



HAL
open science

Anachronismen

Anne Deffarges, Hélène Valance

► **To cite this version:**

Anne Deffarges, Hélène Valance. Anachronismen. Textes & Contextes, Mythologies et mondes possibles - Anachronismes (17-1), p. 1-126, 2022. hal-03903351

HAL Id: hal-03903351

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-03903351>

Submitted on 16 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et  a la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publi es ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou priv es.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

TEXTES & CONTEXTES

La revue *Textes & Contextes* est publiée par le Centre Interlangues Texte Image Langage de l'université de Bourgogne. Elle se consacre aux civilisations étrangères, prenant pour objet d'étude des problématiques telles que la représentation des identités nationale et régionale dans différents types de discours (publics, politiques, philosophiques, historiques, littéraires, cinématographiques, etc.) ou encore l'expression linguistique de ces identités.

Dernier numéro en ligne 17-1 | 2022 Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Mythologies et mondes possibles : les imaginaires dans la science-fiction

Sous la direction de **Jean Nimis et Yves Iehl**

Jean Nimis et Yves Iehl

Les dieux venus du Centaure : persistance des mythes dans la science-fiction [Texte intégral]

Marie Constant et Yves Iehl

Les enfers de Thierry Di Rollo [Texte intégral]

Raphaëlle Costa de Beauregard

Le rêve américain vu au prisme du divertissement soviétique : *Miss Mend* (Boris Barnet et Fedor Ozep, 1926) [Texte intégral]

Claire Cornillon

« Aux frontières de l'inexistence », une lecture de la tétralogie de Yirminadingrad [Texte intégral]

Yves Iehl

La science-fiction au miroir du mythe dans les récits brefs de Günter Kunert [Texte intégral]

Gauthier Labarthe

L'artefact dans le roman *Le Vaisseau* (*Das Schiff*, 2015) de Andreas Brandhorst : comment repenser l'humain et l'intelligence artificielle [Texte intégral]

Jean Nimis

Redécouvrir l'humain : croisements de mythes dans la science-fiction de Cordwainer Smith [Texte intégral]

Hippolyte Pagès

L'hybride rêvé, l'humain de métal mythique et le robot originel : la nouvelle « Segregationist » d'Isaac Asimov à la lumière du mythe antique [Texte intégral]

Muriel Plana

Mythes et science-fiction moderniste au théâtre : *R.U.R* de Čapek (1920) et *Adam et Eve* de Boulgakov (1930) [Texte intégral]

Anachronismes

Sous la direction de **Anne Deffarges et Hélène Valance**

Anne Deffarges et Hélène Valance

Anachronismes [Texte intégral]

Prologue

Rémi Labrusse

Condition moderne et renversements du temps [Texte intégral]

1. Convergences temporelles : inventer l'histoire

Yannick Le Pape

« Soyez de votre temps » : archaïsme factice et modernité cachée de l'anticomanie au XIX^e siècle [Texte intégral]

Emmanuel Boldrini

L'anachronisme dans l'imaginaire préhistorique : enjeux épistémiques et idéologiques [Texte intégral]

Matthew N. Johnston

The Landscape of Prehistory: Mesa Verde and the Framing of the Past in American Archaeology [Texte intégral]

2. Contretemps et contrepoints : mobiliser l'histoire

Julie Moucheron

« Entre Trublions et scoops, un contemporain à contretemps : Anatole France » [Texte intégral]

Hélène Cottet

Baldwin's anachronisms: a problematic "rendezvous with history" [Texte intégral]

Alexandru Bumbas

Penser l'anachronisme comme moteur esthétique de la dystopie théâtrale : quelques considérations sur Bond, Barker, Gabily, et Delbo [Texte intégral]

3. Monuments d'un passé imaginaire : reconstruire l'histoire

Valérie Foucher-Dufoix et Vanessa Fernandez

Quelle discordance des temps fabriquons-nous ? Le succès des styles « néo » architecturaux, décors et projet de société dans le Grand Paris [Texte intégral]

Desmond Bryan Kraege

The School of the New Athens: Boullée, Raphael and Anachronism in the *Bibliothèque du Roi* [Texte intégral]

4. Regards décalés : re-présenter l'histoire

Matthew Redmond

Rip Van Winkle's Coat: Inheriting the American Republic [Texte intégral]

Maria Bremer

Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre [Texte intégral]

Annette Tietenberg

Die Ausstellungskopie als anachronistisches Geschichtsmodell [Texte intégral]
Demonstriert am Beispiel des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover

Recensions

Hervé Bismuth

Xavier Bonnier et Sylvie Laigneau-Fontaine (dir.), *L'Imperfection littéraire et artistique en Europe. Antiquité - XXI^e siècle* [Texte intégral]

Myriam Renaudot

Agnès Arp et Elisa Goudin-Steinmann, *La RDA après la RDA. Des Allemands de l'Est racontent* [Texte intégral]

Catherine Delessalle-Nancey

Laurent Mellet, *Des édouardiens aux modernistes, les alternatives libérales du roman anglais* [Texte intégral]

Didier Aubert

Daniel Foliard, *Combattre, punir, photographier : Empires coloniaux, 1890-1914* [Texte intégral]

Anachronismes

ANNE DEFFARGES ET HÉLÈNE VALANCE

Texte intégral

Que se passe-t-il quand *le temps lui-même* devient « *out of joint* », dis-joint, désajusté, disharmonique, en dérangement, désaccordé ou injuste ? *Ana-chronique* ?
Que ne se passe-t-il pas dans cette anachronie !
Derrida 1993.

- 1 À l'heure où la vérité historique est ouvertement menacée par les nationalismes résurgents et les médias dits « alternatifs », il semble urgent d'interroger l'usage que nous faisons des retours plus ou moins imaginaires de l'histoire. Si l'on décrit souvent le XIX^e siècle comme celui qui a vu se constituer l'histoire en tant que discipline scientifique, l'approche positiviste n'est pas, loin de là, la seule qu'aient pratiquée les historien-ne-s, penseur-se-s, artistes et écrivain-e-s de l'époque contemporaine. En marge d'une vision de l'« histoire » scientifique et rationnelle, se dessine en effet une représentation beaucoup moins disciplinée, beaucoup plus baroque du passé, marquée par la distorsion, la bifurcation, l'incohérence. Parmi ces aberrations, la figure de l'anachronisme semble particulièrement évocatrice. À première vue anecdotiques et amusants, voire ridicules, les décalages de l'anachronisme ouvrent en réalité un vaste champ fertile de significations.
- 2 L'anachronisme est souvent le premier indice d'une contrefaçon historique : il signale une réécriture parfois délibérée, parfois inconsciente, mais qui est toujours le témoin de la projection du présent dans le passé à laquelle aucun.e historien.ne ne semble pouvoir entièrement échapper. Pourtant, parce qu'il nous aide à nous identifier au passé et par là à mieux le comprendre, l'anachronisme n'est pas seulement une déviance, mais incarne plutôt une voie d'entrée particulière dans l'histoire. En ce sens, il invite à une réflexion épistémologique pour l'historien.ne, si bien que certain.e.s en arrivent à en faire l'éloge (Loroux 1993). L'institution de l'histoire comme discipline a en effet eu pour grand rival l'essor simultané du roman, qui s'est imposé comme un outil essentiel pour décrire les transformations rapides de la société (comment ne pas penser ici à la *Comédie humaine* de Balzac, grande fresque de la société en train de se constituer). Elle a coïncidé également avec la naissance de la photographie, dont François Brunet a démontré qu'elle constituait une véritable histoire, mais aussi une contre-histoire (Brunet 2017). Sans céder à la théorie du reflet, on peut considérer que la littérature et les arts visuels, bien qu'ils ne constituent pas nécessairement des sources historiques à strictement parler, peuvent être appréhendés comme des ressources précieuses pour l'histoire (Jablonka 2014).
- 3 L'anachronisme permet d'interroger les notions de fiction et de réalité historique, en explorant les richesses de leurs croisements : la manière dont Patrick Boucheron explore la « concordance des temps » et la narration historique est à ce titre exemplaire (Boucheron et Casanova 2013, Boucheron 2008). Dans cette perspective, ce numéro spécial envisage le potentiel créatif de l'anachronisme à travers les appropriations du passé dans les arts visuels, la muséographie, le roman et le théâtre. Il s'agira, comme le suggère Pierre Bayard, de s'affranchir d'une conception linéaire de l'histoire, pour envisager la coexistence – discordante ou au contraire symphonique – de temporalités multiples dans une même œuvre (Bayard 2009, Didi-Huberman 2000).
- 4 Qu'il soit intentionnel ou bien inconscient, fruit d'une manipulation pensée ou d'un aveuglement ignoré, l'anachronisme est avant tout une vision du monde, au présent comme au passé, qu'il convient d'examiner comme telle. On s'attachera donc à examiner les enjeux politiques de l'anachronisme. L'anachronisme est, comme tout récit historique, un passé qui parle au présent. Mais il peut en même temps être lu comme une résistance, comme la persistance d'un temps qui refuse de « passer », et qui nous façonne autant que nous le refaçonnons. En instrumentalisant le fait historique, l'anachronisme peut tenter de contribuer à la construction historique ou vouloir asseoir un discours dominant. Inversement, l'anachronisme peut se jouer de la censure, permettre l'émergence d'analogies révélatrices et d'une critique « en creux », dont le sens se développe justement dans l'écart entre la vérité historique et ses réinventions ; il peut aussi remettre en question la lecture établie d'événements familiers.
- 5 Parce que le thème de l'anachronisme ouvre à des débats fructueux au-delà des frontières disciplinaires, nous espérons que ce numéro suscitera l'intérêt de nos collègues dans des champs de recherche variés. Le volume réunit les contributions de treize chercheuses et chercheurs issus de disciplines et d'institutions diverses et internationales (universités françaises, allemandes, américaines, Musée d'Orsay, École nationale Supérieure d'Architecture Paris Belleville), sélectionnées à partir du programme du colloque initialement prévu les 19 et 20 mars 2020 au Musée du Temps de Besançon.
- 6 Comme le montrent les propos préliminaires de l'historien de l'art Rémi Labrusse, l'anachronisme est aussi une figure de notre modernité, déchirée entre l'historicisation totalisante développée par exemple dans nos musées, et un rapport

viscéralement *présent* aux artefacts du passé. En analysant deux espaces hautement symboliques de la *period room* et de la grotte ornée, Labrusse met au jour la dimension paradoxale de notre vision du temps.

7 La première partie de ce volume, intitulée *Convergences temporelles : inventer l'histoire*, poursuit cette réflexion à travers trois études interrogeant la mise en scène du temps passé dans le long XIX^e siècle, réputé être celui qui a inventé à la fois l'histoire et la modernité. Yannick Le Pape examine les tensions inhérentes à l'anachronisme, et les renversements que ce dernier opère à travers une étude de la peinture anticomane. Passée de mode et incapable de refléter son époque pour les critiques, cette peinture se révèle pourtant, avance Le Pape, paradoxalement « de son temps » dans son traitement de faits et de figures révolues. La contribution d'Emmanuel Boldrini envisage quant à elle la construction de la préhistoire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Boldrini montre comment les préoccupations du Second Empire ou de la III^e République, comme la légitimation de l'entreprise coloniale ou de la domination masculine, ou encore la promotion du travail comme valeur millénaire, affleurent dans ces représentations de la préhistoire. Matthew Johnston analyse la manière dont les archéologues états-uniens ont, à l'issue de la guerre avec le Mexique, systématiquement dissocié les cultures autochtones locales des artefacts mis au jour par l'archéologie. Alors que dans les représentations de la préhistoire étudiées par Boldrini le passé est un instrument de légitimation, au contraire chez Johnston la légitimité d'une histoire pluri-centenaire est refusée aux victimes de l'entreprise coloniale.

8 On voit ici se dessiner les enjeux politiques qui forment le cœur de la deuxième partie de ce volume, *Contretemps et contreponts : mobiliser l'histoire*. Julie Moucheron analyse l'usage ironique de l'anachronisme par Anatole France, en montrant que, par sa critique acerbe du positivisme historique et de ses corollaires politiques, il est en réalité « le plus « métahistorien » des écrivains français ». Hélène Cottet examine les stratégies littéraires de l'écrivain africain-américain James Baldwin, qui conteste le discours dominant d'une histoire qui incarnerait un progrès linéaire. À travers des raccourcis et des réalignements temporels provocateurs, Baldwin manipule ostensiblement l'histoire pour réactualiser les luttes politiques. Alexandru Bumbas envisage lui aussi un anachronisme tourné vers l'avenir dans son étude des usages dystopiques de l'anachronisme dans le théâtre contemporain. Pour Bumbas, l'anachronisme est non seulement un élément esthétique central de la dramaturgie contemporaine, mais aussi le révélateur de nouvelles archéologies de sens.

9 La troisième partie de ce volume envisage, comme Labrusse, l'ancrage spatial du temps, mais à travers l'architecture. Vanessa Fernandez et Valérie Foucher-Dufoix examinent le réinvestissement actuel de styles architecturaux du passé par l'architecture de promoteur, qui parsème de nombreuses villes du Grand Paris contemporain de mélanges, pastiches, éclectismes qui brouillent les frontières temporelles. Considérant que l'architecture peut être lue comme un exercice de narration, les autrices interrogent les valeurs, légitimités et significations dont ces architectures sont porteuses, ainsi que les raisons de leur efficacité. Desmond Kraege analyse quant à lui un projet dessiné par Étienne-Louis Boullée pour la bibliothèque du roi à Paris à la fin du XVIII^e siècle, et montre que s'y entremêlent des temporalités complexes, concurrentiellement linéaires et cycliques, qui font écho non seulement aux représentations architecturales alors en vogue (décors de théâtre, peinture de ruines...) mais aussi à des conceptions du temps déterminant la perception de l'évolution de la nation française, de sa philosophie, de son architecture et de son usage du costume.

10 La quatrième partie de ce volume interroge l'anachronisme comme forme de re-présentation dans la mise en scène de l'identité, individuelle ou collective. Matthew Redmond, à travers sa lecture de « *Rip Van Winckle* » et « *The Art of Book-Making* » de Washington Irving considère la question du poids du passé dans la jeune république américaine, et examine comment l'anachronisme y souligne les débordements d'un passé qui empiète sur les libertés des générations suivantes. Maria Bremer montre que les choix artistiques d'une coopérative féministe active à Rome dans les années 1970 s'inscrivaient dans la volonté de présenter une nouvelle vision de l'histoire. Pratiquant une histoire de l'art non linéaire, la coopérative visait par ses expositions à faire (re)découvrir des femmes artistes, jusqu'à remettre en question les prémisses mêmes de l'historiographie. Le numéro se clôt sur l'analyse par l'historienne de l'art Annette Tietenberg des reconstructions successives du Cabinet des Abstracts à partir de sa première réalisation en 1927 par El Lissitzky et Dornier. Ces copies d'exposition, en montages temporels, témoignent de pertes et de destructions, font resurgir d'anciennes visions de l'avenir, racontent les préoccupations d'époques passées et anticipent des développements historiques futurs.

11 Ces pistes d'exploration proposent une vision qui est bien entendu loin d'épuiser la notion si riche d'anachronisme. Mais nous espérons que les essais réunis dans ce volume donneront à voir ce que Jacques Rancière décrit comme « la multiplicité des lignes de temporalités, des sens même de temps, inclus dans un "même" temps », et que le philosophe voit comme « la condition de l'agir historique... [dont la] prise en compte effective devrait être le point de départ d'une science historique, moins soucieuse de sa respectabilité "scientifique" et plus soucieuse de ce que "histoire" veut dire » (Rancière 1996).

Bibliographie

Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Editions de Minuit, 2009.

Boucheron, Patrick, *Léonard et Machiavel*. Paris : Verdier, 2008.

Boucheron, Patrick, et Vincent Casanova, « L'histoire pour espacer le temps. Entretien avec Patrick Boucheron », *Écrire l'histoire* 11 (2013) : 75-86.

Brunet, François, *La Photographie histoire et contre-histoire*. Paris, PUF, 2017.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1993.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Ed. de Minuit, 2000

Jablonka, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Seuil, 2014.

Loraux, Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain* 27 (1993), p. 23-39 ; repris dans *Les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, 2005 : 127-139.

Rancière, Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien » *Inactuel* n°6 (automne 1996) : 53-68.

Pour citer cet article

Référence électronique

Anne Deffarges et Hélène Valance, « Anachronismes », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3469>

Auteurs

Anne Deffarges

Maîtresse de Conférences, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (C.R.I.T.) EA 3224, Université de Franche-

Comté, 4 Place Tharradin, 25211 Montbéliard Cedex

Hélène Valance

Maîtresse de Conférences, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (C.R.I.T.) EA 3224, Université de Franche-Comté, 30 rue Mégevand, 25000 Besançon

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

Prologue

Condition moderne et renversements du temps

RÉMI LABRUSSE

Résumés

Français English

Dès la fin du XVIII^e siècle, l'histoire de l'art et l'archéologie ont été des champs privilégiés au sein desquels deux rapports au temps se sont affrontés : celui, objectif et spatialisé, de la « période » ou de l'« époque », capsules appelées à ordonner dans leurs limites comptables le flot des choses matérielles qu'on y range et auxquelles on demande, ce faisant, de conférer une substance à cette temporalité abstraite ; et celui, subjectif et incernable, d'une présence sensible des œuvres outre-temps, trouée vécue à travers les classifications chronologiques, par laquelle s'est largement définie l'expérience esthétique. La tension entre une valorisation exacerbée de cette expérience et, à l'inverse, une historicisation totale du réel peut être considérée comme le foyer central de la condition moderne. Cette attirance simultanée pour deux temporalités irréconciliables ouvre sur un abîme : par sa puissance de déstabilisation, elle induit un rapport critique à soi et suscite, pour le manifester, l'invention de lieux, de pratiques, de discours spécifiques, articulés à l'expérience esthétique, auxquels la conscience collective a accordé une importance symbolique majeure. Au premier rang de ces structures de sens figurent le musée et le site archéologique. Ces matérialisations spatiales du temps se sont installées en position dominante dans les représentations collectives au XIX^e siècle, moins en tant que vecteurs d'élucidation de la *nuit* du temps qu'en tant qu'espaces critiques d'affrontement entre temporalités contradictoires. Là, en effet, le temps spatialisé simultanément s'institutionnalise et se défait : au-delà des discours savants qui tendent à la circonscrire, une expérience fondamentale de déchirement se déploie, entre représentations mélancoliques du passé et intuitions de l'immémorial. Les jeux de l'anachronisme, explicitement mis en œuvre ou obscurément désirés, opèrent entre ces pôles et les font parvenir à la conscience de soi.

Deux exemples serviront à le montrer : dans la sphère du musée, celui de la *period room*, ou pièce d'époque ; dans le cadre archéologique, celui de la préhistoire humaine avec, en son cœur, la grotte ornée. Plus que d'exemples parmi d'autres, à vrai dire, il s'agit de points d'incandescence – aussitôt perçus et débattus comme tels – où se trouvent exaltées les contradictions essentielles de notre rapport moderne au temps.

Since the end of the 18th century, art history and archaeology have been privileged fields in which two relationships to time have been confronted: that, objective and spatialized, of the "period" or the "epoch", an abstract temporal framework into which the flow of material things has to be ordered; and that, subjective and unaccountable, of a sensible presence of the works beyond any chronological classification, by which the aesthetic experience is ordinarily defined. The tension between an exacerbated valorisation of this experience and, on the contrary, a total historicisation of reality can be considered as the central focus of our modern condition.

This simultaneous attraction for two irreconcilable temporalities opens on an abyss: by its power of destabilization, it induces a critical relation to oneself and arouses the invention of places, practices, specific discourses devoted to this experience or temporal clashes. All these structures have been granted a major symbolic importance in the modern culture. Prominent among them are the museum and the archaeological site. These spatial materializations of time enjoyed a dominant position in the collective representations in the 19th century, less as vectors of a final elucidation of the dark abyss of time than as critical spaces of confrontation between contradictory temporalities. There, indeed, the spatialized time is simultaneously institutionalized and undone: beyond the scientific discourses which tend to control it, a fundamental experience of short-circuit and conflagration unfolds, between melancholic representations of the past and intuitions of the immemorial. The games of anachronism, explicitly implemented or obscurely desired, operate between these poles and make them reach a reflexive status.

Two examples will serve to show it: in the sphere of the museum, that of the art museum and, as an allegory of its internal conflicts, the so-called "period room"; in the archaeological frame, that of the human prehistory with, in its heart, the Palaeolithic decorated cave. More than examples among others, in fact, they are points of incandescence - immediately perceived and debated as such - where the essential contradictions of our modern relationship to time are exalted.

Entrées d'index

Mots-clés : anachronisme, modernité, musée, period-room, archéologie, préhistoire

Keywords : anachronism, modernity, museum, period-room, archeology, prehistory

Texte intégral

1.

1 Les sociétés occidentales du XIX^e siècle ont inventé les matérialisations spatiales et institutionnelles d'un temps logiquement ordonné, en tant que dispositifs d'expérience collective, partagée à large échelle. Au sommet de cet édifice symbolique – associant donc la réalité physique d'un espace, une structure institutionnelle et des pratiques sociales –

figurent le musée et le site archéologique, où – en première apparence du moins – s’est trouvée systématiquement valorisée, voire sacralisée la domestication rêvée du temps.

2 Certes, comme l’ont montré Krzysztof Pomian (2020), pour le musée, et Alain Schnapp (1993), pour l’archéologie, ces dispositifs trouvent leurs conditions de possibilité et leurs premières réalisations bien auparavant, aux débuts de la Renaissance en Italie. Certes, également, ces réalisations se sont appuyées sur une « conquête de l’exactitude » temporelle, selon l’expression de Krzysztof Pomian (1984 : 263), qui remonte au XIV^e siècle, lorsque Nicolas Oresme compare l’univers à une horloge, et qui atteint son premier apogée avec la définition par Newton d’un temps rigoureusement quantitatif, soumis au savoir mathématique au même titre qu’un objet dans l’espace. Culturellement, c’est le moment où l’application de la notion astronomique de période au champ des affaires humaines suggère que les articulations du temps historique empruntent leur logique aux récurrences parfaites des cycles cosmiques (Dumoulin et Valéry 1991 ; Groult 2004 ; Gibert *et al.* 2014). L’arithmétique est alors donnée pour principe légitime conférant sa véracité à la pensée du passé, sous les espèces de la chronologie. Les spéculations sur une « chronologie » biblique, s’efforçant de faire coïncider l’historique et le sacré, datent de ces premiers moments de quantification stricte du temps et, par l’étrangeté même de leurs minutieux décomptes, sont un symptôme parmi les plus aigus de la puissance d’attraction sur les esprits savants, fussent-ils dévots, de ce temps arraisonné par les nombres (Daniel 1963 : 24 ; Schnapp 1993 : 267-286).

3 Cela dit, il n’en a pas moins fallu attendre le sacre de la technique industrielle en tant que principe impérial de civilisation, au XIX^e siècle, et son enracinement dans les pratiques quotidiennes de tous, à la fin de ce même siècle, pour que la « standardisation du temps » (et non plus seulement, désormais, sa mathématisation) aboutisse à une « entrée du temps quantitatif dans tous les domaines de la civilisation occidentale » (Pomian 1984 : 272 et 291). Comme l’a montré Peter Galison, c’est alors que « la synchronisation des horloges a conduit à normaliser non seulement les procédures mais aussi les langages de la science et de la technologie » (2006 : 43) ; que « le temps technologique, le temps métaphysique et le temps philosophique se sont croisés dans les horloges électriquement synchronisées d’Einstein et de Poincaré » (*ibid.* : 54). Cette emprise – avec ce qu’elle implique de laïcisation du temps, « défini de façon pragmatique et conventionnelle sans égard pour les vérités éternelles » (*ibid.*) – coïncide aussi avec le règne sans partage de l’histoire telle que la célèbre Renan en 1852 (II-IV), « forme nécessaire de la science de tout ce qui est soumis aux lois de la vie changeante et successive », manteau qui recouvre de ses innombrables trames narratives, tissées sur la même chaîne numérique, les accès aux divers savoirs des choses humaines et naturelles (et l’on sait que la gloire en revenait intégralement, selon Renan, à la « science critique » et au « sens rationaliste » de la « race indo-européenne », que l’historien et philologue racialisé opposait au prétendu goût des ténèbres de « l’Orient sémitique », avec une violence révélatrice d’une sorte de panique). C’est aussi le moment où le musée et le site archéologique, même si l’on doit faire remonter leurs premières manifestations aux débuts de la Renaissance, ont été multipliés et érigés en théâtres souvent grandioses, toujours environnés de respect, de cet historicisme généralisé qui, suivant le mot de Jacques Le Rider (1999 : 210), « accompagne la modernité comme son ombre ».

4 Ombre, c’est bien de cela qu’il s’agit, tant la temporalité clivée qui en résulte, déchirée entre foi progressiste et scepticisme historique, se trouve d’emblée obscurcie par l’angoisse. Souterrainement, l’affirmation triomphante d’un ordre du temps, dirigé vers des lendemains meilleurs, ne peut qu’être troublée par l’insistante résonance de ses apories, sur deux plans : l’un qui a trait à la structure des mouvements temporels, l’autre à leurs contenus, qui, l’un et l’autre, devraient fonder la logique du progrès mais en révèlent en fait la fragilité essentielle. La mise en avant de la mutabilité du réel substitue à la méditation métaphysique sur la vanité de toute chose terrestre la perception d’une instabilité immanente au processus historique lui-même, faisant constamment peser sur l’état présent des choses la menace de son effacement, quand bien même ce serait pour l’avènement d’un état futur supposément meilleur. C’est ce que Giorgio Vasari (1981 : 233) appelait déjà, en 1550, « la malignité des temps », facteur d’instabilité spécifique, distinct de « la volonté du Ciel qui ne semble pas vouloir beaucoup maintenir l’intégrité des choses d’ici-bas », et de nature à saper la foi dans l’idée de progrès en art en lui substituant celle de cycles indéfiniment recommencés de croissance et de déclin. De quoi, par ailleurs, est faite la matière de ce temps *malin* qu’on voudrait pourtant dirigé vers toujours plus de lumière ? Quels sols originaires pourraient quant à eux contribuer à prouver que le mouvement, sur ce fondement, peut suivre en effet un chemin ascendant ? C’est ce que l’exploration des profondeurs temporelles, inhérente à la démarche historiciste, ne rejoint jamais, confrontée *in fine* à l’expérience d’une irréductible indistinction. L’obscurité, bien en amont de celle des « âges sombres », est celle d’un voilement essentiel du savoir sur les origines, qui fait de la « nuit des temps » – une métaphore qui s’installe dans la langue française à partir du XVII^e siècle – une épreuve des limites infranchissables de la cognition historique. Ce que dévoile l’histoire, en-deçà des phases de progression et de régression, c’est l’impénétrabilité principielle d’un temps touffu autant que mouvant, épais autant que profond, ce « sombre abîme du temps » dont l’expression est attribuée à Buffon (Rossi : 1984 ; Olivier : 2008) et dont tous, après lui, ont senti de plus en plus vivement que la maîtrise, en dépit des professions de foi scientifiques, ne serait jamais assurée. En somme, la désorientation est le résultat paradoxal du désir de maîtrise. En quantifiant le temps, en le linéarisant et le vectorisant, ce désir fait l’épreuve que le vecteur temporel n’a ni point d’origine ni rythme de développement qu’on puisse contrôler avec certitude. Autrement dit, tant par son mouvement, qui ne peut que lamener un jour ou l’autre le présent (fût-ce au bénéfice d’un possible progrès), que par ses contenus, dont les fondements ne peuvent que se perdre dans la nuit du passé, la temporalité instituée par l’histoire ourle inévitablement d’angoisse la promesse d’une logique à l’œuvre dans les processus temporels.

5 Seule la prise en compte de ces interférences plus ou moins douloureuses, brouillant la ligne mélodique moderne d’un temps rationnellement ordonné, permet de parvenir à une pleine compréhension de la réaction, à la fin du XIX^e siècle, contre ce qui fut donc vécu comme une tyrannie historiciste. D’un point de vue théorique, cette réaction trouve sa condition de possibilité dans le « dédoublement du temps » (Pomian 1984 : 276-277) formalisé par Newton en 1687, dualisme opposant un temps mathématique et un temps vulgaire, l’un absolu et divin, l’autre relatif et humain. Il s’agissait certes pour Newton de réclamer la réduction mathématique du second au premier. Mais l’inverse devenait également possible, dès lors que le premier terme de ce dualisme, celui de l’ordre mathématique du temps, était arraché à l’ontologie divine. C’est ainsi que, par un renversement des valeurs, une temporalité organique, celle de la durée vécue, a été créditée d’une authenticité vitale qu’auraient ignorée, pire, qu’auraient violentée le temps objectif et quantitativement organisé de la période astronomique et, sur ce modèle, celui de la chronologie historique. À la fin du XIX^e siècle, l’insistance sur la relativité des mesures scientifiques du temps, que relayaient la technologie de la synchronicité et la coordination conventionnelle des horloges, n’a pas seulement creusé l’abîme entre temps technologique, fondamentalement contre-intuitif, et temps de la conscience (Galison 2006) ; elle a aussi renforcé *a contrario* la légitimité du second, ancré dans une profondeur existentielle inobjectivable.

6 Il ne s’agit certes pas ici de décrire à nouveau les constituants complexes de ce « fardeau de l’histoire » (White 1966) et, partant, de cette « crise de l’historicisme » (Troeltsch 1922 ; Bambach 1995), accompagnée d’un essor des revendications de la durée subjective : de Nietzsche (1993 : 952) dénonçant le « devenir écrivain » d’une humanité historique, avançant à reculons dans l’inconnu de la vie, à Bergson (1959 : 70) célébrant « la pure durée » comme « une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s’extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre » ; de Péguy, dans sa critique de la « situation faite à l’histoire et à la

sociologie dans les temps modernes », en 1906, à Husserl, dans son élucidation de la responsabilité du positivisme historique pour la « crise de l'humanité européenne », en 1935 (1992). Il faut en revanche rappeler les liens étroits qui rattachent ce malaise dans l'historicité à la valorisation toujours plus accentuée de l'expérience artistique, valorisation spécifiquement moderne qu'on est en droit d'attribuer pour une part significative au fait que cette expérience arrache l'objet qui lui sert de support à son objectivité même, fissure en lui la dimension documentaire – aliment de l'historien positiviste – et le projette dans l'immédiateté d'une perception où les strates de passé se fragmentent, entrent en collision et finalement se fondent dans un sentiment de présence anhistorique. Un certain nombre de penseurs de l'art y ont, comme on sait, activement collaboré, en faisant jouer, comme Gottfried Semper en 1860, l'anthropologie contre l'histoire pour approcher la notion de « style » (Hvattum 2004) ou en admettant, comme Aby Warburg dans les années 1920 (2012), que « l'histoire des images est une histoire d'objets temporellement impurs, complexes, surdéterminés, [...] une histoire d'objets polychroniques, d'objets hétérochroniques ou anachroniques » (Didi-Huberman 2000 : 22).

2.

- 7 La critique contemporaine de l'ordre du temps consiste moins en une inversion qu'en une mise en chaos, dont l'anachronisme fait figure d'emblème, par l'assentiment esthétique, sinon épistémologique, qu'il suscite de plus en plus. Devenu un « lieu commun de notre époque intellectuelle » (Bayard 2009 : 126), il atteste le besoin de faire de l'état de crise des représentations et des vécus temporels une condition désirable. Paradoxalement, ce faisant, il renvoie à l'enracinement de l'historicisme, cultivé par les voies de sa critique même, dans la culture contemporaine. Avec la montée en puissance d'une pensée plurielle des « expériences du temps » (Hartog 2015), nous sommes loin de la table rase ordinairement associée au cliché d'une modernité militante. Aux antipodes d'un idéal d'amnésie qu'une conscience d'avant-garde pourrait rendre légitime, la dimension post-utopique de notre présent, depuis la Seconde Guerre mondiale, implique de renoncer à éradiquer le passé et de considérer au contraire comme un destin son tissage avec le présent. Au cœur des pulsions présentistes, autrement dit, travaille obstinément une obsession du passé. En revanche, l'état de crise de cette temporalité stratifiée entretient un désir plus ou moins fébrile de bouleversement – plutôt que de renouvellement – des mises en relation entre les différentes dimensions du temps.
- 8 Cette sensibilité contemporaine exacerbée aux vertus de l'anachronisme s'exprime dans l'apologie d'un passage de la linéarité chronologique au buissonnement temporel, apologie qui emprunte notamment aux relectures contemporaines de Darwin (Bredekamp 2008) la conviction que le foisonnement, la multiplicité, voire la réversibilité constituent des attributs de la *condition* du vivant, plutôt que de son hypothétique *logique*. Symptomatiques à cet égard, parmi beaucoup d'autres exemples possibles, sont à la fois la démarche méthodologique et le succès mondial de l'ouvrage d'Anna L. Tsing, *Le Champignon de la fin du monde* (2017 : 57), dans lequel son auteure entend rapprocher, d'une part, les « multiples filières temporelles qui s'entrelacent » « au sein d'une même espèce » de champignon, pour parfaire ses processus adaptatifs, et, d'autre part, la « fabrication multispécifique du temps » dans les usages économiques, sociaux et culturels associés à la collecte et à la consommation de cette espèce : « La curiosité dont je me fais ici l'avocate », annonce-t-elle, « suit à la trace de telles temporalités multiples. [...] Agnostiques quant à une direction qui serait en train d'être prise de manière inéluctable, il s'agit plutôt de chercher du côté de ce qui a été ignoré, de ce qui n'a jamais concordé avec la linéarité du progrès » ni avec « son rythme effréné », avec son « tempo impérieux ». Cette dimension essentiellement positive et programmatique de l'attention à la dynamique des feuilletages temporels relève de la réparation : réparation anthropologique et destructrice d'un point de vue classique historicienne du temps, jugée à la fois inadéquate d'un point de vue épistémologique et destructrice d'un point de vue politique et social ; réparation littéraire, comme l'a montré Jacques Rancière (2014 : 87-88) à propos de Michelet, par l'invention d'un « récit anti-mimétique [...] assurant le glissement des temps et des personnes dans le présent du sens ».
- 9 Dans les procédures de l'anachronisme se trouveraient alors contenues, premièrement, sur le plan du savoir, la mise au jour d'une vérité auparavant occultée par l'impérialisme de la raison ; deuxièmement, sur le plan politique, l'appel au ralentissement, qui accompagne l'idée de foisonnement du temps – on ne se déplace pas dans un hallier comme on avance sur une voie rapide –, valorisant la lenteur autant que l'épaisseur, couple symétrique de celui de la linéarité et de l'accélération, propre à l'idéologie du progrès. Enfin, sur le plan existentiel, les pratiques de l'anachronisme alimentent le désir d'un retour à l'authenticité de la vie, contre ce qu'aurait de macabre le filtrage des profondeurs du vécu par le prisme historiciste. Vitalisme et anachronisme, en somme, marchent d'un même pas, en s'opposant au biologisme et au progressisme. L'inclination pour des approches anachroniques du réel relève d'une adhésion à la vérité pressentie du vivant, d'une thérapeutique, par conséquent, mobilisée contre ce que Nietzsche (1990) dénonçait comme la maladie de l'histoire, d'une conjuration, aussi, de la peur de la mort en tant qu'attribut fatal d'un excès d'historicisme acritique – culminant dans les appréhensions contemporaines d'une apocalypse à brève échéance.
- 10 Mais la faveur nouvelle accordée à l'idée d'anachronisme possède encore une autre caractéristique, qui n'est pas réductible à sa positivité militante : c'est l'attraction qu'elle manifeste pour le renversement des valeurs, en tant que tel. Elle implique en effet d'inverser les règles de la raison jusqu'à l'absurde (d'où la notion de « plagiat par anticipation » forgée par Pierre Bayard [2009]) et de célébrer l'hétérogène, le disjoint, le paratactique, en bref le négatif, par les voies délibérément déconstructrices du court-circuit et par le consentement aux circulations erratiques dans les labyrinthes temporels. Ce faisant, le diagnostic, non dépourvu de mélancolie, de la fin des « grands récits » de l'histoire universelle (Hartog 2010 : 12-13) se mue en adhésion à une condition critique qui fait de la crise un *état* plutôt qu'un passage (Revault d'Allonnes 2012). Etat de crise : cet oxymore désigne le caractère paradoxal d'une situation où ce qui devrait déboucher sur un dénouement devient un destin, un mode continu d'existence plutôt qu'un nœud événementiel. En lui-même, le goût de l'anachronisme en apparaît à la fois comme le symptôme le plus intense et comme l'allégorie, dans la mesure où il fait du déroutage temporel, du choc et du court-circuit un état naturel de la pensée, sans horizon de sortie en direction d'un futur déterminé. Cette mise en mouvement non-directionnelle ne correspond pas à proprement parler à une quête d'enrichissement ou de vitalisation de la réalité objective par la démultiplication de ses structures temporelles, émancipées du carcan logique de l'historicisme ; mais plutôt à un désir d'approfondissement centripète d'un mode d'existence défini à son fondement même par le renversement critique. Une poétique de l'anachronisme en émane, qui le donne à penser comme une allégorie de l'état de crise, dans sa relation d'inversion avec le temps linéaire des dénouements.
- 11 Cette poétique, inassimilable à une simple thérapeutique refondatrice de la richesse du réel, affecte en particulier la question des origines. Reprenons le raisonnement de ce point de vue. Pour se donner une pleine légitimité ontologique, l'historicisme exige la mise au jour d'un commencement qui soit en même temps un fondement, d'une origine stable, autrement dit, à partir de laquelle puisse se mettre en mouvement le récit. Or, autant cette mise au jour d'une origine est désirée, autant elle est interdite par les principes épistémologiques mêmes de la démarche historiciste. De cette contradiction interne, il ressort que tout point de départ se dérobe irrémédiablement à l'emprise d'un savoir positif qui pourtant le recherche et qui échoue à l'arpenter en tant que terrain de connaissance objective. L'échec incite alors à déconstruire le

système positiviste qui y a mené et à transformer en travail de deuil effectif la mélancolie inhérente au sentiment d'un manque des origines. C'est à ce travail de deuil que s'attelle la thérapeutique du feuilletage temporel, ou de l'anachronisme, sur les ruines du positivisme. Elle conduit, selon un schéma dualiste, à opposer l'anachronisme buissonnant à l'historicisme linéaire. En les considérant comme extérieurs l'un à l'autre, elle érige le premier en promesse de salut contre le second. Demeurant au fond fidèle à une vision progressiste, elle annonce la *correction*, épistémique et politique à la fois, des errements dus aux grands récits issus des Lumières et aux fantasmes d'histoire universelle forgés par l'Occident positiviste pour se placer en position dominante.

12 Cette ambition – cette utopie ? – est certes à l'œuvre dans le goût moderne de l'anachronisme ; elle en constitue même une dimension essentielle. Mais elle ne rend pas compte, on l'a suggéré, d'une attraction spécifique pour le renversement critique, laquelle intériorise au contraire et institue en fondement paradoxal – donc d'essence tragique – les apories constitutives de la temporalité moderne, plutôt qu'elle ne prétend les guérir. A une utopie vitaliste de la réparation se superpose une passion tragique de la criticité, comme mouvement toujours recommencé de renversement des refondations. Considéré sous cet angle, l'anachronisme est renvoyé à la racine même de la démarche de l'historien qui, si l'on en croit Fernand Braudel (1958 : 748), rêve toujours, *dès l'origine*, de « s'échapper » du temps de l'histoire : le temps ordonné, syntactique dont il se présente comme le gardien apparaît alors plutôt comme une conjuration de son rêve originaire d'échappée et, aussi bien, comme la source de ce rêve, sa condition de possibilité, dans un jeu infini de renversements. Aucune de ces deux temporalités n'est plus originaire que l'autre : tout irréconciliables qu'elles sont, elles se fondent l'une l'autre, résonnent tout autant l'une que l'autre dans les constructions historiennes que dans les intuitions vitalistes, se découvrent, s'explorent et se définissent l'une par l'autre dans le jeu de leurs interventions. Elles ouvrent l'être-au-monde, ce faisant, sur un abîme, permettent que se dépie un rapport abyssal au temps que d'innombrables procédures d'occultation et de mise en forme, depuis les origines (ou plutôt : *en tant qu'origines*), ne servent finalement qu'à creuser selon de multiples modalités. Dans les consciences modernes, durcissements épistémologiques du scientisme et proclamations militantes d'anachronisme, s'engendrant mutuellement, en sont à parts égales les avatars.

13 On ne peut donc pas vraiment dire que le point d'origine soit manquant. Il se donne plutôt, archéologiquement, comme le mouvement même de quête des origines constitutif de la conscience de soi moderne. Ce qui se découvre, puis se déploie en condition critique, c'est qu'il n'y a d'originaire que le désir de l'origine, de même qu'il n'y a d'historique que le désir d'histoire qui nous fabrique. Méphistophélès l'annonce déjà à Faust, dans le *Second Faust* de Goethe (2009 : 545), lorsqu'il lui prédit que l'accès aux « Mères », c'est-à-dire aux sources premières, sera l'accès non à des essences stables mais à un milieu de mise en forme incessante, à un milieu mouvant où « l'entretien éternel du sens éternel » est « formation, transformation » et renversements. L'origine, autrement dit, n'est rien d'autre que la pensée qui se meut et qui transforme incessamment ses représentations en questions. C'est aussi ce qu'on peut retrouver dans l'approche par Jacques Derrida de la notion platonicienne de « *khôra* », à la fois région, emplacement, territoire, et mère, nourrice, réceptacle, matrice, dont la traduction est, selon lui, nécessairement anachronique, emportée par des désirs de « rétrospection téléologique ». Or, cet anachronisme, dans son acte même, ne fait que découvrir la mouvance temporelle propre à l'intraduisible mère-khôra, « la question de l'essence n'ayant plus de sens à son sujet » : « la *khôra* est *anachronique*, elle 'est' l'anachronie dans l'être, mieux, l'anachronie de l'être. Elle anachronise l'être » (Derrida 1993 : 25).

14 Encore faut-il souligner, pour conclure le raisonnement, que cette originarité ancrée dans la criticité (Vioulac 2018) ne se réduit pas à un pur effet de sens ; elle possède en elle-même un plein degré d'existence ; impliquant dans son principe une déconstruction du geste déconstructeur, elle s'exhauise, dans son instabilité et sa mouvance mêmes, en tant qu'arché, principe fondateur à part entière – ce pourquoi l'angoisse qui lui fait cortège, cessant de se présenter comme le symptôme secondaire d'un échec historique propre aux contradictions refoulées de la temporalité moderne, devient à son tour un socle originaire : « Ce n'est pas dans la fixité que je cherche le salut, le frisson de peur est la meilleure part de l'humanité » (Goethe 2009 : 545), avait d'emblée annoncé Faust à son guide vers le royaume des Mères.

15 Revenant à la proposition de départ, il est alors temps de la dépasser et de constater que si le musée et le site archéologique ont été érigés, officiellement, en temples d'un temps domestiqué, en réalité, ils se sont offerts à la conscience moderne, chacun à leur manière, comme des espaces d'expérience de ces renversements immémoriaux du temps en nous. À l'intérieur même de leur structure idéologique, autrement dit, travaillent des désirs inverses de ceux d'une objectivation du temps, des forces dissolvantes des rêves de rationalité qui les dissolvent en retour. C'est par la coexistence paradoxalement fondatrice de ces mouvements contradictoires au sein d'un même dispositif d'allégorisation du temps que non seulement la modernité se reconnaît et s'éprouve elle-même en tant qu'état de crise, mais qu'elle dégage en outre, dans le bain originaire de l'angoisse, la nature anthropologique de cette temporalité clivée, sous-tendant sa situation historique particulière de culture marquée au sceau de l'objectivité techno-scientifique.

3.

16 Que le musée – dès son institution au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle comme dispositif emblématique de l'identité moderne, quand bien même sa fréquentation restait au départ cantonnée à des fractions réduites (mais toujours croissantes) de la population – ait été animé par une volonté d'arrondissement du temps, c'est ce que sa configuration spatiale même signifie, plus proche de la succession articulée des galeries et des enfilades que du repliement contemplatif du cabinet : on y *progress*e plutôt qu'on n'y circule, suivant un parcours prédéterminé qui est la matérialisation physique d'un récit, scandé par des « périodes » présentées comme autant de chapitres dont les œuvres, les objets seraient les mots, eux-mêmes articulés en phrases par les relations logiques (formelles ou matérielles) qu'on s'applique à suggérer entre eux. Mais que le musée *d'art* – et non pas des sciences, des techniques, de la nature ou de la culture – soit immédiatement devenu l'emblème de cet emblème, la forme canonique de l'idée de musée dans les représentations qu'on s'en fait et dans les projections fantasmatiques qu'elle suscite, c'est aussi le signe d'une attraction de cette temporalisation syntactique, rationnelle et objectivante vers son contraire, l'œuvre d'art, sur un mode qui relève moins, dans son intention première, d'un défi à relever – celui d'arraisonner l'irraisonnable –, d'une conquête à opérer – celle du temps subjectif par le temps objectif –, que d'une épreuve volontairement critique des renversements du temps à incarner. L'expérience de l'œuvre d'art, à savoir de « la faculté d'entourer les choses d'une présence créatrice » (Nietzsche 1990 : 133), installe d'emblée la conscience dans un temps qualitatif qui non seulement s'éprouve (c'est le choc esthétique) mais se comprend à travers cette expérience même (c'est l'intelligence propre à l'image créatrice). Comme l'a explicité Georges Didi-Huberman (2000 : 10), « devant une image – si ancienne fût-elle – le présent ne cesse jamais de se reconfigurer », de sorte que « la nécessité de l'anachronisme », cette « façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images » (*ibid.*, 16), s'offre à l'intellection autant qu'à l'émotion et s'intensifie à mesure même de son auto-compréhension. Ce surgissement d'une temporalité qualitative, subjective, foisonnante et immaîtrisable dans les images, cette puissance de déliaison de la narrativité historique produite par la rencontre avec l'œuvre d'art, cet effet de présence qui submerge les médiations discursives, ont été magnifiés,

on le sait, comme foyer symbolique de la modernité, au sein de laquelle le culte de l'art, donc de l'énigme des images a crû au fil des deux siècles précédents comme un succédané du sacré.

17 Face à cela, le musée, apparemment temple de cette célébration, ne s'est pourtant pas contenté de s'offrir en simple réceptacle, contenant voué à servir sans la contredire la valeur de son contenu « comme un beau cadre ajoute à la peinture □...□ je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté ». Au contraire, ce qui se fait passer pour une union naturelle entre le temple et l'objet du culte s'est constitué dès l'origine comme l'union paradoxale entre deux temporalités incompatibles : à l'opposé de l'expérience de l'œuvre d'art, en effet, le dispositif du musée dresse son ambition de concrétisation d'un temps objectif séparé du présent vécu, d'une historicité rigoureusement articulée en capsules temporelles successives – de sorte qu'en faisant de lui un référent symbolique majeur de la culture moderne, on ne donne pas sereinement un cadre à la valeur suprême de l'expérience artistique mais on met bien plutôt cette dernière à l'épreuve de son arraisonnement et de la transformation des œuvres en documents d'histoire. En célébrant le musée d'art, la modernité ne célèbre pas l'art mais son contraire, du point de vue de la temporalité, ou, plus exactement, elle célèbre un dispositif intrinsèquement contradictoire, au sein duquel se fabriquent l'un par l'autre et se renversent l'un dans l'autre historicisme et anachronisme, chronologie linéaire et courts-circuits temporels, temps objectif et temps subjectif. Elle le fait selon son mode propre, celui d'une civilisation de l'objet : la structure muséale organise donc le déchirement et l'engendrement réciproques entre un monde d'objets arrangé selon une taxinomie temporelle sur-contrôlée et l'œuvre d'art approchée comme évidence d'une respiration outre-temps. Cette matérialisation spatiale d'une temporalité clivée s'est installée en position dominante dans les représentations collectives au XIXe siècle, en tant qu'espace critique d'affrontement entre des conceptions et des épreuves contradictoires du temps. Dans les salles des musées d'art, tels qu'ils ont été voulus par la culture moderne, le temps rationnellement domestiqué simultanément s'institutionnalise et se défait : au-delà des discours savants qui tendent à la circonscrire, une expérience fondamentale des renversements temporels se déploie, entrelaçant représentations mélancoliques du passé et déchirements soudains de ses voiles. Les phénomènes d'anachronisme, tels qu'éprouvés dans les salles de musée, apparaissent alors comme les étincelles produites par la confrontation incessante entre ces pôles, entre les effets de présence artistique et les effets de distance historique : ces ruptures inattendues ou ces emmêlements de la chaîne temporelle ne sont pas seulement un symptôme de la nature contradictoire du dispositif ; ils en constituent également l'expression allégorique et, par là, le font parvenir à la conscience de soi.

18 Certes, les critiques de l'idée moderne de musée, nées exactement au moment de sa naissance, se sont originairement formulées sur un mode dualiste, celui d'une défense des revendications de l'expérience subjective, hors musée, contre son exténuement dans les salles closes de ces institutions considérées comme macabres. De ce point de vue vitaliste, le musée apparaît comme l'espace univoque d'une temporalité objectivante, d'autant plus coupable qu'elle prétend s'appliquer à ce qui, plus que tout, y oppose son hétérogénéité : l'œuvre d'art comme noyau d'énergie perpétuellement en acte, vouée à se diffuser et à accomplir au présent sa « destination » individuelle et sociale. C'est le sens des dénonciations récurrentes du musée comme « cimetière » de l'art, dont le premier et plus brillant porte-parole fut, on le sait, Quatremère de Quincy sous le Directoire et l'Empire, lorsque grandit en lui la conviction que le musée moderne, loin d'être simplement un effet contingent des excès révolutionnaires et des guerres impériales, puisait la force de son développement dans la structure même des sociétés européennes contemporaines. Le modèle révolutionnaire français du musée, reflet d'un pli plus profond de la modernité, était donc voué non seulement à perdurer mais à s'étendre à travers le monde. Notamment, au-delà des péripéties politiques qui en avaient permis la création (comme le pillage des tombeaux royaux de la basilique de Saint-Denis en 1793), le Musée des monuments français (Bresc-Bautier et Chancel-Bardelot, 2016), avec sa succession de salles consacrées chacune à une entité arithmétique, le siècle, et prétendant chacune, par le rassemblement de fragments d'architecture et de sculpture, donner chair à cette périodisation abstraite, matérialisait l'apothéose d'une organisation quantifiée du temps, au sein de laquelle les objets prenaient inexorablement le pas sur la vie. Dès lors, la critique circonstancielle de Quatremère contre le musée fondé par Alexandre Lenoir dans le couvent des Petits-Augustins s'est muée en révolte générale contre les effets mortifères de l'historicisation appliquée à l'art et contre la promesse, qu'il jugeait mensongère, de donner ainsi vie au passé, alors que n'en surgissaient que des spectres : « Ne nous dites plus que les ouvrages de l'art se conservent dans ces dépôts. Oui, vous y en avez transporté la matière ; mais avez-vous pu transporter, avec eux, ce cortège de sensations, tendres, profondes, mélancoliques, sublimes ou touchantes, qui les environnait ? Avez-vous pu transférer, dans vos magasins, cet ensemble d'idées et de rapports qui répandait un si vif intérêt sur les œuvres du ciseau ou du pinceau ? Tous ces objets ont perdu leur effet, en perdant leur motif. □...□ Déplacer tous les monuments, en recueillir les fragments décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne ; c'est pour une nation existante, se constituer en état de nation morte ; c'est de son vivant assister à ses funérailles ; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'épithète » (Quatremère de Quincy 1989 : 47-48).

19 Ces critiques n'ont jamais cessé depuis deux siècles, venues de divers horizons sociaux et intellectuels – à commencer par les artistes et les écrivains – et incarnées du reste par l'expérience que chaque visiteur a pu faire de la « fatigue » muséale (Ruskin 1847, cité dans Pomian 2021 : 233), symptôme du poids d'angoisse, sinon de la morbidité que véhicule l'institution. Si elles n'ont pas eu raison du musée, cependant, si ce dernier semble plutôt les avoir intégrées dans un processus incessant d'autocritique, c'est qu'au fond elles émanent de sa propre économie interne, vivent par lui et en lui autant que contre lui.

20 La pièce d'époque, ou *period room*, en est un clair révélateur, elle dont les salles du Musée des monuments français, dès les années 1800, ont esquissé le principe et qui s'est précisée, plus tard dans le siècle, par l'évocation d'environnements fonctionnels spécifiques voire par le déménagement prétendument à l'identique de pièces réelles (Harris 2007) : cuisines, chambres à coucher, salons de châteaux délaissés, chapelles et bouts de cloîtres abandonnés, etc. Dans ces espaces de vie déplacés, des éléments d'usage doivent, par leur agencement environnemental, provoquer une sensation de vie en rapport avec la désignation intellectuelle d'une période historique donnée : ce que le visiteur est censé y éprouver, plutôt qu'y contempler, n'est pas telle ou telle œuvre séparément, mais la portion même de temps à laquelle les objets sont assignés. Ainsi temps objectif et temps subjectif sont-ils appelés à s'unir, le passé analysé appelé à se faire à part entière présent éprouvé. Mais c'est le contraire qui s'y produit : l'excès emphatique des choses y rend plus sensible l'absence des corps vivants ; la trop parfaite exactitude historique de ces éléments matériels fait violence à la réalité de nos espaces vécus, dans lesquels s'entremêlent généralement des éléments de diverses origines temporelles ; la mise en scène d'usages quotidiens – lits préparés, tables garnies de couverts, bûches dans les cheminées, fausses lumières venues de fausses fenêtres, etc. – va de pair avec la mise à distance, de sorte qu'à l'usage effectif est substituée l'*exposition* d'un usage interdit, à la dépense et au désordre de la vie réelle l'exposition de leur fatale déréalisation dans l'univers muséal de la contemplation et de la conservation. Pour le visiteur confronté à la double contrainte d'être et de ne pas être un usager, un présent sans présence en résulte, hanté par l'historicité comme par un spectre.

21 Ce monde de fantômes, antithèse de la présence, tout intérieur qu'il est à l'économie du dispositif muséal, doit-il être simplement considéré comme le résultat de l'échec d'un processus autocritique ? Comme la mise en scène de la mélancolie qui forcément accompagne cet échec, dès lors que l'utopie de vivification d'un temps strictement historicisé se résout, non pas en anachronisme foisonnant mais en blocage étanche des différentes dimensions de la temporalité, selon « le style de la

perte », pour reprendre la définition proposée par Ludwig Binswanger (1987 : 51) de la mélancolie – passé inaccessible, présent inaccompli, futur figé dans l'immuable ? A vrai dire, c'est précisément l'insistance récurrente de ces « fantasmagories de l'intérieur » (Benjamin 1991 : 298) sur les signes de l'absence et de la claustration – pénombre, rideaux, portes closes – qui conduit à suggérer l'hypothèse contraire : par la logique même de leurs mises en scène, les pièces d'époque, au fond, forment moins les symptômes d'un échec subi de la réconciliation temporelle que le déploiement obscurément désiré d'une allégorie du clivage temporel, conduisant le visiteur à se rendre responsable de ses propres affects et à réfléchir sur l'abîme entre temps de l'histoire et temps de la vie – autrement dit, à transformer l'attitude passive de la mélancolie en réflexivité critique à l'égard des rêves de circulation fluide entre passé et présent. Une poétique critique de l'hétérogénéité des temporalités prend corps : s'y donnent à voir et à comprendre l'engendrement et l'attraction réciproques de la rationalisation du temps et de son contraire, se révélant mutuellement dans leur irréductible différence.

22 Une seconde hypothèse vient alors renforcer la première : sous couvert d'incarner un désir de réparation des contradictions entre musée et expérience artistique, la pièce d'époque en accomplit en fait la vérité. Elle est en soi une allégorie de l'idée de musée. Ce qui s'y manifeste avec un éclat particulier, à travers les agencements d'objets, c'est le principe fondateur d'un espace spéculaire où se réfléchissent, se reversent et se reversent volontairement l'une dans l'autre des temporalités affrontées.

4.

23 Ce que le musée d'art est au musée en général, la préhistoire l'est à l'archéologie : à savoir, la poussée à son paroxysme d'un dispositif qui, par-là, révèle son sens profond, aux antipodes de la simplicité apparente de l'idéologie qui l'anime. Comme le musée, le site archéologique proclame en première apparence une domestication univoque du temps, dont l'épaisseur indistincte, inscrite dans celle du sol, serait littéralement rendue à la lumière, soumise à la clarté de l'appréhension rationnelle et, à cette fin, divisée en strates dont les mesures quantitatives sont sommées de correspondre à celles des périodes qui architecturent le magma du temps, de même qu'un monument d'architecture donne forme et rationalité à la masse brute de ses matériaux constitutifs. C'est au nom de cette architecture rêvée du temps que la démarche archéologique a été célébrée et que les sites qui en signalent les victoires sur l'oubli ont fait l'objet de mesures toujours plus étendues de protection, de promotion et d'exposition, partout en Europe, au fur et à mesure du XIX^e siècle, en dépit de leur caractère souvent peu spectaculaire : tranchées ouvertes, trous creusés dans la terre humide, caisses de débris d'os et de pierre amassés à ne plus savoir qu'en faire. Les fiertés nationales s'en sont emparé, dans ces pays industriels préoccupés de leur puissance et inquiets de leur emportement dans le cours du temps, comme si le groupe pouvait puiser son identité et sa stabilité dans les richesses culturelles de son sol et dans sa capacité à se les approprier en les exhumant et en les historicisant, pour ajouter au contrôle de leur assignation spatiale celui de leur assignation dans le temps.

24 Pourtant, l'élucidation de cette matière physique et temporelle se heurtait à d'insurmontables obstacles, au point que, comme la confrontation du musée avec l'expérience artistique, celle de l'archéologie avec l'indistinction des traces du passé dans le sol peut apparaître comme l'expression d'un désir profond de renversement des temporalités les unes dans les autres, plutôt que de simple victoire de l'une sur l'autre, au cœur de l'horizon fantasmatique de la modernité. De ce désir, de cette fièvre archéologique, l'invention et la construction de l'idée de préhistoire humaine ont constitué un point culminant, à partir de la fin des années 1850, en France (Richard 2008) et en Europe. Certes, en surface, cette science nouvelle incarne un désir d'historicité universelle, allant sans discontinuer de l'histoire naturelle à la préhistoire proprement dite puis à l'histoire humaine. Ouvertement, l'ambition s'y exprime d'étendre l'emprise de la chronologie sur la totalité du réel, d'établir jusqu'aux origines le règne de « l'histoire antérieure à tous les renseignements écrits, à toutes les traditions, l'histoire avant les documents historiques, en un mot, si l'on peut s'exprimer de la sorte, l'histoire préhistorique », selon les expressions conquérantes d'un des fondateurs de la science préhistorienne, le positiviste Gabriel de Mortillet, en 1883 (3). Certes, également, les dioramas et autres reconstitutions imaginaires de scènes de la préhistoire, avatars archéologiques et naturalistes des *period-rooms* pour l'histoire de l'art, ont été chargés de narrativiser cet horizon préhistorique en produisant un effet de présence dont les anachronismes n'étaient guère identifiables en tant que tels, faute de référents suffisamment explicites sur le terrain archéologique.

25 Mais précisément, la rareté, le caractère fragmentaire, l'illisibilité des sources matérielles exhumées du sol a d'emblée déstabilisé cette narration prétendument historique, fragilement bâtie sur un savoir troué, où les vides sont apparus (et apparaissent toujours) infiniment plus nombreux et plus importants que les pleins. Plus encore, la mise en ordre narrative s'est trouvée purement et simplement démantelée par le fait même de la longue durée, tel qu'il s'est, quant à lui, installé comme une évidence – fût-elle inquantifiable – dans les consciences à partir de la fin du XVIII^e siècle (Rossi 1984). Tout en s'en tenant au cadre de l'histoire occidentale médiévale et moderne, Fernand Braudel (1958 : 727) a théorisé la « valeur exceptionnelle du temps long » pour mener à « une notion de plus en plus précise de la multiplicité du temps ». La préhistoire – à l'importance épistémologique de laquelle Braudel était d'ailleurs attaché (Braudel 1959) – a manifesté à l'état pur, pour ainsi dire, les effets de cette longue durée sur un plan archéologique. Paolo Rossi (1984) et Krzysztof Pomian ont montré comment les millions d'années, devenus vers la fin du XVIII^e siècle un lieu commun pour caractériser l'histoire universelle, ne pouvaient que demeurer « rhétoriques » (Pomian 1984 : 297) dans la mesure où la perception vécue de la durée restait absolument imperméable à ces décomptes arithmétiques vertigineux. « Les choses changent », en effet, « quand il faut se représenter non une suite de chiffres mais une épaisseur de la durée remplie par des événements ». Lorsque la perception d'une chaîne de générations rapportable à la durée d'une vie humaine se distend et finalement se rompt, dissoute dans la longue durée, l'imagination n'a plus de prise pour transformer en récit l'historicité du temps, pour accomplir ainsi cette « synthèse de l'hétérogène » à laquelle Paul Ricœur (2006 : 10) identifie le discours narratif. Alors, pour des raisons à la fois cognitives et affectives, se produit une déconstruction de la logique du récit et un désinvestissement émotionnel, au terme desquels « entre les milliers et les millions de siècles, la différence semble insignifiante » (Pomian 1984 : 296) et ne subsiste plus qu'un plan indifférencié où s'effacent les dimensions du temps.

26 La longue durée, portée à son paroxysme par l'ouverture de l'horizon préhistorique, correspond donc structurellement à une opération de table rase à l'égard de la distinction entre le passé et le présent. Le caractère insurmontable de sa puissance déconstructrice, à cet égard, apparaît clairement dans la tendance à réduire les espaces de temps, chez les défenseurs d'une historicisation des « époques de la nature » (Buffon 1778) ou, plus tard, de la préhistoire humaine. C'est déjà le cas lorsque Buffon choisit d'adopter une chronologie courte de quelques dizaines de milliers d'années pour définir l'âge de la Terre, plutôt que les millions d'années dont il avait pourtant émis scientifiquement l'hypothèse dans ses manuscrits (Rossi 1984 : 108). Parmi tant d'autres exemples, un penseur de la « forme du temps » comme George Kubler, deux siècles plus tard, obéit à la même tendance lorsque, pour pouvoir spéculer sur les rythmes de l'invention culturelle, il fait arbitrairement l'hypothèse que les peintures rupestres paléolithiques ont été produites non pas au cours de « trente ou quarante siècles », mais « par quelques générations de peintres tirés de la routine de l'existence nomade, pendant quelques siècles, par une circonstance

favorable de temps et de lieu » (Kubler 2008 : 95).

27 Une écoute littérale de ces suppositions sans fondement conduirait à interpréter la construction moderne de la temporalité comme une lutte idéologique arc-boutée contre la menace du chaos temporel, quitte à maquiller l'indistinction fondamentale du passé préhistorique. Plus en profondeur, pourtant, comme dans le cas du musée d'art, s'entend la basse continue d'une attraction complexe pour la mise en crise comme telle des dimensions du temps. Le fait que l'idée de préhistoire, dans sa structure intrinsèquement abyssale, ait été d'abord rejetée puis célébrée, témoigne de cette relation d'attraction-répulsion pour le point obscur où la temporalité se dissout. Un désir d'historicité s'ancre, ce faisant, dans un désir symétrique et concomitant d'atemporalité.

28 Lorsque Hayden White s'est attaché à montrer, par une enquête sur les historiens et les philosophes de l'histoire européens au XIX^e siècle, que toute historicisation était d'abord une narrativisation, il en a déduit que la « crise de l'historicisme », à la fin du XIX^e siècle, n'était rien d'autre qu'un moment d'aporie rhétorique, dans « l'impossibilité de choisir » (1973 : 432) entre les différentes modalités discursives qui fondaient la narration historique, ou plutôt l'histoire en tant que narration. Selon les termes de ce narrativisme radical, la crise de l'historicisme est avant tout une querelle de formes ; elle est formaliste et pas réaliste : il n'est pas question, au fond, de remettre en cause la persistance inéluctable d'un désir d'historicisation, comme médiation fondamentale – et seule possible – de la réalité par le biais du récit. Comme l'a montré Rodrigo Díaz Maldonado, « White n'a jamais mis en question la conscience historique, mais bien plutôt une discipline ankylosée qui éloignait progressivement l'histoire des débats contemporains » (2019). Ce que la conscience occidentale éprouve, selon White, à partir de la fin du XIX^e siècle, comme le « fardeau de l'histoire » (1966) relèverait d'une rébellion – en particulier littéraire et artistique – contre une conception restrictive, étroitement positiviste, de son écriture, mais pas d'un rejet de la nécessité intrinsèque de la narration historique en tant que médiation du réel. Or, avec la crise anti-historiciste engendrée – ou révélée – par l'idée de préhistoire, c'est pourtant bien de cela qu'il s'agit : d'un ébranlement de la médiation narrative en tant que telle, contredite, défiée à son fondement même par une expérience immédiate, apophasique, de la présence. Autrement dit, à travers l'explosion de la possibilité même du récit en préhistoire, la discursivité de la médiation historique s'est trouvée confrontée à une exigence radicale, non-médiatisable, de réalisme.

29 Au bout de l'expérience et de la pensée de la préhistoire, en effet, il n'y a simplement plus de passé. En dépit des prétentions scientifiques ou des mises en scène populaires, le présent du spectateur moderne n'éclaire pas à proprement parler un passé de l'acteur préhistorique, ni dans sa différence ni dans sa ressemblance, puisque ce passé, structurellement, glisse en dehors des cadres mentaux de la représentation. Dans cette obscurité principielle, dans cet aveuglement profond, les tentatives d'imposition rationnelle d'une grille historique ou les représentations burlesques de pseudo scènes préhistoriques pèsent au fond de peu de poids au regard de la fascination profonde pour le renversement de l'abîme du temps en *suspens* du temps. Pourquoi avoir *inventé* la préhistoire, comme idée et comme fantasme, si ce n'est pour produire cette conflagration, ce court-circuit entre l'histoire et sa désactivation abyssale, portant l'indistinction temporelle jusqu'à son essence dans une poétique de l'immémorial, c'est-à-dire dans une désactivation de la structure dimensionnelle du temps ? Les faits matériels étaient là ; de tout temps, les regards pouvaient s'y attacher. Mais pour qu'ils fussent intégrés aux dispositifs de l'idée de « préhistoire », il a fallu que *précipite*, comme on le dit d'un composé chimique, cette rencontre spécifiquement moderne de désirs contradictoires à l'égard de la temporalité.

30 Emblème de cet emblème du *suspens* des dimensions du temps, la grotte ornée paléolithique en a produit une concrétisation spatiale bouleversante, qui, comme pour l'idée de préhistoire dans son ensemble, explique à la fois les réactions de rejet, au nom d'une logique historiciste progressiste, pendant quelques décennies après les premières découvertes de la fin du XIX^e siècle (Fraenkel 2007 ; Groenen 2014), et le culte qu'on voue désormais, depuis plus d'un siècle, à ces hauts-lieux de notre horizon symbolique contemporain. Comme la *period room* à l'égard du musée d'art, la grotte ornée constitue à l'égard du site archéologique préhistorique une montée aux extrêmes, révélant l'économie profonde du dispositif dans lequel elle s'inscrit. L'une et l'autre forment des structures où la modernité investit son désir de conflagrations temporelles, plutôt que de maîtrise du cours du temps.

31 Mais elles le font sur des modes radicalement divergents. Tandis que la pièce d'époque, au sein de l'univers muséal, est conçue comme un espace allégorique, essentiellement critique, du clivage entre temps de l'histoire et temps de la vie, la grotte ornée, quant à elle, au sein de l'univers archéologique, se donne comme l'espace aporétique d'un *suspens* du temps. Dans l'environnement muséal, le présent sans présence de la pièce d'époque se trouve théâtralisé avec tant d'insistance qu'une sensibilité critique à l'hétérogénéité des régimes temporels semble en être le véritable horizon, au-delà des délices flottants de la mélancolie. Dans l'espace incernable de la caverne, en revanche, se déploie une présence sans présent, c'est-à-dire sans distinction entre les dimensions nombrées du temps – passé, présent et futur. Les traces humaines, que leurs datations incertaines dérobent à l'appropriation historiciste, s'y manifestent dans le silence et l'obscurité d'un espace lui-même en *suspens*, indifférent aux incessantes métamorphoses de la surface du monde. Seules des présences muettes mais puissamment sensibles s'offrent à la perception : détachées d'un récit devenu inintelligible, elles ne font apparaître que l'énigme de leur tracé, dont la stabilité environnementale de l'espace souterrain a préservé la singulière fraîcheur. Un milieu physique en *suspens*, immobile et noir, est à la fois la condition de possibilité et la représentation spatiale d'un *suspens* du temps des images ; à la fois le berceau et le symbole d'une syncope de l'historicité en elles.

32 Cela dit, ce sentiment de présence n'en est pas moins enfoui dans une épaisseur temporelle, comme l'espace souterrain l'est dans la matière du sol. Le temps s'y éprouve par l'inquiétante étrangeté des motifs – animaux disparus et signes devenus ininterprétables – et par la rythmique déconcertante des interventions humaines – effleurements, superpositions, agissements à la fois hâtifs et évidemment concertés, interruptions et reprises obéissant à des décisions dont les modalités nous échappent. A la proximité produite par l'évidence des gestes se mêle un sentiment d'infranchissable distance, que l'historicisme moderne interprète aussitôt en termes temporels. Intransférable, cette profondeur de temps déjoue la mémoire ; mais elle s'impose pourtant à la conscience et défie donc aussi l'oubli. Ni mémoire ni oubli, imprégnée d'un inexplicable sentiment de présence, elle relève de l'immémorial.

33 En somme, tandis que, sous les espèces de la pièce d'époque, le musée conduit les consciences modernes à une pensée critique des conflits de temporalité, dans un jeu sans fin de renversements, la préhistoire, quant à elle, sous les espèces de la grotte ornée, ouvre à une épreuve mystique du *suspens* de ces contradictions. Renversement du renversement ? À l'horizon de la condition moderne s'esquisserait l'exigence de rompre le cercle de la criticité, de le renverser comme on renverse une idole paradoxale. Inexplicablement, dans une pure événementialité sans cause, *il se passerait alors quelque chose* : le fatal tournoiement sur soi de l'état de crise se muerait en consentement muet, à l'égard de ces apories du temps dont les grottes ornées préhistoriques ont été si passionnément instituées en fragiles et inapprochables gardiennes.

Bibliographie

Bambach, Charles R., *Heidegger, Dilthey, and the Crisis of Historicism*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

- Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.
- Walter Benjamin, *Écrits français*, Jean-Maurice Monnoyer éd., Paris, Gallimard, 1991.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], dans *Œuvres*, Henri Gouhier, André Robinet éd., Paris, PUF, 1959, p. 1-157.
- Binswanger, Ludwig, *Mélancolie et manie. Etudes phénoménologiques* [1960], Paris, PUF, 1987.
- Braudel, Fernand, « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1958, vol. 13, n° 4, p. 725-753.
- Braudel, Fernand, « Introduction générale », dans André Varagnac, *L'Homme avant l'écriture*, Paris, Armand Colin, collection « Destins du monde », 1959, p. VII-XIII.
- Bredenkamp, Horst, *Les Coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle* [2005], Dijon, Les Presses du réel, 2008.
- Bresc-Bautier, Geneviève, Chancel-Bardelot, Béatrice de éd., *Un musée révolutionnaire : le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris, Hazan et Musée du Louvre, 2016.
- Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de, *Les Époques de la nature*, Paris, Imprimerie royale, 1778.
- Derrida, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- Díaz Maldonado, Rodrigo, « Like a Rolling Stone : histoire et littérature chez Hayden White », *Cahiers d'études romanes*, n° 38, 2019, publication en ligne.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- Dumoulin, Olivier, Valéry, Raphaël, Eds. *Périodes. La construction du temps historique*, Paris, éditions de l'EHESS, 1991.
- Fraenkel, Béatrice, « L'invention de l'art pariétal préhistorique. Histoire d'une expérience visuelle », *Gradhiva*, n° 6, 2007, p. 18-31.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust II* [1832] dans *Faust*, Jean Lacoste, Jacques Le Rider éd., Paris, Bartillat, 2009.
- Gibert, Stéphane, Le Bihan, Jean, Mazel, Florian, Eds. *Découper le temps. Actualité de la périodisation en histoire*, *Atala. Cultures et sciences humaines*, Rennes, 2014, n° 17.
- Daniel, Glyn, *The Idea of Prehistory*, Cleveland et New York, The World Publishing Company, 1963.
- Galison, Peter, *L'Empire du temps. Les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré* [2003], Paris, Gallimard, 2006.
- Groenen, Marc, « Faire parler l'image paléolithique dans la première moitié du XX^e siècle », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 126 *Préhistoire/Modernité*, hiver 2013-2014, p. 24-33.
- Groult, Martine, Ed. *Systématique et iconographie du temps. Essais sur la notion de période*, Saint-Etienne, PUSE, 2004.
- Harris, John, *Moving Rooms*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007.
- Hartog, François, « La Temporalisation du temps : une longue marche », dans *Les Récits du temps*, Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo et François Hartog éd., Paris, PUF, 2010, p. 9-29.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, édition augmentée, Paris, Points Seuil, 2015.
- Husserl, Edmund, *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie* [1935], Nathalie Depraz éd., Paris, Hatier, 1992.
- Hvattum, Mari, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2004.
- Kubler, George, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* [1962], New Haven et Londres, Yale University Press, 2008.
- Le Rider, Jacques, « Oubli, mémoire, histoire dans la 'Deuxième Considération inactuelle' », *Revue germanique internationale*, 1999, n° 11, *Nietzsche moraliste*, p. 207-225.
- Mortillet, Gabriel de, *Le Préhistorique. Antiquité de l'homme*, Paris, Bibliothèques des sciences contemporaines, 1883.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles, ou Comment on philosophe au marteau* [1888], dans *Œuvres*, Jean Lacoste et Jacques Le Rider éd., Paris, Robert Laffont, 1993, p. 931-1030.
- Nietzsche, Friedrich, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » [1874], dans *Considérations inactuelles I et II*, G. Colli et M. Montinari éd., Paris, Gallimard Folio, 1990, p. 91-169.
- Olivier, Laurent, *Le Sombre abîme du temps*, Paris, Seuil, 2008.
- Péguy, Charles, *De la situation faite à l'histoire et à la sociologie dans les temps modernes*, Paris, *Cahiers de la Quinzaine*, 8^e série, 3^e Cahier, 1906.
- Pomian, Krzysztof, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.
- Pomian, Krzysztof, *Le Musée, une histoire mondiale*, I. *Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020.
- Pomian, Krzysztof, *Le Musée, une histoire mondiale*, II. *L'ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Jean-Louis Déotte éd., Paris, Fayard, 1989.
- Rancière, Jacques, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir* [1992], Paris, Points Seuil, 2014.
- Renan, Ernest, *Averroès et l'averroïsme. Essai historique*, Paris, Auguste Durand, 1852.
- Revault d'Allonnes, Myriam, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012.
- Richard, Nathalie, *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert, 2008.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Points Seuil, 2006.
- Rossi, Paolo, *The Dark Abyss of Time. The History of the Earth and the History of Nations from Hooke to Vico* [1979], Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1984.
- Schnapp, Alain, *Une histoire universelle des ruines. Des origines aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 2020.
- Schnapp, Alain, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Le Livre de poche, 1993.
- Troeltsch, Ernst, « Die Krise des Historismus », *Die Neue Rundschau*, vol. XXXIII, tome 1, Berlin et Leipzig, S. Fischer Verlag, 1922, p. 572-590, trad. fr. dans *Religion et histoire. Esquisses philosophiques et théologiques*, éd. Jean-Marc Tétaz, Genève, Labor & Fides, 1990.
- Tsing, Anna Lowenhaupt, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* [2015], Paris, La Découverte, 2017.
- Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], André Chastel éd., vol. I, Paris, Berger-Levrault, 1981.
- Vioulac, Jean, *Approche de la criticité : philosophie, capitalisme, technologie*, Paris, PUF, 2018.
- Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne* [1929], Roland Recht éd., Paris, INHA-L'Ecarquillé, 2012.
- White, Hayden, « The Burden of History », *History and Theory*, vol. 5, n° 2, 1966, p. 111-134.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in 19th-Century Europe* [1973], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.

Pour citer cet article

Référence électronique

Auteur

Rémi Labrusse

Professeur d'histoire de l'art, Unité de recherches Histoire des arts et des représentations, Université Paris Nanterre, 200 avenue de la République, 92001 Nanterre Cedex

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

1. Convergences temporelles : inventer l'histoire

« Soyez de votre temps » : archaïsme factice et modernité cachée de l'anticomanie au XIX^e siècle

YANNICK LE PAPE

Résumés

Français English

En plein milieu du XIX^e siècle, les artistes néo-grecs et les vedettes du *Classic Revival* faisaient toujours revivre l'antiquité en peinture. Bien que charmée par ces reconstitutions savantes, la critique eut aussi tôt fait de les juger anachroniques à plusieurs niveaux : dans ce qu'elles donnaient à voir, tout d'abord, eu égard aux erreurs historiques qui s'y lovaient ; dans leur style, ensuite, qui finit par être jugé désuet à force de convoquer le passé ; dans la conception de la peinture qu'elles incarnaient, enfin, à l'heure où l'on réclamait des artistes de se confronter à leur époque. Le débat n'en fut pas clos pour autant, car on se rendit également compte que cette imagerie atypique portait une attention à l'aspect des choses et à la vérité des attitudes qui n'avait rien à envier au naturalisme naissant. Dès lors, en conférant un réalisme inédit à des scènes que la tradition académique idéalisait, cette peinture, loin d'être dépassée, revendiquait au contraire une forme d'anachronisme singulier (inversé, en quelque sorte) consistant à figurer l'Antiquité selon des codes nouveaux – observation et authenticité des émotions – qui seront précisément ceux de la modernité.

All along the 19th century, French and British painters were still fond of Near Eastern and Classical antiquity. Although critics did appreciate these amazing pictures of ancient civilisations, they also pointed out how anachronistic they could be: not only historical failures can be found, but such an academic style was said to be outmoded. This way of painting has also to compete with rising trendy pictures of contemporary dramas. However, many comments underlined that neo-Greek painters and Classic Revival artists focused on the same kind of authenticity than Naturalism. Despite the traditional guidelines of the Academy concerning Beauty and idealization, these "antiquarian painters" promoted an unexpected realism that finally supported a flip anachronism, where pictures of Antiquity stressed accuracy and emotional truth – that had to become part of modernity in painting.

Entrées d'index

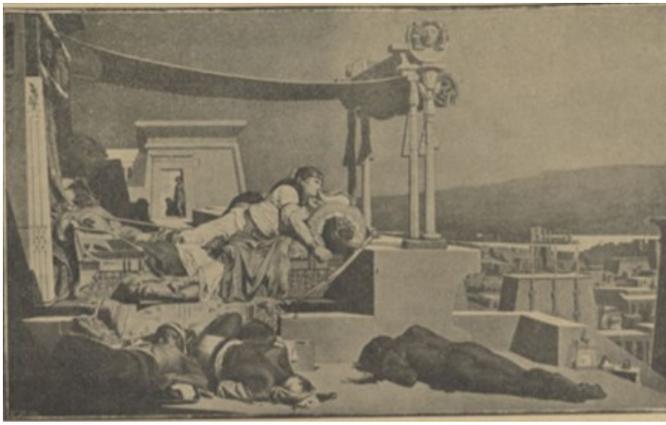
Mots-clés : académisme, anticomanie, critique d'art, presse, salons

Keywords : academic painting, classic revival, art critic, press, salons

Texte intégral

- 1 Tout au long du XIX^e siècle, et notamment dans sa seconde partie, les peintres académiques comptèrent dans leur rang ce que Théodore Pelloquet (1851), un homme de lettre proche de Nadar, nommait « les fanatiques du passé », ceux dont l'attention se portait en priorité sur les grandes civilisations de l'Antiquité. Louis Auvray, le directeur de la *Revue artistique et littéraire*, qui était aussi connu comme sculpteur, remarquait en 1859 que ce mouvement, régulièrement jugé obsolète, maintenait encore et toujours son influence : « Le Salon actuel semble accuser une tendance de retour à la grande peinture historique. En effet, les grandes toiles sont nombreuses [et] quelques-unes ont trait à l'histoire de l'Antiquité », notait-il (Auvray 1859 : 11). Charles Moreau-Vauthier (1900 : 22), qui publia beaucoup sur l'art en marge de son activité de peintre, s'en souvenait encore en 1900 lorsqu'il évoquait Jean Lecomte du Noüy, un de ces artistes qui s'était tourné vers l'Égypte ancienne, avec notamment *Les Porteurs de mauvaises nouvelles*, un tableau de 1871 qui fait aujourd'hui partie des collections du musée d'Orsay (Fig. 1) : « Sous le Second Empire, nos artistes français représentèrent dans des œuvres très diverses la vie pittoresque des bords du Nil. Si la plupart figurèrent le présent, quelques-uns voulurent évoquer le passé ».

Figure 1. Jules Lecomte Du Noüy, *Les Porteurs de mauvaises nouvelles*, 1871.



Le tableau fait aujourd'hui partie des collections du musée d'Orsay (sans 63).

L'art méridional, 8^e année, N° 176, 15 août-1^{er} septembre 1901 : « L'œuvre de Leconte Du Noüy, peintre et sculpteur », p. 130. Photo : avec l'aimable autorisation de la Ville de Toulouse, Bibliothèque municipale, Collection numérique : Bibliothèque Rosalis, P 3860.

- 2 Inutile de dire combien cette aspiration à peindre l'Antiquité en plein XIX^e siècle, dans son principe même, était destinée à susciter de multiples commentaires sur la posture à tenir, de la part des artistes, face à l'histoire. On pourrait s'attendre à ce qu'on examine ici la part d'erreurs et de maladresses qui pouvaient émailler ces tableaux prétendant donner à voir les civilisations du passé avec une exactitude relative, et il est vrai que la critique du moment se prêta volontiers à cet exercice. Mais si cette peinture a pu être jugée anachronique (pour reprendre un mot qui était déjà utilisé à l'époque), ce n'était pas seulement pour ses mises en scènes exotiques, c'était aussi pour elle-même – en tant que style d'arrière-garde – et pour la désinvolture avec laquelle elle osait parler d'une Antiquité qu'on avait jusqu'ici l'habitude de rendre sensationnelle, morale et magistrale. Les commentaires de l'époque illustrent bien ces différents type d'anachronismes que l'on reprochait à l'anticomanie du second XIX^e siècle, et c'est pourquoi (une fois n'est pas coutume) notre propos se concentrera sur ces témoignages¹ : leurs divergences et même leurs contradictions suffisent en effet à montrer, en négatif, que cette peinture antiquisante si singulière, longtemps mise au ban des collections publiques françaises, participait d'une mise en demeure inédite des catégories historiques qui motivait également les autres courants artistiques de l'époque – ceux-là même que l'on associe plus volontiers à la modernité.

1. Un « archaïsme » sous surveillance

- 3 Curieusement, la critique qui apporta son soutien à ce type de peinture d'histoire se plut à en complimenter les artistes phares en jouant précisément de leur aspect anachronique au sein de la scène artistique. Jean-Léon Gérôme – le peintre emblématique de l'école néo-grecque en France – était ainsi tant attaché à l'Antiquité romaine que J.-H. Duvivier (1859 : 6-7), un critique qui se montrait un peu dubitatif sur l'évolution de l'art à son époque, le présenta avec malice comme un véritable « citoyen de Pompéi ». Les commentaires qui vantaient « l'archaïsme » de ces peintres étaient légion : « M. Gérôme, dans son *Intérieur grec*, fait preuve de plus d'archaïsme, de plus de science du détail de mœurs que M. Devéria », lisait-on par exemple chez Jules Labeaume (1851 : 23), un historien qui commenta le Salon en 1850 ; « M. Lecomte du Noüy a la finesse, la précision et l'exactitude archaïque de M. Gérôme » écrivait de son côté Théophile Gautier (1865 : 887) au sujet de *La Sentinelle grecque*, un autre tableau de Lecomte du Noüy ; Emmanuel Bénézit, dans son dictionnaire (1911 : 36), se souvenait lui-même de Léopold Burthe comme d'un peintre « soucieux d'un certain archaïsme ». Séduit par la démarche, A. Descubes (1877 : 250) évoquera encore dans la *Gazette des lettres, des sciences et des arts* « cette école archaïque mise à la mode par M. Gérôme, qui fouille dans le passé le plus lointain pour en reconstituer scientifiquement les scènes les plus ignorées ». Mais aussi savante était-elle, cette peinture, on le devine, donna rapidement lieu à des railleries concernant la fidélité des reconstitutions qu'elle proposait. Alma-Tadema, un des peintres les plus en vue du *Classic Revival*, en témoignait lui-même en se souvenant d'une mésaventure rencontrée avec son *Sappho and Alcaeus* (fig. 2) : « Un critique m'avait dit que, dans cette peinture, j'avais peint un fauteuil d'une autre époque. C'est pourtant moi qui avait raison, car on peut voir ce fauteuil sur de nombreux vases grecs », se rappelait-il (Swanson 1990 : 58²). Bien que souvent complimentés pour leur atmosphère et la qualité de leur mise en scène, les tableaux d'Alma-Tadema prêtèrent souvent le flanc à ce type de réserves, comme lorsque Mario Proth, un journaliste très actif qui n'hésitait pas à être tranchant, ironisa sur une toile présentée au Salon de 1875 (*A Picture Gallery*) dans laquelle le peintre avait figuré un siège recouvert de tissu : « Après un examen approfondi qui est la pénitence de notre inattention première, nous nous promettons de demander à quelque tapissier érudit si les Romains pratiquaient le capiton », se moquait le critique (Proth 1875 : 15).

Figure 2. Lawrence Alma-Tadema, *Sappho and Alcaeus*, 1881.



Baltimore, The Walters Art Museum, Inv. 37.159 © Courtesy of The Walters Art Museum, Baltimore.

- 4 Les libertés prises avec l'art et l'histoire étaient jugées avec sévérité : « Rien n'est plus disparate, plus choquant que de rencontrer, dans un temple d'architecture grecque ou romaine, une peinture ou une sculpture imitée du gothique. Ces anachronismes révolteront toujours les hommes de goût », considérait ainsi Louis Auvray (1859 : 13). Au-delà des accessoires, même l'éclairage des scènes devait correspondre à ce que nous en disait l'histoire, sauf à être jugé inadapté.

