63. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11, 57, 186-193. B. Lepetit, « Le présent de l'histoire », *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, dir. B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 273-297 (en particulier p. 295-297).

55. *Ibid.*, p. 28 et 34.

56. J. Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », art. cit., p. 53 et 66.

57. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, op. cit., p. 119-155.

58. *Ibid.*, p. 85-89.

d'une *poétique*, soit d'un agencement impur, d'un *montage* – non « scientifique » – du savoir.

L'histoire n'est pas exactement la science du passé parce que le « passé exact » n'existe pas. Le passé n'existe qu'à travers ce « décanage » dont nous parle Marc Bloch – décanage paradoxal puisqu'il consiste à retirer du temps passé sa pureté même, son caractère d'absolu physique (astronomique, géologique, géographique) ou d'abstraction métaphysique. Le passé qui fait l'histoire, c'est le passé humain. Bloch rechigne même à dire « l'homme », il préfère dire « les hommes », tant il pense l'histoire comme fondamentalement vouée au divers⁶³. Tout passé, dès lors, doit être impliqué dans une anthropologie du temps. Toute histoire sera l'histoire des hommes – cet objet divers, mais aussi cette très longue durée de l'interrogation historique.

Parce que divers, un tel objet nous interdit l'anachronisme trivial (ainsi, pour comprendre ce que *figura* veut dire chez Fra Angelico, il faut nous déprendre de notre usage spontané du mot « figure »). Parce que survivant dans la longue durée, cet objet n'est en même temps qu'un agencement d'anachronismes subtils : fibres de temps entremêlées, champ archéologique à déchiffrer (il est donc nécessaire de creuser dans notre usage du mot « figure » pour retrouver les indices, les fibres qui mènent à la *figura* médiévale). Les hommes sont divers, les hommes sont changeants – mais les hommes durent dans le temps en se reproduisant, donc en se ressemblant les uns les autres. Nous ne sommes pas seulement étrangers aux hommes du passé, nous sommes aussi leurs descendants, leurs semblables : ici se fait entendre, dans l'élément de l'inquiétante étrangeté, l'harmonique des survivances, ce « transhistorique » dont l'historien ne peut se passer même quand il sait devoir s'en méfier⁶⁴.

63. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, op. cit., p. 83 : « [...] l'objet de l'histoire est, par nature, l'homme. Disons mieux : les hommes. Plutôt que le singulier, favorable à l'abstraction, le pluriel, qui est le mode grammatical de la relativité, convient à une science du divers. »

64. *Ibid.*, p. 95 : « Nous avons appris que l'homme aussi a changé : dans son esprit et, sans doute, jusque dans les plus délicats mécanismes de son corps. Comment en serait-il autrement ? Son atmosphère mentale s'est profondément transformée, son hygiène, son alimentation non moins. Il faut bien cependant qu'il existe dans l'humaine nature et dans les sociétés humaines un fond permanent. Sans quoi, les noms mêmes d'homme et de société ne voudraient rien dire. »

Nous voici « précisément là où s'arrête le domaine du vérifiable », précisément là « où commence à s'exercer l'imputation d'anachronisme » : nous voici devant un temps « qui n'est pas le temps des dates⁶⁵ ». Ce temps qui n'est *pas exactement le passé* a un nom : c'est la *mémoire*. C'est elle qui décante le passé de son exactitude. C'est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. C'est la mémoire que l'historien convoque et interroge, non exactement « le passé ». Il n'y a d'histoire que mémorative ou mnémotechnique : dire cela, c'est dire une évidence mais c'est, aussi, faire entrer le loup dans la bergerie du scientisme. Car la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de « décanation » du temps. On ne peut pas accepter la dimension mémorative de l'histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l'inconscient et sa dimension anachronique⁶⁶.

Qu'est-ce dire là, sinon que l'histoire n'est *pas exactement une science* ? La formulation de Marc Bloch semble ici se retourner contre celle de Lucien Febvre. La mise en accusation de l'anachronisme, chez celui-ci, a d'ailleurs été démontée par Jacques Rancière comme se démonte un sophisme : dire que « cela n'a pas pu exister à cette date », dire que « l'époque ne le permet pas », c'est postuler à tort – dans l'exemple même de l'incroyance au XVI^e siècle – que « la forme du temps est identique à la forme de la croyance », c'est affirmer à tort que « l'on appartient à son temps sur le mode de l'adhésion indéfectible⁶⁷. » Rancière montre, de plus, que l'anachronisme revient, chez Lucien Febvre, à un « péché » au regard de l'ordre causal et d'un concept abstrait du temps qui fonc-

65. J. Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », art. cit., p. 54-58.

66. Cela dit par différence avec J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 190 et 194 : « Cette dépendance de l'histoire du passé par rapport au présent de l'historien doit le conduire à quelques précautions [...] pour le respecter et éviter l'anachronisme. [...] Il y a deux histoires au moins : celle de la mémoire collective et celle des historiens. La première apparaît comme essentiellement mythique, déformée, anachronique. [...] L'histoire doit éclairer la mémoire et l'aider à rectifier ses erreurs. » Le problème, capital, est celui du rapport de l'histoire à la psychologie et, plus encore, à la psychanalyse. Notons, déjà, que ce rapport est au cœur de l'argumentation de N. Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », art. cit., p. 24-27.

67. J. Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », art. cit., p. 57-61.

tionne, chez l'historien, comme un substitut d'éternité : une abstraction métaphysique. « L'anachronisme emblématise un concept et un usage du temps où celui-ci a absorbé, sans trace, les propriétés de son contraire, l'éternité⁶⁸. »

L'anachronisme serait donc moins une erreur scientifique qu'une *faute commise au regard de la convenance des temps*. De même que l'histoire de l'art comme « science » est incapable de camoufler jusqu'au bout son enracinement littéraire, rhétorique, voire courtisan⁶⁹, de même l'histoire comme « science » est incapable de récuser jusqu'au bout l'ambivalence de son propre nom, qui suppose la trame des fictions (raconter des histoires) autant que le savoir des événements réels (faire de l'histoire). Beaucoup ont insisté sur ce point : l'histoire construit des *intrigues*, l'histoire est une forme *poétique*, voire une *rhétorique* du temps exploré⁷⁰. Barthes notait déjà l'importance considérable des *shifters* – embrayeurs linguistiques dits d'« écoute » ou d'« organisation » – dans le discours de l'historien, pour constater aussitôt leur fonction *dé-chronologisante*, leur façon de déconstruire le récit en zigzag, en changements de *tempi*, en complexités non linéaires, en frottements de temps hétérogènes⁷¹...

