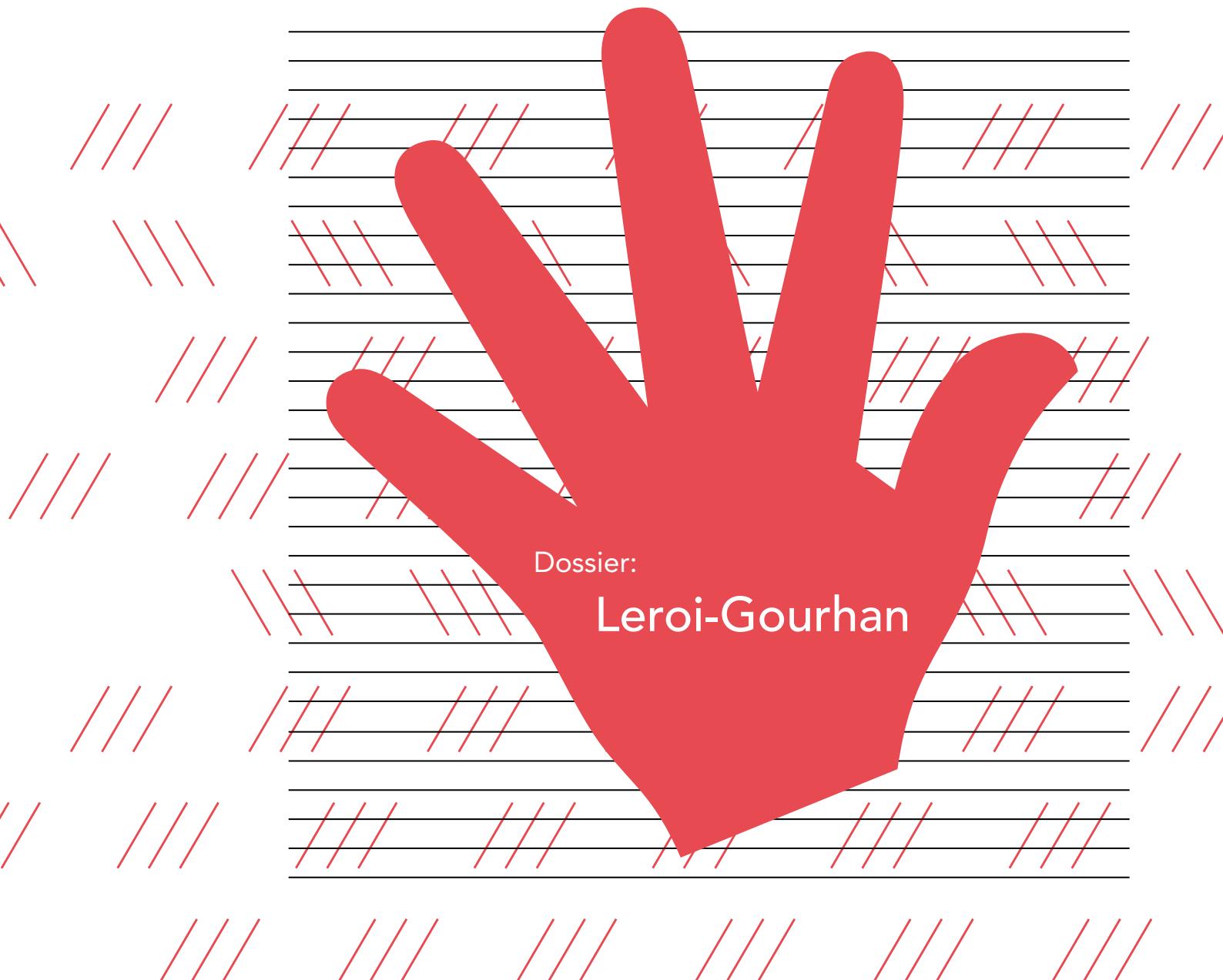


REGARDS CROISÉS • ◇

Deutsch-französisches Journal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique





Regards croisés, No. 9, 2019

Leroi-Gourhan

Sommaire / Inhalt

4 I. Éditorial / Editorial

II. Dossier Leroi-Gourhan

Sylvain Roux

- 16 André Leroi-Gourhan et le devenir de l'homme. Regards d'un préhistorien
28 André Leroi-Gourhan und die zukünftige Entwicklung des Menschen.
Der Blick eines Vor- und Frühgeschichtlers

Monika Schmitz-Emans

- 40 Graphien bei Leroi-Gourhan und Barthes
53 Graphies chez Leroi-Gourhan et Barthes

Muriel van Vliet

- 67 « L'aube des images » : la « vie esthétique » selon André Leroi-Gourhan (1911-1986)
86 »Morgendämmerung der Bilder«: Das »ästhetische Leben« nach André Leroi-Gourhan (1911–1986)

Toni Hildebrandt

- 101 Vorahnung und Kosmotechnik
114 Pré-mimèsis et cosmotechnique

III. Lectures croisées de l'actualité (recensions françaises et allemandes) / Aktuelle deutsch-französische Lektüre und Rezensionen

128 Markus A. Castor & Deborah Schlauch

Philippe Morel, Renaissance dionysiaque. *Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris: Éditions du Félin, 2016, 873 pages

137 Emilie Oléron Evans

Ute Engel, *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte 1830-1933*, München: Fink, 2016, 798 Seiten

140 François Blanchetière & Marthje Sagewitz

Christiane Wohlrab, *Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin*, Paderborn: Fink, 2016, 385 Seiten

143 Astrid Köhler

Herta Wolf, *Zeigen und/oder Beweisen ? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin: Walter de Gruyter, 2016, 369 Seiten

- 147 **Tobias Ertl**
Cécile Debray (dir.), *Marcel Duchamp. La peinture même*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2014, 360 pages
- 154 **Béatrice Adam**
Damarice Amao, Amanda Maddox & Karolina Ziebinska-Lewandowska (Hg.),
Dora Maar, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019, 205 pages
- 158 **Anastasia Simoniello**
Julia Friedrich, Otto Freundlich. *Kosmischer Kommunismus*,
München: Prestel, 2017, 352 Seiten
- 162 **Hélène Trespeuch**
Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*,
Zürich: Diaphanes, 2017, 400 Seiten
- 165 **Antonia von Schöning**
Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*,
Paris: La Découverte, 2017, 380 pages
- 168 **Maïté Vissault**
Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*,
Konstanz: Wallstein Verlag, Konstanz University Press, 2016, 242 Seiten

IV. Projets croisés

- 172 « **Zeichen verdichten sich / Les signes s'épaissent** »
Entretien avec Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki, commissaires de l'exposition
« Préhistoire. Une énigme moderne », Centre Georges Pompidou, 2019,
par Julie Ramos et Muriel van Vliet

- 184 **Mentions légales / Impressum**

Le présent numéro propose de présenter plusieurs aspects de la pensée d'André Leroi-Gourhan et de montrer son actualité. La lecture de ce grand anthropologue français a en effet nourri de très nombreux anthropologues, ethnologues, préhistoriens, mais également philosophes et architectes français. Pourtant, il reste encore assez peu connu dans l'espace germanophone, malgré la traduction allemande dès les années 1980 des ouvrages majeurs que sont *Le geste et la parole* (*Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*) et *Préhistoire de l'art occidental* (*Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*).¹ Sont également disponibles en allemand le récit de son voyage au Japon *Eine Reise zu den Ainu. Hokkaido, 1938* et son ouvrage sur les religions à la préhistoire *Die Religionen der Vorgeschichte*.² En France, son actualité se mesure au fait que la maison d'édition Les Belles Lettres propose cette année une réédition complète de *La civilisation du renne*, avec une meilleure définition des images par rapport aux éditions passées (2019). Le spécialiste Michel Guérin, qui en réalise la préface, publie simultanément un ouvrage d'analyse des rapports entre évolution, matière et esthétique, sous le titre : *André Leroi-Gourhan. L'évolution ou la liberté contrainte* (Hermann, collection philosophie, 2019).³ Tout donne donc à penser que croiser les regards franco-allemands sur cet auteur majeur permettra de renouveler le questionnement actuel sur la matière, la technique, les formes et le geste esthétiques.

Né à Paris en 1911, André Leroi-Gourhan est passionné dès l'enfance par les riches collections du Muséum national d'Histoire naturelle. Il découvre le chinois auprès de Marcel Granet et le russe à l'École des Études Orientales. Il se nourrit d'ethnologie et d'anthropologie, d'abord à l'École d'Anthropologie de Paris avec Raoul Anthony et Georges Papillault, puis auprès de Marcel Mauss à l'École Pratique des Hautes Études. Étudiant actif et engagé, il s'investit dès 1930 dans les travaux de rénovation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro et s'initie à la technologie et à la muséographie avec Paul Rivet, qui lui enseigne l'ethnologie, Georges-Henri Rivière, qui lui apprend la mise en scène et en vitrine des documents collectionnés, et Anatole Lewitsky, qui lui transmet les principes de la classification comparative. Dès 1934, Leroi-Gourhan est en mesure d'organiser sa première exposition sur les Esquimo. Il y montre son intérêt pour les représentations graphiques liées à la vie quotidienne et à la mythologie et pour la manière dont les aspects techniques de la vie quotidienne sont intégrés de manière cohérente aux mythes et croyances du groupe, une perspective qu'il va adopter également dans ses travaux ultérieurs.⁴ Pour être plus précis, comme le formule Philippe Soulier, un des principaux spécialistes actuels de cet auteur, il s'attache à mettre en lumière les « associations figuratives systématiques et leurs dérives graphiques », leur variation en fonction des matières, des supports, du temps qui passe

et des exécutants, « tout en envisageant leurs éventuels changements de signification symbolique à travers le temps ».⁵

Au Japon, de mai 1937 à mars 1939, il étudie sur le terrain, avec Arlette Royer, bien-tôt son épouse, le peuple des derniers Aïnous de l'île d'Hokkaidô. Il met alors en place un dispositif de fiches nombreuses et complexes, dont la réorganisation permanente sert de support plastique à ses raisonnements théoriques ultérieurs. Technique, nature et esthétique entretiennent des liens forts dans la culture japonaise, ce qui marquera l'approche que fait Leroi-Gourhan de la culture. Souhaitant exposer à son retour le fruit de ses recherches au Musée de l'Homme, notamment des céramiques, la guerre l'empêche de mener à bien son projet pourtant théoriquement déjà bien abouti.

Au retour de son voyage, considéré désormais comme un spécialiste de la culture orientale, il est affecté, après une mobilisation de 11 mois liée à la guerre, d'abord au Musée Guimet, dont il a déjà étudié les bronzes avec attention, puis au Musée Cernuschi. Marcel Griaule dirige alors sa thèse de lettres, nettement colorée par une option « ethnologie ». Soutenue en 1944, celle-ci porte sur *L'archéologie du Pacifique Nord*, travail qu'il cosigne comme beaucoup d'autres avec son épouse Arlette Royer.⁶ En outre, pendant la Seconde Guerre mondiale, utilisant à plein ses compétences linguistiques pour le décryptage des messages et des codes, Leroi-Gourhan s'illustre comme résistant, rejoignant notamment le Maquis de Gâtine, en août et septembre 1944, et ce en qualité de lieutenant FFI. Il est d'ailleurs décoré à la fin de la guerre pour ses actes de bravoure.

Devenu maître de conférences en ethnologie à l'université de Lyon à la rentrée de l'année 1944, il enseigne ce qui demeure alors encore baptisé « l'ethnologie coloniale ». Il y traite en réalité principalement de l'évolution des objets techniques en fonction des cultures. Militant activement pour extraire l'ethnologie d'une approche colonialiste nécessairement réductrice, en humaniste convaincu, il conteste explicitement l'idée d'une quelconque « supériorité » de la culture européenne sur les autres. Pendant les années 30, c'est en effet encore le Ministère des Colonies qui finance et oriente les politiques muséales du Musée du Trocadéro, fondé en 1878, et qui chapeaute les expéditions lancées pour nourrir ses collections, telle la mission Dakar-Djibouti (1931-1933), ainsi que les recherches ethnologiques dans leur ensemble. Or, Marcel Mauss, Georges-Henri Rivière, André Leroi-Gourhan, tout comme Claude Lévi-Strauss, vont œuvrer conjointement pour modifier le regard du public sur les œuvres collectées en reconfigurant le Musée du Trocadéro en Musée de l'Homme, modification décisive qui a lieu en 1937.

Au travers des postes occupés dans divers musées d'art et d'ethnologie, Leroi-Gourhan interroge de manière générale le rapport complexe entre œuvre d'art et document. Privilégiant, pour les interpréter et les classer, la fonction des objets à leur forme ou même à leur beauté et à leur importance (taille, rareté, qualité du matériau...), refusant de limiter l'esthétique à la figuration, son approche se situe constamment à l'articulation de l'étude de la technique, de la science et de l'histoire de l'art et aborde toujours conjointement nature et culture, tout comme le propose plus récemment l'anthropologue français Philippe Descola.⁷

Ethnologue, il s'intéresse dans un premier temps notamment aux bronzes asiatiques,⁸ comme nous l'avons évoqué, et plus généralement à la culture arctique des éleveurs de rennes.⁹ Mais il est aussi et surtout un anthropologue et paléontologue de renom, s'illustrant par son riche et ample ouvrage systématique en deux volumes intitulé *Le Geste et la parole*, un ouvrage majeur dès sa parution par un très grand nombre d'étudiants en anthropologie, ethnologie, paléontologie, et même sociologie et philosophie. Le premier volume, paru en 1964, est consacré à la technique et au langage.¹⁰ Le second, paru en 1965, est consacré à la mémoire et aux rythmes.¹¹ Ces deux ouvrages synthétisent ses principaux concepts, élaborés sur le terrain, et dressent un tableau général organisé de son anthropologie.

En s'intéressant à la préhistoire, la restitution de la vie des hommes demeure son principal objectif. C'est la *matérialité* de l'homme qui constitue toujours son objet. À Arcy-sur-Cure, dans l'Yonne, notamment à la Grotte du Renne, puis à Pincevent, sur un site à ciel ouvert de Seine-et-Marne, où il sensibilise les étudiants aux réalités très matérielles de l'exploration d'un territoire, il révolutionne la manière de faire des fouilles et de traduire les données collectées de manière systématique et exhaustive.¹² Il s'efforce de mettre au point des systèmes d'enregistrement et de conservation des couches stratigraphiques, grâce à des fiches mécaniques perforées, permettant de mettre en évidence la topographie des lieux de découverte des vestiges et d'établir des statistiques précises sur la base de ces données. Développant l'idée d'une paléo-ethnologie, il contribue à faire de la préhistoire une science interprétative aux contours bien délimités et aux méthodes reconnues.¹³ Spéléologue chevronné, Leroi-Gourhan revisite par lui-même, avec le photographe Jean Vertut, 66 grottes parmi les 123 de l'espace franco-cantabrique alors découvertes, rédigeant en plus de cinq années pour la prestigieuse collection des Éditions Lucien Mazenod le volume consacré à *La préhistoire de l'art occidental*,¹⁴ publié en 1965. Les textes qu'il y développe, devenus des classiques des études paléontologiques, constituent bien plus qu'une simple illustration destinée à éclairer les nombreuses planches, photographies et relevés topographiques que le volume contient. Ils révèlent une véritable somme théorique, permettant la défense systématique d'une thèse ambitieuse sur l'art préhistorique. Les ornements des cavernes sont des compositions savamment orchestrées et la grotte elle-même doit être considérée comme un sanctuaire comparable à la Chapelle Sixtine. Leroi-Gourhan souligne souvent que cette thèse naît parallèlement aux travaux d'Annette Laming-Emperaire sur la signification de l'art pariétal.¹⁵ L'enjeu de cette somme est de proposer d'autres périodisations stylistiques que celles proposées par le célèbre « pape de la préhistoire », l'Abbé Henri Breuil, qui s'est illustré par ses relevés précis des représentations de la grotte de Lascaux.¹⁶ Il s'agit d'offrir rien moins qu'une vision complète des systèmes symboliques mobilisés par les peuples préhistoriques.

Nommé en 1946 sous-directeur du Musée de l'Homme,¹⁷ ce qui représente une forme de couronnement des recherches accomplies, Leroi-Gourhan forge le décisif Centre de Formation aux recherches ethnologiques. En 1956, il succède à Marcel Griaule à la chaire de Préhistoire du Collège de France et reçoit en 1973 la médaille d'or du CNRS. Il meurt à Paris le 19 février 1986.