Henry Houssaye, un critique helléniste, condamna à ce propos Lecomte du Noüy pour sa *Folie d'Ajax*, en 1868 : « La lueur qui l'enveloppe lui donne l'aspect diaphane d'un spectre. On la croirait éclairée par la lumière électrique », déplorait-il (Montgailhard 1916 : 116). Les attitudes des personnages devaient également être en accord avec la mentalité du temps et non celle du XIXe siècle. On le sent bien quand Gautier émet des doutes sur les réactions du collège de vieillards qui découvrent le corps dénudé de Phryné, dans le tableau éponyme de Gérôme présenté en 1861 (fig. 3) :

Ils paraissent émus sensuellement par la nudité découverte à leurs yeux. C'est là un effet tout moderne. Des Grecs habitués aux luttes du gymnase [...], aux cérémonies choragiques, aux concours de beauté, entourés d'un peuple de statues sans draperies et sans feuilles de vigne, ne devaient pas se troubler ainsi à la vue d'une femme dépouillée de ses voiles (Gautier 1861 : 79).

Figure 3. Anonyme, « *Phryné devant l'Aréopage*, par Jean-Léon Gérôme », vers. 1870-1890.



Tirage sur papier albuminé, 7,7 x 12,3 cm.

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 85.XP.360.50. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

- 5 Aussi Jules Bosmans (1881 : 9) se montra très sévère au sujet de la rigueur historique en peinture et de la formation des artistes qui voulaient se lancer dans le genre : « L'étude ! voilà ce qui manque [...] voyez certains tableaux d'histoire : ne sont-ils pas remplis d'anachronismes ? D'où cela vient-il ? Du manque d'étude ! », s'exclamait-il.

2. L'anticomanie au défi du présent

- 6 Il n'était pas seulement question de l'habileté des peintres et de leur capacité à illustrer avec vraisemblance les grandes périodes de l'Antiquité. Ce qui faisait tout autant débat, c'était la pertinence même de leur démarche et, de façon générale, leur approche de la peinture à l'heure du triomphe des réalistes. Très influent dans la presse, Jules Claretie, lorsqu'il commenta en 1876 le travail de Jean-Louis Hamon, un des artistes majeurs de l'école néo-grecque, avouait ainsi sans détour vouloir « demander à l'artiste autre chose que des pastiches de l'Antiquité » (Claretie 1876 : 318).

- 7 La question, en fait, était celle du lien à l'histoire, avec pour les artistes l'injonction de trancher entre leur goût pour le passé et leurs devoirs envers le présent. « C'est à l'œil nu et non à travers la lunette d'Herculanum, qu'on voit le monde contemporain », jugeait à ce titre Jules-Antoine Castagnary (un des critiques les plus acerbes du moment, qui ne cachait pas son affection pour le réalisme de Courbet) au sujet des images de Gérôme en 1859 (Castagnary 1892 : 99). Les artistes victoriens étaient logés à la même enseigne, comme lorsque le marquis de Villemer – Charles Yriarte de son vrai nom, un critique féru de voyage qui était certes plus sensible à l'art espagnol et à l'art italien – évoquait les tableaux d'Alma-Tadema (qui exposait *Un Empereur romain* à Paris) en conseillant au peintre une autre voie :

Nous voudrions voir cet artiste aborder la vie moderne ; nous le prenons bien pour ce qu'il est et nous ne lui contestons nullement le droit de vivre dans la contemplation de l'Antiquité ; mais la nature de ses qualités nous fait regretter, encore une fois, qu'il ne s'attaque pas aux sujets qui nous touchent de plus près (Villemer 1872 : 2-3).

- 8 D'autres étaient moins policés, et la critique, loin d'être unanime, regrettait sans trop de scrupule cet engouement pour ce que Pierre Paget (1889) appelait « les souvenirs de l'histoire ». René Schneider, qui oeuvra beaucoup à l'Institut d'Art et d'Archéologie de Paris, se souvenait en 1930 d'une peinture « qui ne s'attache qu'au passé », des sortes de « tableaux », comme il le disait, qui n'ont d'autres prétentions que de laborieusement reconstituer l'Antiquité. Schneider, au final, se montrait implacable : « L'art des Pompéiens sent le renfermé », concluait-il (Schneider 1930 : 26).

3. « Soyez de votre temps ! »

- 9 La *Revue des deux mondes*, à l'occasion du Salon de 1869, trouvait de son côté que cette anticomanie qui sévissait depuis le milieu du siècle, non contente de s'évertuer à figurer des périodes évanouies depuis longtemps, avait elle-même un aspect désuet et ne faisait que reprendre les idées des générations précédentes, entre esthétique troubadour et retour à l'Antique post-révolutionnaire :

M. Viger cultive toujours avec succès l'archéologie intime de 1810. Ces souvenirs d'une précision savante et parfois puérile exhalent un parfum de fleur fanée qui doit faire pâmer les survivants de l'époque [...]. On a que trop copié depuis vingt ans les erreurs et les ridicules du Premier Empire (About 1869 : 751).

- 10 Arthur Duparc, sous-inspecteur des Beaux-Arts (et qui connaissait bien Henri Régnauld), dira un peu la même chose quelques années plus tard au sujet de Léon Glaize, qui présentait au Salon sa toile *Conjuration aux premiers temps de Rome* (1875) – un tableau du musée de Châtillon sur Seine qui fut très endommagé en 1940, aujourd'hui conservé par le musée d'Orsay : « Cet artiste, qui emprunte ses inspirations à Plutarque, les rend comme l'eût pu faire David » (Duparc 1875 : 815). Même Bouguereau, un des peintres académiques les plus cotés, n'échappera pas à la suspicion dans ce domaine, notamment lorsqu'il présenta sa fameuse *Vénus* en 1879 : « N'est-ce pas une sorte de décalque des maîtres du passé que cette *Naissance de Vénus* de M. A. Bouguereau ? », se demandait Paul Sébillot, qui exposa lui aussi au Salon (1879 : 5-6).

- 11 Les peintres concernés, notamment ceux de « l'école des pointus », comme Baudelaire surnommait les néo-grecs qui s'étaient regroupés autour de Gérôme et que le poète trouvait trop maniérés, étaient jugés dépassés : Théodore Pelloquet les appelait les « artistes en vieux » (1851 : 336) et Charles Blanc, le fondateur de la *Gazette des Beaux-arts*, qui fut également appelé à la tête de l'administration des beaux-arts en France, reprenait en 1866 le conseil qu'on leur lançait souvent – en attendant d'eux qu'ils renouvellent leur style autant qu'ils s'intéressent à leur époque : « Soyez de votre temps » (Blanc 1866 :

30).

- 12 Léonce Bénédite, le conservateur en titre du musée du Luxembourg (dont le musée d'Orsay reçut une partie des collections), prit certes un peu leur défense à la fin du siècle : « Les événements contemporains ne semblent pas fournir beaucoup d'éléments à la peinture historique, expliquait-il. On est trop près pour les comprendre, et leur décor extérieur n'est pas fait pour passionner » (Bénédite 1895 : 38). Louis Énault (1871 : 3), qui était sensible au réalisme en dépit de sa formation classique, avait fait une lecture inverse de la situation à la sortie de la guerre de 1870, en reprochant à Tony Robert-Fleury de consacrer un grand tableau à la *Prise de Corinthe* (musée d'Orsay) alors que l'actualité dramatique récente lui offrait un sujet tout aussi noble qui pourrait répondre à ses envies d'histoire :

M. Tony Robert-Fleury n'est que trop encouragé par les événements que déroule devant lui le cours de l'histoire contemporaine à persévérer dans la voie douloureuse qu'il a choisie. Les sujets dramatiques et saisissants ne lui manqueront plus désormais chez nous, et il n'aura pas besoin de franchir la distance des siècles.

- 13 Parallèlement, il est vrai aussi que certains rejetaient le présent pour se réfugier dans une sorte de passé idéal, tel Edward Burne-Jones et William Morris, qui cherchaient à s'éloigner de ce qu'ils nommaient la « mer nauséabonde » (« putrid sea ») que représentait pour eux la laideur moderne. Burne-Jones se rappelait de leurs échanges à ce sujet : « Nous discussions de la disparition des bonnes vieilles choses³ » (Lago 1982 : 65).

4. Une vision de l'Antiquité moins désuète qu'elle le paraît

- 14 On pourrait donc croire que le débat esthétique, alors, se résumait à opposer ces peintres dont la personnalité autant que les tableaux accumulaient les anachronismes – et dont la manière même de concevoir la peinture serait périmée – à ces nouvelles vedettes de la scène artistique qui portaient toute leur attention à leur époque et à ses drames. La critique se montra pourtant ambiguë sur ces questions et, loin de désavouer en bloc la peinture d'histoire à sujets antiquisants, elle n'eut de cesse de relever ce qui la rendait actuelle, aussi bien en ce qui concernait ses thèmes (qui faisaient pourtant clairement référence aux anciens temps), que son style si particulier.

- 15 Charles Clément, un écrivain prolifique connu pour son texte fondateur sur Géricault, signale par exemple en 1872 « une jolie figure drapée à l'antique, mais d'un sentiment un peu moderne » imaginée par M. Aubert ; Castagnary, en 1863, relevait déjà qu'*Horace à Tibur*, un tableau de Joseph Lecoq, « poursui[vai]t un accord difficile entre les belles lignes du paysage antique et le charme pénétrant du paysage moderne » (Castagnary 1892 : 126). Alexandre Stani (1872) observait la même inflexion chez Alma-Tadema lorsque le peintre exposa à Paris son tableau *La Fête intime (A Bacchic Dance)* :

M. Alma-Tadema a adopté une forme plutôt décorative. Les figures de danseuses, de joueuses de flûte, se suivent et s'enlèvent isolément sur le mur d'un jardin qui sert de fond uniforme. Il faut résolument accepter cette toile comme une frise antique appropriée au goût moderne.

- 16 Même Charles Asselineau (1864 : 275), qui était pourtant très sensible aux audaces artistiques du moment, admettait aussi que les tableaux d'Alma-Tadema avaient quelque chose de réellement nouveau et ne se contentaient pas de perpétuer un style ou des astuces hérités de la tradition d'atelier, avec *Pastimes in Ancient Egypt* comme exemple : « Je ne crois pas le moins du monde que M. Alma-Tadema ait voulu faire de la peinture archéologique », écrivait Asselineau, « il n'est point tombé dans la puérité d'un de ses anciens, M. Guignet, qui vers 1845 nous peignit, sous l'aspect maigre et roide d'un décalque de papyrus, le Pharaon se faisant expliquer ses rêves par Joseph ».

- 17 Bénédite, déjà cité, déchiffra bien cette tendance qui voyait les artistes anticomanes mettre au goût du jour leur vision, en adoptant les préceptes du moment :

Les peintres d'histoire ou d'abstraction ont constamment recours à la science et à l'observation pour rafraîchir leurs restitutions par des sensations plus neuves du décor extérieur [...] Aux anciennes inspirations, qui jadis suffisaient à alimenter l'imagination des artistes, se sont ajoutées certaines conceptions essentiellement modernes (Bénédite 1895 : 50).

- 18 Contre toute attente, ces peintres qui se plaisaient à mettre en image des civilisations disparues, peu enclins à se satisfaire d'une imagerie fantasmagorique, feraient montre d'une réelle attention à l'aspect des choses, selon les mêmes modalités que les mouvements les plus audacieux de l'époque. Eugene Benson, dans *The Galaxy*, n'hésitait pas, en tout cas, à les comparer aux réalistes :

[Alma-Tadema] enquête à la manière d'un antiquaire ; il est aussi rigoureux que les peintres classiques, aussi audacieux que les romantiques, et il est plus réaliste qu'aucun autre artiste de sa génération [...] Tel un esprit moderne, il voyage, il explore, il cherche, et il essaye de cerner totalement son sujet⁴ (Weinberg 1984 : 23).

- 19 La méticulosité de ces artistes, sur laquelle la critique revenait souvent, participait finalement d'une même démarche que celles des peintres qui, à la même époque, s'attachaient à peindre le présent. Pour complimenter la qualité des reconstitutions, on insistait d'ailleurs souvent sur le fait que l'Antiquité était figurée avec tant d'authenticité qu'elle se confondait avec le présent : « La Rome des Césars vit là tout entière sous nos yeux », disait ainsi Louis Jourdan (1859 : 37) au sujet des images de Gérôme et de son *Cirque Romain*.

5. « Habiller à la mode grecque les idées et les gens de notre temps »

- 20 On a vite repéré aussi que l'attitude des personnages ne relevait plus de la gestuelle héroïque qui étaient habituelle pour ce type de peinture : l'idéalisation avait cédé la place à des mises en scènes qui se voulaient exactes, banales voire triviales, avec au final des personnages qui n'avaient plus de véritables différences avec les hommes et des femmes du XIX^e siècle. Alma-Tadema était souvent cité à ce propos, par exemple lorsque Paul Mantz évoque *A Sculpture Gallery* (fig. 4), exposé à Paris en 1878 et qui fait aujourd'hui partie des collections du Hood Museum of Art (Dartmouth College), aux États-Unis :

Nous connaissions pour les avoir vues aux Champs-Élysées la plupart des peintures exposées par M. Alma-Tadema dans la section anglaise : on retrouve avec plaisir la *Galerie de peinture*, la *Galerie de sculpture*, intérieurs clairs où sont regroupés des Londoniens habillés à l'antique.

Figure 4. Lawrence Alma-Tadema, *The Sculpture Gallery*, 1874.



Huile sur toile, 219.7 × 171.5 cm.

Hood Museum of Art, Dartmouth, don d'Arthur M. Loew (classe de 1921A), P.961.125 © Hood Museum of Art, Dartmouth College.

- 21 On remarqua des dispositions identiques chez les peintres français, notamment le cercle de Gérôme, directement cité par Henri Delaborde (1866 : 172) lors du Salon de 1861 : « On sait que, depuis quelques années [...] un groupe d'artistes a pris à tâche d'habiller à la mode grecque les idées et les gens de notre temps, ou de mettre en circulation de maigres moralités sous un costume mi-parti antique, mi-parti moderne », écrivait-il sur le tableau *Alcibiade et Aspasia* (fig. 5). *Le Journal du Salon* de 1863 reprenait exactement la même expression au sujet de Toulmouche, un peintre néo-grec apprécié des milieux aisés pour ses figures aimables, « des poupées revêtues d'un costume mi-partie antique, mi-parti moderne » (Pelloquet 1863). La critique jugea à ce titre que certains modèles étaient décidément trop « vrais » – le mot est souvent utilisé, comme chez Ernest Chesneau (1888 : 28-29), qui accordait à Alma-Tadema la faculté de « faire vivre ses personnages vrais dans leur vrai milieu » – pour être de dignes représentants de l'Antiquité tels que les définissaient les codes académiques relatifs à l'idéalisation des formes et à « la grandeur sereine » héritée de Winckelmann. Olivier Merson (1873), le père de Luc-Olivier Merson, amené à devenir un des chefs de file de la peinture d'histoire fin de siècle, raillait surtout les images de Bouguereau :

Non, ni romaines, ni grecques, ces jeunes filles aux chaires lisses et satinées, aux grâces molles et languissantes, aux cheveux peignés au cold-cream [...] Ce sont tout bonnement des demoiselles de Paris, et je soupçonne même l'Arcadie qu'elles remplissent de leurs ébats folâtres, baignés par la Bièvre.

Figure 5. Charles Courty, « *Alcibiade chez Aspasia*, d'après Jean-Léon Gérôme », 1872.



Gravure, 22 × 30,2 cm.

Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1892-A-17618. Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.

- 22 Avec parfois de réelles réticences à ce sujet, notamment au milieu du siècle, tant la manière de figurer l'Antiquité et ses modèles étaient encore sacralisée. Mathilde Stevens se montrait en tout cas radicale sur *L'Amour en visite*, de Jean-Louis Hamon :

Cette peinture mièvre, lymphatique et léchée, a la prétention de vouloir imiter la peinture athénienne. Hélas ! j'ai beau appeler toute ma bonne volonté, et toutes mes illusions à mon aide, je ne vois que les agaceries maladroites et le sourire plâtré d'une de nos Parisiennes demi-monde (Stevens 1859 : 18).

- 23 Si ces figures posaient problème, ce n'était donc plus parce qu'elles apparaissaient incongrues en plein XIX^e siècle mais, au contraire, parce qu'elles présentaient l'allure des Européens de l'époque. Pour Claude Vignon (1851 : 118), connue en tant que sculptrice mais qui publia aussi beaucoup sur les Salons au milieu du siècle, les modèles qui avaient posé pour les figures antiques de Gérôme avaient en effet un aspect trop parisien pour ne pas créer, en bout de course, « un léger anachronisme ».

6. L'Antiquité au goût du jour... et les critiques à la traîne !

- 24 Mais ces réserves, autant que les critiques élogieuses, mettaient tout autant en lumière combien ce type de peintures, que l'on serait tenté de réduire (à tort) à de simples illustrations séduisantes du passé, donnaient finalement à voir l'immuabilité des émotions humaines et la fraternité qui nous lie, par-delà les époques, à nos ancêtres éloignés. Dans une des leçons qu'il donna en 1872 à la Royal Academy, Edward Poynter relevait précisément que « l'aspect des hommes [...] est le même à toutes les époques » (Arscott 1999 : 139⁵). Il est significatif que Tullio Massarani, un homme de lettre italien qui s'investit pour la protection du patrimoine culturel, faisait rivaliser Poynter avec Alma-Tadema (Massarani 1880 : 80), comme pour dire que leurs démarches communes reflétaient les convictions du moment. Max Rooses, un critique de la toute fin du siècle, attribuait

surtout à Alma-Tadema cette faculté d'annuler les millénaires et de parler de sa propre époque sous couvert de l'Antiquité :

Le spectateur se sent transporté hors de son temps et de son milieu sans se sentir le moins du monde dépaycé [...]. Les figures sont à la fois romaines et dix-neuvième siècle, de costumes, d'attitude, de gestes et d'expression. C'est un nouveau pays et un autre peuple qu'on vous montre, cependant ce pays touche au vôtre et ceux qui l'habitent sont des frères et sœurs (Rooses 1901 : 161).

- 25 Dès lors se joua une sorte de renversement, car ce qui devenait anachronique, finalement, était la mise sous cloche de l'antiquité telle qu'elle continuait à être soutenue au nom de la tradition et des usages académiques. Paul Mantz, par exemple, conservait une position réellement équivoque à ce propos en 1847, lorsque le *Combat de Coqs* de Gérôme et les *Romains de la Décadence*, de Thomas Couture (deux tableaux aujourd'hui au musée d'Orsay), firent parler d'eux : d'un côté, Mantz encense « les disciples de cette grande école qui, amoureuse de la réalité, la poursuit et l'atteint par la passion, par la couleur et par la lumière » ; de l'autre, il étrille aussi bien Gérôme que Couture pour l'aspect vulgaire et commun de leurs figures (Mantz 1847 : 8). Le réalisme, en d'autres termes, était sans conteste un mouvement d'avenir, sinon la voie à suivre pour les artistes sérieux, tant qu'il ne s'appliquait pas à l'Antiquité, dont les sujets devaient être traités avec emphase, cérémonie et majesté. C'était là ne pas voir que la peinture épique avait évolué et intégré comme ambition celle de figurer l'homme et le monde tels qu'ils sont, sans ajout ni artifice. Gustave Haller, lui, avait bien senti ce goût nouveau pour la « vérité » (Haller 1902 : 24-25), même s'il reste un peu réservé à ce sujet :

Jadis le tableau d'histoire était une composition noblement ordonnée, où le roi, les princes, les personnages célèbres, les grands guerriers se trouvaient seuls en vedette. À notre époque, ce n'est plus assez. Les peintres, animés par l'ardent souci de la vérité, tiennent à reconstituer comme décor, mobilier, costume, l'heure passée qu'ils doivent représenter.

- 26 Considérer que la peinture antiquisante devait conserver ses atours traditionnels était finalement devenu une idée d'arrière-garde, celle d'une partie des artistes qui se cramponnaient à l'héritage classique, celle aussi d'une critique conservatrice qui ne parvenait pas à appréhender les mutations du genre. Eugène Guillaume, lors du Salon de 1879, avait en revanche pleinement conscience de cette extension du réalisme au domaine de l'histoire, qui avait d'un coup rendu obsolète (anachronique) les anciennes recettes :

On dit aujourd'hui que le grand art s'en va : on entend déplorer sa décadence. Mais d'abord, qu'est-ce que le grand art ? Admettons que ce soit celui qui s'inspire uniquement des religions, de l'histoire sacrée et profane [...]. Est-il vrai que les idées de cet ordre soient délaissées ? Nullement, et cela n'est pas possible. Une certaine manière de les mettre en œuvre est seule abandonnée ; elle est déjà d'un autre temps (Guillaume 1879 : 86).

Bibliographie

- About, E. (1869), « Le Salon de 1869 », *Revue des deux mondes*, XXXIX^e année, T. LXXXI, 1^{er} mai, p. 725-758.
- Arscott, C. (1999), « Poynter and the Arts », dans *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Elizabeth Prettejohn (dir.), Manchester University Press, p. 135-151.
- Asselineau, C. (1864), « Salon de 1864 », *Revue nationale et étrangère*, t. 17, p. 274-309.
- Auvray L. (1859), *Salon de 1859. Exposition des beaux-arts*, Paris, A. Taride.
- Bénédite, L. (1895), *Le Salon de 1895*, Paris, Bousod, Valadon et Cie.
- Bénézit, E. (1911). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, t. 3.
- Charles, B. (1866), « Salon de 1866. 2^e et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, t. XXI, 1^{er} juillet, p. 28-71.
- Bosmans, J. (1881), *Le Salon de 1881*, Bruxelles, Chez tous les libraires.
- Castagnary, J.-A. (1892), *Salons, t. 1^{er}, 1857-1870*, Paris, Charpentier.
- Chesneau, E. (1883), *Artistes anglais contemporains*, Paris / Londres, Librairie de l'art.
- Claretie, J. (1876), *L'Art et les artistes français contemporains : avec un avant-propos sur le Salon de 1876*, Paris, Charpentier.
- Clément, C. (1872), « Exposition de 1872 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mai, p. 1-2.
- Delaborde, H. (1866), *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Jules Laborde.
- Descubes, A. (1877), « Le Salon de 1877 - La peinture de genre », *Gazette des lettres, des sciences et des arts*, n° 16, 1^{er} juin, p. 248-252.
- Diederer, R. (2004), *From Homer to the Harem : the Art of Jean Lecomte du Nouÿ*, New York, Daresh Museum of Art.
- Duparc, A. (1875), « Le Salon de 1875 », *Le Correspondant*, t. 99, p. 810-844.
- Duvivier, J. - H. (1859), *Salon de 1859. Indiscrétions*, Paris, Dentu.
- Énault, L. (1871), « Exposition universelle de 1871 à Londres », *Le Constitutionnel*, vendredi 21 juillet, p. 3
- Gautier, T. (1861), *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, Dentu.
- Gautier, T. (1865), « Salon de 1865. VI. Peinture », *Le Moniteur universel*, 24 juin, p. 886-887.
- Guillaume, E. (1879), « Le Salon de 1879, II. La peinture », *Revue des deux mondes*, 15 juillet, p. 185-211.
- Haller, G. (1902), *Le Salon, dix ans de peinture*, Tome 1, Paris, Calmann-Lévy.
- Jourdan, L. (1859), *Les Peintres français : Salon de 1859*, Paris, A. Bourdilliat.
- La Beaume, J. (1851), *Lettres sur l'exposition des ouvrages des artistes vivants, Salon 1850-1851, Extraites du Messager de la Haute-Marne*, Langres, E. L'Huillier.
- Mantz, P. (1847), *Salon de 1847*, Paris, Ferdinand Sartorius.
- Mantz, P. (1878), « Exposition Universelle. Les écoles étrangères. Hollande », *Le Temps*, 19 octobre, non paginé.
- Massarani, T. (1880), *L'Art à Paris*, t. 2, Paris, Renouard.
- Merson, O. (1873), « Le Salon de 1873, IV », *Le Monde illustré*, 14 juin, p. 375-377.
- Montgailhard, G. de (1916), *Lecomte du Nouÿ*, Paris, A. Lahure.
- Moreau-Vauthier, C. (1900), *Les chefs-d'œuvre des Grands Maîtres*, Paris, Hachette.
- Paget, P. (1889), « Le Salon de 1889 », *L'Illustration*, n° 2409, 27 avril.
- Pelloquet, T. (1851), « Salon de 1850-1851 », *La Liberté de penser*, 4, VII, p. 224-231.
- Pelloquet, T. (1863), « Salon de 1863 », *L'Exposition : Journal du Salon de 1863*, n° 25, dimanche 9 août, p. 1-4.
- Proth, M. (1875), *Voyage au pays des peintres. Salon de 1875*, Paris, Henri Vaton.
- Rooses, M. (1901), *Les Peintres néerlandais du XIX^e siècle. 1*, Paris, L. Henry May.

- Schneider, R. (1930), *L'Art français, XIX^e et XX^e siècles : du réalisme à notre temps*, Paris, Laurens.
- Sébillot, P. (1879), *Le Salon de 1879*, Paris, Au bureau de La Réforme.
- Stani, A. (1872), « Salon de 1872, premier article », *Le Pays*, dimanche 9 juin, non paginé.
- Stevens, M. (1859), *Impressions d'une femme au Salon de 1859*, Paris, Bourdilliat.
- Swanson, V. (1990), *The Biography and Catalogue Raisonné of the Paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Londres, Garton.
- Vignon, C. (1851), *Salon de 1850-51*, Paris, Garnier Frères.
- Villemer, Marquis de, pseud. Charles Yriarte (1872), « Salon de 1872 - Peinture », *Le XIX^e siècle*, 18 juin, p. 2-3
- Weinberg, H.B. (1984), *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Fort Worth, Amon Carter Museum.

Notes

1 Cette étude n'en est pas moins redevable aux recherches récentes sur ce sujet de l'anticomanie au XIX^e siècle, que nous citons abondamment ailleurs, notamment celles d'Hélène Jagot sur les néo-grecs, de Pierre Sérié sur la peinture d'histoire, d'Elizabeth Prettejohn et d'Anne-Florence Gillard-Estrada sur le Classic Revival.

2 « In my Sappho, I was told by a critic that I had painted a seat which belongs quite to another period. This time I was right for the same seat is to be found on many early Greek vases ». Notre traduction.

3 « We were talking about the destruction and perishing of fine old things ». Notre traduction.

4 « [Alma-Tadema] investigates like an antiquarian; he is severe like the classicists; he is daring like the romanticists; he is more realistic than any other painter of his time [...] Like the modern mind, he travels, he explores, he investigates, and he tries to exhaust his theme ». Notre traduction.

5 « The aspects not only of human but of all natural beauty are the same in all ages ». Edward Poynter, *Ten Lectures*, Royal institution, 1872, 2e conférence. Notre traduction.

Table des illustrations

	Titre Figure 1. Jules Lecomte Du Noüy, <i>Les Porteurs de mauvaises nouvelles</i> , 1871.
	Légende Le tableau fait aujourd'hui partie des collections du musée d'Orsay (sans 63).
	Crédits <i>L'art méridional</i> , 8 ^e année, N° 176, 15 août-1er septembre 1901 : « L'œuvre de Lecomte Du Noüy, peintre et sculpteur », p. 130. Photo : avec l'aimable autorisation de la Ville de Toulouse, Bibliothèque municipale, Collection numérique : Bibliothèque Rosalis, P 3860.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3488/img-1.jpg
	Fichier image/jpeg, 31k
	Titre Figure 2. Lawrence Alma-Tadema, <i>Sappho and Alcaeus</i> , 1881.
	Crédits Baltimore, The Walters Art Museum, Inv. 37.159 © Courtesy of The Walters Art Museum, Baltimore.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3488/img-2.jpg
	Fichier image/jpeg, 25k
	Titre Figure 3. Anonyme, « <i>Phryné devant l'Aréopage</i> , par Jean-Léon Gérôme », vers. 1870-1890.
	Légende Tirage sur papier albuminé, 7,7 x 12,3 cm.
	Crédits Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 85.XP.360.50. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3488/img-3.jpg
	Fichier image/jpeg, 18k
	Titre Figure 4. Lawrence Alma-Tadema, <i>The Sculpture Gallery</i> , 1874.
	Légende Huile sur toile, 219,7 × 171,5 cm.
	Crédits Hood Museum of Art, Dartmouth, don d'Arthur M. Loew (classe de 1921A), P.961.125 © Hood Museum of Art, Dartmouth College.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3488/img-4.jpg
	Fichier image/jpeg, 30k
	Titre Figure 5. Charles Courty, « <i>Alcibiade chez Aspasia</i> , d'après Jean-Léon Gérôme », 1872.
	Légende Gravure, 22× 30,2 cm.
	Crédits Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1892-A-17618. Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3488/img-5.png
	Fichier image/png, 205k

Pour citer cet article

Référence électronique

Yannick Le Pape, « « Soyez de votre temps » : archaïsme factice et modernité cachée de l'anticomanie au XIX^e siècle », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3488>

Auteur

Yannick Le Pape

Ingénieur des services culturels et du patrimoine, Musée d'Orsay, Paris, 62 rue de Lille, 75007 Paris

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

1. Convergences temporelles : inventer l'histoire

L'anachronisme dans l'imaginaire préhistorique : enjeux épistémiques et idéologiques

EMMANUEL BOLDRINI

Résumés

Français English

Le creusement de la chronologie de l'histoire de l'homme, et plus généralement du vivant, dans la seconde moitié du XIXe siècle ne s'est pas fait sans susciter certains vertiges. Vacillements intellectuels d'abord, devant l'immensité du temps qu'invite à contempler la préhistoire et qui rejette l'humain dans une histoire qui l'excède. Inquiétudes ontologiques ensuite, puisque la mise en perspective de l'homme dans le temps profond devait nécessairement impliquer la relativisation de son hégémonie. L'appropriation par un large public de la préhistoire s'est opérée en dépit de ces résistances, et peut-être grâce à la fascination que de telles problématiques ont pu exercer. Mais à l'examen des moyens mis en œuvre pour ménager un accès des publics à la préhistoire (ethno-comparatisme, procédés d'identification, reconstitution des habitus contemporains...), nous gageons que l'anachronisme tient une part importante. Mieux, les court-circuitages chronologiques peuvent se donner à penser comme les conditions même de sa mise en circulation. En effet, il apparaît que, dans le texte comme dans l'image, le télescopage des périodes est une constante dans l'imaginaire préhistorique et il nous est apparu nécessaire d'en observer les paramètres et les conditions pour mieux en comprendre les raisons. Nous pourrions, à cette occasion, nous interroger sur l'ampleur de leur application, de l'inscription dans le passé préhistorique de problématiques contemporaines à la mise à proximité d'espèces que des millions d'années séparent (dont celle du dinosaure et de l'homme apparaît comme la manifestation la plus spectaculaire). Cette présentation sera l'occasion d'observer selon quelles modalités ce geste de compression permet la saisie du temps profond, l'inscription du présent dans le passé, de l'actuel dans le révolu et facilite ainsi l'identification et l'insertion du lecteur-observateur-ice dans une diégèse radicalement exotique. Le constat de la reconstitution des habitus contemporains en contexte préhistorique nous invitera surtout à penser ces effets de dépliages comme manifestations des problématiques idéologiques qui travaillent souterrainement cet imaginaire. En effet, derrière ces décors de cavernes, de villages lacustres ou de forêts hostiles affleurent bien souvent des préoccupations propres au Second Empire ou à la IIIe République : légitimation de l'entreprise coloniale ou de la domination masculine, promotion du travail comme valeur millénaire, inquiétudes quant à la redéfinition des contours de l'humain... Attentif aux effets de résonance qu'ils impliquent, nous nous proposons d'observer ces phénomènes d'anachronies au regard de l'épistémè dans laquelle ils s'insèrent : plutôt qu'un regard rétrospectif sur les éventuelles aberrations chronologiques, c'est bien d'une préhistoire délibérément contrefactuelle que nous voulons faire l'examen.

In the second half of the XIXth century, explorations of the chronology of the history of humanity, and more generally of the living world, gave historians a sense of vertigo. This first manifested as intellectual uncertainty in front of the immensity of the time that invites to contemplate prehistory and that confronts humans with a history that exceeds them. This then gave way to ontological preoccupations, since setting humanity in the perspective of deep time necessarily implied the relativization of its hegemony. The appropriation of prehistory by a large public took place in spite of these resistances, and perhaps thanks to the fascination that such problems could exert. But when we examine the means used to provide access to prehistory for the general public (ethno-comparatism, identification procedures, reconstitution of contemporary habitus...), anachronism's important role is confirmed. Better, chronological shortcuts can construed as the conditions of the very circulation of prehistorical imagery. Indeed, it appears that, in texts as well as in images, telescoping various periods is a recurring theme in the prehistoric imaginary. It thus seems necessary to observe the parameters and the conditions of such telescopings to better understand it. This paper questions the extent of their application, from inscribing contemporary problems into the prehistoric past to bringing together species actually separated by millions of years (the most spectacular demonstration of this being the juxtaposition of man and dinosaur). This paper will examine how this gesture of compression allows to capture the deep time, to inscribe the present into the past, and thus to facilitate the identification and the insertion of the reader-viewer in a radically exotic narrative. The analysis of the reconstitution of the contemporary habitus in prehistoric context will question these effects of unfolding as manifestations of the ideological problems which are at work in this imaginative process. Indeed, behind cave paintings, lacustrine villages or hostile forests, preoccupations specific to the Second Empire or the Third Republic often emerge: the legitimization of the colonial enterprise or of the male domination, the promotion of work as millenary value, concerns about the biological redefinition of the human being... By paying attention to their various resonances, we will consider these anachronic phenomena in relation to the episteme to which they belong: rather than a retrospective look at possible chronological aberrations, it is indeed a deliberately counterfactual prehistory that we want to examine.

Entrées d'index

Mots-clés : préhistoire, littérature, imagerie, épistémocritique, illustration

Keywords : prehistory, literature, visual studies, epistemocritic, art

Texte intégral

1 Afin de dissiper d'éventuels malentendus autour de l'acception d'un terme discutée et envisagée depuis différents angles disciplinaires dans ces pages, nous retiendrons pour notre propos un sens large de la notion d'anachronisme qui admet surtout le brouillage et l'entremêlement de chronotopes, en l'occurrence : le passé préhistorique¹ et le présent moderne (ou, pour nous, le passé récent du second XIX^e siècle). Ces court-circuitages chronologiques peuvent se donner à penser comme les conditions mêmes de la mise en circulation de l'idée de préhistoire dans la mesure où cette période, par définition hors de portée des historien.ne.s, se montre rétive à la conceptualisation. En effet, il apparaît que, dans le texte comme dans l'image, le télescopage des périodes est une constante dans l'imaginaire préhistorique et il est nécessaire d'en observer les paramètres et les conditions pour mieux en comprendre les raisons. Cette contribution sera donc l'occasion d'observer selon quelles modalités ce geste de compression permet la saisie du temps profond. Autrement dit comment l'inscription du présent dans le passé, de l'actuel dans le révolu, accompagne le lecteur ou l'observateur dans un univers qui, sans cela, lui demeurerait radicalement étranger. Ce geste épistémique de mise à disposition de la préhistoire à un public large que favorise l'anachronisme, nous le verrons, est également travaillé par des enjeux idéologiques.

2 Ces propositions avancées, il reste encore à retracer le maillage qui trame ces motivations épistémiques, esthétiques et idéologiques et à identifier la nature du discours sur lequel il débouche. L'objectif est en somme une meilleure compréhension de la solidarité de ces paramètres et de leur cimentage dans les productions textuelles et visuelles. Nous organiserons nos réflexions suivant un itinéraire balisé par les différentes modalités d'anachronismes possibles : la rencontre, comme mise à proximité délibérée de l'homme et du préhistorique, la rêverie, modalité de voyage dans le temps par l'imagination qui ne requiert pas de dispositif scientifique, la comparaison et l'identification, respectivement conçues comme moyen d'éclairer le lointain dans le temps à la lumière du lointain dans l'espace et inversement, et comme regard porté sur la préhistoire au miroir de notre modernité, et enfin les phénomènes de survivance et de résurgence, autrement dit la préhistoire qui persiste dans le temps ou a été préservée de son écoulement, et celle qui fait retour dans notre époque.

Figure 1. Albert Robida, « Une ville à travers les âges – les temps préhistoriques », *La Caricature*, 12 avril 1884.



Source : gallica.bnf.fr / BnF.

Rencontre

3 Plutôt qu'une évaluation rétrospective des éventuelles aberrations chronologiques, c'est bien l'examen d'une préhistoire délibérément contrefactuelle que nous mènerons dans cette première partie. Nous pouvons partir d'une acception restreinte et contraignante à juste titre : l'anachronisme tel que défini par Brenda Dunn-Lardeau comme une hétérochronie² où l'interrelation des époques est visible par le seul lecteur ou observateur. Nous plaçons dans cette catégorie des occurrences où la cohabitation d'espèces que des millions d'années séparent (ou des milliers selon les savoirs de l'époque) ne se trouve jamais justifiée. Un tel court-circuitage peut répondre à des objectifs simplement ludiques : il motive une narration et nourrit une imagerie dépaysante, comme c'est par exemple le cas dans les *Aventures d'un petit garçon préhistorique en France* d'Ernest

d'Hervilly³, où le personnage côtoie des créatures préhistoriques que les savoirs de l'époque suffisaient à dater à une ère bien antérieure à l'apparition de l'homme. Mais on retrouve de tels gestes dans des ouvrages aux prétentions plus didactiques. C'est le cas dans le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, non seulement dans les chapitres abordant franchement le thème préhistorique, mais déjà en amont, au détour d'une phrase : le mutique cicérone Hans est comparé à un « homme antédiluvien, contemporain des ichtyosaures & des megathériums »⁴, précision dont l'inexactitude est déjà évidente dans les années 1860, et qui surprend chez un auteur dont la compilation d'importantes masses documentaires fait partie du processus créatif. Mais nous gageons que ce choix (ponctuel chez Verne) conserve un intérêt épistémique : faciliter l'accès du public à un temps incommensurable.

Figure 2. Anonyme, « Si les monstres antédiluviens revenaient sur la Terre », *Nos loisirs*, 2 août 1914.



© sur l'autre face du monde.

4 Il en va autrement pour la mise à proximité du dinosaure et de l'homme (forme d'anachronisme la plus spectaculaire), qui sert bien souvent des visées plus sensationnalistes que didactiques, ce qui explique peut-être le primat de l'image pour se saisir de ce motif (*figures 1 et 2*). Toujours, c'est la nature agonique de cette rencontre qui est soulignée dans un rapport de force asymétrique tendant à mettre à mal la supposée hégémonie de l'homme. Le cas de Flammarion est intéressant à cet égard : l'image choisie pour la réclame du *Monde avant la création de l'homme*⁵ (*figure 3*) accumule les imprécisions et erreurs d'une part, puisqu'on savait que l'animal représenté, un iguanodon, ne possédait ni les dents en pointes ni les plaques sur le dos. D'autre part elle s'accompagne d'une légende supposément informative (« de nos jours, il dépasserait un immeuble de 5 étages ») mais également erronée (la taille est exagérée). L'ambition ici semble donc clairement sensationnaliste et n'est pas à l'image du contenu du livre promu, très technique, ménageant une place très discrète aux dinosaures (*figure 4*). Cette trahison d'un livre, rigoureux dans sa démarche didactique, par sa réclame, qui joue de l'anachronisme au profit d'un sensationnalisme vendeur, prouve que la vulgarisation ne déroge pas aux nouvelles habitudes de consommation de l'image qu'inaugure l'âge de la publicité. Sur le plan épistémique, la relation de ces contenus au savoir est donc ambivalente : d'un côté, si l'on s'en tient aux généralités, l'anachronisme est de l'ordre de l'erreur et dénote donc un faible potentiel didactique. De l'autre, il permet d'enjoindre un public à se saisir du sujet préhistorique et se révèle donc efficace comme véhicule du savoir scientifique, ici en captant l'attention du lectorat ciblé⁶.

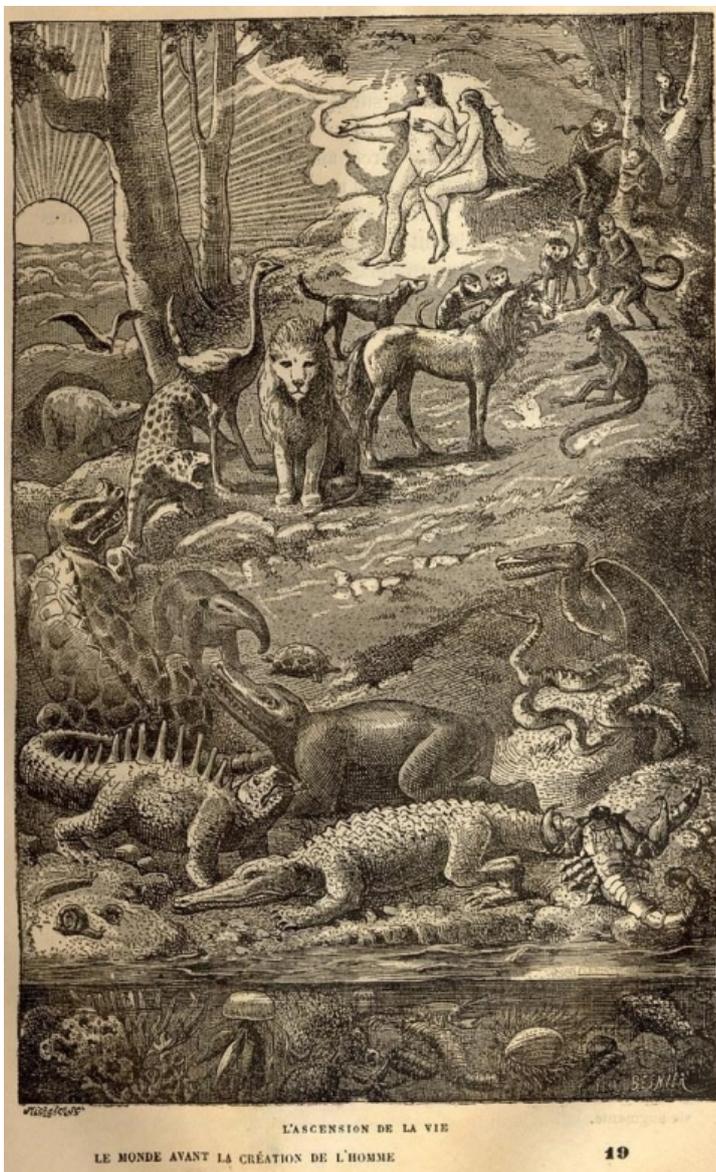
Figures 3 et 4. À gauche : Anonyme, chromolithographie pour la réclame de Camille Flammarion/ W. F. A. Zimmermann, *Le Monde avant la création de l'homme*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, 1886. À droite : lithographie anonyme également pour l'ouvrage.



Source : gallica.bnf.fr / BnF.

5 À ce titre, l'image occupe une place particulière en ce qu'elle est capable de faire cohabiter sur un même plan des temporalités hétérogènes que le spectateur pourra lire en un seul instant. De telles images peuvent faire circuler un savoir dans un large public. Le succès du schéma de l'évolution humaine est à cet égard évocateur et peut se décliner en d'autres variantes permettant la cohabitation de l'homme et des créatures préhistoriques. Il en va ainsi de cette illustration pour Flammarion amalgamant schéma phylogénétique, ou *tree of life* popularisé par Darwin afin de rendre compte de l'évolution, et *scala naturae*, l'échelle hiérarchisant les êtres du plus bas au plus accompli depuis l'âge classique (*figure 5*). Ici, nous retenons du premier schéma l'idée d'évolution que l'on devine inscrite dans le temps, et du second celle de perfectionnement qu'incarne le couple humain adamique, occupant la partie haute de l'image et recevant la lumière de la raison. Cette dernière observation nous encourage à envisager, dans une perspective moins scientifique que poétique, que la cohabitation des périodes au sein de l'image peut servir à signaler le moment d'émergence d'une notion abstraite pour la situer dans un schéma dynamique, que l'allégorie permet parfois de figer, comme c'est le cas chez Rochegrosse (*figure 6*) : dans cette fresque, la discrète hache de pierre taillée qu'abandonne le personnage du coin inférieur droit détonne avec l'ensemble des autres sujets, dont les tuniques signalent l'inspiration antique, mais suggère l'hypothèse d'une universalité temporelle du sentiment artistique.

Figure 5. Anonyme, illustration pour Camille Flammarion/ W. F. A. Zimmermann, *Le Monde avant la création de l'homme*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, 1886.



Rêverie

- ⁶ La mise en texte de la thématique préhistorique, en revanche, a dû répondre à des enjeux propres à ce mode de représentation : en particulier, au problème du point de vue duquel est racontée la fiction et de l'inscription de l'instance narrative qui la mène. Le choix de Rosny qui, dans *La Guerre du feu* (1909), mais pas seulement, consiste à nous faire entrer *in medias res* dans la temporalité préhistorique ne va pas de soi et les vulgarisateurs et romanciers ont d'abord opté pour des solutions narratives à même d'accompagner le lecteur dans la diégèse exotique que constitue la préhistoire. Une classification synthétique des options narratives possibles nous invite à penser que l'élaboration de seuils temporels implique, bien souvent, un recours à l'anachronie. Au sein de la fiction préhistorique, nous pouvons d'abord distinguer deux grands ensembles : la narration préhistorique à proprement parler telle qu'elle a été étudiée en particulier par Marc Guillaumie dans son expression romanesque⁷, et les récits de résurgences, qui, contrairement au précédent ensemble, se déroulent à une époque plus ou moins contemporaine à celle de leur écriture. Au sein du premier ensemble, Pierre Citti⁸ distingue deux possibilités : le récit *in medias res*, dont l'intégralité se déroule en préhistoire (comme chez Rosny), et l'anabase, modèle narratif qui désigne un voyage dans le temps préhistorique à partir du présent, donc implique la co-présence de sujets contemporains et préhistoriques. Au sein du second ensemble, les récits que nous appellerons de résurgences, nous pouvons à nouveau distinguer deux sous-groupes, en mutualisant des travaux déjà existants : ceux d'Evangelina Stead qui explore les récits de recreations d'hommes préhistoriques (généralement par régression ou hybridation)⁹, et ceux de Marc Angenot et Nadia Khouri qui étudient les *Lost World Tales*¹⁰, ces histoires narrant les voyages d'explorateurs qui, à l'occasion de la découverte d'une *terra incognita*, découvre une flore, une faune, une population, préservées du passage du temps.

Figure 6. G.A. Rochegrosse, *Le Chant des muses éveille l'âme humaine*.



Fresque à l'huile dans l'escalier d'honneur de la bibliothèque de la Sorbonne, 5,5 x 2,6 mètres, 1898.

Source : Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne.

- 7 Le classement des modes d'insertion du lecteur dans le moment préhistorique proposé ici, mutualisant et prolongeant les autres travaux précédemment cités, peut mettre en lumière des phénomènes d'anachronismes : c'est en particulier le cas des récits de résurgences. Mais l'anabase, dans la fiction préhistorique, contrairement à la situation *in medias res*, pose au seuil de la narration un récit-cadre au présent duquel les personnages (les contemporains du lecteur) partiront pour s'aventurer en préhistoire. Ce départ depuis le présent peut s'effectuer par le truchement de la rêverie, comme dans *Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale* d'Adrien Cranile [Arcelin]¹¹, l'un des premiers romans préhistoriques, ou au cours d'un voyage imaginaire comme dans les *Études antédiluviennes* de Pierre Boitard, où le narrateur se laisse guider par le démon Asmodée.
- 8 Nous sommes ici proches des tropes de la « ville réanimée » et du « rêve », que Brenda Dunn-Lardeau distingue parmi les dispositifs hétérochroniques. Cependant, gardons à l'esprit que la présence anachronique du contemporain en préhistoire sert une visée vulgarisatrice. Qu'il interfère avec l'environnement préhistorique (Arcelin) ou non (Boitard), le personnage voyageur vaut pour son statut de spectateur : narrateur de l'histoire qu'il peut rapporter au terme de son voyage, il est avant tout le lieu d'un point de vue. Dans ces deux exemples, l'exploitation de tropes romantiques (rêverie, paysages réanimés) à des fins didactiques est manifeste, dans la mesure où ils permettent l'insertion du lecteur dans un univers qu'il va découvrir en même temps que le personnage-témoin. L'exploitation de ces tropes largement répandus témoigne aussi d'un besoin de s'en tenir aux normes littéraires admises par un large public dans le second XIXe siècle (besoin probablement motivé par un idéal de clarté) plutôt que d'une volonté d'audace ou de transgression des codes. Mais surtout, et étonnamment, la transmission du savoir scientifique s'insère donc dans un récit-cadre fantastique ou quasi-fantastique, autrement dit, le rationnel se déploie au prétexte de l'onirisme.

Figure 7. Carlos Schwab/ Massé, gravure pour Edmond Haraucourt, « L'Immortalité », conte paru dans *L'Effort*, Paris, Les Bibliophiles Contemporains, 1894 (détails).



Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 9 Nous avons des exemples (plus tardifs) où le processus s'inverse : le récit vaut pour la rêverie philosophique à laquelle il nous invite, alors que la préhistoire ne semble le nourrir que secondairement. C'est le cas chez Edmond Haraucourt, dans « L'Immortalité », un conte aux accents symbolistes accusés¹². L'auteur narre le voyage dans l'au-delà d'un poète qui y rencontre les plus grands esprits de l'histoire de l'humanité, des premiers hommes ayant élaboré les premiers outils jusqu'aux derniers, ultimes esprits lassés, retombés dans une apathie primitive. L'hétérotopie qu'implique le voyage anabatique (au sens strict, ici, puisque le personnage visite le monde des morts) mène bien à une hétérochronie, avec mise en présence du contemporain et du préhistorique. Le thème de l'immortalité fait par ailleurs partie des possibilités de l'hétérochronie recensées par Dunn-Lardeau – dans ce cas, c'est l'immortalité de l'âme qui est au centre de la réflexion de l'auteur et non seulement celle du sujet observateur, suffisant pour faire advenir l'hétérochronie. Ici, le récit ne vaut pas tant pour la focale sur le thème préhistorique, au demeurant très allusif dans le texte comme dans l'image (figure 7), mais bien plutôt pour l'attention portée au mouvement, au passage. Il s'agit plutôt pour Haraucourt de donner à lire une vision du temps : il n'est pas question de s'attacher à transmettre un savoir scientifique, dans ce texte et ces images éthérés, mais de mettre au jour une temporalité cyclique, schopenhauerienne¹³, dont le moment préhistorique est choisi comme seuil et comme aboutissement. Cette réflexion sur la temporalité sera reconduite et prolongée dans *Daah, le premier homme*, paru à partir de 1912, roman préhistorique qui nous plonge *in medias res* dans une ère primitive et condense le processus millénaire d'homínisation dans le récit du personnage éponyme.

Figures 8 et 9. Emile Bayard, « Une famille à l'âge du renne », lithogravure pour Louis Figuier, *L'Homme primitif*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, éditions de 1870 et 1873.

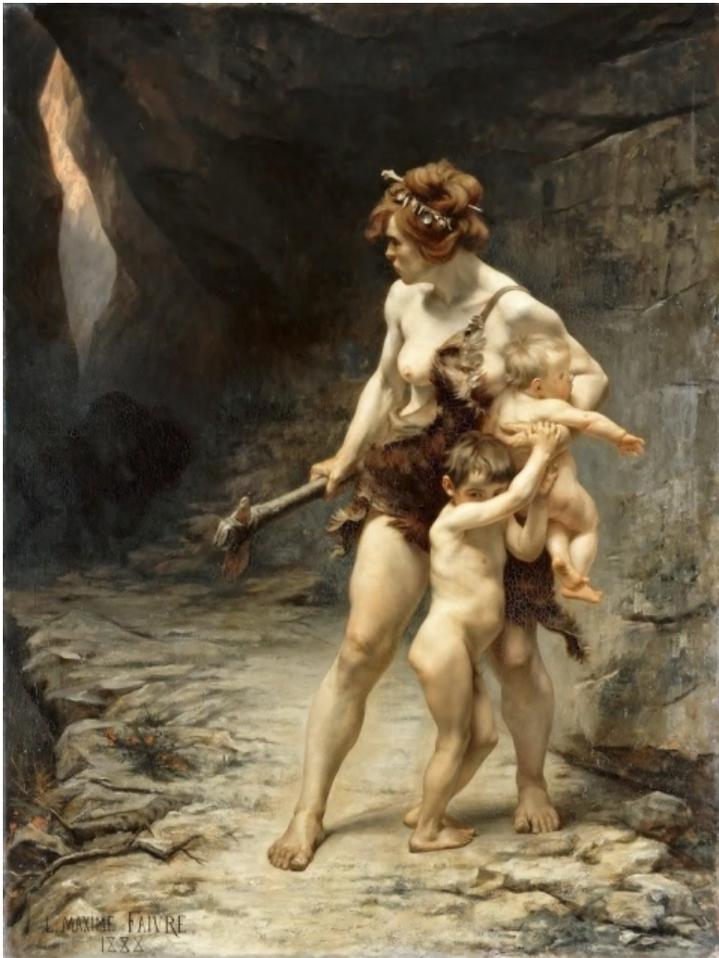


Source : gallica.bnf.fr / BnF.

Comparaison

- 10 La mise à proximité anachronique du contemporain et du préhistorique peut-être soumise à d'autres paramètres si l'on admet, non plus la rencontre de ces deux figures, mais le décalque des caractéristiques de l'une sur l'autre. Il ne sera donc plus question ici de cohabitations entre des hommes modernes et des êtres ou mondes du passé, mais plutôt de l'adoption de mœurs ou d'habitus contemporains par les êtres du passé *via* leur représentation. Les exemples suivants s'inscrivent le plus souvent dans ce que Serge Zenkine a défini comme « anachronisme métaleptique »¹⁴ : « le monde fictionnel se trouve investi d'idées et de perspectives intellectuelles qui ne sont pas de l'époque », des personnages vont énoncer des points de vue ou adopter des attitudes qui dépassent leur horizon historico-culturel.
- 11 L'imaginaire préhistorique, qu'il soit véhiculé par des images et des textes savants ou non, est bien souvent tributaire d'une discipline de l'époque qui fait elle-même le choix de l'anachronisme, envisagé comme outil épistémique pour régler le problème de la représentation des peuples disparus : c'est le comparatisme ethnographique. Il s'agit de la méthode, dont le mésusage a pu être critiqué en raison des biais idéologiques pouvant en infléchir l'application, consistant à rechercher dans les populations non-occidentales contemporaines des hypothèses concernant les modes de vie et d'organisation des sociétés préhistoriques. Le caractère discuté de ce regard, sur les plans méthodologiques comme idéologiques, est notamment rappelé par François-Xavier Fauvelle-Aymar, François Bon et Karim Sadr, qui font remarquer que ce geste incite à « penser que les "primitifs" côtoyés lors des voyages de découvertes ou étudiés par les chercheurs de terrain ont quelque chose à nous apprendre sur nos ancêtres. La distance spatiale serait en somme un bon étalon de la distance temporelle. De façon avouée ou non, ce que nous croyons découvrir chez l'autre, c'est ce qui a disparu chez nous-mêmes ; le voyage ailleurs est souvent un voyage avant. »¹⁵
- 12 Les exemples sont nombreux en littérature (voire systématiques), et en faire un inventaire ici serait fastidieux¹⁶. Il s'agit bien là d'un regard anachronique dans la mesure où il postule la stagnation évolutive de peuples non-occidentaux pour deviner les mœurs et apparences des préhistoriques. L'effet de retour en contexte colonial est attendu : la monstration de cette supposée stagnation va légitimer une domination, celle de l'homme occidental, et à plus forte raison français, pour ce qui concerne notre corpus. La mise à proximité systématique du primitif et du non-occidental, dans ces textes et ces images, mais aussi dans les Expositions universelles ou muséales (au jardin d'acclimatation ou au Muséum d'Ethnographie)¹⁷, répond donc à un impératif épistémique et didactique : comprendre et rendre représentable les mœurs et l'aspect des ancêtres préhistoriques. Mais en retour, l'ethno-comparatisme participe aussi à élaborer en même temps que diffuser une idéologie : celle de la supériorité de l'homme blanc supposé occuper le plus haut rang sur le plan civilisationnel.
- 13 Le réflexe comparatiste voisine bien souvent avec une autre stratégie, que nous nous proposons de nommer « identificatoire ». Ce voisinage est notamment manifeste dans le choix des illustrations de Bayard pour Figuière d'une édition à l'autre de son *Homme primitif* (figures 8 et 9). La seconde image (réédition de 1873) montre une claire assimilation des préhistoriques aux Lapons tels que connus par les contemporains visible par le large habit de fourrure, le port et la couleur des cheveux, mais aussi les habitations circulaires ouvertes sur le dessus en fond : c'est le réflexe comparatiste. La première montre au contraire des figures dans un contexte familial très assimilable au modèle familial nucléaire tel que promu par la bourgeoisie de l'époque : c'est le réflexe identificatoire.

Figure 10. Maxime Faivre, *Deux mères*, huile sur toile, 2,4 x 1,8 m, 1888.



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Identification

- 14 L'anachronisme, plus évident, réside ici dans la projection sur des peuples passés des mœurs occidentales contemporaines, avec des enjeux idéologiques différents mais peut-être complémentaires du modèle comparatiste, à savoir la légitimation et la perpétuation des habitus occidentaux au prétexte de leur supposée ancienneté. On observe alors un systématisme dans la reconduction des valeurs bourgeoises propres à la société contemporaine qui produit la fiction : le déficit de données semble alors encourager un geste de projection et de légitimation des valeurs occidentales modernes plus que de comparaison. La société à l'origine du discours se retrouve elle-même dans le passé qu'elle s'attribue et y vérifie le bien-fondé de ses habitus. Cette stratégie permet, en somme, de faire passer pour immuables et biologiques des normes socialement instituées. À partir d'un corpus de textes et d'images allant des beaux-arts à la littérature de vulgarisation, en passant par l'imagerie publicitaire, nous pouvons voir se dégager des caractéristiques communes : la mise en scène d'une famille nucléaire facilement identifiable est récurrente ; ce ménage peut prendre place dans un foyer familial rudimentaire, que l'on situe dans une caverne ou une cabane. De ces observations découle la suivante, celle d'une distribution genrée des tâches mimant la domesticité contemporaine aux auteurs de ces reconstitutions : l'homme est dans une situation d'action, il chasse ou se bat ; la femme assume des tâches domestiques ou maternelles. Le premier protège la seconde contre un rival ou un danger animal.

Figure 11. Maxime Faivre, *L'Envahisseur*, huile sur toile, 2,6 x 1,9 mètres, 1884.



Source : Musée des Beaux-Arts de Vienne.

15 L'exemple du tableau *Deux mères* (figure 10), de Maxime Faivre, est intéressant et pour le moins singulier. La mise sur un même plan d'une mère humaine et animale (l'ourse qui s'insinue en fond) indique bien un état primaire animalisant, alors que les canons académiques respectés ici, *via* le modelé du corps, la fourrure portée comme une tunique et la présence de bijoux, renvoient à la statuaire antique reconduite dans la peinture classique puis romantique. Mais le personnage féminin y est surtout montré, à la différence d'autres expressions de l'imagerie préhistorique, dans un rôle d'action, qui permet néanmoins de flatter le voyeurisme du public masculin sous couvert de reconstitution préhistorienne, mais aussi de protection, qui demeure assujettie à un instinct maternel (d'où la mise en concurrence du personnage avec une femelle). En le mettant en regard du seul autre tableau de Faivre abordant la préhistoire, *L'Envahisseur* (figure 11), les rapports hiérarchiques véhiculés par l'imaginaire préhistorique du peintre semblent suivre le schéma suivant : l'homme protège la femme qui protège l'enfant. On assiste donc bien à la projection des hiérarchies sociales de la fin du siècle sur les sociétés préhistoriques, telles que les peintres officiels se les imaginent. Dans le même ordre d'idée, on constate également une insistance sur les caractères « masculins » et « féminins ». L'anachronisme ici est à nouveau équivoque : épistémiquement, il permet encore de faciliter le travail de l'imaginaire. Mais en conditionnant cet imaginaire, en le chevillant à une représentation idéalisée de la famille bourgeoise de la fin du siècle, il reconduit des schémas sociaux qui valorisent l'idéologie de l'époque au prétexte de son origine immémoriale et participent à un geste normatif. Une position inverse à ces deux démarches, identification et comparaison, doit être signalée : de nombreux exemples de la littérature de cette époque utilisent le primitif comme comparant pour dévaluer des figures humaines si ce n'est l'humanité entière. Pour des exemples iconographiques, pensons aux caricatures de Darwin en singe, qui projettent les supposées conclusions du savant sur sa propre figure, au moyen d'une rhétorique circulaire. Nous ne ferons pas l'examen de tels exemples ici dans la mesure où la seule référence préhistorique au bénéfice d'une comparaison ne saurait constituer un anachronisme : elle ne fait que mobiliser allusivement un imaginaire pour les besoins d'une démonstration ponctuelle, plus qu'elle ne fait cohabiter deux époques.

Survivances

16 Nous justifierons en revanche la place accordée aux précédentes entrées de notre typologie par leur importance vis-à-vis de nos préoccupations en matière de reconduction des savoirs scientifiques dans la culture autant que par leur présence massive dans les productions de l'époque, bien que ce traitement de faveur puisse paraître contrituitif tant la manifestation la plus spectaculaire de l'anachronisme mérite une place dans cette étude : l'irruption du passé dans le présent, empruntant alternativement les deux possibilités que sont la survivance et la résurgence. Dans le premier cas, étudié notamment par Marc Angenot et Nadia Khouri¹⁸ et auquel la revue *Modernités* a consacré un numéro¹⁹, on découvre un ou des spécimens vivants d'une espèce censément disparue à l'occasion de la découverte d'une *terra incognita*. Ce type de récit s'inscrit dans le genre du roman d'exploration ou d'aventure et a notamment été exploité par Conan Doyle et, avant lui, Jules Verne. Il permet d'inviter le dinosaure, dont on a vu le potentiel sensationnaliste par l'image en ouverture de cette étude, dans le texte cette fois : la possibilité de la survivance règle le problème du personnage témoin, qui médiatise le regard humain nécessaire à la narration.

17 C'est alors le voyage spatial, catabatique, chez Verne, qui rend possible l'observation de ce que le temps avait dérobé à notre vue puisque la progression dans les entrailles de la Terre s'apparente à une descente aux Enfers, mais surtout à une remontée dans le temps. Ce voyage dans le temps passe par l'hétérotopie²⁰ : on ne change pas d'espace parce qu'on change de temps (Boitard, Arcelin...), on change de temps parce qu'on change d'espace. Par ailleurs, pour Dunn-Lardeau, la descente aux enfers constitue l'une des utilisations génésiques de l'hétérochronie²¹. Jules Verne, en déployant verticalement le roman d'exploration ordinairement horizontal, emprunte peut-être cette voie. Quoi qu'il en soit, un tel schéma permet de dynamiser l'économie narrative par une progression constante dans l'inconnu, comme dans tout récit de monde perdu, tout en métaphorisant l'écoulement du temps long (en paléontologie, ce qui est profond c'est ce qui est ancien), ouvrant peut-être la voie à un certain imaginaire des profondeurs, qui sont aussi celles de la psyché, que revisitera le modernisme du siècle suivant.

Résurgences

18 Une autre possibilité d'insertion du préhistorique dans l'environnement moderne permet de préserver ce cadre moderne de la diégèse : la résurgence. Autrement dit, non plus la préservation du sujet préhistorique qui traverse les époques, mais sa résurrection après son effective disparition. Ici, c'est davantage le sujet humain (ou pré-humain) qui fait l'objet de ces résurgences que les autres animaux préhistoriques²², puisqu'il réapparaît à la faveur de régressions ou d'éveils de caractères ataviques dont on dénonce éventuellement la dangerosité sociale. Les romans mettant en scène des anthropoïdes préhistoriques sont nombreux, et ce succès du thème peut nous permettre d'envisager une véritable mode du « roman de l'homme-singe ». « Atavisme », « régression », la seule évocation de ces vocables laisse entrevoir l'évidente proximité des théories darwiniennes et l'inquiétude qu'elles ont pu nourrir quant aux questions ontologiques telles que la redéfinition des contours de l'homme, sa proximité avec la bête et, puisque la théorie de l'évolution postule une marche dynamique du vivant, sa possible redescente vers l'animal.

Figure 12. Max Klinger, « Ein Handschuh », eau-forte, 25,7 x 34,7 cm, 1881.



Source : MoMA Library Search.

19 Il est, dans ces contenus, souvent fait usage de « dispositifs pseudo-scientifiques » pour emprunter à nouveau à Brenda Dunn-Lardeau une des possibilités de l'hétérochronie dont elle fait l'examen. Autrement dit, d'une extrapolation fantasmée ou fantaisiste depuis les possibles de la science. Angoisse alimentée par la science, régression, la proximité de ces thématiques avec l'imaginaire décadent, à la même époque, est remarquable et pour cause : ces écoles littéraires et esthétiques ont en effet largement décliné le thème, comme l'a bien remarqué Evanghelia Stead, qui a consacré à ce motif une importante étude²³, à laquelle nous devons renvoyer, tant son travail exhume une quantité colossale d'œuvres décadentes manifestant cette obsession²⁴.

20 Stead fait bien valoir que la mise à proximité du contemporain et de son ancêtre simiesque ressuscité va remotiver les thématiques chères à la poétique décadente. Par ailleurs, la seule évocation des vocables plébiscités par la littérature de l'époque, « régression », « décadence », font manifestement apparaître l'évidence du mariage entre ces notions scientifiques et poético-esthétique. C'est bien entendu de l'humanité, en tant qu'individu (régression) ou que groupe (décadence), qu'on fait alors le procès en barbare (autre terme alors en vogue). Mais j'ajouterais encore que l'animal préhistorique, en l'occurrence le dinosaure, trouve aussi sa place dans l'imaginaire de l'époque : chez Jean Richepin, qui annonce et accompagne ces écoles, bien qu'avec distance, les « monstres » (titre d'un poème²⁵) préhistoriques, qu'il imagine ré-émerger dans une époque qui leur est étrangère, deviennent des avatars de l'albatros baudelairien. Inversion typiquement décadente : ce n'est plus l'homme moderne qui s'égaré et perd pied au milieu des dinosaures, mais le dinosaure ressuscité qui, étranger à l'époque et au monde qui l'entoure, devient une figure du poète. Concluons avec un exemple pictural enfin, qui célèbre à grands bruits cette union de la science et de l'onirisme : ce gant (figure 12) dérobé par un reptile préhistorique, chez Max Klinger, qui veut témoigner cette fois de la conscience tourmentée de l'artiste – ou plus largement du contemporain. Image pré-freudienne de pulsions primitives monstrueuses, le reptile préhistorique a pris son envol, très loin de Verne et de Conan Doyle, pour exprimer non plus l'inquiétante nature extérieure quand l'homme ne la dompte pas, mais la nature humaine, tout intérieure, livrée à elle-même dans l'expérience onirique. C'est au prix de ce renversement de l'extériorité sur l'intériorité que les décadents peuvent se saisir d'une imagerie populaire dont ils veulent pourtant se démarquer.

21 Outre les résistances idéologiques et les réticences scientifiques que leur ont opposées leurs détracteurs, les premiers médiateurs de la préhistoire, en particulier auprès d'un large public, mais aussi au sein des tendances culturelles plus élitaires, ont eu à dénouer certaines apories apparentes qui semblent constitutives de la discipline. C'est alors une science récente, mais qui s'occupe de fossiles et d'artefacts archaïques ; surtout, elle se propose d'étudier un passé incommensurable dans un siècle qui célèbre l'avènement prochain du Progrès. Si la science préhistorique peut donc sembler elle-même porter la marque d'un certain anachronisme, elle y a également recours. L'anachronisme, compris ici comme stratégie délibérée de mise en coprésence des périodes par les moyens du texte et de l'image, s'offre comme un secours pour prendre la mesure d'une hyper-histoire infigurable, pour reprendre le concept forgé par Rémi Labrusse²⁶, et comme véhicule de la science qui l'étudie. Ce faisant, demeurant un auxiliaire ascientifique permettant le rayonnement de la discipline, il met en lumière les idéologies qui travaillent son époque tout en participant à leur circulation. Paradoxale irruption du contrefactuel qui se fait dans le même temps agent de la diffusion de la science dont il facilite le rayonnement, l'anachronisme s'offre néanmoins comme un objet narratif déconcertant que notre étude, et le classement qui la structure, ne sauraient circonscrire. Ce serait en effet faire l'impasse sur les motivations proprement esthétiques et poétiques qui en motivent le recours et lui permettent de se décliner en autant d'expressions qu'il y a d'auteurs et d'artistes pour s'en saisir : à ce titre, le concept d'hyper-histoire de Rémi Labrusse est encore opérant, mais il convient d'en distinguer les effets épistémiques et purement créatifs, de la même

manière que l'anachronisme répond certes à des préoccupations didactiques, mais nourrit aussi des projets poético-esthétiques. Enfin, les exemples que nous avons observés doivent nous inviter à garder un œil avisé et prudent sur chacune de ces vocation et à envisager un discours tiers, entre savoir et création, dont l'anachronisme s'offre comme un lieu désigné pour sacrer l'union.

Bibliographie

Primaire

Adrien Arcelin, *Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale*, Paris, Librairie Hachette, 1872.

Camille Flammarion, *Monde avant la création de l'homme*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886.

Edmond Haraucourt, *L'Effort*, Paris, Société des bibliophiles contemporains, 1894.

Ernest d'Hervilly, *Aventures d'un petit garçon préhistorique en France*, Paris, La Librairie Mondaine, 1888.

Jean Richepin, « Les monstres », dans *La Mer*, Paris, M. Dreyfous et M. Dalsace, 1894.

Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Hetzel, 1864.

Secondaire

Pierre Citti, « La préhistoire gagne le champ littéraire », *Le Champ littéraire* (Pierre Citti et M. Détrie, dir.), Paris, Vrin, 1992

Albert et Jacqueline Ducros (dir.), *L'Homme préhistorique, images et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Brenda Dunn-Lardeau, *Le Voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne* Grenoble, ELLUG, 2009.

Marc Guillaumie, *Le Roman préhistorique*, Limoges, PULIM, 2006.

Yves Jeanneret, *Ecrire la science - Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, 1994.

Rémi Labrusse, *Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019.

Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire*, Paris, Vuibert, 2008.

Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

Serge Zenkine, « L'Anachronisme et le discours historique », Alain Montandon, Saulo Neiva (dir.) *Anachronismes créateurs*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2018.

Modernités n°3, Mondes perdus, Presses universitaires de Bordeaux, 1991.

Notes

1 Précisons également que la période « préhistorique » à laquelle nous faisons ici référence admet un empan très large couvrant tout ce qui précède l'histoire, comprise comme le récit de l'humanité à partir de ses témoignages transmis « par écriture ou tradition » (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, T.9, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1877) ; les crébents télescopes observables dans la période étudiée, et dont nous rendrons compte, autorisant cet étirement.

2 Brenda Dunn-Lardeau part de la définition foucauldienne de l'hétérotopie pour en tirer un concept opérant dans le champ de l'analyse des temporalités : l'hétérochronie serait la « mise en relation, dans la fiction littéraire, d'époques hétéroclites, c'est-à-dire distinctes. ». Elle repose sur « la simultanéité effective de plusieurs chronoï qui est une impossibilité dans les faits ». « Tel que nous le concevons, le concept d'hétérochronie fictionnelle désigne la coprésence volontairement instituée par un écrivain, et clairement marquée, entre des époques historiques distinctes qualitativement éloignées et entretenant une relation signifiante. » (Brenda Dunn-Lardeau, *Le Voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne* Grenoble, ELLUG, 2009, p. 12).

3 Ernest d'Hervilly, *Aventures d'un petit garçon préhistorique en France*, Paris, La Librairie Mondaine, 1888.

4 Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Hetzel, 1864, p.268.

5 Camille Flammarion, *Le Monde avant la création de l'homme*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886.

6 Ces observations nous amènent à abonder dans le sens de la réfutation, que développe Yves Jeanneret, d'une vulgarisation comprise comme une traduction pure, en langage ordinaire, du langage technolocial de la science (*Ecrire la science - Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, 1994).

7 Marc Guillaumie, *Le Roman préhistorique*, Limoges, PULIM, 2006.

8 « La préhistoire gagne le champ littéraire », *Le Champ littéraire* (Pierre Citti et M. Détrie, dir.), Paris, Vrin, 1992, p.63-74. Les nomenclatures empruntées ici sont répertoriées par Marc Guillaumie dans *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p.252 à 256.

9 Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p.354.

10 « An international bibliography of prehistoric fiction », *Science Fiction Studies*, 1981, vol. 8, p.38-53.

11 Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale : Histoire préhistorique, Paris, Librairie Hachette, 1872.

12 Edmond Haraucourt, *L'Effort*, Paris, Société des bibliophiles contemporains, 1894.

13 Schopenhauer développe une conception palingénésique, c'est-à-dire fondée sur la mort et la renaissance de toutes choses, dans le §54 du *Monde comme volonté et comme représentation*, dont la traduction française par Auguste Burdeau en 1885 reçoit un accueil enthousiaste de la part des générations *fin-de-siècle*. Consulter, à propos de cet accueil, Alexandre Baillet, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France* (1860-1900), Paris, L'Harmattan, 2009. Edmond Haraucourt appartient à cette génération décadente et symboliste marquée par les textes du philosophe allemand, comme le remarque notamment son contemporain Jules Tellier dans *Nos Poètes* (Paris, A. Dupret éditeur, 1888, p.142).

14 D'après la typologie de Serges Zenkine dans « L'Anachronisme et le discours historique », Alain Montandon, Saulo Neiva (dir.) *Anachronismes créateurs*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2018.

15 Dans « L'Ailleurs et l'avant », *L'Homme*, 184 | 2007, 25-45.

16 Doivent être notamment mentionnées les très riches études de Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire*, Paris, Vuibert, 2008, et de Albert et Jacqueline Ducros (dir.), *L'Homme préhistorique, images et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2000. Retenons, parmi les innombrables ouvrages de première main ayant massivement recours à ce comparatif, les *Études antédiluviennes* de Pierre Boitard (1861) ou *La France préhistorique* d'Émile Cartailhac (1889).

17 En 1889, le public peut visiter, à l'Exposition Universelle, une section portant sur l'histoire du travail, et une autre sur celle de l'habitation. Les deux sont l'occasion de comparer, entre autres, le type Cro-Magnon aux Berbères. RICHARD, Nathalie, *Inventer la préhistoire (anthologie)*, Paris, presse pocket (coll. Agora, les Classiques), 1992, p.164.

18 « An international bibliography of prehistoric fiction », *op.cit.*

19 *Modernités n°3, Mondes perdus*, Presses universitaires de Bordeaux, 1991.

20 Chez Foucault, tiers-espaces, au sein de la société, accueillant des sociabilités autres ou des utopies. Elles font naître des hétérochronies, coupure avec la chronologie ordinaire, qui lui est extérieure.

21 Le Voyage imaginaire dans le temps, op.cit., « La descente aux Enfers ».

22 Notre corpus s'arrête bien avant le renouveau qu'inaugure le *Jurassic Park* de Spielberg (1993) qui contourne le tropisme du « monde perdu » (c'est le titre de sa suite, mais il s'agit en fait d'un monde abandonné par les hommes avant d'être retrouvé) au profit d'une exploitation des potentialités imaginaires de la science de son époque, reconduisant l'inquiétude *fin-de-siècle* vis-à-vis de la science retravaillées par des préoccupations philosophiques et écologiques.

23 Evangelhia Stead, Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.

24 L'ensemble des notes icono-bibliographiques de la partie « corpus » référencées sous le titre thématique « singe » (p. 543 à 553 de l'ouvrage) donne une idée de l'étendue de ces préoccupations dans la culture fin-de-siècle.

25 Jean Richepin, « Les monstres », dans *La Mer*, Paris, M. Dreyfous et M. Dalsace, 1894.

26 Par cette notion, il désigne la conception nécessairement vertigineuse d'une temporalité qui déborde l'histoire des deux côtés (*Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019, p. 54).

Table des illustrations

	Titre	Figure 1. Albert Robida, « Une ville à travers les âges – les temps préhistoriques », <i>La Caricature</i> , 12 avril 1884.
	Crédits	Source : gallica.bnf.fr / BnF.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 205k
	Titre	Figure 2. Anonyme, « Si les monstres antédiluviens revenaient sur la Terre », <i>Nos loisirs</i> , 2 août 1914.
	Crédits	© sur l'autre face du monde.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 20k
	Titre	Figures 3 et 4. À gauche : Anonyme, chromolithographie pour la réclame de Camille Flammarion/ W. F. A. Zimmermann, <i>Le Monde avant la création de l'homme</i> , Paris, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, 1886. À droite : lithographie anonyme également pour l'ouvrage.
	Crédits	Source : gallica.bnf.fr / BnF.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-3.JPG
	Fichier	image/jpeg, 44k
	Titre	Figure 5. Anonyme, illustration pour Camille Flammarion/ W. F. A. Zimmermann, <i>Le Monde avant la création de l'homme</i> , Paris, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, 1886.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 344k
	Titre	Figure 6. G.A. Rochegrosse, <i>Le Chant des muses éveille l'âme humaine</i> .
	Légende	Fresque à l'huile dans l'escalier d'honneur de la bibliothèque de la Sorbonne, 5,5 x 2,6 mètres, 1898.
	Crédits	Source : Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 95k
	Titre	Figure 7. Carlos Schwab/ Massé, gravure pour Edmond Haraucourt, « L'Immortalité », conte paru dans <i>L'Effort</i> , Paris, Les Bibliophiles Contemporains, 1894 (détails).
	Crédits	Source : gallica.bnf.fr / BnF.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-6.JPG
	Fichier	image/jpeg, 37k
	Titre	Figures 8 et 9. Emile Bayard, « Une famille à l'âge du renne », lithogravure pour Louis Figuier, <i>L'Homme primitif</i> , Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, éditions de 1870 et 1873.
	Crédits	Source : gallica.bnf.fr / BnF.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-7.JPG
	Fichier	image/jpeg, 78k
	Titre	Figure 10. Maxime Faivre, <i>Deux mères</i> , huile sur toile, 2,4 x 1,8 m, 1888.
	Crédits	© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 178k
	Titre	Figure 11. Maxime Faivre, <i>L'Envahisseur</i> , huile sur toile, 2,6 x 1,9 mètres, 1884.
	Crédits	Source : Musée des Beaux-Arts de Vienne.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 55k
	Titre	Figure 12. Max Klinger, « Ein Handschuh », eau-forte, 25,7 x 34,7 cm, 1881.
	Crédits	Source : MoMA Library Search.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3499/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 71k

Pour citer cet article

Référence électronique

Emmanuel Boldrini, « L'anachronisme dans l'imaginaire préhistorique : enjeux épistémiques et idéologiques », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3499>

Auteur

Emmanuel Boldrini

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

1. Convergences temporelles : inventer l'histoire

The Landscape of Prehistory: Mesa Verde and the Framing of the Past in American Archaeology

MATTHEW N. JOHNSTON

Résumés

English Français

This paper is part of a larger project investigating how American archaeological work in the Southwest gradually elides ongoing acts of displacing native and Mexican peoples in the aftermath of the Mexican-American War. Some of the earliest American encounters with ruins and abandoned settlements belonging to Ancestral Puebloan civilizations occurred in the context of demarcating the new boundary between Mexico and the United States. For example, John Russell Bartlett's *Personal Narrative of the U.S.-Mexican Boundary Survey* (1854) is noteworthy for the way such ruins are a major focus within it. However, Bartlett actively associates these ancient ruins with processes of forced removal that he can see happening right in front of him, which result in another, more recent kind of ruin. Over time, though, the recognition of a complex and often violent history of relocation that both shapes and continues into the present drops out of later archaeological work in the region.

From the perspective of anachronism, this general change in how Southwest archaeology relates past and present involves superimposing a wished-for present, specifically one devoid of native inhabitants, onto the past ruin to the extent that that ruin is understood to be devoid of any relevance for contemporary indigenous peoples living in the region. Put another way, numerous critics of nineteenth-century European and American archaeological practice have pointed out how it "produces archaeological subjects by splitting contemporary non-European peoples off from their precolonial, and even their colonial past. To revive indigenous history and culture as archaeology is to revive them as dead" (Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes*, 1992). This paper extends this critique further by exploring how such an operation is essentially a special form of anachronism and how it arises out of archaeological practices that, at least initially, are not.

In particular, this paper tracks how this change in archaeological practice depends on a notion of prehistoric time which is developed by privileging certain kinds of archaeological evidence (especially pottery and architectural remains) and certain ways of presenting and interpreting that evidence, looking at the history of excavations at Mesa Verde at the turn of the century. Key texts include Gustaf Nordenskiöld's *Cliff Dwellers of the Mesa Verde* (1893), and Jesse Walter Fewkes's *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1909 & 1911). In reinforcing the perception of Mesa Verde as a historically-disconnected, prehistoric site, Fewkes's report differs from its forerunner in several aspects, specifically its consolidation of distinct structures (namely, how many there are and which are noteworthy), its shift from an analytical to a descriptive mode of writing, and finally its cultivation of a photographic aesthetic that bolsters the sense of a timeless ruin.

Cet article fait partie d'un projet plus vaste qui étudie la manière dont les travaux archéologiques américains dans le Sud-Ouest des États-Unis éludent progressivement les actes de déplacement des populations autochtones et mexicaines au lendemain de la guerre américano-mexicaine. Certaines des premières rencontres des Américains avec des ruines et des établissements abandonnés appartenant aux civilisations pueblo ancestrales ont eu lieu dans le contexte de la démarcation de la nouvelle frontière entre le Mexique et les États-Unis. Par exemple, le *Personal Narrative of the U.S.-Mexican Boundary Survey* (1854) de John Russell Bartlett est remarquable par l'importance qu'il accorde à ces ruines. Cependant, Bartlett associe activement ces ruines anciennes à des processus de déplacement forcé qu'il peut voir se dérouler sous ses yeux et qui aboutissent à un autre type de ruines, plus récentes. Au fil du temps, cependant, la reconnaissance d'une histoire complexe et souvent violente de relocalisation qui façonne et se poursuit jusqu'à aujourd'hui disparaît des travaux archéologiques ultérieurs dans la région.

Du point de vue de l'anachronisme, ce changement général dans la manière dont l'archéologie du Sud-Ouest relie le passé et le présent implique la superposition d'un présent souhaité, en particulier un présent dépourvu d'habitants indigènes, sur la ruine passée, dans la mesure où cette ruine est considérée comme dépourvue de toute pertinence pour les peuples indigènes contemporains vivant dans la région. En d'autres termes, de nombreuses critiques de la pratique archéologique européenne et américaine du XIX^e siècle ont souligné comment elle "produit des sujets archéologiques en séparant les peuples contemporains non européens de leur passé précolonial, voire colonial. Faire revivre l'histoire et la culture indigènes en tant qu'archéologie revient à les faire revivre comme morts" (Mary Louis Pratt, *Imperial Eyes*, 1992). Cet article pousse cette critique plus loin en explorant comment une telle opération est essentiellement une forme particulière d'anachronisme et comment elle découle de pratiques archéologiques qui, du moins initialement, ne le sont pas.

En particulier, cet article examine comment ce changement dans la pratique archéologique dépend d'une notion du temps préhistorique qui est développée en privilégiant certains types de preuves archéologiques (en particulier la poterie et les ruines architecturales) et certaines façons de présenter et d'interpréter ces preuves, en examinant l'histoire des fouilles à Mesa Verde au début du siècle. Les textes clés comprennent *Cliff Dwellers of the Mesa Verde* (1893) de Gustaf Nordenskiöld et *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1909 et 1911) de Jesse Walter Fewkes. En renforçant la perception de Mesa Verde comme un site préhistorique historiquement déconnecté, le rapport de Fewkes diffère de son prédécesseur à plusieurs égards, notamment en ce qui concerne l'agrégation de structures distinctes (notamment leur dénombrement et la définition de leurs particularités), le passage d'un mode d'écriture analytique à un mode descriptif, et enfin la culture d'une esthétique photographique qui renforce le sentiment d'une ruine intemporelle.

Entrées d'index

Texte intégral

Reverse Anachronism: Excluding the Present from the Past

- ¹ In *Indian Country, God's Country*, a recent study of the development of American Indian historical sites as national parks, Philip Burnham discusses how Mesa Verde National Park, located in southwestern Colorado, presents unique challenges for indigenous peoples seeking to assert more control over their cultural patrimony and to reap a larger share of the economic benefits of sharing it with others. Mesa Verde contains some of the most recognizable ancient ruins in the U.S., including the so-called Cliff Palace and Spruce-Tree House, sites occupied and then abandoned by Ancestral Puebloans in the thirteenth century (figures 1 & 2).¹ The passing of NAGPRA (the Native American Graves Protection and Repatriation Act) in 1990 promised a new era for indigenous peoples in the United States by providing formal legal means for the return of human remains and artifacts held in museum collections, as well as a greater voice in decision-making and profit-sharing at physical sites. However, as Burnham points out, the fact that descendent tribes of the original Mesa Verde inhabitants, such as the Hopi, no longer live in its vicinity has complicated efforts to take advantage of NAGPRA. More specifically, "NAGPRA doesn't provide guidance on how to eliminate tribal claims that are weakest," influencing non-Puebloan tribes residing near or even far away from Mesa Verde to argue for some connection to the site (Burnham 2000, 256; Swidler 1997). On the one hand, nearby Ute are motivated to claim a connection with these ruins in order to receive such immediate economic benefits as employment and a share of ticket sales. On the other hand, though, Navajo in entirely other parts of the Southwest have asserted a cultural affiliation with Ancestral Puebloan remains generally in order to prevent Pueblo-descended peoples, such as the Hopi, from compromising Navajo sovereignty within their own reservations by overseeing the disposition of remains located within them. Most of all, though, the increasingly commercialized park itself has an obvious monetary interest in preventing Puebloan tribes from asserting such an exclusive tribal claim, deeming it far better to negotiate with several weak claimants rather than a single strong one.

Figure 1. Cliff Palace, Mesa Verde National Park, CO (ca. 1190-1260 CE).