Une fois de plus, l'anachronisme s'avère bien jouer, dans la position de ce problème, un rôle absolument crucial. D'un côté, il apparaît comme la marque même de la fiction, qui s'autorise toutes les discordances possibles dans l'ordre temporel : à ce titre, il sera donné comme le contraire de l'histoire, comme la *fermeture à l'histoire*⁷². Mais, d'un autre côté, il peut légitimement apparaître comme une *ouverture de l'histoire*, une complexification salutaire de ses modèles de temps : les genres

68. *Ibid.*, p. 65.

69. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 50-69. P. Ricœur, *Temps et récit*, I. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983 (éd. 1991). J. Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Le Seuil, 1992.

70. Cf. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 50-69. P. Ricœur, *Temps et récit*, I. *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983 (éd. 1991). J. Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Le Seuil, 1992.

71. R. Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), *Essais critiques*, IV. *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 154-157.

72. Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 77-121, qui définit les *anachronies narratives* comme « formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (p. 79), distingue les *prolepses* (« évocations d'avance ») des *analepses* (« évocations après coup »), et enfin prend ses exemples dans Homère et dans Proust pour évoquer un mouvement narratif capable de « s'émanciper du temps ». Cf. *id.*, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 15-22. P. Ricœur, *Temps et récit*, II. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984 (éd. 1991), p. 115-188 (en particulier p. 156-158).

de *montages anachroniques* introduits par Marcel Proust ou par James Joyce auront peut-être – à son insu – enrichi l'histoire de cet « élément d'omnitemporalité » dont a bien parlé Erich Auerbach⁷³, et que suppose une phénoménologie non triviale du temps humain, une phénoménologie d'abord attentive aux processus, individuels et collectifs, de la mémoire.

Au regard de cette phénoménologie, l'histoire démontre l'insuffisance de sa vocation – vocation nécessaire, nul ne le niera jamais – à restituer des chronologies. Il est probable qu'il n'y a d'histoire intéressante que dans le montage, le jeu rythmique, la *contredanse* des chronologies et des anachronismes.

IL N'Y A D'HISTOIRE QUE D'ANACHRONISMES : LE SYMPTÔME

Il n'y a d'histoire qu'anachronique : c'est dire que, pour rendre compte de la « vie historique » – expression de Burckhardt, entre autres –, le savoir historien devrait apprendre à complexifier ses propres modèles de temps, traverser l'épaisseur de mémoires multiples, retisser les fibres de temps hétérogènes, recomposer des rythmes aux *tempi* disjoints. L'anachronisme reçoit, de cette complexification, un statut renouvelé, dialectisé : *part maudite* du savoir historien, il trouve dans sa négativité même – dans son pouvoir d'étrangeté – une chance heuristique qui le fait, éventuellement, accéder au statut de *part native*, essentielle à l'émergence même des objets de ce savoir. Parler ainsi du savoir historien, c'est donc bien dire quelque chose sur son objet : c'est proposer l'hypothèse qu'il n'y a d'histoire que d'anachronismes. Je veux dire, à tout le moins, que l'objet chronologique n'est lui-même pensable que dans son contre-rythme anachronique.

Un objet dialectique, donc. Une chose à double face, un battement rythmique. Comment nommer cet objet, si le mot « anachronisme » ne qualifie éventuellement qu'un versant de son oscillation ? Risquons un pas de plus – risquons un mot pour tenter de donner corps à l'hypothèse : *il n'y a d'histoire*

73. E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 539. Cf. également H. Weirich, *Le Temps. Le récit et le commentaire* (1964), trad. M. Lacoste, Paris, Le Seuil, 1973, p. 259-290.

que de symptômes. Le présent travail ne constitue peut-être qu'une exploration de cette hypothèse, à travers quelques exemples choisis dans le champ – si vaste – des images visuelles. Il faudra, donc, s'interroger encore sur ce que veut dire, sur ce qu'implique le mot « symptôme⁷⁴ ». Mot difficile à cerner : il ne désigne pas une chose isolée, ni même un processus que l'on pourrait réduire à un ou deux vecteurs, ou à un nombre précis de composantes. C'est une complexité au deuxième degré. C'est autre chose qu'un concept sémiologique ou clinique, même s'il engage une certaine compréhension de l'émergence (phénoménale) du sens, et même s'il engage une certaine compréhension de la prégnance (structurale) de la dysfonctionnalité. À tout le moins cette notion dénote un double paradoxe, visuel et temporel, dont on comprendra qu'il puisse intéresser notre champ d'interrogation sur les images et le temps.

Le paradoxe visuel est celui de l'apparition : un symptôme apparaît, un symptôme survient et, à ce titre, il interrompt le cours normal des choses, selon une loi – souveraine autant que souterraine – qui résiste à l'observation triviale. Ce que l'image-symptôme interrompt n'est autre que le cours de la représentation. Mais ce qu'elle contrarie, elle le soutient en un sens : elle serait donc à penser sous l'angle d'un *inconscient de la représentation*. Quant au paradoxe temporel, on aura reconnu celui de l'anachronisme : un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent. Et, là encore, selon une loi qui résiste à l'observation triviale, une loi souterraine qui compose durées multiples, temps hétérogènes et mémoires entrelacées. Ce que le symptôme-temps interrompt n'est donc rien d'autre que le cours de l'histoire chronologique. Mais ce qu'il contrarie, il le soutient aussi : il serait donc à penser sous l'angle d'un *inconscient de l'histoire*.

En quoi cette hypothèse prolonge-t-elle les leçons de l'école des *Annales* et de la dite « nouvelle histoire » – en quoi, par-delà, y fait-elle brèche ? Une fois encore, la question de l'ana-

chronisme se révèle cruciale en un débat dont elle semble dessiner chaque ligne de fracture. Au plan de la ligne mélodique, si je puis dire – au plan de la continuité historique –, on a souvent affirmé le caractère *critique* d'une histoire qui « pose des problèmes » et, du même coup, rompt la linarité du récit historique⁷⁵. Michel Foucault a décrit, dans son *Archéologie du savoir*, des « émergences distinctes », décalées, des seuils hétérogènes en fonction de quoi l'histoire d'un même objet pouvait présenter une « chronologie [qui n'est] ni régulière, ni homogène⁷⁶ ». Pourquoi, dès lors, rejeter l'anachronisme si celui-ci n'exprime, à tout prendre, que les aspects *critiques* du déroulement temporel lui-même ?