Le philosophe Sylvain Roux (Université de Poitiers) pose dans son essai la question de savoir si le préhistorien peut nous parler de l'avenir de l'homme. Leroi-Gourhan met en effet en relation l'homme d'hier et l'homme d'aujourd'hui, permettant de dégager des tendances profondes à l'œuvre dans l'histoire humaine, donnant peut-être des clés pour résoudre les problèmes qui se posent constamment à lui. L'article de Muriel van Vliet vise quant à lui à synthétiser l'esthétique de Leroi-Gourhan, en repartant de ses premières enquêtes ethnologiques jusqu'à ses chef-d'œuvres de la maturité. Se dégage selon elle une esthétique morphologique, « à l'aube des images », alternative et complémentaire aux approches structuralistes strictes d'un Lévi-Strauss.

Toni Hildebrandt (Université de Bern) se concentre sur la notion de « pré-mimèsis » : avant même de représenter, l'homme mime par anticipation ce qu'il perçoit, dans un mouvement qui précède la mimèsis proprement dite. Partant de certaines œuvres précises de Paul Klee, il tisse des liens entre l'approche de la naissance du graphisme chez Leroi-Gourhan et les vues de Hans Blumenberg, Jacques Derrida et Gilbert Simondon. Quant à Monika Schmitz-Emans (Université de Bochum), elle se consacre à diverses graphies, en comparant notamment Leroi-Gourhan et Roland Barthes. S'intéressant aux pierres et os gravés comme supports matériels des graphismes et à la dimension rythmique qui marque ces graphismes, elle met en lumière les fonctions et performances spécifiques à ces graphies.

Notre « projet-croisé » est constitué d'un entretien avec deux des responsables de l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne* ayant lieu récemment au Centre Georges Pompidou, dont les commissaires étaient Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki. Il résonne avec un autre évènement organisé par la revue : au printemps dernier, lors d'une journée de présentation organisée au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, Hélène Ivanoff, qui avait participé à la partie de l'exposition réservée aux relevés des fresques africaines par Léo Frobenius était venue dialoguer avec nous sur le programme scientifique qu'elle dirige, *Anthropos. Histoire croisée de l'ethnologie et de la préhistoire en Allemagne et en France jusqu'aux années 1960*.

Le présent numéro comporte également des recensions croisées qui permettent de donner une vision plus claire des publications récentes de l'espace franco-allemand consacrées à l'esthétique et l'histoire de l'art. Nous espérons par là continuer à faire dialoguer la France, l'Allemagne et les autres pays francophones et germanophones sur ces thèmes qui nous sont chers. Nous remercions vivement pour leur soutien constant les institutions que sont le Centre Allemand d'histoire de l'art Paris (Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris), l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, l'Université Humboldt de Berlin et la Fondation Hartung Bergman.

- 1 Voir André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1980 ; *Idem., Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg i. Br. : Herder, 1971.
- 2 Voir Arlette et André Leroi-Gourhan, *Eine Reise zu den Ainu. Hokkaido 1938*, Zürich : Amman, 1995 ; André Leroi-Gourhan, *Die Religionen der Vorgeschichte*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1981.
- 3 Voir Michel Guérin, André Leroi-Gourhan. *L'évolution ou la liberté contrainte*, Paris : Hermann 2019.

- 4 Philippe Soulier, « André Leroi-Gourhan (1911-1986), un anthropologue encyclopédiste au XX^e siècle », dans Philippe Soulier (Hg.), André Leroi-Gourhan, « L'homme, tout simplement », Paris : Éditions de Boccard, 2015, p. 15-46, ici p. 16.
- 5 *Ibidem*, p. 17.
- 6 André Leroi-Gourhan, *Archéologie du Pacifique Nord. Matériaux pour l'étude des relations entre les peuples riverains d'Asie et d'Amérique*, Université de Paris, travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, XLVII, Institut d'ethnologie, 1946.
- 7 Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris : Éditions Gallimard, 2005.
- 8 André Leroi-Gourhan rédigea divers articles dans la continuité de sa thèse. Intitulés respectivement : « Le mammouth dans la zoologie des Eskimos » (1935), « L'art animalier dans les bronzes chinois » (1935), « Symbolique du vêtement japonais » (1945), « Problèmes des rapports entre l'Asie et l'Amérique » (1948), ils se trouvent réédités et regroupés dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps, Ethnologie et préhistoire*, 1920-1970, Paris : Éditions Fayard, 1983.
- 9 Voir André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris : Éditions Gallimard, 1936.
- 10 Voir André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome I, *Technique et langage*, Paris : Albin Michel, 1964, rééd. 1970.
- 11 Voir André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome II, *La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, 1965.
- 12 Voir André Leroi-Gourhan, *Les fouilles préhistoriques (techniques et méthodes)*, Paris : Picard, 1950.
- 13 Voir André Leroi-Gourhan, « Sur la position scientifique de l'ethnologie », dans *Revue philosophique*, oct.-déc., 1952, p. 506-518 ; réédité dans *Le fil du temps, Ethnologie et préhistoire*, 1920-1970, op. cit., p. 79.
- 14 Voir André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris : Éditions Lucien Mazenod, collection L'art et les grandes civilisations, 1965, rééd. 1971.
- 15 Voir Annette Laming-Emperaire, *La signification de l'art pariétal*, Paris : Picard, 1962.
- 16 Voir Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal, Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'études et de Documentation préhistoriques, 1952.
- 17 Claude Lévi-Strauss le deviendra quant à lui en 1949.

Dossier:

Leroi-Gourhan

Sylvain Roux

André Leroi-Gourhan et le devenir de l'homme. Regards d'un préhistorien

Un préhistorien peut-il parler de l'avenir de l'homme ? Comment l'étude de sociétés disparues pourrait-elle nous renseigner sur les problèmes à venir de l'espèce humaine puisque ces sociétés ne sont plus les mêmes et que les problèmes que rencontrent les hommes d'aujourd'hui ont pris des formes nouvelles ? C'est pourtant l'objectif que s'est fixé André Leroi-Gourhan dans une partie de son œuvre, comme il l'indique lui-même dans ses entretiens avec Claude-Henri Rocquet :

« Depuis l'âge de douze ans, je me pose toujours la même question. Question bien banale mais qui a servi de ressort à des choses qui le sont peut-être moins : le passé et le devenir de l'espèce humaine. Et je crois sincèrement que l'étude du passé de l'être humain est la meilleure garantie que nous puissions avoir de son avenir. Finalement, mes préoccupations sont peut-être uniquement la projection dans le futur de quelque chose que je recherche dans le passé ».¹

L'aspect le plus étonnant de cette déclaration ou de cet aveu, n'est pas que Leroi-Gourhan souhaite étudier l'homme dans sa continuité historique, c'est-à-dire qu'il cherche les relations qui unissent l'homme d'aujourd'hui à celui d'hier, mais qu'il considère la prospective comme une dimension essentielle de son projet. Nous devrions pouvoir utiliser la science du passé pour prévoir des problèmes à venir mais aussi les réponses qu'il serait possible de leur apporter. Et selon Leroi-Gourhan, il n'est pas « déraisonnable » de penser que cette activité de prévision pourrait couvrir une période de 20 000 ans environ. Or, notre situation actuelle, dominée par les contraintes du court terme, exige un tel effort de projection, si nous voulons pouvoir préserver ce qui peut l'être encore.²

Ces réflexions, qui datent du début des années quatre-vingts, ont gardé toute leur actualité. Mais comment la préhistoire peut-elle posséder cette dimension prospective, et comment peut-elle nous aider à nous libérer de l'emprise du présent pour penser notre développement de façon rationnelle et globale ? Pour cela elle doit prendre une forme nouvelle que Leroi-Gourhan a appliquée dans son propre travail. Par ailleurs, elle doit dégager des tendances profondes à l'œuvre dans l'histoire humaine pour pouvoir espérer proposer des solutions aux problèmes que celle-ci rencontre.³

UNE CONCEPTION ORIGINALE DE LA PRÉHISTOIRE

Leroi-Gourhan occupe une place à part parmi les spécialistes de son temps. Sa conception de la préhistoire est en effet particulièrement originale et explique, comme nous le verrons plus loin, ses analyses concernant le devenir de l'humanité. Tout d'abord, il considère que la préhistoire doit nécessairement prendre une forme ethnologique par

opposition à une préhistoire qu'il appelle « typologique » ou encore « stratigraphique ».⁴ Leur différence ne provient pas des objets qu'elles considèrent. Elles ont à la fois le même objectif (« l'analyse culturelle » des sociétés préhistoriques)⁵ et les mêmes objets, mais elles les considèrent selon deux points de vue différents. La seconde étudie les documents archéologiques pour établir une chronologie des types anatomiques, des types d'objets ou de techniques. La première étudie le « mode d'existence » des hommes anciens en visant non la forme des objets techniques, mais leur « fonction »⁶ ainsi que les intentions dont témoignent ces objets et les significations qu'ils portent.

Mais cette ethnologie préhistorique ne saurait dissocier l'analyse des faits culturels et sociaux de l'analyse des faits matériels. Sans s'y opposer, Leroi-Gourhan estime ainsi que la préhistoire ne se réduit pas à l'anthropologie sociale : celle-ci a pris naissance dans l'œuvre d'Émile Durkheim, de Marcel Mauss et de Lucien Lévy-Bruhl et se prolonge dans celle de Claude Lévi-Strauss. Elle consiste à étudier le « déversement du social dans le matériel » et non « le courant à double sens dont l'impulsion profonde est celle du matériel ».⁷ Dans le premier cas,

« toute la vie matérielle baigne dans le fait social, ce qui est particulièrement propre à montrer [...] l'aspect spécifiquement humain du groupement ethnique, mais ce qui laisse dans l'ombre l'autre face, celle des conditions biologiques générales, par quoi le groupement humain s'insère dans le vivant, sur quoi se fonde l'humanisation des phénomènes sociaux ».⁸

Or, Leroi-Gourhan se fixe évidemment pour objectif d'étudier ce deuxième aspect délaissé par l'anthropologie sociale, il veut montrer comment des « conditions biologiques générales » rendent possible « l'humanisation » et la forme des faits sociaux. Il s'agit pour lui de prendre en compte ces conditions ainsi que la culture matérielle des hommes pour remonter, à partir de là, vers les faits sociaux : cela suppose d'étudier l'homme « dans sa réalité corporelle » puis « le résultat des actions de la main » qui témoigne de sa pensée.⁹ Ainsi, on « passe du plan paléontologique au plan ethnologique » et on « peut prouver que l'équilibre matériel, technique et économique influence directement les formes sociales et par conséquent la manière de penser [...] ».¹⁰ Cela conduit-il Leroi-Gourhan à accepter une forme de déterminisme biologique ? Ce n'est pas le cas. En ce qui concerne par exemple l'explication de l'activité technique et des faits qui en résultent, il considère que les conditions biologiques dessinent seulement des tendances qui ne se réalisent qu'en corrélation avec un *milieu* interne (constitué notamment par les données culturelles) et externe (constitué par les données géographiques, climatiques, etc.).¹¹ Cela signifie qu'il subsiste toujours de la contingence et que les faits sociaux ne découlent pas mécaniquement des conditions biologiques et matérielles mais qu'ils prennent une forme originale imprévisible, qui ne peut être déduite *a priori* du stade précédent puisqu'elle résulte d'une rencontre des tendances avec un milieu.

UN CONCEPT CENTRAL : L'EXTÉRIORISATION

Le terme « extériorisation » apparaît fréquemment dans les analyses de Leroi-Gourhan pour qualifier le processus qui est à l’œuvre, selon lui, dans l’histoire humaine et qui en détermine les directions principales. Il est impossible de comprendre les problèmes qui se posent à l’homme d’aujourd’hui sans revenir à ce phénomène spécifique.

« Toute l’évolution humaine concourt à placer en dehors de l’homme ce qui, dans le reste du monde animal, répond à l’adaptation spécifique. Le fait matériel le plus frappant est certainement la “libération” de l’outil, mais en réalité le fait fondamental est la libération du verbe et cette propriété unique que l’homme possède de placer sa mémoire en dehors de lui-même, dans l’organisme social ».¹²

L’homme transfère donc sur des objets et des institutions extérieures à lui des fonctions qu’il remplissait d’abord lui-même (par ses actions corporelles notamment), afin qu’il en soit libéré et qu’elles soient remplies avec davantage d’efficacité et de précision. Cette extériorisation se manifeste dans trois domaines principaux, comme l’indique la citation précédente. Ainsi, dans le domaine de la technique, l’homme a d’abord utilisé sa main comme un outil mais il a ensuite utilisé de véritables outils, séparés de lui et de sa main (comme par exemple des outils de percussion). Dans ce dernier cas, la main est utilisée en « motricité directe ».¹³ Mais dans l’étape suivante, l’usage de machines (comme les propulseurs, les arcs, les pièges ou les poulies) a conduit à l’usage de la main en « motricité indirecte ».¹⁴ Celle-ci ne fait alors qu’apporter une « impulsion » à ces machines. Par la suite, l’homme s’est montré capable de concevoir des machines automotrices (les moulins par exemple) et finalement, des machines qui fonctionnent de manière automatisée grâce à un programme et une mémoire internes. Dans ces deux derniers cas, la main se contente de déclencher « le processus moteur ». Au cours d’une telle évolution, la motricité s’est progressivement dégagée de la main et s’est exercée de manière de plus en plus autonome.

L’extériorisation de la mémoire se fait essentiellement dans la collectivité. La transmission des informations et des différents types de contenus symboliques a d’abord pris une forme orale, soit à l’intérieur de la famille, soit entre les groupes sociaux avec l’intervention de bardes ou de prêtres. Il y a là une première forme d’extériorisation sociale de la mémoire, puisqu’elle ne repose plus seulement sur les seules capacités d’un individu. Mais une rupture fondamentale se produit avec le passage à l’écriture, qui rend la mémoire indépendante des individus même si elle est rattachée à la collectivité qui organise l’usage et la circulation des textes. Par ailleurs, comme la production de ces derniers est devenue toujours plus importante, il est apparu nécessaire de créer des systèmes d’orientation interne comme les dictionnaires, les glossaires ou les encyclopédies afin de faciliter la recherche des informations. Pour que l’écrit puisse continuer à assurer sa fonction mémorielle, qui était menacée par sa propre multiplication, il convenait en effet de rationaliser la circulation et la recherche à travers les documents. Les systèmes mis en place n’ont cessé de s’améliorer. C’est ainsi qu’est apparu au XIX^e siècle le système des fiches, qui organise la masse de données en une sorte de « cortex cérébral extériorisé ».¹⁵ Ce système a été de plus en plus perfectionné jusqu’à l’apparition de la forme actuelle de la mémoire électronique.