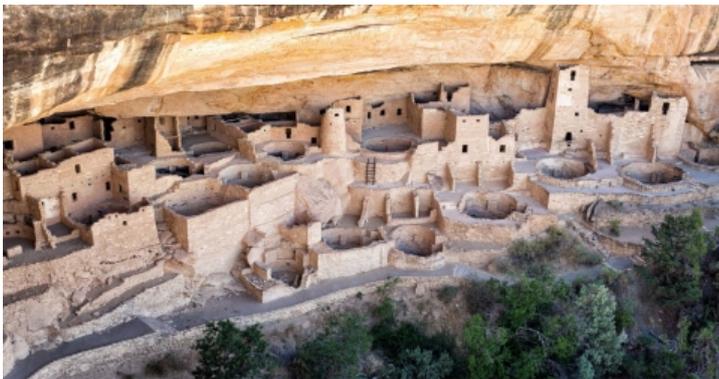
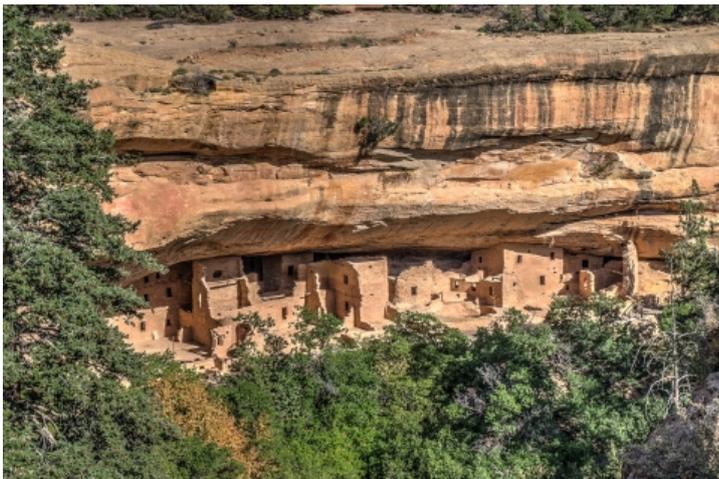


Figure 2. Spruce-Tree House, Mesa Verde National Park, CO (ca. 1210-1280 CE).



- ² For some parties today, then, both native and non-native, there is an incentive to disconnect Mesa Verde from any strong connection to recent history, to generalize its significance as an ancient indigenous settlement. The disconnection of past and present Puebloan cultures relative to specific sites like Mesa Verde has in fact become a major issue within Southwestern archaeology. For many contemporary Puebloan societies, the whole notion that Mesa Verde was abandoned at all is seen as problematic because it discourages the sense of a continuous culture over time.² Conversely, some writers argue that the conceptualization of a stable, and hence unchanging, indigenous culture risks reintroducing an outdated notion of primitive or prehistoric identity (McGhee 2008, Oland, et al 2012). This essay examines how the establishment of the Mesa Verde National Park in 1906 was abetted by archaeological reporting practices that supported a similar disconnection of the site from recent history in order to assert its status as a reified embodiment of a generalized notion of prehistory, as that notion was understood at the time.³ Just as many contemporary conflicts over historical connections stem from NAGPRA-mandated protocols, here too the cultivation of a new and distinct notion of prehistory was tied to legislation, the Antiquities Act, which

was passed in the same year, 1906, as the founding of the park. However, while NAGPRA facilitates, however imperfectly, the repatriation of ancient indigenous sites and artifacts, the Antiquities Act identified them as common national property to the extent that they were deemed prehistoric. The consolidation of archaeological sites like Mesa Verde as national parks, and by extension as constitutive elements of a specifically national cultural heritage, thus hinged on the anachronistic framing of the indigenous cultures they displayed, not as a modern feature out of place in a past setting, but, conversely, as a site from which recent history has been removed.⁴

³ This essay considers this temporal and cultural operation tied to the production and display of knowledge about a physical place from the standpoints of both its historical emergence within archaeological practice as it evolved as a discipline in the U.S. and the specific textual and pictorial mechanisms that support it in archaeological reports devoted to the site, focusing in particular Jesse Walter Fewkes's *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1909 & 1911).⁵ First, earlier archaeological writing devoted to the Southwest tended to assert a connection between Ancestral Puebloan ruins and existing Pueblo communities, even if such a connection was presented as a decline in cultural accomplishment, an orientation that is most visibly reinforced by the consistent picturesque framing of ruins in these reports' illustrations. In contrast, Fewkes more forcefully isolates and defines a pristine prehistoric type embodied in the Mesa Verde remains. That is to say, previous writers stressed a dynamic of cultural decline, while Fewkes works towards the creation/preservation of an archaic cultural entity disengaged from existing indigenous groups, an orientation perhaps best exemplified in his notion of a "type ruin," in which actual structures at various Mesa Verde locales take on the character of exemplary cultural emblems. Second, in cultivating the perception of Mesa Verde as a historically-disconnected, prehistoric site, Fewkes's report differs from its forerunners in several aspects of both its textual and pictorial presentation of archaeological data. The key textual and pictorial differences examined here include the consolidation of distinct structures (namely, how many there are and which are noteworthy), an emphasis on descriptive as opposed to analytical modes of writing, and finally the cultivation of a photographic aesthetic that bolsters the sense of a timeless ruin and which stands in marked contrast to the more picturesque modes of depicting ruins utilized more commonly in the previous century.

⁴ The kind of anachronism enacted in Fewkes's presentation of Mesa Verde bears some similarities to a re-thinking of anachronism in art historical scholarship of the past decade, in particular the notion of "anachrony" as developed in Alexander Nagel and Christopher Wood's *Anachronic Renaissance* (2010).⁶ Nagel and Wood investigate how Renaissance writers employ both historical/chronological and "anachronic" models of time in discussing past and contemporary art, models of time which are notably in tension. The former is bound up with developing conceptions of individual authorship ("the authorial performance cuts time into before and after"), while the latter relies on a substitutional logic in order to legitimate the authenticity of artifacts that reinforce a sense of community.⁷ In particular, the substitutional logic of the anachronic perspective enables the conservation of identity despite the history of an artifact's use and alteration over time; for example, in identifying older buildings as "antique," Renaissance writers documenting the historic structures of cities (those structures that attested to a city's origins and, hence, to the overall identity of the city itself) "left unresolved – deliberately unresolved – the distinctions between *being* an old building, *replacing* an earlier building, and *altering* an earlier building" (Nagel and Wood 2010, 136). Fewkes's presentation of Mesa Verde would seem to follow this anachronic substitutional logic, then, especially in describing/displaying the structures of Mesa Verde as "type ruins" (not "antique" but a Southwestern indigenous prehistoric "type," in which the manifold activities of excavation and restoration of structures work to secure that identity).

⁵ Even more, the nascent conditions of an historical framing of past art that Nagel and Wood connect with Renaissance writers' variable engagement of an anachronic perspective bears some resemblance to the first stages of historical inquiry into ancient indigenous societies in North America. Simply put, such writers make errors:

Whereas the age of a building had once been unspecified, even unquestioned, now at the moment of philology and historical taxonomizing [in the Renaissance], scholars began to interrogate the typological, substitutional identities of buildings, but without adequate preparation. The antiquarian "fell into careless habits of accuracy." (Nagel and Wood 2010, 138)

As discussed below, Fewkes's work is a culmination of the "descriptive/classificatory" phase of American archaeology, seemingly paralleling the early "taxonomizing" interests of Renaissance antiquarians. As Nagel and Wood describe it, the "careless habits of accuracy" accompanying the development of a historical/chronological perspective are not just the result of inadequate or faulty methodologies (involving stylistic analysis of architecture or correlation of written records with specific structures), but the desire to define the present, the specific city in question, in relation to an originary past, motivating the continued employment of the anachronic perspective. The key differences in Fewkes's project, then, are twofold: instead of grounding an urban identity in "antiquity," he contributes to a sense of national identity by isolating and preserving, and thereby creating, American "prehistory."

Nineteenth-Century Archaeology, Picturesque Aesthetics, and Conceptions of Cultural Continuity and Decline

⁶ The territorial expansion of the U.S. over the course of the nineteenth century was most often accompanied by the forced removal of Native American tribes from areas that were desired for settlement. This process was abetted by the widespread notion of Native American cultural inferiority, in particular as reflected in the absence of substantial, permanent native architecture. With the acquisition of the Southwest in the aftermath of the U.S.-Mexican War (1846-1848), however, it became clear that cultural inferiority would be more difficult to argue on those grounds, as numerous sites like Mesa Verde pointed to an extended history of more impressive indigenous architectural achievement. Many of these architecturally impressive ruins – Mesa Verde, Chaco Canyon, and Frijoles Canyon, the latter two in New Mexico – were built during a period of population expansion and intense construction activity in the twelfth and thirteenth centuries by Ancestral Pueblos, who subsequently relocated to other areas closer to the Rio Grande from the thirteenth century on.⁸ They roughly lie along the northern perimeter of the extent of Ancestral Puebloan occupation and were consequently more vulnerable to extended periods of drought.⁹

⁷ The first proto-archaeological investigations of these sites, beginning at midcentury, consistently acknowledge the scale and sophistication of their architectural remains.¹⁰ Although John Russell Bartlett's account of the U.S.-Mexican Boundary Survey (1854) is ostensibly intended to document survey activities and to assay the agricultural and mining potential of territory acquired in the aftermath of the U.S.-Mexican War, it devotes a disproportionate amount of space to describing and speculating about native ruins, especially as they become more numerous in the latter phases of the expedition. At certain

points it even seems as though the entire landscape is one vast expanse of toppled structures: “From the summit of the principal heap [or ruin] ... there may be seen in all directions similar heaps” and “In every direction as far as the eye can reach are seen heaps of ruined edifices.” (Bartlett 1854, 247, 275)¹¹. Typically these early writers contrast the magnificence of such native ruins with contemporary indigenous dwellings, implicitly or explicitly arguing for some notion of cultural deterioration or stagnation to conform with pre-existing biases towards Native Americans. For example, William H. Holmes, who investigated Ancestral Puebloan ruins on the Mancos River, near Mesa Verde, two decades later as part of a government-sponsored mapping survey, writes that “there is bountiful evidence that at one time [the Mancos River] supported a numerous population ... a race totally distinct from the nomadic savages who hold it now, and in every way superior to them.” (Holmes 1876, 3) Characteristically, Holmes equates the size of ruins with a sense of both cultural accomplishment and its antiquity:

In one place in particular, a picturesque outstanding promontory has been full of dwellings, literally honeycombed by this earth-burrowing race, and as one from below views the ragged, window-pierced crags, he is unconsciously led to wonder if they are not the ruins of some ancient castle, behind whose moldering walls are hidden the dread secrets of a long-forgotten people. (Holmes 1876, 37)

As with Bartlett, he too is frequently impressed with the sheer scale or extent of built remains, but he more often associates such vastness with the magnitude of history separating original inhabitants from present-day Native Americans.

8 As suggested by Holmes’s emphasis on the “picturesque” (“in particular,” while the word “outstanding” refers both to the actual shape of the promontory and its exceptional noteworthiness), it is striking how often the illustrations of ruins in these early reports adopt some version of the picturesque view common in European landscape paintings and prints. In Bartlett’s expedition report, his illustration of Casas Grandes in Chihuahua situates the ruin in its environment in a fashion similar to Thomas Cole, the American landscape painter who pioneered the adaptation of European picturesque conventions in the U.S., as in his *Roman Campagna* of a decade earlier (figures 3 & 4).¹² In both images, the artist amplifies the perception of age by emphasizing the jagged contour of the ruin, implying its active deterioration and eventual return to natural as opposed to manmade forms.¹³ Similar, too, is the inclusion of present-day spectators in the foreground (a shepherd in Cole’s painting, local *rancheros* in Bartlett’s illustration), who are clearly detached from the historical period suggested by the ruin. Bartlett was not the accomplished painter that Cole was and his illustrations contain abbreviated or less nuanced versions of the picturesque devices employed by Cole. The shepherd’s ignorance of the significance of the classical ruins among which his sheep are dispersed is thematically related to the question of how attentive he is to his flock, while Bartlett’s *rancheros* simply gesticulate towards the remains of Casas Grandes. Especially missing in Bartlett’s illustration is Cole’s measured treatment of staffage figures to guide the viewer’s eye from foreground to background, which not only takes time (and consequently evokes the passage of time that is the painting’s subject), but also more strongly activates a parallel between landscape and history, foreground to background versus present to past. Still, it is clear that Bartlett derives many of the ways his illustration conveys temporal meaning from a fundamentally picturesque template.

Figure 3. John Russell Bartlett, “Ruin at Casas Grandes, Chihuahua,” in John Russell Bartlett, *Personal Narrative*, vol. 2 (1854).



Figure 4. Thomas Cole, *Roman Campagna* (1843).



9 Publications from later in the century, such as Holmes’s report or Adolph Bandelier’s more professionalized work on Ancestral Puebloan sites in New Mexico (Bandelier conducted fieldwork under the auspices of the Archaeological Institute of America), contain fewer scenes that so closely follow this picturesque model. In part this difference is a result of the proliferation of other kinds of images within these reports (diagrams, charts, and maps).¹⁴ An additional factor is that later

illustrations that do present some kind of ruin in a landscape are more frequently based on photographs (which opened up other kinds of pictorial intervention).¹⁵ Even so, the picturesque model continued to exert some influence and often in unexpected ways. A depiction of a ruin on the San Juan River in Holmes's report is intended to present a reconstruction of the structure's original appearance at the time it was built (figure 5). It deviates sharply from the distanced view featured in Bartlett's and Cole's landscape images and it naturally lacks the disconnected modern observer, but the artist has chosen to retain the chipped stone and broken outline of the ruin as it appeared in the present. A photographic example from Bandelier's *Final Report of Investigations among the Indians of the Southwestern United States* (1892) also lacks the distanced view and its human figures are principally included to indicate scale and to attest to or authenticate the presence of Bandelier and his team at the site, supplementing or paralleling the implied presence of the photographer (figure 6) (Bandelier 1892).¹⁶

Figure 5. Plate 3, in William H. Holmes, "A Notice of the Ruins of Southwestern Colorado," *Bulletin of the United States Geological and Geographical Survey of the Territories*, vol. 2 (1876).



Figure 6. Charles Lummis, "Cave Dwellings on the Upper Rio Salado, Arizona," in Adolph Bandelier, *Final Report of Investigations among the Indians of the Southwestern United States*, vol. 2 (1892).



10 Overall, these first investigations of Ancestral Puebloan sites tended to argue for some notion of cultural deterioration or stagnation and the picturesque view reinforced that perspective. Most commonly, the imputation of cultural stagnation is based on a general assessment of architectural sophistication or its lack, as in Holmes's evocation of "a race totally distinct from the nomadic savages who hold [the Mancos River] now, and in every way superior to them." For his part, Bartlett at least initially blames an exploitative Mexican colonial regime for what he sees as a decline in quality in ancient versus present-day indigenous dwellings. Bandelier offers a contrary point of view, based in part on his review of Spanish-language colonial documents (which may have presented missionary activities in a more positive light), claiming that colonial government and Franciscan and Jesuit missionary activity had tangible benefits in introducing different aspects of civilization (concepts of land ownership, agricultural practices, and, most important for Bandelier, Christian religious devotion). More specifically, their absence in the aftermath of the U.S.-Mexican War is seen as a negative development: "The effects of education, or instruction, have ... now well-nigh disappeared and there are many and very plain tokens of a relapse into barbarism." (Bandelier 1883, 220). Despite these various ways of accounting for cultural stagnation, however, to the degree that the picturesque ruin conveys a sense of long eclipsed grandeur, asserting a historical connection with contemporary native peoples both reflects poorly on their existing habitations and helps to absolve the American viewer of any responsibility for that discrepancy. Looking ahead to the photographic illustrations of ruins at Mesa Verde in Fewkes's reports, such an emphasis on cultural stagnation may be disparaging, but it nonetheless affirms a historical connection that is minimized by the non-picturesque format of the Fewkes illustrations.

11 Before turning to Fewkes's work at Mesa Verde, it is instructive to see how deviating from picturesque conventions in the earlier reports can affect the perception of time and complicity in the effects of colonialism. Bartlett's account of the Boundary Survey is initially optimistic about the prospects for integrating the Southwest and its peoples, both Native American and Mexican, within an American nation he sees as experiencing unprecedented economic and cultural growth. Many of the towns and villages he encounters at the beginning of the survey are visibly scarred from the recent conflict between the U.S. and Mexico and the picturesque depiction of these "ruins," such as the Presidio of San Eleazario, confers an aura of antiquity that implies that the aftermath of war is a thing of the past (figure 7). As his survey proceeds, however, he becomes more and more aware of the chaos of that post-war environment and numerous illustrations in the later sections of his report noticeably exaggerate elements of the picturesque view in a manner that suggests that the environment of the Southwest itself somehow accelerates the historical process, rapidly reducing any attempt at civilization to rubble.¹⁷ In a depiction of the "Approach to Mule Spring," the perception of distance and the pull from foreground to background is much sharper than in the depictions of Casas Grandes or San Eleazario; the lines of wagons and troops diminish rapidly, as if the survey were being swallowed up by the landscape (figure 8). Rather than confirming some notion of American exceptionalism, the illustration echoes Bartlett's increasing cynicism by implying that the harsh environment of the Southwest will consume the expedition just as it did its previous occupants.

Figure 7. Henry C. Pratt, "Presidio of San Eleazario," in John Russell Bartlett, *Personal Narrative*, vol. 1 (1854).

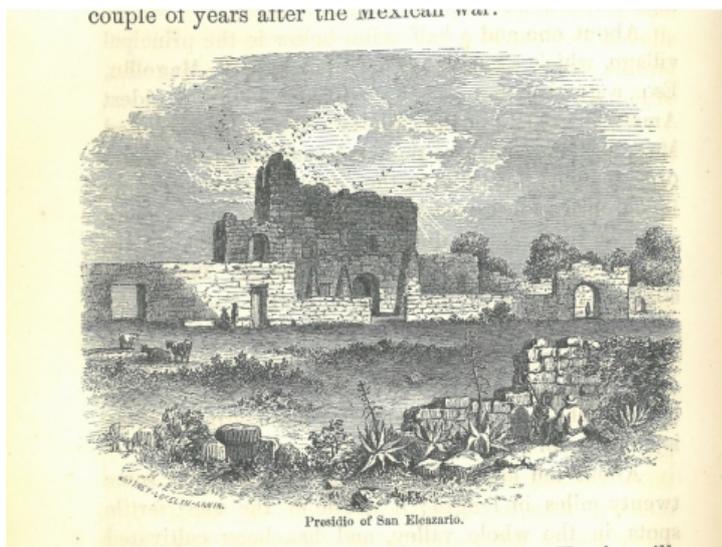
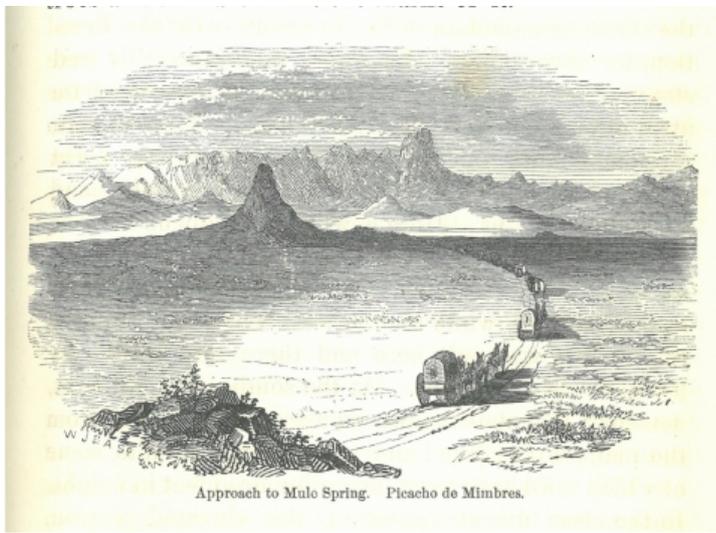


Figure 8. Henry C. Pratt, "Approach to Mule Spring. Picacho de Mimbres," in John Russell Bartlett, *Personal Narrative*, vol. 1 (1854).



Fixing the Past in Mesa Verde as a “Type Ruin”

¹² Fewkes conducted excavations and oversaw restoration work at numerous sites at Mesa Verde, in the period 1908-1922, as directed by the Secretary of the Interior (initially James Rudolph Garfield, the son of the President) and under the auspices of the Bureau of American Ethnology.¹⁸ Many of the ruins at Mesa Verde had been previously visited by both amateurs and professionals, first “discovered” by the Wetherell family, the ranchers who owned the land, later popularized by the journalist Frederick Chapin, who visited the site in 1889 and 1890, and then examined by the Swedish scholar Gustaf Nordenskiöld in the same period, whose 1893 *Cliff Dwellers of the Mesa Verde* represents the first scientific survey of the ruins (Nordenskiöld 1893). Nordenskiöld’s earlier publication informs Fewkes’s approach in a number of ways: he is quoted extensively in introductory sections, his initial survey identified the principal locations covered by Fewkes, and, less positively, his plentiful collecting of artifacts in part motivated the Antiquities Act to prevent further removal of artifacts.¹⁹ Indeed the initial wording of the Antiquities Act specifies that “The President may ... declare by public proclamation historic landmarks, historic and prehistoric objects, and other objects of historic or scientific interest that are situated on land owned or controlled by the Federal Government to be national monuments.”²⁰ Within this formulation, the basis for national monument status for Mesa Verde, that it was not private land from which objects could be removed, resided in its being prehistoric (and having scientific interest).

¹³ However, while Nordenskiöld’s publication is influential, he avoids designating any ruin or artifact as “prehistoric” per se, preferring instead to identify them as generically “ancient.” The reports on the Mesa Verde ruins by Fewkes presents a markedly different perspective on Native American history, brought about in large part by the introduction of “prehistory” as a defining temporal concept demarcating the object of archaeological investigation, as the discipline became more professionalized over the course of the nineteenth century. The British writer John Lubbock is usually credited with introducing this notion in 1865 with his treatise *Prehistoric Times as Illustrated by Ancient Remains and the Manners and Customs of Modern Savages*, including, more problematically, the notion that existing, “primitive” cultures could be compared with ancient ones. Lubbock’s ideas in turn were popularized in the U.S. by Lewis Henry Morgan (Bandelier’s mentor), who also developed an evolutionary model of successive stages of social complexity. Fewkes does not employ Morgan’s value-laden terminology (“savage,” “barbaric,” “civilized,” labels used extensively by Bandelier and others in the second half of the nineteenth century), although he does make cultural comparisons on the basis of the perceived quality of workmanship and the perceived sophistication of manufacturing and agricultural techniques, so that cultures are similarly, if more subtly, “ranked.”²¹ What is notable about his work is the avoidance of the more chronologically informed conceptions of prehistory that were being developed in recent European archaeology, an avoidance that serves to accentuate the staging of Mesa Verde as a historically-disconnected, prehistoric site in order to constitute it as part of the nation’s cultural patrimony.

¹⁴ Historiographic studies of American archaeology have long recognized its hesitancy to adopt the increasingly chronologically-differentiated notion of prehistory emerging in European scholarship in the second of the nineteenth century, namely the identification of Paleolithic, Mesolithic, and Neolithic time periods primarily tied to innovations in tool-making and supported by stratigraphic archaeological finds. Instead,

at the beginning of the 20th century there was no good evidence that the American aborigines had been in this hemisphere for any appreciable length of time [and] there was no good support for significant or major culture change within the archaeological evidence that pertained to the Indians and their ancestors. (Willey and Sabloff, 87)²²

In “Division and Discord of Prehistoric Chronologies,” François Bon explores various motivations or “factors” underlying the European elaboration of a more nuanced prehistoric chronology, focusing on key French theorists such as Gabriel de Mortillet and Henri Breuil (Bon 2018, 76). One shift that Bon traces which is especially relevant here is from an earlier evolutionary perspective, epitomized by Mortillet (which denied the humanity of Paleolithic societies on the basis of their being supposedly incapable of cultural achievement), to one that pushed back human identity into earlier time periods and instead focused on discovering the origins of basic cultural patterns understood to structure both past and present human societies.²³ In contrast, Fewkes’s prehistory has no chronological component, neither divided into Paleolithic, Mesolithic, or Neolithic horizons (what would be, in a sense, proto-historical, as having a definite before-and-after sequence) nor linked to historical time (whether in the colonial or national periods or more recently). Although Fewkes employs the term extensively throughout his reports it is never formally defined.²⁴ But whereas Nordenskiöld’s use of “ancient” is nonspecific and can refer to both older and more recent points in time, several differences in textual and pictorial practices have the effect in Fewkes’s report of portraying the Mesa Verde as an almost monolithic emblem of American prehistory.

¹⁵ The first key difference in the reports’ presentation of the Mesa Verde ruins is the greater definition given to distinct structures within the different Ancestral Puebloan sites in the area, both in terms of the physical structures themselves and their depiction in maps and illustrations. Part of the reason for this difference is that Nordenskiöld was the first professional to visit Mesa Verde and conducted the initial series of systematic excavations and map drawings of key locations such as the

Cliff Palace and Spruce-Tree House. However, the greater definition given to distinct structures by Fewkes also corresponds with giving them a permanent form as elements within a prehistoric display that will remain unchanged for all time, with neither existing buildings further restored nor additional buildings added in the future.²⁵ Fewkes's work establishes an archaeological ground zero, as reflected in a comparison of the authors' maps of the Cliff Palace (figures 9 & 10). The speculative dotted lines and undifferentiated blank spaces of Nordenskiöld's map have been replaced by more numerous and sharply defined spaces (note especially the multiplication of circular *kivas*, traditionally male ceremonial spaces, the demarcation of zones or "quarters," and the labeling of distinct terraces). Many of the photographic illustrations in Fewkes's report also pointedly show the difference between "before repairing" and "after repairing" the structures (figure 11).

Figure 9. "The Cliff Palace," in Gustaf Nordenskiöld, *Cliff-Dwellers of the Mesa Verde* (1893).

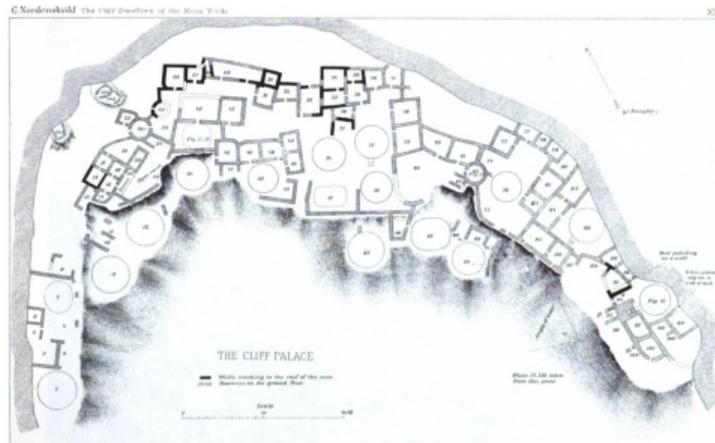


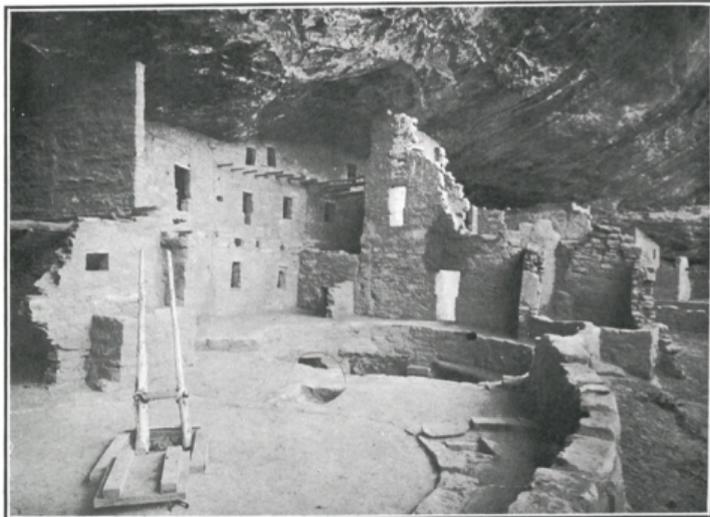
Figure 10. "Cliff Palace," in Jesse Walter Fewkes, *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1911).



Figure 11. Jesse Nusbaum, "Before Repairing" and "After Repairing" (Plaza D, Spruce-Tree House), in Jesse Walter Fewkes, *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1909).



Before repairing



After repairing

PLAZA D

¹⁶ In keeping with the effort to present a definitive and unchanging example of a prehistoric settlement, Fewkes also extends or amplifies the static descriptive writing style found in Nordenskiöld's report. Both reports devote considerable space to straightforward description of various structures, but Nordenskiöld more consistently attempts to link patterns in architectural style and designs in pottery and textiles to comparable examples from past and current Puebloan cultures. A particular focus for Nordenskiöld is linking the stepped forms of decorative basketweaves and ceramic border designs. In contrast, as stated by the Letter of Transmittal introducing Fewkes's report on the Spruce-Tree House, its key contribution is that it contains "the most important descriptions" of the Spruce-Tree House, specifically of what he calls "the requirements of a 'type ruin,'" namely the baseline example of Ancestral Puebloan architecture (Fewkes 1909, iii). In the second report he goes further; the title of the first subsection after the "Introduction" is "Cliff Palace a Type of Prehistoric Culture," in which he writes that

Considering ethnology, or culture history, as the comparative study of mental productions of groups of men in different epochs, and cultural archaeology as a study of those objects belonging to a time antedating recorded history, there has been sought in Cliff Palace one type of prehistoric American culture ... The condition of culture here brought to light is in part a result of experiences transmitted from one generation to another, but while this heritage of culture is due to environment, intensified by each transmission, there are likewise in it survivals of the culture due to antecedent environments, which have also been preserved by heredity, but has diminished in proportion, *pari passu*, as the epoch in which they originated is further and further removed in time. (Fewkes 1911, 11)

Thus, although he acknowledges micro-changes over time ("one generation to another") and even cultural features deriving from before the occupation of Mesa Verde ("survivals of the culture due to antecedent environments"), the emphasis is on a coherent, environmentally-conditioned cultural type identified as prehistoric and with a static form, the Cliff Palace, as if to describe the Cliff Palace is to describe the culture.

¹⁷ Fewkes enumerates various artifactual remains, but he concentrates on architecture, both because most portable artifacts have already been removed from the site and because architecture by itself is more easily maintained and monitored. Before taking on the supervision of exploration and restoration activities at Mesa Verde, Fewkes was known primarily for documenting Hopi ceremonial activities. His familiarity with Hopi religion and specifically Hopi architectural forms associated with religious practice guides his investigation of various Mesa Verde structures, but Hopi parallels are given in a purely descriptive mode, as if to clarify appearance alone and not to suggest cultural affinity.²⁶ In his first report he notes that "Wherever roofs still remain they are found to be well-constructed and to resemble those of the old Hopi houses," but this comparison is not developed any further (Fewkes 1909, 10). Similarly, in the same report he writes that "The other important opening in the [*kiva*] floor is one called the *sipapû*, or symbolic opening into the underworld ... A similar symbolic opening occurs in modern Hopi *kivas*" without drawing any conclusions (Fewkes 1909, 18).²⁷ The overall impression is of structures with a variety of features, some of which happen to resemble Hopi architectural components. Moreover, while he does

compare the stylistic traits of Mesa Verde buildings to contemporary Hopi architecture, it is principally to emphasize the site's disconnection from nearby Ute tribes and to maintain the superiority of Ancestral Puebloan design and masonry technique, as if later modifications were deviations from a standard. Indeed, whereas both Chapin and Nordenskiöld consider current Ute attitudes toward and use of Mesa Verde sites, Fewkes's reports in their more purely physical descriptive orientation minimize any such discussion.

18 Finally, though, the intention to present a national treasure and not a historically and culturally contingent, lived environment is most evident in the photographic aesthetic of the timeless ruin utilized throughout Fewkes's Mesa Verde publications. First, while Nordenskiöld's report is also generously illustrated with views of Mesa Verde ruins, they are notable for their inclusion of human figures, as in the picturesque landscape views found in earlier writings about Ancestral Puebloan sites (figures 12). Not only do these figures give a sense of scale, they historicize the moment of the photographs' creation as well as revealing their outsider status (they are members of Nordenskiöld's investigating team) as they awkwardly navigate or inhabit these spaces. Nordenskiöld is also more apt to show the ruin as part of the larger landscape, a further hold-over from the picturesque view, whereas the views given Fewkes's reports are either of single structures or groups of structures or the now-familiar tableau-like ruin ensconced and isolated underneath its sheltering cliff overhang (figures 13-15). Scholarship on the role of nineteenth-century photography in shaping the image of classical antiquity has noted how both tourist and more professional archaeological photographers employed a tighter field of view and a consistent viewpoint to isolate and shape an increasingly familiar image of famous monuments, removing signs of more recent construction in a manner that disconnects the monument from the living city in which it happens to be located (Holliday 2005, Papadopoulos 2006). The photographs of ruins in Fewkes's reports perform a similar function and, moreover, their perspective corresponds with the views that would be encountered by tourists on the pathways that were also a component of Fewkes's restoration work. Most of all, the photographs capture the meticulously repaired surfaces, evident as larger expanses of unmodulated tone compared to the more uneven and mottled textures of Nordenskiöld's photographs, in which the given structure assumes its permanent form, both an evident ruin and oddly "cleaned up," no longer exhibiting the hallmarks of encroaching decay that was emphasized in the picturesque view.

Figure 12. Balcony House (Chapin's Mesa), in Gustaf Nordenskiöld, *Cliff-Dwellers of the Mesa Verde* (1893).

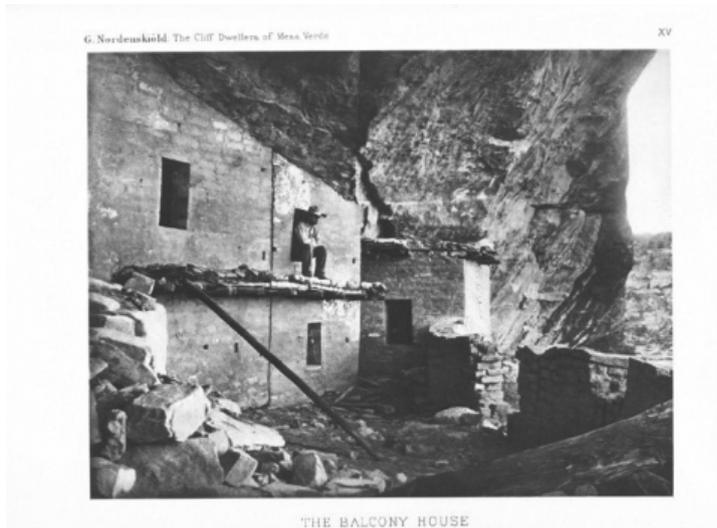


Figure 13. Spruce-Tree House from the Mesa, in Gustaf Nordenskiöld, *Cliff-Dwellers of the Mesa Verde* (1893).

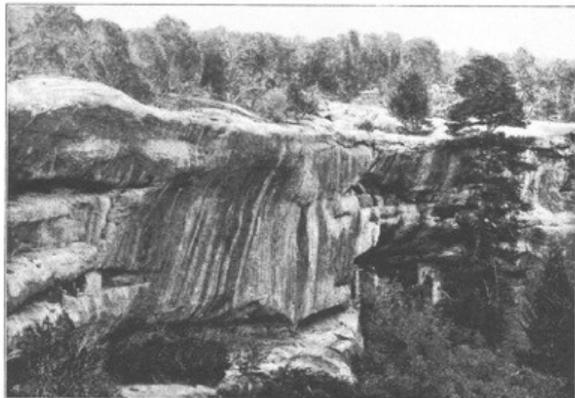
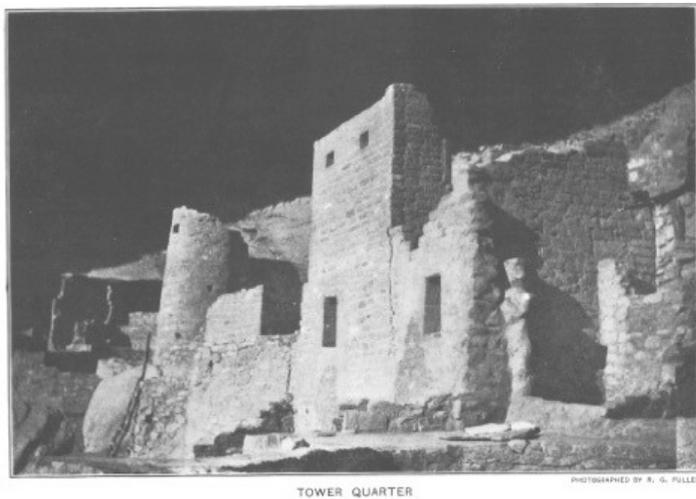


Figure 14. R.G. Fuller, "Tower Quarter" (Cliff Palace), in Jesse Walter Fewkes, *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1911).



TOWER QUARTER

PHOTOGRAPHED BY R. G. FULLER

Figure 15. R.G. Fuller, “Speaker-Chief’s House” (Rooms 71-74, Cliff Palace), in Jesse Walter Fewkes, *Antiquities of the Mesa Verde National Park* (1911).

BUREAU OF AMERICAN ETHNOLOGY BULLETIN 51 PLATE 15



SPEAKER-CHIEF'S HOUSE, AFTER REPAIRING

PHOTOGRAPHED BY R. G. FULLER

19 The generalized notion of prehistory utilized in Fewkes’s reports would not persist in later American archaeology. Already in these first decades of the twentieth-century scholars were beginning to adapt a more chronologically differentiated notion of prehistory to North American sites. Franz Boas is a key figure here; among other contributions, he oversaw the Jesup North Pacific Expedition (1897-1902), which provided support for the existence of the Bering land bridge and a much vaster timescale for human occupation of the continent. Fewkes participated in these shifts as well, giving shape to the direction of archaeological research generally in his capacity as director of the Bureau of American Ethnology. As this essay has tried to show, to a certain extent it is the requirements of a permanent national monument that are especially well served by an undifferentiated and monolithic notion of prehistoric time. Just as the Renaissance writers discussed by Nagel and Wood ignored the signs of past and recent alteration of artwork in favor of an ancient status that helped underwrite a sense of urban identity, so Mesa Verde, as presented by Fewkes, testifies to an antiquity preceding and thereby anchoring national identity while also drawing attention away from continuing inequities in more recent relations between the federal government and native populations. Whereas as late as Nordenskiöld’s time the Cliff Palace was visited and utilized by both ranchers and members of the local Ute tribe, as a national monument the site will evidently no longer register the effects of ongoing history.

Bibliographie

Works Cited

Bandelier, Adolph Alphones Francis. *Final Report of Investigations among the Indians of the Southwestern United States, Carried on Mainly in the Years from 1880 to 1885*, vols. 1 & 2. Cambridge, MA: John Wilson and Son, 1890-92.

- Bandelier, Adolph Alphones Francis. *Historical Introduction to Studies among the Sedentary Indians of New Mexico: Report on the Ruins of the Pueblo of Pecos*, 2nd ed. Boston: Cupples and Uppham, 1883.
- Bartlett, John Russell. *Personal Narrative of Explorations and Incidents in Texas, New Mexico, California, Sonora, and Chihuahua, Connected with the United States and Mexican Boundary Commission, During the Years 1850, '51, '52, and '53*, vols. 1 & 2. New York: D. Appleton & Company, 1854.
- Batchen, Geoffrey. "Ere the Substance Fade: Photography and Hair Jewellery." *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, edited by Elizabeth Edwards and Janice Hart. New York: Routledge, 2004.
- Bon, François. "Division and Discord of Prehistoric Chronologies." *RES* 69/70:1 (2018), 76-84.
- Burnham, Philip. *Indian Country, God's Country: Native Americans and the National Parks*. Covelo, CA: Island Press, 2000.
- Fewkes, Jesse Walter. *Antiquities of the Mesa Verde National Park: Spruce-Tree House*. Washington, DC: Government Printing Office, 1909.
- Fewkes, Jesse Walter. *Antiquities of the Mesa Verde National Park: Cliff Palace*. Washington, DC: Government Printing Office, 1911.
- Glowacki, Donna M. and Scott G. Ortman. "Characterizing Community Center (Village) Formation in the VEP Study Area, A.D. 600-1280." *Emergence and Collapse of Early Villages: Models of Central Mesa Verde Archaeology*, edited by Timothy A. Kohler and Mark D. Varien, 219-46. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
- Gumerman, George J. "Trends in Western Anasazi Archaeology: From Fewkes to the Future." *Kiva* 56:2 (1991), 99-122.
- Holliday, Peter J. "Early Photography and the Reception of Classical Antiquity: The Case of the Temple of Athena Nike." *Periklean Athens and Its Legacy: Problems and Perspectives*, edited by Judith M. Barringer and Jeffrey M. Hurwitz, 237-52. Austin, TX: University of Texas Press, 2005.
- Holmes, William H. "A Notice of the Ruins of Southwestern Colorado, Examined during the Summer of 1875." *Bulletin of the United States Geological and Geographical Survey of the Territories*, vol. 2, edited by Ferdinand V. Hayden, 3-24. Washington, DC: Government Printing Office, 1876.
- Kelsey, Robin. *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*. Berkeley, CA: University of California Press, 2007.
- Kinsey, Joni. *Thomas Moran and the Surveying of the American West*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Kohler, Timothy A. "Modeling Agricultural Productivity and Farming Effort." *Emergence and Collapse of Early Villages: Models of Central Mesa Verde Archaeology*, edited by Timothy A. Kohler and Mark D. Varien, 73-84. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
- Lubbock, John. *Prehistoric Times as Illustrated by Ancient Remains and the Manners and Customs of Modern Savages*. London: Williams and Norgate, 1913 [first published in 1865].
- McGhee, Robert. "Aboriginalism and the Problems of Indigenous Archaeology." *American Antiquity* 73:4 (2008), 579-97.
- Moxey, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Nagel, Alexander and Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nordenskiöld, Gustaf. *The Cliff Dwellers of the Mesa Verde*. Stockholm: Royal Printing Office, 1893.
- Oland, Maxine, et al., ed. *Decolonizing Indigenous Histories: Exploring Prehistoric/Colonial Transitions in Archaeology*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2012.
- Papadopoulos, John K. "Antiquity Depicted." *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, edited by Claire Lyons, et al., 104-147. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2006.
- Parry, Ellwood C. III. *The Art of Thomas Cole: Ambition and Imagination*. Newark, NJ: University of Delaware Press, 1988.
- Powell, Earl A. *Thomas Cole*. New York: H.N. Abrams, 1990.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.
- Roberts, Jennifer. "Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán." *Art Bulletin* 82:3 (Sept. 2000), 544-67.
- Schwindt, Dylan M., et al. "The Social Consequences of Climate Change in the Central Mesa Verde Region." *American Antiquity* 81:1 (January 2016), 74-96.
- Snyder, Joel. "Territorial Photography." *Landscape and Power*, edited by W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Swanton, John R. "Jesse Walter Fewkes." *Science* 72:1853 (July 4, 1930), 5-7.
- Swidler, Nina, et al. *Native Americans and Archaeologists: Stepping Stones to Common Ground*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 1997.
- Trigger, Bruce. *A History of Archaeological Thought*. New York: Cambridge UP, 1989.
- Wallach, Alan. "Thomas Cole's River in the Catskills as Anti-Pastoral." *Art Bulletin* 84:2 (June 2002), 334-50.
- Willey, Gordon R. and J.A. Sabloff. *A History of American Archaeology*, 2nd ed. San Francisco, CA: Freeman, 1980.
- Wolverton, Steve, Robert Melchior Figueroa, and Porter Swentzell. "Archaeology, Heritage, and Moral Terrains: Two Cases from the Mesa Verde Region." *Ethnobiology Letters* 7:2 (2016), 23-31.

Notes

1 In earlier archaeological writing, "Anasazi" was the commonly used term for this culture occupying the Four Corners region of the U.S. Southwest (what is now Arizona, New Mexico, Utah, and Colorado) since the twelfth century BCE, but it derives from the word for "ancient enemy" in the language of the Navajo, who are not descended from them, and has been dropped in recent times. The current consensus is that the site was abandoned in the thirteenth century in large part because of a conjunction of large population size and extensive drought; see Glowacki, Ortman, and Kohler 2012 and Schwindt, et al., 2016.

2 In "Archaeology, Heritage, and Moral Terrains: Two Cases from the Mesa Verde Region" *Ethnobiology Letters* 7:2 (2016), Steve Wolverton, Robert Melchior Figueroa, and Porter Swentzell propose an environmental philosophical framework to reconcile what they see as the divergent perspectives of archaeologists and Pueblo people. They write that "Movement and migration are part of Pueblo identity, and villages in the Mesa Verde region were not abandoned and are still occupied by ancestor archaeologists and those who claim Pueblo heritage commonly adopt different positions about what ought and ought not to be done in terms of archaeological research" (23).

3 Specifically, as discussed more fully in the third section of this essay, American archaeologists such as Jesse Walter Fewkes avoided the more chronologically differentiated conceptions of prehistory prevalent in European scholarship.

4 As Mary Louise Pratt writes in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (New York: Routledge, 1992), early archaeology in general "produces archaeological subjects by splitting contemporary non-European peoples from their precolonial, and even their colonial pasts. To revive indigenous history and culture as archaeology is to revive them *as dead*" (132). See also Jennifer Roberts's discussion of early archaeology in "Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán," *Art Bulletin* 82:3 (Sept. 2000).

5 Jesse Walter Fewkes, *Antiquities of the Mesa Verde National Park: Spruce-Tree House*. (Washington, DC: Government Printing Office, 1909), and *Antiquities of the Mesa Verde National Park: Cliff Palace* (Washington, DC: Government Printing Office, 1911). Published by the Bureau of American Ethnology, these reports are hereafter referred to as Fewkes 1909 and Fewkes 1911, respectively.

6 In *Visual Time: The Image in History* (Durham, NC: Duke University Press, 2013), Keith Moxey considers notions of anachrony in Renaissance art, principally as part of current trends across a wide range of art historical scholarship concerned with moving away from

the trap of prescriptive teleologies underlying traditional chronological approaches to interpretation. In terms of Renaissance studies, his sense of anachrony has chiefly to do with efforts to address how past works of art shape contemporary values (as opposed to contemporary values shaping how we look at the art of the past). Nagel and Wood have a similar perspective, but undertake a more nuanced examination of the models of anachrony at play in Renaissance discussions of art.

7 In other words, the anachronic model is inimical to a notion of individual authorship: “in a traditional society, to admit an ideated object into the process of artifact creation is to hand over the crucial business of collective memory to an individual memory” (Nagel and Wood, 15).

8 Other ruins of interest to archaeologists at this time (although to a lesser extent), in southern New Mexico and Arizona, belong to different prehistoric groups, the Hohokam and Mogollon, differentiated on the basis of architecture and ceramic styles in the 1930s.

9 Thus, Acoma Pueblo, which is farther south (due west of Albuquerque, New Mexico), has been continuously occupied up until the present.

10 Some of the writers considered here, with the exception of Adolph Bandelier, were not formally trained as archaeologists. The era of archaeological activity corresponding with the second half of the nineteenth century and the exploration and settlement of the trans-Mississippi West (and continuing up until the First World War) has been characterized as the “descriptive/classificatory” phase in the development of the discipline as traced by Gordon R. Willey and Jeremy A. Sabloff (Willey and Sabloff 1980). The work of Bandelier and Fewkes falls more squarely within this classification, although, as this essay shows, the first writer approaches indigenous ruins in ways more comparable with non-professionalized authors such as Bartlett. See also Trigger 1989.

11 The frontispiece to the second volume of Bartlett’s report is in fact a depiction of Casas Grandes, Chihuahua, Mexico (see figure 3 in this essay). Unlike the other authors discussed here, many of the ruins encountered by Bartlett were occupied by Hohokam or Mogollon peoples.

12 This illustration is a lithograph printed by the firm Sarony & Co., based on a drawing by Bartlett himself. Most of the illustrations in Bartlett’s report are line engravings based on drawings by the artist Henry C. Pratt. On the picturesque features of Cole’s landscape paintings discussed here, see Parry, III 1988, Powell 1990, and Wallach 2002. The latter essay enumerates the various picturesque devices Cole usually employed in his work by looking at paintings that contain their negation.

13 Like Holmes, Bartlett describes various ruins as “picturesque”; as detailed in scholarship on Cole, characteristic features of the picturesque include foregrounding a jagged contour in aged features such as ruins (other parallels include depicting bits of vegetation growing in crevices on the top edges of walls). The impact of picturesque conventions on landscape images in geographic surveys in the second half of the nineteenth century has been written about extensively; examples include Kinsey 1992, and, addressing survey photographs specifically, Snyder 1994.

14 The multiplication of diagrams, charts, and maps in later archaeological reports is one distinguishing feature of Willey and Sabloff’s “descriptive/classificatory” phase, but it is also prevalent in scientific publications generally. For their proliferation in geological survey reports, see Kelsey 2007.

15 Both Snyder and Kelsey caution against technical reductionism in accounting for changes in the appearance of photograph-based survey illustrations. Kelsey in particular discusses quite dramatic deviations from a picturesque model in some earlier, drawing-based survey illustrations (see *Archive Style*, chapter 1), and relates the often flat appearance of photograph-based illustrations to the flat character of maps and diagrams seen as more precise (see *Archive Style*, chapter 2). For his part, Snyder relates changes in the appearance of some photograph-based illustrations to particular scientific agendas, while noting a period preference for what he calls a “machined look” in photographs themselves.

16 The indexical character of the photograph, that the image produced is tied to the scene being photographed in the manner of Charles Sanders Peirce’s notion of the indexical sign, as a physical trace, would reinforce this aspect of authentic presence. Snyder notes a related phenomenon in claiming that survey photographers would not have seen themselves as artists per se, that the pictures they made were merely reflections of what was there. See also Batchen 2004.

17 In these later sections of his report Bartlett particularly disparages the practice of so-called “head-rights,” the eviction of Mexicans from their property by Americans settling in the new territory (and resulting in the creation of towns on the other side of the new Mexican border) and relates the increase of “Indian deprivations” throughout the region to the influx of “unprincipled traders and emigrants.”

18 Both the Bureau of American Ethnology (BAE) and the Archaeological Institute of America (AIA) were founded in 1879. The BAE represented government-sponsored ethnographic and archaeological work (its creation coincided with the formal transfer of archival indigenous material from the Department of the Interior to the Smithsonian Institution), while the AIA was the leading university-affiliated organization. Previous to Mesa Verde, Fewkes conducted ethnographic and archaeological fieldwork at many locations in the Southwest, in particular Hopi sites, and was a leader of the privately-funded Hemenway Southwestern Archaeological Expedition (which also featured Bandelier). Fewkes himself would become director of the BAE in 1918. Much of this discussion of the history of archaeological research at Mesa Verde comes from Burnham, *Indian Country, God’s Country*.

19 Nordenskiöld was actually arrested by locals for his collecting activities (there being no laws prohibiting the removal of ancient materials from their location). Part of the reason Fewkes focuses on architecture is because of the dearth of artifactual remains. Nordenskiöld’s collection was subsequently purchased by a Finnish buyer and is currently part of the National Museum of Finland.

20 U.S. Code, Title 54 (National Park Service and Related Programs), Subtitle III (National Preservation Programs), Division C (American Antiquities), Chapter 3203 (Monuments, Ruins, Sites, and Objects of Antiquity), Section 320301.

21 For example, Fewkes writes in his first report that “From the preceding facts it is evident that the people who once inhabited Spruce-tree House were not highly developed in culture, although the buildings show an advanced order of architecture for aborigines of North America” (Fewkes 41, 53). Similarly, Nordenskiöld concludes his description of the Mesa Verde ruins by stating that “It is evident that, at the period when the stone buildings in the caves were erected, this people ranked higher in some points of culture than the nomadic Indians [another nearby prehistoric group identified by Nordenskiöld] ... we gather that their inhabitants were a people who had permanent domiciles which they constructed with great skill” (76).

22 In his more recent history of archaeology as a whole (not just in the United States), Trigger writes that there was a “lack of concern with chronology in North American archaeology before the twentieth century” but that this orientation cannot be explained simply as resulting from “the failure of any indigenous group to advance beyond the Stone Age, a dearth of stratified sites, and lack of familiarity with techniques for deriving chronology in the absence of major technological changes” (179).

23 Specifically, Mortillet “rejected all forms of Paleolithic spirituality: the consciousness of death and religion would require evolutionary transformations that occurred at the later stage of the Neolithic” (77). The trajectory of later writers, however, was toward a “neoevolutionist” perspective, “neoevolutionist in the sense that it had to do with the search for the essence of Man within the framework of a master plan – a universal mythological structure prefiguring and uniting future human identities” (83). Bon is referring here to the work of much later structuralist writers, but their more fully realized perspective is dependent on the contributions of earlier twentieth century figures such as Breuil.

24 For example, looking at the first report, covering the Spruce-Tree House, he identifies as “Major Antiquities” “those immovable prehistoric remains which, taken together, constitute a cliff-dwelling” (Fewkes 1909, 8), he writes that Kiva B’s dilapidated condition “promised little return ... in shedding additional light on the culture of its prehistoric inhabitants” (Fewkes 1909, 20) and that Kiva F “is of great importance in the religious ceremonies of the prehistoric inhabitants of Spruce-Tree House” (Fewkes 1909, 21), and so on.

25 As Fewkes writes in the “Introduction” to his second report, he was charged with “the excavation and repair of ruins in the Mesa Verde National Park” and that he “was able to repair completely this great ruin [the Cliff Palace] and to leave it in such condition that tourists and students visiting it may learn much more about cliff-dwellings” (Fewkes 1911, 9). Despite an awareness of changes and additions over time in the past, these alterations not reflected, post-repair, in either the physical site or its visual representation in maps and illustrations.

26 In fact in his first report he distinguishes the ceramic styles of Hopi and Mesa Verde pottery (Fewkes 1909, 34-38).

27 Even if these Hopi comparisons were taken to imply cultural affinity, his discussion of ceramics, in a short section at the end of the report, undermines this conclusion, as he identifies four distinct ceramic styles, two of which are Hopi and Mesa Verde.

Table des illustrations

	Titre Figure 1. Cliff Palace, Mesa Verde National Park, CO (ca. 1190-1260 CE).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-1.jpg
	Fichier image/jpeg, 634k
	Titre Figure 2. Spruce-Tree House, Mesa Verde National Park, CO (ca. 1210-1280 CE).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-2.jpg
	Fichier image/jpeg, 1,4M
	Titre Figure 3. John Russell Bartlett, "Ruin at Casas Grandes, Chihuahua," in John Russell Bartlett, <i>Personal Narrative</i> , vol. 2 (1854).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-3.jpg
	Fichier image/jpeg, 492k
	Titre Figure 4. Thomas Cole, <i>Roman Campagna</i> (1843).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-4.jpg
	Fichier image/jpeg, 411k
	Titre Figure 5. Plate 3, in William H. Holmes, "A Notice of the Ruins of Southwestern Colorado," <i>Bulletin of the United States Geological and Geographical Survey of the Territories</i> , vol. 2 (1876).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-5.jpg
	Fichier image/jpeg, 192k
	Titre Figure 6. Charles Lummis, "Cave Dwellings on the Upper Rio Salado, Arizona," in Adolph Bandelier, <i>Final Report of Investigations among the Indians of the Southwestern United States</i> , vol. 2 (1892).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-6.jpg
	Fichier image/jpeg, 394k
	Titre Figure 7. Henry C. Pratt, "Presidio of San Eleazario," in John Russell Bartlett, <i>Personal Narrative</i> , vol. 1 (1854).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-7.jpg
	Fichier image/jpeg, 484k
	Titre Figure 8. Henry C. Pratt, "Approach to Mule Spring. Picacho de Mimbres," in John Russell Bartlett, <i>Personal Narrative</i> , vol. 1 (1854).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-8.jpg
	Fichier image/jpeg, 396k
	Titre Figure 9. "The Cliff Palace," in Gustaf Nordenskiöld, <i>Cliff-Dwellers of the Mesa Verde</i> (1893).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-9.jpg
	Fichier image/jpeg, 221k
	Titre Figure 10. "Cliff Palace," in Jesse Walter Fewkes, <i>Antiquities of the Mesa Verde National Park</i> (1911).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-10.jpg
	Fichier image/jpeg, 374k
	Titre Figure 11. Jesse Nusbaum, "Before Repairing" and "After Repairing" (Plaza D, Spruce-Tree House), in Jesse Walter Fewkes, <i>Antiquities of the Mesa Verde National Park</i> (1909).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-11.jpg
	Fichier image/jpeg, 330k
	Titre Figure 12. Balcony House (Chapin's Mesa), in Gustaf Nordenskiöld, <i>Cliff-Dwellers of the Mesa Verde</i> (1893).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-12.jpg
	Fichier image/jpeg, 255k
	Titre Figure 13. Spruce-Tree House from the Mesa, in Gustaf Nordenskiöld, <i>Cliff-Dwellers of the Mesa Verde</i> (1893).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-13.jpg
	Fichier image/jpeg, 103k
	Titre Figure 14. R.G. Fuller, "Tower Quarter" (Cliff Palace), in Jesse Walter Fewkes, <i>Antiquities of the Mesa Verde National Park</i> (1911).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-14.jpg
	Fichier image/jpeg, 106k
	Titre Figure 15. R.G. Fuller, "Speaker-Chief's House" (Rooms 71-74, Cliff Palace), in Jesse Walter Fewkes, <i>Antiquities of the Mesa Verde National Park</i> (1911).
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3510/img-15.jpg
	Fichier image/jpeg, 118k

Pour citer cet article

Référence électronique

Matthew N. Johnston, « The Landscape of Prehistory: Mesa Verde and the Framing of the Past in American Archaeology », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3510>

Auteur

Matthew N. Johnston

Associate professor of art history, Lewis and Clark College (Portland, Oregon), 615 SW Palatine Hill Rd, Portland, OR 97219, United States

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

2. Contretemps et contrepoints : mobiliser l'histoire

« Entre Trublions et scoops, un contemporain à contretemps : Anatole France »

JULIE MOUCHERON

Résumés

Français English

Anatole France (1844-1924) est un écrivain-journaliste tourné vers les enjeux politiques et les débats intellectuels du présent, mais aussi un féru d'histoire dont la conscience et la culture se réfèrent constamment au passé. Cet article étudie quelques exemples de la pratique de l'anachronisme historique dans l'œuvre d'Anatole France, qu'elle serve un dessein satirique et militant (*Histoire contemporaine*) ou qu'elle promeuve une réflexion sur la civilisation médiatique et son rapport à l'événement (*Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*). In fine, l'anachronisme francien se lit comme un geste provocant destiné à stimuler l'imagination métahistorique, à une époque où l'histoire méthodique (parfois dite positiviste) domine les études historiques.

Anatole France (1844-1924) is a writer and journalist who is very engaged in his time's political and intellectual matters. At the same time, he is passionate about history; his fictions constantly refer to past times. This paper studies a few cases in which Anatole France uses historical anachronisms. Sometimes anachronism supports satirical views or strong statements about French late 19th-century society (*Histoire contemporaine*). Sometimes it promotes thinking about the media world and the media coverage of historical events (*Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*). In the end, France uses anachronisms as a provocative gesture to stimulate his reader's critical thinking and metahistorical imagination, at a time when French historical research is dominated by the "methodiques" historians (sometimes called positivists).

Entrées d'index

Mots-clés : poétique, roman, historiographie, ironie

Keywords : poetic, novel, historiography, irony

Texte intégral

1 S'il est relativement peu étudié aujourd'hui, Anatole France (1844-1924) est un écrivain central dans le champ littéraire de la fin du XIX^e siècle. Critique littéraire influent au *Temps*, puis académicien et mondain respecté, il est l'auteur d'une œuvre en prose abondante, dans laquelle l'histoire, l'érudition, l'ironie et la réflexion morale occupent une place essentielle. Par ailleurs, Anatole France est chroniqueur et journaliste. Son œuvre se développe dans la presse avant d'être éditée en volume, comme c'est le cas de presque tous les écrivains de l'époque¹. Après une jeunesse peu engagée sous le Second Empire, il fait montre d'une conscience politique de plus en plus tournée vers le présent. À partir des années 1880, France critique les travers de la République parlementaire, dénonce le scandale de Panama et le boulangisme, s'inquiète de l'actualité internationale, défend l'innocence de Dreyfus²... Ses fictions sont imprégnées de ses engagements multiples, tout en conservant une ambition historique.

2 Bien que son œuvre se compose face aux urgences de l'actualité, Anatole France traite les événements sans se départir d'une culture historique et d'un regard tourné vers le temps long. Ses multiples anachronismes lui permettent de problématiser le sens du présent. Son écriture se situe à contretemps, répondant à la définition de la contemporanéité proposée par Giorgio Agamben : est contemporain celui qui éprouve « une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme³ ». Anatole France est un écrivain contemporain à contretemps non au sens où il serait conservateur, réactionnaire ou antimoderne⁴, mais dans la mesure où il joue d'un art du décalage historique, avec une portée critique et politique – en effectuant des rapprochements inattendus, en distillant l'anachronisme et en maniant l'ironie, pour mettre en valeur des idées que le lecteur est invité à scruter de près. On verra que son art du décalage, tributaire de l'ironie, est en lien avec sa conception de l'histoire et sa critique des historiens positivistes de la fin du XIX^e siècle.

3 Le premier exemple analysé ici, la fable des Trublions, est une représentation d'un élément d'actualité autour de l'affaire Dreyfus : la poétique anachronique, caractérisée par des jeux stylistiques et intertextuels qui miment une langue et une littérature datées, sert un dessein directement critique et polémique. Le second est une réécriture d'un récit *a priori* désuet (un conte de Perrault) avec des schèmes sensationnels empruntés à la civilisation médiatique contemporaine. Cet

1. La fable des Trublions : une archaïque affaire Dreyfus

4 Entre 1897 et 1901, France publie quatre romans formant une série intitulée *Histoire contemporaine*. Il s'agit en fait de recueils de contes et chroniques satiriques fondées sur des personnages récurrents et publiées en feuilleton dans *L'Écho de Paris* puis *Le Figaro*. Le personnage principal, M. Bergeret, est un professeur de langues anciennes qui ironise à propos de l'actualité politique et des mœurs de ses concitoyens. À travers les dialogues de Bergeret, l'*Histoire contemporaine* dresse un panorama de la société française et de ses divisions. L'affaire Dreyfus éclate dans les médias au début de l'année 1898 ; dans le roman d'actualité, elle s'impose à partir du troisième tome de la tétralogie.

5 *M. Bergeret à Paris* est le dernier tome de la série *Histoire contemporaine*. Dans les nouvelles qui paraissent dans *Le Figaro* dreyfusard, tout comme dans le volume publié par Calmann-Lévy en février 1901, M. Bergeret y fait figure d'érudit paisible, abrité dans le confort intemporel d'une belle bibliothèque qui contient « des peuples entiers [...] d'historiens⁵ ». Il reçoit diverses personnalités ambiguës, comme M. Panneton de la Barge, un notable qui défend l'armée et la tradition tout en s'inquiétant du possible déclassement de son rejeton nationaliste, ou encore l'archiviste Mazure, un jacobin fidèle à la tradition de la Révolution française jusque dans sa propre violence politique. La représentation ironique condamne ces personnages de façon circonstancielle, en montrant l'incohérence de leur raisonnement vis-à-vis de l'affaire Dreyfus, mais aussi de façon plus existentielle, en faisant allusion à l'étroitesse d'esprit et à l'égoïsme qui motivent leurs décisions.

6 Au chapitre VIII, Bergeret s'entretient avec son élève latiniste, M. Goubin. Il prétend avoir trouvé « dans la bibliothèque d'un ami, un petit livre rare et peut-être unique [...] un petit in-douze » imprimé en 1538. En apparence, l'ouvrage n'est qu'une curiosité bibliophile pour érudits philologues ; il connote l'atmosphère sérieuse et docte du bureau-bibliothèque de Bergeret. Cependant, un décrochage énonciatif se met en place : le récit s'interrompt pour laisser place à cinq pages d'une fable apocryphe⁶, en moyen-français, qui suggère immédiatement la référence rabelaisienne.

DES TRUBLIONS QUI NASQUIRENT EN LA RÉPUBLIQUE [...] LOIS PARURENT gens dans la ville qui pousoient grands cris, et feurent dicts les Trublions, pour ce que ils servoient ung chef nommé Trublion, lequel estoit de haut lignage, mais de peu de sçavoir et en grande impéritie de jeunesse. Et avoient les Trublions ung autre chef, nommé Tintinnabule, lequel faisoit beaux discours et carmes mirifiques. Et avoit esté piteusement mis hors la republicque par loi et usage de ostracisme⁷.

7 Une première forme de comique naît du décalage entre le récit cadre, marqué par le sérieux et la courtoisie du dialogue, et le récit encadré, représentant une truculente scène de chahut. La fable décrit un groupe d'agitateurs qui entendent faire la loi dans la République, les « Trublions » – France invente ce terme en détournant un mot grec qu'il pare d'une discrète charge⁸. La situation renvoie évidemment au climat politique agité des années 1898 et 1899. Car les Trublions, qui représentent les groupes conservateurs nationalistes ou royalistes, antidreyfusards, s'adonnent à de violentes polémiques. Ils sont xénophobes et antisémites : le texte dit plaisamment, avec un jeu de fantaisie lexicale et paronymique, « misoxènes, xénophobes, xénoctones et xénophages⁹ ». Tintinnabule et Robin Mielleux sont des orateurs nationalistes dénoncés par l'onomastique drôle et accusatrice¹⁰. Le Trublion Gelgopole (« un vieil coronel le plus inepte es guerres¹¹ ») correspond au général Mercier, ministre de la Guerre pendant l'affaire Dreyfus, qui a couvert la falsification des procès, et qui est aussi tristement célèbre pour avoir conduit le désastre de l'expédition de Madagascar en 1895.

8 La langue rabelaisienne ressort de façon saillante dans le cadre d'un quotidien de masse tel que *Le Figaro*, ou au sein d'un roman où elle fait figure de *hapax*. Le choix de l'anachronisme linguistique est certes un trait ludique destiné à entretenir la connivence avec le lectorat – à la manière des *Contes drolatiques* de Balzac, autre variation intertextuelle rabelaisienne. Mais le pastiche en moyen-français relève aussi d'une stratégie argumentative. Au cours de sa lecture, M. Bergeret s'interrompt pour commenter :

M. Bergeret lisait son texte conformément à la prononciation traditionnelle. Sa diction rendait aux vieux mots la jeunesse et la nouveauté. Aussi le sens en coulait-il clair et limpide pour M. Goubin, qui fit cette remarque :
– Ce qui me plaît dans ce morceau c'est la langue. Elle est naïve.
– Croyez-vous ? dit M. Bergeret¹²

9 Le personnage souligne l'étrangeté de la langue archaïque. Ce propos métadiscursif est une façon d'attirer l'attention sur la fable elle-même et d'y arrêter le lecteur – le pastiche, on le sait, est souvent l'occasion d'un propos réflexif sur l'objet textuel. En un autre contexte, on pourrait penser que le procédé est un moyen de masquer la critique politique, de la crypter à destination des *happy few*. Cependant, l'exotisme linguistique est surtout visuel et la mystification ne trompe personne ; à quelques étrangetés syntaxiques près, le texte ne pose aucun problème de compréhension. Il s'agit d'un pastiche provocant, d'une manière flamboyante d'insulter ses adversaires. Sous couvert d'un objet archaïque ludique et faussement naïf, France construit un violent portrait à charge des antidreyfusards. Le chapitre se clôt, de même, sur une remarque métanarrative qui fait ressortir le caractère provocant de la fable anachronique au sein d'une histoire explicitement désignée comme « contemporaine ».

M. Bergeret posa le feuillet sur sa table. Il avait terminé sa lecture.
– Ces vieux livres, dit-il, amusent et divertissent l'esprit. Ils nous font oublier le temps présent.
– En effet, dit M. Goubin.
Et il sourit, ce qu'il n'avait point coutume de faire¹³.

10 Le prétendu vieux livre est une forgerie, un faux manifeste. L'artificialité de la fable est d'autant plus visible et amusante dans le roman, qu'au chapitre précédent, M. Bergeret déclarait, de façon gratuite au regard de la diégèse (mais cohérente avec son *ethos* d'érudit scrupuleux), qu'il détestait les faux et les faussaires. Comme l'affaire Dreyfus repose à l'origine sur de fausses accusations basées sur de faux documents, dont le fameux « bordereau », il est savoureux que, dans un contexte de riposte dreyfusarde, France se fasse justement auteur d'un document exagérément et ostensiblement faux. D'ailleurs, le fait que le décryptage documentaire soit l'un des enjeux de l'Affaire judiciaire est présent dans la fable des Trublions : au début du chapitre, Bergeret préconise de lire attentivement les documents – ce que ne font pas les antidreyfusards.

M. Goubin demanda quels étaient ces Trublions. M. Bergeret lui répondit que peut-être il le saurait par la suite, et qu'il était bon de lire un texte avant de le commenter¹⁴.

11 Là encore, l'allusion est lourde d'insinuations sur l'incompétence intellectuelle des adversaires.

12 France pastiche la langue de Rabelais, une époque et un auteur qu'il affectionne¹⁵, et qui charrie un riche imaginaire intertextuel. L'anachronisme ne se limite pas à la construction d'un décalage en vue d'une parabole satirique ; il est aussi recherché pour ses valeurs affectives et axiologiques. Car l'univers rabelaisien est un réservoir verbal outrancier qui intensifie

la caricature et sa portée critique. Les Trublions sont dépeints comme des « traineurs de casserole et papegays en fureur » ; ce sont des « fols plein de vent » qui causent du « grant tintamarre » et « garbouil » (c'est-à-dire du grabuge), avec parfois des termes aux sonorités enfantines. Il y a un plaisir au pastiche en moyen-français, qui est aussi le plaisir d'insulter basement des adversaires, de les traiter de créatures anachroniques, au sens d'arriérées¹⁶.

13 Bergeret met en scène l'idiotie et la violence primitive de ses adversaires. Quand il est victime de diffamation, il explique qu'il n'a aucune chance de gagner un procès, sauf s'il se met au même niveau qu'eux :

à moins que je ne pénètre dans la salle des assises en chapeau à plumes, une épée au côté, des éperons à mes bottes, et traînant derrière moi vingt mille camelots à mes gages. Car alors ma plainte serait entendue des juges et des jurés¹⁷.

14 Là encore, l'anachronisme du costume, ainsi que la posture incongrue de matamore imaginée par Bergeret, est une façon truculente, voire bouffonne, d'attirer l'attention. Passé et présent sont mis en lien par la connivence culturelle : outre l'allusion au tribunal, le terme « camelot » évoque les vendeurs de journaux de la Belle Époque¹⁸ qui forment un cortège de suiveurs aux journaux antidreyfusards. L'allusion discrètement polémique rappelle que la dimension commerciale et même spectaculaire de la presse française est un élément capital dans la bataille *pro et contra* Dreyfus, qui d'une certaine manière est entièrement déterminée par sa scansion médiatique.

15 Il est intéressant de comparer la fable des Trublions avec une autre scène de *l'Histoire contemporaine* tirée de *L'Anneau d'améthyste* (le troisième tome), car l'imitation d'un registre anachronique y produit un effet différent. Le chapitre XXIII¹⁹ contient un conte grec, « Sur Hercule Atimos », prétendument traduit par Bergeret. Son élève Goubin l'incite à lire sa version : le procédé de décrochage énonciatif et les cibles sont les mêmes que dans la fable des Trublions. Dans la version de *L'Écho de Paris* du 29 novembre 1898, Bergeret prétend avoir trouvé une mystérieuse comédie antique (« quelque contemporain d'Aristophane ») qui évoque des traîtres au sein de la démocratie athénienne.

« Fragment d'une comédie attique »

Bolbos. – Tout cela est plus noir que l'ancre de Trophonios.

Trygée. – Et le pis est que, dans les ténèbres, les polémiques font un bruit de ferraille qui me donne la colique.

Bolbos. – Cela sent mauvais.

Trygée. – Ce qui me fait peur, c'est la faiblesse du gouvernement. Je voudrais qu'il eût plus de vigueur, plus de... (*Ici, un terme obscène.*)

Trygée. – Par Hercule ! si tu es là de la liberté, si tu n'es pas content du régime démocratique, prends un tyran. En ce moment, un petit Pisistrate, amateur de chevaux, s'offre à toi. N'as-tu pas lu les lettres du jeune Trublion ? C'est un éphèbe bouillant.

16 La satire met ici l'accent sur les implications politiques de l'affaire Dreyfus et plus précisément sur la menace que les royalistes font peser sur la III^e République (avec ici la mention du jeune Trublion, Philippe d'Orléans²⁰, comparé au tyran Hippias, fils de Pisistrate). Le cadre de la comédie grecque (à l'instar de l'univers rabelaisien) autorise les débordements bouffons : la réplique scatologique de Bolbos fonctionne comme un dispositif comique renforçant la connivence, dans l'espace médiatique, avec le lecteur de *L'Écho de Paris*, tout en préservant l'*ethos* courtois et spirituel du satiriste. Au sein du journal, cette saynète entre en résonance avec les autres articles qui évoquent l'Affaire, plus ou moins gagnés par la tendance fictionnalisante de la presse du XIX^e siècle.

17 Dans la version en volume (paru en février 1901), cet épisode a considérablement évolué. La prétendue traduction est cette fois un apologue, dont le style mime la syntaxe légèrement artificielle en français des textes traduits depuis le grec ancien. Elle conte l'histoire d'un anti-héros, le jeune Hercule Atimos²¹, qui, pensant punir un voleur de bœufs, tue un brigand. Mais il s'est trompé en accusant le mauvais brigand. Il refuse de reconnaître son erreur, même quand une déesse de l'Olympe, déguisée en pâtre, lui en présente la preuve. Le ton, plus sobre que celui de la « comédie attique », rend la fable solennelle. Elle a perdu tout comique au profit d'une ironie grave. L'histoire d'Atimos s'achève sur une menace voilée : au moment où Bergeret interrompt sa lecture (à cause d'une prétendue lacune dans le manuscrit, dispositif qui là encore attire l'attention métatextuelle du lecteur), le jeune homme est en train de bander son arc sur la déesse – signe que les antidreyfusards s'apprêtent à commettre un crime de lèse-humanité. On constate donc que le procédé narratif anachronique, dîment ironique, évolue en fonction des enjeux directs de l'actualité. Provocant voire outrancier dans le contexte du journal, il se décrypte de façon moins immédiate et plus philosophique dans le cadre du volume.

2. Une poétique à contre-courant

18 Anatole France est coutumier des dispositifs poétiques décalés, anachroniques. C'est un auteur qui refuse les hauts faits stylistiques des avant-gardes littéraires de son époque. Dans sa critique littéraire (rassemblée en recueil de son vivant dans la série *La Vie littéraire*), il condamne par exemple la langue décadente et son vocabulaire qu'il juge inutilement compliqué. Il adopte le plus souvent une langue sobre, classique à sa manière²², et lui adjoint ponctuellement des façons d'écrire datées, sans toujours recourir au pastiche hyperbolique qu'incarne la fable des Trublions.

19 Le procédé de mimétisme stylistique est assez systématique à l'échelle de l'œuvre. Les contes franciens sont, pour la plupart, des fictions historiques porteuses d'une finalité morale. Tel est le cas dans les recueils *Balthazar* (1899), *L'Étui de nacre* (1892), *Le Puits de Sainte Claire* (1895) ou encore dans *Clio* (1899). Ces récits brefs sont plus proches de l'esthétique du conte que de la nouvelle à la mode de la fin du XIX^e siècle, dont l'auteur prototypique pourrait être Maupassant. De même, France met rarement en pratique le modèle du grand roman du XIX^e siècle, avec les techniques narratives mises au point par Balzac et Stendhal et raffinées par Flaubert et Zola, à savoir le déroulement d'une intrigue dans un cadre social et historique déterminé, autour de quelques personnages centraux. Il utilise des formes narratives plus anciennes et plus souples, voisines du roman picaresque et du conte voltairien (par exemple dans *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*²³), du roman conversationnel à la Marivaux (*Sur la pierre blanche*), des récits à tiroir du XVIII^e siècle ou encore du dialogue philosophique à la Diderot.

20 Ce positionnement poétique n'est ni une forme de réaction esthétique, ni une condamnation de toute écriture moderne – en tant que critique littéraire, France célèbre volontiers les trouvailles de ses contemporains. Il s'agit néanmoins du choix d'une tradition particulière, d'une culture intertextuelle à contre-courant de la tendance fin de siècle, qui témoigne d'un goût humaniste et d'une nostalgie, en partie fantasmée, pour des façons d'écrire et de penser d'un autre temps. Cette adhésion à des poétiques désuètes relie la pensée francienne à une forme de rationalité qui n'est pas celle de la Troisième République dite positiviste : l'élection d'une tradition vaut pour un commentaire à la fois esthétique, politique et moral. Il faut insister sur

le fait que France, malgré son amour du passé et des bribes désuètes, n'est en rien réactionnaire : il défend le modèle républicain qui encourage la pacification des mœurs et éprouve même des sympathies socialistes à partir des années 1900 (où il collabore notamment à *L'Humanité*). Le satiriste de *l'Histoire contemporaine* épingle les travers de ses contemporains, mais non les fondements de leur société. France n'idéalise pas l'Ancien Régime, dont il sait qu'il n'a pas été un âge d'or pour le peuple. Il n'a aucun désir de restauration monarchique, contrairement à l'Action française qui se dit « classique » et même néo-classique à la même époque, et qui envisage le monde de façon anachronique, dans un triple refus de la Réforme, de la Révolution et du romantisme²⁴. De façon significative, le goût classique d'Anatole France se déploie en direction des langues et des littératures bigarrées du XVII^e et du XVIII^e siècles, ou en direction de genres mineurs comme le conte, se tenant à distance du Grand Siècle et de ses autorités poétiques, politiques et morales²⁵.

21 On peut comprendre l'attachement aux poétiques désuètes chez Anatole France de plusieurs manières. Tout d'abord, l'aspect ludique du pastiche et de la connivence ironique avec le lecteur ne peut être écarté – on rappellera que le premier article publié de l'auteur est un pastiche d'André Chénier, qui a longtemps passé pour un texte authentique. Le goût de la mystification (inséparable de son corollaire, la démythification) est enraciné dans la pratique et la personnalité littéraire d'Anatole France – le trait s'applique à bien d'autres écrivains du XIX^e siècle qui, nourris de grec et de latin, ont des pratiques linguistiques parodiques, parfois potaches²⁶ (songeons à Vallès...), qu'ils transposent volontiers dans l'univers du journal et du livre. Outre le plaisir de l'érudition et du texte crypté, ces procédés intertextuels ont une portée subversive : ils démonumentalisent les œuvres littéraires du passé et les rendent plus audibles aux consciences présentes, par le jeu et la réflexivité. Enfin, ils s'accordent aux principes poétiques d'Anatole France (et de bon nombre d'écrivains peu séduits par les avant-gardes et les révolutions esthétiques), au sein duquel les œuvres se constituent avant tout par imitation et reprise du patrimoine littéraire. Le choix du pastiche bat en brèche l'esthétique de l'originalité qui domine les lettres françaises depuis le romantisme. En promouvant des modèles poétiques qui peuvent être jugés anachroniques, France fait honneur à l'historicité longue des textes passés ; il montre comment le présent, loin de tout inventer, est pénétré d'une mémoire littéraire qui échappe au régime usuel de péremption des événements historiques. Ce geste se superpose à la critique qu'il adresse, tout au long de son œuvre, aux historiens qui traitent le passé comme une matière neutre, accessible au moyen de sources et documents et aisée à scinder en périodes et événements. Selon France, l'histoire ne peut être étudiée ainsi comme un objet refroidi, puisque le présent est encore tout entier traversé de traces du passé qui ont, elles aussi, leur actualité.

3. L'anachronisme comme outil de révision historiographique

22 Anatole France traite parfois les événements présents en mimant le point de vue des hommes du passé. Inversement, sa pratique de l'anachronisme peut résider dans un regard résolument présent sur des événements passés. C'est le cas dans le recueil de contes *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue* (1909) : des récits supposés se dérouler dans un passé flou n'excédant pas la fin du XVII^e siècle s'y trouvent mis en scène avec des éléments d'énonciation caractéristiques de la modernité médiatique. Pour reprendre les termes des débats historiographiques sur l'anachronisme, on pourrait dire que France projette, sur les événements passés, des traits propres à « l'outillage mental » (et rhétorique) du présent. Ce regard anachronique volontaire fait partie d'une stratégie de révision historiographique, laquelle est à envisager conjointement avec les préceptes documentaires et objectivistes des historiens méthodiques qui dominent l'université française rénovée au tournant des XIX^e et XX^e siècles – Monod, Langlois, Seignobos et Lavisso en sont les figures iconiques²⁷ – mais aussi en lien avec le régime médiatique de masse de la Belle Époque, qui entretient une forme de confusion entre actualité et historicité²⁸.

23 Dans *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue*, France réécrit des contes de fées pour en tirer de nouvelles interprétations. Certes, les contes de Perrault se situent dans un passé vague et merveilleux et non dans un passé historique avéré. Cependant France traite les contes comme s'ils étaient réellement advenus, en prétendant réviser la tradition à partir de nouveaux documents : c'est la méthode qui importe. Dans « Histoire de la duchesse de Cicogne et de M. de Boulingrin », l'écrivain investit le célèbre conte de la Belle au bois dormant et l'intègre à la civilisation médiatique contemporaine. L'univers du conte devient le terrain d'un reportage et le conteur se fait journaliste.

L'histoire de la Belle-au-Bois-dormant est bien connue [...]. Je n'entreprendrai pas de la conter de nouveau ; mais, ayant eu communication de plusieurs mémoires du temps, restés inédits, j'y ai trouvé des anecdotes relatives au roi Cloche et à la reine Satine, dont la fille dort cent ans, ainsi qu'à divers personnages de la Cour qui partagèrent le sommeil de la princesse. Je me propose de communiquer au public ce qui, dans ces révélations, m'a paru le plus intéressant²⁹.

24 L'intention première est plaisante et parodique vis-à-vis des pratiques journalistiques et historiennes qui toutes deux, et à la même époque, s'appuient sur les documents et valorisent l'usage du fait brut³⁰, conduisant ainsi à dramatiser l'émergence de nouvelles informations. La nouvelle est ici transformée en « révélation » inédite, en *scoop* sensationnel. Comme chez Perrault, le récit commence par évoquer la malédiction de la mauvaise fée. France donne à ce geste une explication sociologique : la mauvaise fée n'aurait pas été invitée parce qu'« il lui manquait un quart de noblesse » et parce que le roi Cloche « était esclave de l'étiquette »... Il analyse ces pratiques avec distance : la rigidité de ce « cérémonial suranné³¹ » aurait par la suite mis en péril la monarchie. La discordance de ton prête à sourire pour le lecteur, tout en évoquant une critique politique rétrospective de l'Ancien Régime. Par ailleurs, le conteur suggère des rapprochements qui témoignent d'une conscience métahistorique. La superposition de personnages et de faits produit un effet de réel, ou du moins semble rationnelle, à des degrés très variables :

Le premier ministre qui, sous le faible roi Cloche, gouvernait la monarchie, M. de la Rochecoupée, respectait les croyances populaires, que tous les grands hommes d'État respectent. César était pontife maxime ; Napoléon se fit sacrer par le pape ; M. de la Rochecoupée reconnaissait la puissance des fées³².

25 Enfin, le conte, avec un détachement ironique et un sens de la juxtaposition très voltairiens, fait allusion aux inégalités sociales sous l'Ancien Régime :

La famine sévissait dans le royaume et des millions de malheureux mangeaient du plâtre au lieu de pain. Cette année-là, le bal de l'Opéra fut très brillant et les masques plus beaux que de coutume³³.

26 Cette dernière remarque peut être liée au contexte social de 1908-1909, des années de grèves ouvrières importantes, auxquelles Anatole France s'est montré sensible. Cependant, la mention du bal de l'Opéra n'est pas cohérente sur le plan historique : cette tradition mondaine, qui existe encore à la Belle Époque, a lieu pour la première fois en 1716. Elle est donc postérieure au conte de Perrault. Ainsi, la construction du conte travestit le matériau historique en direction de préoccupations contemporaines. Au lieu de prétendre analyser le passé de façon neutre, comme le revendiquent et le

préconisent les historiens professionnels de la fin du XIX^e siècle, France introduit un décalage énonciatif et chronologique qui est souligné, comme pour alerter le lecteur sur la nécessité d'aiguiser son sens herméneutique et sa conscience critique.

27 Les anachronismes au service du dérèglement chronologique du texte sont explicitement thématiques dans le dénouement. À la fin du conte, les personnages principaux, Cicogne et Boulingrin, se réveillent après avoir dormi cent ans. Au réveil, ils ont changé d'époque et sont devenus anachroniques au sens strict. Ils « louent une guimbarde du XVII^e siècle³⁴ » pour aller à la gare et ainsi se rendre à Paris. La chronologie est absurde : entre Perrault et les premières lignes de chemins de fer parisiennes, il y a bien plus que cent ans d'écart. Propulsés au XIX^e siècle, Cicogne et Boulingrin ne comprennent rien. Au bout d'un quart d'heure, ils cessent d'être émerveillés. De surcroît, personne ne s'intéresse à eux ! Ils décident de vivre en bohèmes, de façon caricaturale. Cicogne se met à jouer à la manille avec frénésie, comme autrefois elle jouait au pharaon : le changement d'époque n'affecte pas sa personnalité et ses mœurs ludiques.

28 Ce dernier trait est très significatif. À l'échelle de l'œuvre d'Anatole France, les personnages populaires sont souvent représentés au moyen de scènes topiques de la vie quotidienne, et ce indifféremment des époques historiques auxquels ils appartiennent. Ainsi, l'attention aux repas, les jeux de cartes, les marionnettes, le soin porté à un exemplaire matériel d'un livre, entre autres nombreux exemples³⁵, sont des motifs présents dans des fictions historiques aussi différentes que *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (qui se déroule aux alentours de la Régence), *Les dieux ont soif* (dont l'intrigue se situe sous la Terreur) ou les récits d'histoire contemporaine. Ces motifs ne varient pas en fonction des époques, car les mœurs ne varient guère et, pour France, l'esprit humain fait preuve de bien plus de continuité et de permanence que les régimes politiques. Sur le plan historiographique, cela conduit à distinguer le rythme de l'histoire des hommes, dont l'évolution est très lente, et celui des événements politiques, susceptible de changements brusques. Or l'historiographie méthodique, qui domine le paysage des études historiques à la fin du XIX^e siècle, se focalise principalement sur les événements politiques et les soubresauts de l'histoire nationale ; en dépit de quelques remises en cause³⁶, la discipline historique n'a pas encore intégré à ses questionnements la réflexion sur la pluralité des régimes d'historicité³⁷ au sein d'une même époque.