Au plan de la mesure – découpage des durées –, on a hautement affirmé, dans toutes les sciences humaines, le caractère complexe et différencié des ordres de grandeur temporelle, depuis les longues durées jusqu'aux repérages micro-historiques, depuis les structures globales jusqu'aux singularités locales. Les sociologues et les anthropologues ont admis une « multiplicité des temps sociaux⁷⁷ ». Fernand Braudel a reconnu qu'« il n'y a pas d'histoire unilatérale » et affirmé, par conséquent, la surdétermination des facteurs historiques⁷⁸. Reinhart Koselleck a vu « dans chaque présent les dimensions temporelles du passé et du futur mises en relation⁷⁹ ». Paul

75. Cf. notamment F. Furet, « De l'histoire-récit à l'histoire-problème » (1975), *L'Atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 73-90.

76. M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 243-247. Cf. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 55-75 (« Les strates ou formations historiques : le visible et l'énonçable »).

77. Cf. G. Gurvitch, *La Multiplicité des temps sociaux*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1958. A. Gras, *Sociologie des ruptures. Les pièges du temps en sciences sociales*, Paris, PUF, 1979 (où il est question de « temps hétérogènes », de « renversements de tendances », de « fluctuations », d'« invariances », de « ruptures », etc.). A. Gell, *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford-Providence, Berg, 1992.

78. F. Braudel, « Positions de l'histoire », art. cit., p. 20-21 : « Nous ne croyons plus ainsi à l'explication de l'histoire par tel ou tel facteur dominant. Il n'y a pas d'histoire unilatérale. Ne la dominent exclusivement, ni le conflit des races dont les chocs ou l'accord auraient déterminé tout le passé des hommes ; ni les puissants rythmes économiques, facteurs de progrès ou de débâcle ; ni les constantes tensions sociales ; ni ce spiritualisme diffus d'un Ranke par quoi se subliment, pour lui, l'individu et la vaste histoire générale ; ni le règne de la technique ; ni la poussée démographique, cette poussée végétale avec ses conséquences à retardement sur la vie des collectivités... L'homme est autrement complexe. »

79. R. Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. J. et M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 11. Cf. également p. 119-144 et 307-329.

74. Cf. notamment G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982. Id., *Devant l'image*, op. cit., p. 195-218. Id., *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 165-383. Id., « Dialogue sur le symptôme (avec Patrick Lacoste) », *L'Inactuel*, n° 3, 1995, p. 191-226.

Veyne a critiqué le fantasme euhronique et plaidé pour un « inventaire des différences » capable d'« expliciter l'originalité de l'inconnu », au risque de brouiller les cartes du « récit continu », mais aussi de la succession des périodes⁸⁰. Pourquoi, dès lors, au nom de la périodisation – cet « instrument principal d'intelligibilité des changements significatifs⁸¹ » –, rejeter l'anachronisme quand celui-ci n'exprime, à tout prendre, que l'aspect hautement *complexe* et symptomal de ces changements mêmes ?

Au plan du *tempo*, enfin – au plan des lenteurs ou des vitesses rythmiques –, on ne voit pas ce qui justifierait encore le tabou de l'anachronisme dans une discipline qui a reconnu, une fois pour toutes, la coexistence de *durées hétérogènes*. Fernand Braudel pouvait écrire, en 1958, qu'« entre les temps différents de l'histoire, la longue durée se présente comme un personnage encombrant, compliqué, souvent inédit⁸². » La situation, on le sait, a bien changé, puisque la « longue durée » est devenue un paradigme privilégié, sinon dominant, de la recherche historique⁸³. Mais, dans le même mouvement, une crainte spontanée devant l'hétérogène – l'anachronisme apparaissant comme l'hétérogène ou le *disparate du temps*, ressenti à ce titre comme un ferment d'irrationalité – a engendré quelque chose comme une réaction de défense, une résistance interne à l'hypothèse fondatrice.

D'une part, on a réduit la *polyrythmie* historique à une recension dont la pauvreté ferait sourire le moindre musicien : « temps rapide » de l'histoire événementielle ; temps des « réalités qui changent lentement » ; « histoire quasi immobile » de

80. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 42 (contre « l'idée que tous les événements d'une même époque ont une même physionomie et forment une totalité expressive »). Id. *L'Inventaire des différences*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 44-49. Cf. également P. Ariès, *Le Temps de l'histoire* (1954), Paris, Le Seuil, 1986, p. 248 (« L'histoire doit restituer le sens perdu des particularités »). Sur la critique de la périodisation, cf. O. Dumoulin et R. Valéry (dir.), *Périodes. La construction du temps historique*, Paris, Éditions de l'EHESS-Histoire au présent, 1991. D. S. Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

81. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 218.

82. F. Braudel, « Histoire et sciences sociales. La longue durée » (1958), *Écrits sur l'histoire*, op. cit., p. 54.

83. Cf. M. Vovelle, « L'histoire et la longue durée » (1978), *La Nouvelle Histoire*, dir. J. Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 77-108. E. Le Roy Ladurie, « Événement et longue durée dans l'histoire sociale : l'exemple chouan » (1972), *Le Territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 1973, p. 169-186.

la longue durée⁸⁴. D'autre part, on a conjuré la sensation d'émiettement temporel – comment faire de l'histoire si le temps se dissémine ? – en tirant la longue durée du côté d'une « histoire immobile » où dominent « systèmes » massifs et « régulations » perpétuelles⁸⁵. Enfin et surtout, on a privilégié une approche séparée de ces différents rythmes, quand le véritable problème consistait à penser leur formation composite – c'est-à-dire leur anachronisme. Il ne faut pas dire qu'il y a des objets historiques relevant de telle ou telle durée : il faut comprendre qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres.

Faire de l'anachronisme un paradigme central de l'interrogation historique ? C'est déjà, comme l'écrit Nicole Loraux, « s'attacher à tout ce qui déborde le temps de la narration ordonnée : aux emballements comme aux îlots d'immobilité⁸⁶. » Mais qu'est-ce qu'un symptôme, sinon précisément l'étrange conjonction de ces deux durées hétérogènes : l'ouverture soudaine et l'apparition (emballage) d'une latence ou d'une survivance (îlot d'immobilité) ? Qu'est-ce qu'un symptôme, sinon précisément l'étrange conjonction de la différence et de la répétition ? L'« attention au répétitif » et aux *tempi* toujours imprévisibles de ses manifestations – le symptôme comme jeu non chronologique de latences et de crises –, voilà peut-être la justification la plus simple d'une nécessaire entrée de l'anachronisme dans les modèles de temps à utiliser par l'historien.