Au cours de l'histoire humaine, l'esthétique a connu elle aussi ce processus d'extériorisation. Leroi-Gourhan montre en effet que celle-ci concernait d'abord l'usage de nos sens et de notre corps, orienté vers une certaine forme de jouissance (comme dans la gastronomie qui est une manière de jouir du sens gustatif). Mais elle a pris aussi pour support les objets fabriqués, dont l'adéquation entre la forme et la fonction peut être source d'une satisfaction esthétique.¹⁶ De même, les parures et les costumes ont pu connaître une dimension esthétique tout en assurant le sentiment d'appartenance au groupe. Enfin, la dimension esthétique a été présente sous une forme que Leroi-Gourhan nomme *figurative*. Il s'agit ici de « l'aptitude de l'homme à réfléchir la réalité dans des symboles verbaux, gestuels ou matérialisés par des figures ».¹⁷ Dans le dernier cas, différents supports extérieurs (des objets, des outils, des édifices ou de simples parois) servent à cette expression symbolique. Il convient de noter, pour terminer, que la figuration peut conduire à la forme la plus forte de l'extériorisation, lorsque, par exemple, l'homme n'est ni producteur, ni acteur mais se trouve en situation de spectateur, comme face aux images produites sur une paroi ou face à des cérémonies, des danses, qui deviennent progressivement des représentations théâtrales auxquelles il ne participe pas.¹⁸

LA RUPTURE DES ÉQUILIBRES

Comment convient-il d'apprécier ce processus mis en évidence par Leroi-Gourhan ? Ce dernier se montre partagé à son égard car il constate son caractère particulièrement ambivalent. En effet, l'extériorisation témoigne bien évidemment de l'intelligence de l'homme puisqu'elle fait apparaître sa capacité à créer des objets nouveaux (ainsi que des techniques nouvelles). Elle lui permet bien sûr de se libérer de certaines contraintes matérielles dont il se trouvait d'abord prisonnier. Surtout, l'extériorisation a évité une spécialisation anatomique, notamment celle du cerveau. L'évolution, en effet, aurait pu conduire au développement de capacités cérébrales permettant de remplir une fonction précise à l'exclusion de toutes les autres. Dans ce cas, la spécialisation aurait réduit le champ des activités humaines possibles. Mais le développement technique s'est produit sans modifier l'homme et son cerveau, grâce à l'extériorisation de ses principales fonctions. En s'extériorisant, la technique a laissé libres les autres territoires du cerveau (les parties supérieures et intellectuelles) et a donné à l'homme la possibilité d'exercer son intelligence et ses activités dans de multiples directions. L'extériorisation a rendu possible et préservé notre liberté.¹⁹ C'est là un aspect sur lequel Leroi-Gourhan a souvent insisté. Dans le *Geste et la parole* par exemple, il précise que certaines machines actuelles, par leurs capacités à emmagasiner et traiter des informations, sont comme un cerveau artificiel qui dépasse de très loin les capacités du cerveau humain. Mais elles évitent ainsi la spécialisation organique et conservent à l'homme sa liberté.²⁰

Mais ce processus a ses revers, sur lesquels Leroi-Gourhan insiste longuement parce qu'ils sont particulièrement inquiétants pour l'avenir de l'humanité. En effet, toutes les formes d'extériorisation suivent un même mouvement : on peut distinguer tout d'abord une période artisanale durant laquelle les individus participent tous, à des degrés divers, aux activités de production et d'élaboration des tâches. L'extériorisation des

fonctions n'est pas encore suffisante pour éloigner chacun des activités techniques et sociales qui lui sont liées. Mais cette première période est progressivement remplacée par une période de spécialisation : les individus qui participent à ces dernières activités sont de moins en moins nombreux puisque l'extériorisation se fait plus complète et remplace donc les hommes dans un grand nombre de situations.²¹ Ce phénomène est d'ailleurs renforcé par le fait que l'extériorisation aboutit à une « déculturation technique ». Dès lors en effet que l'homme n'a plus à exercer lui-même certaines activités (qui sont exécutées par des machines) et qu'il n'a plus à produire les objets dont il doit se servir, il perd non seulement les compétences techniques liées à l'usage des outils mais plus profondément la capacité à user de son propre corps à des fins techniques.²² Ce remplacement progressif de l'homme par les fonctions extériorisées amène à se demander ce qu'il pourra faire désormais de son corps (de ses mains, de ses organes, qui sont en quelque sorte de moins en moins employés). *La perte des fonctions techniques conduit progressivement l'homme à une crise de nature métaphysique : quel peut être désormais le sens de son existence ?²³*

Le problème qui se pose ici a d'abord une dimension biologique. En effet, l'une des thèses essentielles du *Geste et la parole* est qu'il existe en l'homme une complémentarité entre l'activité motrice et le langage. Le « déverrouillage des territoires préfrontaux » est lié à la libération de la main mais celle-ci est utilisée par les nouvelles fonctions cérébrales pour se prolonger et s'exprimer à l'extérieur plus complètement : ainsi, la « pensée parlée » se fixe dans des symboles graphiques.²⁴ Or, cette complémentarité prenait la forme, dans les sociétés traditionnelles, d'un équilibre entre la dimension psychique et la dimension physique. Mais l'extériorisation provoque la « perte de l'activité manuelle et la réduction de l'aventure physique ». ²⁵ Il y a là un paradoxe notable : les hommes se sont constitués comme êtres humains dès lors qu'ils ont pu faire usage de la main comme d'un outil et que le cerveau a pu se développer conjointement. Or, notre situation présente en vient à menacer cette tendance : dans les cités actuelles, la plupart des hommes n'utilise plus la fonction manuelle et l'activité créatrice qui l'accompagne nécessairement. C'est pourquoi sont apparues des activités de « compensation » qui ont pris une importance considérable dans nos sociétés modernes : le sport, le bricolage, mais aussi les vacances qui constituent le temps social durant lequel les fonctions manuelles et pratiques peuvent être à nouveau exercées (se déplacer, agir, créer, se confronter à la matière). Selon Leroi-Gourhan, nous en sommes désormais arrivés au stade de la « transposition » complète : nous n'existerons plus qu'à travers ces activités de compensation et l'organisation de ces activités nécessitera l'intervention de véritables spécialistes (pour créer des stades et des événements sportifs et ludiques, pour créer des parcs naturels, etc.). Par l'extériorisation, l'homme se libère de tout ce qui l'entoure (nature, animaux) mais aussi, comme on vient de le voir, de son propre corps mais il est alors condamné à vivre dans l'imaginaire, en ne participant plus que de manière indirecte au monde et à la nature sur lesquels la plupart des hommes n'agit plus.²⁶

Mais l'extériorisation de plus en plus importante des fonctions humaines pose un autre problème, de nature sociale cette fois-ci. En effet, l'intégration des individus à la collectivité devient progressivement plus difficile : dans les périodes antérieures, ceux-ci avaient une place précise à l'intérieur d'un groupe social donné, par la tâche qu'ils y exerçaient, et ce groupe leur fournissait le modèle qui devait régler leur travail et leur existence. Désormais que l'extériorisation a achevé de les séparer de leurs propres activités, de leurs propres fonctions et par conséquent du monde lui-même sur lequel, auparavant, ils agissaient plus directement, comment les hommes peuvent-ils encore participer aux activités techniques et sociales sans lesquelles ils ne sauraient s'intégrer à la collectivité ? Nous touchons là le point essentiel des analyses de Leroi-Gourhan : selon lui, extériorisation et participation évoluent de manière inversement proportionnelle. *Moins l'extériorisation est importante, plus la participation sociale des individus est forte. Au contraire, plus l'extériorisation est importante, moins la participation est forte.* C'est cette tendance des sociétés humaines vers une participation de plus en plus faible qui intéresse et inquiète particulièrement Leroi-Gourhan. En effet, ce problème de la participation a reçu progressivement une « solution » qu'on ne saurait estimer satisfaisante. Pour plusieurs raisons, l'extériorisation a conduit à l'apparition progressive d'un organisme social de plus en plus aliénant pour l'homme. D'une part, en effet, une opposition est apparue entre ceux qui conçoivent les objets et les techniques, et qui les mettent en œuvre et ceux qui sont dépossédés de ces fonctions techniques. La liberté créatrice des premiers a été maintenue aux dépens de celle des seconds.²⁷ Mais d'autre part, ces derniers ont ainsi été considérés de manière semblable et uniforme. La majorité des hommes forme désormais une masse indistincte à qui l'on demande de s'adonner à des activités identiques, puisqu'elle ne les conçoit pas mais qu'elles sont conçues par d'autres et qu'elles lui sont imposées.

Bien évidemment, ce phénomène ne s'est pas immédiatement produit. Leroi-Gourhan considère en effet qu'il existe un point d'équilibre entre l'homme et le monde, qui est possible même en présence de fonctions extériorisées. Cependant, la poursuite de l'extériorisation a fini par rompre cet équilibre et par provoquer l'aliénation des individus au sein d'un immense organisme social. Depuis l'Antiquité, les hommes vivaient dans des cités dont l'organisation était une image que l'homme se faisait du monde. Toute cité était en quelque sorte une cosmogonie : à l'intérieur des remparts, se trouvaient un noyau religieux et administratif, ainsi que des marchands et des artisans tandis qu'hors des murs, se trouvaient les agriculteurs et les artisans du feu. Mais à partir du XIX^e siècle, l'industrialisation et l'explosion démographique ont provoqué un bouleversement radical. Les villes industrielles se sont développées essentiellement à partir des lieux de production (comme les usines) et les lieux de vie des travailleurs ont été regroupés autour d'eux.²⁸ Les immenses agglomérations qui se mettent alors progressivement en place sous cette forme ne permettent plus de répondre aux besoins fondamentaux de l'être humain. Ce dernier y subit une véritable « désintégration technique et spatiale »²⁹ : l'espace n'est plus de taille raisonnable, la circulation y est rendue plus complexe, la sécurité y est plus difficile à assurer, etc. contrairement à ce qui se passait pour l'homme à l'origine (son espace était organisé sous la forme d'un

refuge, à l'intérieur d'un territoire personnel domestiqué, lequel ouvrait sur un terrain de chasse accessible).³⁰ La concentration des moyens de production et d'action aboutit donc à un bouleversement de l'espace social en même temps qu'à une dépossession des fonctions techniques.³¹ Les individus y deviennent les rouages d'un organisme déshumanisé, où ils n'ont plus qu'à exécuter des tâches répétitives et mécaniques, sans aucune liberté d'initiative. Leroi-Gourhan utilise à plusieurs reprises une image particulière pour désigner cette situation nouvelle dans l'histoire de l'humanité, celle de la *fourmilière* :

« Par le biais du symbolisme spatio-temporel la société humaine retrouverait l'organisation des sociétés animales les plus parfaites, celle où l'individu n'existe que comme cellule. L'évolution corporelle et cérébrale de l'espèce humaine paraissait la faire échapper par l'exteriorisation de l'outil et de la mémoire au sort du polypier ou de la fourmi ; il n'est pas interdit de penser que la liberté de l'individu ne représente qu'une étape et que la domestication du temps et de l'espace entraîne l'assujettissement parfait de toutes les particules de l'organisme supra-individuel ».³²

Nous indiquions précédemment que la solution qui s'est imposée, dans un tel contexte, pour résoudre le problème de la participation n'était pas satisfaisante pour Leroi-Gourhan. Car la participation a dû prendre une forme « imaginaire » et indirecte. Les individus qui ont perdu dans l'organisme social leur liberté créatrice, participent à la vie sociale de plus en plus comme spectateurs en s'identifiant à quelques individus qui conservent cette liberté et qui leur proposent les modèles auxquels s'identifier. Désormais, les hommes ne fabriquent plus leurs objets puisque l'exteriorisation les en dispense mais d'autres leur fournissent les biens dont ils ont besoin et c'est par la radio, la télévision ou d'autres moyens qu'ils retrouvent une communauté avec le groupe tout entier.³³ Ces différents moyens techniques véhiculent en effet des mythes qui permettent d'assurer l'identification des individus aux valeurs sociales sur lesquelles le groupe fonde sa cohésion.³⁴ La participation indirecte conduit donc à une vie par procuration dont le contenu symbolique est prédéterminé (« émotions » déjà planifiées, « évasions » prévues, etc.). Il en résulte une forme d'uniformisation sociale qui limite par avance l'imagination et la créativité, ainsi qu'une hiérarchisation sociale importante (« une minorité de plus en plus restreinte » élabore les « programmes administratifs, politiques » autant qu'esthétiques que les hommes sont amenés à suivre).³⁵

Participation imaginaire, activités standardisées, dépersonnalisation, régression des sociétés humaines vers une forme d'organisation animale (*la fourmilière*) : comme on le voit, la description proposée par Leroi-Gourhan est particulièrement pessimiste.³⁶ Faut-il en conclure, comme lui, que notre liberté est désormais condamnée à n'être qu'imaginaire ?³⁷

LE DEVENIR DE L'HOMME : QUELLES PERSPECTIVES ?

Plusieurs éléments amènent pourtant à nuancer cette conclusion. Ce serait une erreur que d'en rester à cette interprétation pessimiste des analyses de Leroi-Gourhan et nous nous proposons de montrer dans cette dernière partie, que son œuvre présente des pistes pour inverser la tendance que l'ethnologue préhistorien a mise en évidence

(l'affaiblissement de la participation due à l'extériorisation). Tout d'abord, il convient de reconnaître que la situation dans laquelle se trouve l'homme d'aujourd'hui est absolument nouvelle. Jusqu'ici l'homme a modifié son milieu, amélioré ses conditions d'existence sans chercher à penser rationnellement son action sur le monde et ses conséquences pour lui-même. Il s'est contenté de se libérer par l'extériorisation. Pour la première fois de son histoire, il se trouve devant un autre problème : dès lors que cette libération (par rapport au milieu, aux animaux, etc.) a eu lieu, il ne peut s'en contenter. Il doit apporter des solutions aux problèmes qu'elle a engendrés. Ce défi est nouveau : l'homme doit désormais réorganiser son monde rationnellement, repenser son rapport au monde et aux autres pour le rationaliser. Cela signifie qu'il faut « considérer la gestion du globe comme autre chose qu'un jeu de hasard »,³⁸ c'est-à-dire se placer du point de vue du Tout lui-même et non plus du seul point de vue qu'il occupe comme individu à l'intérieur de ce Tout. La nécessité de ce changement de perspective ne s'était jamais imposée jusqu'ici car le processus d'extériorisation n'avait pas atteint son terme et provoqué des ruptures d'équilibre entre l'homme et le monde, de même qu'entre les hommes. « À aucun moment de son évolution il n'a encore eu à rompre avec lui-même [...] », c'est-à-dire avec la logique qui l'a conduit à s'émanciper.³⁹ C'est pourquoi il se trouve devant la tâche la plus difficile de son histoire. Mais c'est aussi pourquoi il ne serait pas raisonnable d'être pessimiste : puisque cette situation ne s'était jamais présentée, il est impossible de considérer que l'homme n'est pas en mesure de l'affronter.

L'un des éléments susceptibles de conduire à une solution réside dans la prise en compte des fonctions biologiques propres à l'homme. C'est un des aspects les plus originaux de la démarche de Leroi-Gourhan, qui découle, comme nous l'avons indiqué pour commencer, de sa conception de la préhistoire. Nous avons vu que l'un des « attributs spécifiques de *l'homo sapiens* », qui est sa capacité de « création matérielle et symbolique », est en grande partie perdu dans les ensembles sociaux actuels.⁴⁰ S'il ne convient pas de revenir en arrière pour le retrouver dans des formes antérieures d'organisation (ce serait à la fois impossible et inutile), il convient cependant de procéder à une forme de « réhumanisation ».⁴¹ Celle-ci passe par la prise en compte d'une « formule » de vie que l'urbanisme ne saurait négliger : toute vie authentiquement humaine suppose l'existence d'un « territoire personnel constitué par un morceau de nature sauvage ou domestique, et des moyens de transport individuels assez rapides pour que le terrain de chasse, c'est-à-dire l'emploi, soit à portée de temps équivalent aux déplacements d'avant la révolution des transports ».⁴² Leroi-Gourhan reconnaît que l'application d'une telle formule est difficile voire impossible au-delà d'un « certain niveau démographique ». Mais elle n'en reste pas moins la seule qui correspond aux caractéristiques fondamentales de l'être humain. C'est donc elle qui doit servir de guide aux urbanistes pour repenser l'organisation des agglomérations urbaines, dans lesquelles se concentre désormais l'essentiel de l'humanité. Ainsi, le problème du devenir humain ne saurait être posé et résolu hors de toute considération anthropologique : l'homme n'existe que dans son rapport à la nature, qu'il n'a pu transformer qu'en se transformant lui-même (par la libération parallèle de la main et

des fonctions préfrontales). Il ne saurait subsister sans que se maintienne un tel rapport. C'est pourquoi, à travers *la protection de la nature, ce n'est pas seulement notre subsistance qui est en jeu mais notre propre humanité*. C'est cette considération anthropologique qui guide toutes les réflexions de Leroi-Gourhan. On en trouve un autre exemple dans un article paru dans le journal *Le Monde* en 1974. Leroi-Gourhan entreprend d'y défendre les sciences de l'homme, en montrant qu'elles étudient des sociétés qui ont su trouver des formes d'équilibre entre l'homme et la nature (des sociétés « pas encore réduites en sujéction par la machine »), et dont nous pourrions nous inspirer pour résoudre les problèmes rencontrés par les sociétés industrielles et post-industrielles. Or, ce qu'elles nous apprennent, c'est d'abord qu'il faut changer de point de vue pour résoudre ces problèmes. Nous traitons ceux-ci en partant des sociétés c'est-à-dire en considérant des « masses humaines » comme des « plates-formes socio-économiques », alors qu'il conviendrait de partir de l'homme et d'étudier les « groupes humains comme des formules d'équilibre bio-économique ».⁴³ C'est donc comme être vivant en rapport avec un milieu qu'il faut étudier l'homme pour apporter des solutions aux problèmes qu'il rencontre.