29 Si la fin peu assertive de l'histoire de Cicogne et Boulingrin délivre un enseignement historiographique, c'est l'idée qu'au fond, l'anachronisme, le télescopage des temps et la circulation des caractères d'une époque à l'autre, n'ont rien de problématique. L'erreur serait de croire que la concordance des temps distincts relève du surnaturel et de la déraison, alors que l'histoire contient justement des discordances, des éléments peu rationnels, incohérents, des retours du refoulé de l'histoire. Mais France exprime aussi une critique de fond. Ce conte, comme l'ensemble de son œuvre, souligne le caractère relativement indifférent des événements. L'idée est importante : pour l'écrivain, les cadres et les décors changent, des péripéties adviennent, mais le caractère des hommes demeure identique dans le temps long. L'intérêt du récit ne réside pas dans son pouvoir explicatif ou sa capacité à ordonner rationnellement les événements, mais dans son charme, ses éléments merveilleux, qui sont métaphorisés par la présence des « fées » de la Belle au bois dormant. Il faut croire aux fées, dit Anatole France³⁸, c'est-à-dire au charme du passé et du récit historique, pas aux faits, qui sont à tort la religion des historiens positivistes.

30 C'est en fait toute l'œuvre en prose de l'écrivain qui remet en cause l'histoire scientifique, qui se constitue et s'institutionnalise en France dans le dernier quart du XIX^e siècle, et qui sert de moteur à la refondation de l'université française. En interrogeant les procédures d'inscription de l'événement, France va donc à l'encontre de la *doxa* qu'incarne l'histoire scientifique de son temps. Il montre que l'histoire – ou l'actualité – ne se réduit pas à une suite de faits à glaner dans les documents dont il serait possible de rationaliser le cours. Il insiste au contraire sur la structure feuilletée³⁹ de l'expérience historique : il revisite le passé au moyen de parcours interprétatifs multiples, puisque les époques se ressemblent et parfois se répètent.

31 Chez Anatole France, l'anachronisme est l'un des multiples procédés poétiques et intellectuels qui permettent de proposer une autre vision de l'actualité et de l'histoire : l'écrivain met l'accent sur le charme du passé, sur sa persistance dans le présent, sur la nécessaire révision des idées reçues en termes de connaissance et représentation du passé. Dans sa réflexion métahistorique, France réhabilite les points de vue marginaux qui n'ont pas été conservés par l'histoire, se plaît à souligner les ressemblances et les permanences là où ses contemporains voient des révolutions ; son roman le plus connu, *Les dieux ont soif*, incarne finement la continuité entre « l'Ancien Régime et la Révolution » et suggère le décalage entre la Révolution des élites, qui seule est demeurée dans les livres d'histoire, et celle vécue par le peuple. En outre, France n'endosse pas le ton docte d'un professeur, sinon celui du sage M. Bergeret : il s'attache à habiller la réflexion critique de dehors plaisants, le plus souvent au moyen de l'ironie et de la satire, mais aussi *via* la connivence intertextuelle. Il existe d'ailleurs très probablement une affinité intellectuelle entre l'anachronisme volontaire et la pratique satirique. Le satiriste tend à la société un miroir déformant, qui lui rappelle d'où elle vient ; l'anachronisme dans le récit est aussi un art du détour et de la prise de distance qui invite le lecteur à réfléchir sur les mécanismes de la fiction. À travers ses gestes ironiques, Anatole France s'attache à mettre en miroir les époques, et à montrer qu'une société qui croit être résolument moderne, est en fait fidèle à ce qu'elle a toujours été.

Bibliographie

Anatole France, *Œuvres*, 4 tomes, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1994.

Anatole France, *La Vie littéraire*, 5 séries, Paris, Calmann-Lévy, 1888-1949.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages Poches, « Petite Bibliothèque », 2008.

Delphine Antoine-Mahut et Stéphane Zékian (dir.), *Les Âges classiques du XIX^e siècle*, Paris, Éditions des archives contemporaines, « Actualité des classiques », 2018.

Paul Aron, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français de la Renaissance à nos jours* [2008], Paris, PUF, « Les littéraires », 2016.

Marie-Claire Bancquart, *Anatole France polémiste*, Paris, A. G. Nizet, 1962.

Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002.

Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2005.

Catherine Dousteysier-Khoze, « Mystification et parodie », *Romantisme*, n°156, 2012/2, p. 25-38.

Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

François Hartog, dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

Notes

1 Voir Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

2 Voir Marie-Claire Bancquart, *Anatole France polémiste*, Paris, A. G. Nizet, 1962. Voir aussi Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

3 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Rivages Poches, « Petite Bibliothèque », 2008, p. 11.

4 Sur cette notion, voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2005.

5 Anatole France, *M. Bergeret à Paris*, dans *Œuvres. III*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 212.

6 La fable est attribuée, dans la fiction, à un certain Nicole Langelier, qui serait contemporain de Jacques Amyot. Ce nom sera réutilisé pour un personnage de *Sur la pierre blanche*.

7 *M. Bergeret à Paris*, éd. cit., p. 231.

8 En grec ancien, *trublion* signifie « écuelle ». Le terme a une résonance politique et satirique. En effet, après l'effondrement du boulangisme, le prétendant orléaniste (Philippe d'Orléans) est l'objet d'une manipulation politique qui le pousse à revenir en France malgré la loi d'exil de 1886. Brièvement emprisonné en 1890 et refusant dans cette circonstance les repas fastueux, il déclare ne demander « que la gamelle du soldat ». Il en récolte le sobriquet durable de « Gamelle ».

9 *M. Bergeret à Paris*, éd. cit., p. 232.

10 Tintinnabule et ses « carmes mirifiques » évoque l'agitateur nationaliste Paul Déroulède et ses *Chants du soldat*, tandis que Robin Mielleux (« jà tout chenu, en semblance de fouyn, ou blereau ») fait songer à Jules Méline, président du Conseil jusqu'en juillet 1898.

11 *M. Bergeret à Paris*, éd. cit., p. 232.

12 *Ibid.*, p. 234.

13 *Ibid.*, p. 235.

14 *Ibid.*, p. 231.

15 Il y a une autre allusion à Rabelais dans *M. Bergeret*, avec la mention d'une sibylle venue du *Tiers Livre*. France a déjà parodié le style et les thèmes rabelaisiens dans des romans antérieurs ; voir par exemple *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1892).

16 Les Trublions d'Anatole France évoquent un autre peuple archaïque fictif : le peuple des Talpa chez Gaston Leroux (*La Double-Vie de Théophraste Longuet*, 1904). Les êtres taupins de Gaston Leroux vivent dans les catacombes parisiennes depuis le XIV^e siècle et parlent encore l'ancien français. La vie dans l'obscurité du sous-sol les a contraints à des mutations physiologiques fantastiques. Dans l'archéologie bouffonne de Leroux, les bas-fonds parisiens tiennent à l'écart une humanité primitive (voir Thomas Conrad, « Les souterrains au XIX^e siècle : des images du temps », *Communications*, n° 105, 2019, p. 60). En revanche, chez Anatole France, l'archaïsme des brutes antireyfusardes coexiste scandaleusement avec la société contemporaine.

17 *M. Bergeret à Paris*, éd. cit., p. 274.

18 Le terme sera d'ailleurs utilisé à partir de 1908 par le groupe des « Camelots du roi », le réseau des vendeurs du quotidien de *L'Action française*, né dans le sillage de l'affaire Dreyfus, ainsi que le service d'ordre du mouvement du même nom.

19 Voir *L'Anneau d'améthyste*, dans Anatole France, *Œuvres III*, éd. cit., p. 157-159.

20 Voir note 8.

21 Autre exemple du caractère significatif de l'onomastique chez Anatole France : en grec ancien, *Atimos* signifie « méprisé » ou « déshonoré ».

22 Sur le « classicisme » francien dans ses implications stylistiques et éthiques, voir Élodie Dufour, « Comment peut-on être classique au tournant des XIX^e et XX^e siècles ? (France, Régner, Boylesve) », thèse de doctorat en lettres sous la direction de Bertrand Vibert, soutenue à l'Université de Grenoble Alpes en 2017.

23 Sur ce point, voir Julie Moucheron, « Le palimpseste classique dans *La Rôtisserie de la reine Pédauque* d'Anatole France : regards obliques sur le siècle de l'histoire », dans Claudie Bernard et Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *L'Histoire feuilletée. Dispositifs intertextuels dans la fiction historique au XIX^e siècle*, (à paraître).

24 Michel Leymarie et Jacques Prévotat (dir.), *L'Action française, culture, société, politique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

25 Voir Delphine Antoine-Mahut et Stéphane Zékian (dir.), *Les Âges classiques du XIX^e siècle*, Paris, Éditions des archives contemporaines, « Actualité des classiques », 2018.

26 Voir Denis Saint-Amand, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, « Nouvelle collection Langages », 2019.

27 Les textes fondateurs de l'historiographie méthodique sont l'article de lancement de la *Revue historique* de Monod en 1876, et le manuel d'*Introduction aux études historiques* de Langlois et Seignobos en 1898. Pour une présentation synthétique, voir Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, *Les courants historiques en France, 19^e-20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1999. Pour approfondir, voir William R. Keylor, *Academy and Community: The Foundation of the French Historical Profession*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

28 Voir Alain Vaillant, « L'histoire au quotidien », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, op. cit., p. 1320.

29 Anatole France, *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, dans *Œuvres IV*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 361.

30 Dans l'histoire de la presse française, le journalisme d'information (inspiré du *news journalism* américain) gagne en influence à partir des années 1880, grignotant du terrain sur la tradition plus littéraire du journalisme français. En matière historiographique, c'est l'école méthodique qui promeut et formalise la recherche des « faits » historiques appuyée sur les documents, ainsi que le travail collectif et l'impersonnalité de l'écriture historique (voir note 27).

31 *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue*, éd. cit., p. 362.

32 *Ibid.*, p. 365.

33 *Ibid.*, p. 366.

34 *Ibid.*, p. 372.

35 On pourrait commenter le point commun entre ces différentes images : ce sont toutes, dans l'imaginaire d'Anatole France, des images à portée culturelle ou (méta)littéraire. Pour ce sobre Rabelaisien dont l'esprit semble émaner du XVIII^e siècle, plus que du XIX^e siècle, la littérature est un jeu et une nourriture, et la marionnette est une version miniature et émouvante de la condition humaine.

36 Voir par exemple la controverse entre l'historien Charles Seignobos et le sociologue François Simiand ; ce dernier, dans un article demeuré fameux (« Méthode historique et science sociale », *Revue de synthèse historique*, 1903), dénonce les « trois idoles » des historiens contemporains, le domaine politique, l'individu et la chronologie.

37 Selon la notion mise au point par François Hartog, dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

38 Voir par exemple « Roman et magie », dans *La Vie littéraire. Deuxième série*, Paris, Calmann-Lévy, 1890.

39 Terme proposé par Michel de Certeau : « Se pose comme historiographique le discours qui comprend son autre – la chronique, l'archive, le document –, c'est-à-dire celui qui s'organise en texte *feuilleté* dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. » Voir *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002, p. 130.

Pour citer cet article

Référence électronique

Julie Moucheron, « « Entre Trublions et scoops, un contemporain à contretemps : Anatole France » », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3519>

Auteur

Julie Moucheron

Doctorante, Rirra 21, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Route de Mende, 34199 Montpellier Cedex 5

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

2. Contretemps et contrepoints : mobiliser l'histoire

Baldwin's anachronisms: a problematic "rendezvous with history"

HÉLÈNE COTTET

Résumés

English Français

Throughout his essays, James Baldwin critiques a narrative of U.S. history vectorized by progress, and denounces the myths that such a narrative perpetuates. Baldwin taps into the provocative force of anachronisms to upend a fantasy of distance which a white majority relies on to disentangle itself from its past and from African Americans themselves. As he performs surprising and irreverent realignments of past and present, the author produces a vision of history as repetition that precisely makes clear all which remains at stake in the present moment. The temporal distortions which the author puts in place are essential to the prophetic authority which emanates from his essays, they call on his fellow citizens to reclaim their history. Their value, however, changes as of the second half of the 1960s, and this article will chart and question the ironic and melancholy charge which anachronisms gradually carry in Baldwin's writing.

James Baldwin n'a eu de cesse, dans ses essais, de critiquer une certaine écriture de l'histoire des États-Unis, une écriture vectorisée par la notion de progrès et que l'écrivain relègue au statut de mythe. Baldwin déploie le registre provocateur de l'anachronisme pour mettre à mal le fantasme d'une distance que la majorité blanche entretient vis-à-vis de son passé et des Africains Américains eux-mêmes : en réalignant passé et présent par le biais de rapprochements fulgurants, l'auteur produit une vision de l'histoire scandée par la répétition et fait apparaître tout ce qui, par conséquent, reste irrésolu au moment présent. Les distorsions temporelles que l'on trouve dans les essais de Baldwin font partie de sa posture prophétique, elles appellent ses concitoyens et concitoyennes à se ressaisir de leur histoire. Cependant, leur valeur change dès la seconde moitié des années 1960, et l'on s'attachera à suivre et à comprendre la charge ironique et mélancolique qui est progressivement attachée à la figure de l'anachronisme chez Baldwin.

Entrées d'index

Mots-clés : Baldwin (James), essais, histoire critique, prophétie, racisme, mouvement pour les droits civiques

Keywords : Baldwin (James), essays, critical history, prophecy, racism, civil rights movement

Texte intégral

1. A gulf of one hundred years

- 1 Ostinently written to a younger generation of black Americans for "the One Hundredth Anniversary of the Emancipation," James Baldwin's essay "My Dungeon Shook" (1962) accomplishes a historical disorientation that demonstrates the critical value of anachronism in his work. Though it is situated in time by the commemoration which it references, this text, a short letter by the writer to his nephew James, and the first of the two essays comprising *The Fire Next Time* (1963), becomes a telling example of Baldwin's irreverent interventions in the national narrative. The anniversary mentioned in the full title is, in fact, silenced in the text itself up until the very last paragraph, where it reappears only as a false pretext for the letter: "You know, and I know, that the country is celebrating one hundred years of freedom one hundred years too soon." (Baldwin 1998: 295) The letter thus exposes a "disparity" reminiscent of Frederick Douglass's speech in 1852, "What to the Slave is the Fourth of July?" when the latter told his audience: "I say it with a sad sense of the disparity between us. I am not included within the pale of this glorious anniversary!" In both cases, and even here as the event supposedly serves as a marker in African American history, the "country" invested in these national celebrations does not include the speaker, who directly relates this exclusion to the hypocrisy of the nation. "We cannot be free until they are free," (1998: 295) Baldwin adds, "they" standing for his white countrymen and women. He thus confirms the inversion on which the whole letter is predicated—the author has explained to his nephew that the black ghetto he inhabits speaks to the limitations of white people, "those innocents who believed that your imprisonment made them safe," and who are themselves "trapped in a history which they do not understand." (1998: 294) Baldwin's efforts, throughout his writings, to relate black oppression to a closing of the white mind, and to register the damage done by racism on those who perpetuate it, depends greatly on his paradoxical use of the notion of "innocence." As George Shulman explains, Baldwin uses innocence "ironically, to denote not excusable ignorance

but a blindness that is culpable because it is willful.” Innocence, in fact, is a form of “disavowal,” a deliberate blindness to one’s implication in the lives and suffering of one’s fellow citizens—it consists in “disowning (our connection to) social facts we in some sense know, such as the exercise of power, the practice of inequality, or their benefits.” (Shulman 2008: 143)² As Baldwin writes here, “[i]t is the innocence which constitutes the crime.” (1998: 292)

2 One expression of this culpable innocence is the sustenance found in redemptive narratives, in the myths or legends that have replaced lucid assessments of the country’s history³. Here, the refusal to commemorate an event which the nation locates in the past even while its effects are yet to be seen, is representative of Baldwin’s recurrent attempts to question such narratives vectorized by progress, in order to better insist on the task at hand. Indeed, if its centenary is celebrated “one hundred years too soon,” Emancipation is now. Baldwin’s rewriting of history thus resists powerfully the gradualism white liberals were recommending to civil rights activists, the injunction to ‘wait’ and ‘go slow’. If the celebration is shown to be anachronical, what is at stake is not only a distrust toward national narratives, but a renewed sense of urgency, and a clearer idea of one’s responsibilities in the present moment. This is a recurrent implication of Baldwin’s rewritings of history, at least, as we will come to see, up until the mid-1960s.

3 Such rewritings function by attacking the profound disconnection which is the foundation of that innocence Baldwin denounces as the sign of an allegiance to whiteness: “[i]nnocence, in other words, is a kind of disconnection,” Lawrie Balfour writes (2001: 88). Throughout Baldwin’s essays, willful alienation from oneself, from one’s history, from one’s countrymen and women, becomes the marker of white conscience, and one way of both exposing this disconnect and attempting to disable it is through deliberate anachronisms. The following excerpt from “My Dungeon Shook” is an intriguing example:

Now, my dear namesake, these innocent and well-meaning people, your countrymen, have caused you to be born under conditions not very far removed from those described for us by Charles Dickens in the London of more than a hundred years ago. (I hear the chorus of the innocents screaming, “No! This is not true! How *bitter* you are!”—but I am writing this letter to *you*, to try to tell you something about how to handle *them*, for most of them do not yet really know that you exist. I *know* the conditions under which you were born, for I was there. Your countrymen were *not* there, and haven’t made it yet. Your grandmother was also there, and no one has ever accused her of being bitter. I suggest that the innocents check with her. She isn’t hard to find. Your countrymen don’t know that *she* exists, either, though she has been working for them all their lives.) (1998: 292)

4 The progress which seems to be demonstrated by the centenary of the Emancipation is contradicted by the regression which Baldwin puts in place instead, when he situates Harlem in the vicinity of the “London of more than a hundred years ago” depicted in Dickens’s novels. It matters greatly that this anachronism is dramatized by Baldwin himself as irreverent, spiteful, erroneous, through the imagined interruption of the innocents—“No! This is not true! How *bitter* you are!” Anachronism can indeed be seen as a faulty distortion of chronology, a heretic version of history, and is being used as such a provocation here, but the authority which Baldwin derives from experience (“I *know* [...] for I was there”) allows him in turn to cast the innocents “eavesdropping⁴” on his letter as ignorant. Not only is the comparison to Dickens’s fiction adequate according to Baldwin, but the only reason why the innocents don’t recognize it as such is because of their own remoteness from black lives. He tells his nephew, “[y]our countrymen were *not* there, and haven’t made it yet,” and this incoherence may startle us even more than the comparison of Harlem with 19th century London—for Baldwin, it is his fellow Americans who are lagging behind, to the point where they haven’t fully arrived in the nation they claim, do not inhabit the same space and time as the woman who works for them. Indeed, for all they know, this physical disconnection *might as well* be an Atlantic-wide divide—the force of anachronism, as often with Baldwin, is that it also manifests a spatial incongruity, here stridently spelling out the consequences of a *de facto* segregation and asking, therefore: how do we live together?

5 In the examination that follows, we will read Baldwin’s anachronisms as so many provocative realignments that expose the inconsistencies of U.S. democracy. Seen in this light, those anachronisms are an expression of “the legacy of black life in America, the reflex to strip away illusion, to break away from dreams” that Ta-Nehisi Coates finds in Baldwin (2017: 216), even while, as “My Dungeon Shook” makes clear, this dislocation of America’s reassuring narratives also delivers a possibility of agency in the present. Indeed, as Baldwin puts it in a powerful image in *No Name in the Street* (1972), “American blacks [...] had made a rendezvous with history for the purpose of taking their children out of history’s hands” (1998: 382): a history consisting in repetition may still be redeemed in revolution. In turn, however, this retrospective assessment made in 1972, which locates the “rendezvous” in the past (“had made”) is indicative of a shift in his essays especially after Martin Luther King’s death, when Baldwin’s anachronisms gesture increasingly toward missed opportunities and the difficulties of measuring up to one’s historical moment. One aim of this essay will then be to follow the varying implications of Baldwin’s rewritings of history, to discern the changing undertones of his prophetic voice, which may well challenge our narratives still. Before we trace this evolution, we will need to ground Baldwin’s rhetorical uses of anachronism in the project of a “critical history,” and to define, through the experience of the author’s expatriation, the original position from which he develops this counter-point to a history of innocence.

2. Baldwin’s critical history: anachronism as a rectification of the historical record

6 In the passage quoted from “My Dungeon Shook,” the force of the distortion, both temporal and spatial, is to contradict narratives of progress with a vision of regression, and, in the process, to signal a gap, pointing to the willful alienation that defines the white conscience according to Baldwin. The intrusion of the past into the present, flagged in the text as a provocation, and presented as irrefutable, can be seen as part of what Shulman calls the “registers of voice” of prophecy (2008: xiii). “In fact,” Kevin Birmingham writes, “when we say that Baldwin writes in a prophetic mode, we are generally referring to his willingness to redeem the United States by recalling the shared past that Americans are so eager to ignore” (2011: 143). Faced with what he identifies as an American “inability to believe that time is real” (“A Question of Identity”, 1954; 1998: 99), Baldwin indeed resorts to images, startling juxtapositions, irreverent analogies, that confront his readers to disturbing survivals of the past, and force a reckoning with time. Such a task speaks to an ongoing anguish, expressed by Christina Sharpe in terms reminiscent of “My Dungeon Shook” when she writes, much more recently: “most of my family lived an awareness of itself as, and in, the wake of the unfinished project of emancipation.” (Sharpe 2016: 19) Sharpe’s own concept of the “wake,” defined especially at the intersection of two meanings: the tracks or traces left behind, and the watch over the dead, is an effort “to articulate a method of encountering a past that is not past [...] a tracking of phenomena that disproportionately and devastatingly affect Black peoples.” (33) We can understand Baldwin’s prophetic register as one such “method of encountering,” where anachronisms, especially, dramatize those frictions that take place as “the past that is not past reappears, always, to rupture the present.” (26)

7 The “rupture” is manifest in the figure of anachronism, a term through which we usually condemn an error, a misplacing of

one reality next to, or inside, another: where anachronism is seen as a mistake, we dismiss any rational examination of the encounter it stages. If anachronism is merely the incongruous resurfacing of a reality in an inappropriate context, the inherently discursive work it performs—the putting in relation of phenomena—is simply discarded. In Baldwin's case, when his readers turn, as they so often do, to the adjective 'prophetic,' the effort is on the contrary to pay careful attention to the system of relations his writing suggests, however disorienting this may prove. What lies at stake is nothing less than the relatedness of black Americans to a history that fails to account for them in any real way. This effort of rehabilitation can be seen, through Nietzschean categories, as inherent to a "critical history" directed against a "monumental history" whose strategic elisions and inflations have made the case for progress by misrepresenting African American lives⁵. Considered as instruments of this critical history, Baldwin's anachronisms are not to be read, then, as factual errors—which is how they could be seen from the standard of a linear narrative whose telos is progress—but as rectifications of the historical record, provocative realignments of past and present that ask his readers to reckon with U.S. history as tragic. We will see, moreover, that juxtapositions of distinct places usually have the same historical implications in Baldwin's essays, since the places themselves have been made to stand for retrograde or advanced states of civilization.

8 In those cases where we find anachronism at play, then, what we are looking for is a provocative connection (or relatedness) established where a safe distance was being maintained. "Remote," or the expression "a safe remove," are constantly associated in Baldwin's essays to avoidance, evasion, and the comforts of safety⁶, as is made especially clear in this passage from his essay "Stranger in the Village" (1953): "the white man prefers to keep the black man at a certain human remove because it is easier for him thus to preserve his simplicity and avoid being called to account for crimes committed by his forefathers, or his neighbors." (1998: 122) The disconnection described here is an effort to evade historical responsibility, and deliberate anachronisms are therefore needed to put the present back in touch with "the past we deny." ("Many Thousands Gone", 1951; 1998: 22) As Lisa Beard notes in her important essay, "James Baldwin on Violence and Disavowal": "[Baldwin] closes any historical gap where white liberal fantasies of temporal distance rest" (2017: 355). She is commenting on a famous claim made by Baldwin during his Cambridge debate with William F. Buckley in 1965, and which we can here quote extensively:

I am speaking very seriously, and this is not an overstatement: I picked cotton, I carried it to the market, I built the railroads under someone's whip for nothing. For nothing. The Southern oligarchy which has still today so very much power in Washington, and therefore some power in the world, was created by my labor and my sweat and the violation of my women and the murder of my children. This in the land of the free, the home of the brave. None can challenge that statement. It is a matter of historical record. ("The American Dream and the American Negro", 1965; 1998: 715)

9 Again anticipating rebuke, again conscious of his provocation, Baldwin creates an overlap of past and present by presenting the ordeals of the slave in the first person, implicating a collective black American identity in a manner reminiscent of Langston Hughes's use of the first person in his well-known poem "The Negro Speaks of Rivers" (1921). The first sentence in the passage above is often quoted on its own, but it is the following paragraph that makes clear how an anachronism can in fact be "a matter of historical record," since Baldwin relates the power held "still today" by rich Southern families to the profit derived from the labor of slaves. Cast in a distant time, even a distant place, the effects of slavery can in fact be observed in Baldwin's own time, and in the very seat of American power, Washington. The closing of the gap may be expressed through the seeming incoherence of an anachronism, but what is at stake is a critical reading of the historical record itself. And the true anachronism, or incoherence, is in the end not to be found in Baldwin's incongruous use of the first person, but, as he suggests, in the very existence of slavery, "violation," and "murder" in "the land of the free, the home of the brave."

10 Reckoning with the paradox of this inhospitable homeland is, in fact, a crucial aspect of Baldwin's critical history, one which we can try to understand if we turn to the author's experience of expatriation as providing the original position from which issues of belonging and disconnection are examined.

3. Expatriation and the search for a territory of the past

11 Baldwin's extended expatriation throughout his lifetime started with his departure for Paris in 1948 and, from then on, came to constitute his precarious condition as "a kind of transatlantic commuter." (Baldwin 2014: 21) It is an experience discussed in several of his essays, especially the third section of *Notes of a Native Son* (1955) with its grouping of the texts "Encounter on the Seine: Black Meets Brown" (1950), "A Question of Identity" (1954), "Equal in Paris" (1955), "Stranger in the Village" (1953). In reading these and other essays, we join Robert Tomlinson in finding a paradigmatic value to the experience of expatriation narrated by Baldwin. Tomlinson explains: "For the African American subject in particular, the voyage to a foreign land is an exile that restages the original historical and cultural alienation at 'home.'" (1999: 136) Indeed, confronting his own situation to that of white Americans in Europe but also to the specific case of North African emigrants in Paris, Baldwin establishes a series of careful comparisons and distinctions that all lead him back to the singularity of the African American condition. While experiences of distance and displacement are common to these different subjects, they remain, for the white Americans and the Africans, relative to an anchorage elsewhere, while in Baldwin's case such experiences make all the more legible the absoluteness of his own alienation. The author, self-described as "a kind of bastard of the West," who writes: "when I followed the line of my past I did not find myself in Europe but in Africa" ("Autobiographical Notes", 1952; 1998: 7), does not, therefore, share the discovery of his "involvement in the life of Europe" which the American student reaches from "the vantage point" of Paris ("A Question of Identity"; 1998: 100). But neither can he relate to the African he finds in France and whom he faces "over a gulf of three hundred years," ("Encounter on the Seine: Black Meets Brown"; 1998: 89) if one measures the distance that separates Baldwin from his African ancestors. Such a gulf can never be bridged: the common ground that could be recovered is in fact shut away, since any attempt by a black American to trace his own ancestry back to Africa is "abruptly arrested by the signature of the bill of sale which served as the entrance paper for his ancestor." ("Stranger in the Village"; 1998: 125)

12 In "Encounter on the Seine," Baldwin muses: "Perhaps it now occurs to [the Negro] that in this need to establish himself in relation to his past he is most American, that this depthless alienation from oneself and one's people is, in sum, the American experience." (1998: 89) In fact, this alienation cannot truly operate as a common denominator, as Baldwin consistently argues elsewhere: where the disconnection of former Europeans is described as voluntary, when they went through Ellis Island and became, as Baldwin abruptly puts it, "guys named Joe," ("On Language, Race, and the Black Writer", 1979; 2010: 142) thus acquiring their passport for whiteness, the estrangement of African Americans from their own origins is involuntarily and has never operated as a blank page on which to create a new identity since their "shameful history was carried, quite literally, on [their] brow." ("Many Thousands Gone"; 1998: 23) Perhaps another sign of this incommensurability of white and black American relationships to origins is the analogy Baldwin offers in "Nobody Knows My

Name: A Letter from the South” (1959) when he says of the American South that for black Americans from the North it represents an “Old Country” comparable to the distant European villages where white Americans had their ancestors (1998: 197). Africa disappears from this equation, but this certainly doesn’t move black Americans closer to white Americans: on the contrary, the comparison only highlights further the special and unique case of these northern African Americans, since *their* “Old Country” is not outside but inside the United States. Baldwin suggests once more the radically different historical imagination that separates him from his white countrymen, for he is tied to this country to a much greater degree than they are⁷.

13 His early experience of expatriation, then, serves as the starting point from which Baldwin makes his observations on the double experience of both the American as ex-European and of the North African emigrate, which he remains unable to relate to his own duality as an African American. The terms, such as “interloper,” (“Autobiographical Notes”; 1998: 7) “stranger,” “suspect newcomer,” (“Stranger in the Village”; 1998: 121) with which he describes himself and which recall “this double consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others,” which constituted the African American experience according to W. E. B Du Bois in *The Souls of Black Folk* (2005: 3), are images which assess his own two-ness as a feeling of landing out of place even while they obscure any pre-existing point of origin. As such, they can be taken as indicative of the conception of history that we have been sketching, wherein, for black Americans, the past can never be removed to an extraterritorial site that would be available to fantasy. An important text which seems to us to articulate this position is “Stranger in the Village.” The village in the title is the Swiss village of Leukerbad where Lucien Happersberger, Baldwin’s lover at the time, took him in 1951 to recover from a breakdown and so he could work on his novel in progress, *Go Tell It on the Mountain*. Tomlinson talks about the experience of expatriation as a restaging of the original black American alienation, and indeed the Swiss village seems at first to be represented as an original site of othering, through the native children’s amazed first encounter with a black person and their excited cries of “*Neger! Neger!*” whenever they see the author. What the essay shows, however, and in spite of Baldwin’s efforts to remind himself that the children “did not mean to be unkind,” (1998: 119) is that there is no original moment outside of history wherein an encounter with blackness, and with blackness as other, takes place. Maybe “the children who shout *Neger!* have no way of knowing the echoes this sound raises in [him]” but “[p]eople are trapped in history and history is trapped in them” (1998: 119): the text quickly moves away from the children’s naïve outlook, and from the Swiss village proper, to ponder the “great deal of will power involved in the white man’s naïveté” (1998: 122) and to claim that “anyone who insists on remaining in a state of innocence long after that innocence is dead turns himself into a monster.” (1999: 129) A meditation that seemed prompted by the games of children turns out to be one of the texts in which Baldwin in fact enforces most explicitly his deeply ironic use of the term “innocence” to mean the willful disavowal of what one knows (Shulman), as if, once more, there was no original or prelapsarian moment of othering to be recovered: these take place always already inside history. The children, though they may not be aware of it, are the inheritors of Western culture, which they carry with them, and it is by elaborating on this conceit that Baldwin endows them with a past which, in turn, locates *him* at the moment of a fateful encounter, significantly imagined in the present tense: “Out of their hymns and dances come Beethoven and Bach. Go back a few centuries and they are in their full glory—but I am in Africa, watching the conquerors arrive.” (1998: 121) Even though Baldwin is not interested in indicting the Swiss villagers, it is by forcing them, too, back inside history that he is able to carry his point, and insist later in this text that any American looking onto him as a stranger is lying to himself about the extent of his involvement with black people. No road, Baldwin says, leads his countrymen and women back to an imaginary site or moment where a black person was an exotic newcomer; how could there be, when for black Americans there is no virginal site wherein “*Neger!*” does not hold hateful echoes.

4. “Their own backyard”: history up close

14 Reading Baldwin, we thus find black Americans contemplating history from a unique position—the African American past can only begin with the fact of oppression on American soil. From this it follows that whenever African Americans are seen as out of place in the U.S., this judgment becomes the sign not of their own inadequacy but of a profoundly incoherent historical narrative. Incoherence is, in fact, the very premise of the narrative. It is white America that has it all backwards, white America that committed the original anachronism: “We had our slaves at a time, unluckily for us, when slavery was going out of fashion. And after the Bill of Rights,” Baldwin points out, and this in turn accounts for the “very peculiar position” of the American, “because he knew that black people were people.” (“The Uses of the Blues”, 1964; 2010: 76) Taking a larger view, Lawrie Balfour sums up this “peculiar position”: “The coexistence of racial slavery and legal segregation with declared commitments to freedom and equality posed and poses a radical challenge to Americans’ sense of their own democratic possibilities” (2001: 84). As the American finds himself out of step, as it were, with history, not only do all narratives of progress become inherently suspect (slavery having been instituted in “the land of the free, the home of the brave”), they rest on an implicit disjunction between black and white historicity in the U.S.: it is as though two conflicting “regimes of historicity,” to borrow François Hartog’s concept (2016), had to be devised from the outset in order for a white narrative of progress to exist side by side with a negation of the black person as a subject. The recommendation that African Americans ‘go slow’ or ‘wait’ in demanding the civil rights already acquired by the majority is, in this light, but another reminder of the historicity *apart* to which they have always been relegated. Throughout Baldwin’s essays, the compressions of time and space that he produces and that jolt the reader through their erroneous, incongruous appearance, read as constant efforts to realign histories that have been disentangled.

15 The territorial representation of this historical incompatibility moves us also to see how a progress-driven history of the U.S. is fueled, in fact, by a form of allochronism⁸ which locates all those who stay behind in a separate order of reality, and this distortion is sustained throughout the civil rights movement by white liberal discourses separating the South and the North—a convenient spatial articulation of this historical lag. For Baldwin, such a disconnect, which contrasts a backward South, defined through its openly discriminatory order and blatant racial violence, to an enlightened North (alone the symbol of the nation’s true direction), directly translates into irresponsibility, for “the South is not merely an embarrassingly backward region, but a part of this country, and what happens there concerns every one of us.” (“Fifth Avenue, Uptown: A Letter from Harlem”, 1960; 1998: 178) Again, the work he performs is to erase the distance which provides reassurance and to produce, in this case, *spatial* realignments that force a recognition of the incoherence within instead of relocating it elsewhere: though “[w]hite people are endlessly demanding to be reassured that Birmingham⁹ is really on Mars [...] there is not one step, one inch, no distance, morally or actually between Birmingham and Los Angeles.” (“The White Problem”, 1964; 2010: 97) In his 1961 interview with Studs Terkel, the image of the backyard is an especially effective way of drastically scaling down the fantasized remoteness of anti-Black violence: “Chicagoans talk about Mississippi as though they had no South Side. White people in New York talk about Alabama as though they had no Harlem. To ignore what is happening in their own backyard is a great device on the part of the white people.” (2014: 17)

16 As the image of the inevitable backyard helps to make clear, Baldwin substitutes images of spatial continuity for those of disconnection, and, at the same time, his heightened awareness as a black person to the blindness and deafness which is “a great device on the part of the white people.” So it is for the “echoes” which Baldwin hears behind the cries of “*Neger!*”, and “the tension in [his] mind between *Orléans*, a French city, and *New Orleans*, where [his] father had been born, between *Louis*, the coin, and *Louis*, the French king, for whom was named the state of Louisiana, the result of which celebrated purchase had been the death of so many black people,” (“Every Good-bye Ain’t Gone”, 1977; 1998: 777) examples which show not only how the past is carried into the present but also that no site or language is remote enough that it does not bring home one’s history. In the case of the last quote, the *double entendre* is due to a misunderstanding that reveals Baldwin’s almost paranoid state-of-mind, in turn a precious indication that an inability to take present occurrences or interactions at face value is the result of a life attuned to oppression. Attention to the writer’s language and to his images compels us to understand very literally Lawrie Balfour’s assessment that Baldwin’s “sense of history” is one that “*foregrounds* injustice.” (2001: 136; italics are mine) At the very least, it foregrounds the violence on which the present itself was constructed, as we can also see through the writer’s almost hallucinated perception of Paris: “Whenever I crossed la place de la Concorde, I heard the tumbrels arriving, and the roar of the mob, and where the obelisk now towers, I saw—and see—*la guillotine*.” (*No Name in the Street*, 1972; 1998: 376) As shown here through the sensorial overlap of past and present, it is important that many of the historical continuums which Baldwin puts in place to resist an illusory progress be anchored in the concrete experience of a first-person speaker. His role as ‘witness’, a term which he preferred to that of spokesperson, also lies in the fashioning of a sort of extensible ‘I’, which, we saw, embraces his enslaved ancestors, or says of the Dred Scott decision: “It was not a thousand years ago that a black man was declared three-fifths of a man. I am almost old enough to remember it. I missed it by a very short time,” (“Black English: A Dishonest Argument”, 1980; 2010: 155) and again of the Jim Crow laws that they “are not much older than I am.” (“From *Nationalism, Colonialism, and the United States: One Minute to Twelve—A Forum*”, 1961; 2010: 13) As he keeps always one foot in the past, and here makes himself the near-contemporary of the United States’ infamous moments, Baldwin is opposing to the distance and abstraction with which a white majority treats the past a symmetrically exaggerated gesture which very concretely pulls him—and them—back in touch with this history.

17 This gesture is accomplished through an overall strategy of juxtaposition that refuses any chronological or spatial ordering of reality through distinction. “The White Problem” starts with a problematic assessment of the year 1963: “I should say two things before I begin. One: I beg you to hold somewhere in the center of your mind the fact that this is a centennial year, that we are celebrating, this year, one hundred years of Negro freedom. Two: we are speaking in the context of the Birmingham crisis.” (2010: 88) Collapsing these two contexts, and thus calling attention to the jarring coexistence of a celebrated “freedom” and of the “crisis” which continues to threaten that freedom, Baldwin rejects the compartmentalization of these phenomena. Though it is this juxtaposition of two temporalities (the hundred years of freedom, the present crisis) that seems to twist the arm of history, in fact it serves to expose the anachronism that the anniversary covers up: while the country celebrates, what it claims to have overcome is in fact resurfacing. But the force of the gesture also goes beyond historical argument: juxtaposition effectively contradicts gradualism, it creates a sense of urgency that is motivated by an absence of difference, an absence of change between past and present situations. “Only by coming to terms with what is tragic, not progressive, in their history can white citizen-subjects move beyond repetition and open spaces to act otherwise,” Shulman writes (2008: 140). This is not always easy to envision, for the question remains: if the gap is in fact closed between past and present, how can this work as an opening of opportunities and not to place the present in a stranglehold? In much of Baldwin’s writing, however, it is at the very moment when history closes in on itself that a breach opens for agency in the present—paradoxically, it is as though the circularity of history made it possible to define a point that is “the center of the arc.” (“Down at the Cross”; 1998: 346) So it is that amidst apocalyptic images of “historical vengeance, a cosmic vengeance, based on the law that we recognize when we say, ‘Whatever goes up must come down,’” Baldwin’s “Down at the Cross” nonetheless ends with an extraordinary insistence on the words “now” and “here” in a bewildering *rhetorical* effort to arrest the “wheel,” the “arc,” the “storm.” (1998: 346-347) This might be because history as repetition is *also* “the spectacle of [...] the perpetual achievement of the impossible” (1998: 346), a reservoir of action and hope, but also, more fundamentally, because consciousness, acknowledgment, and language, make the wheel perceptible and can thus bring it to a halt. We agree with Shulman that repetition—signaled through juxtaposition—may then provoke a recognition which alerts us to our responsibilities in the present, and that here lies, indeed, the prophetic quality of Baldwin’s secular voice, which sketches the possibility of eternal recurrence and, in doing so, reveals the present as the decisive moment wherein one may still take the “children out of history’s hands.” As we suggested earlier, however, this sense of agency and redemption seems increasingly fragile in Baldwin’s essays after *The Fire Next Time*, when his critical history takes another turn.

5. Delays and missed rendezvous

18 The staging of an anecdote in *The Devil Finds Work* (1976) may help us define where the shift lies. Baldwin writes:

A white taxi driver once drove me from the airport in Birmingham, Alabama, to the Gaston Motel. This is a long, dark, tree-lined drive, and the taxi driver was breaking the law: for a white taxi driver is not—or was not, it is hard to be accurate concerning the pace of my country’s progress—allowed to pick up a black fare. (1998: 523)

19 The autobiographical episode goes on to evoke the limits of communication between Whites and Blacks, but for our purpose its interest lies mostly in the deliberate hesitation between past and present tense, which the writer emphasizes in an interruption of his story. The implication is of an equivalence between the two, and such provocative uses of the present tense can be found in other essays by Baldwin as one way of emphasizing a history of repetition; in this case, however, the gap that is being closed between past and present contains the achievement of the civil rights movement itself in changing this law. Baldwin’s ironic reference to “progress” now encompasses a movement he was a part of and which has failed to bring about the change he hoped for. As he puts it in *No Name in the Street* (1972), “the failure and the betrayal are in the record book forever,” (1998: 358) and, we hope to show, as his critical history now encompasses this harsh confrontation of the recent past, this modifies Baldwin’s position as ‘witness’ and changes the nature and the tone of those provocative realignments with which he attempts to set the historical record straight.

20 When looking at *No Name in the Street*, in particular, to locate these changes, we are not interested in joining all those “stories of [Baldwin’s] decline and self-betrayal” (Shulman, 2009: 164) that are made to start with the second half of the 1960s. We agree on the contrary with Lynn Orilla Scott, in particular, as to the necessity of understanding Baldwin’s later writings in direct relation to his earlier and more successful career (Scott 2002), or again with Eddie S. Glaude as he points out the special relevance for us today of Baldwin as a critic of the “after times,¹⁰” “that of the collapse of the civil rights movement” (Glaude 2020: 16). In part, it is Baldwin himself who separates a ‘before’ and an ‘after’, when he speaks of the “alteration” which he undergoes after the assassination of Martin Luther King¹¹. But Baldwin was also being forcefully

relocated in the “after times”, if we may in turn borrow the term, as a result of two distinct attempts at making him irrelevant by the end of the 1960s: homophobic attacks from several black activists, and general defiance on the part of white liberals who framed as radical and out of place the persistence of anti-racist movements after the passing of the Civil Rights Act of 1964 and the Voting Rights Act of 1965. It is remarkable that, until more recent reevaluations, much of the literary reception of Baldwin before the 21st century was in fact informed by one or the other of these two attempts to marginalize him—privileging the essays, as a reaction against a homosexual theme seen as prevalent in his fiction; privileging his “early” work up until *The Fire Next Time* by contrast with the unseemly angry protest found in his later writing¹². In the case of this second division found in his works, between early and later, success and failure, we cannot but note how strikingly this construct falls in line with what Jacquelyn Dowd Hall identified as “the dominant narrative of the civil rights movement” that “begins with the 1954 *Brown v Board of Education* decision, proceeds through public protests, and culminates with the passage of the Civil Rights Act of 1964 and the Voting Rights Act of 1965” and is followed by “decline” and “excesses” in the late 1960s and the 1970s. Such a narrative, she explains, “prevents one of the most remarkable mass movements in American history from speaking effectively to the challenges of our time.” (2005: 1233-1234) A parallel dismissal of Baldwin’s later essays as excessive may not only produce a misreading of his own work, it also comforts the simplistic and celebratory narrative which Hall revisits, as it prevents us from taking seriously the writer’s own efforts to realign those two phases of the civil rights movement that have been conveniently separated.

21 In some of his texts from 1967, 1968, and the early 1970s, Baldwin indeed intersperses his writing with excessive or increasingly “outrageous” analogies that imagine a Holocaust-like ending to America’s “Negro problem.”¹³ Here, his alignments are more provocative than ever, but it is as if Baldwin were concerned more and more with his countrymen’s short-term memory, and as if he were trying to discern repetition, or its possibility, within 20th century history. Indeed, Baldwin’s critical history narrows in scope, especially as he seems intent on proving repetition in the continuities of black advocacy itself, thus providing his own narrative of the civil rights movement. In *No Name in the Street*, he establishes an analogy between Dorothy Counts¹⁴ and Angela Davis (“today, fifteen years later, the photograph of Angela Davis has replaced the photograph of Dorothy Counts,” 1998: 384), between the Black Muslims and the Black Panthers (“In that time, now so incredibly far behind us, when the Black Muslims meant to the American people exactly what the Black Panthers mean today,” 1998: 411), between Rosa Parks and, again, the Panthers (“the advent of the Panthers was as inevitable as the arrival of that day in Montgomery, Alabama, when Mrs. Rosa Parks refused to stand up on that bus and give her seat to a white man,” 1998: 454-455). The repetitions which he identifies hark back to the typological readings that must have been familiar to Baldwin ever since his church-going and preaching days. In the same way that certain ‘types’ are featured across the Old and New Testament, actors from a first civil rights movement are doubled by the important figures or groups that take up black advocacy after the watershed legislative changes of 1964 and 1965. The implicit argument is not only that history repeats itself, that there has been no real change or progress, but that the irrelevance or radicality with which the new activists are being charged is absurd. Asking his countrymen to remember the time which now seems “incredibly far behind us,” as distant as “the flood,” (“Black Power”, 1968; 2010: 99) Baldwin sees the new generation of activists walking precisely in the footsteps of the former.

22 This would have seemed problematic to many readers, especially as, where Dorothy Counts or Rosa Parks are concerned, the writer compares non-violent action with armed protest, the fight against segregation with the calls for Black Power. This is also the aim of his essay in defense of Stokely Carmichael, who this time provides the example of one lifespan encompassing the two modalities of activism, one single individual standing for a long civil rights movement. “The boy has grown up, as have so many like him—we will not mention those irreparably ruined, or dead; and I really wonder what white Americans expected to happen. Did they really suppose that fifteen-year-old black boys remain fifteen forever?” (2010: 101) The question is a reminder of the American immaturity which Baldwin constantly attacks, a luxury that is not available to African Americans. It isn’t only that the process of radicalization is presented as growth—and that this growth in turn tells a continuous vs. discontinuous story of the movement—but that in his very evolution Carmichael is embodying a much wider timeline, since far from coining the phrase “Black Power” “[h]e simply dug it up again from where it’s been lying since the first slaves hit the gangplank.” (2010: 99) Where white immaturity and shortness of memory account for the “surprise” (and indignation) with which the phrase is registered, the black point of view that situates this same event within “an exceedingly monotonous minstrel show; the same dances, same music, same jokes” (2010: 99) does not forget, and comes of age by continuously reactivating past demands for justice. Once more, the critical history that Baldwin voices counters progress with tragic repetition, and, in this case, refutes the charge of anachronism levelled against an ongoing, persistent activism by reading it as the predictable outgrowth not only of a ‘first’ civil rights movement but of African American history since its very origins.

23 The novelty, compared to the critical history performed in earlier essays, lies then in Baldwin’s use of the civil rights movement to essentially contain the wider pattern of repetition and disillusion that he identifies at work in American history. Accordingly, the urgent task is now to come to terms with this movement, and this proves a melancholy and open-ended effort. As he sifts through the recent past in *No Name in the Street*, in a movement of retrospection that is informed by mourning, Baldwin writes a history made of missed opportunities and incomplete encounters¹⁵. Douglas Field notes that “the essay reads in part as a post-mortem of the movement’s optimism that was instilled by the leadership of Malcolm X and Martin Luther King.” (2011: 38) In this post-mortem, Baldwin recognizes that he does not have the “advantage of the historical panorama” (1998: 425) and he writes instead as a witness often entangled in the lives he commemorates—those of Malcolm X, Martin Luther King, Medgar Evers. That Baldwin outlives them, to find himself now entangled in the fate of his jailed friend William “Tony” Maynard, even while writing the script of Malcolm X’s life, makes for the book’s (especially) meandering structure, a constant back-in-forth between past and present. The writer “found a form to capture and reflect his experience of the after times,” Glaude explains (2020: 119), but this form is no longer channeled by the kind of commitment he was asking of his readers in *The Fire Next Time*. With Baldwin’s position as a witness implying duties toward the dead as well as the living, the “now” toward which “Down at the Cross” had been oriented becomes more difficult to make out in *No Name in the Street*. The writer, “delayed” in his task “by trials, assassinations, funerals and despair,” seems to admit that his own text is out of sync with its moment, in fact “can never be finished.” (1998: 475) What complicates the work are really the two questions Sharpe continues to attach to being black and living “in the wake”: “how does one mourn the interminable event?” and “[h]ow do we memorialize an event that is still ongoing?” (2016: 43) For Baldwin, it is indeed as if the task of reckoning with history, of piecing together present and past were only now envisioned as endless—now that the children have not been taken out of history’s hands.

6. The anachronic Suit

24 An episode of *No Name in the Street* is of special significance to represent this problematic relation to one’s own historical

moment; we will call it the episode of the anachronic suit. Since the book starts, remarkably, with an account of how Baldwin was convinced for years “that an ‘idea’ was a piece of black velvet,” because his mother had uttered the words “[t]hat is a good idea” when staring at this particular piece of cloth, it might not be unreasonable to task the black suit of which Baldwin tells the story with the representation of the abstract concept of time. That story is, at first, about Baldwin’s relationship with Martin Luther King, and there the suit functions as an anachronism—a jarring survival of one period into another, which seems to exclude it—to the extent that it manifests the acute abnormality of outliving one’s contemporary. Baldwin explains that he bought a black suit specially to wear at Carnegie Hall where he appeared with Martin Luther King, only to get back into it some two weeks later for King’s funeral. He then confides to the newspaper columnist Leonard Lyons that he will never wear it again. The suit “was too heavy a garment,” (1998: 360) and heavy, certainly, with symbolism, as it becomes in this text the “bloody suit” (1998: 364) of King’s martyrdom, in a significant displacement, where the suit is not only associated to King’s death but imagined on King’s very body instead of Baldwin’s. But the circulation of the suit as signifier does not stop here, though it is meaningful that in its trajectory within the text it be first firmly re-attached to Martin Luther King before it moves on to become a “perfect fit” (1998: 365) for a childhood friend of the author’s. The expression is laden with a very melancholy irony: this friend¹⁶, who called Baldwin out of the blue, because he read of the discarding of the black suit and happens to be the author’s size, is incapable of measuring the suit’s significance.

For that bloody suit was *their* suit, after all, it had been bought *for* them, it had even been bought *by* them: *they* had created Martin, he had not created them, and the blood in which the fabric of that suit was stiffening was theirs. The distance between us, and I had never thought of this before, was that they did not know this (1998: 365)

- 25 It is “the distance between us” that Baldwin measures in this episode, through Martin Luther King: that his friend and his friend’s family cannot relate the suit back to King—cannot relate their own lives to King’s fight—shows how history has passed them by, leaving the friend untouched¹⁷ and his family “trapped, preserved, in that moment in time” (1998: 361) when the writer used to know them. Struggling back to this past, forcing himself, in the process, to detach the relic from its symbolic meanings and to see it as “only a suit,” (1998: 360, 361) Baldwin realizes in fact that he is now “a stranger,” (1998: 361) standing out in more ways than one: “what was I by now but an aging, lonely, sexually dubious, politically outrageous, unspeakably erratic freak?” (1998: 363) Feeling out of place, not least because of his homosexuality that his hosts translate into capricious, cosmopolitan tastes which they momentarily indulge¹⁸, the writer finds that he cannot, in fact, return to his past, fit back into it. We encounter again the figure of the stranger who lacks any point of origin. There is tragic irony in this failed return of the prodigal son, brought back to Harlem in a limousine that elicits hostility, when we compare the anecdote to Baldwin’s fantasies as a child:

Clad in a gray suit, he would drive his big Buick uptown—uptown, from somewhere in the shining, white citadel—to the block in Harlem where his family lived. And they would all be there waiting for him, proud of him now, his father as well as his mother, proud of their son, James Arthur Baldwin, so wealthy and so famous¹⁹.

- 26 In the reenactment from *No Name*, where he is not behind the wheel but is being driven, this time, to the house of a woman who was, at one point, another mother to him, the initial dream goes terribly wrong, as if Baldwin were himself living beside his life, forced outside the trajectory he had envisioned. The story of this impossible return is told through the suit (not gray, this time, but black), because the garment is worked into a symbol of disjunction. It represents anachronism not only because it survives Martin Luther King but because, when it is claimed by Baldwin’s friend, it brings the writer to an alternative history in which King has never existed and thus expels Baldwin himself, as it were, from one of his own homes. It spells out, moreover, the very real possibility that Baldwin may never be heard, if we take the suit to represent his precarious role as witness: when it is detached from the signification the writing assigns to it and becomes “only a suit,” Baldwin may well become only an “erratic freak.” Further than that, it speaks to an impossible coincidence with history, as the writer uses it to signal forcefully the ‘after,’ defined by mourning and uncertainty, to which he belongs in spite of himself, while many of his contemporaries have yet to realize the moment in which they live.

7. Conclusion

Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are thus in this sense irrelevant [*inattuale*]. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time. (Agamben, 2009: 40)

- 27 Giorgio Agamben’s meditation on “the contemporary” reworks Nietzsche’s notion of “the untimely” in ways that strikingly illuminate Baldwin’s own feeling of irrelevance, the impossible coincidence which is also a highly attuned sense of history. In particular, if contemporariness is defined as “that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism,” (41) then what Agamben calls “the contemporary” may very well be another name for Baldwin’s position as witness. Writing as a witness, Baldwin is indeed constantly misaligned with the present to which he is relating: the two main modes of prophecy and mourning in which we saw him perform his anachronisms are manifestations of this disjunctive relation to time. Though the idea of Baldwin as true contemporary may seem, then, to vindicate his historical insights, Agamben’s definition is especially compelling here because of the melancholy irony of the image to which it is attached: “like being on time for an appointment that one cannot but miss,” (46) Agamben writes, and it is indeed this rendezvous with history which has proved both urgent and elusive for Baldwin. His essays, however, exist beyond their moment and renew the invitation: the extended rendezvous with his readers may yet continue to inspire those careful acts of interpretation through which we can hope not to be “impaled on [our] history” (“The White Man’s Guilt,” 1965; 1998: 723) if we are able to relate to the past, if we are yet willing to imagine the blood on a suit that has been passed on.

Bibliographie

Works cited

Agamben, Giorgio, “What Is the Contemporary?” [2008], in: *What Is an Apparatus? And Other Essays*, trans. Kishik, David and Pedatella, Stefan, Stanford, Stanford University Press, 2009.

Baldwin, James, *Collected Essays: Notes of a Native Son; Nobody Knows My Name; The Fire Next Time; No Name in the Street; The Devil Finds Work; Other Essays*, ed. Morrison, Toni, New York, The Library of America, 1998.

- Baldwin, James, *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*, ed. Kenan, Randall, New York, Pantheon Books, 2010.
- Baldwin, James, *The Last Interview and Other Conversations*, New York, Melville House Publishing, 2014.
- Balfour, Lawrie, *The Evidence of Things Not Said: James Baldwin and the Promise of American Democracy*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.
- Beard, Lisa, "James Baldwin on Violence and Disavowal", in: McWilliams, Susan J., *A Political Companion to James Baldwin*. Lexington, University of Kentucky Press, 2017, p. 337-360.
- Birmingham, Kevin, "History's Ass Pocket": The Sources of Baldwinian Diaspora", in: Kaplan, Cora and Schwarz, Bill, *James Baldwin: America and Beyond*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, p. 141-158.
- Coates, Ta-Nehisi, *We Were Eight Years in Power*, London, Penguin Books, 2017.
- Douglass, Frederick, "What to the Slave is the Fourth of July?" [1852], electronic version available at https://liberalarts.utexas.edu/coretexts/_files/resources/texts/c/1852%20Douglass%20July%204.pdf, accessed on September 22, 2021.
- Du Bois, W. E. B., *The Souls of Black Folk* [1903], New York, Bantam Dell: Random House, 2005.
- Eckman, Fern Marja, *The Furious Passage of James Baldwin*, New York, M. Evans, 1966.
- Fabian, Johannes, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* [1983], New York, Columbia University Press, 2014.
- Field, Douglas, *James Baldwin*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011.
- Glaude Jr., Eddie S., *Begin Again: James Baldwin's America and Its Urgent Lessons for Our Own*, New York, Crown, 2020.
- Hall, Jacquelyn Dowd, "The Long Civil Rights Movement and the Political Uses of the Past", in: *The Journal of American History*, vol. 91, no. 4, March 2005, p. 1233-1263.
- Hartog, François, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time* [2003], trans. Saskia Brown, New York, Columbia University Press, 2016.
- Hughes, Langston, *The Collected Poems of Langston Hughes*, ed. Rampersad, Arnold and Roessel, David, New York, Alfred A. Knopf, 1994.
- Leeming, David, *James Baldwin, A Biography* [1994], New York, Arcade Publishing, 2015.
- Nietzsche, Friedrich, "On the Use and Abuse of History for Life", *Thoughts out of Season, Part II* [1874], translated by Adrian Collins, electronic version available at: <https://www.gutenberg.org/files/38226/38226-h/38226-h.htm>, accessed on September 22, 2021.
- Posnock, Ross, "'Trust in one's nakedness': James Baldwin's Sophistication", *boundary2*, December 7, 2018, an online journal available at: <http://www.boundary2.org/2018/12/ross-posnock-trust-in-ones-nakedness-james-baldwins-sophistication/>, accessed on September 27, 2021.
- Scott, Lynn Orilla, *James Baldwin's Later Fiction: Witness to the Journey*, East Lansing, Michigan State University, 2002.
- Sharpe, Christina, *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham and London, Duke University Press, 2016.
- Shulman, George, "Baldwin, Prophecy, and Politics", in: Kaplan, Cora and Schwarz, Bill, *James Baldwin: America and Beyond*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011, p. 106-125.
- Shulman, George, *American Prophecy: Race and Redemption in American Political Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Tomlinson, Robert, "'Payin' One's Dues': Expatriation as Personal Experience and Paradigm in the Works of James Baldwin", in: *African American Review*, vol. 33, no. 1, Spring 1999, p. 135-48.

Notes

¹ Frederick Douglass, "What to the Slave is the Fourth of July?", https://liberalarts.utexas.edu/coretexts/_files/resources/texts/c/1852%20Douglass%20July%204.pdf, accessed on September 22, 2021.

² See also George Shulman's chapter, "Baldwin, Prophecy, and Politics" in *James Baldwin: America and Beyond* (2011: 106-125).

³ See, among many other examples, the "collection of myths" listed in "Down at the Cross" (1962), the second essay in *The Fire Next Time*: "that their ancestors were all freedom-loving heroes, that they were born in the greatest country the world has ever seen, or that Americans are invincible in battle and wise in peace, that Americans have always dealt honorably with Mexicans and Indians and all other neighbors or inferiors, that American men are the world's most direct and virile, that American women are pure." (1998: 344)

⁴ The image of the "eavesdropping" white audience comes from Lynn Orilla Scott: "In 'My Dungeon Shook,' Baldwin places his white readers in the position of an uninformed, eavesdropping audience, overhearing a private black conversation. [...] The epistolary form is a rhetorical strategy that Baldwin employs to reverse white liberal paternalism and perform the very work that he encourages his nephew to do—educate whites." (2009: 156)

⁵ Friedrich Nietzsche, "On the Use and Abuse of History for Life", *Thoughts out of Season, Part II*, 1874; translated by Adrian Collins: <https://www.gutenberg.org/files/38226/38226-h/38226-h.html>, accessed on September 22, 2021. Where a monumental history is the only account available of the past, "[w]hole tracts of it are forgotten and despised; they flow away like a dark unbroken river, with only a few gaily coloured islands of fact rising above it." The dangers of a critical history, for Nietzsche, lie in its destruction of the past. "Man must have the strength to break up the past; and apply it too, in order to live. He must bring the past to the bar of judgment, interrogate it remorselessly, and finally condemn it." We cannot speak, in Baldwin's case, of a destruction of the past, since he attempts to recover it, however, this rehabilitation is performed through a "break[ing] up" of chronology, and the force of his anachronisms, as they bring the past to bear on the present, lies precisely in the operations of judgment and remorseless interrogation envisioned by Nietzsche.

⁶ See the following examples: "Whatever questions are raised [in protest novels] are evanescent, titillating; *remote*, for this has nothing to do with us, it is safely ensconced in the social arena, where, indeed, it has nothing to do with anyone" ("Everybody's protest novel", 1949; 1998: 15); "their [the movies *The Bridge on the River Kwai* and *The Defiant Ones*] principal effort is to keep the audience at a *safe remove* from the experience which these films are not therefore really prepared to convey" ("Mass Culture and the Creative Artist: Some Personal Notes", 1959; 2010: 5); "the laughter of those who consider themselves to be at a *safe remove* from all the wretched, for whom the pain of living is not real" ("Equal in Paris", 1955; 1998: 116); "People certainly cannot be studied from a *safe distance*, or from the *distance which we call safety*" ("Of the Sorrow Songs: The Cross of Redemption", 1979; 2010: 146). (Italics are ours throughout.)

⁷ Perhaps this may also explain Baldwin's image when he states that "it can almost be said, in fact, that [Negroes] know about white Americans what parents—or, anyway, mothers—know about their children, and that they very often regard white Americans that way." ("Down at the Cross"; 1998: 344) In the image from "Nobody Knows My Name", the implication is also of historical precedence. However counter-intuitive it might seem to his readers, it effectively short-circuits any paternalist attitudes toward black Americans, and as we will show, any rejection of them as outsiders.

⁸ Our use of this term is especially informed by Johannes Fabian's *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (1983), where he relates the time difference which anthropologists create with their objects of study to the hierarchization of their experiences. The lack of simultaneity which is created by allochronic representations is what we are also finding in efforts to both keep black lives remote from white American experiences, and to assign them a separate historicity, where their delayed access to human rights and political rights doesn't interfere with western narratives of progress.

⁹ Birmingham, Alabama, became an emblematic site of racial violence (so much so that it was nicknamed "Bombingham") and the struggle for civil rights in the 1960s. Sheriff Bull Connor's forces letting the dogs and fire hoses loose on children, Martin Luther King's imprisonment and subsequent "Letter from Birmingham Jail," and, finally, the killing of four black girls in Sunday School, all during the year 1963: these impossible scenes of violence, the latter in particular, are what Baldwin has in mind when he makes the city into a

symbol and moves it closer.

10 Glaude explains that he borrows this phrase from Walt Whitman in *Democratic Vistas* (1871) (2020: 16).

11 “Since Martin’s death, in Memphis, and that tremendous day in Atlanta, something has altered in me, something has gone away.” (*No Name in the Street*, 1998: 357)

12 Multiple accounts have been written of Baldwin’s troubled reputation and reception, the reader can turn for instance to Scott’s helpful summary (2002: 2-18).

13 “[O]utrageous” is Baldwin’s term to describe the reaction his analogies might elicit, when he writes in the essay “Negroes are Anti-Semitic Because they are Anti-White” (1967): “of course, my comparison of Watts and Harlem with the Warsaw ghetto will be immediately dismissed as outrageous.” (1998: 742). See also his 1968 address on “White Racism or World Community” where he notes: “Germany is also a Christian nation, and what the Germans did in the Second World War, since they are human and we are human too, there is no guarantee that we are not doing that, right now.” (1998: 756) The analogy is further developed in 1972 in *No Name in the Street*, when Baldwin compares the refusal to acknowledge anti-Black violence to the German citizens complicit with the elimination of the Jews, and defines the American ghetto as “this maelstrom, this present elaboration of the slave quarters, this rehearsal for a concentration camp.” (1998: 454, 453)

14 Dorothy Counts was 15 years old when she integrated a white high school in Charlotte, North Carolina, in 1957. The picture taken of her first day and of the angry white mob behind her is what Baldwin claims prompted him to leave Paris and return to the U.S. (*No Name*; 1998: 383), but as several readers have pointed out, his recollection of that event is faulty since he makes it coincide with his involvement with the International Conference of Black Writers and Artists, in Paris, in 1956—but discussing this anachronism of a different sort would take us beyond the scope of this essay.

15 See for example Baldwin’s account of the March on Washington (“Malcolm was very caustic about the March on Washington, which he described as a sell-out. I think he was right. Martin, five years later, was five years wearier and five years sadder, and still petitioning. But the impetus was gone, because the people no longer believed in their petitions, no longer believed in their government” 1998: 440); the incomplete encounter is, especially, that between Malcolm X and Martin Luther King.

16 Identified as Arthur Moore, who is alluded to recurrently in Baldwin’s texts since he was the friend who introduced him to Mother Horn’s church (an encounter featured in “Down at the Cross”) and who served as a model for Elisha in *Go Tell It on the Mountain* (1953). See Leeming 2015, p. 24-25 and p. 298.

17 “But what I could not understand was how nothing seemed to have touched this man,” Baldwin remarks (1998: 363).

18 “And my life came with me into their small, dark, unspeakably respectable, incredibly hard-won rooms like the roar of champagne and the odor of brimstone.” (1998: 361) Baldwin notes throughout the episode the unsuccessful adjustments being made for his arrival and the judgment that seems attached to them: “they had placed about the room, in deference to me, those hideous little ash trays which can hold exactly one cigarette butt. And there was a bottle of whiskey, too, and they asked me if I wanted steak or chicken; for, in my travels, I might have learned not to like fried chicken anymore.” (362) “I watched the mother watching me, wondering what had happened to her beloved Jimmy, and giving me up: her sourest suspicions confirmed. In great weariness, I poured myself yet another stiff drink, by now definitely condemned, and lit another cigarette, they watching me all the while for symptoms of cancer, and with a precipice at my feet.” (364) The association of “champagne” and “brimstone”, of “cancer” and a “precipice” make it clear how Baldwin imagines that his tastes are being received as excessive according to the same moral standards that condemn his sexual identity. See also Ross Posnock, “Trust in one’s nakedness: James Baldwin’s Sophistication” (2018), for a thorough analysis of the notions of cosmopolitanism and sophistication attached to Baldwin.

19 This account of Baldwin’s childhood fantasy comes from his biographer Fern Marja Eckman, *The Furious Passage of James Baldwin*, 1966: 68; quoted in Scott (2002: xxvi).

Pour citer cet article

Référence électronique

Hélène Cottet, « Baldwin’s anachronisms: a problematic “rendezvous with history” », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3589>

Auteur

Hélène Cottet

MCF, CECILLE, Université de Lille, 74 rue du Temple, 75003 Paris

Droits d’auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

2. Contretemps et contrepoints : mobiliser l'histoire

Penser l'anachronisme comme moteur esthétique de la dystopie théâtrale : quelques considérations sur Bond, Barker, Gably, et Delbo

ALEXANDRU BUMBAS

Résumés

Français English

Cet article met en évidence le recours à l'anachronisme dans les dystopies théâtrales contemporaines (Beckett, Delbo, Bond, Gably, Barker), tout en questionnant les fonctions esthétiques de cet usage. Basculant entre une vision anticipatoire et l'esthétisation de l'Histoire, les dystopies théâtrales apparaissent comme résolument catastrophistes, s'opposant ainsi à toute fonction utopique. Néanmoins, le ton apocalyptique (Derrida) qui les caractérise cache des fonctions esthétiques qui questionnent la nature même du théâtre. Il est question de démontrer que ces formes dramatiques peuvent être vues aussi comme des dramaturgies censées provoquer l'éveil des consciences et ressusciter ainsi la pulsion utopique que l'Humanité semble avoir perdue. Du théâtre mémoriel de Charlotte Delbo à l'esthétisation de la Catastrophe chez Howard Barker, cet article montre que l'anachronisme est à la fois une composante fondamentale de la dramaturgie d'aujourd'hui, ainsi qu'un moteur esthétique produisant de nouvelles archéologies de sens.

This article highlights the use of anachronism in contemporary theatrical dystopias (Beckett, Delbo, Bond, Gably, Barker), while questioning the aesthetic functions of such aesthetical practice. Toggling between an anticipatory vision and the aestheticization of History, theatrical dystopias appear resolutely catastrophic, thus opposed to any utopian function. Nevertheless, the apocalyptic tone (Derrida) which characterizes them hides aesthetic functions which question the very nature of the theatre. Thus, we demonstrate that these dramatic forms can also be seen as dramaturgies capable to raise awareness on the human condition and thus resuscitate the utopian drive that Humanity seems to have lost. From Charlotte Delbo's memorial theatre to Howard Barker's aestheticization of the Catastrophe, this article shows that anachronism is both a fundamental component of today's dramaturgy and an aesthetic engine producing new archaeologies of meaning.

Entrées d'index

Mots-clés : dystopie théâtrale, anachronisme, Delbo (Charlotte), Barker (Howard), Bond (Edward), Gably (Didier-Georges)

Keywords : theatrical dystopia, anachronism, Delbo (Charlotte), Barker (Howard), Bond (Edward), Gably (Didier-Georges)

Texte intégral

Introduction ou la condition dystopique (et anachronique) du théâtre

¹ « J'écris pour l'Auschwitz futur, maman. Pour l'impensé. Il faut que je retrouve mon mètre, dis-tu. Il y a des hommes qui inventent déjà l'Auschwitz futur, maman. L'impensé nouveau. On ne peut pas le croire », écrit le dramaturge Didier-Georges Gably (Gably 2002a : 182). Cette affirmation troublante, à vocation anticipatoire (ou prophétique, si l'on veut), à travers laquelle le passé, le présent et l'avenir s'articulent comme un instant esthétique éphémère, s'avère symptomatique de la dramaturgie qui s'écrit, disons, depuis « Fin de partie » (1957) de Samuel Beckett. Avec *Fin de partie*, Beckett renonce irrémédiablement aux canons classiques du théâtre et au bel animal aristotélicien, c'est-à-dire aux pièces qui suivent un cheminement temporel et spatial logique et cohérent aboutissant à un dénouement tragique à vocation cathartique. Le temps – au théâtre – a toujours été une composante problématique, selon son rapport à l'immédiateté (et donc à l'éphémère) de la représentation scénique. Et les écarts induits par ce rapport sont d'autant plus complexes à en penser aux canons classiques, par exemple, selon lesquels la règle des trois unités (temps, espace, lieu) devait être respectée. L'action des pièces classiques se déroulait ainsi dans un intervalle de 24 heures, alors que la représentation durait, bien entendu, seulement quelques

heures. Il y a donc une condensation temporelle de l'action dramatique à l'intérieur du temps de la représentation proprement dite.

2 Qui plus est, entre le théâtre classique et l'extrême expérimentation beckettienne, le drame scandinave naturalo-symboliste (notamment chez Strindberg et Ibsen) avait déjà commencé à déconstruire (voire détruire) les règles canoniques, notamment celle du temps. Ainsi, dans ce nouveau théâtre, les personnages n'étaient plus illustrés à l'aune d'une temporalité bien définie (24 heures), mais dans le déroulement de leur vie entière, avec des introspections dans l'enfance, dans les souvenirs, et même dans les projections mentales. C'est pour cela que Jean-Pierre Sarrazac oppose le « drame-dans-la-vie » (propre aux textes classiques) au « drame-de-la-vie », lequel serait propre à la dramaturgie moderne et contemporaine (Sarrazac 2012a : 395). Ce n'est plus un seul épisode de la vie du personnage qui intéresse le dramaturge, mais la vie tout entière de celui-ci. Le temps (de l'action dramatique) devient ainsi dilaté et diffracté, et l'enchaînement des scènes se fait souvent à l'encontre d'une temporalité chronologique. Pourtant, Beckett va au-delà de ce temps diffracté et dilaté, et intervient à plusieurs niveaux de l'écriture dramatique. Lorsqu'il s'attelle à écrire *Fin de partie*, il s'adonne à un décrochage temporel bien plus compliqué que celui du drame naturalo-symboliste. À lire cette pièce, le temps apparaît comme suspendu quelque part entre un futur proche de la science-fiction et le présent des deux Guerres Mondiales, à la suite desquelles tout est devenu *mortibus* – comme l'exprime le personnage Clov (Beckett 1965 : 44). Par ailleurs, Catherine Naugrette explique que dans la pièce de Beckett « toute tentative pour raccorder rationnellement ce que l'on sait du monde avec notre vision immédiate, pour ajuster à la chose ce que la réalité nous donne à penser, est vouée à l'échec » (Naugrette 2017c : 51). *Fin de partie* expose un espace-temps désolé, de fin du monde, déconnecté d'une certaine manière du présent de l'auteur, mais inquiétant par ses ressemblances avec l'Europe (et le monde) dévastée d'après les deux Guerres Mondiales.

3 Dans *Fin de partie*, l'anachronisme commence à s'insinuer dans toutes les strates du texte dramatique, à commencer par la projection futuriste de la réalité. Cette réalité est placée dans un monde où tout est pulvérisé, un monde où « il n'y a plus de nature », où « il n'y a pas d'autre place », et où « les graines ne germeront jamais », tout comme affirme le personnage Clov.

4 Dans sa définition la plus générique, telle que présentée par le Larousse, l'anachronisme est une « erreur qui consiste à ne pas remettre un événement à sa date ou dans son époque », mais aussi une « confusion entre des époques différentes ». L'anachronisme fait le désespoir des historiens pour lesquels la règle d'or est précisément « le refus de l'anachronisme » (Huberman 1990a : 13). En revanche, pour la dramaturgie, l'anachronisme représente un véritable moteur esthétique qui produit du sens et d'action dramatique. Et, à cet égard, Beckett fait figure de fondateur, car, *Fin de partie* est une matrice dramaturgique qui a inspiré (et continue à inspirer) les auteurs de théâtre d'aujourd'hui. La pièce est à la fois une matrice dystopique (par sa capacité à projeter l'action dramatique à la fin du monde, dans le pire des mondes jamais conçu – celui des derniers êtres humains), mais aussi une matrice anachronique, dans le sens où elle superpose et juxtapose des temporalités différentes, voire contradictoires. Outre les rapports entre la projection futuriste et le monde dévasté de la première moitié du XX^e siècle, *Fin de partie* s'ingénie aussi à jouer avec d'autres anachronismes, beaucoup plus esthétisants, dans la mesure où elle fait tourner des figures (et des symboles) shakespeariens dans un monde futuriste¹.

5 De Beckett jusqu'à nos jours, le théâtre semble ne plus échapper à sa condition dystopique et anachronique. Des auteurs comme Edward Bond, Heiner Müller, Charlotte Delbo, Howard Barker, Didier-Georges Gabily, Wajdi Mouawad, ou encore Angelica Liddell – pour ne citer que ceux-ci – dépeignent des sociétés en état avancé de dissolution, lesquelles maintiennent un rapport particulier avec le passé récent de l'humanité et un futur approximé (voire l'impossibilité-même d'un futur). Ainsi, l'anachronisme siège au sein des écritures dramatiques, tout en se déployant à deux niveaux : historique et esthétique. Au niveau historique, le sujet des pièces est, le plus souvent, déplacé vers le passé récent des deux Guerres Mondiales – lequel est plus ou moins indentifiable, selon la volonté des dramaturges de fictionnaliser l'histoire. Au niveau esthétique, la dramaturgie opère une révision (voire une contestation) du théâtre – tout en réinvestissant ou en déconstruisant les canons dramatiques antiques et classiques. Ainsi, les grandes figures de la tragédie grecque, ou de la tragédie shakespearienne, par exemple, sont réactualisées et retravaillées de façon anachronique – ce qui provoque de véritables fictions dramaturgiques alimentées par des questionnements sur le futur de l'être humain.

6 Cet agencement des deux niveaux d'écriture dramatique (historique et esthétique) engendre une véritable *tectonique* anachronique, au sein de laquelle les différentes *plaques* se confrontent et s'affrontent inlassablement, dans le but d'éveiller les consciences des lecteurs/spectateurs². Cette tectonique entraîne la déconstruction (voire la dissolution) du temps chronologique, de sorte que l'action est plutôt projetée dans un *aevum* et non pas dans une temporalité identifiable.

7 Le concept d'*aevum* – lequel est emprunté par Frank Kermode à la terminologie scolastique médiévale est – « l'aspect quasi-éternel du monde modelé par une apocalypse qui dépend d'une sorte d'union entre un passé reconstitué dans l'imaginaire et un futur prédit par le même imaginaire » (Kermode 1968 : 30). *L'aevum* dramatique accueille donc des anachronismes qui s'enchaînent de manière quasi immaîtrisable.

8 Ainsi, en partant du postulat d'une condition anachronique et dystopique du théâtre contemporain, cet article se propose d'examiner deux *aevums* dramatiques, tout comme illustrés par quelques dramaturges, notamment Edward Bond, Charlotte Delbo, Didier-Georges Gabily, et Howard Barker. Vu le nombre considérable de productions dramatiques anachroniques, les *aevums* analysés sont les suivants : Auschwitz et Le Mythe.

1. Premier *Aevum* anachronique : Auschwitz

9 Dans le traité d'esthétique théâtrale *Paysages dévastés*, Catherine Naugrette affirme :

Le théâtre et l'esthétique du théâtre non seulement se situent après Auschwitz, dans l'après-Auschwitz, mais se déterminent selon Auschwitz, se construisent et se théorisent en fonction d'Auschwitz. C'est sans doute cela, le théâtre à l'heure du crime. [...] L'expérience Auschwitz est celle de la déconstruction systématique du sujet et par là, même celle d'une remise en cause fondamentale de la condition humaine et de tous les domaines qui la définissent, elle ne peut qu'à être à la fois le centre et l'origine de l'art contemporain, ainsi que du théâtre, en ce qu'il se rapporte au monde et aux hommes qui l'habitent (Naugrette 2004a : 14).

10 En empruntant la formulation « heure du crime » à Sloterdijk, Catherine Naugrette place d'emblée le théâtre dans un « *aevum* » anachronique qui suspend l'expérience génocidaire dans la temporalité métaphorique d'une heure de l'histoire de l'humanité. Edward Bond – figure fondamentale de la dramaturgie contemporaine – arrive même à affirmer qu'il est « citoyen d'Auschwitz et d'Hiroshima » (Bond 1993c : 27). Pourtant, quel serait l'usage anachronique de l'expérience Auschwitz, tel qu'opéré par les dramaturges d'aujourd'hui dans les dystopies théâtrales ? Au moins deux positionnements peuvent être identifiés : Auschwitz comme « situation de seuil » (Edward Bond) et Auschwitz comme témoignage (Charlotte Delbo).

1.1. Edward Bond et la situation du seuil

- 11 Auschwitz semble fédérer, chez Edward Bond, toutes les dimensions de sa pensée théâtrale, à laquelle est adossée une position particulière par rapport à l'idée de dystopie et, en l'occurrence, de la fin du monde. Bond évoque le génocide dans l'ensemble de ses pièces, mais aussi dans ses interventions dans le cadre des conférences³, ou bien dans ses écrits théoriques⁴. Promoteur d'une esthétique du choc (qu'il appelle *théâtre de la raison*), Bond propose un théâtre capable de produire une suspension mentale chez le lecteur/spectateur. En représentant une situation extrême comme Auschwitz (qu'il appelle *situation de seuil*) – implicite ou explicite – le théâtre bondien est censé provoquer, ou au moins induire, une réflexion intellectuelle sur la condition humaine post-génocidaire. Comment être humain dans une société inhumaine ? Telle est la question que se pose Edward Bond. Les mécanismes intellectifs de ce théâtre sont très complexes et souvent contradictoires, mais le temps (de la représentation) reste une composante fondamentale, notamment si on prend en compte le concept de *temps-accident* que Bond développe dans son esthétique. Confronter le lecteur/spectateur à la représentation scénique d'une chambre à gaz, par exemple, est un processus qui suspend, selon lui, le temps de la représentation. Ainsi, le lecteur/spectateur se voit comme pris dans l'horreur de l'instant d'un accident de voiture pendant lequel, dans son mental, défilent rapidement des images terribles de toute sa vie. Le lecteur/spectateur est ainsi placé dans un rapport anachronique avec l'expérience génocidaire, compte tenu de l'immédiateté de la représentation (dans une salle de théâtre) ou de la lecture. Mais l'anachronisme, chez Bond, ne s'élabore pas exclusivement dans ce dialogue entre le public et le théâtre. Auschwitz (comme toute autre situation de seuil typiquement bondienne⁵) vient se greffer sur le tissu dramatique des pièces, en affectant plus ou moins l'évolution chronologique de l'action des pièces⁶. Par exemple, dans *Lear* – une réécriture shakespearienne datant de 1971 – l'anachronisme s'insinue à deux échelles. D'abord, le personnage shakespearien de Lear est greffé sur une action dramatique qui pourrait être située en pleine construction du Mur de Berlin. Toute l'action de la pièce bondienne se déroule autour d'un mur que souhaite bâtir Lear, pour se protéger contre des ennemis imaginaires⁷. D'un autre côté, l'expérience Auschwitz est illustrée dans la pièce, à travers un personnage spectral appelé le Fantôme du Fils du Fossoyeur. Accompagnant Lear dans son errance, le Fantôme est illustré comme étant très maigre et avec l'estomac racorni :

FANTÔME : Laisse-moi rester avec toi, Lear. Après ma mort je suis allé quelque part. Je ne sais pas où c'était. J'ai attendu et il ne s'est rien passé. Et puis, je me suis mis à pourrir, comme un corps dans la terre. Regarde mes mains, on dirait celles d'un vieillard. Elles sont desséchées. Je suis jeune mais j'ai l'estomac tout racorni et mes cheveux sont devenus blancs. Regarde mes bras ! Tâte comme je suis maigre. *Lear ne fait pas un geste*. Tu as peur de me toucher ? / LEAR : Non. / FANTÔME : Tâte. / LEAR *hésite, tâte*. Oui, maigre. / FANTÔME : J'ai peur. Laisse-moi rester avec toi, garde-moi ici, je t'en prie. (Bond 1998a : 73)

- 12 Cette fonction inverse du spectre qui *a peur* au lieu de *faire peur* marque inexorablement le renversement axiologique qui caractérise ce type de théâtre. Le Fantôme – lequel est assimilé à un spectre d'Auschwitz – hante le passé shakespearien dans une perpétuelle désintégration. Le spectre est ainsi amené à se *déspectraliser* – si on veut forger un synonyme pour « déshumaniser » – à la même vitesse que l'effondrement de Lear et de l'Histoire. C'est dans ce sens que Lear se présente comme un personnage anachronique. Cette nouvelle fonction esthétique du spectre qui traverse les époques, tout en se déployant comme un palliatif aux maux de l'Histoire, rappelle sans doute la théorisation que fait Giorgio Agamben, lequel affirme que le spectre est « fait de signes, ou, plus précisément, de signatures, c'est-à-dire de ces signes, chiffres ou monogrammes que le temps marque sur les choses » (Agamben 2009 : 69). *Lear* d'Edward Bond est un exemple éclairant de la façon dont Auschwitz, la construction du Mur de Berlin et la tragédie shakespearienne coexistent – de manière anachronique – au sein d'une seule œuvre théâtrale⁸.
- 13 La logique anachronique bondienne – développée à l'intérieur de ses pièces, mais aussi dans leur rapport avec le lecteur/spectateur – traduit ce que Jacques Rancière entend par réparation de la faute contre la chronologie : « l'anachronisme n'est pas un problème horizontal d'ordre des temps mais un problème vertical d'ordre du temps dans la hiérarchie des êtres » (1996 : 54).

1.2. Charlotte Delbo et la dimension mémorielle de l'anachronisme

- 14 Si des dramaturges comme Edward Bond font référence à Auschwitz selon une logique intellectuelle (et, en ce sens, esthétique), il existe dans le théâtre contemporain un positionnement singulier quant à l'expérience génocidaire – celui de Charlotte Delbo. Tout en se revendiquant comme auteure de théâtre, Charlotte Delbo propose une écriture qui dépasse la dimension spectaculaire de la dramaturgie (sans pour autant la renier) en la concevant dans sa potentialité d'objet anthropologique et mémoriel. Charlotte Delbo est une rescapée du camp d'extermination d'Auschwitz (n'étant pas juive, elle faisait partie du Convoi du 24 janvier où se trouvaient majoritairement des femmes dissidentes), qui raconte son expérience à travers le théâtre, vacillant ainsi entre la performativité de la mémoire, le témoignage et l'esthétique théâtrale.
- 15 Auteure de plusieurs pièces de théâtre et essais, Charlotte Delbo laisse à la postérité une trilogie dramatique unique – *Auschwitz et après*. La première partie de cette trilogie – intitulée *Aucun de nous ne reviendra* – est la plus connue et la plus riche en significations, se situant quelque part entre le « texte-document » et le « texte-monument » (Vartejanu-Joubert 2008 : 81). La pratique anachronique harmonise ce récit car la volonté de Charlotte Delbo est de relier l'expérience Auschwitz à l'histoire millénaire du peuple juif et à l'histoire de l'Humanité. Dès les premières pages, Charlotte Delbo procède à la représentation d'un *soi*, voire d'une *identité*, qui se construit en dialogue anachronique avec l'histoire des judéités :

Vous qui avez pleuré deux mille ans
un qui a agonisé trois jours et trois nuits
quelles larmes aurez-vous
pour ceux qui ont agonisé
beaucoup plus de trois cents nuits et beaucoup plus de trois cents journées
combien
pleurerez-vous
ceux-là qui ont agonisé tant d'agonies
et ils étaient innombrables
Ils ne croyaient pas à résurrection dans l'éternité
Et ils savaient que vous ne pleureriez pas. (Delbo 1965a : 13)

- 16 Parfois, le décrochage anachronique s'insinue de manière plus subtile encore, lorsque la dramaturge fait une analogie entre le récit biblique et celui du témoin présent dans le camp d'Auschwitz :

Une plaine couverte de marais de wagonnets de cailloux pour les wagonnets de pelles et de bèches pour les marais une plaine couverte d'hommes et de femmes pour les bèches les wagonnets et les marais une plaine de froid et de fièvre pour des hommes et des femmes qui luttent et agonisent [...] Mais la soif du marais est plus brûlante que celle du désert. La

soif du marais dure des semaines. Les autres ne viennent jamais. La raison chancelle. La raison est terrassée par la soif. La raison résiste à tout, elle cède à la soif. Dans le marais, pas de mirage, pas l'espoir d'oasis. De la boue, de la boue. De la boue et pas d'eau (Delbo 1965a : 81).