84. F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949), Paris, Armand Colin, 1966, p. XIII-XIV. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 27-28 et 231. La trivialité de ce découpage – souvent réduit au simple binôme lent/rapide – a été ressentie, notamment, par B. Lepetit, « De l'échelle en histoire », *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, dir. J. Revel, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, p. 75 : « Parmi la pluralité des temps, deux dimensions ont généralement été privilégiées par l'historiographie : les tendances longues et les oscillations cycliques. Le couplage de ces catégories temporelles a longtemps fondé l'ordre d'exposition des résultats des recherches de d'un côté la structure [...] et de l'autre le récitatif de la conjoncture. » Cf., déjà, M. Vovelle, « L'histoire et la longue durée », art. cit., p. 102 : « [...] je crois que dans peu de temps le problème de la dialectique du temps court et du temps long apparaîtra dépassé, et sans doute historiquement daté. »

85. E. Le Roy Ladurie, « L'histoire immobile », *Annales E.S.C.*, XXIX, 1974, n° 3, p. 673-692. Cf. F. Dosse, *L'Histoire en miettes. Des « Annales » à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 1987, p. 105-118 et 231-235.

86. N. Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », art. cit., p. 37.

Ce n'est pas fortuitement que tout l'« Éloge de l'anachronisme » par Nicole Loraux a dû finir par reposer la question, encore brûlante, de savoir quoi faire de Nietzsche et de Freud lorsqu'on est historien et, en particulier, historien de la Grèce antique⁸⁷. Nietzsche et Freud n'ont pas hésité, c'est notoire, à faire un usage délibérément anachronique de la mythologie et de la tragédie grecques. Mais leur reprocher cet anachronisme comme une faute principielle – la « faute historique » majeure, le « péché entre tous irrémédiable » –, c'est tout simplement refuser de tendre l'oreille à la leçon que cet anachronisme portait sur le terrain même de la pensée du temps, donc de l'histoire. Les anachronismes de Nietzsche ne vont pas sans une certaine idée de la *répétition dans la culture* impliquant une certaine critique des modèles historicistes du XIX^e siècle. Les anachronismes de Freud ne vont pas sans une certaine idée de la *répétition dans la psyché* – pulsion de mort, refoulement, retour du refoulé, après-coup, etc. – impliquant une certaine théorie de la mémoire.

Avant même d'avoir à examiner l'impact et la fécondité de ces modèles de temps dans certains domaines précis de l'histoire des images – comme nous tenterons de le faire à propos du concept de *survivance* selon Aby Warburg⁸⁸ –, nous pouvons constater à quel point l'historien, aujourd'hui encore, évite la question comme on fuit un malaise fondamental. Signe plus général d'une relation fort complexe de l'histoire à la philosophie et, plus encore, à la psychanalyse. Même Jacques Le Goff – l'un des plus féconds, l'un des plus ouverts, parmi nos historiens – refuse à Nietzsche la moindre place dans sa bibliographie méthodologique ; plus, il revendique volontiers l'aphorisme célèbre de Fustel de Coulanges (« Il y a une philosophie et il y a une histoire, mais il n'y a pas de philosophie de l'histoire ») comme le jugement, une fois encore rédhitoire, de Lucien Febvre : « Philosophe – ce qui, dans une bouche d'historien, signifie... le crime capital⁸⁹. »

87. *Ibid.*, p. 24-27, où Nicole Loraux évoque à la fois son admiration pour Jean-Pierre Vernant écrivant en 1962 *Les Origines de la pensée grecque* « à l'usage du temps présent » (p. 25) – et sa prise de distance à l'égard d'une « psychologie historique » de la Grèce antique incapable de traiter Nietzsche et Freud autrement que « par le silence » (p. 27).

88. Cf. *infra*, note 110.

89. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 257. Ailleurs, il dit ne pas aimer chez Paul Veyne « la prédilection pour l'explication de type psychologique [et] le

Les choses semblent encore plus retorses pour ce qui regarde le domaine, omniprésent donc impossible à contenir comme « territoire », de la *psyché*. En 1938, Lucien Febvre se disait « résigné d'avance » au caractère « décevant » des rapports entre l'histoire et la psychologie⁹⁰. Pourquoi cela ? Précisément parce que la *psyché* est une source constante d'anachronismes : « [...] ni la psychologie de nos psychologues contemporains n'a de cours possible dans le passé, ni la psychologie de nos ancêtres, d'application globale possible aux hommes d'aujourd'hui⁹¹. » Pour appuyer ses dires, Lucien Febvre donnait l'exemple des anciens « arts de mourir » dont « l'espèce de cruauté psychologique – à notre jugement du moins – nous transporte, d'un coup, singulièrement, loin de nous-mêmes et de notre mentalité⁹². » Comme si l'homme de 1938 en avait fini avec toute « cruauté psychologique »... Comme si la cruauté n'avait pas, dans la *psyché* et la pratique des hommes, son histoire de longue durée, ses survivances et ses éternels retours...

Mais l'objet psychique ne peut, sans inconséquence majeure, être révoqué du champ de l'histoire. Lucien Febvre découvrait en 1941 l'« histoire de la sensibilité » : « [...] sujet neuf. Je ne sais pas de livre où il soit traité⁹³. » Il n'ignorait pourtant pas Huizinga. Mais ignorait ou feignit d'ignorer Warburg, Lamprecht, Burckhardt et toute la *Kulturgeschichte* allemande⁹⁴. Il redit pour la énième fois le danger qui guettait : anachronisme. Il s'en remettait à Charles Blondel et à son *Introduction à la psychologie collective* pour exprimer le subjectivisme – autre bête noire de l'historien – où, par définition, évolue la « vie affective⁹⁵ ». Il n'en posait pas moins les jalons d'une

recours privilégié aux notions et au vocabulaire philosophiques » (*ibid.*, p. 34). Quant à la citation de Lucien Febvre, elle se termine sur une ultime contorsion « interdisciplinaire » : « Il s'agit de faire en sorte que, demeurant l'un et l'autre sur leurs positions [l'historien et le philosophe] n'ignorent pas le voisin au point de lui demeurer sinon hostile, du moins étranger... » L. Febvre, « Leur histoire et la nôtre » (1938), *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 282.