Leroi-Gourhan semble bien avoir envisagé une dernière solution, la plus inattendue et la plus originale. Elle consiste à renverser notre conception de l'évolution technologique. Toutes les analyses précédentes montraient que l'extériorisation avait abouti à une dépossession technique et à une aliénation dans le corps social. Dans un article intitulé « L'illusion technologique », paru en 1960, Leroi-Gourhan présentait déjà certaines des thèses développées par la suite dans *Le geste et la parole* (rupture de l'équilibre entre l'homme et la matière, extériorisation dans des machines) mais il en tirait ici des conséquences en partie différentes. Notre vision du monde a changé grâce au progrès technique et scientifique, puisque celui-ci a permis de dissiper les mystères de la nature. Sommes-nous pour autant condamnés à une vision purement technique du monde, à « une vie spirituelle désespérément vide » face à une nature qui a perdu tous ses secrets ? L'ère technologique nous offre au contraire un privilège : celui d'« être les premiers à nous réjouir d'atteindre le moment où il faudra vivre religieusement dans une vie dépouillée de mystère ». Leroi-Gourhan n'hésite pas ici à parler d'une « conversion qui s'offre à nous » et qui consistera en un « difficile passage à la contemplation ».⁴⁴ De quoi s'agit-il ? Pour le comprendre, il convient de distinguer l'attitude spirituelle de l'attitude religieuse. Cette dernière a eu cours dans les périodes antérieures de l'histoire et elle consistait bien souvent à assurer le « succès » des activités techniques par des rites. Notre rapport au monde y était tout entier dominé par la finalité pratique. Ce n'est pas nécessairement le cas de l'attitude spirituelle, qui peut s'exercer indépendamment d'elle. Or, le progrès scientifique et technique nous a libérés de l'assujettissement aux contraintes matérielles mais aussi des conceptions magiques et religieuses du monde. S'il a rendu possible l'extériorisation, il ouvre donc aussi à l'homme une autre dimension qui est de pouvoir désormais s'adonner à des formes de spiritualité libres de notre dépendance au monde naturel. C'est donc une véritable conversion spirituelle que Leroi-Gourhan appelle de ses vœux. Et l'on peut penser non seulement que le monde y serait conçu autrement (non plus seulement

comme un moyen mais comme une fin) et qu'une telle attitude serait susceptible de limiter les tendances qui ont conduit à la situation actuelle de l'humanité. À travers cette réflexion, Leroi-Gourhan nous semble annoncer ce qui allait devenir l'une des orientations majeures de notre époque, celle qui souligne la nécessité d'une « révolution spirituelle »⁴⁵ par-delà toutes les réformes politiques et économiques qui ne sauraient suffire à apporter des réponses aux problèmes qui se présentent à l'homme. Ce dernier doit désormais se transformer lui-même et s'ouvrir à une forme de contemplation qui change son rapport au monde, s'il veut pouvoir poursuivre son aventure.

- 1 André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris : Belfond, 1982, p. 104.
- 2 *Ibid.*, p. 132-133.
- 3 Nous nous appuierons essentiellement dans cet article sur les analyses proposées par Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole*, tomes I et II, Paris : Albin Michel, 1964 et 1965. Une présentation en est donnée par Marc Groenen, *Leroi-Gourhan. Essence et contingence dans la destinée humaine*, Bruxelles-Paris : De Boeck Université, 1996. Pour un aperçu de la réception théorique de cet ouvrage (accompagné de références bibliographiques), voir Philippe Soulier, *André Leroi-Gourhan. 1911-1986. Une vie*, Paris : CNRS Éditions, 2018, p. 455-461. Quant au problème du devenir de l'homme, il n'a cessé d'intéresser Leroi-Gourhan jusqu'à la fin de sa vie, comme en témoigne encore un texte de 1985 : « L'être de prédation et de démesure », dans F. Gil, « Post-scriptum », *Encyclopaedia Universalis symposium. Les enjeux*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 1070-1072.
- 4 Voir la Leçon inaugurale au Collège de France du 5 décembre 1969, dans *Les racines du monde*, *op. cit.*, p. 254-255.
- 5 *Ibid.*, p. 254.
- 6 *Ibid.*, p. 255.
- 7 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome I, *Technique et langage*, Paris : Albin Michel, 1964, p. 210.
- 8 *Ibid.*, p. 210-211.
- 9 *Ibid.*, p. 207. On montrera par exemple qu'il existe un rapport entre territoire, nourriture et densité humaine. Les premiers groupements humains étaient des « collectivités transhumantes » de taille réduite pour la raison que les hommes consomment des « produits charnus » et non des « plantes herbacées » (car nous n'avons pas un estomac de ruminant) et que les produits charnus sont clairsemés dans la nature et variables dans une année (*Ibid.*, p. 212).
- 10 *Ibid.*, p. 207-208.
- 11 Voir André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, tome I, *L'homme et la matière*, Paris : Albin Michel, 1943, p. 27-29 de l'édition de 1971 et Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, tome II, *Milieu et techniques*, Paris : Albin Michel, 1945, p. 332-340 de l'édition de 1973.
- 12 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, 1965, p. 34.
- 13 *Ibid.*, p. 43.
- 14 *Ibid.*, p. 45.
- 15 *Ibid.*, p. 73.
- 16 *Ibid.*, p. 120.
- 17 *Ibid.*, p. 206.

- 18 On notera aussi que l'extériorisation concerne d'autres aspects de l'existence humaine, que les trois domaines que nous avons présentés ici et sur lesquels Leroi-Gourhan lui-même insiste particulièrement. Il s'agit par exemple de l'extériorisation du temps sous la forme d'un système social de signaux qui règlementent la vie de l'individu (*ibid.*, p. 147).
- 19 Pour cette analyse, voir par exemple, « L'illusion technologique » (*La technique et l'homme, Recherches et débats, Cahiers du CCFI*, n°31, 1960) repris dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris : Fayard, 1983, p. 128.
- 20 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, tome II, *op. cit.*, p. 76. Des remarques similaires sont présentées dans le tome I du même ouvrage, p. 168 : les organes de l'homme ne sont pas spécialisés parce que le cerveau n'a pas été orienté vers une « spécialisation technique ». Cette libération organique a rendu possible la diversification de ses activités.
- 21 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p 89.
- 22 *Ibid.*, p. 58-59.
- 23 *Ibid.*, p. 52 et 80.
- 24 *Ibid.*, p. 259-260.
- 25 *Ibid.*, p. 262.
- 26 *Ibid.*, p. 264-266.
- 27 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, *op. cit.*, p. 250.
- 28 *Ibid.*, p. 253.
- 29 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 177.
- 30 *Ibid.*, p. 181-183.
- 31 Cette rupture des équilibres ne s'est pas produite dans le seul cas de l'organisation sociale. Elle s'est aussi manifestée à propos du développement des connaissances. Au XVIII^e siècle, l'homme n'était pas encore dépassé par son « appareillage technique ». Un ouvrage comme *L'Encyclopédie*, contenait, selon Leroi-Gourhan, l'essentiel du savoir technique que l'homme avait acquis depuis les origines et qu'il parvenait encore à maîtriser. Or, cet équilibre a été rompu progressivement au XIX^e siècle. La somme des connaissances est devenue telle qu'elle a dépassé le pouvoir des individus et qu'elle a abouti à une transformation radicale de la société (André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, *op. cit.*, p. 52).
- 32 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 186.
- 33 *Ibid.*, p. 201-205.
- 34 *Ibid.*, p. 61.
- 35 *Ibid.*, p. 203.
- 36 Comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même, voir par exemple André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 204.
- 37 *Ibid.*, p. 257.
- 38 *Ibid.*, p. 268.
- 39 *Ibid.*, p. 266.
- 40 *Ibid.*, p. 205.
- 41 *Ibid.*, p. 205.
- 42 *Ibid.*, p. 182-183.
- 43 André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, *op. cit.*, p. 276-277.
- 44 Voir *Le fil du temps*, *op. cit.*, p. 128.

45 Selon l'expression employée quelques années plus tard par Georges Friedmann dans *La puissance et la sagesse*, Paris : Gallimard, 1970, p. 354. On ne saurait manquer de relever chez plusieurs penseurs de cette période l'importance de la question de la spiritualité. Elle apparaît aussi, par exemple, dans les travaux de Pierre Hadot à propos de la philosophie antique et de la philosophie de manière plus générale (voir Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Institut d'Études augustiniennes, 1993).

Sylvain Roux, übersetzt von Nicola Denis

André Leroi-Gourhan und die zukünftige Entwicklung des Menschen. Der Blick eines Vor- und Frühgeschichtlers

Kann ein Vor- und Frühgeschichtler¹ (*préhistorien*) über die Zukunft des Menschen sprechen? Wie könnte uns die Erforschung vergangener Gesellschaften über künftige Probleme der Menschheit Aufschluss geben, wenn die Gesellschaften sich verändert haben und die Probleme der heutigen Menschen andere sind? Genau das jedoch hat sich André Leroi-Gourhan in Teilen seines Werks zum Ziel gesetzt, wie er in seinen Gesprächen mit Claude-Henri Rocquet erläutert:

»Seit meinem zwölften Lebensjahr stelle ich mir immer dieselbe Frage. Eine sehr banale Frage, die jedoch Anstöße zu möglicherweise weniger Banalem gegeben hat: Vergangenheit und Zukunft der Menschheit. Und ich glaube fest, dass das Studium der Vergangenheit des Menschen uns die beste Garantie für seine Zukunft geben kann. Letzten Endes sind meine Anliegen vielleicht nur Zukunftsprojektionen von etwas, das ich in der Vergangenheit suche.«²

Das Erstaunlichste an dieser Erklärung oder diesem Eingeständnis ist nicht die Tatsache, dass Leroi-Gourhan den Menschen in seiner historischen Kontinuität erforschen will, also nach Berührungs punkten zwischen heutigen und früheren Menschen sucht, sondern dass er die Zukunfts forschung als wesentlichen Aspekt seines Vorhabens beschreibt. Wir sollten uns die Wissenschaft von der Vergangenheit zunutze machen, um künftige Probleme, aber auch mögliche Antworten vorwegzunehmen. Leroi-Gourhan zufolge sei es nicht ›unvernünftig‹, diese Prognosetätigkeit auf eine Dauer von ca. 20 000 Jahren auszudehnen. Unsere derzeitige, von kurzfristigen Zwängen dominierte Situation erfordere ein solches Vorausschauen, wenn wir bewahren wollen, was noch zu bewahren ist.³

Diese Überlegungen aus den frühen 1980er-Jahren sind nach wie vor hochaktuell. Wie aber kann sich die prähistorische Archäologie diese Zukunftsorientierung erhalten und wie kann sie uns helfen, uns vom Einfluss der Gegenwart zu befreien und unsere Entwicklung rational und ganzheitlich zu betrachten? Um dies zu erreichen, muss sie eine neue Form annehmen, die Leroi-Gourhan in seiner eigenen Arbeit berücksichtigt hat. Und sie muss wesentliche Entwicklungen der Menschheitsgeschichte freilegen, um die entsprechenden Problemlösungen anbieten zu können.⁴

EINE ORIGINELLE AUFFASSUNG DER PRÄHISTORIK

Leroi-Gourhan nimmt unter den zeitgenössischen Spezialisten eine Sonderstellung ein. Seine Auffassung der Prähistorik ist in der Tat überaus originell und erklärt, wie wir später sehen, seine Analysen zur Zukunft der Menschheit. Zunächst einmal

postuliert er, dass die Prähistorik im Gegensatz zu dem, was er als »typologische oder »stratigrafische« Prähistorik bezeichnet, zwingend ethnologisch sein müsse.⁵ Der Unterschied röhrt nicht von den betrachteten Gegenständen her. Beide Ansätze haben die gleiche Zielsetzung (»die kulturelle Analyse« der prähistorischen Gesellschaften)⁶ und die gleichen Gegenstände, betrachten sie jedoch aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Der typologische Ansatz untersucht die archäologischen Zeugnisse, um eine Chronologie der anatomischen Typen, der unterschiedlichen Techniken und Objekte zu erstellen. Der ethnologische Ansatz hingegen analysiert die »Lebensweise« der früheren Menschen und widmet sich dabei nicht der Form der technischen Gegenstände, sondern ihrer »Funktion«⁷ sowie den zugrundeliegenden Absichten und Bedeutungen.

Die prähistorische Ethnologie trennt die Analyse kultureller und gesellschaftlicher Fakten allerdings nicht von der Analyse materieller Tatsachen. Ohne sich offen dagegen zu wenden, versteht Leroi-Gourhan die Prähistorik nicht nur als Sozialanthropologie, die vor allem durch die Arbeiten von Émile Durkheim, Marcel Mauss und Lucien Lévy-Bruhl begründet und von Claude Lévi-Strauss fortgeschrieben wurde. Die Sozialanthropologie begreift sich eher »im Sinne eines Überfließens des Sozialen ins Materielle denn als ein in beide Richtungen fließender Strom, bei dem der stärkere Impuls vom Materiellen ausgeht«.⁸

»Unter einem solchen Blickwinkel ist das materielle Leben vollkommen in die soziale Tatsache eingebettet. Diese Perspektive ist zwar [...] besonders gut geeignet, den spezifisch menschlichen Aspekt der ethnischen Gruppenbildung aufzuzeigen, sie lässt jedoch die andere Seite im Dunkeln, die Seite der allgemeinen biologischen Bedingungen, vermöge derer die menschliche Gruppe sich ins Lebendige einführt und auf denen die Humanisierung der Sozialphänomene gründet.«⁹

Natürlich setzt sich Leroi-Gourhan zum Ziel, diesen zweiten, von der Sozialanthropologie vernachlässigten Aspekt zu untersuchen. Er will zeigen, wie sich ›allgemeine biologische Voraussetzungen‹ auf die ›Vermenschlichung‹ und die Form der gesellschaftlichen Fakten auswirken. Es geht ihm darum, diese Voraussetzungen sowie die materielle Kultur der Menschen zu berücksichtigen, um davon ausgehend die gesellschaftlichen Fakten zu beleuchten, sprich: den Menschen »in seiner körperlichen Realität« und darüber hinaus »das Ergebnis der Tätigkeit seiner Hand«, die sein Denken widerspiegelt, zu erforschen.¹⁰ So »geht man von der paläontologischen Ebene zur ethnologischen Ebene über« und »es lässt sich beweisen, daß das materielle, technische und ökonomische Gleichgewicht die sozialen Formen und folglich auch die Art des Denkens unmittelbar beeinflußt [...].«¹¹ Verleitet sein Ansatz Leroi-Gourhan dazu, eine Form des biologischen Determinismus zu akzeptieren? Nein. Im Hinblick auf die technische Aktivität und die daraus resultierenden Fakten zum Beispiel geben seiner Meinung nach die biologischen Voraussetzungen lediglich bestimmte *Tendenzen* vor, die erst im Zusammenspiel mit einem internen (vor allem von den kulturellen Gegebenheiten bestimmten) und externen (von den geografischen, klimatischen Gegebenheiten bestimmten) *Milieu* greifen.¹² Das bedeutet, dass immer eine gewisse Kontingenz bestehen bleibt, dass sich die

gesellschaftlichen Fakten nicht zwingend aus den biologischen und materiellen Voraussetzungen erklären. Vielmehr nehmen sie eine unvorhersehbare originelle Form an, die nicht *per se* aus dem vorherigen Stadium abgeleitet werden kann, weil sie aus dem Zusammentreffen der Tendenzen mit einem Milieu resultieren.

EIN ZENTRALES KONZEPT: DIE EXTERIORISIERUNG

Der Begriff »Exteriorisierung« erscheint in den Analysen Leroi-Gourhans häufig, um den Prozess zu bezeichnen, der in der Menschheitsgeschichte wirksam ist und deren wesentliche Richtungen vorgibt. Ihm zufolge sei es unmöglich, die Probleme des heutigen Menschen zu begreifen, ohne dieses Phänomen zu berücksichtigen:

»Die ganze menschliche Evolution läuft darauf hinaus, all jenes, was in der übrigen Tierwelt der Anpassung der Arten unterliegt, außerhalb des Menschen zu stellen. Die eindrucksvollste Tatsache im materiellen Bereich ist gewiß die ›Befreiung‹ des Werkzeugs, aber die fundamentale Tatsache ist in Wirklichkeit die Befreiung des Wortes und jene einzigartige Fähigkeit des Menschen, sein Gedächtnis aus sich heraus in den sozialen Organismus zu verlegen.«¹³

Der Mensch überträgt auf äußere Objekte und Institutionen also Funktionen, die er (insbesondere durch seine körperlichen Tätigkeiten) vorher selbst erfüllt hat, um sich von ihnen zu befreien und sie effizienter werden zu lassen. Diese Exteriorisierung manifestiert sich vor allem in drei Bereichen, wie aus dem obigen Zitat hervorgeht. Im Bereich der Technik hat der Mensch zunächst seine Hand als Werkzeug gebraucht, im Folgenden aber echte, von ihm und der Hand getrennte Werkzeuge benutzt (wie zum Beispiel Schlagwerkzeuge). Hier wird die »direkte Motorik«¹⁴ der Hand beansprucht. In der späteren Phase aber reduziert die Verwendung von Maschinen (wie Speerschleuder, Bogen, Tierfalle oder Flaschenzug) die Hand auf eine »indirekte Motorik«,¹⁵ die den Maschinen lediglich einen »Impuls« gibt. Noch später ist der Mensch in der Lage, Maschinen mit Eigenantrieb zu erfinden (zum Beispiel die Mühle) und schließlich sogar solche, die dank ihres internen Programms und Gedächtnisses komplett automatisch funktionieren. In letzteren beiden Fällen beschränkt sich die Hand darauf, den »motorischen Prozess« auszulösen. Im Laufe der Entwicklung hat sich die Bewegungsmotorik mithin zunehmend von der Hand gelöst und verselbständigt.