17 Dans ce passage, le décrochage anachronique entraîne aussi une spatialité, car la métaphore du désert fait référence à la topographie biblique. Ainsi, au sein d'une seule image, Delbo réussit à accorder le *Livre de l'Exode* (qui relate la traversée du désert du peuple juif) – lequel, selon les exégètes⁹, aurait été rédigé au VII^e siècle av. J.C. – à un fait historique situé en plein XX^e siècle. Chez Delbo, l'histoire se révèle donc comme la marque d'une identité personnelle, d'autant plus que le récit convoque la problématique du témoignage et donc de la vérité historique. Dans *L'Alphabet sacré*, le rabbin Josy Eisenberg explique très bien que « la certitude est plus grande lorsque l'on voit que lorsqu'on entend quelque chose, et donc il en va ainsi du témoignage : il est plus crédible quand il repose sur la vue que sur l'ouï-dire » (Eisenberg 2012 : 138).

18 Le récit *Aucun de nous ne reviendra* est presque exclusivement placé au cœur d'Auschwitz et de ses alentours, à une seule exception qui opère un saut temporel unique dans le texte, qui place le lecteur/spectateur à l'extérieur d'Auschwitz. En pleine évocation de la torture d'une internée nommée Magda, âgée de 67 ans, Delbo interrompt le récit et place le lecteur/spectateur après la Shoah : « Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire – car cela devient une histoire » (Delbo 1965a : 31). C'est ainsi que s'opère, en effet, le lien entre l'histoire de la Shoah et la mémoire d'une rescapée.

19 La topographie que réalise Delbo vacille entre la précision presque clinique et la poétisation du récit, processus d'écriture qui intéresse même les psychanalystes, notamment pour ce qui est de la dimension onirique de l'espace-temps. En effet, la dramaturgie contemporaine et immédiatement contemporaine (qu'elle fasse appel à la représentation de la Shoah ou à d'autres barbaries du XX^e siècle) opère le brouillage des frontières entre le rêve et la réalité, et par conséquent « l'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux la circonscrire et de la percuter » (Sarrazac 2004a : 57). Delbo fait aussi appel au rêve – ou au cauchemar plutôt – ce qui constitue une spécificité de dire l'indicible et d'opérer ainsi un antagonisme entre ce qu'elle-même qualifie de « cauchemar supportable » et « cauchemar insupportable ». En effet, « le cauchemar insupportable est la réalité¹⁰ ». Delbo crée ainsi l'espace anthropologique d'Auschwitz dans la tension qui naît entre la représentation de la réalité et l'évocation des cauchemars. N'a-t-on pas à faire à une véritable « poétique du souvenir » dans le sens donné à ce concept par Joëlle Bahloul¹¹ ? Et cette poétique ne serait-elle pas anachronique ? Georges Didi-Huberman l'explique très pertinemment :

L'œuvre n'imité pas un espace. Elle produit son lieu - son travail du lieu, sa fable du lieu - par un travail et une fable de temps, un *mime de temps ajoutés* : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvre est toujours un temps manipulé, démultiplié. C'est donc une *composition d'anachronismes* (Huberman 2001b : 39).

20 La pratique anachronique est aussi présente chez Charlotte Delbo dans des écrits qui seraient, *a priori*, non théâtraux : l'exemple de *Spectres, mes compagnons* est éclairant à cet égard. Il s'agit, en effet, d'une lettre inachevée adressée à Louis Jouvet, dans laquelle l'auteure décrit l'aide que les personnages du théâtre lui ont apporté pendant la période de détention à Auschwitz. Dans cette lettre où Delbo convoque les figures-spectres d'Électre (Euripide), d'Alceste (Molière), et d'Ondine (Giraudoux), le besoin d'écrire l'histoire – soit-elle imaginée à l'encontre de la chronologie – traduit une pratique généralement répandue dans l'esthétique théâtrale actuelle :

On peut, pendant un certain temps, se raconter une histoire, mais il est impossible d'y croire. Si encore on pouvait l'écrire ! On prendrait son parti de n'y pas croire. Mais on n'a pas le droit d'écrire, ni rien pour écrire. On peut revoir tous les incidents de son passé, reformuler les détails, arranger tout autrement, de toute façon on se heurte aux murs, c'est toujours contre les murs qu'on se cogne. On peut se proposer des projets d'avenir, mais on y croit encore moins. Ils se heurtent aux murs, à la porte, au silence, à l'appréhension qui grandit comme une certitude. L'avenir ? Mon avenir n'est plus – à cause de la porte, des murs, du silence. À cause du tribunal qui ne rend que des arrêts de mort. (Delbo 2013b : 15).

21 Écrire l'histoire passée pour questionner l'avenir est donc un besoin intime, mais un besoin qui dépasse toutefois le geste d'écriture tel quel. À travers le dialogue inlassable entre le Théâtre et l'Histoire, Charlotte Delbo a tenté – peut-être – de restituer au Théâtre sa force première d'accompagnateur de l'Histoire. Toutefois, elle semble garder sa lucidité quant à l'implacable passage de l'Histoire lorsque, dans cette même lettre, elle affirme que « là où les humains souffraient et mourraient, les personnages de théâtre ne pouvaient pas vivre » (Delbo 2013b : 36).

2. Deuxième Aevum anachronique – Le mythe

22 Les dystopies théâtrales contemporaines – mais aussi un bon nombre de dramaturgies d'aujourd'hui – se caractérisent par une esthétique transtextuelle et intertextuelle qui prend la forme de la réécriture, ou du palimpseste. La réécriture contemporaine – très soucieuse de la réactivation et de la réactualisation du théâtre du passé – irrigue le texte dramatique et produit des anachronismes flagrants. Quand le théâtre contemporain n'est pas intimement (et exclusivement) lié au passé catastrophique récent (c'est-à-dire les XX^e et XXI^e siècles), il s'adonne à la récupération des mythes du passé ancien, ainsi qu'à la réactualisation des figures et des symboles du théâtre antique ou élisabéthain, par exemple. Les dramaturges qui procèdent de cette façon sont nombreux, allant de Patrick Kermann à Angelica Liddell, de Howard Barker à Rodrigo Garcia, de Valère Novarina à Didier-Georges Gabily, et ainsi de suite. Michel Vinaver – dramaturge et théoricien de l'esthétique théâtrale actuelle – parle même du « principe de la navette mythique » (Vinaver 1998 : 252). Céline Hersant montre très bien que la circulation de ces navettes « joue sur l'écart, le va-et-vient entre le mythe, la structure archétypale et son actualisation, en somme sur tout ce que peut produire l'interstice » (Hersant 2007 : 146). Le plus souvent, la navette mythique vient affecter la diégèse dramatique en se greffant sur des tissus textuels imprégnés déjà des barbaries du passé récent. D'un point de vue derridien, ce phénomène s'opère sous l'emprise d'un « ton apocalyptique » qui est l'effet « d'un déraillement généralisé, multipliant les voix et faisant sauter les tons, ouvrant chaque parole à la hantise de l'autre, dans une polytonalité immaîtrisable, avec greffes, intrusions, parasitages » (Derrida 2005 : 36). Ainsi, dans le cas de la plupart des formes dramatiques actuelles, les grilles traditionnelles de lecture – comme les schémas actantiels, par exemple, – s'avèrent inefficaces. Pour s'y repérer, il faut ainsi faire appel à une étude quasi génétique de la forme théâtrale, laquelle est inlassablement désaffecté par le recours aux anachronismes. Didier-Georges Gabily et Howard Barker en sont deux exemples parlants.

2.1. Didier-Georges Gabily et *Les poussières d'histoire traversant*¹²

23 Didier-Georges Gabily – dramaturge, romancier, metteur en scène français et directeur du Groupe *T'chan'G!*, mort

prématurément à l'âge de 41 ans – est l'auteur de réécritures résolument contemporaines d'anciens mythes ou de figures de la culture européenne : Ulysse, Phèdre, Hölderlin et même Dom Juan. Gabyly est un auteur qui prône « la poétique d'une mémoire en pièces » (Leroy 2015), et qui écrit en étant envahi par l'Histoire qui lui est contemporaine (comme La Guerre du Golfe ou la Guerre de Bosnie). L'Histoire – tout comme transposée par l'auteur – démantèle la forme dramatique des pièces lorsqu'elle s'insinue sous forme d'anachronisme. La préoccupation obsessionnelle de Gabyly pour l'Histoire est illustrée dans le titre-même de ses pièces, ainsi que dans l'organisation des scènes non pas sous forme de tableaux, mais sous forme de « temps » ou « d'époques ». Par exemple, la pièce « Gibiers du temps » (1995) est divisée en trois « époques » dans lesquelles est transposée l'histoire tragique de Thésée. Ce dernier est délivré des enfers et jeté dans une ville occidentale de la fin du XXe siècle, afin de faire l'expérience de la contemporanéité de l'auteur. La pièce *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre* (1991) retrace les derniers jours de la vie du poète romantique Hölderlin, en les transposant dans l'ambiance médiatique de la Guerre du Golfe. Ou encore, on pourrait évoquer la pièce *Événements* (1988) qui interroge les événements historiques de Mai 68 (avec tous les idéaux révolutionnaires qui les caractérisent) dans un présent dévoré par la société de consommation.

24 Si on parle en termes d'esthétique anachronique dans l'œuvre de Gabyly, il devient évident que cet auteur en est le maître absolu, à en tenir compte de la façon dont il fait tourner et confronter les différentes plaques tectoniques de l'Histoire du monde en général, et de l'histoire du théâtre en particulier.

25 Dans *Gibiers du temps*, une pièce dans laquelle l'espace dramatique est fixé dès le début – « enfers intermédiaires ; cadavres d'anges, si on veut » – le personnage tragique de Phèdre rate à plusieurs reprises son suicide et commence à errer dans un « monde de cadavres qui parlent ». Elle est accompagnée par Thésée et d'autres personnages, lesquels sont issus soit de la mythologie (Cypris, Pythie, Hermès Archange), soit de la contemporanéité de l'auteur, comme le footballeur Georges Béréta. Tous ces personnages sont illustrés sur une arène dans laquelle le passé et le présent sont perpétuellement confrontés, et où les époques dialoguent sans aucune préoccupation pour l'inadéquation chronologique.

26 Au fur et à mesure que les personnages traversent les époques, l'Histoire se désintègre et l'espace se contamine par « des sacs de riz pourrissants, des canettes de Coca-Cola et de téléviseurs » (Gabyly 2008b : 601). Le personnage de Phèdre arrive enfin à côtoyer le massacre de Gorazda¹³, mais aussi l'expérience génocidaire d'Auschwitz, lorsqu'elle voit son fils Hippolyte se faire tatouer le numéro 2684 sur le bras.

27 Dans *Enfonçures*, le décrochage anachronique prend une tournure plus poétique, car Gabyly retrace les derniers jours de la vie d'Hölderlin (mort en 1843), pendant lesquels le poète romantique vivait dans le silence le plus parfait, atteint par la folie. Arrivé en plein XXe siècle, lors de l'éclatement de la Guerre du Golfe – où on sent des « vents de Cassandre¹⁴ » – Hölderlin (ou son fantôme, plutôt ?) formule une critique de l'Histoire :

L'histoire se jouait devant nous. Nous sommes le public. Les acteurs à la fin ne remercient pas le public qui ne les applaudit pas. Nous sommes les acteurs. Nous jouons dans l'Histoire – La grande : une chenille brisée, une roue brisée, un char ensablé / La petite : un char ensablé, une chenille brisée, une roue... (Gabyly 2008b : 470)

28 Ce positionnement de la figure de Hölderlin qui se voit transformé en témoin anachronique d'une histoire qui n'est pas la sienne est très symptomatique de l'ensemble de l'œuvre de Gabyly. D'ailleurs, même si la pièce *Enfonçures* est divisée en cinq temps, rien ne permet de considérer ces instances temporelles comme les marques d'une histoire chronologique qui pourrait être adossée à une fable identifiable. La particularité de l'anachronisme réside ici dans l'ambiguïté-même des temporalités qui se chevauchent : est-ce le présent (de l'auteur) qui investit le passé et le réactive pour mieux l'appréhender ? Ou est-ce le passé qui fait irruption dans le présent pour questionner le futur ? Entre les époques de la pièce « Gibiers du temps » (qui occupe plus de 120 pages) et les temps d'*Enfonçures* (à peine 10 pages), l'Histoire se dilate et se condense pendant que l'anachronisme dynamise inlassablement le cours fragmenté d'un drame, ou des drames atemporels.

29 Chez Gabyly, non seulement l'Histoire est anachronique, mais aussi la philosophie, alors qu'il fait dire à Hölderlin les paroles suivantes :

Nous tournons tout autour de toi avec nos scabreuses petites histoires et Adorno se trompe de modèles (réduits), et Heidegger danse dans son rêve avec la blonde tresse de ses désirs (in) (ou presque) (ou un peu) (ou pour ainsi dire) (ou totalement) avoués – bouche-toi les oreilles, crève-toi les yeux, ô amant philosophe, fiancé du néant ! (Gabyly 2008b : 469)

30 En faisant dialoguer le lyrisme de Hölderlin avec la thèse d'Adorno pour lequel « écrire des poèmes après Auschwitz est barbare » (Adorno 1986 : 23), Gabyly procède à un anachronisme qui trouble la perception du lecteur-spectateur. Pourtant, il se pourrait que le dessein de cet improbable dialogue entre Hölderlin et Adorno soit une forme d'approfondissement (ou d'apprentissage) du passé. Cela répond assez fidèlement à la dichotomie « passé comme expérience » et « passé comme croyance », tout comme théorisée par Lowenthal (1985). À ce titre, l'anachronisme créatif dont parle Lowenthal semble décrire parfaitement l'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabyly. Les anachronismes occupent l'entièreté des pièces gabylyennes à tel point que l'action dramatique semble évacuée, au profit de la configuration d'un hors-temps qui échappe à toute tentative d'accorder de manière cohérente les différentes temporalités convoquées. Et donc le sens et les significations des pièces sont donnés quasi-exclusivement par la multiplication des anachronismes qui se veulent identifiés et déconstruits, afin de faire émerger à la fois l'histoire du théâtre et l'Histoire de l'homme moderne. Comme Lowenthal l'explique, « l'élaboration de l'enquête historique sur des étendues plus longues de chronologie et de culture aiguise notre sens à la fois des continuités et des discontinuités » (Lowenthal 2015 : 369).

2.2. Howard Barker et la catastrophe

31 Howard Barker est, dans le paysage théâtral contemporain, le dramaturge qui s'ingénie le plus à esthétiser l'Histoire en la déconnectant quasi-complètement de toute forme d'identification. Dans ses intentions esthétiques, le théâtre de Barker – qualifié par le dramaturge comme un *théâtre de la catastrophe* – se veut dépourvu de toute dimension politique, éducative, ou même sociale. Diagnostiquant une « paralysie esthétique » du théâtre contemporain – laquelle se caractérise par une trop forte reconnaissance des actes et des événements représentés sur scène – l'auteur prône un théâtre de l'angoisse marqué par la spéculation morale :

L'angoisse doit être la condition nécessaire pour être témoin d'un théâtre qui prend la spéculation morale et non l'imitation sociale comme objectif indéfectible. Cette tension résulte de l'incapacité à reconnaître une action, un personnage ou un type, d'un ébranlement inconfortable de tous les modes culturels populaires. Parce qu'il ne parvient pas à reconnaître et, par conséquent, parce qu'il est incapable de prédire (prédire étant une rupture de contrat entre le public et la scène), le spectateur voit des éléments de son inconscients stimulés, qui étaient niés dans le théâtre humaniste, éléments qui ont à voir avec une peur primitive et présociale, avec des choix instinctifs et souvent autodestructeurs par nature : typiquement les sortes de comportements qui constituent le non-réalisme (Barker 2006b :

32 À l'encontre donc d'un théâtre humaniste (comme celui d'Edward Bond, son compatriote), Barker réinvestit le concept de *catastrophe* – composante fondamentale de la tragédie depuis Aristote jusqu'à nos jours. Hélène Kuntz montre très bien que l'une des grandes mutations du théâtre contemporain est le déplacement de la catastrophe au début des pièces, c'est-à-dire que « la catastrophe a déjà eu lieu lorsque la pièce commence » (Kuntz 2000 : 410). Or, Barker se détache de cette tendance à faire de la catastrophe un événement inaugural, dans la mesure où, dans son théâtre, elle se trouve déclinée dans toutes les formes possibles, dans toutes les strates d'une pièce, et à n'importe quel moment du déroulement de l'action. Chez Barker, la Catastrophe est un concept caméléonesque, difficile à définir, mais englobant à la fois les dévastations de l'Histoire, les pathologies intimes, les anomies sociales, somme toute « la maladie mortelle de l'Humanisme » (Barker 2009c).

33 Fidèle aux grands bouleversements esthétiques du théâtre contemporain, Barker brouille les chronologies dans ses pièces, mais ne s'adonne pas nécessairement à l'inadéquation des événements historiques (lesquels sont implicites et souvent difficilement identifiables). Les anachronismes fonctionnent comme décrochages temporels au sein du déroulement de l'action des pièces, ou comme reconnections avec des pièces antérieures à Barker, car lui aussi pratique la réécriture théâtrale. Un tel exemple est la pièce *Sept Lear* (1990). Avec cette pièce, Barker a tenté de réparer les absences et les incongruités de la pièce *Le Roi Lear* de Shakespeare¹⁵, notamment la femme de Lear. Chronologiquement, la diégèse de Barker se situe *avant* la tragédie de Shakespeare, c'est-à-dire qu'elle retrace l'évolution du personnage de Lear depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. La pièce est divisée en sept tableaux (intitulés Âges), car le personnage de Lear est illustré dans sept instances de sa vie. L'espace-temps de la pièce de Barker se termine donc là où commence l'espace-temps shakespearien. Le Lear-multiple de Barker traverse le suicide de ses frères (qui se jettent depuis une falaise), devient adulte en suivant une éducation tyrannique que lui applique un personnage appelé l'Évêque et dont l'objet pédagogique est de purger Lear de son sens moral, connaît l'amour et l'inceste, et assiste à l'invention d'un avion – scène annonciatrice d'un futur hyper-technologisé.

34 Il y a, bien entendu, plusieurs anachronismes dans la pièce. Leur emploi entraîne une déconnexion irrémédiable entre « Sept Lear » et « King Lear », et les catastrophes alimentent constamment l'action. Par exemple, dans le quatrième âge du roi, on assiste à la révolte du personnage qui reproche à Dieu de ne pas avoir créé l'homme avec des ailes. À cet égard, le roi embauche un Inventeur qui reçoit la mission de construire un avion, afin de remédier au fait que les êtres humains n'ont pas d'ailes. La maquette de l'avion est perfectible puisqu'elle ne cesse pas de crasher, en tuant même un enfant. Cet avion marque des discontinuités au niveau de l'action, d'autant plus qu'il rappelle La Vis aérienne imaginée par Léonard da Vinci.

35 Au sein du même tableau, une scène particulière témoigne de la façon dont Barker rend opérationnel l'anachronisme :

KENT : La rivière a rompu ses berges. / LEAR : C'est la faute à la pluie. / KENT : De toute évidence, mais... / LEAR : Si nous contrôlons la rivière, nous contrôlerons le lac. Si nous contrôlerons le lac, nous contrôlerons le temps qu'il fait. Si nous contrôlons le temps qu'il fait, nous abolirons la pluie, car personne n'aime avoir la tête mouillée. Puis nous serons affamés. Non, il vaut mieux que nous endurions les inondations. / KENT : Nous ? Le château est sur une colline. / (Barker 1998a : 86).

36 Dialoguant métaphoriquement à la fois avec les changements climatiques d'aujourd'hui (et le désintérêt généralisé des pouvoirs politiques) et la tempête shakespearienne, Barker rassemble des temporalités contradictoires en faisant surgir de nouvelles archéologies de sens. Ainsi, aucun aspect dramaturgique proprement shakespearien (et contemporain), allant de la structure de la pièce jusqu'à l'évolution des personnages, n'échappe pas à l'intrusion de la catastrophe barkerienne. D'ailleurs, cette appétence contemporaine pour la représentation de la catastrophe est un phénomène très pertinemment décrit par Jean-Pierre Dupuy :

La catastrophe a ceci de terrible que non seulement on ne croit pas qu'elle va se produire alors même qu'on a toutes les raisons de savoir qu'elle va se produire, mais qu'une fois qu'elle s'est produite, elle apparaît comme relevant de l'ordre normal des choses. Sa réalité la rend banale. Elle n'était pas jugée possible avant qu'elle se réalise ; la voici intégrée sans autre forme de procès dans le mobilier ontologique du monde, pour parler le jargon des philosophes. (Dupuy 2004 : 63).

37 L'inventivité dramaturgique de Barker ne connaît pas de limites, de sorte qu'il imagine même des scènes dont la représentation s'avère problématique pour une éventuelle mise en scène. La femme de Lear, Clarissa (personnage inventé par Barker), tombe enceinte de Gonéril. Or, depuis le ventre de sa mère, le fœtus Gonéril commence à s'exprimer avant d'être *diégétiquement* né, refusant ainsi sa propre naissance : « Je sentais – là dehors – que c'était ABJECT ! » (1998a : 84).

Conclusion

38 À lire les dramaturgies des auteurs évoqués dans cet article – lesquels font partie de la constellation des auteurs dystopiques contemporains et immédiatement contemporains – il apparaît que si ce n'est pas l'Histoire récente qui irrigue les textes c'est le passé ancien qui le fait. Et le plus souvent, l'Histoire récente est justement confrontée au passé ancien (tragédies grecques, mythes, pièces élisabéthaines) au sein des écritures qui semblent évacuer complètement la question du présent. La tendance est donc de basculer entre passé et futur – à la fois dans les pièces mais aussi dans les discours esthétiques des dramaturges¹⁶ – à une telle vitesse que le présent apparaît comme impossible à figer. C'est comme si le(s) passé(s) s'efforce(nt) de rester nos présents afin de tirer un signal d'alarme sur l'éventualité d'une fin du monde. Le recours à l'anachronisme fait que la dramaturgie devient un objet anthropologique, intellectif et même sociétal¹⁷ qui *accompagne* l'Histoire. Il faut renforcer cette appréhension d'un théâtre qui *accompagne* l'Histoire, puisque nous ne sommes aucunement dans le paradigme d'un théâtre historique (dans son acception courante) qui s'adonnerait à la vraisemblance historique en agissant comme objet porteur du fait historique. Peut-être qu'avec Charlotte Delbo, on pourrait se situer dans un théâtre documentaire, si l'on considère sa dramaturgie comme une écriture du témoignage, à même titre que les écrits de Primo Lévi, par exemple. À ce titre, bien que, d'un point de vue dramaturgique, Auschwitz puisse être appréhendée à l'aune d'un *aeuum*, il reste malheureusement une réalité historique concrète. Nonobstant la place particulière qu'occupe Charlotte Delbo dans l'histoire du théâtre, les dramaturgies dystopiques peuvent être appréhendées, sans aucune réserve, comme des écritures qui fictionnalisent (ou esthétisent) l'Histoire, en recourant à la pratique anachronique. Ces dramaturgies n'ont pas vocation à restituer précisément l'Histoire, mais à l'accompagner justement. Ce sont des drames en mutation qui « épousent la crise de l'homme moderne » (Sarrazac 2012b : 395).

39 Caractéristique leur est ce penchant pour le dystopique et pour la transposition des inquiétudes quant à l'avenir de l'humanité.

40 Dans le champ des Études Théâtrales, cette adéquation des textes dramatiques à un tropisme vers la fin du monde trouverait ses origines (esthétiques) immédiatement après l'avènement de la théorie brechtienne sur le théâtre :

S'appuyant sur la logique de l'imagination, une nouvelle utilisation de la scène doit naître, qui passe par l'instauration

d'un nouveau tragique au théâtre. Ce nouveau tragique doit aider le spectateur à retrouver le réel et ce faisant son humanité, au travers d'une communauté reconstituée, responsable d'elle-même et de son avenir, capable de l'envisager dans son devenir dystopique (Naugrette 2010b : 315).

41 Dans une telle configuration dystopique du théâtre actuel, l'anachronisme ne peut apparaître que comme une composante esthétique censée assurer la transition entre le passé et le futur, tout en fonctionnant comme un *moteur* esthétique alimentant inlassablement l'univers dramatique.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, *Prismes*, Paris, Ed. Payot, 1986.
- Agamben, Giorgio, « De l'utilité et de l'inconvénient de vivre parmi les spectres », dans *Nudités*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2009.
- Bahloul, Joëlle, *The architecture of memory: A Jewish-Muslim Household in Colonial Algeria, 1937-1962*, Cambridge University Press, 1996.
- Barker, Howard, 1998a : *Sept Lear*, trad. Philippe REGNIEZ, Nantes, Ed. L'Atalante.
- Barker, Howard, 2006b : *Arguments pour un théâtre*, Paris, Ed. Les Solitaires Intempestifs.
- Barker, Howard 2009c : *Ces tristes lieux, pourquoi faut-il que tu y entres ?*, Paris, Ed. Actes Sud.
- Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- Bond, Edward, 1998a : *Lear suivi de La Mer*, trad. Jérôme HANKINS, Paris, Ed. L'Arche.
- Bond, Edward, 2001b : « Le sens du désastre », dans *Registres*, n° 6, pp.137-147.
- Bond, Edward, 1993c : « Poème à propos de ma propre naissance », dans *Théâtre/Public*, n°111.
- Bond, Edward, *La Trame cachée*, Paris, Ed. de l'Arche, 2000d.
- Delbo, Charlotte, 1965a, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, Ed. Gonthier.
- Delbo, Charlotte, 2013b, *Spectres, mes compagnons*, Ed. Berg International.
- Derrida, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Ed. Galilée, 2005.
- Didi-Huberman Georges, 2000a : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Ed. de Minuit.
- Didi-Huberman Georges, 2001b : *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Ed. de Minuit.
- Dupuy, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Ed. du Seuil, 2004.
- Eisenberg, Josy, *L'Alphabet sacré*, Paris, Ed. Fayard, 2012.
- Gabily, Didier-Georges, 2002a : *À tout va. Journal*, Paris, Ed. Actes-Sud Papiers.
- Gabily, Didier-Georges, 2008b : *Œuvres*, Paris, Ed. Actes-Sud Papiers.
- Hersant Céline, « Les théâtres de la parole » (Quelques auteurs d'aujourd'hui), dans *Raison présente*, N° 163-164, 2007, pp. 145-153.
- Kermode, Frank, *The sense of an ending*, Oxford, Ed. Oxford University Press, 1966.
- Kuntz, Hélène, *Poétiques de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines*, thèse sous la direction de Jean-Paul Sarrazac, Université Grenoble, 2000.
- Leroy, Séverine, *L'œuvre théâtrale de Didier-Georges Gabily : poétique d'une mémoire en pièces*, thèse sous la dir. de Lucet, Sophie, Université Rennes, 2015.
- Lowenthal, David, *The Past Is a Foreign Country – Revisited*, Ed. Cambridge University Press, 2015.
- Naugrette, Catherine, 2004a : *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Ed. Circé.
- Naugrette, Catherine, 2010b : *L'esthétique théâtrale, 3e édition*, Malakoff, Ed. Armand Colin.
- Naugrette, Catherine, 2017c : *Le théâtre de Samuel Beckett*, Lausanne, Et. Ides et Calendes.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Ed. Circé, 2004a.
- Sarrazac, Jean-Pierre, 2012b : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard Marie-Koltès*, Paris, Ed. du Seuil.
- Page Christiane, Hühwol Joël (dir.), *Charlotte Delbo : œuvre et engagements*, Presses Universitaires Rennes, 2014.
- Vartejanu-Joubert, Madalina, « L'étude de la tradition juive à travers l'étude du corps », dans *Herméneutique et bricolage. Territoires et frontières de la Tradition dans le judaïsme*, Berne, Ed. Peter Lang, 2008, pp. 79-96.
- Vinaver, Michel, « Les Huissiers : notes vingt-trois après », dans *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1998, pp. 249-261.

Notes

1 À ce titre, voir Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Éd. Payot, 1992. Dans cet ouvrage, Kott consacre un chapitre entier à l'étude de *Fin de partie* de Beckett, dont le titre est « *Le Roi Lear* autrement dit *Fin de partie* ».

2 Il s'agit précisément de la grande mutation du théâtre contemporain. En effet, la catharsis aristotélicienne – composante fondamentale du théâtre, laquelle présupposait l'épuration des émotions comme la frayeur et la pitié – est remise en question par les dramaturges, voire complètement rejetée, comme c'est le cas d'Edward Bond. Sans toutefois se déconnecter complètement de sa dimension émotionnelle, le théâtre d'aujourd'hui acquiert une dimension intellectuelle, et donc il questionne le « sens de l'humain ». Voir Catherine NAUGRETTE, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*, Éd. Circé, 2004.

3 Voir l'allocution d'Edward Bond dans la salle Maria Casarès du Théâtre National de la Colline à l'occasion de la création du Crime du XXI^{ème} siècle par Alain Françon, https://www.youtube.com/watch?v=j6nIZNr7obo&ab_channel=LaColline-th%C3%A9%C3%A2tre.

4 Voir Edward Bond, *La Trame cachée*, Paris, Ed. de l'Arche, 2000.

5 Dans la trilogie *Pièces de guerre*, rédigée entre 1983 – 1985, Bond met en scène une guerre ayant conduit à la destruction atomique de l'humanité ; la situation du seuil représenté dans cette trilogie reste, inéluctablement, la bombe atomique d'Hiroshima.

6 Il importe de préciser que le théâtre de Bond reste à ce jour parmi les seuls théâtres épiques, dans le sens de la construction des personnages et des actions. Bond expérimente moins avec la forme dramatique et les personnages. Les situations dramatiques qu'il imagine restent éminemment interprétables à l'aune d'une lecture actantielle, traditionnelle. Autrement dit, il déconstruit moins le théâtre par rapport à d'autres dramaturges de sa génération.

7 À lire cette pièce aujourd'hui, le décrochage anachronique maintient sa puissance évocatrice de l'histoire immédiate, dans la mesure où on pourrait penser au mur que voulait faire bâtir Donald Trump aux États-Unis. Récemment, l'Administration Biden a annoncé la reprise du chantier.

8 Bien entendu, cette pratique anachronique caractérise l'ensemble des pièces de Bond. Auschwitz cristallise la réalité historique d'autres expériences génocidaires, comme le massacre de Babi Yar, en Ukraine. La pièce *Café* (2005) évoque ce massacre qui a eu lieu du 29 au 30 septembre 1941. Qui plus est, la bombe nucléaire d'Hiroshima alimente l'imaginaire développée dans la trilogie théâtrale *Pièces de guerre* (voir supra).

9 Voir Thomas Römer, Jean-Daniel Macchi et Christophe Nihan, *Introduction à l'Ancien Testament*, Ed. Labor et Fides, 2009.

10 Carolina Koretzky, « Fictions cauchemardesques », dans *Charlotte Delbo. OEuvres et engagements*, p. 199.

11 Voir Joëlle Bahloul, *The architecture of memory: A Jewish-Muslim Household in Colonial Algeria, 1937-1962*, Cambridge University Press, 1996.

12 La formulation « poussières d'histoire traversant 1, 2 et 3 » donne le titre de quelques scènes de la pièce de théâtre *Gibiers du temps*.

13 Bosnie-Herzégovine, 1995.

14 Allusion que Gabily fait à la prophétesse grecque qui avait reçu d'Appolon le don prédire l'avenir. Comme Cassandre se refuse au dieu Appolon, ce dernier décrète que ses prédictions ne seront jamais crues.

15 Shakespeare est très présent dans le discours esthétique et dans les pièces de Barker. Voir Vanasay Khamphommala, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker*, Ed. Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2015.

16 Par exemple, dans un entretien publié dans *Alternatives Théâtrales* (n° 57/1998), Howard Barker se dit « obsédé de l'Apocalypse ». Didier-Georges Gabily imagine l'impensable, c'est-à-dire un « Auschwitz » futur. Pourtant, un important dramaturge qui n'a pas été évoqué dans cet article – Heiner Müller – adopte un positionnement paradoxal, à l'encontre de la tendance futuriste des pièces contemporaines. Dans un entretien avec Sylvère Lotringer, Heiner Müller affirmait – dans un ton blasé – que l'avenir du monde « n'était pas son avenir ». (Heiner Müller, *Fautes d'impression*, Paris, Ed. L'Arche, 1991, p. 47.).

17 Il convient de préciser aussi que la dramaturgie d'Edward Bond – pour dystopique et violente qu'elle puisse être – occupe une place particulière dans l'enseignement anglais. Certaines pièces de Bond sont intégrées dans un dispositif éducationnel à échelle nationale – *Theatre in Education (TIE)*. Paradoxalement, même si Bond estime que le dispositif TIE est un outil indispensable au développement des jeunes, tout en étant, selon lui, l'institution culturelle la plus importante du pays, il paraît que la fonction éducative du théâtre ne l'intéresse guère. En effet, si Bond écrit des pièces dystopiques pour les enfants et pour les jeunes, cela n'est pas lié à une volonté de réparer le monde, ni même d'enseigner quoi que ce soit sur le monde, mais plutôt de dramatiser les espoirs et les anxiétés des enfants, afin de leur permettre de mieux s'accorder à la société dans laquelle ils vivent.

Pour citer cet article

Référence électronique

Alexandru Bumbas, « Penser l'anachronisme comme moteur esthétique de la dystopie théâtrale : quelques considérations sur Bond, Barker, Gabily, et Delbo », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3524>

Auteur

Alexandru Bumbas

Docteur en Études Théâtrales, IRET EA 3959 – Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 / Doctorant en Études Juives, PLIDAM – Institut National de Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Maison de la Recherche, Bureau A114, 4 rue des Irlandais, 75005 PARIS

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

3. Monuments d'un passé imaginaire : reconstruire l'histoire

Quelle discordance des temps fabriquons-nous ? Le succès des styles « néo » architecturaux, décors et projet de société dans le Grand Paris

VALÉRIE FOUCHER-DUFOIX ET VANESSA FERNANDEZ

Résumés

Français English

La discipline architecturale, même si elle emploie peu les termes d'anachronisme et d'anachronie, est traversée par cette question, le temps et l'espace étant au cœur de ses préoccupations. Nous parlons peu d'architecture dans notre société et encore moins de l'architecture de promoteur qui façonne une grande partie de nos villes.

Une architecture séduit un nombre croissant d'élus dans le Grand Paris, aussi bien dans le cadre d'opérations de construction, de démolition-reconstruction ou de réhabilitation des bâtiments des années 1960. Elle ne relève pas d'un style unifié. Elle se caractérise par une addition d'emprunts à l'histoire de l'architecture - des "néo-styles" -, produisant des quartiers donnant l'impression d'une épaisseur historique, faite de registres hétéroclites, en contradiction avec leur construction récente. Cette architecture de promoteur constituée de mélanges, pastiches, éclectismes brouillent les frontières temporelles et créent des liens de reconnaissance entre passé et présent. Une simple promenade représente une véritable expérience temporelle comme le montre un rapide détour au Plessis-Robinson, une ville devenue un modèle visité, récompensé et largement diffusé. L'architecture pouvant être considérée comme un exercice de narration, de quelles valeurs, de quelles légitimités et de quelles significations ces architectures néo sont-elles porteuses ? Quelles sont les raisons de leur efficacité ? Enfin, une architecture peut-elle être qualifiée d'anachronique, architecture décalée, logée dans un temps qui ne paraîtrait pas le sien ?

The discipline of architecture, even if it does not use the terms anachronism and anachrony very much, is crossed by this question, time and space being at the heart of its concerns. We don't talk much about architecture in our society and even less about the developer architecture that shapes a large part of our cities.

An architecture that seduces a growing number of elected officials in Greater Paris, whether in the context of construction, demolition-reconstruction or rehabilitation of buildings from the 1960s. It does not have a unified style. It is characterized by an addition of borrowings from the history of architecture - "neo-styles" -, producing neighborhoods that give the impression of a historical thickness, made up of heterogeneous registers, in contradiction with their recent construction. This developer's architecture, made up of mixtures, pastiches and eclecticism, blurs the temporal boundaries and creates links of recognition between past and present. A simple walk is a real temporal experience as shown by a quick diversion to Plessis-Robinson, a town that has become a visited, awarded and widely distributed model. Since architecture can be considered as a narrative exercise, what values, legitimacies and meanings do these neo architectures carry? What are the reasons for their effectiveness? Finally, can an architecture be qualified as anachronistic, an architecture out of place, housed in a time that does not seem to be its own?

Entrées d'index

Mots-clés : anachronisme, fiction, architecture, styles, néo

Keywords : anachronism, fiction, architecture, styles, neo

Texte intégral

Dans la ville, mémoire et avenir, passé et futur sont indissociables... Dans la ville, comme dans la vie, le temps s'ouvre sous nos pas et s'étire en un présent qui mord, derrière et devant nous, sur l'avant et sur l'après.

Alban Bensa (1997).

¹ L'anachronisme - si l'on se fit au nombre de publications, colloques et rapports - paraît concerner certaines disciplines, certains domaines, plus que d'autres. L'historiographie, l'épistémologie, la philosophie dominant largement et débattent sans fin de ses vertus et de ses dangers. À l'inverse, son usage est peu présent dans la discipline architecturale alors que ce terme est devenu un sujet d'intérêt renouvelé en histoire de l'art et en esthétique sous l'impulsion des travaux de Georges Didi-Huberman et des approches contemporaines de l'image et des objets visuels. Déplacer anachronisme et anachronie hors de leurs régions de prédilection, en questionner leur pertinence sur des terrains moins habituels nous paraît pertinent pour

mieux en comprendre leur intérêt, leur spécificité et leur efficacité.

- 2 Anachronisme et anachronie ne constituent pas des termes centraux dans les écrits architecturaux (théories, critiques, écrits d'architectes...). Et pourtant, l'architecture est traversée par la question, le temps et l'espace étant au cœur de ses préoccupations. Une architecture est par exemple qualifiée de « contemporaine », mais cette contemporanéité se contentent ici de désigner une architecture récente, construite « maintenant ». Est-ce que cela signifie pour autant que cette architecture est *dans* son temps ou encore que l'architecture est « marqueur de temps » ? Une architecture peut-elle être qualifiée d'anachronique, une architecture décalée, logée dans *un* temps qui ne paraîtrait pas le sien ? Enfin, comment penser l'anachronisme à travers une discipline habituée à manier emprunts, imitation, modèles, types, styles, courants et époques de manière parfois simultanée ? Le concept d'anachronisme interroge donc à la fois le travail, la production et la critique architecturale mais aussi sa réception, l'architecture constituant avant tout une expérience pour tous.

1. Le succès avéré des styles « néo » architecturaux dans le Grand Paris

- 3 Nous parlons peu d'architecture dans notre société. Pourtant, comme le souligne Bruno Zevi (1959 : 9), « si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertier les salles de concert, de cinéma ou de théâtre, comme de ne pas lire un livre, personne ne peut fermer les yeux devant les édifices qui constituent le décor de notre vie ». L'architecture matérialise de plus « un rapport au monde et reflète les conditions d'existence des populations, les relations de pouvoir et la vie collective dans une société » Guy Tapie (2018 : 14).

- 4 Si nous parlons peu d'architecture, nous abordons encore moins la question de l'architecture résidentielle qui, pourtant, façonne une grande partie de nos villes aujourd'hui. Les publications professionnelles pour la plupart concernent monuments et équipements alors même que « s'il est (bien) une œuvre qui donne l'état d'une civilisation, c'est à coup sûr l'habitation » (Viollet-le-Duc, 1875). La promotion immobilière et le city branding ont donné lieu à de nombreux travaux mais ses artefacts - l'architecture de promoteur - intéressent encore peu aujourd'hui en tant qu'objet de recherche dans le champ de l'architecture¹.

- 5 Il existe pourtant une architecture qui rencontre un grand succès en Ile-de-France mais qui, paradoxalement, provoque peu de débats dans le champ architectural. Elle ne se « montre » pas dans les écoles, ni dans les revues d'architecture. Les rares critiques la qualifient le plus souvent de « commerciale » ou de « kitsch », voire de non-architecture. Elle est difficile à qualifier car elle ne relève pas d'un style unifié et se caractérise par une addition d'emprunts à l'histoire de l'architecture. Elle produit des quartiers qui, pour des non spécialistes, pourraient relever d'époques différentes et donner l'impression d'une épaisseur historique en contradiction avec leur construction très récente. Elle s'inspire d'éléments (détails et ornements, gabarits, alignement, colorama etc.) sans passer par l'utilisation des matériaux et techniques traditionnels, et abrite derrière ses façades des plans de logements et des modes de distribution correspondant aux normes de la promotion privée actuelle. Le mot qui réunit ces différents styles est celui de « néo » : néo-haussmannien, néo-régionaliste, néo-art déco, ou encore « néo-traditionnelle ». Jean-Louis Cohen (2004) les rassemble sous le terme de « populisme », terme qui, pour lui :

ne dénote pas la démagogie politique ou la diffusion massive de programmes d'assistance, mais plutôt le décentrage par rapport aux figures savantes. (...) (*cette*) posture consiste en une récupération savante de formes vernaculaires souvent exclues du corpus de l'architecture académique. Il s'agit (...) de produire l'impression que les éléments architecturaux inventés sont ancrés dans ce contexte. (...) Il procède d'une recherche de communication directe avec les destinataires de l'architecture, auxquels sont proposés des dispositifs et des formes familiers.

- 6 D'autres auteurs n'hésitent pas à condamner cette architecture en la résumant en une instrumentalisation politique des formes architecturales et urbaines prenant la forme d'un populisme libéral (Federico Ferrari 2015) ou/et une instrumentalisation commerciale qui, par l'usage de figures répliquables, permet de se démarquer et vendre la ville (Lupo et Badiani, 2019).

- 7 Si elle est loin de séduire les historiens et la critique architecturale en France, cette architecture a convaincu un nombre important d'élus franciliens, en lui accordant une place sur des territoires anciennement industriels, des friches, ou encore suite à des démolitions de logements sociaux construits entre les années 1930 et les années 1970. Elle peut remplacer ou constituer des quartiers entiers ou essaimer au gré des opportunités foncières à l'échelle de la parcelle ou de l'îlot². Ces élus tiennent de véritables discours sur leurs choix architecturaux, et soutiennent cette architecture - et ses architectes - car elle serait en adéquation avec une certaine vision de la ville et de l'image qu'ils veulent en donner. Elle s'inscrit dans une volonté affirmée de se démarquer/de rompre avec les représentations et stéréotypes de la banlieue et de la ville-dortoir périphérique, en (re)construisant une identité urbaine, associant récits et productions de paysages urbains. Depuis une dizaine d'années, elle a largement dépassé les limites de ses deux territoires-laboratoires qu'ont été Val d'Europe et le Plessis-Robinson, et s'est même invitée dans la campagne électorale des régionales en 2015, 70 maires s'étant rassemblés autour de la candidature de Valérie Pécresse dans un « club des maires-reconstructeurs »³. Enfin, elle aurait le grand mérite de plaire aux administrés et d'attirer de nouvelles populations plus aisées, en convoquant des références culturelles connues et acceptées.

- 8 Ces villes confient à des sociétés privées des quartiers résidentiels entiers de plusieurs centaines de logements accompagnés de commerces, bureaux - programmation, construction, aménagement - qui se vendent très bien, relevant principalement il y a quelques années de la promotion privée. Mais aujourd'hui, de plus en plus de logements sociaux sont construits par ces promoteurs privés pour être vendus par la suite aux bailleurs sociaux, la coupure entre maîtrise d'ouvrage publique et maîtrise d'ouvrage privée dans le cadre de l'architecture résidentielle ayant tendance à s'estomper (Debarre 2015 : 87-88). Ces styles « néo » gagnent même le domaine de la réhabilitation du logement social : des barres des années 1960 se parent de tous les attributs classiques : frontons, chapiteaux, colonnes, loggia, créant un nouveau décor dans la ville. Le but n'est pas la préservation des bâtiments mais leur changement d'apparence. Enfin, cette esthétisation de la ville ne serait pas complète si elle ne concernait que les façades d'immeubles : ces références néo concernent aussi les commerces, les équipements – écoles, maisons de la culture, hôtels etc. – le mobilier urbain (panneaux, bancs, poteaux, luminaire, etc.) et tout ce qui constitue un nouveau paysage, parcs et espaces verts compris.

- 9 Dans ces nouveaux quartiers, les registres temporels paraissent hétéroclites et produisent ce qui pourrait s'apparenter à un « temps impur » pour reprendre le terme de Georges Didi-Huberman (2000 : 17) quand « des notions historiques aussi fondamentales que celles de style ou d'époque s'avèrent tout à coup d'une dangereuse plasticité ». Une promenade dans ces quartiers représente une véritable expérience temporelle tant ils mêlent les références au passé et au présent, produisant un état de décalage, voire de discordance entre plusieurs époques s'inscrivant dans une même temporalité.

- 10 Notre propos n'est pas de porter un jugement sur cette architecture - dont nous pouvons reconnaître par ailleurs des qualités urbaines - ni de prendre part aux débats esthétiques, mais plutôt de nous interroger sur la production des valeurs induites, les processus de leur lisibilité sociale et de leur réception, et les conditions de leur efficacité (Heinich, 1998). L'objet

est de décrypter les raisons du succès de cette architecture “ordinaire” - qui ne se présente pas comme telle - auprès des élus et, paradoxalement, le silence et la marginalisation dans les débats architecturaux. Il s’agit donc de s’intéresser moins aux artefacts qu’aux conséquences et jugements portés sur ces artefacts, de questionner une controverse peu explicitée voire en partie silencieuse, et considérer ses réactions - ou ce silence - comme indicateurs des systèmes de valeurs qui s’affrontent dans le monde architectural et entre monde “savant” et “non savant”. Est-ce le caractère ordinaire et indifférencié de cette production qui n’a guère invité à l’intérêt scientifique ? Pourtant l’abondance de cette production, la multiplication des quartiers “néo” qui, de quelques cas isolés, sont en train de se banaliser, soulèvent un certain nombre de questions, cette production, un temps exceptionnel et pensée comme élément distinctif dans une compétition toujours plus accrue entre les villes, étant en passe de devenir un standard parmi d’autres.

11 Une ville pionnière est particulièrement active dans la promotion de cette architecture : le Plessis-Robinson située dans le département des Hauts-de-Seine⁴. Depuis maintenant près de trente ans, son ancien maire, devenu sénateur, a promu pour ses opérations urbaines l’image d’une ville d’apparence « ancienne », d’immeubles pittoresques bordant des voies pavées, d’une rivière traversant le centre-ville, etc. au détriment de l’ancienne cité-jardins⁵ – recréant ainsi une continuité discursive entre l’histoire du village rural mythifié du début du XXe siècle et son développement contemporain. Dans ce projet, la question du style joue un rôle important. Les compositions, les collages éclectiques de *revivals* (du néo-haussmannien au néo-médiéval en passant par le néo-Renaissance) singularisent les façades d’immeubles. Enfin, cette ville a acquis, qu’on le veuille ou non, le statut de « modèle », visité, récompensé et largement diffusé par d’autres canaux que ceux du monde architectural.

12 Cette architecture néo-traditionnelle interroge les liens entre un moment et une architecture, ainsi que les valeurs et le rapport au temps qu’ils induisent. Ces mélanges, pastiches, éclectisme brouillent les frontières temporelles et créent des liens de reconnaissance entre passé et présent d’autant plus importants que l’architecture constitue une scène pour le théâtre de la vie quotidienne. Elle est considérée ici comme un exercice de narration⁶, une manière de raconter une histoire, voire une trame pour relayer des mythes. Un terme a même été inventé : celui de “mythogénèse”, désignant l’idée de donner du sens à un lieu en imaginant une histoire qui aurait pu exister, un récit imaginaire d’architecture et de ville gommant toute notion de vrai et de faux (Dupuis, 2021).

Quels sont les arguments avancés pour défendre cette architecture ? De quelles valeurs et de quelles significations est-elle porteuse ? En quoi pourrait-elle être une expression de l’esprit du temps, une sensibilité, un reflet des idées du moment ? Plus largement, comment penser ces dissociations temporelles aujourd’hui dans la lecture de la ville et ses possibles significations ? Que révèle l’expression d’une époque qui procède par effacement - la démolition - mais aussi par collage, qui transpose indistinctement les portes de rempart de la Brie, des fragments de palais Renaissance ou les chiens-assis des immeubles haussmanniens dans d’autres contextes et dans d’autres matériaux ?

2. Anachronisme et architecture ou comment l’architecture peut s’inscrire dans son temps ou transcender le temps...

13 Comment aborder les concepts d’anachronisme et d’anachronie en architecture ?

14 Si nous prenons comme point de départ, les définitions d’un dictionnaire, l’anachronisme serait d’abord “une erreur qui consiste à ne pas situer un événement à sa date ou dans son époque, une confusion entre des époques différentes ; un caractère de ce qui est anachronique (défini comme “en retard sur son époque”) ; une habitude, une manière d’agir surannée” (Le Petit Larousse, 2004). Alain Rey élargit encore ces directions en précisant que le mot “s’applique à toute confusion chronologique et à tout décalage dans le temps” (Rey, 2000). *Le Trésor de la langue française* ajoute à l’idée d’erreur et/ou de faute, la notion d’acte volontaire pouvant se justifier pour des raisons esthétiques ou de tradition. L’anachronisme pourrait donc être une action, une entité et un état : l’action de confondre les dates, une entité en retard par rapport à son temps, un état de décalage. Nous sommes donc en présence d’un terme particulièrement polysémique et labile.

15 Nous constatons rapidement qu’un édifice ne peut être qualifié d’anachronique, simplement parce qu’il s’avère inadapté à une époque, sorti de son temps⁷ ou encore en rupture avec son époque, que ce soit d’un point de vue constructif, esthétique, formel ou du point de vue de l’usage car, dans ce cas, un trop grand nombre de constructions entreraient dans cette catégorie. De nombreux bâtiments patrimoniaux se retrouvent sans usage ou inadaptés, obsolètes (Rollot, 2016) ; de nombreuses constructions sont en rupture avec l’époque qui les a vu naître ou ont tenté de devancer leur temps. En architecture, ce qui définit le temps, ne peut donc être ni l’origine, ni la date de fabrication, ni même l’idée de permanent, car l’anachronisme “n’est pas ce qui subsiste ou se maintient, il est ce qui revient de façon déplacée ou décalée dans le temps. (...) plus qu’une permanence, (il) est donc une survivance, un reste paradoxal, déplacé, chronologiquement insolite” (Agacinski, 2000 : 116 et 118).

16 Ces bâtiments et ces morceaux de ville “néo” ne sont ni caducs, ni obsolètes, ni inadaptés, ni démodés. Au contraire, ils sont adressés au “maintenant” et à nos contemporains. Les choix esthétiques et formels peuvent être considérés comme “inactuels” mais il est indéniable qu’ils rencontrent un présent. Ce sont des figures économiquement viables, utilisées, voire “à la mode” eu égard à leur succès commercial... mais décalées. En résumé, l’anachronisme résiderait dans notre cas d’étude à vouloir “déplacer” des édifices et de perpétuer des formes qui les mettent en dissonance avec le présent. Cela pose donc avant tout la question de la relation au monde qui les entourent, d’un décalage avec leur milieu.

17 Mais quelques précautions d’usage sont encore à évoquer dans ce rapport très particulier que l’architecture entretient avec le temps, la notion d’emprunt et d’époque.

18 Une première précaution porte sur les notions d’époque et de style et leurs spécificités d’usage dans le champ de l’art. Les historiens reconnaissent aujourd’hui que la périodisation – et la tentation simplificatrice de « découper l’histoire en tranche » (Le Goff, 2014) – est avant tout commode mais doit être remise en cause quand on entend époque comme l’existence de temps historiques qui fonderaient leur réalité par une unité et une totalité internes. Il faudrait donc « nous méfier d’une conception réaliste des époques, celles-ci apparaissant plutôt comme des entités factices recouvrant des pluralités de temps étagés et de niveaux d’expérience qu’il serait impossible d’homogénéiser dans une unité historique » Silvia Caianiello (2009 : 111). Le champ de l’art et de l’architecture s’en méfient d’autant plus que ces derniers entretiennent des rapports spécifiques avec le temps. Pour Philippe Mengue, « son espace semble pouvoir accorder à la variété des styles, des manières - et donc des époques qui coexistent - une forme de simultanéité ou de contemporanéité qui invalide la chronologie historique ». L’anachronisme serait donc plus la règle que l’exception et l’histoire de l’architecture serait, à l’instar de l’histoire des images, une histoire d’objets “temporellement impurs, complexes, surdéterminés. (...) une histoire d’objets polychroniques, d’objets hétérochroniques ou anachroniques » (Didi-Huberman, 2000 : 22). En effet, les découpages chronologiques s’avèrent parfois peu pertinents. Pierre Pinon rappelle ainsi que :

tel style architectural traverse allègrement et sans grande évolution de longues périodes recouvrant des systèmes politiques opposés. À l'évidence, il n'est pas toujours possible de faire coïncider des architectures avec des entités géographiques ou nationales, avec des moments politiques ou des conceptions sociales historiques » au point même d'en appeler à la nécessité de « s'interroger sur les causes de ces délimitations défailantes, sur cette longue croyance en des correspondances imaginaires (Pinon, 2005).

19 Les objets architecturaux disposent donc d'une certaine autonomie par rapport aux contextes et aux temps.

20 Mais les édifices et morceaux de ville dont nous parlons ont pour particularité de jouer avec les styles et de faire des emprunts à plusieurs époques dans une même rue, voire pour une même façade produisant des constructions stylistiques particulièrement hétérogènes, marquées indéniablement du sceau de l'anachronisme de ce point de vue. Ces bâtiments constituent des fictions architecturales, des "anachronies narratives" (Genette, 1972)⁸, des formes de discordance s'inscrivant dans plusieurs temporalités, qui se donnent l'apparence du réel. L'objectif pour ces concepteurs est d'en faire des artefacts à la fois étranges et familiers, étranges par ces montages de temps et ces registres temporels hétéroclites, et familiers car ils renvoient à une mémoire urbaine collective et à des images partagées.

21 A l'inverse, même si on peut considérer que les objets architecturaux disposent d'une certaine autonomie par rapport aux contextes et aux temps, l'architecte, lui, n'est pas un acteur autonome vis-à-vis de la société et de l'histoire : « ce n'est pas l'imagination individuelle des artistes qui oriente le style, c'est l'imagination collective d'une époque ou mieux de certains groupes humains » (Francastel 1977 : 305). L'architecture est le résultat d'un travail de production sociale, ayant une forte dimension économique et politique. C'est d'ailleurs un exercice courant pour les architectes, notamment ceux qui se destinent à l'intervention dans le patrimoine existant, et les historiens, d'identifier les périodes de construction des immeubles à partir de leurs caractéristiques techniques comme l'utilisation des matériaux, les tailles et formes des éléments, les particularités des toitures, etc., ainsi que par l'ornement.

22 De plus, le choix du style pour l'architecte n'est pas neutre ou pas seulement le simple reflet d'une commande. Maurice Culot (2017 : 44), défenseur historique de cette néo-architecture⁹, reconnaît et revendique l'importance des formes et des styles, non pas seulement d'un point de vue esthétique mais d'un point de vue sociétal, dans la conception de Val d'Europe à Marne-la-Vallée¹⁰ :

L'usage des styles ne se résume pas seulement à des notions esthétiques mais recouvre un idéal, une ambition, voire un projet de société. (...) Aujourd'hui Val d'Europe entend à son tour exprimer à travers l'architecture de ses différents quartiers son appartenance au grand projet sociétal : celui d'une Europe pacifiste, culturelle et humaniste à laquelle rêvait Victor Hugo ». C'est d'ailleurs bien ce que lui reproche ses détracteurs : postuler un lien organique entre formes architecturales et urbaines et projet social, faire du projet architectural un projet normatif, qui illustrerait aussi le repli sur soi et la domination du privé.

23 Pour les défenseurs de ces styles néo, notamment Léon Krier et Maurice Culot, faire une architecture qui correspond à son époque n'a pas de sens. L'architecture est bien sûr inscrite dans un temps mais elle doit transcender le temps. Ainsi, Léon Krier (1996 : 67) écrit que :

les œuvres architecturales authentiques ne sont pas l'incarnation de l'esprit du temps mais de l'esprit de tous les temps, de l'esprit tout court. (...) Nous avons été élevés avec l'idée que nos œuvres devraient exprimer l'esprit de notre temps, mais les meilleurs œuvres du passé démontrent toujours le contraire : elles transcendent les particularités de leur époque d'origine pour devenir des mythes qui parlent à tous, en traversant toutes les époques. C'est pour cela qu'elles sont éternellement jeunes ». Maurice Culot (2017 : 46, 49, 60) ajoute que le fait de : « se référer à des racines communes est une attitude inhérente à toute civilisation. Les grands moments de l'architecture (...) ont presque toujours été inscrits au sein de récits faisant appel à des mythes individuels ou collectifs (...). Aujourd'hui, (...) le récit qui unit les générations à travers l'architecture reste un facteur de cohésion. C'est lui qui peut créer du lien, voire fédérer des individus autour d'un projet stimulant. » Plus que l'histoire, notamment dans la création de ces nouveaux quartiers, ce sont les « mythes fondateurs », les « récits imaginaires mais plausibles » qui sont convoqués. Pour donner un exemple concret, voici quelques lignes des agences d'architecture lauréates récemment d'une opération de 700 logements en accession dont 350 logements sociaux à Clamart : "nous avons imaginé un récit urbain plausible (...) Nous avons imaginé qu'à la grande époque de Notre-Dame on avait construit ici de grands hôtels particuliers face au parc ; hôtels ayant été remplacés ultérieurement par des immeubles à appartements qui en ont repris des caractéristiques, notamment en toiture, induisant des jardins sur le toit, des rambardes et des pots à feu caractéristiques... La place est bordée de grands immeubles dans l'esprit baroque de l'éclectisme qui associe des styles avec leurs différents détails. L'esthétique architecturale générale du quartier reflète son appartenance à Clamart et sa région. Il s'agit d'une architecture neuve puisant son inspiration dans l'histoire avec un attachement à des références locales (...) et des emprunts à la culture classique universelle traités d'une manière originale et inventive »¹¹. L'objectif est de créer la trace d'un temps imaginaire, les traces du temps qui passe, mais sans la patine donnée par le temps, sans que ces bâtiments n'aient éprouvé l'épreuve du temps et sans que ce temps ne puisse être rattaché à une époque particulière.

24 En résumé, les défenseurs de cette architecture soutiennent l'idée de concevoir une architecture intemporelle, voire atemporelle et universelle, une architecture tournée vers son temps mais esthétiquement attachée à des styles anciens. Ces détracteurs dénoncent une architecture nostalgique, tournant le dos au temps présent. Cet attachement à un passé mythifié, un âge d'or urbain et architectural, leur paraît suspect, voire régressif. Cette architecture ne peut même pas à minima s'inscrire dans le champ de la réplique, de la copie ou de l'imitation car elle perpétue bien des formes s'attachant à des modèles anciens mais mélange des styles qui ne se sont jamais rencontrés, des styles et des temps qui se télescopent, et n'adopte ni les mêmes procédés et moyens de construction, ni les mêmes matériaux, ni les mêmes échelles.

25 Une seconde précaution porte sur la notion de « néo ». Pierre Bidart (2007 : 35) affirme ainsi même que « la formation et la diffusion des néo-styles architecturaux régionaux constituent l'un des événements majeurs de l'histoire architecturale européenne ». Les « néo styles » ne sont donc pas une nouveauté en architecture...ni d'ailleurs la pratique du pastiche qui rencontre de nombreux détracteurs au XIXe siècle. Victor Hugo dénonçait déjà la ville moderne comme un chaos stylistique, faite de constructions arbitraires, sans rapport entre elles qui exprimeraient le malaise de l'architecture : « dès le XVIe siècle, la maladie de l'architecture est visible ; elle n'exprime déjà plus essentiellement la société ; elle se fait misérablement art classique ; de gauloise, d'européenne, d'indigène, elle devient grecque et romaine, de vraie et de moderne, pseudo-antique » (Losada Goya 1999 : 170). Les mêmes jugements de valeur se sont portés sur une partie de l'architecture des années 1840 aux années 1890 :

Les édifices de cette époque étaient déconsidérés par des jugements esthétiques et moraux qui les stigmatisaient comme manquant totalement d'originalité, le tout sur un vague fond d'interprétation hégélienne, faisant de l'Histoire une trajectoire inmanquablement scandée par trois périodes : une première faite d'originalité et d'authenticité représentée par l'art ancien suivie par une période banale et inauthentique elle-même destinée à être sauvée, ensuite, par le modernisme. (...) Dans la condamnation du XIXe siècle, le classicisme est toujours considéré sous un jour positif, tandis que le néo-gothique se divise en une première phase acceptable, avant 1840, et une phase inacceptable ensuite (Stefan 2005).

26 Une partie de l'architecture du XIXe siècle est donc fustigée pour son amour de l'éclectisme et son adoration pour les styles

« néo ». Est-ce à dire que l'on peut trouver des similitudes entre ce XIXe siècle et ces néo-styles du XXIe siècle ? D'après Jean-Pierre Epron (1997), l'éclectisme tant décrié incarnait avant tout une forme de liberté, de modernité et de transgression des règles mais il n'était pas au service d'un projet politique et culturel, contrairement à l'historicisme, qui transposerait certaines valeurs du passé dans la société contemporaine. Pourtant, l'architecture régionaliste par exemple, longtemps ignorée elle aussi du champ architectural, et en vogue au XIXe et dans la première moitié du XXe siècle, se réfère clairement à la notion d'identité. Un des objectifs était bien de faire émerger une architecture dans le but de revendiquer une identité locale¹², et ces éléments d'architecture néo permettaient déjà d'exprimer singularité et distinction sociale.

27 Enfin, l'intégration de références à l'histoire et plus largement ce retour à l'histoire sont des procédés courants et les théories architecturales à ce sujet sont variées et conflictuelles : les rapports entre conception architecturale et histoire, depuis le milieu des années 1970, ont produit quarante ans de débats portant principalement sur la réévaluation du mouvement moderne et les discours néo-modernistes, post-modernistes etc¹³.

28 Dans le champ des Monuments Historiques et de l'intervention sur les édifices anciens, la pratique du pastiche, pourtant critiquée par les chartes internationales comme la Charte de Venise, est courante. On parle alors d'intégration, de continuité, d'harmonie. A cette habitude savante, qui préserve les formes, techniques et savoir-faire anciens, s'oppose une exploitation mercantile « de la nostalgie qui fait surgir des monstres », des quartiers « affligeants » dissimulant leur médiocrité par « l'affirmation de références au passé, de forme approximative » qu'il faut s'efforcer d'interpréter sans les ridiculiser » (Jantzen 2007 : 48). Certains auteurs vont même jusqu'à affirmer qu'aujourd'hui, une grande part de la production architecturale, face aux logiques marketing, aux impératifs commerciaux et à la reconfiguration de la commande transforment l'architecte en simple décorateur et l'architecture en mise en scène transformant de ce fait profondément la nature même du travail architectural, la meilleure preuve étant que « le retour à des formes ou à des typologies passées ne (répondent) effectivement plus qu'à des soucis décoratifs sans obéir à aucune nécessité constructive » (Genard et Bergilze 2002). Il existerait donc un pastiche acceptable intellectuellement et un autre contre lequel on devrait s'insurger.

29 Qu'en est-il des communes qui optent pour une architecture « néo » aujourd'hui, le choix des formes n'étant jamais anodin ? Quels sont les arguments avancés par ses défenseurs ? Comment sa légitimation se construit dans un temps et un espace social spécifique qui lui donne une place, les moyens d'émerger et d'être reçu ? Une ville – le Plessis-Robinson - et son maire œuvrent à son succès depuis maintenant près de trente ans. La commune du Plessis-Robinson est la première à avoir testé cette architecture à grande échelle, son maire de 1989 à 2018, étant un de ses ardents défenseurs. François Spoerry, chef de file de cette « architecture douce » (Spoerry, 1989) fut le premier architecte de la ZAC cœur de ville et des premiers immeubles « néo » au Plessis-Robinson, une des places de la ville porte d'ailleurs son nom¹⁴. Xavier Bohl, ancien collaborateur de François Spoerry a pris sa suite et rencontre aujourd'hui un vif succès en Ile-de-France.

4. Le laboratoire architectural du Plessis-Robinson

30 Au cours de recherches antérieures sur le thème de la démolition des ensembles de logements du XXe siècle, nous nous sommes intéressées aux deux cités-jardins du Plessis-Robinson, et ce dès le début des années 2000. Cette ville a accueilli la plus grande cité-jardins construite par l'Office HBM de la Seine durant l'entre-deux-guerres puis dans l'immédiat après-guerre, et a bénéficié de mesures de protection à travers une inscription au titre des Sites en 1986. Mais peu entretenue et souffrant de certains dysfonctionnements, elle a fait l'objet au milieu des années 1990, d'un projet de démolition-reconstruction soulevant de nombreux débats, tant sur le plan politique que parmi les architectes, ceux-ci reconnaissant une valeur historique et une qualité indéniable à l'urbanisme radical inspiré du modernisme allemand d'Ernst May à Francfort. En dépit des oppositions, l'office départemental des Hauts-de-Seine, propriétaire de la cité-jardins, procède en plusieurs étapes à sa démolition. Cette démolition s'accompagne d'une rhétorique de disqualification de la cité-jardins désignée dans le journal municipal comme une « anomalie historique » en tant que forme urbaine, d'un urbanisme social évoquant la banlieue rouge et le pouvoir communiste, et de l'architecture moderne et des architectes en général en n'épargnant qu'une poignée d'initiés. L'Office lance un grand concours d'architecture intitulé « la cité-jardins de l'an 2000 ». Mais l'inflexion moderniste prise par le projet est remise en question par son maire en 1989, Philippe Pemezec. Une nouvelle cité-jardins est dessinée alors par Xavier Bohl, cité-jardins qui trouve son incarnation dans une forme urbaine et des styles architecturaux « néo ». Elle reprend aussi une partie des attributs traditionnels de la cité-jardin : multiplication du réseau de cheminements piétons, présence de la nature, absence de privatisation des cœurs d'îlots même si la résidentialisation de chaque opération y est marquée ; présence de commerces et d'équipements et création de repères urbains ; référence à la tradition pittoresque de style anglo-normand, une référence abandonnée au moment de la réalisation de la cité haute, dans les années 1930. De nouveaux équipements voient le jour, une école construite par Marc et Nada Breitman et deux équipements construits par Jean-Christophe Paul : un marché dans un style néo-XIXe inspiré par les Halles de Baltard et un Palais des arts digne d'un temple antique et d'une villa palladienne. Enfin, la dernière étape a été d'habiller et redécorer les anciennes barres de la cité-jardins épargnées par la démolition, à l'occasion de leur amélioration thermique en les parant d'éléments puisés dans l'architecture classique : corniches, frontons, entablements, etc. ornent désormais des constructions des années 1950-1960. Les façades bénéficient d'ajouts décoratifs comme des garde-corps en fonte, des colonnes, chapiteaux, encadrements de fenêtres. Des parements rainurés sont ajoutés aux pieds des immeubles, des coloris pastels et blancs rythment les bâtiments, les halls d'entrées sont retravaillés dans le même style. Ces barres, restées dans le champ du logement social, ne se démarquent plus du reste du centre-ville néo-traditionnel. L'argument est de magnifier une architecture ordinaire en la dotant d'éléments architecturaux qui, dans les images mentales, sont réservés et font référence à des édifices prestigieux, uniques, singuliers. Les derniers bâtiments restants sont cachés en cœur d'îlot par de nouveaux fronts bâtis. Le cœur de ville et la nouvelle cité-jardins, mais aussi de nouveaux quartiers du Plessis-Robinson, constituent une exposition à ciel ouvert de ces différents styles « néo » s'exprimant aujourd'hui.

5. Profanes et politiques versus initiés face aux néo-styles ?

31 Cette architecture résidentielle « néo » est quasiment absente des lieux de débat et d'enseignement de cette discipline. Jacques Lucan (2000 : 186) souligne au début des années 2000 l'existence d'une distorsion entre l'architecture reçue et reconnue dans le champ architectural et l'existence d'une architecture invisible, « des architectures qui nous donnent (...) rendez-vous, mais auxquelles nous posons des lapins, que nous n'allons pas voir, que nous autres architectes, négligeons et ignorons, faisant semblant de ne pas regarder ». Pourtant, il s'étonne de cet « incroyable déferlement néo-classique, néo-haussmannien, néo-villageois, néo-rural, (...) d'autant plus surprenant qu'il passe généralement inaperçu, des médias et de la

presse spécialisée, n'offrant ses images qu'aux publicités des annonces immobilières » (Lucan 2000 : 186). Quand elle est évoquée dans le champ architectural, elle est critiquée et marginalisée, dévoilant ainsi les ressorts de la légitimité ou de l'invalidation.

32 Trois hypothèses peuvent expliquer ce manque de légitimité, qui révèle aussi un champ architectural tiraillé par plusieurs registres de valeurs et de régimes de justifications. Premièrement, elle ne constitue pas une architecture d'auteur : elle est associée à la figure de l'architecte-prestataire-marchand plutôt qu'à celle de l'architecte-artiste. Cette dernière posture aujourd'hui largement idéalisée se serait constituée pendant les années 1980 et constituait à s'appuyer sur la commande publique et notamment celle du logement social pour faire œuvre tout en se revendiquant en résistance. Cet élitisme a contribué à construire la représentation d'une figure héroïque : celle de l'architecte-auteur, indépendant des lois du marché » (Nivet et Violeau 2012). Cette production encouragée par certains maîtres d'ouvrage fut largement reprise dans les revues d'architecture, essentielles dans la constitution de l'imaginaire architectural. A l'inverse, l'architecture néo-traditionnelle relève de la promotion privée, affirme son aspect mercantile, répondant explicitement non pas seulement à une commande mais à une demande et à un marché. Que ce soit dans le cadre du logement social ou dans le cadre de la commande privée, les auteurs disparaissent au profit du commanditaire.

33 Deuxièmement, c'est une architecture qui revendique s'inspirer du passé, voire de l'imiter alors que le XXe siècle a largement promu les valeurs d'innovation, d'originalité, de nouveauté et de créativité (Laporte 2018). Pour Valéry Didelon (2017 : 65), « dans le monde de l'architecture, l'enthousiasme pour l'innovation est généralement proportionnel au rejet de l'imitation »¹⁵. Ces détracteurs dénoncent donc une architecture de « parc d'attraction », un pastiche... dont le recours est la « première forme de renoncement à l'architecture » (Lapierre, 2000 : 133), résultant de la quête d'une continuité urbaine et produisant, à terme, la perte de l'intégrité de sa forme propre. Au-delà de la question du gabarit ou de l'alignement, c'est la question de la matérialité et de l'écriture même du bâtiment qui se pose. Cette architecture incarnerait une forme de trahison de l'histoire, en inventant un passé, et une trahison de l'histoire de l'architecture en mentant sur des styles, des matériaux, une ancienneté etc.

34 Troisièmement, cette architecture s'assume à la fois comme produit et projet social "néolibéral". A travers des figures signifiantes, l'objectif n'est pas de loger le plus grand nombre, mais d'être à la fois au service d'un marketing commercial et d'être adressé avant tout à des catégories sociales relativement aisées. La légitimité de l'architecture ne serait plus fondée sur une certaine conception de l'intérêt général mais deviendrait un simple outil, un instrument au service d'une identité singulière fantasmée pour l'investissement économique et des populations choisies. Elle permettrait aux promoteurs - et aux maires - de se démarquer dans un marché immobilier concurrentiel et se résumerait à un simple argument de vente.

35 Mais la plupart du temps, cette architecture n'est pas évoquée et ne fait pas l'objet de débats, perçue comme un non-sujet car une « non-architecture » à quelques exceptions près¹⁶.

36 Ce manque de légitimité par le milieu professionnel et le faible succès d'estime au sein du champ architectural est aujourd'hui contrebalancé par un réseau international particulièrement actif promouvant cette morphologie et cette architecture historiciste partout dans le monde - l'architecture néo traditionnelle ayant des visées universelles - à travers le mouvement américain du New Urbanism institué en 1993, formalisé dans une charte en 1996, dont Léon Krier fut l'un des contributeurs importants (Dupuis, 2009)¹⁷. Elle est aussi récompensée par des prix, notamment le prix européen Philippe Rotthier - obtenu en 2008 par le Plessis-Robinson, sous la présidence du Jury de Maurice Culot, pour la "meilleure opération de renaissance urbaine dans une ville de banlieue", et par Val d'Europe pour la "meilleure nouvelle ville", les élevant ainsi au rang de modèle¹⁸. Le Plessis-Robinson reçoit aussi le grand prix européen de l'urbanisme en 2012. A l'échelle de la France, cette architecture est promue par une politique éditoriale efficace et référencée¹⁹ et surtout par un réseau d'élus convaincus²⁰.

6. Le succès des néo-styles, révélateur des valeurs de notre temps ?

37 Comment expliquer un tel succès ?

38 Qualifiés de « pastiche », de « Disneylandisation » par le monde architectural, ces morceaux de ville n'ont à l'inverse aucun mal à trouver leurs acquéreurs. Cet abîme qui paraît séparer les architectes des « profanes » en matière de goût architectural est une question récurrente et largement débattue depuis ces vingt dernières années. Comme le souligne Guy Tapie (2018 : 8) dans son dernier ouvrage :

le passant et l'architecte parlent des mêmes édifices, ont en commun de vivre dans la même société, mais ne partagent pas la même version de l'histoire. Tous deux savent pourtant, consciemment et inconsciemment, que l'architecture est irréductiblement attachée à l'identité des sociétés et des cultures.

39 Monique Eleb et Jean-Louis Violeau (2004 : 9) montrent que l'opposition « initiés versus non-initiés » s'avère dans le domaine de l'architecture de l'habitat encore plus complexe (...) L'architecture est ainsi régulièrement investie et mise en cause par des positions hétérodoxes. » Les uns conçoivent, les autres habitent, et tous se sentent légitime de formuler un jugement.

40 Cette capacité ou non de "parler" au plus grand nombre constitue une autre ligne de fracture entre défenseurs et pourfendeurs de cette architecture : les premiers justifiant leurs choix stylistiques par la volonté de s'adresser à tous, l'architecture devenant ainsi une sorte de langage populaire, en transcrivant des éléments connus de tous qui font signe. Il y aurait une "force du goût", des "fidélités esthétiques" (Agacinski, 2000) qui attacheraient les individus à certaines formes architecturales, une ténacité des critères esthétiques. Cet effet d'attachement affectif donne au concept d'anachronisme en architecture un contenu sensible, cette fixation esthétique pouvant favoriser une impression de stabilité ou générer des "rigidités nocives". Face à ces fixations, les notions de "changement" et d'innovation, particulièrement positives en architecture, se heurtent aussi à une peur du changement par la perte des repères, voire une perte de valeurs. Pour Aline Brachet (2009 : 53-54), « d'un point de vue esthétique, les modénatures en façade semblent correspondre au goût dominant. Du point de vue des usages, la diversité produite par cette architecture permet de posséder une habitation unique reconnaissable parmi les autres. Enfin d'un point de vue social, cet urbanisme pittoresque permet des cheminements, des arrêts, des rencontres ».

41 De plus, cette architecture ne relevant pas d'un passé historique et de styles architecturaux précis, elle ne requiert aucune connaissance mais fait appel à l'émotion et à une mémoire collective qui n'a pas pour ressort la vérité historique ou la connaissance du lieu. L'évocation d'un passé générique suffit. L'objectif est d'abord de susciter l'émotion : « le grand public, s'il est souvent capable de distinguer une architecture authentiquement historique, plébiscite largement le pittoresque engendré par les reconstructions ou les pastiches au détriment de l'architecture contemporaine, jugée moins signifiante et moins susceptible de provoquer une émotion artistique » (Daniel J. Levi, 2005 : 148). Cette architecture ne se contente pas

d'informer, elle veut "parler" aussi au plus grand nombre. C'est une des raisons de son succès aussi bien chez les usagers que dans le champ de la maîtrise d'ouvrage et des élus, et une des raisons de son rejet dans le monde de l'architecture, ces détracteurs la qualifiant de "populiste" et de conservatrice.

42 On peut évidemment balayer cette architecture d'un revers de la main en la renvoyant dans le camp d'une marchandisation croissante de la société et d'une réponse sans prise de risque de la part de promoteurs face à une demande captive et à des élus peu sensibilisés à l'architecture. Cela réduirait ce phénomène à une simple conjoncture et à un effet de contexte. Nous pouvons faire l'hypothèse raisonnable que ces néo-styles séduisent car ils se trouvent en adéquation avec certaines valeurs partagées dans la société contemporaine et ce, à plusieurs échelles : l'importance d'être reconnu comme individu singulier à travers la variété de l'architecture, d'être valorisé par une architecture qui fonctionne comme un marqueur social gratifiant et qui entre pleinement dans un processus de distinction en faisant référence clairement à des groupes sociaux supérieurs qu'il s'agisse d'un style néo-haussmannien ou plus récemment d'un style néo-art déco. L'architecture a une fonction signifiante et une des fonctions de l'ornement est celle de la mise en valeur : « l'ornement possède cet emploi trivial d'exposition de la fortune : on orne pour enrichir un édifice et montrer qu'on possède cette richesse. » (Butler 2015 76-77). Comme le vêtement, « il y a un enjeu identitaire très important dans l'ornement et le vêtement (...) L'ornement existe donc comme une nécessité d'affichage, d'appartenance, et pas du tout de manière fonctionnelle ou utilitaire. Son rôle est d'autant plus important que l'architecture est un art peu narratif » (Butler 2015 81-82). Enfin, l'envie de pouvoir développer, voire de garantir par l'achat d'un logement à un coût relativement élevé, des sociabilités choisies et une forme d'entre-soi est prépondérante mais n'est pas particulière à ces quartiers.

43 Du point de vue des architectes, si l'on quitte le monde du discours pour celui du projet, les lignes de fracture sont bien moins claires. Quand nous cherchons l'identité des architectes qui adoptent ces styles « néo » en Ile-de-France, nous notons rapidement que certains en font leur marque de fabrique et défendent ces styles – dont Léon Krier et Maurice Culot, Marc et Nada Breitman, Xavier Bohl – certains construisent en France mais ont aussi d'énormes marchés à des échelles incomparables en Chine, Russie à l'instar de Dominique Hertenberger et l'agence Paris Classical Architecture... et enfin beaucoup d'autres passent allègrement d'une écriture "moderne" à des styles « néo » selon les visions des maires, s'adaptant aux concours et aux commandes.

44 Enfin, du côté des élus, Philippe Pemezec nous donne quelques clés de lecture. Pour lui, l'adoption de ces styles « néo » marque celui d'un triple refus. Le premier est le refus d'une certaine vision de la banlieue comme « non-ville », « un espace urbain qui n'a pas de sens », « marqué par un déficit urbanistique et la misère sociale ». C'est ainsi que pour lui, « pour gagner la bataille de la rénovation urbaine, il faut reconstruire la ville sur les décombres de la banlieue » (Pemezec 2007 : 65). Le second refus s'exprime sous la forme d'un véritable manifeste contre les architectes, dans une rhétorique désormais classique opposant peuple et élite : « Près des trois quarts des habitants préfèrent habiter un bâtiment de type classique, alors que la plupart des architectes construisent des immeubles modernes ! Pourquoi ce décalage ? Pourquoi les architectes ne construisent-ils pas de bâtiments répondant aux attentes et aux rêves de ceux qui vont les habiter ? Essentiellement parce que les architectes qui réalisent une commande publique (...) ont une clientèle captive, qui n'a pas d'autre choix que d'accepter l'architecture qu'on lui impose » (Pemezec 2007 : 83-84). Une grande partie de la profession aurait donc perdu de vue sa mission sociale et politique : « trop d'architectes méprisent le bonheur des gens » (Pemezec 2009). A l'inverse, ces styles néo seraient adoptés par les « bons architectes », ceux qui ne souhaitent pas d'abord laisser leur trace, et dont l'architecture prend racine dans la tradition, dans l'historicité, dans le passé constituant un univers refuge. C'est une architecture qui permet « de rattraper l'histoire », c'est-à-dire de gommer son passé communiste associé à une certaine forme d'urbanisme, d'édifier « un véritable quartier de ville tel qu'il se serait développé naturellement au XIXe siècle et au XXe siècle si le Plessis-Robinson avait connu une croissance normale, par cercle concentrique autour du village originel » (Pemezec 2007 : 47). Il permet ainsi « d'éliminer tout élément de contrariété que la ville pourrait porter en elle » (Pemezec, 2009). Ce récit de ville, fait d'effacement et de démolition, de relecture du patrimoine et du passé autour d'objets consensuels et de l'image du village²¹, de formes urbaines et d'architecture contemporaine dans ces styles néo permet, comme l'exprime Maurice Culot, de fédérer une population autour d'un projet urbain et politique, de présenter une image idéalisée de la ville, une communauté sans conflit.

Conclusion

45 Restés des exemples isolés, aujourd'hui Val d'Europe, Puteaux et le Plessis-Robinson ont fait école depuis les années 1990. Plusieurs dizaines de villes sont en train de se transformer en faux quartiers anciens, grâce à l'emploi de ces styles « néo ». Si cette architecture rencontre un si grand succès, c'est qu'elle répond bien à un certain nombre d'attentes et renvoie à un système de valeurs et de représentations propre à notre époque. Ce succès s'explique par la rencontre favorable entre un contexte économique marqué par une augmentation des prix de l'immobilier et du foncier, une politique étatique du logements favorisant l'accession, la construction de logements défiscalisés par le privé et la densité, un monde de l'architecture tiraillé entre régime de singularité et régime de communauté qui étouffe une partie des débats, et des maires bâtisseurs/reconstructeurs souhaitant changer l'image de leur ville et gommer leur passé de « ville de banlieue » et de villedortoir. Ces maires sont en quête d'attractivité économique et sociale en prônant la "mixité" dans des communes ayant parfois des taux élevés de logements sociaux, et un système de valeurs prônant la distinction, la sécurité, la singularité, le local. Ils souhaitent trouver dans cet historicisme un moyen de retrouver une urbanité mythifiée.

46 Mais pour nous c'est aussi le signe de l'abandon des idéaux d'un certain urbanisme et d'une architecture sociale tels que l'entendait Henri Sellier par exemple. Pour mémoire, rappelons les objectifs de l'Office d'HBM de la Seine qui consistaient dans l'entre-deux-guerres à :

édifier les agglomérations propres à assurer le décongestionnement de la ville de Paris et de ses faubourgs, et à servir d'exemple aux lotisseurs qui, depuis trente ans, ont littéralement saboté la banlieue. Il tend à montrer comment tout en tenant compte des conditions économiques et morales de la vie urbaine, il est possible d'assurer à la population laborieuse, manuelle et intellectuelle, un logement présentant le maximum de confort matériel, des conditions hygiéniques de nature à éliminer les inconvénients des grandes villes et des modes d'aménagement esthétiques contrastant singulièrement avec la hideur des formules trop généralement pratiquées (Sellier 1998 : 85).

47 Cette architecture est bien employée aussi dans le cadre du logement social et de l'accession sociale à la propriété, à Clamart par exemple, mais cela ne représente qu'une toute petite partie de la production totale et nous sommes très éloignés de ce projet urbain, social et politique à l'échelle d'un Grand Paris.

48 Un des derniers paradoxes réside enfin dans le fait que certains architectes historicistes des années 1970-1980 se plaçaient clairement du côté des luttes urbaines à l'image de l'Atelier de recherche et d'actions urbaines (ARAU) qui s'opposait à la démolition des quartiers historiques par les promoteurs (Doucet 2018). Pour Maurice Culot (2017 : 24), ce sont bien ces

« luttes urbaines (qui) remettent en selle la ville traditionnelle comme lieu par excellence du mélange social et de la démocratie participative ». A cette époque, leurs références étaient Manuel Castells et Henri Lefebvre : le retour à l'histoire fonctionnait donc en lien avec « le droit à la ville ». Aujourd'hui, ces choix, favorisés par les travaux titanesques du Grand Paris, entraînent la démolition de plusieurs milliers logements – souvent sociaux – et incarnent plutôt l'expression matérielle d'une sémantique autour d'une société en quête de valeurs et repères, quitte à les décontextualiser dans l'espace et dans le temps.

Figure 1. Le Blanc-mesnilois n°79 janvier 2018 copyHD.



Figure 2. Puteaux Infos mars 2017 n°302 copyHD.

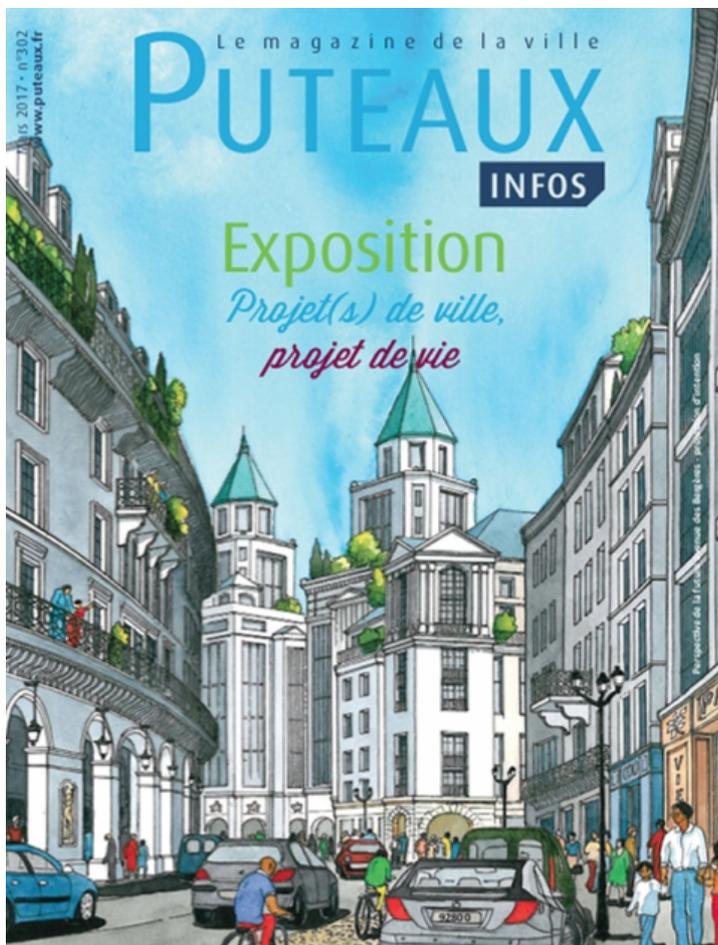


Figure 3. L'Hay les roses Journal municipal Juillet-août 2019 pHD.