90. L. Febvre, « Histoire et psychologie » (1938), *Combats pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 207.

91. *Ibid.*, p. 213.

92. *Ibid.*, p. 214.

93. *Id.*, « La sensibilité et l'histoire » (1941), *ibid.*, p. 221.

94. Cf. le dossier récent consacré à cette question par la *Revue germanique internationale*, n° 10, 1998 (« Histoire culturelle »).

95. L. Febvre, « La sensibilité et l'histoire », *art. cit.*, p. 223.

« histoire des mentalités » et d'une « psychologie historique » qui, en France, se sont développées dans les quatre ou cinq décennies suivantes. En 1961, par exemple, Robert Mandrou a revendiqué une « psychologie historique » qui reconnaissait ses fondements théoriques chez Lucien Febvre d'une part, Henri Wallon et Jean Piaget d'autre part – notion d'« outillage mental » à la clé⁹⁶.

La même année, Georges Duby proposait une synthèse méthodologique sur l'« histoire des mentalités » qui reprenait, une à une, toutes les « précautions » déjà avancées par Lucien Febvre : la psychologie, bien que nécessaire, expose l'historien à la « naïveté » et à l'anachronisme, dangers contre quoi la notion, plus objective, d'outillage mental devrait nous prémunir. C'est donc encore Charles Blondel, Henri Wallon, Émile Durkheim – sa notion de « conscience collective » revisitée en « mentalité » –, voire la psychologie sociale anglo-saxonne, qui auront donné à Georges Duby ses références fondamentales pour définir ce qu'en histoire le mot *psyché* peut vouloir dire⁹⁷. Parallèlement, Jean-Pierre Vernant revendiquait une « psychologie historique » dont Ignace Meyerson était promu père fondateur⁹⁸.

L'exception notoire que constitue l'œuvre de Michel de Certeau⁹⁹ ne saurait atténuer cette impression globale : l'école historique française a suivi, en toute – mauvaise – logique, les leçons de l'école psychologique française. Elle a donc adopté, sans discussion précise des concepts eux-mêmes, une position de rejet tacite, voire de ressentiment irrationnel, à l'égard de cette nouvelle « science humaine » qu'était la psychanalyse. Les silences sur Freud de Jean-Pierre Vernant, dont s'étonne Nicole Loraux, sont d'abord ceux d'Ignace Meyerson qui vou-

lut, dans ses propres travaux de « psychologie des œuvres » et même de « psychologie du rêve », ignorer – donc refuser même de réfuter – la psychanalyse freudienne¹⁰⁰. Quant à Jacques Le Goff, il a beau inclure la psychanalyse parmi les « évolutions intéressantes, mais aux résultats encore limités » de la dite « nouvelle histoire¹⁰¹ », il ne voit dans les psychanalystes que des théoriciens dominés par « la tentation de traiter la mémoire comme une chose, [qui] poussent à la quête de l'intemporel et cherchent à évacuer le passé¹⁰². » Que la psychanalyse soit finalement réduite à un « vaste mouvement antihistorique », voilà qui, en fin de compte, ne fait que donner de l'œuvre freudienne une vue complètement biaisée par les références à Pierre Janet, à Fraisse ou à Jean Piaget¹⁰³.

Ce qui manque à la « psychologie historique », c'est donc tout simplement une théorie du psychique¹⁰⁴. Ce qui appauvrit l'« histoire des mentalités », c'est donc tout simplement que ses notions opératoires – l'« outillage mental », en particulier – relèvent d'une psychologie dépassée, positiviste, et d'abord d'une psychologie sans concept de l'inconscient. Quelques historiens semblent avoir ressenti l'impasse où les conduisait cette paresse – ou cette crainte – théorique à l'endroit du « psychique », du « culturel », bref, de tout ce qui dans l'histoire résiste à l'objectivation positive. Roger Chartier, entre autres, a mis en cause les lacunes d'une histoire sociale préoccupée de « globalités » ou de simples « découpages », « définitions territoriales » incapables de rendre justice à la *porosité* – l'expression est mienne – du champ culturel : il a donc proposé une « histoire culturelle du social » en lieu et place de l'« histoire sociale de la culture » (permutation déjà mise en œuvre il y a un siècle par Aby Warburg, comme nous aurons à le constater). Et il a proposé,

96. R. Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500-1640). Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1961 (éd. 1994), p. 11-13 et 91-104.

97. G. Duby, « Histoire des mentalités », *L'Histoire et ses méthodes*, dir. C. Samaran, Paris, Gallimard, 1961, p. 937-966. Cf. également J. Le Goff, « Les mentalités. Une histoire ambiguë », *Faire de l'histoire, III. Nouveaux objets*, dir. J. Le Goff et P. Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 76-94.

98. Cf. J.-P. Vernant, « Histoire et psychologie », *Revue de synthèse*, LXXXVI, 1965, n° 37-39, p. 85-94. *Id.*, « Pour une psychologie historique » (1987), *Passé et présent. Contributions à une psychologie historique*, éd. R. Di Donato, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995, I, p. 3-9. *Id.*, « Les fonctions psychologiques et les œuvres » (1989), *ibid.*, p. 9-14.

99. Cf. M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 289-358 (« Écritures freudiennes »).

100. Cf. I. Meyerson, « Remarques pour une théorie du rêve. Observations sur le cauchemar » (1937), *Écrits 1920-1983. Pour une psychologie historique*, Paris, PUF, 1987, p. 195-207. *Id.*, « Problèmes d'histoire psychologique des œuvres : spécificité, variation, expérience » (1953), *ibid.*, p. 81-91. *Id.*, *Les Fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Vrin, 1948.

101. J. Le Goff, « L'histoire nouvelle » (1978), *La Nouvelle histoire*, dir. J. Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 57.

102. *Id.*, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 55 et 169.

103. *Id.*, p. 33-36, 54, 105-110.