Die Exteriorisierung des Gedächtnisses vollzog sich im Wesentlichen in der Gemeinschaft. Die Informationen und unterschiedlichen symbolischen Inhalte wurden zunächst mündlich weitergegeben, innerhalb der Familie oder zwischen einzelnen gesellschaftlichen Gruppen im Beisein von Barden oder Priestern. Darin zeigt sich eine erste Form der gesellschaftlichen Exteriorisierung des Gedächtnisses, das nicht mehr ausschließlich von den Fähigkeiten eines Individuums abhängt. Ein entscheidender Bruch fand ferner mit dem Übergang zur Schriftlichkeit statt, die eine Trennung zwischen Gedächtnis und Individuum vollzog; dennoch blieb das Gedächtnis zwingend an die Gemeinschaft gebunden, die den Gebrauch und den Umlauf der Texte regulierte. Mit der wachsenden Textproduktion drängten sich interne Orientierungssysteme wie Wörterbücher, Glossare oder Lexika auf, um die Informations-

suche zu erleichtern. Damit die Schriftlichkeit die von ihrer eigenen Vervielfältigung bedrohte Erinnerungsfunktion weiter erfüllen konnte, wollten der Umlauf und die Quellensuche vereinfacht werden. Die dafür eingerichteten Systeme haben sich kontinuierlich verbessert. Im 19. Jahrhundert etwa kam das Karteikartensystem auf, das die Datenmasse in einem »echten äußeren Kortex«¹⁶ bündelte. Dieses System wurde immer weiter perfektioniert, bis hin zur aktuellen Form des elektronischen Gedächtnisses.

Im Laufe der Menschheitsgeschichte hat auch die Ästhetik einen solchen Exteriorisierungsprozess durchlaufen. Leroi-Gourhan zeigt, dass sie zunächst den genussorientierten Gebrauch von Sinnen und Körper betraf (etwa in der Gastronomie, wo der Geschmackssinn Genuss vermittelt). Darüber hinaus bezog sich die Ästhetik auch auf hergestellte Gegenstände, die uns in einer Harmonie von Form und Funktion die entsprechende optische Befriedigung verschaffen sollten.¹⁷ Auch Schmuck und Kleidung konnten eine ästhetische Dimension haben und gleichzeitig das Zugehörigkeitsgefühl zur Gruppe sichern. Nicht zuletzt war der ästhetische Aspekt auch in einer Form präsent, die Leroi-Gourhan als *figurativ* bezeichnet: »Das figurative Verhalten ist unlösbar mit der Sprache verbunden, es geht auf die gleiche Fähigkeit des Menschen zurück, die Wirklichkeit in Sprache, Geste und materialisierten Bildern symbolisch zu reflektieren«.¹⁸ In diesem letzten Fall dienen unterschiedliche äußere Träger (Objekte, Werkzeuge, Bauten oder einfache Wände) diesem symbolischen Ausdruck. Im Übrigen kann die Figuration in die ausgeprägteste Form der Exteriorisierung münden, wenn der Mensch weder Erzeuger noch Handelnder, sondern einfacher Zuschauer ist: zum Beispiel angesichts von Wandgemälden oder von Zeremonien und Tänzen, die gleichsam zu Theateraufführungen werden, an denen er selbst nicht teilhat.¹⁹

DIE STÖRUNG DES GLEICHGEWICHTS

Wie soll man diesen von Leroi-Gourhan herausgearbeiteten Prozess bewerten? Er selbst steht ihm in seiner Widersprüchlichkeit zwiespältig gegenüber. Tatsächlich zeugt die Exteriorisierung von der Intelligenz des Menschen, da sie seine Fähigkeit unterstreicht, neue Objekte (und Techniken) zu erfinden. Mit ihrer Hilfe konnte er sich von gewissen materiellen Zwängen befreien. Vor allem aber wurde durch die Exteriorisierung eine anatomische Spezialisierung, in erster Linie des Gehirns, vermieden. Im Zuge der Evolution hätten sich theoretisch Gehirnfähigkeiten ausbilden können, die einer bestimmten Funktion unter Ausschluss aller anderen zugutegekommen wären. In diesem Fall hätte eine Spezialisierung das Feld der potenziellen menschlichen Tätigkeiten eingeschränkt. Doch die technische Entwicklung hat sich vollzogen, ohne den Menschen und sein Gehirn zu verändern, eben weil die Hauptfunktionen exteriorisiert wurden. Damit hat die Technik die anderen (höheren und intellektuellen) Hirnregionen unbesetzt gelassen und dem Menschen ermöglicht, seine Intelligenz vielfältig einzusetzen und ein breites Spektrum an Aktivitäten zu entwickeln. Dass die Exteriorisierung unsere Freiheit ermöglicht und bewahrt hat,²⁰ unterstreicht Leroi-Gourhan häufig. In *Hand und Wort* etwa erläutert er, dass

manche modernen Maschinen mit ihrer Fähigkeit, Informationen zu speichern und zu verarbeiten, einem künstlichen Gehirn glichen, das weit über die Fähigkeiten des menschlichen Gehirns hinausgehe. So vermieden sie eine organische Spezialisierung und sicherten dem Menschen seine Freiheit.²¹

Doch dieser Prozess hat auch seine Nachteile. Leroi-Gourhan geht ausführlich auf sie ein, weil sie eine ernsthafte Gefährdung für die Zukunft der Menschheit darstellen. Tatsächlich folgen die Formen der Exteriorisierung alle dem gleichen Muster: Zuerst lässt sich eine handwerkliche Periode ausmachen, in der sich die Individuen auf unterschiedliche Weise an Produktionsabläufen und Aufgaben beteiligen. Die Exteriorisierung der Funktionen ist allerdings noch nicht ausreichend, um alle Individuen von ihren technischen und gesellschaftlichen Tätigkeiten freizustellen. Diese erste Periode wird von einer allmählichen Spezialisierung abgelöst: An den betreffenden Tätigkeiten beteiligen sich immer weniger Individuen, weil sich die Exteriorisierung zunehmend ausdehnt und die Menschen in zahlreichen Situationen ersetzt.²² Dieses Phänomen wird zudem durch die Tatsache akzentuiert, dass die Exteriorisierung in eine technische Dekulturation mündet. Sobald der Mensch bestimmte (von Maschinen übernommene) Tätigkeiten nicht mehr ausführen und seine Gebrauchsobjekte nicht mehr selbst produzieren muss, verliert er nicht nur die an den Gebrauch der Werkzeuge geknüpften technischen Kompetenzen, sondern geradewegs die Fähigkeit, den eigenen Körper zu technischen Zwecken zu nutzen.²³ Angesichts dieser schrittweisen Ablösung durch die exteriorisierten Funktionen muss man sich fragen, was der Mensch künftig noch mit seinem Körper (seinen Händen und den kaum genutzten Organen) zu machen imstande ist: Der Verlust der technischen Funktionen führt den Menschen allmählich in eine metaphysische Krise: Wie gestaltet sich künftig der Sinn seines Lebens?²⁴

Das Problem, das sich hiermit stellt, ist in erster Linie ein biologisches. Eine der Hauptthesen in *Hand und Wort* besagt, dass sich im Menschen Sprache und motorische Aktivität gegenseitig ergänzen. Die »Entriegelung des Präfrontalbereichs« gehe mit der Befreiung der Hand einher, die jedoch von den neuen Hirnfunktionen in Anspruch genommen werde, um sich nach außen hin umfassender auszudrücken: So schlage sich »der sprachliche Ausdruck des Denkens« in grafischen Symbolen nieder.²⁵ In den traditionellen Gesellschaften äußerte sich diese Komplementarität als Gleichgewicht zwischen der psychischen und der physischen Dimension. Die Exteriorisierung indes bewirkte den »Verlust der manuellen Aktivität und die Reduzierung des physischen Abenteuers«.²⁶ Darin liegt ein bemerkenswertes Paradox: Die Menschen haben sich zum Menschen ausgebildet, sobald sie die Hand als Werkzeug nutzen konnten und sich das Gehirn parallel dazu entwickelt hat. Unsere derzeitige Situation jedoch bedroht diese Tendenz: In den heutigen Städten gebrauchen die meisten Menschen die manuelle Funktion nicht mehr und vernachlässigen die damit verbundene kreative Tätigkeit. In der Folge sind diverse ›Kompensationsaktivitäten‹ entstanden, die in unseren modernen Gesellschaften eine zentrale Bedeutung gewonnen haben: Sport, Heimwerken, aber auch die Ferien, die einen sozialen Raum für die erneute Ausübung manueller und praktischer Aktivitäten (sich

fortbewegen, handeln, schöpferisch und mit der Materie tätig sein) darstellen. Leroi-Gourhan zufolge sind wir mittlerweile im Stadium der ›vollständigen Transposition‹ angelangt: Wir existieren nur noch mithilfe jener Kompensationsaktivitäten, deren Organisation das Eingreifen von Spezialisten erfordert (für Stadien, Sport- und Freizeitveranstaltungen, Naturparks etc.). Mit der Exteriorisierung befreit sich der Mensch von allem, was ihn umgibt (Natur, Tiere), aber eben auch von seinem eigenen Körper. Damit ist er verurteilt, in seiner Vorstellungswelt zu leben und nur noch indirekt an Welt und Natur teilzuhaben.²⁷

Die Exteriorisierung der menschlichen Funktionen stellt uns jedoch noch vor ein anderes, gesellschaftliches Problem. In der Tat gestaltet sich die Integration des Einzelnen in die Gemeinschaft als immer schwieriger: In früheren Epochen hatte er dank seiner Aufgaben einen genau bestimmten Platz in der jeweiligen gesellschaftlichen Gruppe, und diese Gruppe bildete das Vorbild, nach dem er seine Arbeit und sein Leben ausrichten konnte. Wie sollen die Menschen noch an den technischen und gesellschaftlichen Aktivitäten teilhaben, ohne die sie sich nicht in die Gemeinschaft integrieren können, seitdem sie durch die Exteriorisierung endgültig von ihren eigenen Aktivitäten und Funktionen, ja von der Welt als solcher, auf die sie vorher direkt eingewirkt haben, getrennt worden sind? Hier berühren wir den wesentlichen Punkt von Leroi-Gourhans Analysen: Ihm zufolge stehen Exteriorisierung und Teilhabe in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis. Je weniger die Exteriorisierung fortgeschritten ist, desto größer ist die gesellschaftliche Teilhabe der Individuen. Und je umfassender die Exteriorisierung, desto geringer die Teilhabe. Eben jene Tendenz der menschlichen Gesellschaften zu einer immer schwächeren Teilhabe beunruhigt Leroi-Gourhan besonders. Zumal für dieses Problem eine Lösung ersonnen wurde, die keineswegs als befriedigend gelten kann. Aus mehreren Gründen hat die Exteriorisierung zur Ausbildung eines entfremdeten sozialen Organismus geführt. Zum einen entsteht ein Gegensatz zwischen denjenigen, die die betreffenden Objekte und Techniken konzipieren, und jenen, die nicht mehr über diese technischen Funktionen verfügen. Demnach hat sich die schöpferische Freiheit der einen auf Kosten der anderen erhalten.²⁸ Zum anderen werden alle letzteren dementsprechend als gleichartig erachtet. Künftig bildet der Großteil der Menschen eine unterschiedslose *Masse* mit identischen Tätigkeiten, die sie nicht selbst gestaltet, sondern die ihr als fremdgestaltet aufgezwungen werden.

Natürlich ist dieses Phänomen nicht unmittelbar aufgetreten. Leroi-Gourhan geht davon aus, dass trotz der exteriorisierten Funktionen ein Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Welt möglich ist. Die fortschreitende Exteriorisierung indes habe dieses Gleichgewicht zerstört und die gegenseitige Entfremdung der Individuen innerhalb des sozialen Organismus bewirkt. Seit der Antike lebten die Menschen in Städten, deren Organisation dem Bild des Menschen von der Welt entsprach. Jede Stadt bildete gewissermaßen eine eigene Kosmogonie: Innerhalb der Stadtmauern befand sich das Religions- und Verwaltungszentrum, lebten Händler und Handwerker, während jenseits der Mauern die Bauern und Feuerhandwerker angesiedelt waren. Doch ab dem 19. Jahrhundert bewirkten Industrialisierung und

Bevölkerungswachstum eine radikale Umwälzung. Die Industriestädte entstanden hauptsächlich an den jeweiligen Produktionsorten (Fabriken), um die wiederum die Lebensräume der Arbeiter angelegt wurden.²⁹ Die riesigen Siedlungen, die sich in dieser Form allmählich ausbildeten, vermochten nicht mehr auf die grundlegenden Bedürfnisse des Menschen zu antworten. Dieser machte eine wahre »technische und räumliche Desintegration«³⁰ durch: Der Raum überschritt ein vernünftiges Maß, der Verkehr wurde entsprechend komplizierter, die Sicherheit schwieriger zu gewährleisten. Die ursprüngliche Situation des Menschen hatte anders ausgesehen: Sein Raum war innerhalb eines persönlichen domestizierten Territoriums mit direktem Zugang zum Jagdrevier als Zufluchtsort angelegt.³¹ Die Verdichtung der Produktionsmittel und Handlungsmöglichkeiten führte zu einer Umwälzung des gesellschaftlichen Raums und gleichzeitig zum Verlust der technischen Funktionen.³² Die Individuen wurden zu bloßen Rädchen in einem entmenschlichten Organismus, in dem sie nur noch repetitive und mechanische Aufgaben ohne Eigeninitiative erfüllen. Leroi-Gourhan bemüht wiederholt das Bild des *Ameisenhaufens*, um diese in der Menschheitsgeschichte neuartige Situation zu beschreiben:

»Über den Bias des raum-zeitlichen Symbolismus fände die menschliche Gesellschaft zur Organisation der perfektesten Tiergesellschaften zurück, jener Gesellschaften, in denen das Individuum nur als Zelle existiert. Die physische und die zerebrale Entwicklung der menschlichen Art schien sie über die Exteriorisierung von Werkzeug und Gedächtnis vor dem Schicksal des Polypen oder der Ameise zu bewahren; aber der Gedanke ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, daß die Freiheit des Individuums nur eine Etappe darstellt und die Domestikation von Zeit und Raum letztlich zu einer vollkommenen Unterwerfung sämtlicher Teile des supr-individuellen Organismus führen wird.«³³

Wie gesagt, erscheint die Lösung, die sich in diesem Kontext für das Problem der Teilhabe anbot, Leroi-Gourhan nicht ausreichend, da diese Teilhabe eine indirekte, imaginäre Form annehmen musste. Die Individuen, die innerhalb des sozialen Organismus ihre schöpferische Freiheit verloren haben, beteiligen sich zunehmend als Zuschauer am gesellschaftlichen Leben: Sie identifizieren sich mit anderen, die sich die betreffende Freiheit bewahrt haben und die nun als Identifikationsmodelle dienen. Künftig stellen die Menschen ihre Objekte nicht mehr selbst her, weil die Exteriorisierung sie davon entbindet. Sie nehmen sie als fremdgestaltet entgegen und finden über Radio oder Fernsehen eine Ersatzgemeinschaft mit der Gesamtgruppe.³⁴ Die diversen technischen Mittel verbreiten Mythen, über die sich das Individuum mit den für den Gruppenzusammenhalt tragenden gesellschaftlichen Werten identifizieren kann.³⁵ Die indirekte Teilhabe führt folglich zu einem stellvertretenden Leben, dessen symbolischer Inhalt (beabsichtigte ›Emotionen‹, geplante ›Ausflüge‹ etc.) vorherbestimmt ist. Daraus ergibt sich eine gesellschaftliche Vereinheitlichung, die sich von vornherein lähmend auf Vorstellungskraft und Kreativität auswirkt, sowie eine stark ausgeprägte gesellschaftliche Hierarchisierung: »Eine immer kleinere Minderheit« sorgt für die »politischen, administrativen Programme« und macht ästhetische Vorgaben, denen die anderen Menschen Folge zu leisten haben.³⁶

Imaginäre Teilhabe, standardisierte Tätigkeiten, Entpersönlichung, Regression der menschlichen Gesellschaften hin zu animalischen Organisationsformen (›Ameisenhaufen‹): Die Beschreibung Leroi-Gourhans ist ausnehmend pessimistisch.³⁷ Müssen wir demnach mit ihm schlussfolgern, dass wir in Zukunft zu einer Freiheit verurteilt sein werden, die nur noch imaginär ist?³⁸

DIE ZUKUNFT DES MENSCHEN: WELCHE PERSPEKTIVEN?