Figure 4. Une barre_rhabillée_ au Plessis-Robinson.



Figure 5. Addition des emprunts architecturaux le plessis-Robinson.



Figure 6. Site internet de la ville de Clamart Projet Le Nôtre copy.



Figure 7. Site internet de la ville de Clamart. Projet Le Nôtre Agence Daudré-Vignier.copyHD.

En février 2020, le jury du concours qui sélectionnait l'équipe de maîtrise d'œuvre a choisi à l'unanimité le projet de l'équipe représentée par le cabinet Daudré-Vignier & Associés. Celui-ci comporte de nombreux espaces publics, des rues paysagères qui traversent le secteur et permettent la jonction avec la rue de la Porte de Trivaux au sud, la route du Pavé Blanc à l'est et l'avenue Stendhal au nord. Il inclut aussi une promenade plantée le long de la route du Pavé Blanc, des aires de jeux pour enfants, une grande place centrale, des placettes marquant les entrées de quartier...



© Daudré Vignier et Associés

Figure 8. Le palais des arts Plessis Robinson. arch. Jean-Christophe Paul.



Figure 9. Le marché du Plessis-Robinson arch. Jean-Christophe Paul.



Bibliographie

- Agacinski (Sylviane), *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000.
- Baboulet (Luc) dir. *Territoires des signes : la leçon de Marne-la-Vallée*, Rapport de recherche BRAU, Ecole d'architecture de Marne-la-Vallée et Observatoire de la condition suburbaine, 2008.
- Baubérot (Arnaud) et Bourillon (Florence) dir., *Urbaphobie ou la détestation de la ville au XIXe et XXe siècle*, Bordeaux, éd. Bière, 2009.
- Hassène Belmessous, *Le nouveau bonheur français ou le monde selon Disney*, Paris, L'Atalante, 2009.
- Bensa (Alban), « Images et usages du temps », *Terrain*, n°29, septembre 1997.
- Biau (Véronique), *L'architecture comme emblème municipal. Les grands projets des maires*, Rapport PCA, 1992.
- Biau (Véronique), *Les architectes au défi de la ville néolibérale*, Marseille, Parenthèses, 2020.
- Bidart (Pierre), « La production des néo-styles régionaux », *Ethnologie française*, vol. 37, 2007, pp. 35-38.
- Bonny (Yves), *Sociologie du temps présent : modernité avancée ou postmodernité ?*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Brachet (Aline), « Le Plessis-Robinson - le pastiche primé », *Traits urbains*, n°28, janvier 2009.
- Butler (Rémy), *Réflexion sur la question architecturale*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- Caianiello (Sylvia), « L'enjeu épistémologique de la notion d'époque entre organisme et système au XIXe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°1, 2009, pp. 111-139.
- Citron (Paul), *Les promoteurs immobiliers dans les projets urbains. Enjeux, mécanismes et conséquences d'une production urbaine intégrée en zone dense*, Thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Fol, Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2016.
- Cohen (Jean-Louis), « Promesses et impasses du populisme », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, Savant/populaire, n°15/16, janvier 2004.
- Coste (Isabelle) et Orbach (David), « Qui aime l'urbanisme contemporain ? », *Agoravox*, 27 février 2008.
- Culot (Maurice) et Durand-Rival (Bernard), *Val d'Europe. Vision d'une ville*, Ante Prima/AAM éditions, 2017.
- Chadoin (Olivier), « Les formes informent : le retour du symbolique dans la fabrique néolibérale », *Questions de communication*, n°25, 2014, pp. 21-39.
- Maurice Culot et William Pesson : *Le Plessis-Robinson. Art nouveau, art déco, renaissance urbaine*, Bruxelles, AAM Éditions, 2020.
- Debarre (Anne), « Un regard paradoxal sur la promotion privée », *Qualité architecturale et innovation. II. Études de cas*, Plan urbanisme construction architecture, 1999, p. 71-85 ; Debarre (Anne), *Professionnels de la conception : les promoteurs privés. Analyse des pratiques et de leur rapport à la qualité architecturale et à l'innovation*, rapport de recherche pour le Plan urbanisme construction architecture, programme Qualité architecturale et innovation, ACS, École d'architecture Paris-Villemin, 1998.
- Debarre (Anne), « Une dimension humaine et sociale pour l'architecture résidentielle. Les récits de légitimation de deux promoteurs », *CLARA*, n°3, 2015, pp. 87-100.
- Degioanni (Jacques-Frank), « Le mouvement des architectes s'insurge contre Valérie Pécresse », *Le Moniteur*, décembre 2015
- Didelon (Valéry), « L'architecture, de l'innovation à l'enrichissement », *Criticat*, n° 19, printemps 2017, pp. 58-67.
- Didi-Huberman (Georges), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000.
- Doucet (Isabelle), « Interview de Maurice Culot. Une iconographie de résistance entre archigram, Léon Krier et François Spoerry », *A+. Architecture in Belgium*, 22 mai 2018.
- Dupuis (Blaise), « Le mouvement du New Urbanism et le paysage urbain. la circulation d'une doctrine urbanistique », *Articulo. Journal of Urban Research*, Special issue 2, 2009.
- Dupuis (Blaise), « De Bruxelles au Val d'Europe, les trajectoires d'une doctrine populiste transnationale », In Benjamin Chavardes et Federico Ferrari dir., *Entre Rome et Las Vegas. La France des années 1980 et la condition postmoderne*, ENSA-Paris Malaquais, 2021.
- Dupuis (Blaise), *La nouvelle ville traditionnelle. Géographie d'un modèle urbain mobile*, thèse de doctorat en géographie, Université de Neuchâtel, 2017.
- Eco (Umberto), *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion Babelio, 2007.
- Eleb (Monique), Nivet (Soline), Violeau (Jean-Louis), *L'architecture entre goût et opinion. Construction d'un parcours et construction d'un jugement*, Rapport d'une mission du patrimoine ethnologique/ministère de la culture, 2005.
- Eleb (Monique) et Violeau (Jean-Louis), « Savant et populaire, figures croisées », *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°15/16, juillet 2004.
- Epron (Jean-Pierre), *Comprendre l'éclectisme*. Paris, Norma, 1997.
- Ferrari (Federico), *Le populisme esthétique. L'architecture comme outil identitaire*, Paris, Infolio, 2015.
- Fijalkow (Yankel), « Construction et usage de la notion de quartier-village : Goutte d'Or et Village de Charonne », in Authier (Jean-Yves), Bacqué (Marie-Hélène), Guérin-Pace (France) dir., *Le quartier. Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, La Découverte, 2006, pp.75-85.
- Foucher-Dufoix (Valérie) et Fernandez (Vanessa), « Les cités-jardins du Plessis-Robinson, des ruines du mouvement moderne à la

- rivière enchantée » in Barrère (Céline), Busquet (Grégory, Diaconu (Adriana), Girard (Murièle) et Iosa (Ioana), *Mémoires et patrimoines. Des revendications aux conflits*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 159-176.
- Francastel (Pierre), *Peinture et société*, Paris, Denoël, 1977.
- Genard (Jean-Louis) et Bergilez (Jean-Didier), « Le destin de l'architecture à l'ère de l'esthétisation de la vie quotidienne », *Recherches en communication*, n°18, 2002.
- Genette (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Ghorra-Gobin (Cynthia), *La théorie du New Urbanism : perspectives et enjeux*, Paris, DGUHC, 2006.
- Heinich (Nathalie), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, éditions de Minuit, 1998.
- Jantzen (Michel), « Pastiche et mémoire », *Sites et monuments* n°197, 2007.
- Jenks (Charles), *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1977.
- Jameson (Fredric), *Le post-modernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSABA, 2007 (1^{ère} éd. US 1991)
- Krier (Léon), *Architecture : choix ou fatalité*, Paris, Edition Norma, 1996.
- Laporte (Rémi), « Notes sur la part d'imitation dans l'innovation en architecture », *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n°1, 2018.
- Le Goff (Jacques), *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranche ?*, Paris, Seuil, 2014.
- Losada Goya (José Manuel), « Victor Hugo ou les paradoxes de l'architecture du livre de pierre au livre de papier », in Bertaud (Madeleine) dir., *Architectes et architecture dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1999.
- Loyer (François), *Le régionalisme. Architecture et identité*, Paris, Edition du patrimoine, 2001.
- Lupo (Guilio) et Badiani (Barbara), « Ville "d'autrefois". La logique du marketing dans le renouvellement urbain du Plessis-Robinson », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°113, 2018, pp. 178-191.
- Nivet (Soline), *Architecture d'auteur versus produit commercial ? L'immeuble-villas et les villas suspendues : deux stratégies de communication*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Monique Eleb, Université de Paris VIII, 2006.
- Nivet (Soline) et Violeau (Jean-Louis), « L'architecture résidentielle : quarante ans de débats », in Clément Orillard et Antoine Picon (dir), *Marne-la-Vallée, ville nouvelle, ville durable*, Marseille : éditions Paranthèses, 2012, pp.222-237.
- Lapierre (Eric), « Ville contre architecture », *Le Moniteur architecture*, n°112, décembre 2000-janvier 2001, p. 133.
- J. Levi (Daniel), « Does history matter ? Perceptions and attitudes toward fake historic architecture and historic preservation », *Journal of architectural and planning research*, vol. 22, n°2, 2005, p. 148.
- Lucan (Jacques), « Architectures fin de siècle », Texte issu d'une conférence donnée le 17 novembre 2000 à la Grande Halle de la Villette ayant pour titre « L'érosion de l'architecture », *AMC*, n° 112, décembre 2000-janvier 2001, p. 186-189.
- Marchand (Bernard), *Les ennemis de Paris. La haine de la grande ville des lumières*, Rennes, PUR, 2009.
- Namias (Olivier), « Régional 2015 : LR Ile-de-France instrumentalise l'architecture pour faire campagne, D'A, novembre 2015.
- Ostrowetsky (Sylvia) et Bordreuil (Jean-Samuel), *Le néo-style régional : reproduction d'architecture pavillonnaire*, Paris, Dunod, 1980.
- Pemezec (Philippe), *Bonheur de ville. Un maire au chevet de sa banlieue*, Paris Eyrolles, 2007.
- Entretien avec Philippe Pemezec par Jean-Louis Violeau, « J'élimine tout élément de contrariété que la ville pourrait porter en elle », *AMC*, n°186, mars 2009, pp. 43-44.
- Picon (Antoine), *Culture numérique et architecture. Une introduction*, Basel Birkhauser, 2010.
- Pinon (Pierre), « L'inadaptation des limites géographiques et historiques comme reflet d'une confusion des limites disciplinaires ? », in *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA (« Actes de colloques »), 2005.
- Ricoeur (Paul), « De la mémoire », Conférence, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Paris, 1996, repris sous le titre « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, n°303, novembre-décembre 1998, pp. 44-51.
- Scala (Paola), « Moderne, surmoderne et, finalement, postmoderne. Ambiguïté et dangers d'une esthétique populiste à l'époque contemporaine », in Ferrari (Federico) dir., *La fabrique des images à l'ère postmoderne*, Paris, Infolio, 2017
- Sellier (Henri), *Habitations à bon marché du département de la Seine (cités-jardins et maisons ouvrières)*, Paris, Ch. Massin, s.d., (1921) in Sellier (Henri), *Une cité pour tous*, Editions du linteau, 1998.
- Spoerry (François), *L'architecture douce. De Port-Grimaud à Port-Liberté*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- Stefan (Muthesius), « L'histoire de l'architecture et du design au XIX^e siècle : avant et après l'authenticité », in *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA (« Actes de colloques »), 2005.
- Tapie (Guy), *La culture architecturale des Français*, Ministère de la culture/Presses de Sciences-Po, 2018.
- Vincendon (Sibylle), Nostalgie : cours de rattrapage pour Valérie Péresse », *Libération*, 17 décembre 2015.
- Vigato (Jean-Claude), *L'architecture régionaliste en France : 1890-1950*, Paris, IFA/Norma, 1994
- Viollet-le-Duc (Eugène), *Histoire des habitations humaines depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, Hetzel, 1875.
- Voyé (Liliane), « Architecture et urbanisme post-modernes : une expression du relativisme contemporain ? », *Revue européenne des sciences sociales*, n°126, 2003
- Zevi (Bruno), *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Editions de Minuit, 1959.

Notes

1 Nous pouvons citer entre autres les travaux d'Anne Debarre (1998 et 1999), Monique Eleb (2005), Soline Nivet (2006), Jean-Louis Violeau, Olivier Chadoin (2014), Paul Citron (2016) ou Véronique Biau (1992, 2020). Soline Nivet est une des premières à évoquer la marque déposée *Les quartiers haussmanniens* de Cogedim.

2 Une rapide recherche sur les sites immobiliers (associant les mots architecture classique + immobilier + Grand Paris) et les journaux municipaux montrent l'importance quantitative de cette architecture et sa prolifération dans des villes aux histoires et géographies très différentes. Aux territoires-laboratoires du Plessis-Robinson, de Puteaux et Val d'Europe, une grande partie des villes du Grand Paris et plus généralement de l'Ile-de-France sont concernées, au point de transformer esthétiquement certaines villes de manière considérable à l'instar d'Issy-les-Moulineaux, Neuilly-Plaisance, Clamart, Rosny-sous-Bois, Le Blanc-Mesnil, L'Hay-les-Roses, Livry-Gargan etc.

3 Namias (Olivier), « Régional 2015 : LR Ile-de-France instrumentalise l'architecture pour faire campagne, D'A, novembre 2015 ; Degioanni (Jacques-Franck), « Le mouvement des architectes s'insurge contre Valérie Péresse », *Le Moniteur*, décembre 2015. Vincendon (Sibylle), Nostalgie : cours de rattrapage pour Valérie Péresse », *Libération*, 17 décembre 2015.

4 L'exemple du Plessis-Robinson se distingue de Val d'Europe, second laboratoire de l'architecture néo-traditionnelle par plusieurs points. Val d'Europe, principalement édifié sur des terres vierges, se trouve sous l'influence directe de la Disney Development Company qui fournit aux opérateurs un cahier des charges précis. Ses équipements échappant à ses directives, ils adoptent un langage contemporain. L'architecture néo du Plessis-Robinson est due principalement à l'influence de deux hommes : Philippe Pemezec et François Spoerry, le concepteur de Port Grimaud, qui dessine les premières intentions. Ces plans sont ensuite repris par un de ses collaborateurs : Xavier Bohl. Les équipements, école, maison de la culture, marché adoptent ces formes "néo". Ces choix ont engendré la démolition de plusieurs milliers de logements. Il semblerait que les premiers plans du Plessis-Robinson aient devancé d'une courte tête ceux de Val d'Europe (Lupo et Badiani, 2019).

5 La première cité-jardins du Plessis-Robinson (cité basse-217 logements) fut construite par l'OPHBM de la Seine et l'architecte Maurice Payret-Dortail en 1924-1925. La seconde tranche, composée de 1967 logements, fut construite entre 1931 et 1937 par les architectes Paul Demay et Paul Festoc. Elle fut protégée au titre des Sites par un arrêté du 22 janvier 1986, ce qui n'empêche pas la démolition de la majorité de ses bâtiments au cours des années 2000.

6 - Cf Ricoeur (1996, np) : « L'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération configurante ; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps. »

7 Nous ne voyons qu'un seul exemple pouvant entrer franchement dans cette catégorie : l'édification actuelle du château de Guédelon qualifiée par ses concepteurs comme la "construction d'aventure médiévale du XXIe siècle".

8 L'anachronie narrative en littérature désigne des discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, l'ordre désignant le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit, un narrateur pouvant choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il peut les raconter dans le désordre. Dans le cadre du désordre chronologique dans le récit, il existe pour Genette deux types d'anachronie : *L'analepse* où le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale et la *prolepse* où le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale. Ce pont entre littérature et architecture autour de l'anachronisme serait à approfondir. Dans l'architecture néo traditionnelle, le "récit" est un mot courant, le récit désignant une histoire des lieux qui aurait pu exister. Ces deux disciplines partagent aussi des objectifs communs : travailler l'émotion du lecteur/récepteur.

9 Deux principaux théoriciens de l'architecture néo traditionnelle sont Léon Krier et Maurice Culot. Leurs parcours et la diffusion de leur doctrine ont été retracés par Blaise Dupuis (2017). Ils se rencontrent à la fin des années 1970 autour des luttes urbaines à La Cambre en Belgique et sont signataires de la Déclaration de Palerme en 1978. Le Prince Charles leur propose à tous deux d'enseigner dans son Institut d'architecture, et à Krier de devenir l'architecte en chef de Poundbury. Ce dernier participe à la création du CNU en 1993 puis tous les deux sont sélectionnés comme architectes par la Walt Disney Company pour Val d'Europe.

10 Pour des études complètes de Val d'Europe, cf. entre autres Baboulet (Luc) dir., *Territoires des signes : la leçon de Marne-la-Vallée*, Rapport de recherche BRAU, Ecole d'architecture de Marne-La-Vallée et Observatoire de la condition suburbaine, 2008, notamment les articles de Chabard (Pierre) : « l'a-suburbia : l'architecture comme emblème à Val d'Europe (1987-2007) » et Jean-Philippe Antoine, "Marne-la-Vallée : signes des temps" ; Dominique Marinov, *Val d'Europe, naissance d'une ville*, Eurodisney sea, 2007 ; Hacène Belmessous, *Le nouveau bonheur français ou le monde selon Disney*, Paris, L'Atalante, 2009 ; Clément Orillard et Antoine Picon (dir), *Marne-la-Vallée, ville nouvelle, ville durable*, Marseille : éditions Parenthèses, 2012.

11 <https://www.valléesud-amenagement.fr/2020/03/11/projet-le-notre-a-clamart-lequipe-de-maitrise-doeuvre-de-loperation-de-construction-designee/>

12 Sur l'architecture régionaliste, sa diffusion et sa démocratisation, cf. entre autre Vigato (1994) ; Loyer (2001) ; Ostrowetsky et Bordreuil (1980) ; Bidart (2007).

13 Sur la post-modernité, cf. Bonny (2004) ; Sur les liens du post-modernisme et l'architecture, la littérature est abondante. cf. entre autres Jenks (1977) ; Jameson (2007 1^{ère} éd. US 1991) ; Voyé (2003).

14 Dans un entretien publié dans *Le Moniteur*, Philippe Pemezec explique rapidement comment il fut séduit par les dessins de François Spoerry et inspiré par les principes architecturaux défendus par le Prince Charles (Violeau, 2009).

15 Dans le même numéro est repris un article de Léon Krier, « La modernité de l'architecture traditionnelle », (1^{ère} éd. 1998), pp. 75-77.

16 Une exception notable est un article plutôt positif d'Isabelle Coste et David Orbach (2008) insistant sur la variété de l'architecture qu'offrent ces styles associés : « on perçoit une intéressante méthode de composition du passé : la variété. La variété des couleurs, des différences de hauteurs, des dimensions, des niveaux, des matériaux, des styles » ... mais ajoute « évidemment à la longue cette variété devient monotone, parce que l'on sent quand même revenir les mêmes effets de couleur, de détails, de reliefs ».

17 Ce mouvement et la circulation de ses principes et de sa doctrine fut renforcé par la création en 2002 de l'International Network for Traditional Building et en 2003 par le Conseil pour l'Urbanisme Européen (Dupuis, 2009). Le new urbanism américain est avant tout un modèle d'urbanisme visant à trouver une alternative à l'étalement urbain. C'est un mouvement influencé en partie par la doctrine de la ville traditionnelle européenne portée par Léon Krier. Aux Etats-Unis, il s'agit avant tout de renouveler la conception des lotissements en favorisant la compacité, en réhabilitant l'échelle du piéton, et en revalorisant les espaces publics. Sur l'histoire du New Urbanism américain, cf. Cynthia-Ghorra-Gobin, *La théorie du New Urbanism : perspectives et enjeux*, Paris, DGUHC, 2006.

18 Ce prix avait été obtenu par François Spoerry pour le village de Gassin en 1998.

19 Cf. l'ouvrage récent de Maurice Culot et William Pesson : *Le Plessis-Robinson. Art nouveau, art déco, renaissance urbaine*, Bruxelles, AAM Éditions, 2020. Sur AAM éditions, fondée en 1969 par Maurice Culot, cf. <https://www.aam-editions.com/fr/historique/>.

20 En 2003, le Plessis-Robinson est devenu ville pilote de la rénovation urbaine et ville pilote pour l'accession sociale à la propriété en 2005. Philippe Pemezec est aujourd'hui sénateur, membre de la commission de l'aménagement et du territoire durable et conseiller de la métropole du Grand Paris.

21 - La référence fréquente au « village » permet d'associer à la fois la référence au monde rural fortement adossée à une idéologie anti-urbaine et une vision mythifiée de la ville. Cf. entre autres Marchand (2009) ; Baubérot et Bourillon (2009) ; Fijalkow (2006).

Table des illustrations

	Titre Figure 1. Le Blanc-mesnilois n°79 janvier 2018 copyHD.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-1.jpg
Fichier	image/jpeg, 559k
	Titre Figure 2. Puteaux Infos mars 2017 n°302 copyHD.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-2.jpg
Fichier	image/jpeg, 936k
	Titre Figure 3. L'Haÿ les roses Journal municipal Juillet-aout 2019 pHD.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-3.jpg
Fichier	image/jpeg, 833k
	Titre Figure 4. Une barre _rhabillée_ au Plessis-Robinson.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-4.jpg
Fichier	image/jpeg, 1,7M
	Titre Figure 5. Addition des emprunts architecturaux le plessis-Robinson.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-5.JPG
Fichier	image/jpeg, 2,4M
	Titre Figure 6. Site internet de la ville de Clamart Projet Le Nôtre copy.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-6.jpg
Fichier	image/jpeg, 787k
	Titre Figure 7. Site internet de la ville de Clamart. Projet Le Nôtre Agence Daudré-Vignier.copyHD.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-7.jpg

	Fichier	image/jpeg, 1,0M
	Titre	Figure 8. Le palais des arts Plessis Robinson. arch. Jean-Christophe Paul.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-8.JPG
	Fichier	image/jpeg, 2,8M
	Titre	Figure 9. Le marché du Plessis-Robinson arch. Jean-Christophe Paul.
	URL	http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3807/img-9.JPG
	Fichier	image/jpeg, 2,1M

Pour citer cet article

Référence électronique

Valérie Foucher-Dufoix et Vanessa Fernandez, « Quelle discordance des temps fabriquons-nous ? Le succès des styles « néo » architecturaux, décors et projet de société dans le Grand Paris », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3807>

Auteurs

Valérie Foucher-Dufoix

Maîtres de conférences, Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, 60 Bd de la Villette, 75019 Paris

Vanessa Fernandez

Chercheure au Laboratoire IPRAUS/ UMR AUSser, Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, 60 Bd de la Villette, 75019 Paris

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

3. Monuments d'un passé imaginaire : reconstruire l'histoire

The School of the New Athens: Boullée, Raphael and Anachronism in the *Bibliothèque du Roi*

DESMOND BRYAN KRAEGE

Résumés

English Français

Étienne-Louis Boullée, describing his project for the *Bibliothèque du Roi* in Paris, claimed Raphael's *School of Athens* as his chief source of inspiration. This statement is confirmed by the architect's drawing of the suggested gallery, in which groups of ancient figures converse, disposed similarly to the philosophers in the Renaissance fresco. Placing ancient costumes in a modern project may at first appear to constitute a simple anachronism, stemming – in this case – from the direct imitation of a model. This article will however contend that far more complex and significant temporalities can be inferred from setting Boullée's image both within the field of architectural representations (including stage sets and ruin painting) that were so highly appreciated in this age, and within conceptions of time characterising perceptions of the development of the French nation, of its philosophy, its architecture and its use of costume. The tension between linear and cyclical conceptions of time, in particular, leads to renewed interpretations of the library project, especially when one points out that France was then believed to have recreated ancient architecture, and that this "School of Athens" was to be erected in a city frequently named "The New Athens" due to the quality of its intellectual life. The picture will be set within these complex and conflicting visions of history, which suggest that multiple simultaneous readings of Boullée's drawing and architectural project lay open to his eighteenth-century public.

Étienne-Louis Boullée, décrivant son projet pour la *Bibliothèque du Roi* à Paris, revendiqua *L'École d'Athènes* de Raphaël comme modèle et source d'inspiration. Son assertion est confirmée par un dessin représentant une vue perspective de la galerie proposée, espace dans lequel il insère des figures à l'antique, disposées à la manière des philosophes de la fresque italienne. Si ceci peut sembler un simple anachronisme dû à l'imitation d'un modèle célèbre, le présent article soutient que des temporalités autrement plus complexes et significatives peuvent être inférées d'une analyse replaçant l'image de Boullée à la fois parmi les représentations architecturales alors si appréciées (y compris les décors de théâtre et la peinture de ruines) et au sein de conceptions du temps déterminant la perception de l'évolution de la nation française, de sa philosophie, de son architecture et de son usage du costume. La tension entre conceptions linéaires et cycliques du temps, en particulier, conduira à une interprétation inédite du projet de bibliothèque, en rappelant que l'architecture française de cette époque était comprise comme une récréation de celle de l'Antiquité, et que cette nouvelle « École d'Athènes » devait être construite au sein d'une ville dont la renommée intellectuelle lui avait valu le surnom de « Nouvelle Athènes ». L'image sera replacée parmi plusieurs visions historiques complexes et parfois contraires, suggérant que de multiples interprétations simultanées du dessin et du projet architectural de Boullée étaient ouvertes à son public du dix-huitième siècle.

Entrées d'index

Mots-clés : Boullée (Étienne-Louis), Raphaël, École d'Athènes (L), architecture, temporalité, cycle historique, anachronisme

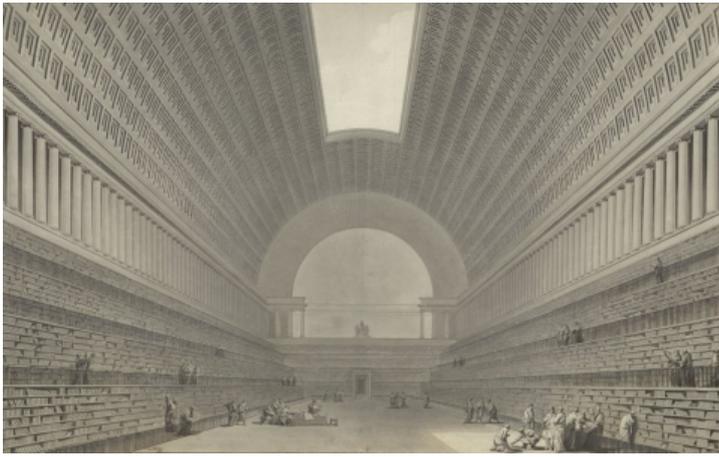
Keywords : Boullée (Étienne-Louis), Raphael, School of Athens, architecture, temporality, historical cycle, anachronism

Texte intégral

- 1 Describing his project for the *Bibliothèque du Roi*, a large library in Paris housing the royal collection, French architect Étienne-Louis Boullée (1728-1799) stated his ambition to execute "the sublime conception of Raphael's School of Athens".¹ Indeed, the perspective view of the interior of his proposal features an impressive vault under which men in ancient costume discourse, recalling the philosophers in Raphael's celebrated fresco (Figs. 1-3). The anachronism, here, might appear obvious: figures from the past pace the halls of an architectural project for the future. However, this apparently simple observation is based on a specific vision of historical time that does not necessarily match the designer or his contemporaries' understanding of this picture. The present article will pursue an analysis that interrogates the concept of anachronism – and its validity within different intellectual and perceptual frameworks – by replacing the project within Boullée's architectural thought, within a specific visual culture, and within eighteenth-century conceptions of time. We will thus often – but not always – proceed beyond the concept of anachronism, to reveal how the juxtaposition operated by portraying ancient philosophers under a modern vault opens up interpretations far richer – and more interesting – than the simple "error" that is often implied by this notion.² Indeed, a detailed examination of temporality within this widely appreciated yet little-studied image will allow us to uncover several key conceptions underlying the library project, the French architecture of the late

eighteenth century, and ultimately this cultural context's understanding of its own position within history.

Figure 1. Étienne-Louis Boullée, *Perspective view of the Bibliothèque du Roi reading room*, ink and grey wash, before 1785, Paris.



Bibliothèque nationale de France.

Figure 2. Raphael, *The School of Athens*, fresco, 1509-1511, Rome, Vatican Palace.



Wikimedia Commons / Public Domain.

Figure 3. Étienne-Louis Boullée, detail from Fig. 1 (right foreground).



Bibliothèque nationale de France.

1. Media and Temporality

- ² Boullée's design for the *Bibliothèque du Roi* appears in two sets of drawings, which only feature minor differences in their portrayal of the gallery's interior.³ Some of these images were published as a print series,⁴ accompanied by a short text that would later be reproduced – with minor variations – in Boullée's treatise *Architecture. Essai sur l'art*, which remained unpublished until the twentieth century.⁵ The architect's design for the library is one of the most practical and realistic within the series of projects for public buildings – probably functioning in part as pedagogical models for his students – that occupied him during the last, and most celebrated, phase of his career. While his other works from this period were often conceived on an impossibly large scale, and imagined either within an entirely empty space or an imaginary topographical setting that perfectly suited the project's volumetry, the library project was site-specific: indeed, Boullée suggested using the walls of the existing *Bibliothèque's* courtyard (which, to this day, contains the *Bibliothèque nationale de France's* Richelieu quadrangle and reading room) as foundations for the wide barrel vault that can be seen in the picture, entirely made of wood. His description insists on the constructional simplicity and low cost of his proposal, no doubt in the hope that this design – among his many grandiose visions – would be the most likely to be erected.⁶ This realistic quality and destination constitute the framework within which the issue of anachronism must be analysed: in the architect's purely imaginary visions, by contrast, the dates of the buildings remain fictional, or even unknown (are they set in modern times? in Antiquity? or in an imaginary, non-historical context?), and temporality can thus function very differently than in the more strictly-grounded *Bibliothèque*.
- ³ The library project, though far smaller than many of Boullée's other conceptions, seeks a similarly impressive effect to his gigantic imaginary monuments: as Jean-Marie Pérouse de Montclos has pointed out, the architect's impossibly large designs

often function in pairs with smaller – but not necessarily less grand – proposals.⁷ Boullée has here succeeded in inserting an iteration of his ideal conception of space into the normally disordered and constrained reality of Paris, an achievement that would probably have led visitors to forget the complexity of their urban surroundings and to enjoy the grandeur of this self-contained interior, thus loosening their sense of location within geographical space and historical time.⁸ Yet, and even more so since the gallery was never built, perceptions of this project and of its designer's conception are strongly mediated by Boullée's image, and chiefly by its inclusion of ancient figures. The latter, bringing extremely rich cultural and intellectual themes into the scene, deflect our understanding of the architectural design itself: an analysis of the library project must thus include a discussion of Boullée's image, precisely, as a picture rather than purely as a work of architecture, especially as far as its anachronisms are concerned.

4 This entails that the perspective view of the library must be examined both alongside Raphael's *School of Athens* and within a larger corpus of architectural images from its own day, subject to specifically pictorial compositions and temporalities. This line of enquiry has not yet been sufficiently pursued in the extant scholarship on Boullée, which has largely ignored the later eighteenth century's widespread interest in architectural representation.⁹ The success attained in the 1770s and 80s by Hubert Robert's ruin paintings, attested both by their extremely high selling price and the critical acclaim they enjoyed, reveals the popularity of this genre.¹⁰ Perhaps yet more significantly for our argument, one of the key themes of Robert's oeuvre is a play on complex temporalities. There was also a frequent overlap between the work of painters and of architects: the latter produced attractive perspective views of their projects, but also of imaginary buildings, gardens, landscapes and ruins.¹¹ Boullée himself had initially wished to become a painter, rather than an architect, and this ambition remains visible not only in the pictorial conception of his drawings, but also in his imitation of Raphael – then regarded as the absolute model for young painters, who were often tasked with copying his works as part of their academic education (incidentally, Boullée's interest in the *School of Athens* is apparent not only in his library project, but also in the sculpted groups adorning the pediments of several of his other designs).¹²

5 Besides painting, Boullée's works should also be compared to another (quasi-pictorial) medium: the theatre,¹³ then immensely popular, to the point of constituting an essential component of the French elites' visual culture. Boullée would have been familiar with a typology of drawings, mostly penned by architects, showing projects for stage sets inhabited by figures in theatrical costumes (Fig. 4).¹⁴ Since the plays' action was set in Antiquity, and the actors wore togas or crested helmets, but the architecture was in the taste of the late eighteenth century, these images are often remarkably similar to the library picture, both in terms of their visual effect and of their anachronisms. Boullée reinforced this resemblance by representing his gallery, which would certainly have functioned in part as a reading room, unrealistically void of furniture. The open space thus created in the drawing resembles a theatre stage occupied by actors, which was the spatial typology within which eighteenth-century viewers were accustomed to see ancient figures.¹⁵

Figure 4. Charles de Wailly, *Stage set project for Racine's Athalie*, ink, grey and brown wash, 1783, Paris.



Bibliothèque nationale de France.

6 Within the present discussion of Boullée's library project, the specificity of pictures (as well as pictorially-conceived theatrical scenes) lies in their ability to represent temporalities more easily than built architecture can. It is true that a building can deceive its viewers as regards its construction date or the dates of its various parts: indeed, this was the period when artificial ruins set off to conquer the landscape gardens of France. However, it is more difficult for architecture to transport its viewer to a fictional or historical present, as images do: an observer of the library picture may quite easily accept that it represents a moment set in Antiquity, but a visitor to the actual space – if it had been completed – would at best have experienced a somewhat imprecise sense of removal from their own time, rather than believing to have been transported to the period of Plato. Boullée, perhaps due to his inclination for painting, created a drawing that plays with the possibilities of the medium and the complex temporalities that it allows. The latter are naturally also the necessary conditions for Raphael's representation of an ideal past, and for paintings by Hubert Robert – such as *The Port of Ripetta* (Paris, ENSBA) – that combine elements of European history in so complex a manner that their fictional present is situated entirely outside of historical time. As concerns Boullée, however, while the study of his perspective drawing as an *image* is an oft-overlooked dimension of his work that must be carefully reconsidered, its simultaneous status as picture and proposal for a future reality raises further implications that will lead us to better understand his conception of the entire project.

2. The Ancient and the New Athens

7 The relation between Boullée's library picture and Raphael's *School of Athens* requires that these two images be set side-by-side for more detailed study. While the general similarity between their figures has been noted, Boullée – or perhaps draughtsman Jean-Michel Moreau, upon whom he often relied to complete his drawings¹⁶ – did not directly copy the Renaissance painter's philosophers. Only the group in the right-hand foreground, surrounding the man holding a compass, and the figures sitting around the table, could be interpreted as loose quotations of the fresco (Fig. 3). Besides these examples, not only are the figures' poses and spatial relationships different from Raphael's, but their faces are also far less

distinct from one another in terms of hair colour, age, type, and expression. While the painter's philosophers are the main focus of his fresco, and he has invested time and energy into detailing and varying each figure's pose and facial features, those in the architect's drawing are small, modest sketches aiming to animate the architectural space and refer to a general idea of philosophy rather than to rival the work of the most celebrated painter of modern times.

This difference in the function of the figures entails that the viewer will observe these two pictures in dissimilar ways: in Raphael's fresco, the titles of the books held by Plato and Aristotle (*Timaeus* and *Ethics*) are inscribed within the picture, thus clearly indicating the identity of their bearers and inviting viewers to pursue their identification of the other philosophers. Indeed, eighteenth-century descriptions of the *School of Athens*¹⁷ (except those by particularly architecturally-minded commentators) are chiefly interested in the figures, and in the meanings conveyed by the latter.¹⁸ Boullée's picture, inversely, is essentially a presentation of an architectural project, and striving to identify his philosophers would make little sense. Any attempt to directly transpose art-historical interpretations of Raphael's fresco onto Boullée's drawing would therefore be far too simplistic, since it would ignore the significant differences between sixteenth-century allegory and eighteenth-century architectural and historical imagery (and thus would likely constitute a scholarly anachronism!).¹⁹

Despite the loose quality of Boullée's quotation, it remains clear that the figures in the library picture rely on the viewer's visual culture to refer, perhaps not to individual ancient thinkers, but to the general ideas conveyed by Raphael's fresco. Thus, the group of philosophers simultaneously constitutes a glorious reference to ancient Greece and indicates a compilation of the knowledge developed by various scholarly fields: as such, it represents the future contents of the library.²⁰ This idea of bringing together the sum of human knowledge naturally resembles another great endeavour of the French Enlightenment, the *Encyclopédie*. Besides the members of the Greek school of philosophy, it also recalls the famous libraries of Antiquity, and chiefly that of Alexandria, which remained a celebrated cultural reference.²¹ Indeed, Boullée's picture articulates these two representations of a sum of knowledge: where Raphael represents the latter only as a group of Greek scholars²², the architect's drawing doubles this with a library, and if the project had been executed, only the books would remain. The figures' function within the library picture is thus not only to underscore the similarities between Raphael and Boullée's architectural conceptions, but also – according to this interpretation – to provide a transitional image revealing how Raphael's representation of a group of philosophers is replaced, in a real library, by the books authored by these same figures.

A similar idea is expressed by Boullée in his theoretical essay, where he argues that a library's user is "inspired by the spirits of famous men" and encouraged to "walk in the footsteps of great men":²³ a physical presence of these revered minds within the library is thus both suggested by the architect's language, and fictionally represented in his perspective view.²⁴ Nevertheless, this interpretation must be further qualified by pointing out that the library picture is by no means the only architectural drawing from this period to include ancient figures. Besides examples due to other architects – including Charles de Wailly's famous representation of his project for the Odéon theatre, exhibited at the Salon of 1771 – most of Boullée's pictures also contain ancient figures.²⁵ The latter have merely been adapted, in the library image, to all appear as adult males recalling Raphael's philosophers, leaving out the women and children in ancient dress that often grace his other drawings. The togas in Boullée's representation of the library project thus cannot be explained only as a reference to Raphael, or as an imaginary presence of ancient authors: further, parallel interpretations of this picture's unclear temporality must be sought, acknowledging a complexity that is fully consistent with Reinhart Koselleck's demonstration that multiple perceptions of time can coexist.²⁶

A first point to be made is that Paris, during this period, was often called "The New Athens". A book with this title was published in 1759 by Antoine-Martial Le Fevre, who justified the phrase by tracing the origins of French scholarship to ancient Greece, claiming that his nation was the true heir to the ancients, and that its intellectuals had attained the level of the greatest cities of Antiquity: "Paris today is in no way inferior to the scholars of Athens and Rome".²⁷ The formula was used frequently during the following decades, not least as the title for a chapter of Louis Sébastien Mercier's *Tableau de Paris*, in which he claimed that men sought the praise of Paris (then granted chiefly to Voltaire, Rousseau and Frederick the Great), in the same way they had once wished for the approbation of Athens.²⁸ Moreover, celebrated modern philosophers were often represented in ancient clothing: this was already the case in several portraits of Montesquieu, depicted in profile like the emperors featured on coins or medals,²⁹ while the many statues of Voltaire and Rousseau from Houdon's studio often show them in togas. When the remains of the two latter philosophers were moved to the French Panthéon during the Revolution, effigies of them in ancient costume were carried through the streets of Paris.³⁰

This perception of Paris as a new ancient city rested upon a cyclical interpretation of history, whereby Antiquity could be – indeed was being – recreated. Naturally, this vision bears significant implications for the analysis of the ancient figures animating eighteenth-century architects' drawings: Boullée's library project provided an updated version of Raphael's imaginary "Athenian" building, to be erected in the "New Athens".³¹ The figures in his pictures could be interpreted not only as the Renaissance painter's ancient Greek philosophers, but also as Paris's modern intellectuals, forming a "School of the New Athens" dressed in ancient costume like Montesquieu, Rousseau and Voltaire.³² Furthermore, since Boullée's design is obviously a project for the future, his philosophers are perhaps not only to be understood as those of the past – whether recent or ancient – but may be set in times to come: according to this interpretation, his drawing constitutes a statement of confidence in the future evolution of French scholarship, while simultaneously suggesting that his library will be the most appropriate environment for these future intellectuals, by fulfilling their documentary requirements, by serving as a space for reflexion, discussion and the development of great ideas, and by providing an architectural setting worthy of their grand achievements. This positive outlook is fully coherent with the idea of a national regeneration, in other words a period of national progress in the near future, which became increasingly popular during the 1780s and was to play an important part in the French Revolution.

While this interpretation underscores the drawing's position at the nexus of complex relations to past, present and future, it must still be further qualified. The modern scholars using the library would not be wearing ancient costumes, and thus the image does not constitute an exact representation of a possible future. Indeed, the period's tendency to show great modern philosophers in ancient clothing bears significant implications regarding temporality: by declaring them worthy to dress like Plato or Aristotle, it separates these figures' representations from the reality of their eighteenth-century costume. The cyclical vision of history may have claimed that the nation, and in this case its scholars, had attained the exalted level of the ancients, and this was expressed by the ancient costumes in which philosophers were represented, but the actual clothing of the time was not concerned by this cycle. There were, admittedly, attempts to apply this grand vision of history to costume by drawing inspiration for new fashions from ancient models, especially in the case of women's dresses, but also in some male garments: this is revealed, for instance, in Jacques-Louis David's designs for Revolutionary magistrates' uniforms.³³ However, toga-like costumes, being unsuited to modern European lifestyles, naturally never caught on. The cyclical vision of history was applied to the nation, to its philosophical qualities and – as we shall see – to its architecture, but could not be fully transferred to its use of everyday costume: in other words, the idea of a cycle concerned some aspects of daily life in France, but not others.

Nevertheless, the use of ancient clothing in images and during festivals indicates that the modern French liked to imagine themselves – or the most worthy among them – dressed as ancients: the cyclical vision of time, although it could not be

applied to the everyday reality of costume, at least functioned in France's imaginary perceptions of its own inhabitants. The future users of Boullée's library would most likely not be wearing ancient clothing, but their contemporaries may well imagine them doing so. This interpretation can very well exist alongside those suggested above, and interact with them, thus forming a complex network of historical perceptions within which the notion of "anachronism" – earlier used in a description of the architect's drawing according to twenty-first century conceptions of time – will require renewed consideration.

3. Architecture: Equalling or Surpassing the Ancients?

15 Historical visions have so far been analysed in regard to perceptions of the greatness of nations, of the quality of their philosophy and of the style of their clothing. But in the case under study, their impact on understandings of another human creation – architecture – is perhaps yet more complex and significant. The multiple relations of architecture to temporality form a particularly labyrinthine web, simultaneously encompassing the theoretical positions formulated by architects, the specificities of their buildings and drawings, and the comments on architecture made by members of a broader public. During the period under consideration, this situation is complicated yet further by the cultural importance granted to architectural painting and the emergence of a widespread interest in ruins. The latter suppose a distinction between the period of erection of a building and the moment in which it is seen or represented, creating a temporal relation which can easily be manipulated, both by painters and by designers of the artificial ruined pavilions then being erected in landscape gardens around Paris. Although Boullée's gallery shows no sign of decay, his period's taste for ruins does create a context where the potential complexity of architecture's relation to time would have become strongly apparent.

16 Boullée's drawing, hitherto analysed chiefly as an image, must now be examined as an architectural project, and replaced within the architectural thought prevalent at the time of its creation. Once more, the idea of a historical cycle is key to a first exploration of the temporality of French perceptions of architecture. Under the reign of Louis XIV, Augustin Charles d'Aviler spoke of the "antique [architecture] we have today" – which, replacing the Gothic, ensured a return to the glorious days of the ancients³⁴. During Boullée's lifetime, Pierre Patte remarked that several of the proposed "ideas for embellishment of this capital, and projects for squares [dedicated to Louis XV], would have honoured the most skilled architects of Antiquity."³⁵ Likewise, Marie-Joseph Peyre later stated that "the porch of the École de Chirurgie is even more conform [than other contemporary buildings] to the manner of the ancients",³⁶ and the *Almanach de Versailles* noted that the recent church of Saint-Symphorien had "the shape and the aspect of ancient temples".³⁷ Peyre further explained his position by stating that he wished to identify "the principles of the Greeks and Romans" and then "develop [them] and ... appropriate them for ourselves."³⁸ During the same years, Hubert Robert painted imaginary ancient-looking, partly ruined architectural environments, within which he often placed decaying monuments that recalled the architectural vocabulary of his own day: constructions from these two eras were thus perceived to be interchangeable.³⁹ The most celebrated buildings of the time were therefore understood, on a certain level of consciousness, as ancient constructions, and their architects were perceived not only as imitators of the ancients, but – in a sense – as having become ancients themselves: according to this interpretation, Antiquity had become contemporaneous. This is perhaps most clearly explained in Claude-Nicolas Ledoux's treatise: "Taste is invariable, it is independent from fashion. The man of genius gains only that which the centuries that preceded him had lost".⁴⁰ Thus, architectural value is an eternal, unchanging ideal that is only attained by a small number of privileged societies, including ancient Greece and Rome, as well as Renaissance Italy and modern France. Ancient taste is therefore identical to the best modern taste, which is also, put quite simply, good taste.

17 This commonly held eighteenth-century view allows an interpretation of Boullée's drawing as a representation of a timeless architecture, simultaneously ancient and modern (and, naturally, also typical of the Italian Renaissance through its reference to Raphael, another artist then considered to have attained this eternal quality). Incidentally, this may also apply to the figures, whose ancient costume was the only style of clothing that could evoke timelessness, an interpretation that is confirmed by the aforementioned use of ancient dress in representations of modern great men. Following this line of analysis, if Boullée's drawing is indeed a representation of an eternal, timeless (or "out-of-time") environment – and despite its simultaneous status as a perspective view detailing a modern project – then the initial premise of this article must be reconsidered: the elements of this picture, far from being anachronical, function within their own, coherent but ahistorical time. Indeed, an anachronism can only exist within an understanding of time that supposes key differences between the culture and society of historical periods, even when the latter imitate one another's intellectual or formal creations. In other words, anachronisms cannot exist within the timeless quality to which the summits of a strictly cyclical history constantly return.

18 Nevertheless, this idea of timeless form – though it is frequently encountered in eighteenth-century architectural thought and allows a coherent reading of Boullée's image – functions in parallel with other, conflicting visions of historical time, illustrating the vitality of French Enlightenment discussions of this issue. Boullée's own treatise argues that the rich and varied possibilities of architectural expression that he seeks to discover have been historically neglected, and are only beginning to be explored in his own day: "am I not, in a sense, correct to point out that architecture remains in its infancy ...?"⁴¹ Here, the architect appears to be fully in step with the idea of progress, which is characteristic of some strands of the Enlightenment, and underlies the notion of national regeneration that became widespread during these years.

19 However, Boullée's position is less distant from the theory of historical cycles than might appear in this particular passage. Indeed, throughout his theoretical writings he cites Greek architecture as a model, and his projects almost always contain or even constitute clear references to ancient architecture.⁴² Moreover, his discussion of the *Bibliothèque du Roi* explicitly states his intention to realise the architectural conception of Raphael's *School of Athens*, which the late seventeenth and eighteenth centuries interpreted as a Renaissance attempt at representing an ancient space (a Greek "gymnasium" – or school for the development of mind and body – according to Roland Fréart de Chambray).⁴³

20 Thus, though Boullée set himself the task of improving on the ancients, this idea should be understood within a cyclical conception of architectural history. His treatise suggests returning to an idea of Antiquity, but exploiting its full possibilities to an extent unexplored by the ancients themselves: the cycle may be rising, rather than returning to its earlier *maximum*. He remains close to other architects' aforementioned intention to identify the principles of the ancients and appropriate them for modern use: in other words, not to simply reproduce the forms of ancient buildings, but to understand their underlying rules and investigate the possibilities opened up by the latter for modern design. This process might lead to results that may well be slightly different – indeed, slightly better – than ancient architecture. According to this conception, Boullée's knowledge of historical architecture has led him to design a gallery that is close to ancient principles, but proceeds even further than Antiquity in its exploitation of architecture's potential for grandiose perspectives.

21 Boullée's statement that architecture has not progressed beyond its "infancy", and that it thus remains possible to improve on ancient models, may partly constitute an acknowledgement that his own designs should not be expected to resemble the latter too exactly. Indeed, he did not attempt to reach accuracy of form or detail in his references to Antiquity, despite living

in the second half of the eighteenth century, when numerous representations of ancient sites in the Eastern Mediterranean became available. Significantly for our discussion of the *Bibliothèque* project, this new documentation soon led scholars to pay more attention to the differences between Greek and Roman architecture.⁴⁴ Boullée was certainly aware that the Greeks did not build large arches or vaults, and therefore – as the reader will no doubt have noted – that the ancient Athenian philosophers never set foot in any structure remotely resembling his library, or Raphael’s imaginary gallery.⁴⁵ In other words, Boullée would have known that the architecture in Raphael’s *School of Athens* was wildly anachronical (moreover, the anachronism within Raphael’s group of figures – philosophers who lived during different periods – was by then common knowledge, having been mentioned in widely-read works by Roland Fréart de Chambray, Giovanni Pietro Bellori, and Roger de Piles⁴⁶). While it has been pointed out here that the notion of anachronism was not meaningful within certain eighteenth-century visions of history, we have now reached a conception of time within which this concept was used. None less than Diderot, commenting on Hubert Robert’s paintings, urged the artist to follow this linear vision of history, avoiding what may be described as anachronisms:

Travel the entire planet, but may I always know where you are: in Greece, Egypt, Alexandria, Rome. Embrace all periods; but may I never ignore the date of a monument. Show me all genres of architecture and all types of buildings; but with some characters that specify the places, the mores, the times, the manners and the people. May your ruins, in this sense, be also erudite.⁴⁷

22 Such ideas will appear familiar to the reader, since they form the uncontested basis for understandings of history developed since the nineteenth century. They operate in conjunction with the idea that artistic form is determined by the conditions and constraints present in a given society, and that an accurate recreation of the architecture of a past era is very rare. During the last decades of the eighteenth century, other critics and art theorists increasingly began to demand that painters’ works reflect a detailed knowledge of the architecture, furniture, costume and even hairstyles favoured by specific historical periods.⁴⁸ Nevertheless, Boullée, operating within the same context, included ancient figures both in the library picture and in other representations of his architectural projects: whether or not his contemporaries raised the issue of anachronism when discussing these images, it was clearly not of concern to him within his artistic creation. Yet, while it is clear that Boullée was not working within our strict present-day conception of time, it is important to point out that when his projects were drawn, the detailed study of the evolution of artistic forms in historical time – and hence the idea of anachronism – was already becoming available, alongside other understandings of temporality.

23 Finally, though Early Modern France’s vision of history was dominated by the relation between ancient and modern times, any discussion involving the reception of the *School of Athens* must also bring in Raphael and his own historical period. Indeed, the reading-room image – a modern French reinterpretation of an Italian Renaissance fresco, which was in turn inspired by ancient Roman architecture but purported to show the greatest hour of Greece – brought together the four summits of Western or even human history, as defined within the cyclical vision established by Voltaire in his *Siècle de Louis XIV*.⁴⁹ This process, uniting in one place – Boullée’s project – the four greatest cultures in history, can be read both in terms of the building’s form and of its function, since this “bringing together” would have been present not only in the library’s design but also in its contents (one is reminded of the list of cities later inscribed on the vault of the *Bibliothèque nationale*’s oval reading room, symbolically featuring Athens, Rome and Paris at three of its cardinal points, with London filling in the fourth).

24 Coming back, more specifically, to Raphael himself, it is important to point out that Boullée’s drawing has not only inherited formal qualities from the Italian painter’s fresco, but also the features that have formed the basis of the present investigation of its temporality. Naturally, Boullée’s drawing would have been understood solely within eighteenth-century visions of history, and it is not our purpose here to identify in it a remnant of sixteenth-century conceptions of time, which would notably have included a strong religious strain.⁵⁰ Nevertheless, the presence of Greek philosophers under a barrel-vault – whether or not it bothered Boullée and his public – stems from the imitation of the earlier artist’s fresco, meaning that the architect’s very selection of this particular model lies at the root of the present discussion. While Boullée drew inspiration from the *School of Athens* due to the qualities of its architectural background, the force of its idea, and its suitability to the site he had in mind, the revered status of the fresco was certainly also a key reason for his choice: Raphael, of course, was then widely considered to be one of the greatest artists of modern times, and his cultural authority, which likely impacted both Boullée’s conception and his contemporaries’ reactions to the drawing, must not be overlooked. The architect and his public would not only have seen the library project and drawing as a dialogue between Antiquity and modern France, but also as a reference to a Renaissance painting that had become one of the most celebrated images in Western culture. The exalted status of the *School of Athens* would thus have contributed to the legitimization of Boullée’s proposal.

25 This reminds us that the idea of Antiquity, during the Early Modern Period, was heavily mediated by the Renaissance, and especially by its painters and their representations of architecture: Boullée himself, as well as his teacher Jacques-François Blondel, recommended using Raphael’s images as models for architectural projects.⁵¹ Several painters also referred to the *School of Athens* in their works,⁵² including Hubert Robert, whose *Finding of the Laocoon* (1773)⁵³ recalls Raphael’s fresco both through its architecture and the group of figures in the left foreground: Boullée was by no means the only artist of his time to draw inspiration from the *School of Athens*, which then constituted a commonly available model for attempts at portraying an ancient environment.

26 Besides this standard vision of Antiquity mediated by Italo-French pictorial tradition, the study of actual ancient sites was gathering pace, producing increasingly numerous images of real Greek and Roman architecture, which formed an alternate idea of Antiquity. Thus, Boullée’s models for the gallery’s decoration may have included features from the Pantheon’s interior, as well as the Roman cryptoportici drawn by Piranesi, and perhaps the monumental avenue at Palmyra and interior of the temple of Bacchus in Baalbek (eighteenth-century prints insisted on these last two examples’ long colonnaded spaces ending in arches or serliana).⁵⁴ Once more, these references were used not only by Boullée but also by several other artists from his time, including Hubert Robert. Formal resemblances between works by Boullée and the latter artist are often striking, likely indicating an exchange of artistic ideas: the reading-room’s lateral steps, serliana on a high base and part-subterranean character strongly resemble Robert’s contemporaneous *Architectural Landscape with a Canal* (1783),⁵⁵ which perhaps also draws upon the Palmyra avenue.⁵⁶ Boullée and his period thus had access both to the Renaissance vision of Antiquity and to a new, documentary one, but also transformed these two visions according to their own architectural intentions and to the new ideas developed by their colleagues: it is from this intricate network of forces – merging, inflecting or opposing one another – that the temporal complexities of late-eighteenth-century architectural images emerge.

27 The avenues of thought explored in this analysis of Boullée’s drawing constitute multiple alternative explanations of its temporality, based on eighteenth-century French visions of historical time, which may well have coexisted within the architect’s conception and his public’s perceptions of the image. The present article, setting out to reveal the pitfalls of an analysis of this eighteenth-century drawing according to twenty-first-century notions of time, has attempted to replace the latter by those current during Boullée’s lifetime. Yet, by so doing, it has inevitably led the issue to appear more complex than

it would have seemed to the architect and his contemporaries, for whom the interplay of these temporalities – being rooted in commonly accepted discourses – would have remained far more organic. After these theoretical enquiries, it is on a more straightforward note that this investigation will conclude, bringing the discussion down to the more practical working of Boullée's project and its representation within a social environment. Indeed, the temporality of the *Bibliothèque du Roi* drawing played a key role in legitimizing his project for the public, as images and stage sets often did throughout the field of Early Modern architecture:⁵⁷ pictures purporting to represent ancient structures showed buildings that, in reality, closely resembled the designs developed by architects of their own day. Thus, these images provided imaginary, inexistent antique precedents that would justify new projects through their (largely fake) historical authority. While several examples from Boullée's period might be quoted here,⁵⁸ his reading-room drawing is especially interesting in that, by inserting toga-clad philosophers into his composition, he is applying this process to his own project: the latter is legitimized by being set in Antiquity and presented as a building that could have been designed, used and valued by the ancients themselves. The project's architectural design, pictorial model, and underlying concepts regarding time, philosophy and the nation, are thus all tied together within its creator's own presentation of its appearance. Boullée, in the first lines of his treatise, argued that architecture is not the "art of construction" but a "production of the mind":⁵⁹ his gallery picture, thanks to – rather than despite – its temporal complexity, expresses the generative idea of his library project far better than the completed building ever could have.

Bibliographie

Works cited

- Baudez, Basile (2012). *Architecture et tradition académique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Baudez, Basile (2021). *Inessential Colors: Architecture on Paper in Early Modern Europe*, Princeton: Princeton University Press.
- Bellori, Giovanni Pietro (1695). *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rome: Komarek.
- Blaizot, Pierre, Ed. (1775). *Almanach de Versailles*, Versailles: Blaizot.
- Blondel, Jacques-François (1771-1776). *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris: Desaint.
- Boullée, Étienne-Louis (1785). *Mémoire sur les moyens de procurer à la Bibliothèque du Roi les avantages que ce Monument exige*, [s.l.]: [s.n.].
- Boullée, Étienne-Louis (1976). "Architecture, Essai sur l'art," in: Rosenau, Helen, Ed., *Boullée & Visionary Architecture*, London / New York: Academy Editions / Harmony Books, 117-143.
- Brancasi, Irene (2014). *Architettura e Illuminismo: filosofia e progetti di città nel tardo Settecento francese*, Florence: Firenze University Press.
- Brunel, Georges, Ed. (1976). *Piranesi et les Français*, Rome: Edizioni dell'Elefante.
- Cayeux, Jean de / Boulot, Catherine (1989). *Hubert Robert*, Paris: Fayard.
- Cochin, Charles Nicolas (1771). "Du costume dans la peinture," in: Cochin, Charles Nicolas, *Œuvres diverses de M. Cochin ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris: Jombert, vol. 3, 171-211.
- Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph (1762). *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris: de Bure.
- Diderot, Denis / D'Alembert, Jean le Rond, Eds. (1751-1772). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris: Briasson et al.
- Diderot, Denis (1957-1967). *Salons*, Oxford: Clarendon Press.
- Dumont, Gabriel-Martin (1769). *Les Ruines de Paestum, autrement Posidonia, ville de l'ancienne Grande Grèce, au Royaume de Naples*, London / Paris: Charles-Antoine Jombert.
- Fréart de Chambray, Roland (1662). *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans: Ysambart.
- Hall, Marcia (1997). "Introduction," in Hall, Marcia, Ed., *Raphael's School of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-47.
- Hartog, François (2003). *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris: Seuil.
- Henry, Christophe (2006). "De la fumée surgit la lumière." Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen," in: Rabreau, Daniel / Massounie, Dominique, Eds., *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Étienne Louis Boullée, l'utopie et la poésie de l'art*, Paris: Éditions du patrimoine, 278-299.
- Joost-Gaugier, Christiane (2002). *Raphael's Stanza della Segnatura: Meaning and Invention*, Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- Kaufmann, Emil (1952). *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*, Philadelphia: American Philosophical Society.
- Keazor, Henry (2021). *Raffaels Schule von Athen. Von der Philosophenschule zur Hall of Fame*, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Koselleck, Reinhart (1985). *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Cambridge MA / London: MIT Press.
- Lankheit, Klaus (1973). *Der Tempel der Vernunft. Unveröffentlichte Zeichnungen von Étienne-Louis Boullée*, Basel / Stuttgart: Birkhäuser.
- Ledoux, Claude-Nicolas (1804). *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris: Perronneau.
- Lee, Paula Young (1998). "Standing on the Shoulders of Giants: Boullée's 'Atlas' Façade for the Bibliothèque du Roi," in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57, 4, 404-431.
- Le Fevre, Antoine-Martial (1759). *La nouvelle Athènes, Paris, le séjour des muses*, Paris: Gueffier.
- Lenoir, Alexandre (1798). *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des monumens français*, Paris: Agasse.
- Le Roy, Julien-David (1758). *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, Paris: Guerin et al.
- Lieberman, Ralph (1997). "The Architectural Background," in Hall, Marcia, Ed., *Raphael's School of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 64-84.
- Madec, Philippe (1986). *Boullée*, Paris: Hazan.
- Mercier, Louis Sébastien (1782). *Tableau de Paris*, Amsterdam: [s.n.].
- Michel, Christian (2007). "Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la vie des Peintres de Roger de Piles : un changement de perspective," in: *Studiolo*, 5, 193-201.
- Michel, Patrick (2007). *Le commerce du tableau à Paris durant la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Middleton, Robin (1990). "Boullée and the Exotic," in: *AA Files*, 19, 35-49.

- Mosser, Monique / Rabreau, Daniel (1979). *Charles de Wailly*, Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- Mouffe d'Angerville, Barthélémy-François-Joseph [?] (1786). *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*, 30.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher (2010). *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books.
- Pacula, Nicholas Andrew (2017). *Boullée's Forgotten Fountain: The Redesign of the Bibliothèque du Roi, 1785*, unpublished MSc thesis, Cambridge MA: MIT.
- Patte, Pierre (1765). *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris: Desaint / Salliant.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1969). *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris: Arts et métiers graphiques.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1974). *Étienne-Louis Boullée (1728-1799): Theoretician of Revolutionary Architecture*, New York: George Brazillier.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie (1994). *Étienne-Louis Boullée*, Paris: Flammarion.
- Peyre, Marie-Joseph (1795). *Œuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre, Nouvelle édition augmentée*, Paris: A.-M. Peyre.
- Piles, Roger de (1708). *Cours de peinture par principes*, Paris: Jacques Estienne.
- Piranesi, Giovanni Battista (1762). *Descrizione e Disegno dell'Emissario del Lago Albano*, Rome: Piranesi.
- Rood, Tim / Atack, Carol / Phillips, Tom (2020). *Anachronism and Antiquity*, London: Bloomsbury.
- Rosenau, Helen (1976). *Boullée & Visionary Architecture*, London / New York: Academy Editions / Harmony Books.
- Rosenberg, Martin (1994). *Raphael and France: The Artist as Paradigm and Symbol*, University Park: Penn State University Press.
- Rowland, Ingrid (1997). "The Intellectual Background: Tracking Divine Wisdom in the Rome of Julius II" in Hall, Marcia, Ed., *Raphael's School of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 131-170.
- Tschudi, Victor Plahte (2017). *Baroque Antiquity: Archaeological Imagination in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Valenciennes, Pierre Henri de (1799). *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris: Desenne.
- Verdon, Timothy (1997). "Pagans in the Church: The School of Athens in Religious Context," in Hall, Marcia, Ed., *Raphael's School of Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 114-130.
- Vidler, Anthony (2015). "Platonic Paradigms: A Memory of the School of Athens," in: *Perspecta*, 48, 78-87.
- Vogt, Adolf Max (1969). *Boullées Newton-Denkmal: Sakralbau und Kugelidee*, Basel / Stuttgart: Birkhäuser.
- Voltaire, François-Marie Arouet (1751). *Siècle de Louis XIV*, Berlin: C.F. Henning.
- Wood, Robert (1753). *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert*, London: [s.n.].
- Wood, Robert (1757). *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, London: [s.n.].
- Wood, Jeremy (1988). "Cannibalized Prints and Early Art History: Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael," in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 210-220.

Notes

1 "la sublime conception de l'Ecole d'Athènes par Raphaël" (Boullée 1976: 134, fol. 119r). I would like to thank Profs. Basile Baudez, Christian Michel and Victor Tschudi, as well as my two anonymous reviewers, for their insightful comments and suggestions on the draft of this article.

2 For an analysis of temporality in Early Modern architectural images, focusing on an earlier period but providing essential methodological insights, see Tschudi 2017. This field and line of enquiry are only now beginning to be widely explored, and the present article thus hopes to contribute to the dissemination of an interest in temporality within Early Modern architectural studies. A broader theoretical framework on perceptions of historical time is provided by Koselleck (1985) and Hartog (2003). On anachronisms within ancient culture and its Western reception, see Rood, Atack and Phillips (2020).

3 These are preserved at the Bibliothèque nationale de France (catalogue numbers for the perspective views: RESERVE HA-57-FT 4 and RESERVE AG-134-BOITE FT 7). A third drawing is at The Morgan Library, New York, accession number 2017.17. Minor differences between these drawings include the surface treatment of the background arch, as well as the presence or not of a sculpted frieze around the roof opening, and of two figures at the right-hand foot of said arch, whose pictorial role is to indicate that this space is accessible.

4 Boullée 1785.

5 Boullée 1976: 134-135, fol. 119v-123r. Differences between the two versions of the text are minor: besides reformulations and the provision of details regarding the history of the commission process, the manuscript from the 1790s chiefly reflects the Revolutionary context within which it was penned, thus omitting all mention of Louis XVI, as well as the statue of the monarch that was suggested in the earlier, printed version.

6 Boullée 1785: 3-5; Boullée 1976: 135, fol. 121v-122v.

7 Pérouse de Montclos 1974: 25. Pérouse notes several cases where the smaller project led to a larger one, for example when Boullée's suggestion for the Madeleine church provided a model for his ideal *basilique*. In the case of the library, however, it was the project for a very large building near Place Vendôme that was transformed into the far more realistic proposal analysed here. (Boullée 1785: 2; Boullée 1976: 135, fol. 121r)

8 This is of course largely due to the absence of windows, a consequence of the use of a pre-existing courtyard surrounded by other interior spaces. Yet this conception is also typical of Boullée, who expressed his aversion for "multiplied openings ... within a façade" (Boullée 1976: 131, fol. 110r), instead favouring buildings with windowless exteriors and top lighting, even when other solutions were available (see for instance his project for a National Palace; also Pérouse de Montclos 1969: 116). The architect's inclination to isolate buildings – and especially their interiors – from the surrounding environment is revealed by the various terraces or colonnaded courtyards he places around them. See Boullée 1976: 129, fol. 104v. The courtyard he planned for the entrance to the library constitutes a case in point, which has been carefully analysed by Nicholas Pacula (2017). For a different interpretation of Boullée's take on urban environments, see Madec 1986: 105-121.

9 On the rapid evolution of the modalities of architectural drawing during the French eighteenth century, see Baudez (2012 and 2021).

10 On the Paris art market during this period, see Patrick Michel (2007: chiefly 279-280). Jean de Cayeux (1989) documents the prices at which Hubert Robert sold many of his paintings.

11 The most evocative selection of pictures from this context remains the catalogue of the 1976 exhibition *Piranèse et les Français* (Brunel, 1976).

12 The epigraph to Boullée's treatise, quoting Correggio, is "*Ed io anche son pittore*". See also Pérouse de Montclos 1994: 12-14. Henry (2006) has carefully compared Boullée's architectural drawings to Roger de Piles's artistic theory and to the aesthetics of Early Modern painting. On Raphael's importance for French painters, see Rosenberg 1994: especially 134-135. Boullée's bas-reliefs inspired by the *School of Athens* adorn the pediments of his projects for Versailles and the Madeleine church. In the latter example, the colonnaded gallery represented as a quasi-bidimensional bas-relief on the pediment also announces the tridimensional colonnaded nave inside the building, thus creating a complex interplay between image and space.

13 It has also been suggested that Raphael's fresco was itself based on the typologies of stage sets then being developed in Renaissance Italy (Joost-Gaugier 2002: 86).

14 The best examples, among many possible choices, are probably Charles de Wailly's drawing for *Athalie* (1783; Paris, Bibliothèque-

musée de l'Opéra, ESQUISSES ANCIENNES-5 (1)) and François-Joseph Bélanger's gallery for *Alceste* (1784; ESQUISSES ANCIENNES-5 (4)).

15 One could pursue this investigation further by pointing out the broader similarity of Boullée's library room – a stage-like space surrounded by stepped higher levels reached by an elaborate system of galleries and stairs – to his design for a *Colisée*, despite the difference in scale: the word *amphithéâtre* is used in his descriptions of both projects (Boullée 1976: 132 and 135, fol. 112v and 122r). Indeed, the term was then used not only for spaces devoted to spectacle, but also for lecture rooms, including that designed by Jacques Gondouin for the *École de Chirurgie*. Besides, Anthony Vidler (2015: 81) has perceptively observed the similarity between Boullée's library interior and Piranesi's *Scuola antica* etching, which also shows stepped levels around a central flat plane.

Interestingly, the amphitheatre in the *Bibliothèque du Roi* would not have been occupied by viewers, but by books, which Boullée describes as a decoration, and even a "spectacle des livres" (Boullée 1976: 135, fol. 122r). In his descriptions of projects for the *Colisée* and *Théâtre*, Boullée also posited that the best decoration is constituted by the spectators and their costumes, especially the dresses of elegant ladies (Boullée 1976: 127, 129 and 132, fol. 97v, 98r, 104v and 112v). This interesting inversion of the conventional direction of the gaze thus also applies to the *Bibliothèque*: the spectators are now in the centre, in a stage-like space, observing the decoration (books) that occupies what would normally have been the amphitheatre's seating spaces.

16 Pérouse de Montclos 1994: 12.

17 Although this title was not given to the fresco by Raphael himself, it remains compatible with the idea – expressed in a 1508 speech by Battista Casali in the Sistine Chapel – according to which Pope Julius II's literary patronage had created a "new Athens" in Rome (Rowland 1997: 139). The exact formula *The School of Athens* has been used as a title for the fresco since the seventeenth century (see Wood 1988) and appears in Boullée's own treatise (1976: 134, fol. 119r). Roger de Piles (1708: 56), however, noted that the philosophers he recognised in the painting had not all lived in Athens. Several recent interpretations also place Roman authors in the picture, but it appears likely that Boullée – following the scholarship then available – would have thought of them as Greek. See Joost-Gaugier 2002: 81.

18 Piles 1708: 75-93; Dezallier d'Argenville 1762: 5.

19 It also appears difficult to prove, as has sometimes been suggested, that Boullée wished to posit the centrality of specific branches of learning by placing them in the foreground, within a patch of daylight (which, incidentally, is positioned differently in the print than in the drawing). The group on the right (Fig. 3) has simply been transposed from a similar position in Raphael's fresco. Moreover, the kneeling figures are best suited to a foreground location, and the small attribute held by one of them – a compass – would become invisible if placed further from the pictorial plane. The globe, however, does offer a more interesting hint at the contents of the library, since Boullée's plans indicate a separate chamber in which Coronelli's famous giant globes would be kept. The presence of a smaller globe in the gallery image is thus a reference both to Raphael's fresco and to the existence of celebrated belongings of the *Bibliothèque du Roi* that remain invisible in the picture. On the symbolism of globes in Boullée's library project, see Paula Young Lee (1998).

20 This period witnessed the development of the idea of a "museum", which still remained ill-defined in the late eighteenth century: the distinction between libraries and museums remained blurred, as can be observed in Boullée's own projects. See Vogt 1969: 218. The idea of a "sum of human knowledge" ("*somme des connaissances humaines*") has also been suggested in Pérouse de Montclos's analysis of this picture (1969: 167).

21 The *Encyclopédie* (1751-1772: vol. 2, 230) insists on the library of Alexandria in its article "*Bibliothèque*".

22 To be precise, the *School of Athens* was also linked to a library, since the *Stanza della Segnatura* originally housed the Pope's collection of books (Hall 1997: 6). Raphael's virtual architecture, designed as a decoration for a library wall, thus became – in Boullée's vision – a project for a real space that would, itself, contain a library. One might have argued that this continues the interplay between virtuality and reality that defines the connection between Raphael and Boullée's works, were it not for the fact that the *Stanza*'s original function had been forgotten during the intervening centuries. It remains noteworthy, however, that Raphael and Boullée both deemed the *School of Athens* picture to be ideally suited to a library.

23 "on se croit inspiré par les mânes de ces hommes célèbres"; "le désir de marcher sur les traces de ces grands hommes" Boullée 1976: 134, fol. 119r.

24 One of the two versions of the library project, not illustrated in the perspective views, includes statues in the gallery, which are undoubtedly those of famous philosophers and scholars. These figures, whether ancient or modern, would have inflected the temporality of the design and of the drawing if they had been included. Boullée's textual description of the library in 1785 also mentions two statues under the arches at either end of the room, one representing Minerva, the other Louis XVI. Significantly, his drawing only shows the Minerva statue, which can function both within an understanding of the picture as an ancient Greek scene (all the more since she was, precisely, the patron goddess of Athens) or as a modern French space.

25 The chief exceptions are the projects for Versailles and the Paris opera house, which are amongst the more realistic of Boullée's projects, and are designed to be used by members of a highly hierarchical social structure including the monarchy itself (the figures descending the stairs in the Opéra pictures are likely the royal couple, surrounded by their guard and retinue).

26 Koselleck 1985: xxii-xxiii.

27 "Paris aujourd'hui ne cède en rien aux savants d'Athènes et de Rome" Le Fevre 1759: viii.

28 Mercier 1782: 18-19.

29 See for example an anonymous painting at the Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 2976. Also a print published by Jean François Daumont between 1755 and 1775 (for example British Museum, 1901, 1022.649).

30 See the following prints: Claude Nicolas Malapeau after Jean Jacques Lagrenée, [1795] (copy in the Bibliothèque nationale de France, QB-1 (1791-07-11)-FOL); Anonymous, [1791] (copy in the Bibliothèque nationale de France, QB-1 (1791-07-11)-FOL); Abraham Girardet after Pierre Gabriel Berthault, 1798 (copy in the British Museum, 1861,1012.34).

31 In Raphael's time, Rome was also referred to at least once as a "new Athens" (Rowland 1997: 139), though Boullée would not have been aware of this. Besides, Henry Keazor suggests that other eighteenth-century artworks referring to Raphael's fresco also aimed to present modern sites as the "New Athens" (notably Potsdam, as well as – once more – Paris, in a painting from 1794, postdating Boullée's drawing). Keazor 2021: 125 and 159.

32 The topic of Boullée's intellectual inspirations, and of the modern philosophers quoted in his treatise, has been analysed most recently by Brancasi (2014).

33 See for example Jacques-Louis David's *Study for a Costume of a Civil Official*, c. 1792, Minneapolis Institute of Art, 65.43.1.

34 "l'architecture [...] antique que nous avons aujourd'hui" D'Aviler 1691: Preface.

35 "des pensées d'embellissement pour cette capitale, et des projets de place dont se seraient honorés les plus habiles architectes de l'antiquité." Patte 1765: 120.

36 "Le porche de l'école de chirurgie est encore plus conforme à la manière des anciens" Peyre 1795: 17.

37 "la simplicité du plan, ainsi que la décoration générale et particulière, donne à cette construction la forme et l'air de ces temples antiques, et font un ensemble qui réussit assez." Blaizot 1775: 54-55.

38 "les principes des Grecs et des Romains"; "développer les principes des anciens et nous les approprier" Peyre 1795: 5 and 22.

39 Among many possible examples, one might quote the *Architectural Capriccio with Bridge and Triumphal Arch* (Barnard Castle, Bowes Museum), which strongly recalls Peyre's project for the *Hôtel de Condé* and Pierre Rousseau's *Hôtel de Salm*.

40 "Le goût est invariable, il est indépendant de la mode. L'homme de génie ne gagne que ce que les siècles qui l'ont précédé ont laissé perdre" Ledoux 1804: 20.

41 "ne suis-je pas, en quelque sorte, fondé à avancer que l'architecture est encore dans son enfance ... ?" Boullée 1976: 119.

42 These sometimes include Egyptian or Mesopotamian forms, which suppose a yet more complex vision of architectural creation's relation to history, although they do not concern the case under consideration here. Lankheit 1973: 19; Middleton 1990.

43 The interpretation of this space as a gymnasium, based on Vitruvius's descriptions, appears in Fréart de Chambray 1662: 108. The hall represented in the *School of Athens* is now generally considered to have been inspired by Bramante's project for Saint Peter's. Several art historians have argued that the pagan philosophers – thus figured within a church interior – are advancing towards an altar

crowned by the Holy Trinity, featured in the *Disputation of the Holy Sacrament* on the opposite wall of the *Stanza della Segnatura* (see for instance Verdon 1997). This is however a twentieth-century interpretation that would not have been available to Boullée, who would moreover have known the *School of Athens* only through prints, and perhaps remained unaware of its spatial relation with other images. For an analysis of the architecture represented in Raphael's fresco, see Lieberman 1997.

44 Within the French context, the most important publications on Greek architecture, leading to a total reconsideration of the history of ancient architecture, were those of Le Roy (1758) and Dumont (1769).

45 This issue gets yet more complex when one looks at other passages within Boullée's architectural treatise, revealing contradictions or different parallel interpretations of his work by the architect himself. In the discussion of his *Basilique*, he describes an interior colonnade (lining a wall beneath a vault) as a reference to Greek architecture (Boullée 1976: 125, fol. 88v-89r and 92r): he may thus have perceived the similar motif in his library in the same way (he also uses the word "*basilique*" in his description of this space: Boullée 1785). However, he considered not only his basilica's dome but also its barrel vault to be typical of the "Goths": here he was thinking within a linear vision of architectural history rather than a cyclical one, yet not acknowledging the clear model for his barrel vault, which is ancient Rome. Indeed, while his treatise occasionally recognises his debt to Roman models – and his work is more closely related to ancient Rome and Renaissance Italy than to any other culture – it is simultaneously highly critical of the latter, preferring to quote Greece as his model. This may be due to the perceived starkness of Greek decoration, more suitable to Boullée's intentions than the richer Roman ornamentation, yet it adds to the ambiguity concerning the architect's own perception of his gallery design and of its possible Greekness.

46 Fréart de Chambray 1662: 113; Bellori 1695: 15 (Bellori uses the word "*anacronismo*"); Piles 1708: 78. For a detailed discussion of these descriptions, see Christian Michel 2007. A recent analysis of the anachronisms within Raphael's fresco has been provided by Rood, Atack and Phillips (2020: 199-206) and by Nagel and Wood (2010: 347-365). The latter scholars (2010: 350) explain the anachronism of the *School of Athens* figures by analysing the fresco as a secular *sacra conversazione* image: this implies that Boullée's drawing is unconsciously heir to yet another complex artistic tradition.

47 "Parcourez toute la terre, mais que je sache toujours où vous êtes, en Grèce, à Alexandrie, en Égypte, à Rome. Embrassez tous les temps, mais que je ne puisse ignorer la date du monument. Montrez-moi tous les genres d'architecture et toutes les sortes d'édifices ; mais avec quelques caractères qui spécifient les lieux, les moeurs, les temps, les usages et les personnes ; qu'en ce sens vos ruines soient encore savantes." Diderot 1957-1967: vol. 3, 246.

48 Cochin (1771: 171) already reacted against this tendency, which is perhaps best represented by Lenoir (1798) and Valenciennes (1799: 392).

49 Voltaire 1751: 2-4. The essential difference is that, while Voltaire asserted that the fourth summit – followed only by decline – was the reign of Louis XIV, the late eighteenth century believed itself to still be progressing towards the peak of French cultural glory.

50 See for example Rood, Atack and Phillips 2020: 204-205; and Rowland 1997.

51 Blondel 1771-1776: vol. 1, 186.

52 See Keazor 2021.

53 This title, possibly misleading, was given to the picture long after Robert's death.

54 Piranesi 1762: several plates, chiefly XII; Wood 1753: especially plate XXXV; Wood 1757: plates XXXV, XXXVI and XL.

55 Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, ГЭ-1294.

56 One must also note both works' resemblance with Piranesi's *Braccio di città pensile* and his *Scuola antica* print of 1750. See Vidler 2015: 81.

57 See Tschudi 2017.

58 For example, Hubert Robert depicted ancient figures holding a ceremony in Louis-François Trouard's *Chapelle des catéchismes* in Versailles (the painting, known as *L'intérieur d'un temple antique*, is in the Dijon Musée des beaux-arts, CA 456). Charles de Wailly, in the aforementioned drawing, applies the same strategy as Boullée, by placing figures in ancient costume within his own design for the Odéon theatre. De Wailly was simultaneously a member of both the Academy of Architecture and that of Painting, the latter appointment probably constituting a means to publicise his architectural work by exhibiting drawings of his projects at the Salon. See Mosser / Rabreau 1979.

59 "Qu'est ce que l'architecture ? La définirai-je avec Vitruve, l'art de bâtir ? Non. ... Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit ... qui constitue l'architecture." Boullée 1976: 119, fol. 70v.

Table des illustrations

	Titre Figure 1. Étienne-Louis Boullée, <i>Perspective view of the Bibliothèque du Roi reading room</i> , ink and grey wash, before 1785, Paris.
	Crédits Bibliothèque nationale de France.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3536/img-1.jpeg
	Fichier image/jpeg, 379k
	Titre Figure 2. Raphael, <i>The School of Athens</i> , fresco, 1509-1511, Rome, Vatican Palace.
	Crédits Wikimedia Commons / Public Domain.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3536/img-2.jpg
	Fichier image/jpeg, 4,9M
	Titre Figure 3. Étienne-Louis Boullée, detail from Fig. 1 (right foreground).
	Crédits Bibliothèque nationale de France.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3536/img-3.jpeg
	Fichier image/png, 1,8M
	Titre Figure 4. Charles de Wailly, <i>Stage set project for Racine's Athalie</i> , ink, grey and brown wash, 1783, Paris.
	Crédits Bibliothèque nationale de France.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3536/img-4.jpeg
	Fichier image/jpeg, 430k

Pour citer cet article

Référence électronique

Desmond Bryan Kraege, « The School of the New Athens: Boullée, Raphael and Anachronism in the *Bibliothèque du Roi* », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3536>

Auteur

Desmond Bryan Kraege

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

4. Regards décalés : re-présenter l'histoire

Rip Van Winkle's Coat: Inheriting the American Republic

MATTHEW REDMOND

Résumés

English Français

Inheritance—of goods, reputation, and even physical traits—is a matter of paramount importance to Americans throughout the decades following Revolution. Paine and Jefferson, in propounding their vision of a new republic detached from Old World tyranny, continually assert every generation's right to take only what it desires from prior generations, the better to reshape themselves and their nation as they see fit. In this world of generational self-fashioning, an older generation cannot be suffered to direct its successors from beyond the grave, or to refuse the task of provisioning those successors with material and intellectual wealth. Drawing on the works of Washington Irving, especially sketches like "The Art of Book-Making" and "Rip Van Winkle," my paper will consider how the concept of anachronism is deployed in American literature to expose infractions against the logic of generational succession that is supposed to grant each new wave of Americans their freedom from those that came before. When the ancient British writers in "The Art of Book-Making" notice young scribblers tearing wisdom from their books and literally wearing it as old-fashioned clothes, they rise from the grave to take back what is rightfully theirs by any means necessary. In contrast, the peace-loving Rip, returning from his twenty-year nap, is so aghast at seeing some lookalike (his son) wearing his old clothes that for a moment he seems liable to rip them off the younger man's back—but instead he finally settles into the role of storyteller and human curiosity, allowing the young to direct their own lives. Ultimately, this article uses anachronism to complicate how we regard nineteenth-century conceptions of historical change and generational influence.

Hériter - de biens, d'une réputation et même de traits physiques - est une question de la plus haute importance pour les Américains tout au long des décennies qui suivent la Révolution. Thomas Paine et Thomas Jefferson, en proposant leur vision d'une nouvelle république détachée de la tyrannie de l'Ancien Monde, ne cessent d'affirmer le droit de chaque génération à ne prendre que ce qu'elle désire des générations précédentes, afin de se remodeler et de remodeler la nation comme elle l'entend. Dans ce monde d'auto-détermination générationnelle, on ne peut tolérer qu'une génération plus âgée dirige ses descendants d'outre-tombe, ni qu'elle refuse la tâche de fournir à ces descendants des richesses matérielles et intellectuelles. En m'appuyant sur les œuvres de Washington Irving, en particulier des nouvelles comme "The Art of Book-Making" et "Rip Van Winkle", mon article examinera comment le concept d'anachronisme est déployé dans la littérature américaine pour exposer les infractions à la logique de la succession générationnelle qui est censée accorder à chaque nouvelle vague d'Américains leur liberté par rapport à ceux qui les ont précédés. Lorsque les anciens auteurs britanniques de "The Art of Book-Making" remarquent que de jeunes scribouillards arrachent la sagesse de leurs livres et la portent littéralement comme des vêtements démodés, ils sortent de leur tombe pour reprendre ce qui leur revient de droit par tous les moyens nécessaires. À l'inverse, le pacifique Rip, qui revient de sa sieste de vingt ans, est tellement horrifié de voir un sosie (son fils) porter ses vieux vêtements qu'il semble un moment prêt à les arracher du dos du jeune homme, mais il finit par se contenter du rôle de conteur et de curiosité humaine, permettant aux jeunes de diriger leur propre vie. En fin de compte, cet article utilise l'anachronisme pour compliquer la façon dont nous considérons les conceptions du dix-neuvième siècle sur le changement historique et l'influence générationnelle.

Entrées d'index

Mots-clés : littérature américaine, Irving (Washington), temporalité, anachronisme, nationalisme, influence

Keywords : american literature, Irving (Washington), temporality, anachronism, nationalism, influence

Texte intégral

Civilization is the result of a long social process which takes place in the same spot, and is handed down from one generation to another, each one profiting by the experience of the last.

Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*.

¹ By the 1840s, Washington Irving, America's first internationally celebrated author, had gotten old in more ways than one. For a new crop of ambitious American writers, especially the so-called "Knickerbockers" who gathered around editor Lewis Gaylord Clark, it seemed that Irving's enormous popularity over decades had narrowed the cultural field to such a degree that mimicking his style was all that remained for anyone else to do. Perry Miller's *The Raven and the Whale*, still the definitive authority on feuds and frustrations among the literati of antebellum New York, names Irving among the three "Rhadamantine figures" (with James Fenimore Cooper and William Cullen Bryant) who towered over this landscape,

blocking the next generation from any meaningful success (Miller 1956: 24). In this way, says Miller, he lived to enjoy the worst kind of universal acclaim.

Irving, when not in Spain, lived up the Hudson at 'Sunnyside,' an object of pilgrimage in a nation that lacked shrines. Visitors carried away what they thought were locks of his hair (he wore a wig). He belonged to the New York of the *Salmagundi Papers*; the difference between the city of 1810 and of 1840, even more of 1850, was immense. (Miller 1956: 25)

2 Dominating New York's literary scene, and yet not changing with the times, Irving makes himself a walking anachronism. His unchallenged supremacy seems to signal the foreclosure of a tradition that had barely begun to unfold. The first American author had become the last. It was with an eye toward reversing this foreclosure that Everett Duyckinck, Cornelius Mathews, and others coalesced into the Tetractys Club, later rechristened "Young America," and proclaimed the enduring novelty of the American artist and his world: "the fountains from which he draws inspiration are fresh and new. The sky above him is a new sky, the earth beneath him is a new earth, and the living influences and life-guiding institutions about him are new institutions and new influences. With him, custom hath lost its sway, and Time and Change are the champions against the field" (Mathews and Duyckinck 1965: 1). In this group's estimation, Irving, an "imitator of [Henry] Mackenzie" and other old-fashioned foreign models, had become a dead influence (Mathews and Duyckinck 1965: 85).