104. Cf. par exemple A. Dufour, *Histoire politique et psychologie historique*, Genève, Droz, 1966, p. 9-35, où pas un seul concept technique de la psychologie n'est discuté, utilisé ou même évoqué.

en guise de concept opératoire – un recours, dit-il, à la « crise générale des sciences sociales » –, la *représentation* : la représentation comprise largement comme « outillage notionnel que les contemporains utilisaient » et comme dispositif plus structural encore, du genre de ceux que Louis Marin a pu faire émerger dans ses analyses du signe classique et de l'iconographie du pouvoir au XVII^e siècle.¹⁰⁵

Proposition juste en son sens – mais juste à mi-chemin. D'un côté, elle prend acte de la position cruciale des *images*, mentales ou réifiées, pour toute psychologie historique, voire pour toute anthropologie historique : fécondité dont témoignent les travaux actuels des disciples de Jean-Pierre Vernant ou de Jacques Le Goff¹⁰⁶. D'un autre côté, elle refuse de prendre acte que la problématique de l'image – j'entends l'image comme concept opératoire et non comme simple support d'iconographie – suppose deux inflexions, voire deux renversements critiques majeurs : nous ne pourrions produire une notion conséquente de l'image sans une pensée de la *psyché* impliquant le symptôme et l'inconscient, c'est-à-dire une *critique de la représentation*¹⁰⁷. De même, nous ne pourrions produire une notion conséquente de l'image sans une pensée du *temps* impliquant la différence et la répétition¹⁰⁸, le symptôme et l'anachronisme, c'est-à-dire une *critique de l'histoire* comme soumission unilatérale au temps chronologique. Critiques qu'il

faudrait mener, non de l'extérieur, mais bien à l'intérieur de la pratique historique.

CONSTELLATION DE L'ANACHRONISME : L'HISTOIRE DE L'ART DEVANT NOTRE TEMPS

Programme ambitieux et – en ces temps de positivisme régnant – paradoxal ? Peut-être. L'intuition de ce travail demeure, cependant, qu'un tel programme a été pensé depuis longtemps et, jusqu'à un certain point, réalisé. Mais il n'a pas été reconnu, il n'a pas été *lu* comme tel. Je reprendrai donc, pour le compte d'une histoire des images – histoire de l'art au sens traditionnel, histoire des « représentations » au sens où veulent l'entendre certains historiens –, la formule employée par Michel Foucault à propos de l'histoire en général : sa mutation épistémologique n'est pas encore achevée aujourd'hui... bien qu'elle ne date pas d'hier.

Alors, de quand date-t-elle ? D'où nous vient-elle, cette mutation épistémologique à laquelle l'histoire de l'art se doit de revenir avec autant d'urgence que la psychanalyse, au temps de Lacan, a dû redéfinir sa propre mutation épistémologique à partir d'une relecture, d'un « retour à Freud¹⁰⁹ » ? Elle nous vient d'une poignée d'historiens allemands contemporains de Freud : historiens non académiques – plus ou moins franchement rejetés par l'enseignement universitaire – engagés dans la constitution pratique de leurs objets d'étude autant que dans la réflexion philosophique sur l'*épistémè* de leur discipline. Ils partagent deux ordres de points communs essentiels à notre propos : ils ont mis l'*image* au centre de leur pratique historique et de leur théorie de l'historicité ; ils en ont déduit une conception du *temps* animée par la notion opératoire d'anachronisme.

Parmi cette poignée – ou, pour mieux dire, cette *constellation* de penseurs morts depuis longtemps, mais dont le style

105. R. Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales E.S.C.*, XLIV, 1989, n° 6, p. 1505-1520, où il cite L. Marin, *La Critique du discours. Étude sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris, Minuit, 1975. Cf. depuis *id.*, *De la représentation*, *op. cit.* Cf. également les réflexions parallèles d'A. Boureau, « La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations rares », *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, dir. B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 23-38 (où l'espoir est mis, à la fin, dans la psychologie cognitive comme outil opératoire pour une « histoire de la représentation »).

106. Cf. notamment F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987. F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1990. J.-C. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Rome, École française de Rome, 1993.

107. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 171-218. *Id.*, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique », *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 59-86.

108. Cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 7-9, 337-339 et *passim*, où il est clairement établi que repenser le temps avec la différence et la répétition, c'est, dans le même mouvement, critiquer la notion classique de représentation.

109. Cf. J. Lacan, « La chose freudienne, ou sens du retour à Freud en psychanalyse » (1956), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 401-436. Il y a une douzaine d'années, Pierre Fédida me demandait, lors d'un séminaire, qui avait, en histoire de l'art, joué le rôle véritablement fondateur, le rôle de « Freud » (cf. *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 16-17). La première réponse fut que ce n'était pas Erwin Panofsky, comme il est d'usage, aujourd'hui encore, de le présupposer. Le présent travail apportera peut-être une réponse plus précise à la question posée.

et les concepts dessinent bien quelque chose de reconnaissable, une figure certes complexe mais qui nous aide, dans la nuit d'aujourd'hui, à nous orienter –, j'ai choisi d'interroger trois auteurs : Aby Warburg, Walter Benjamin et Carl Einstein. Le premier est célèbre en histoire de l'art (plutôt pour l'institut qui porte son nom, d'ailleurs, que pour son œuvre propre) mais singulièrement ignoré, en France tout au moins, des historiens et des philosophes. Je tenterai cependant de décrire comment il a fondé une anthropologie historique des images en m'attachant à l'un de ses concepts fondamentaux, la « survivance » (*Nachleben*), qui tente de rendre justice à la complexe temporalité des images : longues durées et « crevasse de temps », latences et symptômes, mémoires enfouissantes et mémoires surgissantes, anachronismes et seuils critiques¹¹⁰.

Le deuxième est célèbre parmi les philosophes, mais singulièrement ignoré des historiens et des historiens de l'art. Je tenterai néanmoins de décrire comment il a fondé une certaine histoire des images à travers sa pratique « épistémocritique » du « montage » (*Montage*), qui induit un nouveau style de savoir – donc de nouveaux contenus de savoir – dans le cadre d'une conception originale et, pour tout dire, bouleversante du temps historique.

Le troisième est inconnu dans tous les domaines (sauf, peut-être, chez quelques anthropologues de l'art africain et chez quelques historiens des avant-gardes intéressés au cubisme, à Georges Bataille ou à la revue *Documents*), alors qu'il a littéralement inventé, à partir de 1915, de nouveaux objets, de nouveaux problèmes, de nouveaux domaines historiques et théoriques. Il est vrai que ces voies furent ouvertes au moyen d'un extraordinaire *risque anachronique* dont je tenterai, autant que possible, de restituer le mouvement heuristique.