Es gibt bestimmte Elemente, die eine differenziertere Betrachtung dieser Schlussfolgerung nahelegen. Man sollte also nicht bei dieser pessimistischen Deutung der Analysen Leroi-Gourhans verharren. Wir zeigen in diesem letzten Teil, dass sich im Werk des prähistorischen Ethnologen auch Gegenentwürfe zu seiner Lesart (Schwächung der Teilhabe aufgrund der Exteriorisierung) finden. Bedenkenswert ist zum einen, dass die Situation des heutigen Menschen umfassend neu ist. Bis jetzt hat der Mensch sein Milieu verändert und seine Existenzbedingungen verbessert, ohne sein Wirken auf die Welt und die Konsequenzen für sich selbst rational zu denken. Er hat sich damit begnügt, die von der Exteriorisierung ermöglichte Befreiung anzunehmen. Zum ersten Mal in seiner Geschichte sieht er sich nun mit einem anderen Problem konfrontiert: Sobald die Befreiung (von seinem Milieu, von den Tieren, etc.) vollzogen ist, kann er sich nicht mehr mit ihr zufriedengeben, sondern muss sich um die entsprechenden Lösungen für die nun entstandenen Probleme bemühen. Diese Herausforderung ist neu: Künftig muss der Mensch seine Welt rational neu organisieren, muss sein Verhältnis zu ihr und zu den anderen im Sinne einer Rationalisierung umdenken. Es gilt, »die Beherrschung des Erdballs als ein Spiel des Zufalls anzusehen«,³⁹ sich also auf den Standpunkt dieses Ganzen zu stellen und nicht mehr nur auf den Standpunkt seines individuellen Platzes innerhalb des Ganzen. Bisher hatte sich ein solcher Perspektivwechsel nie aufgedrängt, weil der Exteriorisierungsprozess noch nicht abgeschlossen, das Gleichgewicht zwischen dem Menschen und der Welt sowie zwischen den Menschen untereinander noch nicht gestört war: »Noch in keinem Augenblick seiner Evolution mußte er mit sich selbst brechen [...]⁴⁰ sprich mit der Logik, die zu seiner Emanzipierung geführt hat. Insofern steht der Mensch nun vor der schwierigsten Aufgabe seiner Geschichte. Doch genau aus diesem Grund ist ein konsequenter Pessimismus nicht gerechtfertigt: Da sich diese Situation so noch nie ergeben hat, kann man unmöglich davon ausgehen, dass der Mensch ihr nicht gewachsen ist.

Eine mögliche Lösung besteht in der Berücksichtigung der dem Menschen eigenen biologischen Funktionen. Hierin zeigt sich einer der originellsten Aspekten von Leroi-Gourhans Ansatz, der sich bekanntlich aus seiner Auffassung der Prähistorik erklärt. Wir haben gesehen, dass eines der »spezifischen Merkmale von *homo sapiens*«, nämlich seine Fähigkeit »der materiellen und symbolischen Schöpfung«, in den gegenwärtigen sozialen Verbünden größtenteils verlorengegangen ist.⁴¹ Auch wenn es nicht angezeigt ist, die Zeit zurückzudrehen, um diesen Aspekt früherer Organisationsformen wiederzuerfinden (was gleichzeitig unmöglich und sinnlos wäre), bietet sich doch immerhin der Weg einer gewissen »Rehumanisierung« an.⁴²

Diese muss eine ›Formel‹ des Lebens berücksichtigen, die in die Städteplanung mit einbezogen werden sollte: Jedes wahrhaft menschliche Leben setzt die Existenz »eines persönlichen Territoriums (voraus), das durch ein Stück wilder oder domestizierter Natur gebildet wird, dazu individuelle und schnelle Transportmittel, damit das Jagdrevier, d. h. der Arbeitsplatz, mit einem Zeitaufwand erreicht werden kann, der den Ortsveränderungen vor der Revolution der Transportmittel entspricht.«⁴³ Leroi-Gourhan gibt zu, dass die Anwendung einer solchen Formel schwierig bis unmöglich ist. Trotzdem entspricht sie als einzige den wesentlichen Eigenschaften des Menschen. Insofern sollte sie als Leitidee dienen, um die Organisation der städtischen Ballungsräume, in denen sich künftig das Gros der Menschheit verdichtet, neu zu denken. Das Problem der menschlichen Zukunft kann demnach nicht ohne anthropologische Reflexion anvisiert und gelöst werden: Der Mensch existiert lediglich in seinem Verhältnis zur Natur, die er nur verändern konnte, indem er sich (durch die parallele Befreiung der Hand und der präfrontalen Hirnregionen) selbst veränderte. Ohne dieses Verhältnis könnte er nicht überleben. *Indem wir die Natur schützen, sichern wir nicht nur unser Überleben, sondern unsere ureigenste Menschlichkeit.* Sämtliche Überlegungen Leroi-Gourhans stehen im Zeichen dieses anthropologischen Leitgedankens. Ein anderes Beispiel dafür findet sich in einem Artikel aus dem Jahr 1974 in *Le Monde*. Leroi-Gourhan verteidigt dort die Geisteswissenschaften: Sie erforschten Gesellschaften, die ein gewisses Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur gefunden hätten (Gesellschaften, die ›noch nicht in die Abhängigkeit von der Maschine gedrängt‹ worden seien) und an denen wir uns inspirieren könnten, um die Probleme der industriellen und post-industriellen Gesellschaften anzugehen. Von den Geisteswissenschaften lernen wir, dass man für die Problemlösung zunächst den Standpunkt wechseln muss. Wir begutachten diese Probleme ausgehend von den Gesellschaften, indem wir »Menschenmassen« als »sozioökonomische Plattformen« behandeln, anstatt vom Menschen auszugehen und die »Menschengruppen als Formeln des bioökonomischen Gleichgewichts« zu untersuchen.⁴⁴ Es gilt, den Menschen als *mit seinem Milieu verbundenes Lebewesen* zu studieren, um seinen Problemen entsprechend begegnen zu können.

Leroi-Gourhan scheint noch eine letzte unerwartete und originelle Lösung ins Auge gefasst zu haben. Sie zielt auf einen Umsturz unserer Vorstellung von der technologischen Entwicklung. Die vorangegangenen Analysen haben gezeigt, dass die Exteriorisierung zu einer technischen Enteignung und einer Entfremdung im Sozialwesen geführt hat. In einem 1960 erschienenen Beitrag mit dem Titel »L'illusion technologique« präsentierte Leroi-Gourhan bereits manche der später in *Hand und Wort* entwickelten Thesen (das zerstörte Gleichgewicht zwischen Mensch und Materie, die Exteriorisierung durch die Maschinen), zog aber teilweise andere Schlussfolgerungen. Durch den technischen und wissenschaftlichen Fortschritt, der die Geheimnisse der Natur weitgehend entzaubert habe, verändere sich unsere Sicht auf die Welt. Sind wir deshalb aber zu einer rein technischen Perspektive verdammt, zu ›einem verzweifelt leeren geistigen Leben‹ angesichts einer Natur, die keine Geheimnisse mehr birgt? Das technologische Zeitalter hält im Gegenteil ein Privileg

für uns bereit: nämlich »die ersten zu sein«, die »sich auf den Augenblick freuen, da es auf religiöse Weise in einem von jedem Geheimnis befreiten Leben zu leben gilt«. Leroi-Gourhan zögert nicht, diesbezüglich von einer »uns geschenkten Bekehrung« zu sprechen, von einem »schwierigen Übergang zur Kontemplation«.⁴⁵ Was genau ist damit gemeint? Zum besseren Verständnis muss man zunächst die spirituelle von der religiösen Haltung trennen. Letztere überwog in den früheren Epochen der Geschichte und trug mit ihren Riten häufig dazu bei, den ›Erfolg‹ der technischen Tätigkeiten zu garantieren. Das Verhältnis des Menschen zur Welt war damals umfassend von einer praktischen Zielsetzung geprägt. Die spirituelle Haltung hingegen kann unabhängig davon zum Ausdruck kommen. Der wissenschaftliche und technische Fortschritt hat uns von der Unterwerfung unter die materiellen Zwänge, aber auch von der magischen und religiösen Weltanschauung befreit. Er hat nicht nur die Exteriorisierung ermöglicht, sondern dem Menschen eine andere Dimension eröffnet, nämlich den Zugang zu Formen der Spiritualität, die nicht an unsere Abhängigkeit von der natürlichen Welt gebunden sind. Damit fordert Leroi-Gourhan eine geistige Umkehr. Eine veränderte Haltung zur Welt (die nicht mehr nur Mittel, sondern Zweck wäre) könnte den Tendenzen, die zur derzeitigen Situation der Menschheit geführt haben, Einhalt gebieten. Mit dieser Überlegung scheint Leroi-Gourhan eine der Hauptströmungen unserer Epoche anzukündigen: die einer unabdingbaren »spirituellen Revolution«⁴⁶ jenseits aller politischen und wirtschaftlichen Reformen, die als Antworten für die sich dem Menschen stellenden Probleme nicht ausreichen. Der Mensch muss sich künftig selbst verwandeln und einer Form der Kontemplation öffnen, die sein Verhältnis zur Welt verändert, wenn seine Geschichte eine Fortsetzung haben soll.

- 1 Im deutschen Sprachraum haben sich für das französische »préhistoire« die Begriffe von »Ur- und Frühgeschichte«, »Prähistorische Archäologie« oder »Prähistorik« herausgebildet (Anm. der Hg.). Bisher noch nicht in das Deutsche übersetzte Zitate Leroi-Gourhans wurden von der Übersetzerin Nicola Denis ins Deutsche übertragen und mit entsprechendem Nachweis in den Fußnoten versehen. Die Seitenangaben beziehen sich auf die frz. Originalausgabe.
- 2 André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Paris: Belfond, 1982, S. 104.
- 3 Ibid., S. 132–133.
- 4 In diesem Beitrag stützen wir uns vor allem auf die Analysen Leroi-Gourhans in *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987. Eine Einführung dazu findet sich bei Marc Groenen, Leroi-Gourhan, *Essence et contingence dans la destinée humaine*, Brüssel, Paris: De Boeck Université, 1996. Für einen Einblick in die theoretische Rezeption dieses Werks (mit den entsprechenden bibliografischen Referenzen), vgl. Philippe Soulier, *André Leroi-Gourhan. 1911–1986. Une vie*, Paris: CNRS Éditions, 2018, S. 455–461. Das Problem der Zukunft des Menschen hat Leroi-Gourhan bis an sein Lebensende beschäftigt, wie zum Beispiel dieser Text von 1985 bezeugt: »L'être de prédation et de démesure«, in: F. Gil, »Post-scriptum«, *Encyclopaedia Universalis symposium. Les enjeux*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985, S. 1070–1072.
- 5 Seine Antrittsvorlesung am Collège de France vom 5. Dezember 1969, in: *Les racines du monde*, op. cit., S. 254–255.
- 6 Ibid., S. 254.

- 7 Ibid., S. 255.
- 8 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 191.
- 9 Ibid., S. 192.
- 10 Ibid., S. 188. So besteht zum Beispiel zwischen Gebiet, Nahrung und Populationsdichte ein Verhältnis. »Fähig zum Verzehr von Gräsern, hätte er (der Mensch) wie die Bisons wandernde Herden aus Tausenden von Individuen bilden können.« Diese seien von relativ geringer Größe, da die Menschen »fleischliche Produkte« verzehrten und keine »Gräser«. Schließlich hätten wir keinen Wiederkäuer-Magen, und die Fleischprodukte seien in der Natur nur spärlich gesät sowie saisonabhängig. Ibid., S. 194.
- 11 Ibid., S. 189.
- 12 Vgl. André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, Band I: *L'homme et la matière* [1943], Neuausgabe, Paris: Albin Michel, 1971, S. 27–29 und Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques*, Band II : *Milieu et techniques* [1945], Neuausgabe, Paris: Albin Michel, 1973, S. 332–340.
- 13 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 295.
- 14 Ibid., S. 304.
- 15 Ibid., S. 305.
- 16 Ibid., S. 329.
- 17 Ibid., S. 371.
- 18 Ibid., S. 446.
- 19 Darüber hinaus betrifft die Exteriorisierung außer den hier vorgestellten drei Bereichen, die Leroi-Gourhan besonders wichtig sind, noch andere Aspekte des menschlichen Lebens: zum Beispiel die Exteriorisierung der Zeit in Form eines sozialen Systems aus Signalen, die das Leben des Individuums regeln. (Vgl. ibid., S. 395.)
- 20 Zu dieser Analyse s. zum Beispiel »L'illusion technologique«, in: *La technique et l'homme, Recherches et débats*, Cahiers du CCIF, Nr. 31, 1960, neu abgedruckt in: André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris: Fayard, 1983, S. 128.
- 21 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 322. Ähnliche Bemerkungen finden sich auch ibid., S. 414: Die Organe des Menschen seien deshalb nicht spezialisiert, weil das Gehirn nicht den Weg einer »technischen Spezialisierung« genommen habe. Erst diese organische Befreiung habe die Diversifizierung der menschlichen Tätigkeiten ermöglicht.
- 22 Ibid., S. 89.
- 23 Ibid., S. 317.
- 24 Ibid., S. 311 und S. 336.
- 25 Ibid., S. 491–492.
- 26 Ibid., S. 493.
- 27 Ibid., S. 494–496.
- 28 Ibid., S. 228.
- 29 Ibid., S. 231.
- 30 Ibid., S. 422.
- 31 Ibid., S. 424–426.

- 32 Diese Zerstörung des Gleichgewichts betrifft nicht nur die gesellschaftliche Organisation, sondern auch die Wissensentwicklung. Im 18. Jahrhundert war der Mensch von seiner »technischen Ausstattung« noch nicht überfordert. Ein Werk wie die *Enzyklopädie* umfasste nach Leroi-Gourhan die wichtigsten Grundlagen des technischen Wissens, das sich der Mensch seit den Anfängen angeeignet hatte und kontrollieren konnte. Dieses Gleichgewicht wurde im 19. Jahrhundert allmählich gestört. Die Summe des Wissens wurde derartig unüberschaubar, dass sie die Macht der Individuen überstieg und in eine radikale Veränderung der Gesellschaft mündete. Vgl. André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, op. cit., S. 52.
- 33 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 429.
- 34 Ibid., S. 442–445.
- 35 Ibid., S. 319.
- 36 Ibid., S. 443.
- 37 Was er im Übrigen selbst zugibt: Vgl. z. B. ibid., S. 444.
- 38 Ibid., S. 489.
- 39 Ibid., S. 498.
- 40 Ibid., S. 497.
- 41 Ibid., S. 445.
- 42 Ibid.
- 43 Ibid., S. 425–426.
- 44 André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, op. cit., S. 276–277 (Übersetzung Nicola Denis).
- 45 Zit. nach *Le fil du temps*, op. cit., S. 128 (Übers. Nicola Denis).
- 46 Nach einem von Georges Friedmann Jahre später geprägten Ausdruck (in: *La puissance et la sagesse*, Paris: Gallimard, 1970, S. 354). Gleich für mehrere Denker dieser Zeit ist die Frage der Spiritualität zentral. Sie erscheint zum Beispiel auch in den Studien Pierre Hadots zur antiken Philosophie und zur Philosophie im Allgemeinen. Siehe Pierre Hadot, *Philosophie als Lebensform: geistige Übungen in der Antike*, übers. von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin: Gatza, 1991.