3 Much as admirers mistook fragments of a wig for genuine hair, so this image of Irving has distracted both his contemporaries and later interpreters from the man and his writings. However stubborn his reputation appeared to those who came up behind him, the original Knickerbocker understood very well that times had changed in ways he could not. By 1846, with negotiations for a new edition of his collected works progressing at a snail's pace, Irving candidly confessed to nephew Pierre that he was becoming "a sad laggard in literature," with little or no appetite to compose anything further (Irving 1978: 109). This feeling of superannuation during the winter of his career likely would neither have surprised nor particularly displeased the Irving of twenty-five years earlier, since *that* Irving had no patience for old writers overstaying their welcome. Indeed, several of the works that established Irving's reputation around the 1820s consider at length the problems that arise in a society when one generation exerts too much influence over those that follow, and what such exertions reveal about the national ethos that tolerates them.

4 Drawing on the works of Washington Irving, especially sketches like "The Art of Book-Making" and "Rip Van Winkle," this article will consider how the concept of anachronism is deployed in American literature to expose infractions against the logic of generational succession that is supposed to grant each new wave of Americans their freedom from those that came before. When the ancient British writers in "The Art of Book-Making" notice young scribblers tearing wisdom from their books and literally wearing it as old-fashioned clothes, they rise from the grave to take back what is rightfully theirs by any means necessary. In contrast, the peace-loving Rip Van Winkle, returning from his twenty-year nap, is so aghast at seeing some lookalike (his son) wearing his old clothes that for a moment he seems liable to rip them off the younger man's back—but instead he finally settles into the role of storyteller and human curiosity, allowing the young to direct their own lives. Ultimately, I use anachronism to complicate how we regard nineteenth-century conceptions of historical change and generational influence.

5 In the West, the generation of Irving's parents witnessed a historic metamorphosis of the word 'generation' itself. It was during the late eighteenth century that generational thinking, which from at least classical antiquity signified only lineal descent through a single family, acquired the capability of drawing together large masses of people roughly equal in age. From Locke's meditations on patriarchy in the *First Treatise*, echoed by Paine in *Rights of Man*, Michael Warner dates the advent of this new generational thinking that reckons "not from a common ancestor ... but from national demography in secular time" (Warner 2000: 779). Putting this transformation another way, Warner describes it as a movement from "patriarchy" toward a more sweeping "heterosexuality," the latter system enabling every man to throw off the yoke of ancestry, but also leaving every man utterly vulnerable to his own mortality. "Individuals," says Warner, "having ceased to be sons or fathers, now belong, by the abstracting magnetism of averages and nations, to a more grandly conceived succession, that of generations. Generational belonging is the essence of the modern. The dead are dead" (Warner 2000: 779). Young people may well rejoice at this historic shift, while the aged will more likely detect the violent foreclosure of their powers to set the course of national destiny. The young Thomas Jefferson, mired in an improvident father-in-law's debts, cheered heredity's demise more loudly than most. Yet, in his seventies, Jefferson did not quit the field of politics, but meticulously directed the energies of various surrogate sons, as in a letter to Samuel Kercheval in which he proposes changing the Constitution every twenty years. "But I am now retired," the elder statesman professes. "I resign myself, as a passenger, with confidence to those at present at the helm, and ask but for rest, peace and good will..." Jefferson's resignation seems qualified at best.

6 In contrast, Irving *never* rooted for the triumph of youth over heredity, not even while young himself. Though he remained a lifelong bachelor, he will only portray reproduction as a generous act; "he says nothing of the ways the patriarch lives for himself: neither of the gratifications of authority, nor of the narcissism of reproduction, nor of the dream of self-perpetuation, nor the public status of the *pere de famille*" (Warner 2000: 774). That Irving "idealized patriarchy just at the moment when it was clearly being displaced by modernity" is part of what makes him, and each of his narrators, a living throwback operating in an old style. The most modern experiment that Irving can attempt from this position is "Rip Van Winkle," which "narrates at every point the incoherence and sacrifice in Rip's drift through the life course by which reproduction makes his place in the world intelligible," before finally, inevitably, settling Rip into the familiar role of "patriarch" (Warner 2000: 785). In this reading, the tale seems an ineffectual criticism of a social order that Irving could not help but regard with jealous desire.

7 I suggest that what Irving actually saw while composing his *Sketch-Book* was not the displacement of traditional patriarchy, but its modernization. Because the dead are indeed dead, he reasons, their living descendants have time and space enough to define themselves and even their past as they see fit, a process that may well involve claiming only select parts of whatever inheritance prior generations have left behind. Every man is a child of the past, and every child has authority to make his own way. In this brave new world of averages and national ethos, young men can at last derive benefit from their ancestry without suffocating under its accumulated mass. Crucially for Irving, in making the choice to depart from their fathers' example, sons do not cease to be sons; rather, they become modern—which is really to say American—sons.

8 Irving defines this concept of American heredity against the British model. This is not to say that he rejects all things British—at least not all of the time. In a sketch from *Bracebridge Hall* titled "Forest Trees," Crayon, flanked by the "great avenues of stately oaks" that decorate Squire Bracebridge's estate, interprets them as symbols of a beneficent heredity that extends finite human life in both directions: "It is one of the effects of hereditary rank, when it falls thus happily, that it multiplies the duties, and, as it were, extends the existence of the possessor. He does not feel himself a mere individual link in creation. He carries back his existence in proud recollection, and he extends it forward in honorable anticipation" (Irving 1991: 74). These reflections are consistent with the strong savor of Anglophilia that runs through this volume. But what about when hereditary rank does not fall thus happily? According to the somewhat earlier *Sketch-Book*, England, for all its charms,

is a place where the dead often tyrannize the living. Crayon's sense of unease on first reaching the Old World—"I stepped upon the land of my forefathers—but felt that I was a stranger in the land"—never fully leaves him, even as his knowledge of English society and its customs grows (Irving 1983: 751). What this oft-quoted sentence belies, and what later sketches like "London Antiques" and "John Bull" plainly show, is that England makes Crayon uncomfortable precisely *because* it is the land of his forefathers, a place where the dead and dying hold dominion. Time and again Crayon's rambles are interrupted by old men—some real, others imagined—whom his narrative casts as the genies, arch-mages, or other powerful beings not to be crossed by a young American tourist. This confederacy of "gray headed old men" from the past seem to guard England's treasures against the grasp of youth (Irving 1983: 965). Through such encounters Crayon gradually learns that Britons live too much for the past, while the past prolongs its own life, unnaturally, through them.

9 For an extended example, let us turn to a *Sketch-Book* entry that, contrary to Warner's assessment of Irving, says much about the potential selfishness of patriarchy. I refer to a brief anecdote entitled "The Art of Book Making." Crayon, in search of diverting subject matter, finds himself in a reading room of the British Museum: "a spacious chamber, surrounded with great cases of venerable books. Above the cases, and just under the cornice, were arranged a great number of black-looking portraits of ancient authors" (Irving 1983: 808). Also present are a throng of "pale, studious personages" engaged in some mysterious work that involves pouring over ancient tomes, taking copious notes, and occasionally signalling to their "familiar" for even more such materials (Irving 1983: 809). These men are not "magi," as the American tourist first assumes, but authors engaged in the composition of books. Watching them at their work, which seems to consist almost exclusively of lifting passages from old sources, Crayon drops into a series of meditations about the nature of literary influence. "Nature" is a word used advisedly here, since the process of influence is best understood, it seems, by comparison with processes of vegetative growth and decay.

Thus it is in the clearing of our American woodlands; where we burn down a forest of stately pines, a progeny of dwarf oaks start up in the place; and we never see the prostrate trunk of a tree mouldering into soil, but it gives birth to a whole tribe of fungi.

Let us not then, lament over the decay and oblivion into which ancient writers descend; they do but submit to the great law of Nature, which declares that all sublunary shapes of matter shall be limited in their duration, but which decrees, also, that their element shall never perish. Generation after generation, both in animal and vegetable life, passes away, but the vital principle is transmitted to posterity, and the species continue to flourish. Thus, also, do authors beget authors, and having produced a numerous progeny, in a good old age they sleep with their fathers, that is to say, with the authors who preceded them—and from whom they had stolen. (Irving 1983: 811)

10 In some ways these are quintessentially Romantic reflections on nature's relationship to human society. Crayon could be mistaken for the speaker of William Cullen Bryant's poem "Thanatopsis," who predicts that his sublunary listener will "go / To mix for ever with the elements," but also that that person will enjoy the company of his most admirable precursors: "Thou shalt lie down / With patriarchs of the infant world—with kings, / The powerful of the earth—the wise, the good, / Fair forms, and hoary seers of ages past, / All in one mighty sepulchre" (1884: 24, 25). Bryant's poem observes necessity, and even great beauty, in the limited duration of organic life, making possible as it does the flourishing of later generations who feed on its constituent matter. In this formulation, death's rewards are reaped equally by the dead and those who survive them. Irving, for his part, applies this woodland analogy to the specific domain of cultural production, and thus imagines a natural order in literary production where "authors beget authors" and old, forgotten texts contribute their basic elements to new ones.

11 But Irving's version of this analogy also complicates Bryant's. Moving from the natural world to that of humankind, Crayon accomplishes a fascinating maneuver not found in "Thanatopsis." "[T]he vital principle *is transmitted* to posterity": here the use of passive voice leaves ambiguous who does the transmitting. The older generation, from whom these principles pass to the younger, seems a likely candidate, as does the "Nature" that presides over such transmission. But it is neither of these, a fact not disclosed until the final line: "they sleep with their fathers, that is to say, with the authors who preceded them—and from whom *they had stolen*." Suddenly we learn that agency belongs to each rising generation, but only while it rises. If theft serves in this analogy as the mechanism of hereditary transmission, then it is "posterity," not age, that makes it work. The implications of this last-minute reversal are immense. Since youth performs the work of stealing essential principles from an old generation and taking them into itself, it is also youth, in choosing what to steal, that decides which parts, and how much, of the older generation qualify as "essential" in the first place. According to this model, authors themselves do not become immortal. On the contrary, it is their mortality that enables their works to undergo a kind of "metempsychosis," changing shape in the hands of later practitioners. Put another way, it is not the passing generation that magnanimously bequeaths its principles to youth, but rather youth that takes as much or as little as it sees fit, in the process striking a balance between continuity and change.

12 At least, that is what should happen. What materializes in this sketch about English book manufacture, however, is unlike anything found in nature. Crayon, still watching the authors at their questionable business, falls victim to his own "unlucky habit of napping at improper times and places" (Irving 1983: 811). In a dream, he observes an allegorical version of the same scene, where every page stolen from an ancient work becomes an article of clothing that its possessor immediately assumes. Crayon describes, for example, how "a portly, rosy, well-fed parson ... soon contrived to slip on the voluminous mantle of one of the old fathers, and having purloined the gray beard of another, endeavored to look exceedingly wise." Before Irving's narrator can describe any more garish outfits, these bibliographic revels are brought to a screeching halt.

In the height of this literary masquerade, a cry suddenly resounded from every side, of "Thieves! thieves!" I looked, and lo! the portraits about the walls became animated! The old authors thrust out, first a head, then a shoulder, from the canvas, looked down curiously for an instant upon the motley throng, and then descended, with fury in their eyes, to claim their rifled property. The scene of scampering and hubbub that ensued baffles all description. The unhappy culprits endeavored in vain to escape with their plunder. On one side might be seen half a dozen old monks, stripping a modern professor; on another, there was sad devastation carried into the ranks of modern dramatic writers. Beaumont and Fletcher, side by side, raged round the field like Castor and Pollux, and sturdy Ben Jonson enacted more wonders than when a volunteer with the army in Flanders. As to the dapper little compiler of farragos mentioned some time since, he had arrayed himself in as many patches and colors as harlequin, and there was as fierce a contention of claimants about him, as about the dead body of Patroclus. (Irving 1983: 813)

13 Crayon's dream turns to something like Stephen Dedalus' nightmare of history. As this excerpt suggests, the lowly book manufacturers are powerless to repel their resurrected assailants. The massacre still raging, Crayon laughs himself awake, attracts the notice of a librarian, and is expelled from the premises for not having a library card. "In a word, I stood convicted of being an arrant poacher, and was glad to make a precipitate retreat, lest I should have a whole pack of authors let loose upon me" (Irving 1983: 814). Crayon leaves unclear to which "pack of authors," the real ones or the imagined, he refers with this parting joke.

14 Aside from its comic value, what is the point of this strange sketch? A satire of British literary culture, it uses rampaging Renaissance dramatists and medieval monks to portray the vicelike grip in which nineteenth-century England is held by its

own illustrious past. In answer to the stereotype that Americans, with their lack of castles and long history, are incapable of producing art without borrowing from the British, Irving shows us the English borrowing maniacally from themselves, and in the process extending the lifespan of generations that should be allowed to die.¹ Theft, with its power transmit vital principles from one generation to the next, may be a natural part of literary influence, but it can be carried to unnatural extremes. The key, apparently, is moderation. Of those writers gathered in the British Museum during Crayon's dreamy visit, a few handle its treasures with impressive moderation, taking only "a gem or so" to ornament themselves, or else taking nothing at all, but standing clear of the fray and "contemplate[ing] the costumes of the old writers, merely to imbibe their principles of taste" (Irving 1983: 812). These visitors, apparently, do not suffer the wrath of Jonson and his deceased peers. (One assumes that Crayon, too, belongs in this category—that his fleeting references to the *Iliad* fall within Irving's threshold of tasteful use.) The vast majority, however, borrow far too much and with too great abandon, making their own writings a mere patchwork of the past. It is their behaviour that wakes the dead. At one level, then, Irving's sketch serves as a thought experiment where these writers instantly suffer the consequences of their thoughtless rapacity.

15 The 'moral' of this sketch, then, is that authors need not, and should not, become mere reproductions of their ancestors. We can better appreciate the thrust of this critique by attending to certain recent developments in influence studies. Michaela Bronstein, in *Out of Context* and elsewhere, has argued for a version of intertextual influence that looks beyond "the hegemony of the past over the present," to the ways that comparatively recent artists condition our sense of those who came before (Bronstein 2018: 1). This leads to a fundamental inversion of how we generally understand connections like the one between novelists Ngũgĩ wa Thiong'o and Joseph Conrad, as Bronstein contends that "Ngũgĩ's significance does not lie in his relationship to Conrad, but Conrad's significance lies in his relationship to Ngũgĩ, and to all who read and react to his work decades and continents away from its moment of production" (Bronstein 2014: 411-37). Irving's point in "Book Making" is essentially a precursor of this critical insight. It is within the power of every rising generation of writers to decide how much their ancestors may impose themselves on the present moment. British writers, like those depicted in this sketch, sentence themselves to live under the past's hegemonic rule by grasping for the property of their forbears. As a result, and in an almost vampiric transference of life force, dead authors become "animated," while at least one of their supposedly living descendants degenerates to the point of resembling a "dead body."

16 With its emphasis on teeming bodies and "hubbub ... that baffles all description," the battle scene in "Book Making" also registers a vaguely Malthusian form of claustrophobia. If countless dead ancestors are reanimated by over-quotation, there will soon be far too many to sustain. Irving expresses this thought much more pointedly in a sketch titled "The Mutability of Literature," where Crayon warns his reader about the geometric proliferation of reading material in recent times:

A few centuries since five or six hundred manuscripts constituted a great library; but what would you say to libraries, such as actually exist, containing three or four hundred thousand volumes; legions of authors at the same time busy; and the press going on with fearfully increasing activity, to double and quadruple the number? Unless some unforeseen mortality should break out among the progeny of the muse, now that she has become so prolific, I tremble for posterity. (Irving 1983: 861)

17 In an adaptation of Malthus' most famous argument, the cultural field requires positive checks to prevent its population of books from too far outstripping the supply of contemporary readers. Books consume people, it turns out, and with every passing generation the former seem more likely to starve and the latter to be irrevocably depleted. If "some unforeseen mortality" capable of addressing this problem can be found anywhere, the *Sketch-Book* does not expect that it will be found in England. With republican condescension, Crayon implies that England would not be such an "old, highly finished, and over-populous" nation if its people conducted themselves with more restraint and less absorbed attention to history (Irving 1983: 787). The more a society gropes after its own past, the more surely that society will be trampled or eaten alive by it.

18 But it is not only dead authors who threaten the living. Irving makes a larger point in the expanded 1848 edition of the work that established his reputation, *A History of New York*. In Book 7, pseudo-historian Diedrich Knickerbocker describes the "complicated distress" suffered by Dutch settlers while trying simultaneously to subdue "internal faction and commotion" and repel an English invasion force. The English commanders, sensing an opportunity to "foment the fears and tensions of the populace," issue a proclamation that demands surrender while making various attractive promises to the Dutch. Among these is a guarantee of uninterrupted heredity: "That every man should be allowed quietly to inherit his father's hat, coat, shoe-buckles, pipe, and every other personal appendage; and that no man should be obliged to conform to any improvements, inventions, or any other modern innovations; but, on the contrary, should be permitted to build his house, follow his trade, manage his farm, rear his hogs, and educate his children, precisely as his ancestors had done before him from time immemorial" (Irving 1848: 433-4). The Dutch, finding this arrangement desirable, become alienated from their strong-willed governor, Peter Stuyvesant, and thus render themselves and their settlement of New Amsterdam vulnerable to takeover. Knickerbocker regards the promise of inheritance untroubled by innovation as nothing more than a "crafty and conciliatory" device, part of those "insidious means" whereby the British secured power in North America (Irving 1848: 434). Implicit in this brief anecdote is the lesson that few things weaken any society more than a total capitulation to its ancestors.

19 With the *Sketch-Book*, Irving would save young America from this fate. His most forceful effort is found in the essay "English Writers on America," a polemic that evaluates the two countries' strained relationship in filial terms. Throughout this entry, England appears as an aged parent in the throes of natural decline, while America becomes its sprightly child with a glorious future in store.² But America must not be a child of England as England itself knows the word, assuming its likeness in every last detail. The end result of such mindless mimicry would be a kind of "mental vassalage" that "prevent[s] the growth of proper national pride" (Irving 1983: 791). Given the choice between stunting its growth and a total estrangement from the parent country, Crayon would reluctantly choose the latter. "But," he adds, "it is hard to give up the kindred tie! and there are feelings dearer than interest—closer to the heart than pride—that will still make us cast back a look of regret as we wander farther and farther from the paternal roof, and lament the waywardness of the parent that would repel the affections of the child" (Irving 1983: 791). Though America, Crayon is quick to point out, can always console itself with being "the rising and the gaining party" in every encounter with England, losing all contact with that venerable country would be a bitter way for the republic to reach its maturity (Irving 1983: 792).

20 Ultimately, Crayon chooses not to "give up the kindred tie," but instead transform it for a new era and national outlook. The image of America as a youth drifting regretfully from "the paternal roof" is replaced, in the essay's final paragraph, with a mature young nation free to revisit its childhood home whenever it chooses to do so.

21 We are a young people, necessarily an imitative one, and must take our examples and models, in a great degree, from the existing nations of Europe. There is no country more worthy of our study than England. The spirit of her constitution is most analogous to ours. The manners of her people—their intellectual activity—their freedom of opinion—their habits of thinking on those subjects which concern the dearest interests and most sacred charities of private life, are all congenial to the American character; and, in fact, are all intrinsically excellent: for it is in the moral feeling of the people that the deep foundations of British prosperity are laid; and however the superstructure may be timeworn, or overrun by abuses, there must be something solid in the basis, admirable in the materials, and stable in the structure of an edifice that so long has

towered unshaken amidst the tempests of the world.

Let it be the pride of our writers, therefore, discarding all feelings of irritation, and disdaining to retaliate the illiberality of British authors, to speak of the English nation without prejudice, and with determined candor. While they rebuke the indiscriminating bigotry with which some of our countrymen admire and imitate every thing English, merely because it is English, let them frankly point out what is really worthy of approbation. We may thus place England before us as a perpetual volume of reference, wherein are recorded sound deductions from ages of experience; and while we avoid the errors and absurdities which may have crept into the page, we may draw thence golden maxims of practical wisdom, wherewith to strengthen and to embellish our national character. (Irving 1983: 793-4)

22 With this passionate exhortation, Irving infuses reproduction and heredity with modern generational thinking—or, in Warner’s language, he uses heterosexuality to alter the terms of patriarchy. Young America, as Old England’s rightful son and heir, must not succumb to “indiscriminating” extremes of devotion or rebellion. Instead, like the precious few men of taste in the British Museum, Americans will collectively scan the “volume of reference” that is English culture with utmost discrimination and taste. Some of the material that it finds there will be upheld as so many “golden maxims,” while the rest—an accumulation of “errors and absurdities”—will be cast into oblivion. Crucially, America alone may decide what is what. Young nations on the rise, like young people, should find political and cultural agency in the knowledge that their parents are mortal.

23 Taken together, the *Sketch-Book’s* satiric sketches and essays reject at every level the sort of old-fashioned heredity whereby the ancient dominate the young for all time. Such crimes against nature, Crayon indicates, do not happen in America, a society that learns from the natural world how to manage the relationship between the living and the dying. Unlike the English stronghold of Bracebridge Hall, where “[i]t is with great difficulty that the squire can ever be brought to have any tree cut down on his estate,” America for Irving is a place “where we burn down a forest of stately pines” without hesitation, so that young saplings may have room and food enough to flourish (Irving 1991: 71). It is, more generally, a place where old things are not suffered to become overdeveloped and brooding, but instead are swiftly relegated, in all but their most fundamental elements, to the past. By following these principles of constant growth and decay, American society, so unlike the musty estates and museums of her aged parent country, achieves an unselfish heredity that keeps the nation evergreen.

24 How exactly does Irving’s young nation avoid the generational disorder of over-finished, overpopulous England? By the time Crayon gestures in his “Book Making” episode to the ways of life and death in “our American woodlands,” his *Sketch-Book* has already given us “Rip Van Winkle,” a romance set explicitly in that space. The tale, as otherworldly as Crayon’s dreams in the British Museum, is Irving’s ur-example of how heredity—not just among artists, but all people—is managed in a modern republic where every generation must have its share of time.

25 The first information communicated about Rip, apart from his being “a simple good natured fellow,” concerns heredity: “He was a descendent of the Van Winkles who figured so gallantly in the chivalrous days of Peter Stuyvesant” (Irving 1983: 770). In other, less flattering words, paraphrased from *A History of New York*, Rip can trace his ancestry back to those Dutch settlers whom the British manipulated by portraying ancestry itself as a closed and utterly repetitive system. This outlook dominates the world of Irving’s story. Although Rip’s “patrimonial estate ha[s] dwindled away under his management acre by acre,” he still appears destined for immortality, thanks to his having been productive in one crucial aspect of life (Irving 1983: 771). “His son Rip,” we are told, “an urchin begotten in his own likeness, promised to inherit the habits, with the old clothes, of his father” (Irving 1983: 771). Here habits and old clothes, already related by a punning association, become a package deal, two parts of the same inheritance passing from father to son. This is consistent with other entries in the *Sketch-Book* that speak of inheritance, none of them distinguishing much between personality traits and physical property. The younger Rip Van Winkle will have all of it, Irving’s narrator complacently explains, thereby perpetuating his father’s exact likeness. As Dutch descendants living in a British colony, Rip and his son are connected by the same ancient form of heredity that Irving lampoons in “Book Making,” whereby each generation does well to inherit as closely as possible the traits of the generation that preceded.

26 Of course, it is debatable whether some traits, like an “insuperable aversion to all kinds of profitable labor,” are worth inheriting (Irving 1983: 770). Dame Van Winkle’s complaints, to which the tale does not grant us direct access, serve as the first intimations of this point. We are told that whenever her influence becomes unbearable, Rip is apt to “stroll away into the woods” with his dog, Wolf, and there to lose himself in admiration of the “rich woodland” (Irving 1983: 773). In this mountainous natural space, “the boundaries between the living and the dead, the material and the immaterial, the real and the fictional, the present and the past are porous.” Here Irving’s American tale introduces the fantastical inciting incident that will begin to show old-fashioned heredity in its more oppressive aspect.

As he was about to descend, he heard a voice from a distance hallooing: ‘Rip Van Winkle! Rip Van Winkle!’ He looked around, but could see nothing but a crow winging its solitary flight across the mountain. He thought his fancy might have deceived him, and turned again to descend, when he heard the same cry ring through the still evening air, ‘Rip Van Winkle! Rip Van Winkle!’—at the same time Wolf bristled up his back, and giving a low growl, skulked to his master’s side, looking fearfully down into the glen. (Irving 1983: 774)

27 What comes after this inauspicious greeting is essentially “The Art of Book Making” in colonial form. Following an odd, square-shaped stranger into a nearby amphitheater, Rip stumbles into the company of certain “odd-looking personages playing at ninepins.” These men at first are almost a different species, one of them possessing “small piggish eyes” and another’s face seeming “to consist entirely of nose.” The group becomes identifiable only by their resemblance to “the figures in an old Flemish painting in the parlor of Dominie Van Schaick, the village parson, and which had been brought over from Holland at the time of the settlement” (Irving 1983: 775). In essence, then, Rip interacts with dead men who have sprung from a painting into animate life, just as the British book manufacturers do. Also like those men, Rip succumbs to the influence of past generations. “By degrees,” explains the narrator, “Rip’s awe and apprehension subsided. He even ventured, when no eye was fixed upon him, to taste the beverage which he found had much of the flavor of excellent Hollands. He was naturally a thirsty soul, and was soon tempted to repeat the draught. One taste provoked another; and he reiterated his visits to the flagon so often, that at length his senses were overpowered, his eyes swam in his head, his head gradually declined, and he fell into a deep sleep” (Irving 1983: 776). The same logic that we saw in “Book Making” implicitly repeats itself in this scene: if Rip had maintained a tasteful distance from his ancestors, or if, having approached them, he had sampled their wares (liquor, not literature) more discriminately, he would not have been overwhelmed. As it is, he passes prematurely into a burlesque of the fate that Crayon prescribes to all men: “in a good old age they sleep with their fathers.” Rip’s fathers reward his familiarity by rendering him unconscious and costing him twenty years of waking life.

28 Now we arrive at the infamous Great Divide in Irving’s tale, the “enormous lapses of time” that so confuse a suddenly aged Rip (Irving 1983: 781). By declining to narrate the revolutionary events that occur between Rip’s falling asleep and his waking, Irving thrusts entirely upon his reader the task of evaluating how, if at all, the early republic actually differs from its

colonial precursor. If this chasm of time in the middle of “Rip Van Winkle” seems like a thing to be admired passively, as Rip admires “a deep mountain glen, wild, lonely, and shagged, the bottom filled with fragments from the impending cliffs,” in fact we have other options (Irving 1983: 774). Fifteen years after the story was first published, Alexis de Tocqueville, in the first volume of *Democracy in America* (1835), would supply narration that fills much the story’s immense gap, at least where its attention to inheritance is concerned. In Chapter 3, Tocqueville explains why the “germ of aristocracy” never flourished in those regions of the New World where it was even planted, including New York. Some colonial figures, he admits, “acquired a power over the rest which might truly have been called aristocratic, if it had been capable of transmission from father to son” (Tocqueville 2007: 45). By this he means that a patriarch passing his entire property to a single male heir would have enabled quasi-aristocratic families to exert perpetual control over future generations in much the same way as wealthy Europeans had long done. This becomes impossible, according to Tocqueville, because of laws that dictate a radically new social condition in America.

The English laws concerning the transmission of property were abolished in almost all the States at the time of the Revolution. The law of entail was so modified as not to interrupt the free circulation of property. The first generation having passed away, estates began to be parcelled out, and the change became more and more rapid with the progress of time. At this moment, after a lapse of a little more than sixty years, the aspect of society is totally altered; the families of the great landed proprietors are almost all commingled with the general mass. In the State of New York, which formerly contained many of these, there are but two who still keep their heads above the stream, and they must shortly disappear. The sons of these opulent citizens are become merchants, lawyers, or physicians. Most of them have lapsed into obscurity. The last trace of hereditary ranks and distinctions is destroyed—the law of partition has reduced all to one level. (Tocqueville 2007: 45)

29 Elsewhere, Tocqueville puts the same idea more evocatively: partible inheritance is a force that acts upon the American patriarch’s property, breaking it into smaller and more numerous pieces with every generation, “until by its incessant activity the bulwarks of the influence of wealth are ground down to the fine and shifting sand which is the basis of democracy” (Tocqueville 2007: 44). This grinding of bulwarks that would otherwise overshadow the future seems not unlike the necessary burning of overgrown pine trees in Crayon’s American woodland. Both images find ancestry being robbed of its traditional power to perpetuate its own likeness endlessly through time. “What is called family pride,” Tocqueville remarks, bringing his European experience to bear upon the subject, “is often founded upon an illusion of self-love. A man wishes to perpetuate and immortalize himself, as it were, in his great-grandchildren” (Tocqueville 2007: 45). In America, the law ceases to enable that desire for self-immortalization, making every child accountable to himself before all others. In its place rises a system whereby “sons” must choose a profession and create themselves in whatever image they prefer. More recent theorists have added to the letter of Tocqueville’s theory while affirming its spirit. “Partible inheritance itself,” according to Warner, “takes on greater significance itself given natural rights theory, the historical time of modernity, the social imaginary of democratic legitimacy, and the decline of kinship systems generally”—all of which factors conspire to produce a republic where people’s reach can no longer exceed the span of their mortal years (Warner 2000: 781).

30 Irving’s tale dramatizes this historic transformation by showing us a post-revolutionary America where heredity holds nowhere near the sway that it did during colonial times. Though Rip is no aristocrat, his existence before the twenty-year nap unfolds in the sleepy certainty of an immortal likeness passing whole and unbroken, again and again, from old age to youth: his son “promised to inherit” everything that he was. Handing on such an inheritance should give Rip power over his progeny. Returning from the woods, and seemingly from the dead, to his native village, the old man notices his adult son in the street, and reacts not with satisfaction, but with unbridled confusion.

Rip looked, and beheld a precise counterpart of himself as he went up the mountain; apparently as lazy, and certainly as ragged. The poor fellow was now completely confounded. He doubted his own identity, and whether he was himself or another man. In the midst of his bewilderment, the man in the cocked hat demanded who he was, and what was his name? (Irving 1983: 781)

31 At this moment, Irving’s story seems just about to erupt in an American reenactment of the “Book Making” sketch’s bizarre generational brawl. Like the parson in the British Museum, Rip’s son has put on a dead ancestor’s beard and become that man’s copy. Looking at him, the elder Rip is confronted by the same crisis as Ben Jonson, Thomas Dekker, and the monks: “I’m not myself—I’m somebody else—that’s me yonder—no—that’s somebody else, got into my shoes...” (Irving 1983: 781). His passive nature notwithstanding, the elder Rip might be seconds from reacting as those reanimated Britons do, with a cry of “Thief! Thief!” and an assault upon the younger generation.

32 This is not, of course, what happens. That it cannot happen is a distinctive feature of the nascent republicanism that Irving would represent as America’s foremost improvement upon the ways of its parent country. Ancestors can no longer dominate the present moment with their property, material or otherwise. Everywhere the town’s altered topography shows signs of this change, none of them more evocative than an actual sign. As Rip returns to his altered town, we learn that one trace of the recent past looks the same, and yet altogether different: “He recognized on the sign, however, the ruby face of King George, under which he had smoked so many a peaceful pipe, but even this was singularly metamorphosed. The red coat was changed for one of blue and buff, a sword was held in the hand instead of a sceptre, the head was decorated with a cocked hat, and underneath was painted in large characters, ‘GENERAL WASHINGTON.’” This altered portrait is one of the story’s most rigorously interpreted symbols. Terence Martin treats this rather slapdash George Washington as a “new father image” around which Rip seems incapable of orienting himself (Martin 1959: 142). Steven Blakemore reads the sign as articulating “that radical change ... is merely superficial and that (sub)versive repetition is really the story’s secret theme” (Blakemore 2000: 194). For Lloyd Pratt, the portrait “articulates the character of a modernity in which incommensurable temporalities fail to resolve into a single arrow of time” (Pratt 2010: 27).

33 To develop a new reading of this enigmatic symbol, I propose that we compare Washington’s portrait with those that hang in the “Book-Making” sketch’s British Museum. The differences between them could not be starker. We have seen young British authors ransacking the work of their forebears to wear as clothing. This insult prompts Ben Jonson and other dead men to “thrust out first a head, then a shoulder, from the canvas,” before leaping fully into the present moment and dominating their lowly imitators. In America, the young do not scramble to put on their ancestors’ garments; on the contrary, they make older generations wear whatever *they* choose, in this case dressing King George in a “coat blue and bluff” and a “cocked hat” so that he may pass for their current favorite idol. Far from submitting to the hegemony of the past, then, Irving’s young Americans have discovered power to assert their own influence over the past, covering it in whatever garb they consider appropriate at the present time. Furthermore, by collapsing the king and the general into one figure, Americans control the population of their influences, not allowing themselves to be outnumbered and overrun by their forebears. This is not the British Museum, where portraits are everywhere, their subjects ready to ambush covetous onlookers at any moment. Seen in this light, the inn’s altered sign becomes an answer to Crayon’s half-joking call for a “unforeseen mortality” capable of keeping history in check.

34 The same principle of capping past and passing generations' influence over the present also applies more locally in "Rip Van Winkle." The story takes still another important turn when Peter Vanderdonk, the town's oldest living citizen, who shares his name with an esteemed historian from generations past, is seen "slowly advancing up the road." This aged figure provides a kind of *senex ex machina* that restores order to the town.

He recollected Rip at once, and corroborated his story in the most satisfactory manner. He assured the company that it was a fact, handed down from his ancestor, the historian, that the Kaatskill mountains had always been haunted by strange beings. That it was affirmed that the great Hendrick Hudson, the first discoverer of the river and country, kept a kind of vigil there every twenty years, with his crew of the Half-moon; being permitted in this way to revisit the scenes of his enterprise, and keep a guardian eye upon the river and the great city called by his name. That his father had once seen them in their old Dutch dresses playing at ninepins in the hollow of the mountain; and that he himself had heard, one summer afternoon, the sound of their balls, like distant peals of thunder. (Irving 1983: 782-3)

35 Notice Vanderdonk's use of the phrase "handed down" in describing how knowledge about the Kaatskills has been transmitted across time. This is precisely the view of inheritance that, according to my argument, no longer predominates in America, a place where the young steal whatever they care to steal and no more. But Vanderdonk's choice of words has already been undermined by another detail: he enters the story only after "it [is] determined" by people younger than himself that his advice should be taken. According to this formulation, the older man's knowledge is not really handed down by him so much as it is taken up, like the metaphorical volume of reference in "English Writers on America," by his youthful successors. Once the question of Rip's seeming resurrection is settled, says Irving's narrator, the townspeople "returned to the more important concerns of the election," leaving both Peter and Rip in their wake. Peter, his useful information dispensed disappears from the tale altogether, having shared no directly reported dialogue with Rip. It is as though "Rip Van Winkle" will not tolerate too many old men standing in its foreground at one time.

36 Nature will not tolerate it either. The mystery of Rip's long absence resolved, it seems, to everyone's satisfaction, his daughter, Judith Gardenier, steps forward and takes charge of the old man. "I am your father!" cried he—"Young Rip Van Winkle once—old Rip Van Winkle now!—does nobody know poor Rip Van Winkle!" (Irving 1983: 782). The logical endpoint of this progression is 'dead Rip Van Winkle.'³ In what remains of his tale, Irving leads us part of the way toward that eventuality.

Having nothing to do at home, and being arrived at that happy age when a man can be idle with impunity, he took his place once more on the bench, at the inn door, and was revered as one of the patriarchs of the village, and a chronicle of the old times "before the war." It was some time before he could get into the regular track of gossip, or could be made to comprehend the strange events that had taken place during his torpor. How that there had been a revolutionary war—that the country had thrown off the yoke of old England—and that, instead of being a subject to his Majesty George the Third, he was now a free citizen of the United States. (Irving 1983: 783)

37 Talk of a "happy age" reminds us that in Rip's world, with all of its supernatural elements, aging still has an inalienable role to play. As Carolyn Dinshaw has pointed out, the fact that Rip ages, both during and after his twenty-year sleep, represents a significant departure from earlier tales of temporal asynchrony. The protagonist of "The Monk and the Dove," whom the Northern Homily Cycle depicts returning from the dead; the Seven Sleepers of Christian and Islamic legend, who conceal themselves in a cave to escape religious persecution and emerge three centuries later; Walter Map's King Herla, the twelfth-century British monarch who returns home after inhabiting the Otherworld for three hundred years—these characters are no older coming back to normal life than they were departing it (Dinshaw 2012: 134-5). In contrast, Irving emphasizes from the moment of Rip's awakening (after a much shorter period) that time has inflicted its wear upon himself and his surroundings. "He looked round for his gun," says the narrator, "but in place of the clean well-oiled fowling-piece, he found an old firelock lying by him, the barrel encrusted with rust, the lock falling off, and the stock worm eaten" (Irving 1983: 776). Another, more conspicuous clue presents itself while Rip is among the townspeople: "They all stared at him with equal marks of surprise, and whenever they cast eyes upon him, invariably stroked their chins. The constant recurrence of this gesture, induced Rip, involuntarily, to do, the same, when, to his astonishment, he found his beard had grown a foot long!" (Irving 1983: 778). Rip's wildly overgrown facial hair provides the most in-your-face reminder possible that he is fast approaching the proper time to be cut down.

38 Why should the character not live forever? For reasons set down by Thomas Paine: "Every age and generation must be as free to act for itself, *in all cases*, as the age and generations which preceded it. The vanity and presumption of governing beyond the grave is the most ridiculous and insolent of all tyrannies. Man has no property in man; neither has any generation a property in the generations which are to follow" (Paine 2011: 74). Even more surely than death frees Rip from "the tyranny of Dame Van Winkle," it will eventually free later generations from any tyranny that Rip, Peter Vanderdonk, or their contemporaries might impose upon them (Irving 1983: 783). The tale that began with a promise of old-fashioned heredity—a son merely becoming his father—concludes with quite a different promise: that of modern American self-fashioning, embodied not by Rip Van Winkle's son, also called Rip Van Winkle (himself another relic of colonial existence), but by Rip's grandson, Rip Gardenier, who does not bear Rip's surname and does not necessarily take after him in any way. This young Rip, if he were real, would belong to what historian Joyce Appleby calls the "first American generation," for whom "[t]he very idea of generations resonated with new meaning ... As families exerted less influence on the lives of those born after Independence, the young people looked more to their peers for models of behavior. The attachment to one's age group weakened traditional loyalties, but it held out the promise of creating a fresh political will" (Appleby 2000: 3).⁴ From a colony where less than total inheritance is a failing of the younger generation, we have moved to a republic where a partial and quite selective inheritance is one's birthright. Seen in this light, the American Revolution is a break not merely from the British Empire, but from the tyranny of history itself. It has long been argued that Irving regards progress as a comforting illusion that obscures the cyclical forces of history (McGann 2012: 354). If even the possibility of authentic progress is found anywhere in his work, it flows from the discrimination and taste that young people exercise in departing from their ancestors' influence and making the world again.

39 All of which necessary generational succession would be helped greatly if Rip Van Winkle would only adhere to Geoffrey Crayon's law of the American woodland, follow the example of "all sublunary shapes," and die (Irving 1983: 811). By the end of the story, however, he is still very much alive. Even Diedrich Knickerbocker's postscript cannot confirm Rip's death: "I have even talked with Rip Van Winkle myself, who, when last I saw him, was a very venerable old man, and so perfectly rational and consistent on every other point, that I think no conscientious person could refuse to take this into the bargain..." (Irving 1983: 784). That Rip has become "very venerable" suggests that he continues along an inexorable course of degeneration that leads to the grave—but how much longer will that course run? This faint tension Irving leaves permanently unresolved at the close of his foundational romance.

40 The *Sketch-Book* frames death as the driving force of American life. In a democratic republic, dead generations are as unreal as "distant thunder," their will, edited by the free hand of youth, surviving in heavily abridged form, if at all (Irving

1983: 783). Where earthly immortality cannot exist, mortality becomes everything. Irving, in letting the old man for whom he has obvious affection continue living to the end of the story and beyond, admits that aging Americans have no certain refuge except in the span of their own mortal lives, no recourse except in continuing to live. Whatever inheritance fathers would prefer to hand on at their death, the next generation is a different story.

Bibliographie

Works cited

- Adams, John. *Papers of John Adams*, volume 17, Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Blakemore, Steven. "Family Resemblances: The Texts and Contexts of 'Rip Van Winkle,'" in *Early American Literature XXXV* / 2, 2000, p. 187-212.
- Bronstein, Michaela. *Out of Context: The Uses of Modernist Fiction*, New York: Oxford University Press, 2018.
- Bronstein, Michaela. "A Case for Literary Transhistory: Ngūgĩ's Use of Conrad", in *Modern Language Quarterly LXXV* / 3, 2014, p. 411-437.
- Bryant, William Cullen. *Poetical Works*, New York: D. Appleton and Company, 1884.
- Dinshaw, Carolyn. *How Soon Is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham: Duke University Press, 2012.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Hazlitt, William. *The Spirit of the Age*, Oxford: Woodstock Books, 1989.
- Irving, Washington. *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon*, Gent, New York: The Modern Library: 2001.
- Irving, Washington. *Bracebridge Hall; Tales of a Traveller; The Alhambra*, New York: Library of America, 1991.
- Irving, Washington. *History, Tales, and Sketches*, New York: Library of America, 1983.
- Irving, Washington. *The Complete Works of Washington Irving*, 26 volumes. Boston: Twayne, 1978.
- Irving, Washington. *A History of New York*, New York: G.P. Putnam and Sons, 1848.
- Jefferson, Thomas. *The Papers of Thomas Jefferson: Retirement Series*, 14 volumes, volume 12, Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Jefferson, Thomas. *The Papers of Thomas Jefferson*, 44 volumes, volume 12, Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Jones, Brian Jay. *Washington Irving: An American Original*, New York: Arcade Publishing, 2008.
- Kennedy, J. Gerald. *Strange Nation: Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*, New York: Oxford University Press, 2016.
- Martin, Terence. "Rip, Ichabod, and the American Imagination", in *American Literature XXXI* / 2, 1959, p. 137-49.
- Mathews, Cornelius / Duyckinck, Everett. "Political Life," in *Arcturus: A Journal of Books and Opinion*, 3 volumes, volume 1, New York: AMS Press, 1965.
- Mathews, Cornelius / Duyckinck, Everett. "The Novel of Sentiment", in *Arcturus: A Journal of Books and Opinion*, 3 volumes, volume 1, New York: AMS Press, 1965.
- McGann, Jerome. "Washington Irving, *A History of New York*, and American History," in *Early American History XLVII* / 2, 2012, p. 349-76.
- Miller, Perry. *The Raven and the Whale: The War of Words and Wits in the Era of Poe and Melville*, New York: Harcourt, Brace & World, 1956.
- Paine, Thomas. *Rights of Man*, Buffalo: Broadview Press, 2011.
- Pochmann, Henry A. "Irving's German Sources in the 'Sketch-Book'", in *Studies in Philology XXVII* / 3, 1930, p. 477-507.
- Pratt, Lloyd. *Archives of American Time*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Staley, Gregory. "Rip Van Winkle's 'Odyssey'", in *Greece and Rome, LIX* / 1 (2012), p. 90-103.
- Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*, New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- Warner, Michael. "Irving's Posterity", in: *English Literary History, LXVII* / 3, 2000, p. 773-99.
- Young, Philip. "Fallen from Time: The Mythic Rip Van Winkle", in: *The Kenyon Review, XXII* / 4, 1960, p. 547-73.

Notes

¹ Following the publication of "Rip Van Winkle," Irving would be accused of "pilfering" from German folklore, specifically the legend of Peter Klaus.

² William Hazlitt, in *The Spirit of the Age*, derides Irving for his portrayal of England as a nation whose past is its only present and whose future does not exist: "Instead of tracing the changes that have taken place in society since Addison or Fielding wrote, he transcribes their account in a different hand-writing, and thus keeps us stationary, at least in our most attractive and praise-worthy qualities of simplicity, honesty, hospitality, modesty, and good-nature. This is a very flattering mode of turning fiction into history, or history into fiction; and we should scarcely know ourselves again in the softened and altered likeness, but that it bears the date of 1820, and issues from the press in Albemarle-street."

³ Here I disagree slightly with the classic feminist reading of Judith Fetterley, in which Rip "moves from the boyhood of youth to the boyhood of an old age that promises to go on forever."

⁴ Basing her argument on a range of historical records from that fifty-four-year span, Appleby regards this generation as unique, more liberated from the strictures of influence and heredity than either their forebears or their descendants. From the literature of the period, however, it is clear that Americans writers saw their break from England as inaugurating a tradition of such "will" that would continue through all subsequent American generations, until the end of time.

Pour citer cet article

Référence électronique

Matthew Redmond, « Rip Van Winkle's Coat: Inheriting the American Republic », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 17 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3546>

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

4. Regards décalés : re-présenter l'histoire

Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre

MARIA BREMER

Résumés

Deutsch English Français

Zumeist wird die Kunstausstellung als ein raumzeitliches Gefüge definiert, in dem ausgewählte Kunstobjekte vorübergehend auf ein Publikum treffen. Eine kunsthistorisch informierte Ausstellungsgeschichte ist zudem zu der Erkenntnis gelangt, dass temporäre Veröffentlichungsformate über die Präsentation von Kunst hinaus weitere grundlegende Kompetenzen im Kunstfeld ausüben können. Demnach ermöglichen es Kunstausstellungen, an Verfahren der Kunstgeschichtsschreibung zu partizipieren beziehungsweise deren Voraussetzungen zu reflektieren. Dieser Beitrag vertritt die These eines metahistorischen Potenzials von Kunstausstellungen und veranschaulicht sie anhand der Tätigkeiten einer Frauenkooperative, der Cooperativa di Via Beato Angelico, die von 1976 bis 1978 in Rom agierte. Für Künstlerinnen und Kulturschaffende jener Jahre erforderte die historische Abwesenheit von Frauen in dem Kunstfeld und in der Kunstgeschichte eine radikale Infragestellung der Prämissen der Kunstgeschichtsschreibung. Anstatt Ausstellungen zu nutzen, um bereits bestehende Darstellungen zu konsolidieren oder zu erweitern war das Programm der Kooperative darauf ausgerichtet, Künstlerinnen aus der Vergangenheit und der Gegenwart neu ins Licht und zueinander in Bezug zu setzen. Dabei kamen anachronische und genealogische Verfahren zum Tragen, die, wie ich vorschlagen möchte, Konzepte von Zeit und Geschichte aus dem Bereich des separatistischen Feminismus in die Ausstellungspraxis übersetzten.

For the most part, the art exhibition is defined as a spatiotemporal structure in which selected art objects temporarily encounter an audience. Moreover, an exhibition history informed by art history has revealed that temporary publication formats can channel other fundamental competencies in the art field beyond the presentation of art. Accordingly, art exhibitions bear the possibility of participating in procedures of art historiography or reflecting on their preconditions. This article argues for such 'metahistorical' potential of art exhibitions and illustrates it with the activities of an all-women-cooperative, the Cooperativa di Via Beato Angelico, which operated in Rome from 1976 to 1978. For women artists and cultural practitioners at that time, the historical absence of women in the art field and art history required a radical questioning of the premises of art historiography. Rather than using exhibitions to consolidate or enlarge existing narratives, the cooperative's program was geared towards (re)discovering women artists from the past and present as well as establishing new relations among them. In so doing, anachronistic and genealogical procedures came into play, which, as I will suggest, translated concepts of time and history from the realm of separatist feminism into exhibition practice.

L'exposition d'art est généralement définie comme une structure spatio-temporelle dans laquelle des objets d'art sélectionnés rencontrent temporairement un public. De plus, une histoire des expositions informée par l'histoire de l'art a révélé que les formats de publication temporaire peuvent canaliser d'autres compétences fondamentales dans le domaine de l'art au-delà de la présentation d'objets. En conséquence, les expositions d'art donneraient la possibilité de participer à des procédures d'historiographie de l'art ou de réfléchir à leurs conditions préalables. Cet article défend ce potentiel 'méthistorique' des expositions d'art en l'illustrant par les activités d'une coopérative d'artistes femmes, la Cooperativa di Via Beato Angelico, qui a été active à Rome de 1976 à 1978. Pour les femmes artistes et praticiennes culturelles de l'époque, l'absence historique des femmes dans le domaine de l'art et de l'histoire de l'art exigeait une remise en question radicale des prémisses de l'historiographie. Plutôt que d'utiliser les expositions pour consolider ou élargir les récits existants, le programme de la coopérative visait à (re)découvrir des femmes artistes du passé et du présent et à établir de nouvelles relations entre elles. Ce faisant, des procédures anachroniques et généalogiques sont entrées en jeu, ce qui, comme je le suggérerai, a traduit des concepts de temps et d'histoire du domaine du féminisme séparatiste dans la pratique des expositions.

Entrées d'index

Mots-clés : histoire des expositions, historiographie, anachronisme, généalogie, féminisme, 1970 (années), Rome

Keywords : exhibition History, historiography, anachronism, genealogy, feminism, 1970s, Roma

Schlagwortindex : ausstellungsgeschichte, historiografie, anachronie, genealogie, feminismus, 1970er Jahre, Roma

Texte intégral

1. Ausstellungen und Kunstgeschichte

- 1 Kunstausstellungen können als raumzeitliche Gefüge verstanden werden, in denen ausgewählte Kunstobjekte in jeweils einzigartigen Konstellationen vorübergehend auf ein Publikum treffen. Vor allem seit den 1990er Jahren ist für dieses temporäre Veröffentlichungsformat ein wachsendes kunsthistorisches Interesse zu verzeichnen. An den Schnittstellen zwischen Kunstgeschichte, Museologie und Kuratorischer Forschung hat sich die Ausstellungsgeschichte zu einem eigenen kunsthistorischen Zweig entwickelt.¹ Ausgehend von der ephemeren Begegnung von Kunst und Publikum fördert dieser Bereich vor allem unser Wissen über die kontextuellen Bedingungen von Kunstwerken, Bewegungen und Künstler*innen und beleuchtet deren soziale, politische und kommerzielle Verflochtenheit. Doch die Funktionen der Kunstausstellung reichen über eine öffentliche Präsentation von Kunst hinaus.² Mein Beitrag baut auf neueren Überlegungen auf, die sich dem Verhältnis von Kunstausstellungen und Kunstgeschichte widmen. Im Fokus steht die Frage, welche Möglichkeiten Ausstellungen bieten, in die Produktion von Kunstgeschichte einzugreifen. In dem 1982 erschienenen Artikel *Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht* vertrat der Kunsthistoriker Walter Grasskamp hierzu die Auffassung, dass die groß angelegte periodische Übersichtsschau zeitgenössischer Kunst, die documenta, „schon im Vorgriff das Geschäft der Kunstgeschichte [besorgt], [...] indem sie ihr die Mühen der Auswahl abnimmt“.³ Während Grasskamp die historiografischen Auswirkungen des kuratorischen Akts der Auswahl betonte, verortete Bruce Altshuler drei Jahrzehnte später das historiografische Potenzial der Ausstellung in ihrer sozialen Dimension und stellte fest, dass „Ausstellungen eine Reihe von Charakteren zusammenbringen, die mit unterschiedlichen Absichten und unter verschiedenen Umständen so viel von dem hervorbringen, was uns als Kunstgeschichte überliefert wird.“⁴ Zuletzt haben Anthony Gardner und Charles Green Biennalen, Triennalen und die documenta als Instanzen charakterisiert, die die zeitgenössische Kunst ‚geschaffen haben‘, und dabei die kommerziellen und diskursiven Verbindungen zwischen der weltweiten Verbreitung von Biennalen und dem aufkommenden Begriff der *Global Contemporary Art* hervorgehoben.⁵ Die Beobachtungen von Grasskamp, Altshuler, Gardner und Green bezogen sich insgesamt auf publikumswirksame Großausstellungen, die ein kunsthistorisches Entwicklungsschema, die Aufeinanderfolge von Moderne, Konzeptualismus und Globalismus, voraussetzten und zugleich bekräftigten. Doch auch in Abgrenzung von einer universalistischen Prämisse kunsthistorischer Progressivität ist im Ausstellungsformat Kunstgeschichte gemacht worden.
- 2 Während eines Forschungsaufenthalts in Rom habe ich begonnen, mich mit einer Reihe vernachlässigter Kunstausstellungen zu befassen.⁶ Diese wurden in den 1970er Jahren im Kontext des sogenannten Feminismus ‚der zweiten Welle‘ in der italienischen Hauptstadt organisiert. Solche Ausstellungsinitiativen haben ebenfalls, wie ich vorschlagen möchte, *Kunstgeschichte gemacht*, jedoch gerade nicht im Sinne einer Bestärkung von linearen Schemata. Vielmehr bestand ihr Einsatz darin, die vermeintliche Neutralität progressivistischer Vorstellungen als wirkmächtige Konstruktion zu hinterfragen. Für viele Künstlerinnen und Kulturschaffende jener Jahre erforderte die historische Marginalisierung von weiblich markierten Positionen nämlich eine radikale Infragestellung der Prämissen der Geschichtsschreibung. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Tätigkeiten einer Frauenkooperative, der Cooperativa di Via Beato Angelico,⁷ die von 1976 bis 1978 in Rom agierte und Künstlerinnen aus der Vergangenheit und der Gegenwart neu zueinander in Bezug und ins Licht setzte.⁸

2. Rom, ca. 1970: feministische Initiativen im Kunstfeld

- 3 In Italien erstarkten feministische Initiativen im Laufe der 1960er Jahre, als sich radikale Fraktionen von der Studierendenbewegung und den kommunistischen und christlich-demokratischen Organisationen (UDI, *Unione donne italiane*, und CIF, *Centro italiano femminile*)⁹ abspalteten. Auch wenn sich im Kunstfeld keine kohärente Bewegung ausbildete, trugen zahlreiche Künstlerinnen dazu bei, den Feminismus auf grundlegende Weise neu zu erfinden und zu fördern.¹⁰ Reibungspotenzial boten nicht nur überwiegend konservative Institutionen und Akteure, sondern auch die politisch progressive Kunstszene. Konstituiert durch männlich dominierte Gruppen, die sich gegenseitig ablösten – *Arte povera* folgte auf Pop und *Informel* – hielt diese kompetitive Arena beharrlich an den Kategorien des kreativen Genies und des Meisterwerks fest. Beispielsweise etablierte der Kritiker und Kurator Germano Celant 1967 die militaristische Symbolik der Guerilla für ‚seine‘ Künstler der *Arte povera*; langfristig erhielten sich die suggestiven Rollenbilder des Alchemisten, des Außenseiters oder des Schamanen.¹¹ Neben der männlichen Überzahl erwiesen sich auch die Strukturen und Diskurse, die den kunsthistorischen Kanon begründeten, als unausgewogen. Um es mit Foucaults Worten auszudrücken, war das ‚historische Apriori‘ der zeitgenössischen Kunst asymmetrisch: „Realitätsbedingungen für Aussagen“ (und Handlungen) variierten drastisch je nach geschlechtlicher Zuschreibung.¹² Die Position von Künstlerinnen im Kunstfeld und in der Kunstgeschichte wurde heftig debattiert. Während die Kunstkritikerin Lea Vergine und die Galeristin Romana Loda eine Revision des kunsthistorischen Kanons einforderten, führte die Künstlerin Simone Weller die Vorstellung einer geschlechtsneutralen Professionalisierung ins Feld. Die Kritikerin Anne Marie Sauzeau Boetti drängte hingegen darauf, Ausdrucksformen eines ‚weiblichen Symbolismus‘ in der Kunstproduktion zu identifizieren und zu unterstützen.¹³
- 4 Mit dem Aufkommen von Künstlerinnenausstellungen nahmen diese verschiedenen Ansätze auch in der Praxis Form an. Die von Loda kuratierten Künstlerinnenausstellungen *Coazione a mostrare*,¹⁴ 1974, die verschiedenen Ausgaben von *Magma*, 1975, 1976, 1977, *Altra misura*,¹⁵ 1976, und *Il volto sinistro dell'arte*, 1978 transportierten paritätische Forderungen.¹⁶ Ebenfalls im Sinne einer Gleichberechtigung konzentrierte sich Vergine für ihre Ausstellung *L'altra metà dell'avanguardia*,¹⁷ die 1980 in Mailand eröffnet und anschließend in Rom und Helsinki gezeigt wurde, auf Arbeiten von Künstlerinnen der historischen Avantgardebewegungen. Ausgehend von ihrem Buch *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*,¹⁸ das Interviews und 270 Namen von in Italien tätigen Künstlerinnen versammelte, organisierte Weller 1977 in Rom eine Übersichtsausstellung über weiblich markiertes künstlerisches Schaffen.¹⁹ Ein Jahr später verantwortete die Künstlerin Mirella Bentivoglio aus Anlass der Venedig-Biennale von 1978 eine Präsentation visueller Poesie. Unter dem Titel *Materializzazione del linguaggio*,²⁰ also der Vorstellung einer verkörperten Sprache, wurden Praktiken von 80 Künstlerinnen auf ihre ästhetische Spezifität geprüft. Zwar würde jede einzelne dieser Ausstellungen eine eingehende Untersuchung erfordern, ihr übergeordnetes Ziel bestand jedoch darin, Sichtbarkeit und/oder institutionellen Zugang für Künstlerinnen zu schaffen. Insgesamt betonten die Initiativen die professionelle Qualität der Exponate, ihren gleichwertigen oder eigenwilligen Beitrag zu bereits bestehenden Kapiteln, Bewegungen und Erzählungen der Kunstgeschichte, die dabei jeweils unhinterfragt blieben.
- 5 Die 1976 gegründete und bis 1978 aktive Cooperativa di Via del Beato Angelico stand im Gegensatz zu einem solchen gemäßigten Revisionismus. Ihre Ausrichtung orientierte sich vielmehr an den Leitprinzipien des separatistischen Feminismus: Während die Gegenwart als transformativer Möglichkeitsraum aufgefasst wurde, wollte die Vergangenheit ausdrücklich von der Position der Frauen aus neu gedacht werden.²¹ Grundlage des separatistischen Denkens war eine vehemente Ablehnung der formalen Gleichstellung der damals binär gedachten Geschlechter.²² Das Konzept der Gleichberechtigung, wie es sich in der Geschichte herausgebildet hatte, wurde als Versuch gesehen, Frauen zwangsweise mit Männern gleichzustellen. Frauen sollten zu Bürgerinnen werden, indem sie sich der männlichen politischen Ordnung

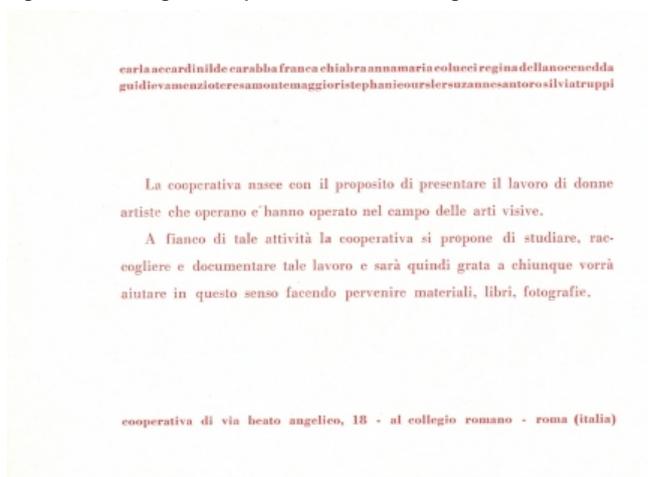
anpassten, die somit neutral und unbestritten bleiben würde. Aus dieser Kritik entwickelte sich eine separatistische Haltung, die einen existenzialistischen Befreiungsanspruch gegenüber einem aktivistischen Emanzipationsanspruch in den Vordergrund stellte. In geschlossenen Zirkeln, durch Praktiken der *autocoscienza* – der Bewusstseinsbildung – und des unabhängigen Publizierens verfolgten Separatistinnen eine von der männlichen Norm unabhängige weibliche Subjektivierung. Diese sollte die Grundlage für eine Umgestaltung der Gesellschaft bilden. Unter dem Motto ‚bei sich selbst anfangen‘ wurden vorherrschende Vorstellungen von der Vergangenheit als homogener oder objektivierbarer Grundlage verworfen.

- 6 Am einflussreichsten im italienischen Kontext war in diesem Zusammenhang das Kollektiv Rivolta femminile (Weibliche Revolte), das 1970 von der renommierten Kunstkritikerin Carla Lonzi und der Künstlerin Carla Accardi zusammen mit der Journalistin Elvira Banotti gegründet wurde und woran sich auch weitere Künstlerinnen beteiligten. Als Lonzi sich von ihrem Beruf als Kunstkritikerin zurückzog und die Kunst als eine patriarchal geprägte Sphäre ablehnte, um sich ganz dem Feminismus zu widmen, verließen einige der Künstlerinnen, allen voran Accardi selbst, Rivolta femminile und gründeten die Cooperativa di Via Beato Angelico. Dennoch sollte der separatistische Feminismus die Art und Weise bestimmen, wie die Kooperative das Verhältnis der Künstlerinnen zur Kunstgeschichte anging.

3. Gegen eine progressivistische Kunstgeschichte

- 7 Die Genossenschaft bestand aus elf Mitgliedern – acht Künstlerinnen und drei Kunstkritikerinnen –, die in Rom, Mailand und Turin tätig waren: Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina Della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro und Silvia Truppi.²³ Zusammen bildeten sie die erste Künstlerinnenkooperative in Rom und Italien, die einen eigenen Ausstellungsraum betrieb. Auf einer selbstentworfenen Postkarte fassten die elf Mitglieder Anfang 1976 ihre Ziele zusammen und gaben damit einen programmatischen Rahmen vor. Der Briefkopf beinhaltete ihre in demonstrativen Kleinbuchstaben, in alphabetischer Reihenfolge und ohne Zwischenräume aneinandergereihten Namen. Unter Verzicht auf militanten Jargon lautete ihre Erklärung (fig. 1):

Figure 1. Erklärung der Cooperativa di Via Beato Angelico, 1976, Postkarte.



Die Kooperative wurde mit dem Ziel gegründet, Werke von Künstlerinnen zu präsentieren, die im Bereich der bildenden Kunst arbeiten oder gearbeitet haben. Neben dieser Tätigkeit beabsichtigt die Genossenschaft, diese Arbeiten zu erforschen, zu sammeln und zu dokumentieren, und ist daher allen dankbar, die in dieser Hinsicht durch die Bereitstellung von Materialien, Büchern und Fotografien helfen möchten.²⁴

- 8 Das Archivierungs- und Ausstellungsprogramm strebte damit weder eine Systematik an, noch bestimmte es explizite Auswahlkriterien für die Kunst von Frauen. Im ersten Fall hätten sich die Mitglieder auf ein unbefriedigendes revisionistisches Unterfangen eingelassen; im zweiten Fall hätten sie bestimmte Ästhetiken als inhärent ‚weiblich‘ festgeschrieben. Das Anliegen der Künstlerinnenförderung manifestierte sich also in einem unregelmäßigen Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Jahrhunderten, Generationen und Positionen sowie in der Aufforderung zu einer spontanen, kollektiven Zusammenstellung von Archivmaterial abseits kanonischer Zuordnungen.²⁵ Nach der Eröffnungsausstellung mit einem Werk von Artemisia Gentileschi widmete sich die Kooperative ihren Mitgliedern Suzanne Santoro (April 1976) und Carla Accardi (Mai 1976). Daraufhin wurden erneut Einzelausstellungen von Künstlerinnen der Vergangenheit organisiert. Auf eine Retrospektive der 1974 verstorbenen Futuristin Regina Bracchi folgte eine Ausstellung mit Werken der Bologneser Malerin Elisabetta Sirani aus dem 17. Jahrhundert. Anschließend stellten die Mitglieder Silvia Truppi (Januar 1977), Nedda Guidi (April 1977), Anna Maria Colucci (Mai 1977) und erneut Suzanne Santoro, dieses Mal gemeinsam mit Marisa Busanel (Januar 1978), aktuelle Arbeiten aus.²⁶
- 9 Gleichzeitig setzten männliche Kollegen ebenfalls die Formate der temporären Ausstellung und des Archivs ein, jedoch führten sie darin ein progressivistisches Narrativ avantgardistischer Triumphe fort. Die Auswahl, Ausstellung und Bewahrung der Kunst der Gegenwart hatte sich in Italien zunehmend von den Nationalmuseen für moderne Kunst auf einzelne Akteure, meist Kunstkritiker und Kuratoren, verlagert. Bereits 1970 gründete Germano Celant in Genua sein *Information and Documentation Archives* (IDA), das auf „Theorie, Information und Organisation“ spezialisiert war und neben dem Sammeln und Bewahren auch Dienstleistungen für Publikationen und Ausstellungen anbot.²⁷ Ein Jahr später initiierte der Kritiker und Kurator Achille Bonito Oliva ein ähnlich ausgerichtetes *Centro di informazione alternativa* unter der Leitung von Bruno Corà für den Privatverein Incontri Internazionali d’Arte in Rom.²⁸ An das neue Berufsbild des Kritiker-Kurators gebunden, bestimmten diese Ausstellungs- und Archivbetriebe den kunsthistorischen Kanon der Gegenwart – *Arte povera*, *Land Art*, Konzeptkunst, Radikale Architektur, Gegenkultur – und zementierten damit eine lang anhaltende Beziehung zwischen den Neo-Avantgarden und marxistisch informierten Protestkulturen, die jeweils eigene Archivbestände bildeten. Unter den rund achtzig zeitgenössischen Kunstschaaffenden, die als denkwürdig eingestuft wurden, figurierten in Celants Archiv 1971 bezeichnenderweise nur zwei Künstlerinnen, Simone Forti und Hanne Darboven. Anders als Celant und Bonito Oliva konzentrierte sich das Archivierungs- und Ausstellungsprogramm der Cooperativa di Via Beato Angelico auf Künstlerinnen der Vergangenheit und Gegenwart, ohne diese Dimensionen in ein lineares Verhältnis zueinander

zu setzen. Das Modell historischer Progressivität, anders gesagt: die Vorstellung einer Abfolge von innovativen Zäsuren, eingefasst in ein vermeintlich einheitliches, zukunftsgerichtetes Kontinuum der Kunstgeschichte, blieb dabei unberücksichtigt.

- 10 So reproduzierten die Mitglieder nicht nur die Struktur eines feministischen Kollektivs,²⁹ sondern orientierten sich bei ihrem Umgang mit Künstlerinnen der Gegenwart und der Vergangenheit wenngleich unausgesprochen an separatistischen Zeitkonzepten. Bereits vor der Begründung von Rivolta femminile hatte die Kunstkritikerin Lonzi im Format der Text-Foto-Collage ihr Unbehagen mit Entwicklungsschemata der Kunstgeschichte zum Ausdruck gebracht.³⁰ Für ihr Buch *Autoritratto*, 1969, nahm Lonzi die Aufzeichnungen von Gesprächen, die sie mit prominenten Künstler*innen aus verschiedenen Generationen und Bewegungen geführt hatte, auseinander, um dann Auszüge der Transkriptionen zu einem fiktiven, vielstimmigen und sprunghaften Dialog zu vermischen und neu zusammenzusetzen. Diese nichtlineare Bestandaufnahme des künstlerischen Beziehungsgeflechts der Kunstkritikerin war mit zahlreichen öffentlichen und privaten Fotografien durchsetzt. Anschließend machten Lonzi, Accardi und Banotti im ersten Manifest von Rivolta femminile das Verhältnis zwischen Frau und Geschichte explizit zum Thema. Aus der Perspektive der sexuellen Differenz bewerteten sie die Struktur der Gesellschaft als eine eingeschlechtliche: nur der Mann existiere als Subjekt, die Frau sei (noch) keine Subjektposition. Frauen, so hieß es in dem 1970 veröffentlichten Text, müssten die Wiederentdeckung ihrer historischen Präsenz selbst in die Hand nehmen. Dazu könnten sie jedoch nicht auf die Spuren zurückgreifen, mit denen Männer ihr eigenes Fortbestehen in der Zeit garantierten.³¹ Nur ausgehend von ihrer Selbstbewusstwerdung als „unerwartetes Subjekt“, so das Manifest, könnten Frauen mit dem Kontinuum der männlichen Geschichte brechen.³² Weitere der von Lonzi verfassten und von Rivolta femminile veröffentlichten Texte verdeutlichten weiterhin die Notwendigkeit, zeitliche Konzepte zu hinterfragen, die unausweichlich mit einer jahrtausendealten männlichen Vorherrschaft verstrickt zu sein schienen. In der hegelianisch-marxistischen Teleologie, die insbesondere die Protestkulturen von 1968 prägte, wurde eine patriarchale Dynamik am Werk gesehen, die Frauen von vornherein ausschließen würde. Eine dialektisch verstandene Vergangenheit wäre demzufolge männlich bestimmt und könnte dem weiblichen Geschlecht keine Zukunftsgrundlage bieten. In der programmatischen Kampfschrift *Sputiamo su Hege!*³³ schrieb Lonzi hierzu:

Die Phänomenologie des Geistes ist eine Phänomenologie des patriarchalen Geistes, der Inkarnation der monotheistischen Gottheit in der Zeit. Die Frau erscheint dort als ein Bild, dessen Bedeutungsebene eine Annahme der anderen ist. Die Geschichte ist das Ergebnis patriarchalischen Handelns.³⁴

- 11 Darauf begründet die Autorin eine radikale Ablehnung von progressivistischen Visionen:

Wir sagen dem Menschen, dem Genie, dem vernunftbegabten Visionär, dass das Schicksal der Welt nicht darin besteht, immer so vorwärts zu gehen, wie es seine Lust an der Überwindung vorgibt. Das unvorhergesehene Schicksal der Welt liegt darin, den Weg, den sie zu gehen hat, mit der Frau als Subjekt wieder aufzunehmen.³⁵

- 12 Implizit bezogen die kunsthistoriografischen Operationen der Kooperative, die sich in der scheinbar kontingenten Archivierungs- und Programmgestaltung vollzogen, von diesen Denkansätzen ihre Prägnanz und Legitimität.

4 Anachrone Resonanzen

- 13 Aus Anlass der Eröffnungsausstellung der Genossenschaft am 8. April 1976³⁶ installierten die Organisatorinnen in dem spärlich eingerichteten gedruckten Galerieraum im historischen Zentrum Roms ein großformatiges Ölgemälde auf einer Staffelei und legten ein Begleitblatt aus. Der Textapparat enthielt vier dicht bedruckte Seiten mit bio- und bibliografischen Verweisen zu der Künstlerin Artemisia Gentileschi und enthüllte auf diese Weise die Urheberschaft des gezeigten Gemäldes (fig. 2).

Figure 2. Artemisia Gentileschi, *Aurora*, ca. 1627, Öl auf Leinwand, 218 cm x 146 cm, Rom, Privatsammlung.



14 Erstaunlicherweise wurden bei der Eröffnungsausstellung also keine zeitgenössischen Werke der Mitglieder des Kollektivs gezeigt, sondern eine barocke Position aus dem 17. Jahrhundert. Diese spektakuläre Einweihung formulierte einen offensichtlichen Anspruch auf institutionelle Dezentralisierung. Doch der expositorische Sprung ins 17. Jahrhundert war offensichtlich weder konservatorisch noch euchronistisch motiviert. Anstatt ein Eintauchen in die nunmehr abgeschlossene Entstehungszeit des Gemäldes zu befördern, war das Bild wie aus einer Museumsausstellung herausgerissen. Ohne rahmende oder Distanz schaffende Ausstellungselemente – Sockel, Trennseile, Vitrinen oder Vorhänge – brachte die als Inszenierungsvorrichtung dienende Staffelei das Gemälde gleichsam in einen unvollendeten Prozess des Werdens. Die fotografische Dokumentation der Eröffnung zeigt, dass sich die lebensgroße, affektintensivierende Darstellung der Göttin der Morgenröte, die mit gebieterischer Geste die Nacht zurückdrängt und einen neuen Tag einleitet, qua Display buchstäblich unter die versammelte Menge mischte (fig. 3).³⁷ Zwar lässt sich das doppelte Merkmal der Historizität und Aktualität prinzipiell jedem Kunstwerk der Vergangenheit zuschreiben, dem im Hier und Jetzt begegnet wird. Doch die Präsentationsmodi von Gentileschis Gemälde im Raum der engagierten Kooperative betonten die zeitgenössische Dimension der mythologischen, astronomisch eingebetteter Denkfigur *Aurora* und ihrer Autorin.

Figure 3. Ansicht der Eröffnungsausstellung der Cooperativa di Via Beato Angelico, 8 April 1976.



15 Motiviert war diese anachrone Re-Semantisierung vor allem durch Gentileschis außerordentliche Professionalität – ihr Ruhm übertraf schließlich den ihres Vaters Orazio – in Verbindung mit der ausschließlichen und bisweilen unkonventionellen Fokussierung auf weiblichen Figuren, oft mit selbstporträtähnlichen Zügen, in ihrem malerischen Oeuvre. Ein von dem Vater der Künstlerin eingeleiteter Prozess, der den Maler Agostino Tassi wegen sexueller Nötigung von

Artemisia Gentileschi vor Gericht brachte, spielte ebenfalls eine entscheidende Rolle.³⁸ Dieses Ereignis fand in der Ausstellung der Cooperativa di Via Beato Angelico explizit Erwähnung. Das Flugblatt resümierte den Werdegang der Künstlerin im männerdominierten Kunstfeld des 17. Jahrhunderts und stellte ihre Gemälde zu einem Werkverzeichnis zusammen.

¹⁶ Im Rahmen der Eröffnungsausstellung wurde die besondere Resonanz von Gentileschis Werk sofort als Effekt der neuen Frauenbewegung aufgefasst. Auch wenn die inzwischen konventionell erscheinende Mobilisierung Gentileschis für eine feministische Kunstgeschichte erst später ansetzen sollte,³⁹ zeigt die Rezeption der römischen Einweihungsausstellung, dass der Bezug auf die Erfahrungswelt der Frauen dem Blick auf Gentileschis Werk und ihre Persona in den 1970er Jahren bereits fest eingeschrieben war. Zuvor hatte die Schriftstellerin Anna Banti (Lucia Lopresti Longhi) unter dem Titel *Artemisia* 1947 einen viel gelesenen Roman über Gentileschis Biografie verfasst.⁴⁰ Ein weiteres Beispiel in diesem Kontext war die Artemisia Gallery in Chicago, die 1973 von einem aktivistischen Kollektiv gegründet wurde. Von Vittorio Rubiu, der in dem *Corriere della Sera* die Entscheidung der Kooperative, ein Bild von Gentileschi auszustellen, als „feinfühliges Gedanken“ auffasste,⁴¹ über Anty Pansera, die in *L'Ambrosiano* ausgehend von Gentileschis Position über die mangelnde Eigenständigkeit und Anerkennung der Frau in diesem Berufsbereich reflektierte⁴² bis hin zu Maurizio Fagiolo, der in *Il Messaggero* die Neuveröffentlichung eines „selbstredend emblematischen“ Werks anpries, um mit Gentileschi einen „Mythos der schwierigen Stellung der Künstlerin“ in den Vordergrund zu bringen,⁴³ traf das anachron eingesetzte Werk auf feministisch informierte Interpret*innen. In der Eröffnungsausstellung vollzog sich also ein expliziter Einsatz Gentileschis und ihres Gemäldes für ein zeitgenössisches Unterfangen: programmatisch wurde die barocke Künstlerin ausgehend von gegenwärtigen feministischen Anliegen neu gedeutet.

5. Privatgenealogie

¹⁷ Dass die Despektierung linearer Abfolgen und historistischer Kontextualisierung nicht zufällig war, sondern als gezielte Abweichung von einem vorgegebenen System – einer auf konkurrierenden Künstlern basierten Entwicklungsvision der Kunstgeschichte – bewertet werden kann, zeigt auch die Einzelausstellung des prominentesten Mitglieds der Kooperative, Carla Accardi. Als Accardi am 25. Mai 1976 im Raum der Kooperative ihre Einzelausstellung mit dem Titel *Origine (Ursprung)* eröffnete,⁴⁴ konnte sie bereits auf einen beeindruckenden Werdegang zurückblicken, der sich über drei Jahrzehnte erstreckte. 1947 hatte sie als einzige Künstlerin *Forma 1*, Italiens bedeutendste Gruppe abstrakter Maler und Bildhauer der Nachkriegszeit – die sich unter gleichzeitiger Berufung auf Formalismus und Marxismus weigerten, das Diktat des sozialistischen Realismus zu akzeptieren – mitinitiiert. Danach trug Accardis unermüdliche Auseinandersetzung mit der Restspezifität des malerischen Mediums entscheidend zu den Tendenzen des *Informel* und der Metamalerei bei. Ihre generell der Abstraktion verpflichtete Praxis wurde zumeist formalistisch gedeutet.⁴⁵ Doch beim Betreten des Ausstellungsraumes in der Via Beato Angelico hing nun überraschenderweise in einer Nische ein Fotoporträt einer jungen Frau aus dem 19. Jahrhundert in einem gleichermaßen historischen Holzrahmen. Im hinteren Teil der Galerie, in einem schmalen Durchgang, erstreckte sich eine transparente Wandverkleidung, die in vertikale gleichmäßige Plastikstreifen gegliedert war (fig. 4). Die rechte Wandverkleidung war zwar formal identisch mit ihrem Gegenstück, wies aber in den Zwischenräumen zwischen den Streifen neunzehn Fotografien auf, die eine junge Frau in den 1910-20 Jahren zeigten. In dieser multimedialen Installation stach die offensichtliche Verwendung von gefundenen Fotografien als einzigartig in Accardis ansonsten malerischem Oeuvre deutlich hervor.⁴⁶

Figure 4. Carla Accardi, *Origine*, 1976, Cooperativa Beato Angelico, Rom, Installationsansicht.



18 Eine von der Künstlerin verfasste Notiz erlaubt es uns, die Fotografien als Privatporträts ihrer Urgroßmutter beziehungsweise ihrer Mutter zu identifizieren.⁴⁷ Darin wurden die Frauen entweder alleine oder als Ehefrau und Mutter in ihrer sozialen Rolle charakterisiert. Weibliche Bezugspersonen – Mütter oder Großmütter – bildeten ein wichtiges Thema bei feministischen Versammlungen. Eine gemeinsame Analyse privater Familienfotos war Teil kollektiver Praktiken der Selbstbewusstwerdung. Es scheint also plausibel, dass Accardi die Fotografien, die in der privatgenealogischen Installation *Origine* zu sehen waren, zuvor für einen gemeinsamen Austausch aus Anlass der regelmäßigen Treffen von Rivolta Femminile ausgewählt hatte.

19 Überlieferte Pressestimmen berichten über weitere Arbeiten Accardis in und außerhalb des Galerieraums: Draußen stand vorübergehend eines ihrer fragilen, farbenfrohen zeltförmigen Environments mit dem Titel *Tenda*,⁴⁸ oder vermutlich ein kleinerer Prototyp. In dem Innenraum waren noch weitere Werke zu sehen, Accardis neuere *Trasparenti*: unbemalte Plastikstreifen, die über Holzrahmen gespannt waren und minimalistische Reliefs bildeten.⁴⁹ So hatte sich Accardi offenbar dazu entschieden, in diesem fern von neutralen Ausstellungskontext auch ältere Arbeiten zusammen mit der für sie außergewöhnlichen Fotoinstallation zu zeigen. Die räumliche Inbezugsetzung der verschiedenen Exponate suggerierte eine inhaltliche Neuaufladung ihrer vorangehenden Werke. Die formalen und medialen Überschneidungen zwischen der Installation und den Werken *Tenda* und *Trasparenti* mussten den Eindruck erwecken, dass die an einer Stelle offengelegte Auseinandersetzung mit Geschlechteraspekten Accardis künstlerische Praxis insgesamt informierte, dass sich also ihre Kunst *zusätzlich* zu einer formalistischen Lesart – oder auch ganz anders – begründen ließ. Das matrilineare Ursprungsszenario bot also zugleich einen Historisierungszusammenhang für Accardis Werk, und zwar jenseits des damals gängigen kunsthistorischen Narrativs einer Entgrenzung und Selbstreflexivität des Mediums Malerei.

20 Wie zentral für Accardi die Frage der Selbsthistorisierung war, lässt sich an dem Vorbehalt messen, den sie der Deutungshoheit der Kunstkritik entgegenbrachte. Schon vor ihrer feministischen Sozialisierung hatte sich die Künstlerin 1963 im Zuge eines von Giulio Carlo Argan geleiteten Kunstkritikertreffens in Verucchio gegen kunstkritische Fremdzuschreibungen geäußert. Scharf kritisierte sie in einem in der Zeitung der Sozialistischen Partei Italiens (PSI) *Avanti!* veröffentlichten Artikel die „Aggression der Katalogisierung“, die „Proklamationen neuer Schulen“, und die „aufeinanderfolgend geprägten und einer noch heißen Kunstmaterie aufgedruckten Formeln“.⁵⁰ Diese Abneigung bekam in den darauffolgenden Jahren ein feministisches Fundament. Im Gespräch mit Lonzi thematisierte Accardi Mitte der 1960er Jahre einen persönlichen Wendepunkt, ihre Bewusstwerdung um die Geschlechterordnung im Kunstfeld, und machte diesen Einschnitt bezeichnenderweise an der Arbeit *Tenda* fest: Das formal reduzierte, transparente Werk wollte Accardi zufolge „nicht mehr als das sein (...), was es ist“.⁵¹ Aufbau und Bemalung machten die zur Werkrealisierung durchgeführten Handlungen und die dabei verstrichene, gelebte Zeit anschaulich und nachvollziehbar. So brachte *Tenda* aus der Sicht der Künstlerin eine grundlegende Haltungsänderung zum Ausdruck, in die sie Lonzi einweihte: eine Abwendung von der Mystifizierungs- und Rivalitätslogik eines „seit jeher (...) von Männern dominierte[n] Gebiet[s] der Kreativität“,⁵² und eine Hinwendung zu einer missachteten Geschichte „weibliche[r] Erscheinungsformen“⁵³, einer Phänomenologie „der Personen in der zweiten Reihe“.⁵⁴ Eine ähnliche Deutung, jedoch etwas buchstäblicher an Motivik und Techniken ausgerichtet, nahm kurz vor der Eröffnung von Accardis Einzelausstellung *Origine* die feministische Kunstkritikerin Anne Marie Sauzeau Boetti vor. Anhand der Werke *Tenda* und *Trasparenti*, betonte Sauzeau Boetti in einem in der Zeitschrift *Data* veröffentlichten Artikel das Potenzial von Accardis Kunst, sowohl im Rahmen einer „Geschichte der Kunst“⁵⁵ als auch im Rahmen einer „Geschichte des weiblichen Fortbestehens“⁵⁶ in der Zeit, Bedeutung zu gewinnen. *Triplice tenda* und *Trasparenti*, die formal dem Environment, der Metamalerei oder dem Konzeptualismus zuzuordnen wären, galten nun als Beispiele für eine, aus Sauzeau Boettis Sicht, „weibliche Symbolik“. Während das Zelt durch Farbe, Form und Format weibliches Begehren und ein Gefühl körperlicher Eingebundenheit materialisierte, sei die minimalistische Verflechtung zeitgenössischer Kunststoffe in *Trasparenti* einer textilen Technik angelehnt und aktualisierte damit eine Tradition weiblich markierten Handwerks.⁵⁷

21 Vor der Folie dieser Ansätze einer feministischen Historisierung gewinnt Accardis Entscheidung, im Galerieraum der Frauenkooperative *Tenda* und *Trasparenti* mit der ortsspezifischen Fotoinstallation unter dem Ursprungsbegriff zusammenzubringen, eine programmatische Färbung. Anstatt im linearen Modus der Retrospektive Werke aneinander zu reihen, die Accardi „ganz nach der Art des Mannes“,⁵⁸ um ihre Worte aufzugreifen, als Beitrag zur offiziellen Kunstgeschichte der Nachkriegskunst entworfen hatte, sollte die Werkauswahl für eine differente, entmystifizierte Kreativitätsvorstellung eintreten, deren kunsthistorische Anfänge nicht linear rückverfolgt werden konnten, sondern erst genealogisch konstruiert werden mussten. In der Ausstellung *Origine* destabilisierte der betont inszenatorische Kontrast zwischen zeitgenössischen und historischen Dimensionen, der durch die Materialität des Kunststoffes auf der einen und der analogen Fotografie auf der anderen Seite hergestellt wurde, auch materiell und medial Vorstellungen einer linearen Entwicklung.

6. Ausblick

22 Die nichtlineare, gegenwartsbezogene oder privatgenealogische Vergangenheitsintegration im Archivierungs- und Ausstellungsprogramm der Cooperativa di Via Beato Angelico eignete sich im Einklang mit dem Emporkommen feministischer separatistischer Zeitkonzepte in den 1970er Jahren. Weder bestärkte die Kooperative bestehende Kanons und Fortschrittsnarrative – wie im Fall eingangs erwähnter prominenter Beispiele von Grasskamp, Althuler, oder Gardner und Green – noch beanspruchte sie – wie bei Künstlerinnenausstellungen von Vergine oder Loda – lediglich eine moderate Erweiterung des kunstgeschichtlichen Kanons. Anders als eine Kunstgeschichte als Geschichte ‚großer Männer‘ musste eine eigenständige Geschichte der Künstlerinnen jedoch erst entworfen werden. Ausgehend von transhistorischen Beziehungskonstellationen zwischen Frauen über konventionelle Grenzziehungen hinweg widmete sich die Kooperative diesem Projekt von der Gegenwart aus, ohne es explizit als solches zu theoretisieren, und ohne es im Zeitraum der zwei Jahre ihres Bestehens umfassend entfalten zu können.