Ces trois auteurs font époque mais ne dessinent pas un mouvement constitué. Bien que les rapports soient multiples entre leurs pensées, ils sont comme trois étoiles solitaires parmi cette constellation étrange dont l'histoire, à ma connaissance, n'a jamais été faite de façon extensive. Son caractère relativement éparé, quoique reconnaissable, rend certes les choses

110. Cette analyse du *Nachleben* warburgien ayant pris, avec le temps, l'ampleur d'un volume entier, je me permets d'y renvoyer comme au tronc commun des études réunies dans le présent volume : G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit (à paraître en 2001).

difficiles : elle ne dessine pas un champ disciplinaire, mais trace comme un rhizome de tous les intervalles où devraient communiquer entre elles les disciplines qui posent ensemble problèmes du temps et problèmes de l'image.

Côté *temps*, la constellation dont je parle fut contemporaine – quelquefois débitrice, souvent critique – des grandes œuvres philosophiques qui ont fleuri à la fin des années vingt : en particulier les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl, et *Être et temps* de Heidegger¹¹¹. À cette même époque, Warburg composait son atlas *Mnemosyne* et Benjamin ouvrait le chantier du *Livre des passages*. Mais il faudrait élargir, parler des réflexions sur l'histoire menées par Georg Simmel ou par Ernst Cassirer – ainsi que par ces autres « étoiles » de la constellation que furent Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem ou, plus tard, Hannah Arendt¹¹².

Côté *image*, la constellation que forme ces penseurs est inséparable des bouleversements esthétiques engagés dans les trois premières décennies du XX^e siècle. Impossible de comprendre l'histoire de la culture telle que Benjamin la pratiquait sans y impliquer – d'une façon qu'il faudra interroger sur ses effets *anachroniques* de connaissance – l'actualité de Proust, de Kafka, de Brecht ; mais aussi du surréalisme et du cinéma. Impossible de comprendre les combats critiques de Carl Einstein sur le terrain même de l'histoire sans l'actualité de James Joyce et du cubisme, de Musil, de Karl Kraus ou du cinéma de Jean Renoir. Avant eux, Warburg avait donné les moyens de comprendre les sédimentations historiques et anthropologiques d'une telle implication dans l'art vivant. Loin d'« esthé-

111. E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964. M. Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. F. Vezin et al., Paris, Gallimard, 1986. Pour un aperçu historique de ces pensées du temps, cf. K. Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 323-347.

112. Cf. notamment G. Simmel, *Les Problèmes de la philosophie de l'histoire. Une étude d'épistémologie* (1892-1907), trad. R. Boudon, Paris, PUF, 1984. E. Cassirer, « La philosophie de l'histoire » (1944), trad. F. Capellères et I. Thomas, *L'Idée de l'histoire. Les inédits de Yale et autres écrits d'exil*, Paris, Le Cerf, 1988, p. 51-67. E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 37-187 (« Non-contemporanéité et environnement ») et *passim*. H. Arendt, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* (1954-1968), trad. dirigée par P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 (éd. 1989), p. 11-120 (« La brèche entre le passé et le futur » – « La tradition et l'âge moderne » – « Le concept d'histoire : antique et moderne »). Sur cette constellation de penseurs de l'histoire, cf. surtout le beau livre de S. Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Le Seuil, 1992.

tiser » leur méthode historique, tous ces penseurs ont, à rebours – à rebrousse-poil de l'histoire de l'art traditionnelle –, fait de l'image une question vitale, vivante et hautement complexe : un véritable centre névralgique, la cheville dialectique par excellence de la « vie historique » en général. Des historiens atypiques tels que Kracauer, Giedion ou Max Raphael seraient, parmi d'autres que j'oublie sans doute, à redécouvrir dans cette constellation anachronique qui nous semble aujourd'hui si lointaine¹¹³.

Mais pourquoi nous semble-t-elle si lointaine ? Walter Benjamin, probablement, a répondu pour tous en écrivant, dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* écrites en 1940 : « Notre génération à nous est payée pour le savoir, puisque la seule image qu'elle va laisser est celle d'une génération vaincue. Ce sera là son legs à ceux qui viennent¹¹⁴. » Il serait aussi juste de dire que toute cette génération de juifs allemands a cherché à être payé pour le savoir – elle aura, littéralement, payé dans sa chair pour se sentir libre dans le gai savoir historique. Des trois auteurs que nous relisons, deux se sont suicidés en 1940, à l'approche d'une sentence de l'Histoire qui les poursuivait depuis quelques longues années d'exil. Une vingtaine d'années plus tôt, le troisième – Aby Warburg – avait sombré dans la folie comme dans une fissure ouverte par le premier grand séisme mondial. Les penseurs « anachroniques » dont je parle ont peut-être pratiqué l'histoire « en amateur », si l'on entend par là le fait de s'inventer de nouvelles voies heuristiques et de ne pas avoir de chaire à l'université. Mais l'histoire en eux prenait chair, ce qui est bien autre chose.

Michael Löwy, évoquant, outre Ernst Bloch et Walter Benjamin, des personnalités telles que Gustav Landauer, György Lukács, Erich Fromm et quelques autres, complète notre idée de cette constellation en insistant sur la « révolution perma-

¹¹³ Cf. notamment S. Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays* (1920-1931), trad. T. Y. Levin, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1995. *Id.*, « Time and History » (1963), *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, Supplément VI, 1966, p. 65-78. S. Giedion, *The Eternal Present. A Contribution on Constancy and Change*, Londres, Oxford University Press, 1962 (le vol. I, p. VII, porte un exergue d' Ezra Pound : « All ages are contemporaneous »). M. Raphael, *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (1945), trad. dirigée par P. Brault, s.l., Kronos, 1986, p. 185-203 (« Sur le progrès historique »).

¹¹⁴ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), XII, *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 345.

nente » menée par des esprits ayant synthétisé, selon lui, romantisme allemand et messianisme juif – et d'où aura surgi, écrit-il, « une nouvelle conception de l'histoire, une nouvelle perception de la temporalité, en rupture avec l'évolutionnisme et la philosophie du progrès ». Löwy ajoute que cette génération de « prophètes désarmés » apparaît « étrangement anachronique » aujourd'hui, formant néanmoins – ou pour cela même – « la plus actuelle [des pensées] et la plus chargée d'explosivité utopique¹¹⁵. » Or, ce qu'il dit sur le plan de la théorie politique et de la philosophie de l'histoire vaut exactement, me semble-t-il, pour celui de l'histoire de l'art.