Graphien bei Leroi-Gourhan und Barthes

In *Le geste et la parole* (1964/65)¹ zeichnet André Leroi-Gourhan die Genese des Menschen, seiner Zeichenproduktion und seiner Kultur im Rahmen umfassender Ausdifferenzierungsprozesse nach. Als wichtiger Einschnitt in der Evolutionsgeschichte der Anthropinen erscheint das Auftauchen des Homo sapiens, weil dieser seinen Gedanken in materiellen Symbolen Gestalt und Dauer zu geben vermag.² Für Leroi-Gourhan hat der aufrechte Gang die Menschen zur Nutzung der Hände als Greiforgane befähigt, verbunden mit dem Einsatz der Gesichtsorgane für Ausdruckszwecke und Kommunikation. Die Herausbildung von Techniken des Greifens, des Umgangs mit Objekten und des Ausdrucks erfolgte im Zusammenspiel mit einer Entwicklung des Stammhirns. Zwischen mentalen und materiellen Prozessen besteht ein innerer Zusammenhang; der ›Geist‹ bzw. seine Tätigkeit und die Werkzeuge bzw. die Techniken bilden komplementäre Seiten eines einzigen Funktionszusammenhangs.³ Neben die Motorik, die das Ausdrucksverhalten der Anthropinen generell bestimmt, tritt als etwas qualitativ Neues der »Graphismus«, bestimmt durch »Reflexion«.⁴ »Graphismen«, schon aus der frühesten Geschichte des Homo sapiens überliefert, sind Markierungstechniken, insbesondere Einritzungen und Einkerbungen in gefundene oder produzierte Objekte. Sie bilden die Vorläufer der in späteren Phasen kultureller Entwicklung gebräuchlichen Graphien und bieten deshalb nicht zuletzt einen Ausgangspunkt für Reflexionen über Wesen und Funktion neuerer Formen und Systeme von Schrift.⁵

Auf Steine und Knochen als *materielle Träger* der Graphismen richtet sich das Interesse im Folgenden ebenso wie auf die für die »Graphismen« prägende *rhythmisiche Dimension*, die Leroi-Gourhan hypothetisch in Beziehung zur Erfahrung von Zeit setzt. Die frühen rhythmischen Ritzungen bzw. Kerbungen auf Steinen und Knochenfragmenten zeugen demnach »von der frühesten Wahrnehmung regelmäßiger rhythmischer Intervalle«, und zwar bereits »viele Jahrtausende vor den ersten Maßsystemen«.⁶ Im »Graphismus« komme es zu einer Überlagerung vorgegebener Zeitrhythmen durch die vom Menschen selbst geschaffenen rhythmischen Strukturen.⁷ Der »Graphismus« ist kein Abbild von Dingen und er ist der Rede respektive der Oralität nicht nach- oder untergeordnet. Präzisierend unterscheidet Leroi-Gourhan zwischen dem »Graphismus« und der »Schrift« im engeren Sinn. Letztere folgt (zumindest als Buchstabenschrift) der oralen Rede; ersterer ist unabhängig von mündlichen Verlautbarungen, obwohl er solche auslösen kann.⁸ Gerade mit diesen Überlegungen ist Leroi-Gourhan zur wegweisenden Referenz für neuere Theoretiker der »Grammatexualität« geworden,⁹ zum Vordenker eines Schriftverständnisses, das Graphien als gegenüber mündlicher Rede und verbalsprachlichen Codes eigenständig denkt und ihre spezifischen Funktionen und Leistungen

erörtert.¹⁰ Jacques Derrida, der seine kritische Auseinandersetzung mit der abendländischen Metaphysik ihren Ausgang von einer Kritik des tradierten Schriftverständnisses nehmen lässt, beruft sich in seiner *Grammatologie* auf Leroi-Gourhan.¹¹

Roland Barthes knüpft an *Le geste et la parole* insbesondere in seinen *Variations sur l'écriture* (verfasst 1973) an.¹² Erst posthum publiziert, bieten diese eine Sammlung von Reflexionen über Schrift bzw. Graphie in Gestalt einer Serie separater Artikel. Diese besteht aus vier Blöcken (»Illusions«, »Système«, »Enjeu«, »Jouissance«) und ist nochmals untergliedert – in einer Weise, die als Hommage an die Alphabet-schrift gedeutet werden kann: Die blockweise gereihten Artikel wurden nach ihrem jeweiligen Leitwort alphabetisch arrangiert.¹³ Der Titel »Variations sur [...]« lässt zudem musikalische Variationen über ein Thema assoziieren und verstärkt insofern die Suggestion, der Text sei (auch) in ästhetisch-formaler Hinsicht komponiert. »Écriture«, in Barthes' Schriften ein Kernbegriff, erinnert vor allem an dessen Fokussierung auf Schreibprozesse respektive auf der Prozessualität des Schreibens – daran, dass »schreiben« unter Ausblendung der Frage nach seinen Resultaten und Produkten als ein »intransitives Verb« verstanden werden kann.¹⁴ Ist gerade mit dem Wort »écriture« ein komplexes Feld von Ideen und Konnotationen ange-sprochen, so wird dieses in den *Variations* mit einem Interesse verbunden, das sich (vor der kontrastierenden, aber eben darum auch profilierenden Hintergrundfolie strukturalistischer Theorien und Barthes' Auseinandersetzung mit der »langue« qua System) im späteren Œuvre zunehmend stärker abzeichnet: dem Interesse am Besonderen, an dem, was zwar auf der Basis von Codes operiert bzw. inszeniert wird, aber nicht restlos in ihnen aufgeht.

Wenn Barthes der eigentlichen Serie seiner *Variations* einen einleitenden Teil unter dem Titel »Repères« voranstellt, der die Stationen der Schriftgeschichte von den frühen Graphismen bis zur Verbreitung der Schreibmaschine in einer kleinen Chronik zusammenfasst, so verbindet sich mit diesem Stichwort zum einen eine Anspielung auf die von Leroi-Gourhan behandelten rhythmischen Einkerbungen auf Höhlenwänden, zum anderen verweist »Repères« aber auch metaphorisch auf die hier vorgenommene Gliederung der Schriftgeschichte: Der Text von Barthes, selbst ein Stück Graphie, ›rhythmisierend‹ diese Geschichte der Graphie als seinen Gegenstand, und Analoges gilt im Folgenden auch für die vier Serien alphabetisch gereihter »Variationen«, mit denen es um allerlei Aspekte von Schrift geht.

Die Artikel thematisieren Schriftliches und Schreibprozesse vor allem unter Akzentuierung ihrer physisch-materiellen und somatischen Dimension, wiederholt im Rekurs auf Leroi-Gourhans Studien und Thesen, zugleich aber motiviert durch das generelle Interesse des Autors an Schreibpraktiken, zumal an den eigenen.¹⁵ Leitend ist die These der Untrennbarkeit von materiell-gestischer und mental-intellektueller Schreibpraxis. Er habe, so Barthes einleitend, unter Schrift (»écriture«) zunächst Diffuseres verstanden: Weisen des Schreibens, kollektive Stile, die spezifische Nutzung der Sprache durch einzelne Schriftsteller, die sich schreibend auf eine bereits bestehende kulturelle Welt beziehen – doch er benutze diesen Ausdruck nun in einem körperbezogenen, ›manuellen‹ Sinn (»der manuelle Sinn des Wortes,

dessen ich mich bedienen möchte, [...] die ›Schreibung‹ (der muskuläre Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben)«).¹⁶ In den Spuren von Leroi-Gourhans Erörterungen rückt die Somatik von Schreibprozessen (»Beziehung der skripturalen Geste zum Körper«)¹⁷ in den Blick – der »Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift«, sei es Grabstichel, Schreibrohr oder Feder, das Werkzeug »auf eine Oberfläche stützt«¹⁸ und der Oberfläche Formen einprägt.

Die »Variation« zum Stichwort »Main« fasst zentrale Thesen Leroi-Gourhans über die Genese des Menschen, die Hand und die Graphie zusammen. Erkennbar hat auch hier der Paläontologe das »Thema« (im musikalischen Sinn) geliefert, über das Barthes seine »Variation« komponiert.¹⁹ In freier Paraphrase, manchmal unter Verwendung vorgefundener Formulierungen (wie etwa »Graphismus«), wiederholt Barthes auch in anderen Abschnitten Ausführungen Leroi-Gourhans, knüpft daran aber jeweils eigene Reflexionen, nimmt Zusätzungen vor, pointiert – und sei es durch seine Sprachbilder.²⁰ In Anknüpfung an die Forschungen und Thesen des Paläontologen und Kulturhistorikers betont Barthes die fundamentale Bedeutung des Rhythmus, der sich der Trägersubstanz einschreibt und dabei Spur eines Bewegungsrhythmus bleibt. Der Abschnitt »Rhythmus«²¹ gilt der Genese des »Graphismus« und betont im Sinne Leroi-Gourhans, die Abstraktion sei älter als jede Form von Mimesis. Schrift, so Barthes, gehe weder aus Bildern hervor noch sei sie primär Repräsentation von Lauten. In Graphismen manifestieren sich Abstraktionsprozesse, und in ihrer Rhythmisierung sind sie gleichermaßen die Urform der Schrift wie der künstlerischen Figuration.

»Man muss [...] wiederholen, was bereits angedeutet wurde: dass nämlich am gemeinsamen Ursprung von Schrift und Kunst der Rhythmus gestanden hat, der regelmäßige Schriftzug, die reine Punktierung bedeutungsloser und wiederholter Einschnitte: die (leeren) Zeichen waren Rhythmen, keine Formen.

Das Abstrakte steht an der Quelle des Graphismus [...].«²²

Auch im Abschnitt »Transkriptionen« (»Transcriptions«) kommentiert Barthes kritisch die geläufige Subordination der Schrift unter die mündliche Verlautbarung. Es sei ein Vorurteil der Linguisten, dass Schrift nur der Fixierung von Sprache (Rede) diene. Schrift, so Barthes, reiche weit über das Sprachliche hinaus, sofern dieses im Sinn der meisten Linguisten als Kommunikation begriffen werde.²³ Ausdrücklich beruft sich Barthes mit diesen Überlegungen auf die neuere Anthropologie, welche – entgegen den Vorurteilen von Historikern und Linguisten – auf der genuinen Differenz zwischen Mündlichkeit und Graphismus sowie auf deren Gleichrangigkeit insistiere; die damit verbundenen Bemerkungen über Hand und Gesicht bekräftigen, wer gemeint ist: Leroi-Gourhan (dessen Überlegungen Barthes einmal mehr paraphrasierend einbezieht).²⁴

Leroi-Gourhans Spekulationen anlässlich frühester Formen des »Graphismus« gelten unter anderem deren kultischer Funktion; zu den zu erwägenden Interpretationen gehört demnach »die eines rhythmischen Hilfsmittels mit Beschwörungs- oder Deklamationscharakter«.²⁵ Nicht in rational-funktionalen Gebrauchskontexten (wie etwa dem der Fixierung von Rede zwecks dauerhafter Vernehmbarkeit)

wäre demnach ein maßgeblicher Impuls graphischer Praxis zu sehen, sondern in magisch-kultischen; und nicht die ›Entzifferung‹ von Zeichen wäre das Entscheidende, sondern die an sie gebundene Evokation von Unbegreifbarem. Diese Reflexionen über Graphie finden ein Echo in Überlegungen Barthes' zur Rätselhaftigkeit und Widerständigkeit von Graphien. In der Artikelserie »Illusions« steht der erste Artikel unter dem Stichwort »Verbergen«.²⁶ Ein typisches Linguisten-Vorurteil sei es, so Barthes, Sprache und Schrift einseitig auf ihre Kommunikationsfunktion reduzieren zu wollen. Vielmehr habe letztere in früheren Zeiten auch dazu gedient, »das ihr Anvertraute zu verbergen«,²⁷ und für manche Schriftsysteme sei ihre Dunkelheit, ihr Mangel an Lesbarkeit konstitutiv. Daraus zieht Barthes den provokanten Schluss, Geschriebenes sei im Kern kryptographisch.

»Die Kryptographie ist die eigentliche Mission der Schrift. Die Unlesbarkeit des skripturalen Systems ist, weit davon entfernt, mangelhaft, abstoßend zu sein, im Gegenteil seine Wahrheit [...]. Wir sind es, im Banne demokratischer (und vielleicht noch entfernter: christlicher) Werte, gewöhnt, die umfassendste Kommunikation ganz spontan als absolutes Gut zu betrachten und die Schrift als fortschrittliche Errungenschaft. Das heißt [...] die Kehrseite des Phänomens außer Acht lassen: es gibt auch eine Nachseite der Schrift: die Schrift hat Jahrtausende lang die wenigen, die damit vertraut waren, von den anderen geschieden, die es nicht waren [...].«²⁸

Schrift will demnach zunächst einmal nicht ›transparent‹, nicht ›lesbar‹ sein; Graphie ist eine Praxis des Verbergens von Geheimnissen. Diese These ist (u. a.) wiederum auf den Text selbst zu beziehen – als Hinweis darauf, dass sich im Barthesschen Diskurs selbst etwas ›verbirgt‹, etwas ›verschlüsselt‹ ist: Wie andere Texte auch enthält er ›verschlüsselte‹ Hinweise auf ein in der Textur der Wörter ›verborgenes‹ Subjekt, ein kaschiertes Schreiber-Ich, eine Spinne, die sich so umspinnen hat, dass man sie vor lauter Netz fast nicht sieht.²⁹

Aus wechselnden Perspektiven gelten viele »Variationen« vor allem der Bindung des Schreibens an den Körper, zumal an die Hand. Explizit will Barthes nur über Formen manueller ›écriture‹ schreiben.³⁰ Er selbst bevorzugt es – wie er unter typischer Einbeziehung des eigenen Schreiber-Ichs mitteilt – mit der Hand zu schreiben. Mit der Erörterung manueller Schreibprozesse rücken nicht nur körpergebundene Schreibgesten in den Blick, sondern auch die dabei verwendeten Geräte und Materialien als eine weitere technisch-physische Dimension graphischer Prozesse. Unter dem Stichwort »Einschreibung«³¹ vergleicht Barthes, angeregt von Leroi-Gourhan, aber auf pointierende Weise, verschiedene Praktiken manueller Textproduktion. Dabei erscheint die je spezifische Art der Hand-Arbeit als prägend sowohl für die entstehenden Schriftzüge als auch für deren Funktion und Bedeutung. Barthes semantisiert insbesondere die Alternative zwischen ›Einkerbung‹ (als einer mit einem scharfen Instrument vollzogenen Operation) und sanftem Pinselstrich; seine bewusste (und wohl auch bewusst subjektive) Metaphorisierung bewegt sich in den Spuren der Schriftarchäologie Leroi-Gourhans, ist aber suggestiver formuliert.

»Vielleicht gibt es zwei Schriften: die des Stichels (Meißel, Schilfrohr oder Feder) und die des Pinsels (Kugelschreiber oder Filzstift): die Hand, die bezwingt, und die Hand, die liebkost. Die erste wäre also die Schrift der Einkerbung, des Einschnitts, der Marke, des Vertrages, der Erinnerung; das originäre Modell ist die Keilschrift und die Hieroglyphe [...]. Mit dieser Einschreibungsgeste (das Wort muss hier in seinem vollen etymologischen Sinn genommen werden: *ins Innere* der mineralischen oder vegetabilischen Materie eindringen) muss man das monumentale Werden der antiken Schriften in Verbindung bringen: der Sinn der Inschrift ist einerseits, dass der Zug nicht wiederholt werden kann, der Buchstabe ist irreversibel (man nannte die vorbereitenden Züge, die eine Inschrift ohne Retuschen erlauben, *ordinationes*), und andererseits: dass die Schrift ewig gilt, einzig, an sich, unabhängig von jeder Lektüre [...]. Dagegen ist die Pinselschrift (die ihrem Wesen nach die eigentliche ideographische Schrift ist [...]) eine Schrift der *Be-Schreibung*, der gesenkten Hand, der verhaltenen, ruhigen Zeichnung. Zwei Gesten (zwei Zivilisationen): das Geheimnis lüften, durchdringen oder den Signifikanten entfalten, ihn wiederkehren lassen: Ewigkeit oder Wiederkehr, der definitive Singular oder der wiederholte Plural.«³²

An der Handschrift lässt sich das Ineinandergreifen von Körperlichem und Geistigem in der Schreibarbeit ›handgreiflich‹ darlegen – nicht zuletzt der Zusammenhang zwischen einem jeweils besonderen Körper und seiner besonderen Schreibpraxis. Mit dieser Akzentuierung verlässt der ›Schreiber‹ Barthes' das vom paläontologischen Graphismen-Diskurs bereits kartierte Gelände, um mit seinem Text eigene Spuren zu ziehen: Spuren eines literarisch-poetologischen Interesses an der Frage nach der Relation zwischen Schreiber und Text. Er nimmt das Thema Handschrift zum Anlass, implizit zwischen ›Besonderheit‹ und ›Individualität‹ zu unterscheiden: Der Körper und seine Spuren sind jeweils besondere Entitäten. Aber das ist noch nicht dasselbe wie Individualität und ›individual-charakteristischer‹ Selbstausdruck. Denn ein Schreibender kann (mittels seines Körpers) unterschiedliche Arten von Spuren hinterlassen, also etwa für unterschiedliche Anlässe verschiedene Handschriften haben. Er selbst, so Barthes über sich, habe mehrere Handschriften.³³ Zwar erscheint die Geste des Schreibens mit der Hand als durch keine andere Schreibtechnik ersetzbar. Aber geläufige Vorstellungen vom Zusammenhang zwischen Charakter und Handschrift, von der ›physiognomischen‹ Qualität des Handgeschriebenen werden in den *Variations* dekonstruiert. Mit der Hand zu schreiben, ist keine ›natürliche‹ Geste, sondern eine Technik – und damit etwas Erlernbares und Manipulierbares. Die Gewohnheit, Handschrift als etwas ›Persönliches‹ wahrzunehmen, entspricht einer diskursiv erzeugten Suggestion.³⁴