23 Konstitutiv für die besprochenen Künstlerinnenausstellungen war folglich eine Auseinandersetzung mit den Exklusionsdynamiken der Kunstgeschichte, die zugleich Aufschluss gibt über das Verhältnis einer gesellschaftlichen Gruppe zu ihrer Zuschreibung als Frau und die damit einhergehenden Einschränkungen im römischen Kontext der 1970er Jahre. Die essentialisierenden und polarisierenden Aspekte der damaligen Geschlechterdebatte gelten spätestens seit den 1990er Jahren, als relationale Ansätze das Geschlecht als soziales Konstrukt hervorstellten und Annahmen einer natürlich gegebenen Binartität von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ entkräfteten – und dekoloniale und intersektionale Perspektiven homogenisierenden Vorstellungen der ‚Frau‘ entgegenwirkten – als historisch.⁵⁹ Anstatt das Genre der Künstlerinnenausstellung als Forschungsgegenstand zu verwerfen können die damit verbundenen, noch weitestgehend unerforschten, künstlerischen und kuratorischen Praktiken jedoch unter dem Aspekt einer nichtlinearen Kunsthistoriografie im Rahmen einer Kunstgeschichte als Ausstellungsgeschichte neu befragt werden.

24 Dass sich historiografische oder metahistorische Impulse auch abseits von schriftbasierten Techniken verzeichnen lassen, hat die Kunstgeschichte bereits in Bezug auf künstlerische Perspektiven der 1990er und 2000er Jahre, die sich der Vergangenheit widmeten, nachgewiesen. In Anlehnung an die Ästhetik des Archivs, der Sammlung oder des *Period Rooms* oder aber in der performativen Gattung des *Reenactments*, des Interviews oder des *Found Footage* setzten sich Künstler*innen mit Quellen, Zeugenschaft und Geschichtsschreibung auseinander.⁶⁰ Im Dialog mit poststrukturalistischen und postkolonialen Ansätzen galt es, etablierte historische Narrative zu durchleuchten und zu hinterfragen. Insgesamt bezogen der *Archival Impulse*,⁶¹ der *Historiographical Turn*⁶² oder die „Kunstgeschichtlichkeit“⁶³ der Kunst ihre Virulenz aus den Bewegungen der Dekolonialisierung, Transkulturalisierung und Entpatriarchalisierung, die ausgehend von 1989 die westliche Geschichtsschreibung und ihren universellen Anspruch entkräfteten.⁶⁴ Hierarchien und Ausschlüsse wurden zunehmend kritisch thematisiert; ein einheitliches, progressivistisches Geschichtsbild als unhaltbar entlarvt. Jenseits von additiven oder relativistischen Ansätzen haben Künstler*innen und Akteur*innen an den Rändern dominanter Kanons ein Bewusstsein um ihre eigene Historizität und damit strukturelle Veränderungen eingefordert.

25 Untersuchungen künstlerischer Historiografie und ihrer zeithistorischen Plausibilisierung regen dazu an, auch im Ausstellungsraum zu einem erweiterten Verständnis von Historiografie zu gelangen. Die bisherigen Beiträge zu dieser Problemstellung, die ich anhand von Grasskamp, Althuler, Gardner und Green exemplarisch aufgezeigt habe, belassen eine universalistische kunsthistorische Prämisse unhinterfragt. Ausgehend von Fallstudien wie der Cooperativa di Via Beato Angelico lässt sich die Frage danach, welche Möglichkeiten Ausstellungen bieten, in die Produktion von Kunstgeschichte einzugreifen, erweitern. Im expositorischen Veröffentlichungsformat können nicht nur bestimmte kunsthistorische Erzählungen, sondern auch die dahinterliegenden Prämissen als arbiträr freigelegt und unterwandert werden.

Bibliographie

Bibliografie

AAS: Archivio Accardi Sanfilippo, Rom

Almerini, Katia (2007/2008). *Arte e femminismo nell'Italia degli anni settanta: il caso della cooperativa Beato Angelico* (unveröffentlichte Masterarbeit), Rom: Università degli Studi di Roma Tre.

Almerini, Katia (2018). „Women's Art Spaces: Two Mediterranean Case Studies“, in: Jakubowska, Agata, Deepwell, Katy, hg., *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s: Value, Art, Politics*, Liverpool: Liverpool University Press, 189-208.

Almerini, Katia (2020). „The Cooperativa Beato Angelico: A Feminist Art Space in Rome“, in: Ventrella, Francesco, Zapperi, Giovanna, hg., *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, London: Bloomsbury, 209-229.

Althuler, Bruce (2013). *Biennials and Beyond (= Exhibitions That Made Art History, 2)*, London: Phaidon Press.

Assmann, Alejda (2013). „Transformations of the Modern Time Regime“, in: Lorenz, Chris, Bevernage, Berber, hg., *Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 39-56.

Banti, Anna (1947). *Artemisia*, Florenz: Sansoni.

Bogdanovic, Ana, Bremer, Maria (2016). „Expanding the Field of Art History: Entanglements with Exhibition History“, in: *Matica Srpska Journal of Fine Arts*, 44, 249-259.

Bremer, Maria (2019). „From Woman to Woman. Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's *Origine*“, in: *Palinsesti*, 8, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/137/131>. Zugang 4. November, 2021.

Bremer, Maria (2020). „Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the context of 1970s Feminism“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 44, 483-498.

Celant, Germano (1967). „Appunti per una guerriglia“, in: *Flash Art*, 5, ohne Seitenangabe.

- Celant, Germano (1971). „Information Documentation Archives“, in: NAC, 5, Mai, 5.
- Cozzi, Leslie (2012). *Protagonismo e non: Mirella Bentivoglio, Carla Accardi, Carla Lonzi, and the Art of Italian Feminism in the 1960s and 1970s* (unveröffentlichte Dissertation), Virginia: University of Virginia.
- Di Cori, Paola (2012). *Asincronie del femminismo: Scritti 1986 – 2011* (= àltera: Collana di intercultura di genere, 5), Pisa: Edizioni ETS.
- Engelke, Hanna (2017). *Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactments in der Gegenwartskunst – Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*, Bielefeld: transcript.
- Fagiolo, Maurizio (1976). „Un quadro di Artemisia, Cooperativa / Beato Angelico 18“, in: *Il Messaggero*, 17.04.
- Foster, Hal (2004). „An Archival Impulse“ in: *October Journal*, 110, Herbst 2004, 3-22.
- Foucault, Michel (1973). *Archäologie des Wissens* (frz. 1969), Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- FSS: Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rom
- Garrard, Mary (1989). *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press.
- Gastaldon, Giorgia (2020). „Carla Accardi, nelle parole di chi?“ in: *Messina/Montaldo/Gastaldon 2020*, 166-183.
- Grasskamp, Walter (1982). „Modell Documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht“, in: *Kunstforum International*, 49, 15-22.
- Green, Charles, Gardner, Anthony (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Chichester: Wiley Blackwell.
- Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce, Nairne, Sandy, hg. (1996). *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge.
- Iamurri, Laura (2019). „Femmes artistes italiennes du XXe siècle: Il complesso di Michelangelo, Rome 1977“, in: *Artl@s Bulletin*, 8, 1, <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/17/>. Zugang 4. November, 2021.
- Kernbauer, Eva, hg. (2015). *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn: Fink.
- Lander, Tobias (2017). „Gentil'esca. Genderkonstruktion bei Artemisia Gentileschi und Tracey Emin“, in: Münch, Birgit Ulrike, Tacke, Andreas, Herzog, Markwart, Heudecker, Sylvia, hg., *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, 4), Petersberg: Michael Imhof Verlag, 220-236.
- Lonardelli, Luigia (2016). *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Mailand: Doppiozero.
- Lonzi, Carla (1969). *Carla Lonzi, Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, Bari: Di Donato.
- Lonzi, Carla (1970/1974). *Sputiamo su Hegel* (= *Scritti di Rivolta Femminile*), Mailand: *Scritti di Rivolta Femminile*, 19-62.
- Lonzi, Carla, Accardi, Carla (1966). „Gespräche. Carla Lonzi und Carla Accardi“, in: *Zapperi 2021*, 61-77.
- Messina, Maria Grazia, Montaldo, Anna Maria, Gastaldon, Giorgia, hg. (2020). *Carla Accardi – contesti* (Ausstkat. Mailand 2020), Mailand: Electa.
- Miessen, Marcus u. a., hg. (2016). *The Archive as a Productive Space of Conflict: A-Z*, Berlin: Sternberg.
- Orienti, Sandra (1976). „Accardi“, in: *Il Popolo*, 11.06.
- Pansera, Anty (1976). „Un quadro di Artemisia Gentileschi“, in: *L'Ambrosiano*, 3/24, Mai.
- Perna, Raffaella (2015). „Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta“, in: *Ricerche di S/Confine*, VI, 1, 143-153.
- Rasy, Elisabetta (1976). „Cooperativa pittrici. Inaugurata con una proposta ‚irregolare‘ una nuova galleria gestita da undici donne“, in: *Paese Sera*, 09.04.
- Rebentisch, Juliane (2013). *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Rivolta Femminile* (1970/1991). „Manifesto“, in: Bono, Paola, Kemp, Sandra, hg., *Italian Feminist Thought: A Reader*, Oxford: Basil Blackwell, 37-39.
- Roelstraete, Dieter (2009). „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“, in: *e-flux journal*, 4/März, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>. Zugang 4. November, 2021.
- Rubiu, Vittorio (1976). *Vittorio Rubiu, „Artemisia Gentileschi. Cooperativa Via Beato Angelico 18 Roma“*, in: *Il Corriere della Sera*, 12.04.
- Sauzeau Boetti, Anne Marie (1975). „Artiste donne. L'altra creatività“, in *Data*, 16/17, 54-59.
- Sauzeau Boetti, Anne Marie (1976a). „Negative Capability as Practice in Women's Art“, in: *Studio International. Journal of Modern Art*, Januar-Februar, 24-25.
- Sauzeau Boetti, Anne Marie (1976b), „Carla Accardi“, in: *Data*, April, 72-74.
- Sebestyen, Amanda (1976). „Cooperativa Beato Angelico“, in: *Spare Rib*, 37, August.
- Seravalli, Marta (2019). *Arte e femminismo a Roma negli anni settanta*, Rom: Biblink.
- Ventrella, Francesco, Zapperi, Giovanna, hg. (2020). *Feminism and Art in Postwar Italy – the Legacy of Carla Lonzi*, London: Bloomsbury.
- Torrente, Maria (1976). „Artemisia gentile e appassionata“, in: *Il giorno*, 05.05.
- Zapperi, Giovanna (2017). *Carla Lonzi: un'arte della vita*, Rom: DeriveApprodi.
- Zapperi, Giovanna (2019). „We Communicate Only with Women: Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism“, in: *Palinsesti*, 8, 2019, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/139/124>. Zugang 4. November, 2021.
- Zapperi, Giovanna hg. (2021). *Carla Lonzi. Selbstbewusstwerdung. Schriften zu Kunst und Feminismus*, Berlin: b_books.
- Zimmermann, Anja (2009). „Kunst von Frauen. Zur Geschichte einer Forschungsfrage“, in: *FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 48, 2009, 26-36.
- Zoccoli, Franca (1976). „La contro mostra della Cooperativa“, in: *Corriere Adriatico*, 13.06.

Notes

- 1 Soweit nicht anders angegeben sind alle Übersetzungen von der Verfasserin.
- 2 Bogdanovic/Bremer 2016.
- 3 Greenberg/Ferguson/Nairne 1996.
- 4 Grasskamp 1982: 17.
- 4 Im Original: „exhibitions bring together a range of characters who, exercising varied intentions in diverse circumstances, generate so much of what comes down to us as art history.“ (Altshuler 2013: 11).
- 5 Green/Gardner 2016.
- 6 Diese Forschung wurde im Rahmen meines Postdoc-Stipendiums an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Projektnummer BH-P-18-26) durchgeführt. (Bremer 2019; Bremer 2020)
- 7 Auf Deutsch: Kooperative der Straße Beato Angelico.
- 8 Almerini 2007/2008; Cozzi 2012: 164-99; Almerini 2018; Seravalli 2019: 58-72; Almerini 2020.

- 9 Auf Deutsch: Vereinigung italienischer Frauen beziehungsweise Italienisches Frauenzentrum.
- 10 Ventrella/Zapperi 2020.
- 11 Celant 1967.
- 12 Foucault 1972: 184.
- 13 Sauzeau Boetti 1975; Sauzeau Boetti 1976a.
- 14 Auf Deutsch: *Der Zwang zum Zeigen*.
- 15 Auf Deutsch: *Das andere Maß*.
- 16 Perna 2015.
- 17 Auf Deutsch: *Die andere Hälfte der Avantgarde*.
- 18 Auf Deutsch: *Der Komplex von Michelangelo. Forschung über den Beitrag der Frauen zur italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts*.
- 19 Iamurri 2019.
- 20 Auf Deutsch: *Materialisierung der Sprache*.
- 21 Di Cori 2012.
- 22 Zapperi 2019.
- 23 Almerini 2007/2008; Cozzi 2012: 164-99; Almerini 2018; Seravalli 2019: 58-72; Bremer 2019; Almerini 2020; Bremer 2020.
- 24 Im Original: „La cooperativa nasce con il proposito di presentare il lavoro di donne artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive. A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, raccogliere e documentare tale lavoro e sarà quindi grata a chiunque vorrà aiutare in questo senso facendo pervenire materiali, libri, fotografie.“ (FSS).
- 25 In Anbetracht der kurzen Zeitspanne des Bestehens der Kooperativen blieb das Archiv der Künstlerinnen meines Wissens unrealisiert. Aus der Presseberichterstattung geht jedoch hervor, dass Dokumentationsmaterial zu den ausgestellten Künstlerinnen während der Öffnungszeiten der Galerie zur Verfügung stand (Rubiu 1976).
- 26 Vgl. die dazu überlieferte Ausstellungsdocumentation im FSS.
- 27 Celant 1971.
- 28 Lonardelli 2016.
- 29 Accardi hatte den Raum angemietet; alle Mitglieder bezahlten dafür einen monatlichen Beitrag. Formate und Tätigkeiten wurden horizontal co-organisiert (vgl. die dazu überlieferte Dokumentation im AAS).
- 30 Lonzi 1969.
- 31 Rivolta Femminile 1970/1991.
- 32 Zapperi 2017: 119-156.
- 33 Auf Deutsch: *Wir spucken auf Hegel*.
- 34 Im Original: „La Fenomenologia dello Spirito è una fenomenologia dello spirito patriarcale, incarnazione della divinità monoteista nel tempo. La donna vi appare come immagine il cui livello significante è un'ipotesi di altri. La Storia è il risultato delle azioni patriarcali.“ (Lonzi 1970/1974: 28)
- 35 Im Original: „Noi diciamo all'uomo, al genio, al visionario razionale che il destino del mondo non è nell'andare sempre avanti come la sua brama di superamento gli prefigura. Il destino impreveduto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto.“ (Lonzi 1970/1974: 60).
- 36 Bremer 2020.
- 37 Vgl. die dazu überlieferte Ausstellungsdocumentation im FSS.
- 38 Lander 2017.
- 39 Als erste, feministisch motivierte kunsthistorische Untersuchung zählt Garrard 1989.
- 40 Banti 1947.
- 41 Dieser und alle im Fortgang zitierten Zeitungsartikel habe ich im FSS eingesehen. (Im Original: „[P]ensiero delicato“. Rubiu 1976).
- 42 Pansera 1976.
- 43 Im Original: „[U]n capolavoro inedito, emblematico manco a dirlo“; „intrigante e importante“; „portare alla ribalta un mito della difficile condizione dell'artista-donna“. (Fagiolo 1976; vgl. auch Rasy 1976; Sebestyen 1976; Torrente 1976).
- 44 Bremer 2019.
- 45 Messina/Montaldo/Gastaldon 2020.
- 46 Vgl. die dazu überlieferte Ausstellungsdocumentation im FSS und im AAS.
- 47 Die Notiz ist im AAS erhalten.
- 48 Orienti 1976.
- 49 Zoccoli 1976.
- 50 Im Original: „serrata aggressione di catalogazioni“, „proclamazioni di nuove scuole“, „sigle coniate una dopo l'altra e impresse su una materia ancora calda“. Zit. nach Gastaldon 2020: 167-168.
- 51 Lonzi/Accardi 1976: 72.
- 52 Lonzi/Accardi 1976: 69.
- 53 Lonzi/Accardi 1976: 68.
- 54 Lonzi/Accardi 1976: 69.
- 55 Im Original: „Storia dell'arte“, Sauzeau Boetti 1976b: 72.
- 56 Im Original: „Storia della sopravvivenza femminile“, Sauzeau Boetti 1976b: 72.
- 57 Eine ähnliche Positionierung von Accardi abseits gängiger kunsthistorischer Kategorien hatte bereits Anne Marie Sauzeau Boetti in einer derzeitigen Rezension versucht (Sauzeau Boetti 1976b).
- 58 Lonzi/Accardi 1976: 69.
- 59 Vgl. Zimmermann 2009.
- 60 Vgl. Engelke 2017; Miessen u. a. 2016; Rebentisch 2013: 193-204.
- 61 Vgl. Foster 2004.
- 62 Vgl. Roelstraete 2009.
- 63 Vgl. Kernbauer 2015.
- 64 Vgl. Assmann 2013.

	Titre Figure 1. Erklärung der Cooperativa di Via Beato Angelico, 1976, Postkarte.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3556/img-1.jpg
	Fichier image/jpeg, 301k
	Titre Figure 2. Artemisia Gentileschi, <i>Aurora</i> , ca. 1627, Öl auf Leinwand, 218 cm x 146 cm, Rom, Privatsammlung.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3556/img-2.jpg
	Fichier image/jpeg, 210k
	Titre Figure 3. Ansicht der Eröffnungsausstellung der Cooperativa di Via Beato Angelico, 8 April 1976.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3556/img-3.jpg
	Fichier image/jpeg, 2,2M
	Titre Figure 4. Carla Accardi, <i>Origine</i> , 1976, Cooperativa Beato Angelico, Rom, Installationsansicht.
	URL http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/docannexe/image/3556/img-4.jpg
	Fichier image/jpeg, 213k

Pour citer cet article

Référence électronique

Maria Bremer, « Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556>

Auteur

Maria Bremer

Akademische Rätin a.Z., Kunstgeschichtliches Institut, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, GA 2/157, 44801 Bochum, Deutschland

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

TEXTES & CONTEXTES

17-1 | 2022

Mythologies et mondes possibles – Anachronismes

Anachronismes

4. Regards décalés : re-présenter l'histoire

Die Ausstellungskopie als anachronistisches Geschichtsmodell

Demonstriert am Beispiel des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover

ANNETTE TIETENBERG

Résumés

Deutsch English Français

Anhand unterschiedlicher Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten*, das erstmals 1927 von dem russischen Gestalter und Künstler El Lissitzky gemeinsam mit Alexander Dörner, Direktor der Gemäldegalerie, in Hannover verwirklicht wurde, wird die Frage nach dem Zeitbegriff gestellt, der Ausstellungskopien inhärent ist. Die Rekonstruktionen tangieren das Konzept der Volksbildung in der Weimarer Republik, die zeitbezogenen Methoden zur Aktivierung der Betrachter*innen und die Präsentationsmodi einer Kunst, die sich unter den in den 1920er Jahren allgegenwärtigen Wahrnehmungsgewohnheiten, die vom Kino und von Zeitschriften und Werbeplakaten geprägt waren, als ‚aktuell‘ zu behaupten versucht. Vorgeschlagen wird eine Interpretation der Ausstellungskopie als Anachronismus, der die Gegenwart von Vergangenen, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Künftigem künstlich zusammenführt. Indem Ausstellungskopien Geschichten erzählen, die aus Zeitmontagen bestehen, erinnern sie an einstige Zukunftsphantasien, zeugen von Verlust und Zerstörung, erzählen vom Erkenntnisinteresse ihrer Entstehungszeit und rufen – im Sinne einer „l'histoire à venir“ – die Vorstellung von kommenden historischen Entwicklungen wach.

On the basis of different reconstructions of the Cabinet of the Abstract, which was first realised in Hanover in 1927 by the Russian designer and artist El Lissitzky together with Alexander Dörner, director of the Painting Gallery, the question of the concept of time inherent in exhibition copies is posed. The reconstructions touch on the concept of popular education in the Weimar Republic, the time-related methods of activating the viewer, and the modes of presentation of an art that attempts to assert itself as 'current' among the ubiquitous habits of perception in the 1920s, which were shaped by cinema, magazines and posters. What is proposed is an interpretation of the exhibition copy as an anachronism that artificially conflates the present of the past, the present of the present and the present of the future. By telling stories that consist of montages of time, exhibition copies recall former fantasies of the future, bear witness to loss and destruction, tell of the cognitive interest of their time of origin and – in the sense of a "l'histoire à venir" – evoke future historical developments.

Sur la base de différentes reconstructions du Cabinet de l'Abstrait, réalisé pour la première fois à Hanovre en 1927 par le designer et artiste russe El Lissitzky en collaboration avec Alexander Dörner, directeur de la Galerie de peinture, la question du concept de temps inhérent aux copies d'exposition est posée. Les reconstitutions sont tangentes au concept d'éducation populaire de la République de Weimar, aux méthodes d'activation du spectateur liées au temps et aux modes de présentation d'un art qui tente de s'affirmer comme "actuel" parmi les habitudes de perception omniprésentes dans les années 1920, façonnées par le cinéma, les magazines et les affiches d'oeuvres. Ce qui est proposé est une interprétation de la copie d'exposition comme un anachronisme qui confond artificiellement le présent du passé, le présent du présent et le présent du futur. En racontant des histoires qui consistent en des montages temporels, les copies d'exposition rappellent d'anciens fantasmes d'avenir, témoignent de pertes et de destructions, racontent l'intérêt cognitif de leur époque d'origine et – au sens d'une "histoire à venir" – évoquent des développements historiques futurs.

Entrées d'index

Mots-clés : Cabinet de l'abstrait (Le), copie de l'exposition, anachronisme, espaces de mémoire, histoire à venir

Keywords : Cabinet of the abstract, exhibition copy, anachronism, memory spaces, reparation, coming future

Schlagwortindex : Kabinett der Abstrakten, Ausstellungskopie, Anachronismus, Erinnerungsräume, kommende Zukunft

Texte intégral

1. Anachronismen

- 1 Von einer Ausstellungskopie, die nicht Teil eines künstlerischen Konzepts, sondern eine Nachbildung von etwas einstmals Vorhandenem ist, geht das Versprechen aus, ein verloren gegangenes Kunstwerk, ein Zeugnis der Vergangenheit, könne in die Gegenwart zurückkehren, sofern Größendimensionen, Materialität und Machart der Rekonstruktion in etwa mit der Urfassung übereinstimmen. Eine solche Ausstellungskopie – hier verstanden als eine nachträgliche Kopie, die nicht aus konzeptuellen Gründen von den Urheber*innen, sondern im Auftrag von Institutionen, zumeist Museen, als Ersatz für ein

absentes Kunstwerk angefertigt wird (vgl. Tate Papers 2007) – lässt sich als anachronistische Erscheinung betrachten, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Anachronismen setzen mindestens zwei voneinander verschiedene Zeitpunkte voraus. Zwischen diesen Zeitpunkten – so die Literaturwissenschaftlerin Miriam Lay Brander – „klafft eine zeitliche Distanz, die eine Berührung der [...] Punkte verhindert. Der Anachronismus besteht nun darin, dass diese [...] Zeitpunkte künstlich zusammengeführt werden“ (Brander 2011: 13).

2 Den Anachronismus nicht als Fehler in der Chronologie, nicht als unerlaubtes Ausscheren aus der linearen Zeit abzuqualifizieren, sondern als mehrschichtige Zeiterfahrung – im Sinne der Zusammenführung der von Augustinus voneinander unterschiedenen Gegenwart von Verganem, Gegenwart von Gegenwärtigem und Gegenwart von Künftigem (Augustinus 2007: 281) – , ja als ein produktives Geschichtsmodell zu denken, ist Motivation dieser Untersuchung. Ich verwende den Begriff daher in dem Sinne, in dem der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman ihn eingeführt hat, um ein Denk- und Handlungsmodell zu entwerfen, das es erlaubt, aus der starren Chronologie eines Vorher und Nachher auszubrechen. Didi-Huberman spricht explizit dem Abdruck, wozu er auch den Abguss zählt, aufgrund seiner Indexikalität das Potenzial zu, „das Gewesene für den Anachronismus von Gegenständen zu öffnen, welche die Kunstgeschichte unbeachtet gelassen hat“ (Didi-Huberman 1999: 13). Der Abdruck, so Didi-Huberman, basiere auf einem Verfahren der Reproduktion, sei mithin nicht das Ergebnis einer schöpferischen Nachahmung, einer *imitazione*, die immer auch einen Funken *invenzione* enthalte, sondern das Resultat einer „handwerklichen Nicht-Erfindung“ (Didi-Huberman 1999: 13). Der Abdruck sei – dem traditionellen kunsthistorischen Verständnis nach – ein „Nicht-Werk“ (Didi-Huberman 1999: 9), da er Vorhandenes reproduziere, statt Neues zu erschaffen; er konstituiere sich über den Verlust eines Ursprungs.

3 All dies trifft gleichermaßen auf die in Museen präsentierten materiellen Rekonstruktionen von zerstörten oder verschollenen Kunstwerken zu. Um mich ihren miteinander verschränkten Zeitebenen widmen zu können, möchte ich im Folgenden weniger den Anspruch auf Authentizität von Ausstellungskopien reflektieren oder Konservierungsproblematiken diskutieren (Fayet/Krähenbühl 2018; Matyssek 2010) als vielmehr „den Geistern des Nachlebens verschwundener Bilder“ (Boucheron 2017: 33) nachgehen. Vorrangig stellen sich zwei Fragen: Welchen Werkstatus nimmt ein materieller „Abdruck“ von etwas an, das nicht mehr existiert, aber Nachbilder im kollektiven Gedächtnis hinterlassen hat? Und auf welchen Zeitebenen ist ein Konstrukt anzusiedeln, das sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart angehört und das geschaffen wurde, um durch den Anschein seiner Reproduzierbarkeit über seine tatsächliche Abwesenheit hinwegzutäuschen?¹

4 Am Beispiel unterschiedlicher Rekonstruktionen des von Beginn an auf Dauer angelegten *Kabinetts der Abstrakten*, das Alexander Dorner als Leiter der Kunstabteilung des Provinzial-Museums Hannover im Herbst 1926 bei dem russischen Architekten, Gestalter und Künstler El Lissitzky in Auftrag gegeben hat und das 1937 im Zuge der Beschlagnahmungsaktionen für die nationalsozialistische Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ zerstört wurde, möchte ich vor Augen führen, dass Ausstellungskopien als räumlich erfahrbare Anachronismen zu deuten sind. Sie erzählen von einer Vergangenheit, die einst ein Bild der Zukunft entworfen hat, aber auch von einer Gegenwart, die – ihren jeweiligen Interessen folgend – partiell an die Vergangenheit anknüpft.² Über die Widerständigkeit ihrer materiellen Existenz zeugen sie von einem mit Missverständnissen, Gewalt und gesellschaftlichen Umbrüchen verbundenen Verschwinden des *Kabinetts der Abstrakten*, aber ebenso von seiner mehrfachen Wiederkehr, die jeweils unter bestimmten ästhetischen, gesellschaftspolitischen und epistemologischen Voraussetzungen stattgefunden hat.

5 Vorausgeschickt sei, dass das *Kabinett der Abstrakten* sich wesentlich besser zur Rekonstruktion eignet als Kunstwerke, die um ihrer Einzigartigkeit und ihres händischen Herstellungsprozesses willen wertgeschätzt werden. So kommt Isabel Schulz, die derzeit für El Lissitzky zuständige Kuratorin im Sprengel Museum Hannover, zu dem Schluss: „Würde es sich dabei um ein ursprünglich von ihm selbst gefertigtes Gemälde und nicht um ein von Handwerkern nach seinen Entwürfen gebautes Ausstellungsdisplay handeln, hätte man sicherlich größere Skrupel, eine Rekonstruktion dieses Werks auszustellen“ (Schulz 2016: 38). Umso bemerkenswerter ist es, dass selbst ein modular konzipierter Ausstellungsraum wie das *Kabinett der Abstrakten*, der von Beginn an auf Reproduzierbarkeit angelegt war und dem Originalbegriff kritisch gegenüberstand, nicht ohne Verschiebungen, Umdeutungen und implizite gegenwartsbezogene Botschaften wiederholt werden kann, sondern zu verschiedenen Zeiten different Gestalt annimmt und andere Kontexte aufruft. Bevor die drei Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover im Hinblick auf ihre künstliche Zusammenführung von verschiedenen Zeitpunkten miteinander verglichen werden, soll zunächst das realiter unwiederbringliche kulturpolitische Klima zur Sprache kommen, das in der Weimarer Republik herrschte und damals die Voraussetzung dafür darstellte, als dieser explizit moderne Ausstellungsraum namens *Kabinett der Abstrakten* 1927 in der Gemäldegalerie des Provinzial-Museums Hannover eingerichtet wurde.

2. Das Konzept Volksbildung

6 Schon seit Ende des 19. Jahrhunderts hatte es im Deutschen Reich von Parteien, Vereinen oder kirchlichen Institutionen getragene Initiativen gegeben, um der wachsenden Schicht der großstädtischen Industriearbeiterschaft durch Leihbibliotheken, Lesehallen und Vortragsprogramme – etwa der Humboldt-Akademie – Zugang zu den Debatten in Wissenschaft, Literatur und Kunst zu eröffnen. Diese Aktivitäten gingen zumeist, wie etwa bei Alfred Lichtwark, dem ersten Direktor der Hamburger Kunsthalle, mit ausgeprägtem patriotischem Denken einher. Viele dieser lokal wirksamen Institutionen setzten ihre Arbeit auch nach der Novemberrevolution von 1918 fort, allerdings unter veränderten politischen Vorzeichen. Die Weimarer Republik, mit der der Erste Weltkrieg und die konstitutionelle Monarchie der deutschen Kaiserzeit ihr Ende fanden, war nicht nur geprägt von sozialen Reformen wie dem Frauenwahlrecht, der Einführung einer Sozialfürsorge oder medialen Neuerungen wie den Filmaufführungen der UFA und den Sendungen des Rundfunks. Nach der Novemberrevolution gab es auch eine bildungspolitische Neuausrichtung: die sogenannte „Volksbildung“ wurde zu einer zentralen staatlichen Aufgabe. Denn Bildung schien in der Weimarer Republik das beste Mittel zu sein, die durch Klassen- und Interessengegensätze zerrissene Nation zu einen. Volksbildung richtete sich daher nicht nur an Arbeiter*innen und Unterprivilegierte, sondern an die gesamte Bevölkerung. Teilhabe am „Schrifttum, an der Kunst, an der Wissenschaft“, so notierte der einflussreiche Pädagoge Johannes Tews 1921, sei „das Band, das das Volk aus einer verbindungslosen Masse zu einem durch lebendige Kräfte bewegenden Ganzen macht“ (Zeising 2018: 51). Entsprechend wurden nicht nur die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre, sondern auch das Ziel der Volksbildung in der Weimarer Verfassung verankert. In Artikel 148 hieß es: „Das Volksbildungsvesen, einschließlich der Volkshochschulen, soll von Reich, Ländern und Gemeinden gefördert werden“ (Reichs-Gesetzblatt 1919: 1411).

7 Eben dieser kulturpolitischen Programmatik fühlte sich Alexander Dorner verpflichtet. Dorner, ein Veteran des Ersten Weltkriegs, hatte in Berlin Kunstgeschichte studiert und war im Mai 1919 mit einer Schrift zur romanischen Kunst promoviert worden. Im Anschluss an eine Habilitation zur romanischen Bauornamentik wurde er zum Leiter der Gemäldegalerie des Provinzial-Museums Hannover ernannt. Damit war er, gerade 36 Jahre alt, einer der jüngsten Museumsdirektoren Europas, und er agierte mit Unterstützung progressiver Kräfte in Hannover, damals einem Zentrum der

europäischen Avantgarde-Kunst. Als Museumsleiter realisierte er gemeinsam mit El Lissitzky, der sich selbst – überzeugt davon, bei der Errichtung einer neuen Gesellschaft eine wichtige Rolle zu spielen – mit Bedacht nicht Künstler, sondern Konstrukteur nannte, um seine Nähe zur industriellen Produktion zu betonen, das *Kabinett der Abstrakten*. Das Provinzial-Museum, das ein Naturkunde-, ein Archäologie- und ein Kunstmuseum unter einem Dach vereinte, existierte bei Dorners Amtsantritt bereits seit 70 Jahren; es verdankte seine Gründung einer bürgerlichen Initiative und wurde von ortsansässigen Unternehmern finanziell getragen. Die Kunstsammlung war nach Leihgebern geordnet und wurde von El Lissitzky spöttisch mit einem Zoo verglichen, „wo die Besucher gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden“ (Helms 1968: 11).

3. Das Denken mit der Hand

8 Dorners Vorstellung von einem zeitgemäßen Kunstmuseum stand im Einklang mit der Bildungspolitik der Weimarer Republik (vgl. Flacke-Knoch 1985). So notierte er 1924: „Ein Kunstmuseum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums [...]. Als Erziehungsinstitut aber muß das Museum unter allen Umständen aus seiner passiven Funktion heraustreten“ (Helms 1968: 12). Um eine Dynamisierung der Institution und eine Aktivierung der Besucher*innen zu bewirken, begann Dorner, kaum im Amt, damit, eine neue Gemäldegalerie zu planen. 1927 war es dann so weit: Eröffnet wurde ein reformiertes Kunstmuseum, das seine Bestände, ergänzt um Leihgaben aus der Sammlung Herbert von Garvens, chronologisch geordnet in farblich ausgewogenen Stimmungsräumen vorführte. „*In the newly arranged rooms visitors followed a chronologically specified path through art history. Dorner created the so-called 'atmosphere room,' less with the intention of imitating a particular art period and more with the objective to convey a sense of living. He attempted to demonstrate the connection between different periods by having the rooms painted in different colors: medieval art was mounted on dark walls to reflect the atmosphere of medieval churches; baroque rooms contained red velvet, and the walls in the rococo rooms were painted in yellow-gray. While the floors mainly remained neutral, appropriate furnishings and seating were added to further enhance the atmosphere of a particular era. Elaborate scripts were available everywhere, but they were displayed in a non-intrusive manner. Dorner's notes from those times show that the idea of disseminating information via ear phones and speakers did not develop first in Providence, but, rather, in Hanover, though its technical implementation, unfortunately, failed*“ (Katenhusen 2002: 4).³ Die atmosphärisch aufgeladene, multisensuell erfahrbare Sammlungspräsentation entsprach Dorners Sicht auf die Kunst bzw. auf die Kunstgeschichte. Sie adressierte ein Publikum, das über Farbwirkungen, Stimmungen und sprachbasierte Anleitungen an die Kunst herangeführt werden wollte, und setzte zur Kunstvermittlung allerneuste Techniken und Medien ein.

9 Damit nicht genug, Dorner engagierte sich nicht nur – wie viele seiner Zeitgenossen, darunter Ludwig Justi, Hans Posse, Max Sauerlandt und Ernst Gosebruch – für eine lineare Hängung der Gemälde auf Augenhöhe (vgl. Klonk 2008) sowie für den Impressionismus und den Expressionismus, sondern vor allem für das, was er als „abstrakte Malerei“ bezeichnete. Darunter verstand Dorner eine Kunst, die „einen neuen Bildaufbau“ anstrebt, „der über den perspektivisch geordneten, bühnenbildartigen Aufbau hinausgeht“ (Dorner 1927: 12). Aus Dorners Sicht hatte die „abstrakte Malerei“ die auf einen Fluchtpunkt angelegte Zentralperspektive – und damit das wissenschaftliche Weltbild der Neuzeit, ihre Mathematik, Geometrie und Kosmologie⁴ – hinter sich gelassen und trug durch eine Irritation tradierter Wahrnehmungsgewohnheiten zu einer Transformation der Weltanschauung und des Denkens des ‚neuen Menschen‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei (Lepp/Roth/Vogel 1999; Gerstner/Könczol/Nentwig 2006). Dass die Verabschiedung vom „perspektivisch geordneten, bühnenbildartigen Aufbau“ nicht an der Schwelle des Bildrahmens Halt machen durfte, sondern nach alternativen Ausstellungskonzepten verlangte, ist Dorner früh klar geworden. Seine Überlegungen zu diesem Thema publizierte er 1928 unter der Überschrift „Zur Abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie“. Darin heißt es: „Der Sinn der abstrakten Kunstbewegung liegt in ihrem Bestreben, über den bisherigen Bildaufbau hinaus in eine neue unbekannte Welt der Vorstellungen von Raum und Körper tastend vorzudringen“ (Dorner 1928: 110). Programmatisch wird hier also nicht – wie in damaligen Kunstmuseen üblich – hauptsächlich der auf Distanzierung und Disziplinierung abzielende Seh Sinn (Bennett 1995) priorisiert, sondern ein erweiterter Bezug auf Raum und Körper in Aussicht gestellt und nicht zuletzt der subordinierte Tastsinn angesprochen, ja metaphorisch auf das Denken mit der Hand angespielt, das vom bildungsbürgerlichen Habitus abweicht.

4. Demonstrationsräume

10 Doch der Reihe nach. Nachdem Dorner im Juni 1926 El Lissitzkys *Raum für konstruktive Kunst* in Dresden gesehen hatte, wandte er sich im Herbst 1926 an den glühenden Verfechter der Idee des „Neuen sowjetischen Menschen“, mit der Bitte, seinem Museumstrakt ein ähnlich zeitgenössisches Ausstellungsdisplay hinzuzufügen (Krempel 2015: 115). Am Ende ihres Rundgangs durch die Stimmungsräume der Gemäldegalerie in Hannover sollten die Museumsbesucher*innen im Raum 45 aus der chronologisch geordneten Vergangenheit heraustreten und ihrer eigenen, von simultan wahrnehmbaren Ereignissen und Medien wie Zeitschriften, Fotografie und Film geprägten Gegenwart begegnen. So erhielt El Lissitzky die Gelegenheit, in Hannover mit Unterstützung seiner Ehefrau, der ortsansässigen Galeristin, Kunstsammlerin und Leihgeberin Sophie Küppers, einen seiner sogenannten „Demonstrationsräume“ einzurichten. Seine Absicht war es, gegen das Überkommene zu demonstrieren – im politischen Sinne –, und überdies sein Publikum in einer Art von Projektionsraum, analog zu den damaligen Wochenschauen in den Kinos (Buchloh 1984: 106), visuell zu überzeugen.⁵ Zugleich wollte er den Beweis antreten, dass es möglich war, den gesamten Ausstellungsraum in eine Bühne zu verwandeln, auf der, wie er Sophie Küppers in einem Brief wissen ließ, die Kunstwerke zu Akteuren in einem Drama oder in einer Komödie werden konnten.⁶ Wir haben es beim *Kabinett der Abstrakten* demnach mit einem Demonstrationsraum im mehrfachen Wortsinn zu tun (vgl. Anda/Bialek/Durka u.a. 2016).

11 Die Museumsbesucher*innen wurden, um es mit heutigen Begriffen der Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung auszudrücken, nicht als Empfänger*innen tradierter Narrative der Kunstgeschichte angesprochen. Sie konnten sich vielmehr im Ausstellungsraum als Mitakteur*innen, ja als Kompliz*innen der progressiven Künstler*innen und Museumskonservator*innen der ‚Neuen Zeit‘ produktiv betätigen. Durchkreuzt wurde auf diese Weise die Vorstellung, der künstlerische Werkprozess, aber auch die kuratorische Praxis zeichneten sich durch eine besondere Fähigkeit, durch ein von höheren Mächten verliehenes oder ererbtes Talent zur Komposition von Farbe, Form und Materialien aus. Unterschiedslos durften sich Museumsbesucher*innen – unabhängig von ihrer ästhetischen Kompetenz, ihrer Herkunft und ihrem Bildungsniveau – aufgefordert fühlen, im Ausstellungsraum temporäre Konstellationen aus einem von der Institution bereit gestellten Konvolut von Kunstwerken zu bilden. Zu diesem Zweck setzte El Lissitzky ein variables Ausstellungsdisplay ein, indem er die Wände mit schwarz-weißen Lamellen aus Nirosa-Stahl verkleidete und verschiebbare Kassetten montierte.

„Vor den Kassetten laufen auf Schienen schwarze Tafeln, ursprünglich als gelochte Eisenjalousien geplant, jetzt aber geschlossene Masken, die jeweils eines der übereinander angeordneten Bilder vollständig verdecken. Der Betrachter ist aufgefordert, diese Tafeln zu verschieben. Er darf und soll Bilder verdecken und freilegen, darf sich selbst ‚ein Bild machen‘ von dem, was sich seinem Auge darbietet“ (Nobis 1991: 78/79).

5. Die dynamischen Bestandteile des ‚modernen‘ Lebens

- 12 Hinzu kommt, dass im Kontext des russischen Konstruktivismus bzw. des Produktivismus sowohl der an bürgerlicher Individualität haftende Wert der Eigenhändigkeit als auch der Originalbegriff in der Kunst als reaktionär eingestuft und demzufolge abgelehnt wurden. Als ausgebildeter Architekt, als Plakatgestalter sowie als Typograf war es für El Lissitzky, der mit Hilfe der Propaganda Volksmassen anzusprechen wusste, ein logischer Schritt, keine Einzelwerke, sondern Messehallen und Ausstellungsräume zu entwerfen (Buchloh 1984: 101/102) und dabei in Kategorien technischer Reproduzierbarkeit zu denken. Daher beabsichtigte er, „Standards aufzustellen für Räume, in denen der Allgemeinheit neue Kunst gezeigt wird“ (El Lissitzky 1966a). Analog zu den Modellen der Typisierung und Standardisierung im Wohnungsbau, die er in den Niederlanden in Augenschein genommen hatte, schwebte ihm ein transportabler, an verschiedenen Orten einsetzbarer, aus modularen Bestandteilen zusammengefügtter Ausstellungsraum vor, der seine Funktion – die Allgemeinheit an die ‚neue‘, sozial wirksame Kunst heranzuführen – optimal zu erfüllen imstande war (Klonk 2008: 116-120).
- 13 Konsequenterweise delegierte er die Umsetzung seiner Entwürfe an den Museumsdirektor und dessen Mitarbeiter*innen,⁷ was in der Folge dazu führte, dass die Strategien von Autorschaft beziehungsweise die Machtverhältnisse innerhalb des Kooperationsmodells von El Lissitzky und Alexander Dorner bis heute in der kunsthistorischen Forschung umstritten sind.⁸ El Lissitzky war nicht zugegen, als das *Kabinett der Abstrakten* im Zuge der Neueröffnung des Hauses im Oktober 1927 im Provinzial-Museum Hannover eingeweiht wurde. Dennoch maß er seinem Demonstrationsraum großen Wert bei. Dafür spricht die Erwähnung in seiner *Autobiographie* aus dem Jahr 1941: „1926 beginnt meine wichtigste künstlerische Arbeit, die Gestaltung von Ausstellungen. In diesem Jahre wurde ich vom Komitee der Internationalen Kunstausstellung in Dresden aufgefordert, den Raum der Gegenstandslosen Kunst zu gestalten, und von ‚Woks‘ (der Verbindungsstelle mit dem Ausland) dorthin kommandiert. Nach einer Studienreise, die die neue Siedlungsarchitektur in Holland zum Gegenstand hatte, kehrte ich im Herbst nach Moskau zurück. 1927 Typographische Ausstellung in Moskau. Entwurf für den ‚Raum der Abstrakten‘ im Landesmuseum zu Hannover, im Auftrag von Dr. Dorner“ (El Lissitzky 1966b).
- 14 Nicht zu bestreiten ist, dass in Hannover im Einklang mit dem staatlichen Auftrag zur Volksbildung in der Weimarer Republik und angefast von den Ideen der Russischen Revolution ein Ausstellungsraum für die damalige Gegenwartskunst realisiert wurde,⁹ der gängige museale Präsentationsprinzipien in Frage stellte, Grenzen zwischen Gattungen und Medien negierte, Kunstwerke aus dem Schema nationaler Zugehörigkeit herauslöste und die Chronologie der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung außer Kraft setzte, indem er Simultaneität als Wahrnehmungsmodus einführte. Beispielhaft wurden die präsentierten Werke weder nach Herkunftsregionen noch nach Eigentumsverhältnissen angeordnet. Das Display simulierte auch nicht – wie dies Wilhelm Bode im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin erprobt hatte – die Atmosphäre der mit Kunstgegenständen ausgestatteten Interieurs von großbürgerlichen Privatsammler*innen. Stattdessen wurden die Kunstwerke im Ausstellungsraum, umgeben von Drehvitriolen, in denen in Reproduktionsverfahren hergestellte Plakate, Zeitschriften, Broschüren, Architektur- und Modefotografien mit Hilfe einer Kurbel wie bei einer *laterna magica* und damit gleichsam filmisch in Bewegung versetzt werden konnten, als flexible, aufeinander Bezug nehmende, dynamische Bestandteile eines universellen ‚modernen Lebens‘ inszeniert.
- 15 Auf diese Weise wurden im *Kabinett der Abstrakten* selbsttätige, medienaffine, ‚moderne‘ Mitbürger*innen adressiert, die im Raum der Kunst nicht nur zur Reflexion, sondern auch zur Aktion befähigt werden sollten. Was Walter Benjamin 1935/36 während seines Pariser Exils in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* scharfsinnig schlussfolgerte, liest sich nachträglich wie eine Gebrauchsanweisung für El Lissitzkys Demonstrationsraum aus dem Jahr 1927: „Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt“ (Benjamin 1980: 505). Das *Kabinett der Abstrakten* in Hannover war also weit mehr als ein künstlerisch-kuratorisches Experiment im Rahmen einer musealen Sammlungspräsentation. Modellhaft wurde den Bürger*innen der Weimarer Republik vielmehr ein Erfahrungsraum, Maria Gough spricht sogar mehrfach von einem Ort der Desorientierung (Gough 2003), offeriert, der es erlaubte, sich als ‚moderner Mensch‘ aktiv zu ‚moderner Kunst‘ in Beziehung zu setzen und die medialen Voraussetzungen der eigenen Wahrnehmung zu reflektieren.
- 16 Zu betonen ist, dass der Demonstrationsraum in Hannover gerade nicht darauf abzielte, die präsentierten Kunstwerke – darunter Grafiken, Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen von Alexander Archipenko, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Walter Dexel, Naum Gabo, Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Francis Picabia, Pablo Picasso, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters und Friedrich Vordemberge-Gildewart neben El Lissitzkys eigenen Bildproduktionen – als wertvolle Einzelwerke ideal zur Geltung zu bringen. Das kuratorische Konzept sah vielmehr ein Rotationsprinzip vor: Die Gemälde und Papierarbeiten sollten im Abstand von mehreren Monaten ausgewechselt werden; dadurch konnten die ins Museumsdepot ausgelagerten Bestände nach und nach gezeigt, aber auch künftige Werke integriert werden.

6. Die sich in drei temporalen Dimensionen differenzierende ‚Zeitlichkeit‘

- 17 Nicht nur die räumliche Situation definierte sich über Variabilität; auch der Zeitbegriff, der sich mit dem *Kabinett der Abstrakten* verband, konterkarierte den traditionellen musealen Anspruch auf Beständigkeit. Den beweglichen, in einem geschlossenen Kabinett in wechselnden Konstellationen umeinander kreisenden Kunstwerken wurde kein fester Platz in einer von der Kunstgeschichte vorgegebenen Chronologie zugewiesen. Von der Last des Ewigkeitswerts und dem Versprechen der Dauerhaftigkeit befreit, traten die Kunstwerke stattdessen demonstrativ aus der in den anderen Sälen zur Schau gestellten sukzessiven, gleichförmig dahinfließenden Zeit aus. Dadurch waren sie für die Betrachter*innen in einem konkreten Augenblick wahrnehmbar. Nach Soren Kierkegaard zeichnet sich der Augenblick dadurch aus, dass sich darin Zeit und Ewigkeit berühren (Kierkegaard 1988). „Dank des Einbruchs der Ewigkeit in die Zeit ist er kein leerer Jetztpunkt,

sondern erfüllte Gegenwart [...]. Dank dessen, d.h. vermöge des Augenblicks selber, gibt es aber auch [...] die sich aus der Zukunft ereignende und in die drei temporalen Dimensionen differenzierende ‚Zeitlichkeit‘, welche ihrerseits Geschichtlichkeit ermöglicht“ (Theunissen 1971: 649). Erst im Augenblick, so heißt es bei Kierkegaard, fängt die Geschichte an. So gesehen, war das *Kabinett der Abstrakten* von Beginn an mit einem anachronistischen Zeitbegriff, mit einer Feier des Augenblicks im Moment der Wahrnehmung von Kunst, mit einem Entwurf von Zukunft und mit der Vorstellung, Geschichte neu entwerfen zu können, verbunden.

18 In der Ära des Nationalsozialismus waren derartige Zeit-, Rezeptions- und Geschichtsmodelle ebenso unerwünscht wie die volkspädagogischen Konzepte der Weimarer Republik: Skrupellos wurde in der Hannoverschen Gemäldegalerie Hand an die Kunst angelegt, um Besitz von ihr zu ergreifen, um sie zu verkaufen oder zu zerstören. Nachdem er sich eine Zeitlang – wenn auch vergeblich – darum bemüht hatte, mit den nationalsozialistischen Machthabern zu paktieren (Katenhusen 2002: 7), trat Alexander Dorner 1936 als Museumsdirektor zurück. 1937 emigrierte er in die USA, wo er bis 1941 als Museumsdirektor der Rhode Island School of Design eine neue Aufgabe fand, bevor ihn eine Professur für Kunstgeschichte und Ästhetik an die Brown University in Providence führte (Ganz Blythe/Martinez 2018). Dass in der zurückliegenden Dekade zahlreiche renommierte Architekten, Sammlerinnen, Kuratoren, Grafiker und Filmemacher wie Sigfried Giedion, Philip Johnson, Albert Barnes, Katherine S. Dreier, Alfred H. Barr, Jan Tschichold und Dziga Vertov eigens angereist waren, um mit dem *Kabinett der Abstrakten* einen Ausstellungsraum zu bewundern, der wie kein anderer für die Partizipation von Besucher*innen und für eine zeitgemäße Medienreflexion eingetreten war, zählte nicht mehr. Im Juli 1937 wurden die im *Kabinett der Abstrakten* gezeigten Kunstwerke – ebenso wie viele andere aus den Beständen des nun als Landesmuseum bezeichneten Provinzial-Museums – beschlagnahmt.¹⁰ Manche zirkulierten – wie Ausstellungsfotografien belegen – als Exponate der nationalsozialistischen Propagandaexposition *Entartete Kunst* durch das Deutsche Reich; manche gelten seither als verschollen (vgl. Prior 2002). Der Ausstellungsraum selbst wurde demontiert; seine Bestandteile sind vermutlich im Zuge dessen zerstört worden.

7. Rekonstruktion als Versuch der Wiedergutmachung

19 Erst im Jahr 1962 kam, angefangen durch die Ausstellung *Die Zwanziger Jahre in Hannover*, der Wunsch nach einer Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* auf (Krempel 2015: 117). Einige Zeitzeugen erinnerten sich daran, dass ihnen das *Kabinett der Abstrakten* einst den Zugang zu ‚moderner Kunst‘ eröffnet hatte. So schrieb der Oberstudienrat Ernst Lüddeckens einen Leserbrief, der in der Hannoverschen Presse sowie in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung abgedruckt wurde. Darin hieß es: „man sollte das Abstrakte Kabinett wiederherstellen! [...] Lissitzkys Schöpfung ist es wert. Für den Museumsleiter Dorner, der emigrieren mußte, wäre es eine Wiedergutmachung und ein letzter Dank“ (Schulz 2016: 40).

20 Als Lydia Dorner, die Witwe Alexander Dorners, aus dem amerikanischen Exil zurückkehrte und finanzielle Unterstützung anbot, kam die Sache ins Rollen. Die zusätzlich erforderlichen 21.000 DM spendete die Kunstsammlerin Ilse Bode. Sie wurde in der Presse mit der Bemerkung zitiert: „Wir tun es Alexander Dorner zu Ehren – und weil wir Hannoveraner sind“ (Schulz 2016: 40). Am 4. Juli 1967 erteilte der damalige Direktor des Niedersächsischen Landesmuseums Harald Seiler dem Architekten Arno J. L. Bayer den Auftrag, eine „Neueinrichtung des Abstrakten Kabinetts“ (Schulz 2016: 40) vorzunehmen. Der Nachbau des *Kabinetts der Abstrakten* konnte am 22. Juni 1968 im Niedersächsischen Landesmuseum, der Nachfolgeinstitution des Provinzial-Museums, eingeweiht werden, allerdings diesmal in einem anderen räumlichen Kontext. Die Wahl fiel auf den Eckraum 39, da im ursprünglich genutzten Durchgangskabinett mit der Raumnummer 45 mittlerweile Teile der völkerkundlichen Sammlung Platz gefunden hatten. In der anlässlich der Einweihung der Rekonstruktion herausgegebenen Broschüre wird vor allem Alexander Dorner gefeiert. So lobt etwa der Gründer des Weimarer Bauhauses Walter Gropius darin die „Hellsichtigkeit des Museumspioniers Dorner“ (Gropius 1968: 5), während er dessen „Freund Lissitzky“ nur in einem Nebensatz erwähnt. Ja, auf dem Titelbild der Broschüre ist zu lesen: „In Memoriam Alexander Dorner“. Der zeitbezogene Horizont und das gesellschaftspolitische Konzept des Ausstellungsraums scheinen einzig in einem Text des Künstlers Dietrich Helms auf. Helms spricht davon, dass „die konstruktivistische Utopie die Hoffnung einschloß, daß sich der Mensch selbst auch unter der Einwirkung der ihn einbeziehenden Gestaltung verändern werde“ (Helms 1968: 15). Ob und inwieweit eine Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* dazu imstande war, emanzipatorische Rezeptionsansätze der Weimarer Republik in der eigenen Gegenwart zu reaktivieren, wurde in der Broschüre nicht weiter thematisiert.

21 Die erste Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* basierte vor allem auf dem Studium historischer Ausstellungsfotografien. Die Kuratorin Isabel Schulz, die im Sprengel Museum Hannover mit der dritten Rekonstruktion des Raumes betraut war und entsprechend gründlich recherchiert hat, kommt zu dem Schluss: „Über die Konzeption, über die Kriterien und Vorüberlegungen, die es für den Nachbau 1968 gegeben hat, sowie über die konkrete Bauausführung im Landesmuseum, wie übrigens auch über die spätere Überführung des Raums ins Sprengel Museum, wissen wir äußerst wenig. Bekannt ist, dass Seiler ‚7 erhaltene Fotos vom Original und Kopien von Konstruktionszeichnungen‘ an den Architekten geschickt hat, wobei ungewiss bleibt, um welche Auswahl von Fotos es sich dabei gehandelt hat“ (Schulz 2016: 42). Um das Kabinett mit ‚abstrakter Kunst‘ ausstatten zu können, wurden 1968 Werke, die jenen auf den Fotografien glichen, aus dem Museumsbestand bereitgestellt oder aber eigens angekauft.

8. Ein imaginärer ‚ursprünglicher‘ Zustand

22 Zu sehen war in der Rekonstruktion also kein klar definierter historischer Zustand des *Kabinetts der Abstrakten*, das immerhin von 1927 bis 1937 bestanden hatte, sondern eine Synthese aus Ansichten und Quellen verschiedener Zeiten (Schulz 2016: 42). Die räumliche Verschiebung innerhalb des Museums hatte überdies zur Folge, dass das Kabinett nun ohne Fenster – und damit ohne Tageslicht – auskommen musste und obendrein nur noch über einen einzigen Zugang verfügte. Das Eintauchen in die ‚neue Kunst‘ durch eine Tür und das Hinaustreten in die Alltagswelt des Treppenhauses des Museums durch eine andere Tür, war nicht mehr möglich. Die Rezipient*innen durchliefen mithin keine Passage, keinen räumlich durchchoreografierten Transformationsprozess mehr, sondern kehrten am Ende des Rezeptionsprozesses an den Ort zurück, an dem dieser seinen Anfang genommen hatte. Auch gaben die in den Drehvitriolen präsentierten Zeitschriften und Plakate den Stand der späten 1920er Jahre – und damit einen imaginären ‚ursprünglichen‘ Zugang – wieder. Dass Dorner hier nach 1933 NS-Publikationen wie *Hitlers Kampf um die Macht* und *Die Kunst für alle* ausbreitet hatte, um die Machthaber versöhnlich zu stimmen oder um aktuelle Beispiele von Typografie zu integrieren, die im Alltag kursierten, fand keinerlei Erwähnung (vgl. Katenhusen 2008).

23 1978/79 wurde das *Kabinett der Abstrakten* dann in das Untergeschoss des soeben fertiggestellten Sprengel Museums Hannover transloziert; zu diesem Zweck wurde ein hermetisch wirkender *White Cube* gebaut, der wie ein Messestand – oder

eine zur Betrachtung von Videokunst konzipierte *Black Box* – das einst in den Museumsrundgang eingebundene *Kabinett der Abstrakten* modellhaft simulierte. Gänzlich entfallen war damit das demonstrative Ausbrechen aus der Chronologie der Kunstgeschichte, die emphatische Feier des Augenblicks und der diskursive Bezug zu den anderen Ausstellungsräumen. Im Hinblick auf die Details – Decke, Boden, Wände und Leuchtkasten – orientierte sich diese zweite Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* an der ersten. Neben Kompromissen, was die Rezipient*innenführung und den Lichteinfall angeht, – der Raum hatte ja in seiner ersten Fassung einen Eingang, einen Ausgang und ein Fenster gehabt – betrifft dies die Reduktion auf Schwarz-, Weiß- und Grautöne. Der Verzicht auf Farbe lässt sich am plausibelsten durch die Dokumentenlage erklären. Die zurate gezogenen Schwarzweißfotografien zeigten zwar anschaulich die Konstruktionsprinzipien des Raums, sagten jedoch rein gar nichts über das in den 1920er Jahren verwendete Farbschema aus. Infolgedessen orientierte sich die Rekonstruktion am Spektrum der Fotografien: Schwarz, Weiß und Grau. „Während El Lissitzky einst davon sprach, dass die durch die Farbwirkung erzeugte optische Dynamik die Betrachter*innen lebendig mache, bewirkte der Vorbildcharakter der überlieferten historischen Fotografien das genaue Gegenteil. Er sorgte für eine Stillstellung des Blicks und erzeugte die Vorstellung von einem historischen, in der Zeit des Nationalsozialismus schuldhaft verloren gegangenen Idealzustand, von einem Sehnsuchtsort, an dessen unerreichbarer Perfektion sich der rekonstruierte Raum messen lassen muss“ (Tietenberg 2017: 56).

24 Die ersten beiden Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten* stellten zwar keinen Bezug zu den volkspädagogischen Konzepten der Weimarer Republik her, fungierten aber als begehbare Erinnerungsräume. Getragen von dem Wunsch nach Wiedergutmachung und aufgewertet durch eine gehörige Portion Lokalpatriotismus hatte sich das *Kabinett der Abstrakten*, ein Raum, der einst „in die Zukunft entworfen“ (Helms 1968: 15) worden war, in ein Mahnmal verwandelt, in einen schmerzhaften Verweis auf die aggressive Zerstörung eines explizit ‚modernen‘ Ausstellungsdisplays durch die nationalsozialistische Kulturpolitik – in ein in Grau und Schwarz gehülltes Zeugnis von Trauer und Verlust. Die zweite Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* war im Sprengel Museum in Hannover beinahe fünfzig Jahre in Gebrauch. Seit dem Jahr 2008 wiesen Foto-Text-Tafeln an der Außenwand des Kubus auf die Geschichte des Raumes hin. Als der Kitt bröckelte, die Farbe der schwarzweiß gefassten Metallbänder abplatzte, die Rollen der Kassetten blockierten und die Schiebewände quietschten, entschied sich das Sprengel Museum 2016 gegen eine Sanierung und nahm, unterstützt vom Messebauspezialisten Holtmann, eine dritte Rekonstruktion in Angriff, die im März 2017 eingeweiht wurde. Die verantwortliche Kuratorin Isabel Schulz kümmerte sich nicht nur um jedes Detail. Ihre Recherche hatte auch – basierend auf kunstwissenschaftlichen Forschungen der letzten Jahre – einen anderen Fokus: „Heute steht die Vermittlung der Raumvorstellungen und Ideen des konstruktivistischen Künstlers sicherlich mehr im Vordergrund als die des Andenkens an das Museumskonzept Dorners“ (Schulz 2016: 45).

25 Während die ersten beiden Rekonstruktionen des *Kabinetts* aus dem Jahr 1968 und dem Jahr 1979 sich vorrangig an den überlieferten Schwarzweiß-Fotografien orientiert hatten, liegen der dritten Rekonstruktion nun die farbigen Zeichnungen und Collagen El Lissitzkys zugrunde. Das wirkt sich auf die Wahrnehmungsbedingungen aus. Der Raum hat nun wieder, wie in der ersten Version aus der Weimarer Zeit, einen Eingang und einen Ausgang, die beide durch das Beiseiteschieben von dunkelgrauen Stoffvorhängen durchquert werden können, wodurch der Bühnencharakter unterstrichen wird. Der graue Nadelfilz, ein Notbehelf der 1970er Jahre, ist einem hochwertigen schwarzen Linoleumboden gewichen, der die Schritte sanft abfedert. Und die Decke wurde, wie in den 1920er Jahren, in exakt bemessenen Bahnen aus hellem Nessel gefertigt. Dank einer ausgeklügelten Lichttechnik kann zudem der Einfall von Tageslicht durch ein Fenster simuliert werden. Der größte Unterschied aber besteht in der Interpretation des Farbkonzepts. El Lissitzkys Zeichnungen folgend, lenken nun revolutionsrote Bänder, die sich über Fuß- und Deckenleisten sowie über die Rahmung der Vitrienen und verschiebbaren Kassetten erstrecken, die Blicke und Schritte der Museumsbesucher*innen.

9. Zeitmontagen

26 Die erste Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* im Landesmuseum Hannover war ein in Schwarz, Weiß und Grau gehüllter Widergänger, ein Raum der partiellen Erinnerung, in dem die nun zur bitteren Vergangenheit gewordene Zukunft der Protagonist*innen der Weimarer Zeit mehr ausgeblendet als erzählt wurde. Fertiggestellt wurde die Rekonstruktion 1968, und damit just in jenem Jahr, in dem die Protestkultur der 68er, die die Verstrickungen der Repräsentanten der Bundesrepublik Deutschland in nationalsozialistische Ideologien und Gräueltaten anklagte, ihren Höhepunkt erlebte. Von Judenverfolgung und -vernichtung, von Beschlagnahmungen der Kunstwerke und Restitutionsansprüchen ehemaliger Eigentümer*innen, ja von individueller Schuld war in der Broschüre, die anlässlich der Einweihung des rekonstruierten Ausstellungsraums herausgegeben wurde, jedoch nicht die Rede. So warf Ernst Lüddeckens in seinem Aufsatz zwar die quälende Frage auf: „Warum wurde das Abstrakte Kabinett beseitigt?“, blieb aber eine Antwort schuldig (Lüddeckens 1968: 7). Dass El Lissitzky, bereits an Tuberkulose erkrankt, 1938 in das KZ Sachsenhausen deportiert worden war und nach seiner Entlassung 1941 in der Sowjetunion, die soeben von deutschen Truppen überrannt wurde, verstarb, fand in der Broschüre keine Erwähnung. Verschwiegen wurde ebenfalls, dass Sophie Lissitzky-Küppers, die 1944 unter Stalin als feindliche Ausländerin mitsamt ihrem Sohn Jen nach Nowosibirsk verbannt worden war, 1967 in der DDR, im Dresdner Verlag der Kunst, ein Werkverzeichnis El Lissitzkys herausgegeben hatte. Darüber hinaus fehlte in der Zeit des Kalten Krieges jeglicher Hinweis darauf, dass El Lissitzky Ausstellungsräume als Propagandainstrumente zur Verbreitung der Ideen der Russischen Revolution verstanden und gestaltet hatte (Buchloh 1984). Stattdessen beschwor Museumsdirektor Harald Seiler die „Erinnerung an die [...] bedeutsame Ära Dörner“ und „die schöpferischen Energien der 20er Jahre“ (Seiler 1968: 4) herauf.

27 Schmerzlich vermissen ließ die erste Rekonstruktion mithin nicht nur das Farbkonzept El Lissitzkys, sondern auch – und vor allem – die Bereitschaft, Kunst in historischen und gesellschaftspolitischen Kontexten zu denken. Anders gesagt, jene glorreiche Zukunft, die sich die progressiven kulturellen Kräfte in der Weimarer Republik einst als ein flexibles und partizipatorisches Miteinander von gebildeten Mitbürger*innen vorstellten, hatte sich in der Zeit des Nationalsozialismus als furchtbare Gegenwart einer verblendeten, vor keinem Verbrechen gegen die Menschlichkeit zurückschreckenden Volksgemeinschaft erwiesen. Der Versuch, mit der Rekonstruktion an einen imaginierten Idealzustand vor dem ‚Sündenfall‘ anzuknüpfen, führte dazu, dass die in die Dreidimensionalität transformierten menschenleeren Schwarzweißfotografien mehr von der Weigerung zeugten, die Geschehnisse der Vergangenheit zur Kenntnis zu nehmen, als dies den Initiator*innen bewusst gewesen sein mag. Wer in diesem rekonstruierten *Kabinett der Abstrakten* die Kunstwerke verschob und in Bewegung versetzte, spürte, dass das Spiel längst aus und die choreografierte Aktion nicht mehr als eine leere Geste war.

28 Die zweite, ebenfalls auf Schwarz, Weiß und Grau reduzierte Rekonstruktion aus dem Jahr 1979, ein in die Ausstellungsräume integrierter Kubus, der speziell für die räumliche Situation im Sprengel Museum gebaut worden war, band das *Kabinett der Abstrakten* ein in die auf Kunststile fokussierte Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts und präsentierte es als eine Inkunabel der Moderne unter anderen. Weder der Produktionsbegriff des russischen Konstruktivismus noch die Sprengkraft eines solchen Präsentationsmodus von Kunst in einem musealen Kontext wurden auf

diese Weise erfahrbar gemacht. Vielmehr nahm von nun an „ein eigenartiger, schleichender Prozess der ‚Originalisierung‘“ (Krempel 2015: 126) seinen Lauf, der einem unbeschwertem Umgang mit den beweglich montierten Grafiken und Gemälden im Wege stand.

29 Mit der dritten Rekonstruktion setzt nun schließlich eine stärkere Diskursivierung des *Kabinetts der Abstrakten* im Kontext der Geschichte der Rauminstallation sowie einer auf gegenwärtige Partizipationskonzepte zielenden Kunstwissenschaft ein (Halle fuer Kunst Lueneburg eV 2009, Bove 2014; Hemken/Knop 2021). In seiner Materialität und Beleuchtung verleugnet der Raum nicht, dass er ein Produkt des 21. Jahrhunderts ist. Damit ist die unverstellte Freude an Farbe, Beweglichkeit und Berührbarkeit der Kunst zurückgekehrt. Denn nicht nur das Kabinett hat sich im Zuge seiner Rezeptions- und Rekonstruktionsgeschichte verändert; auch die Museumsbesucher*innen sind inzwischen andere geworden. Während für El Lissitzky und Alexander Dorner die Volksbildung und damit die ästhetische Erziehung mündiger Staatsbürger*innen im Vordergrund standen, näherten sich die Besucher*innen der ersten Rekonstruktion verhalten einem Gedächtnisort, der durch Leerstellen unausgesprochen auf kollektive Schuld, Trauer und Verlust verwies. Die zweite Rekonstruktion hingegen erzeugte ein gehöriges Maß an Distanz, indem sie den gesamten Raum in den Rang eines einstmaligen avantgardistischen Kunstwerks rückte, das zu bestaunen, nicht aber ohne Scheu anzutasten war. Heute hingegen betreten Museumsbesucher*innen, die es gewohnt sind, im Feld der Kunst zu partizipieren und zu interagieren, selbstbewusst und unbefangen die farbenfrohe Bühne. Vertraut mit den Angeboten der Unterhaltungsindustrie halten sie es für selbstverständlich, im Zentrum des Geschehens zu stehen. Oftmals lassen sie sich in dieser scheinbar speziell für sie eingerichteten Arena der Kunst fotografisch festhalten und posten die Aufnahmen anschließend auf Instagram oder Facebook. Während sich in den 1920er Jahren mit einem Verweis auf die Wahrnehmungsbedingungen im Kino im *Kabinett der Abstrakten* die kollektive Kunstrezeption für die einen als Versprechen, für die anderen als Bedrohung ankündigte, genießen inzwischen die meisten Museumsbesucher*innen unbeschwert und bewundert von fernen Followern den als soziales Kapital medial verwertbaren kreativen Freiraum, den ihnen die Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* eröffnet.

10. Erinnerungsräume

30 Ausstellungskopien sind keine Kunstwerke. Sie konstituieren sich über den Verlust eines Ursprungs. Und fallen insofern in die Kategorie der „Nicht-Werke“ (Didi-Huberman 1999: 9), als sie eben nicht aus einem genuin künstlerischen Schaffensprozess hervorgehen, dem das Ringen um ästhetische Entscheidungen und das Risiko des Scheiterns innewohnt. Vielmehr sind sie von Institutionen veranlasst, zumeist in arbeitsteiligen Prozessen hergestellte, möglichst detailgenaue Wiederholungen von nicht mehr existenten Endprodukten künstlerischen Denkens und Handelns. Diese Verluste können auf verschiedene Weise dokumentiert sein: fotografisch, filmisch, als Zeichnung, als Plan, textuell, oral – und obendrein in verschiedenen Entwurfsstadien oder Zuständen. Als Synthese derart heterogener Quellen lassen Ausstellungskopien aber paradoxerweise weitaus mehr Rückschlüsse auf die verloren gegangenen Kunstwerke zu, als jene Dokumente, auf deren Basis sie selbst entstanden sind. Das liegt daran, dass Ausstellungskopien – wie anhand des *Kabinetts der Abstrakten* dargestellt – konkrete Gebilde sind, die Ausstellungsbesucher*innen ganzkörperliche Erfahrungen in realräumlichen Kontexten ermöglichen, mithin eine multisensuelle Rezeption in der Gegenwart provozieren, obwohl der eigentliche Rezeptionsanlass in der Vergangenheit hervorgebracht wurde und zumeist nicht einmal mehr bruchstückhaft überliefert ist. Oder um es – Didi-Hubermans Eloge an den Abdruck aufgreifend – mit Patrick Boucheron zu sagen: „So wie man seinen Fuß in einen alten Abdruck setzt [...]“, so ruft eine Ausstellungskopie bei ihren Rezipient*innen „eine Erinnerung hervor und beschwört damit noch einmal die Aura des Werkes herauf“ (Patrick Boucheron 2017: 17).

31 Ausstellungskopien animieren demnach Rezipient*innen dazu, mit jeder Faser ihres Körpers etwas zu erinnern, das sie zuvor allenfalls aufgrund des Betrachtens von Abbildungen, des Lesens von Beschreibungen oder vom Hörensagen kannten. Da der Verlust des Ursprungs unrevidierbar ist, führt ein solcher Erinnerungsprozess jedoch nicht zwangsläufig an den Punkt zurück, an dem die Geschichte des Kunstwerks, auf das Bezug genommen wird, begonnen hat. Wie am Beispiel der drei unterschiedlichen Rekonstruktionen des *Kabinetts der Abstrakten* in Hannover gezeigt werden konnte, kann die Erinnerung an verschiedene Zeitschichten anknüpfen. Denn weder Kurator*innen noch Rezipient*innen sind dazu in der Lage, sich ein Bild von der Vergangenheit zu machen, das nicht von ihrer eigenen Determiniertheit, ihren jeweils zeitbezogenen Perspektiven und ihren Erwartungen an die Kunst und ihre Institutionen geprägt wäre.¹¹ Mal erhält die Ehrung des Kurators Vorrang. Mal treten die Beschlagnahmungs- und Zerstörungsaktionen einer als „entartet“ diffamierten Kunst in der Ära des Nationalsozialismus in den Vordergrund. Mal wird das *Kabinett der Abstrakten* zur Ausgangsbasis einer Genese heutiger Installationskunst, die Künstler*innen dazu ermächtigt, Ausstellungsräume in ihrer Gesamtheit zu bespielen – und so letztlich Gestalter wie El Lissitzky überflüssig zu machen. In einer anachronistischen Verschränkung der Anwesenheit der Gegenwart von Vergangenem, der Gegenwart von Gegenwärtigem und der Gegenwart von Künftigem erzählt jede Ausstellungskopie des *Kabinetts der Abstrakten* eine andere Geschichte von der ‚modernen Kunst‘, die einst eine mögliche Zukunft heraufbeschworen hat.

32 Fazit: In Ausstellungskopien verdichten und überlagern sich wie in einer Zeitmontage verschiedene Phasen der Produktion und Rezeption von Kunst. Ich interpretiere Ausstellungskopien daher als räumlich erfahrbare, materialisierte Anachronismen, denen das Potenzial innewohnt, zeitliche Distanzen zu überwinden, aus der starren Chronologie eines Vorher und Nachher auszubrechen und mehrere Zeitpunkte künstlich an einem Ort zusammenzuführen. So birgt jede Ausstellungskopie, wiewohl sie ein Anzeichen von Verlust ist, auch das Versprechen in sich, Zukunft zu entwerfen. Denn so lange eine Ausstellungskopie Rezeptionsprozesse anregt, hat sie auch das Potenzial, den Bogen der Zeit weiter zu spannen. Gleichermaßen eng verwoben mit der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, ruft sie eine *l'histoire à venir* (Boucheron 2018), eine kommende Geschichte wach. Der Augenblick aber, von dem Kierkegaard spricht, kehrt nicht zurück. Denn die Geschichte hat bereits begonnen.

Bibliographie

Bibliografie

Alloa, Emmanuel (2010): „Ist die Perspektive eine symbolische Form?“, in: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Perspektive. Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*, München: Wilhelm Fink, S. 13-27.

Anda, Carolin/Bialek, Yvonne/Durka, Cornelia/Karpisek, Alexander/Pohlmann, Natascha/Sack, Philipp (2016): „Die Bedingungen des Ausstellens ausstellen, die Bedingungen des Wahrnehmens wahrnehmen. Die Augmented-Reality-App demonstrationsraum als

kuratorischer Versuch der Aktualisierung von Subjektpositionen im Umgang mit dem Kabinett der Abstrakten“, in: dies. (Hrsg.): *Aura-Politiken. El Lissitzkys ‚Kabinetts der Abstrakten‘ zwischen Musealisierung und Teilhabe*, HBK Braunschweig/Sprengel Museum Hannover. <http://demonstrationsraum.de/publikation/> (19.08.2021).

Augustinus (2007): *Bekenntnisse – Confessiones*, hrsg. v. Ulrich, Jörg, Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Benjamin, Walter (1980): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Zweite Fassung, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. I / 2, Abhandlungen*. Werkausgabe hrsg. v. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471-508.

Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum*, London/New York: Routledge.

Boucheron, Patrick (2017): *Gebannte Angst. Siena 1338*, Berlin: Wolff.

Boucheron, Patrick/Hartog, François (2018): *L'histoire à venir*, Paris: Anacharsis.

Brander, Miriam Lay (2011): „Der Anachronismus als literatur- und kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: Albizu, Christina/Döhla, Hans-Jörg/Ziswiler, Vera (Hrsg.): *Anachronismen - anachronismes - anacronismi – anacronismos*, Pisa: Edizione ETS, S. 13-28.

Buchloh, H. D. (1984): „From Faktura to Factography“. In: *October*, Bd. 30, Autumn, S. 82-119.

Crough, Olivia (2016): „El Lissitzky's Screening Rooms“, in: Chateau, Dominique/Moure, José (Hrsg.): *Screens*, Amsterdam: University Press, S. 223-235.

Damisch, Hubert (2010): *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich: diaphanes.

Didi-Huberman, Georges (1999): *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: Du Mont.

Dorner, Alexander (1927): „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover*, Leipzig: Julius Klinkhardt, S. 7-12.

Dorner, Alexander (1928): „Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie“, in: *Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 1928, 3. Jg., H. 4, S. 110-114.

Fayet, Roger/Krähenbühl, Regula (Hrsg.) (2018): *Authentizität und Material: Konstellationen in der Kunst seit 1900*, Zürich: Scheidegger & Spiess.

Flacke-Knoch, Monika (1985): *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg: Jonas Verlag.

Ganz Blythe, Sarah/Martinez, Andrew (Hrsg.) (2018): *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*, Cambridge MA: MIT Press.

Gerstner, Alexandra/Könczöl, Barbara/Nentwig, Janina (Hrsg.) (2006): *Der neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Gough, Maria (2003): „Constructivism Disoriented. El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume“, in: Perloff, Nancy/Reed, Brian (Hrsg.): *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles: Getty Research Institute, S. 76-125.

Gropius, Walter (1968): o.T., in: *Das Abstrakte Kabinett. Hannover Landesgalerie. In Memoriam Alexander Dorner*, hrsg. v. Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover, o.J., S. 5.

Halle fuer Kunst Lueneburg eV (2009): *Kabinett der Abstrakten – Original und Facsimile*. <https://kunstaspekte.art/event/kabinett-der-abstrakten-original-and-facsimile-2009-01> (01.09.2021)

Helms, Dietrich (1968): o.T., in: Niedersächsisches Landesmuseum (Hrsg.): in: *Das Abstrakte Kabinett. Hannover Landesgalerie. In Memoriam Alexander Dorner*, hrsg. v. Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover o. J., S. 9-15.

Hemken, Kai-Uwe/Knop, Linda J. (Hrsg.) (2021): *Der neue Raum ist kein Bild. El Lissitzky und die Gestaltung von Räumen*, Bd. I und II, Ilmtal-Weinstraße: VDG.

Katenhusen, Ines (2002): *Alexander Dorner (1893-1957): A German Art Historian In The United States*. AICGS/DAAD Working Paper Series, DAAD-Research Fellowship Program. <https://www.aicgs.org/site/wp-content/uploads/2011/10/katenhusen.pdf> (02.09.2021)

Katenhusen, Ines (2008): „Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893 - 1957) in Hannover“, in: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hrsg.): *Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin: Akademie Verlag, S. 156-170.

Kierkegaard, Søren (1988): *Der Augenblick – Eine Zeitschrift*, Nördlingen: Greno.

Klonk, Charlotte (2008): *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London: Yale University Press.

Krempel, Ulrich (2015): „Kurt Schwitters' Merzbau und El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten“, in: Tietenberg, Annette (Hrsg.): *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 115-128.

Lepp, Nicola/Roth, Martin/Vogel, Klaus (Hrsg.) (1999), *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ausst.-Kat. hrsg. vom Hygiene Museum Dresden, Ostfildern: Cantz.

Lissitzky, El (1966 a): „Demonstrationsräume“, in: ders.: Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover, S. 58.

Lissitzky, El (1966b): „Autobiographie“, in: ders., Ausst. Kat. Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven/Kunsthalle Basel/Kestner Gesellschaft Hannover, Hannover, S. 73.

Matyssek, Angela (Hrsg.) (2010): *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, München: Schreiber.

Nobis, Beatrix (1991): „El Lissitzky: Der ‚Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28“, in: Klüser, Bernd/Hegewisch, Katharina (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, S. 76-83.

Panofsky, Erwin (1927): „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“. In: ders.: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*, Leipzig/Berlin.

Prior, Ingeborg (2002): *Die geraubten Bilder. Die abenteuerliche Geschichte der Kunstsammlerin Sophie Lissitzky-Küppers und ihrer Kunstsammlung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Reichs-Gesetzblatt, *Die Verfassung des Deutschen Reiches vom 14. August 1918*, Jg. 1919, Nr. 152, S. 1383-1418.

Schulz, Isabel (2016): „Die Rekonstruktion von El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten auf dem Prüfstand: Geschichte, Museumspraxis, Pläne“. In: Anda, Carolin/Bialek, Yvonne/Durka, Cornelia/Karpisek, Alexander/Pohlmann, Natascha/Sack, Philipp (Hrsg.): *Aura-Politiken. El Lissitzkys ‚Kabinetts der Abstrakten‘ zwischen Musealisierung und Teilhabe*, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Sprengel Museum Hannover, S. 37-46.

<http://demonstrationsraum.de/publikation/> (19.08.2021)

Tate Papers (2007): *Inherent Vice*, No. 8, Autumn.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/terminology-for-further-expansion> (18. August 2021)

Theunissen, Michael (1971): „Augenblick“, in: Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel: Schwabe, Sp. 649-650.

Tietenberg, Annette (2017): Raum wird zum Bild, Bild wird zum Raum: Anmerkungen zu den medialen und historischen Dimensionen der Rekonstruktion des ‚Kabinetts der Abstrakten‘. Anda, Carolin/Bialek, Yvonne/Durka, Cornelia/Karpisek, Alexander/Pohlmann, Natascha/Sack, Philipp (Hrsg.): *Aura-Politiken. El Lissitzkys ‚Kabinetts der Abstrakten‘ zwischen Musealisierung und Teilhabe*, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Sprengel Museum Hannover, S. 49-59.

<http://demonstrationsraum.de/publikation/> (19.08.2021)

Notes

1 Mit dieser Fragestellung knüpfte ich an Rezeptionsästhetische Überlegungen an, die ich 2015 im Rahmen einer vom DFG-Kolleg „Das fotografische Dispositiv“ der HBK Braunschweig initiierten Tagung zur Ausstellung in der Vertretung des Landes Niedersachsen beim Bund in Berlin kurz skizziert habe. Damals war die dritte Rekonstruktion des *Kabinetts der Abstrakten* gerade in Vorbereitung. Vgl. Tietenberg 2017.

2 Diesem Aufsatz sind Vorträge vorausgegangen, die ich 2020 am Centre for Visual Culture der University of Cambridge und 2021 im Rahmen des Workshops „Original und Kopie“ des Theodor Fontane Archivs und der Universität Potsdam gehalten habe. Bei den Teilnehmer*innen bedanke ich mich für wertvolle Hinweise und Anregungen.

3 „In den neu gestalteten Räumen folgte der Besucher einem chronologisch vorgegebenen Weg durch die Kunstgeschichte. Dorner schuf den sogenannten ‚Stimmungsraum‘, weniger mit der Absicht, eine bestimmte Kunstperiode zu imitieren, als vielmehr mit dem Ziel, ein Lebensgefühl zu vermitteln. Er versuchte, den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Epochen aufzuzeigen, indem er die Räume in unterschiedlichen Farben streichen ließ: Mittelalterliche Kunst wurde an dunklen Wänden montiert, um die Atmosphäre mittelalterlicher Kirchen zu simulieren; in den Barockräumen wurde roter Samt verwendet, und die Wände in den Rokoko-Räumen waren in Gelbgrau gestrichen. Während die Fußböden meist neutral blieben, wurden passende Möbel und Sitzgelegenheiten hinzugefügt, um die Atmosphäre einer bestimmten Epoche wach zu rufen. Ausführliche Texttafeln waren überall vorhanden, wurden aber nicht aufdringlich präsentiert. Dorners Notizen aus dieser Zeit zeigen, dass ihm die Idee, Informationen über Kopfhörer und Lautsprecher zu verbreiten, nicht erst in Providence, sondern bereits in Hannover gekommen war; das Projekt scheiterte aber an der technischen Umsetzung.“ (Übersetzung AT)

4 Erwin Panofsky hatte 1924 in seinen Vorträgen die Zentralperspektive derart geistesgeschichtlich gedeutet. Vgl. Panofsky 1927; Damisch 2010; Alloa 2010. Panofsky war in Hannover geboren; Dorner war ein Studienfreund von ihm aus Berliner Jahren. Panofsky war es auch, der sich 1937 von Princeton aus darum bemühte, Dorner eine Stelle in den USA zu vermitteln.

5 Die medienhistorische Komponente des *Kabinetts der Abstrakten* ist lange übersehen worden. Olivia Crough wies 2016 darauf hin, dass das *Kabinett der Abstrakten* als ein *expanded cinema* beschrieben werden könne, als ein Kino, das seine Besucher*innen nicht darauf reduziert, körperlose Augen zu sein, sondern das Sehen an die Körper der Rezipient*innen rückbindet. Als Argument dient ihr die räumliche Disposition und das Zugangssystem. Das *Kabinett der Abstrakten* war von Beginn an – nicht anders als die heutigen Räume für Videoprojektionen – erst zu betreten, nachdem man einen dunklen Vorhang zur Seite geschoben hatte. Zudem erzeugten die schwarz-weißen vertikalen Elemente aus Nirostastahl, die an den Wänden befestigt waren, einen Flicker- und Flimmer-Effekt. Vgl. Crough 2016.

6 Brief von El Lissitzky an Sophie Küppers vom 8. Februar 1926. Zitiert nach: Gough: 2003: 77.

7 An der Realisierung beteiligt waren damals auch örtlich ansässige Unternehmen und Materialproduzenten, darunter die Pelikan-Werke und der Stahlmagnat Louis Eilers.

8 Maria Gough beklagt eine regelrechte „Dornerization“. Vgl. Gough 2003: 78.

9 Zur zwiespältigen Rezeption der Programmatik sowie der Präsentationskonzepte der sowjetischen Avantgarde in den USA vgl. Buchloh 1984.

10 Das Beschlagsinventar „Entartete Kunst“ verzeichnet insgesamt 350 Werke. Als Verlustdatum wird der 17. August 1937 angegeben. <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (20.08.2021)

11 Institutionen, die Rekonstruktionen von verloren gegangenen Kunstwerken in Angriff nehmen, sollten sich darüber im Klaren sein, dass Ausstellungskopien niemals glaubhaft bezeugen können, wie es einmal gewesen ist. Sie sollten sich offensiv dazu bekennen, dass sie selbst im Vorfeld einer Rekonstruktion zahlreiche ästhetische, soziale und bildungspolitische Entscheidungen getroffen haben – und ihre jeweiligen Intentionen, Forschungsinteressen und Quellen offenlegen. Dies kann in Form von Wandtexten, Broschüren, Audioguides oder Apps für Mobilgeräte geschehen.

Pour citer cet article

Référence électronique

Annette Tietenberg, « Die Ausstellungskopie als anachronistisches Geschichtsmodell », *Textes et contextes* [En ligne], 17-1 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3573>

Auteur

Annette Tietenberg

Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt 19. und 20. Jahrhundert, Hochschule für Bildenden Künste Braunschweig, Institut für Kunstwissenschaft, Johannes-Selenka-Platz 1, D-38118 Braunschweig

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *Textes & Contextes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.