Lorsqu'on entre aujourd'hui, à Hambourg, dans la maison-bibliothèque d'Aby Warburg vidée de tous ses livres – les soixante mille volumes furent déménagés en catastrophe, une nuit de 1933, sous la menace nazie –, on demeure frappé par une petite pièce remplie de dossiers, de vieux papiers : ils réunissent les destins de tous les historiens de l'art allemands, juifs pour la plupart, ayant dû émigrer dans les années trente¹¹⁶. Ce dont cet *Archiv zur kunstgeschichtlichen Wissenschaftsemigration* témoigne n'est autre que la grande fracture dont l'histoire de l'art, aujourd'hui – si « scientifique » et si sûre d'elle-même –, croit à tort s'être remise.

La fracture dont je parle nous a déposés de nos propres moments fondateurs, pas moins. La « mutation épistémologique » de l'histoire de l'art, c'est en Allemagne et à Vienne qu'elle eut lieu, dans les premières décennies du siècle : avec Warburg et Wölfflin, avec Alois Riegl, Max Dvorak, Julius

¹¹⁵ M. Löwy, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF, 1988, p. 7-10. Sur la « nouvelle conception de l'histoire et de la temporalité », cf. *ibid.*, p. 249-258. Cf. également H. Mayer, *Allemands et Juifs : la révocation. Des Lumières à nos jours* (1994), trad. J.-C. Crespy, Paris, PUF, 1999, où sont en outre évoqués Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Otto Weininger, Arnold Schönberg, Anna Seghers, Hanns Eisler, Max Brod, Stefan Zweig, etc. Dans son évocation de Walter Benjamin, Hannah Arendt insistait déjà sur son côté *physiquement anachronique* : « Ses gestes et son port de tête, lorsqu'il écoutait et parlait, sa façon de se déplacer, ses manières, surtout sa manière de parler, jusqu'au choix des mots et à l'arrangement de la syntaxe, enfin le caractère éminemment idiosyncrasique de son goût – tout cela faisait un effet si désuet que Benjamin paraissait avoir été jeté du XIX^e siècle dans le XX^e siècle comme à la côte d'un pays étranger. » H. Arendt, « Walter Benjamin, 1892-1940 » (1968), trad. A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 268-269.

¹¹⁶ Cf. H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker, 1933-1945*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1988.

von Schlosser et quelques autres, jusqu'à Panofsky¹¹⁷. Moment d'une extraordinaire fécondité parce que les pré-supposés généraux de l'esthétique classique étaient mis à l'épreuve d'une philologie rigoureuse, et parce que cette philologie en retour se voyait sans relâche questionnée et réorientée par une critique capable de poser les problèmes en termes philosophiques précis. On pourrait résumer la situation qui a depuis prévalu en disant que la seconde guerre mondiale a brisé ce mouvement, mais aussi que l'après-guerre a enterré sa mémoire.

Comme si le moment fécond dont je parle était mort deux fois : d'abord détruit par ses ennemis, puis dénié – ses traces laissées à l'abandon – par ses héritiers eux-mêmes. En leur grande majorité, les disciples de Warburg émigrèrent dans le monde universitaire anglo-saxon. Ce monde était prêt à les accueillir mais n'était pas prêt, intellectuellement, à recueillir tout ce fonds germanique de pensée, avec ses références propres, ses tournures de style et de pensée, ses mots intraduisibles... Les disciples de Warburg ont bien dû changer de langue, donc de vocabulaire. Ils ont gardé les outils philologiques et laissé de côté les outils critiques : les aphorismes de Fiedler, le *haptisch* d'Alois Riegl, le concept d'*Einfühlung*, les notions directement issues de la psychanalyse freudienne, de la dialectique ou de la phénoménologie, tout cela fit place à un vocabulaire délibérément plus pragmatique, comme on dit, plus « positif » et – a-t-on cru – plus « scientifique ». En renonçant à leur langue, les historiens de l'art de l'Europe meurtrie ont fini par renoncer à leur pensée théorique. Dans un sens, cela se comprend fort bien – on comprend, par exemple, qu'après 1933 Panofsky n'ait plus jamais cité Heidegger, on comprend même qu'il ait pu exprimer un franc rejet de ce vocabulaire non seulement « vieilli » mais encore « contaminé » par son propre destin¹¹⁸. Dans un autre sens, c'est la « génération vaincue » elle-même qui était vaincue une seconde fois.

En France, le problème s'est posé différemment, bien sûr,

117. Cf. notamment U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993, p. 157-226.

118. Cf. E. Panofsky, « Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European » (1953), *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (éd. 1982), p. 321-346. Sur le détournement nazi du vocabulaire allemand, y compris philosophique, cf. V. Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue* (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

mais les résultats auront été les mêmes : un rejet de l'histoire de l'art germanique à partir d'une situation explosive¹¹⁹ – mais finissant par rejeter avec elle ce style de pensée, cet ensemble d'exigences conceptuelles où l'histoire de l'art s'était constituée, une fois n'est pas coutume, comme avant-garde de la pensée. Relire les textes de cette « constellation anachronique », aujourd'hui, n'est pas facile. Je fais moi-même partie d'une génération dont les parents voulaient bien entendre toutes les musiques du monde, sauf celle de la langue allemande. Ainsi, mon entrée dans ces textes – outre leur difficulté intrinsèque – porte la marque d'une véritable inquiétante étrangeté de la langue : sentir un « chez soi » dans une langue très étrangère, que l'on approche à tâtons, que l'on emphatise peut-être un peu, qui fait un peu peur lorsqu'on pense à son histoire tout à la fois si prestigieuse et si tragique.

Relecture pourtant nécessaire. Elle correspond, pour finir, à un triple vœu, à un triple enjeu : archéologique, anachronique et prospectif. *Archéologique*, pour creuser à travers les épaisseurs d'oubli que la discipline n'a cessé d'accumuler à l'endroit de ses propres fondations. *Anachronique*, pour remonter, depuis le malaise actuel, jusqu'à ceux dont nos directs « pères » ne se sont plus sentis les fils directs. *Prospectif*, pour réinventer, si possible, une valeur d'usage à des concepts marqués par l'histoire – l'« origine » selon Benjamin, la « survivance » selon Warburg, la « modernité » selon Carl Einstein – mais qui peuvent revêtir aujourd'hui quelque actualité dans nos débats sur les images et sur le temps. Le pari est qu'ils puissent intervenir aussi bien dans un débat sur la valeur du mot *imago* selon Pline l'Ancien que dans un débat sur la valeur du *now* artistique selon Barnett Newman.

(1992, 1999)

119. Cf. P. Francastel, *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique* (1940), Paris, Librairie de Médicis, 1945.