Dem Projekt einer Schrift-/Text-Literatur-Geschichte, die sich auf Inhalte und Themen bzw. auf Textgattungen, -formen und -stile konzentriert, stellt Barthes das einer anderen, die Materialität der Schrift betonenden Schriftgeschichte gegenüber, eine Geschichte der »Mutation der Instrumente«.³⁵ Instrumente wie Pinsel und Kratzgerät erscheinen im Licht der »Variationen« als Instanzen, die als den Text prägende Faktoren die Rolle des menschlichen Autor-Subjekts zumindest partiell übernehmen. Wie Barthes (in wiederum deutlich und zweifellos bewusst meta-

phorisierender Weise) zu verstehen gibt, entsprechen basale Praktiken der Graphie Formen des Zugriffs auf die Welt. Da wird entweder gestreichelt oder gekratzt – worin sich jeweils unterschiedliche Arten der Zuwendung oder der Bemächtigung manifestieren (und andere Formen des Streichelns oder Kratzens zumindest assoziieren lassen).³⁶

Leroi-Gourhans Enthierarchisierung von Rede und Schrift respektive von Wortsprache und Graphie findet Barthes' ausdrückliche Zustimmung. Geht es ihm selbst doch darum, Vorstellungen vom sekundären Charakter der Schrift hinter sich zu lassen.³⁷ Er erinnert in diesem Zusammenhang an hochspekulative Thesen über den Schriftursprung aus der Gebärdensprache.³⁸ Demgegenüber repräsentiere Leroi-Gourhan aber eine dezidiert wissenschaftliche Perspektive.³⁹ Barthes selbst geht es jedoch um mehr als nur um eine plausible kulturhistorische Hypothese zur Genese der Schrift. Die hier unter Orientierung an Leroi-Gourhan vollzogene gedankliche Enthierarchisierung von Rede und Schrift wird bei ihm zum Modell, zum Inbegriff eines Neudenkens basaler Differenzierungen: der Differenz zwischen Rationalität und dem, was sich ihrem Zugriff entzieht, zwischen Regeln und Besonderem, zwischen den Spielformen von »Grammatik« und dem lebendigen Körper als ihrem Widerpart. Schriftgeschichte, wie Leroi-Gourhan sie betrieben hat, bietet für Barthes einen Ausgangspunkt profunder (Selbst-)Kritik einer Rationalität, die sich u. a. im wissenschaftlichen »Mythos« vom »Fortschritt« in der Schriftgeschichte vom Kultzeichen hin zur rein funktionalen Schrift manifestiert hat.⁴⁰ Das Barthes nicht nur in den *Variations* beschäftigende Projekt einer »anderen« Schriftgeschichte ließe sich wohl als eine Art spekulative Fortsetzung der Überlegungen Leroi-Gourhans betrachten. Zentral für Barthes' eigenes Projekt erscheint dabei aber die Gegenüberstellung von Rationalem, Codiertem, Dechiffierbarem auf der einen Seite, Evokativem, Nichtcodiertem, Nichtentzifferbarem auf der anderen Seite.

Es mag sein, dass die große inhaltliche Nähe der *Variations* zu Leroi-Gourhan, also der Umstand, dass der Text so erkennbar eine Folge von Variationen über *Le geste et la parole* ist, einer der Gründe dafür war, dass Barthes selbst diese Schrift unpubliziert ließ – obwohl sich hier Kernthemen seiner Poetik und Kernmotive seines Denkens versammelt finden. Indem Barthes immer wieder aufgreift und rekapituliert, was Leroi-Gourhan ausgeführt hat, rückt er jedenfalls unbeschadet der inhaltlichen Konvergenzen stets das Zusammengefasste in den eigenen Denkkontext ein: den der Reflexion über die »écriture«, besonders mit Blick auf die literarische Tätigkeit. Die Struktur der *Variations*-Sequenz entspricht einer Barthesschen Vorliebe für solche Textformate, die aus Reihen einzelner Bausteine bestehen, also etwa für Texte, die an Lexika oder Wörterbücher erinnern.⁴¹ Die Artikel eines Lexikons oder Wörterbuchs bilden relativ abgeschlossene Einheiten, sind aber doch vernetzt. Sie stehen untereinander nicht in hierarchischen Beziehungen, sie bilden eine »parataktische« Reihe. All dies macht sie für Barthes attraktiv. Während Leroi-Gourhan um eine möglichst systematische Darstellung seiner Gegenstände und Thesen bemüht ist, bietet Barthes Bausteine eines Diskurses, die in unterschiedlicher Folge gelesen werden können. Angesichts der erheblichen inhaltlichen Konvergenzen

beider Schriften fällt ihre ganz andere Strukturierung besonders auf. Der Verfasser der *Variations* wiederholt, anders gesagt, Inhaltliches (wobei ja der Titel seiner Schrift auch schon auf deren Wiederholungscharakter hindeutet), aber er wählt dafür einen anderen Schreibmodus, eine andere Spielform der »Graphie«.

Aus verschiedenen Anlässen hat Barthes über die Form des alphabetisierten Textes, insbesondere des *dictionnaire*, nachgedacht; verschiedentlich hat er sie ja auch (in jeweils ›variierter‹ Form) verwendet.

»Das Alphabet ist euphorisch: zu Ende ist die Angst vor der ›Anordnung‹, die Emphase der ›Ausführung‹, die verdrehten Logiken, zu Ende ist es mit den Abhandlungen! Eine Idee pro Fragment, ein Fragment pro Idee, und für die Abfolge dieser Atome nichts als die tausendjährige, irrsinnige Ordnung der französischen Lettern [...].«⁴²

»Ein Wörterbuch ist ein vollkommen paradoxales, schwindelerregendes Objekt, gleichzeitig strukturiert und unbestimmt, und darum ein gutes Beispiel, denn es ist eine unbestimmte, dezentrierte Struktur, da die alphabetische Reihenfolge, in der es dargestellt wird, kein Zentrum impliziert.«⁴³

Die alphabetische Anordnung erscheint gegenüber anderen Strukturierungsoptionen als relativ indifferent – als ein »neutrale[r] Zustand des Klassifizierens«.⁴⁴ Leise selbstironisch präsentiert Barthes seine *Variations*, begonnen bei den »Repères«, wie gelehrtes Lexikonwissen. Diese Rekapitulation ist aber zugleich ein literarisches Spiel am Leitfaden des Alphabets – ein befreiendes Spiel, weil die alphabetische Form arbiträr, die alphabetische Anordnung ›dezentral‹ erscheint. In einem oft zitierten Enzyklopädieartikel charakterisiert Barthes jeden Text als Gewebe aus immer schon zirkulierenden Materialien, einer Wiederholung und Variation bestehender Muster.

»Jeder Text ist ein neues Gewebe alter Zitate. Teile von Codes, Formeln, rhythmischen Mustern, Fragmenten sozialer Sprachen usw. gehen in den Text ein und werden darin neu verteilt, weil es vor dem Text und um den Text immer Sprache gab bzw. gibt. Die Intertextualität, die Bedingung jedes Textes, kann natürlich nicht auf die Frage nach Quellen oder Einflüssen reduziert werden; der Intertext ist ein allgemeines Feld anonymer Formeln, deren Ursprung kaum je lokalisierbar ist; unbewußter oder automatischer Zitate, die ohne Anführungszeichen angeführt werden.«⁴⁵

Die *Variations* nutzen *Le geste et la parole* bei aller Affirmation der dort formulierten Befunde und Hypothesen in eben diesem Sinn auch als eine Zitatsammlung, als Kollektion von neu zu vertextenden Theoremen. Die Artikelform entspricht einer Ausweichstrategie vor dem einengend Systematischen, dem Zwang zur logischen Folgerichtigkeit und zur Geschlossenheit. Wer sein Thema in immer neuen Ansätzen variiert, kann mit seiner Denk- und Schreibbewegung auch immer wieder neu ansetzen.

Barthes hat der jüngeren Diskursgeschichte über Texte, Schreiben und Literatur vielfältige und wichtige Impulse gegeben, nicht nur anlässlich seiner vielzitierten Formel vom »Tod des Autors«, sondern auch und gerade als Theoretiker und Praktiker der »écriture« im Grenzbereich zwischen ästhetischer Theoriebildung

und literarischer Schreibarbeit. Mit Blick auf die *Variations*, aber auch auf andere thematisch affine Texte, kann sein Denken als eine Scharnierstelle zwischen den paläontologischen Forschungen und Thesen Leroi-Gourhans und neueren literarischen und künstlerischen Gestaltungspraktiken gelten – als ein Mittler zwischen wissenschaftlicher Neukonzeptualisierung von »Graphismen« und »graphistischen« Verfahrensweisen in Literatur und Kunst. Dazu abschließend nur wenige Hinweise.

(a) Das Interesse an Graphismen ist für weite und programmatiche Bereiche moderner Kunst charakteristisch, wie u. a. die Spuren von Schreibgesten und Rekurse auf elementare Zeichen in der Malerei und Graphik, im Künstlerbuch, in aktionistischen und in dem Dokumentarischen nahestehenden Kunstpraktiken zeigen. Dies gilt vor allem für die abstrakte Kunst, die bei Leroi-Gourhan in ein neues Licht rückt.⁴⁶ Roland Barthes hat Cy Twombly eine Schrift gewidmet, die dessen Werke als ein Schriftwerk in den Blick rückt und die graphistischen Gesten des Künstlers unter Orientierung an *Le geste et la parole* beschreibt. Die Gegenüberstellung von sanftem Pinselstrich und Kratzen wird dabei wiederum signifikant.⁴⁷

(b) Unter neuen Akzentuierungen rückt mit und seit Barthes der »graphische« Grundzug literarischer Arbeit in den Blick. Schreiben über das Schreiben, eine Kernstrategie literarischer Autoreflexion, führt verstärkt und unter großer semantischer Ausdifferenzierung zur Auseinandersetzung mit materiellen und instrumentellen Bedingungen des Schreibens, oft auch mit Schreibgesten. Diese Faktoren erscheinen dabei nicht als beliebig und äußerlich, sondern als konstitutiv für den entstehenden Text und die durch ihn eröffnete literarische Kommunikation. Physisch-somatische Schreibprozesse und Rhythmen prägen den Texten ihre deutlichen Spuren auf – oder scheinen dies doch getan zu haben; fingierte Spuren graphistischer Praktiken sind hier nicht weniger signifikant als authentische.

(c) An Bedeutung gewinnen in der Geschichte der neueren Literatur Praktiken, mittels derer Graphien sich selbst als visuelle Spuren ›graphistischer‹ Gesten präsentieren. Das Spektrum der Phänomene korrespondiert mit vielen verschiedenen Techniken. Konkretistische Schreibpraktiken markieren manches Mal die Grenzen des Entzifferbaren (so etwa bei den kryptographischen Sprachblättern des Künstlers Carl Friedrich Claus), verleihen oft auch lesbaren Texten die deutliche Signatur des jeweiligen Schreibgeräts. Schreibmaschinen-Typogramme finden sich in Prosa und Lyrik; lettristische Texte inszenieren sich vielfältig als Buchstabenspiele; typographische Arrangements gewinnen an Gewicht (auch mit Blick auf die Produktionspraktiken, auf die sie verweisen); faksimilierte Schriftstücke unterschiedlichster Faktur werden in literarische Werke einmontiert. Eine vor dem Hintergrund der Barthesschen Reflexion interessante Tendenz manifestiert sich im Einbezug handschriftlicher oder pseudo-handschriftlicher Elemente in literarische Werke. Wie bei Barthes sind Handschrift, Kryptogramm, graphischer Rhythmus und erkennbare Materialität der Zeichen wie der Schreibmaterialien in literarischen Kontexten stets auf spezifische Weise semantisiert. Niemals ›bloße‹, krude Materie, bekräftigen sie vielmehr die Bindung mentaler Prozesse und zu konstituierender

Bedeutungen ans Körperliche – in Übereinstimmung mit Vorstellungen, wie sie Leroi-Gourhan entwickelt hat. Auf dessen Überzeugung von der bestimmenden Bedeutung des Materiellen in kulturellen Prozessen und Praktiken deutet u. a. die Bemerkung: »Noch die reinste Kunst ist stets in tiefsten Schichten verankert, sie taucht nur mit der Spitze aus jenem Sockel aus Fleisch und Blut hervor, ohne den sie nicht wäre.«⁴⁸

- 1 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Mit 153 Zeichnungen des Autors*, Übers. aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. Orig.: André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. vol. 1: *Technique et Langage. 105 dessins de l'Auteur*; vol. 2: *La Mémoire et les Rythmes. 48 dessins de l'auteur*, Paris: Albin Michel, 1964.
- 2 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 237; Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., S. 261.
- 3 Leroi-Gourhan stellt seinem Kapitel über »Hirn und Hand« (»Le cerveau et la main«) ein Motto aus einer Schrift des Gregor von Nyssa, *Sermones de creatione hominis* (379 n. Chr.) voran: »[...] Doch die Hände haben diese Last auf sich genommen und den Mund befreit, damit er sich in den Dienst der Sprache stelle.« Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 42. Vgl. dazu die Kommentierung in Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 42, 55.
- 4 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 238.
- 5 Vor rund 35 000 Jahren tauchen erstmals frühe Formen des »Graphismus« auf, Zeichen, deren Funktion und Bedeutung sich nicht mehr rekonstruieren lässt, die aber immerhin Vergleiche mit anderen, späteren Objekten gestatten: mit den »Tschuringa« genannten »kleine[n] Blättchen aus Stein oder Holz«, in die man in Australien abstrakte Formen wie Linien, Punkte und Spiralen eingraviert hat, um Körper oder Erscheinungsorte mythischer Vorfahren darzustellen. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 238.
- 6 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 391.
- 7 »Diesen vorgegebenen Rhythmen überlagert sich das dynamische Bild des Rhythmus, den der Mensch in seinen Gesten und seinen lautlichen Hervorbringungen schafft und formt, und schließlich auch die graphischen Spuren, die mit der Hand auf Stein oder Knochen eingebracht wurden.« Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 391.
- 8 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 244, 246.
- 9 Vgl. Jean Gérard Lapacherie, »Der Text als ein Gefüge aus Schrift. Über die Grammatextualität«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, S. 69–88. Lapacherie bezieht sich u. a. auf Leroi-Gourhan und führt dessen Ansatz weiter.
- 10 Vgl. u. a. Gernot Grube (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Paderborn/München: Fink, 2005; Sybille Krämer, »Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie«, in: Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl (Hg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen: Wallstein, 2006, S. 79–92; vgl. auch Boris Roman Gibhardt und Johannes Grave (Hg.): *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Schrift-Bild-Relationen in den Künsten*, Hannover: Wehrhahn, 2018.
- 11 Es ist ja gerade der wirkmächtige Topos vom Primat der Rede über die Schrift, der zum Anlass von Derridas kritischer Dekonstruktion der Präsenzmetaphysik wird. Auf der ersten Seite (in einer Vorbemerkung) zur »Grammatologie« (Jacques Derrida, *Grammatologie*, Übers. aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 7) bezeichnet Derrida diese als Weiterentwicklung eines Essays, den er in einer Nummer der Zeitschrift *Critique* (1965/66) veröffentlicht hatte und der u. a. durch Leroi-Gourhans Werk veranlasst worden sei. – Auf S. 150–155 bezieht er sich dann explizit auf Leroi-Gourhan.

- 12 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture. Französisch – Deutsch*, Übers. aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. Mit einem Nachw. von Hanns-Josef Ortheil, Mainz: Dieterich, 2006 [Orig.: 1973, Publ. 2002].
- 13 I. Illusions: Cacher, Classement, Communication, Contretemps, Fonctions, Indice, Mutations, Oral/écrit, Origine, Personne, Savoirs, Transcriptions – II. Système [sic]: Alphabets, Illisible, Invention, Lettres, Majuscule, Mapping, Mémoire, Ruban, Systématique, Thèse, Typologie – III. Enjeu: Astronomie, Économie, »Écriture«, Machine à écrire, Pouvoir, Prix, Profession, Signature, Social, Tachygraphie – IV. Jouissance: Copie, Corps, Couleur, Cursivité, Ductus, Infini, Inscription, Lecture, Ligatures, Main, Matière, Mur, Protocoles, Rythme, Sémiographie, Support, Vection, Voyelle.
- 14 Vgl. Roland Barthes, »Schreiben, ein intransitives Verb?«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012, S. 240–250.
- 15 Vgl. dazu insgesamt: Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- 16 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 7.
- 17 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 9.
- 18 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 7.
- 19 »Weil wir die Hände frei haben, können wir sprechen: eben das bestätigt uns heute die Anthropologie (Leroi-Gourhan). Zur vertikalen Körperhaltung übergehend, Zweifüßer werdend, hat der Hominide seine Hände befreit, die von da an für alle möglichen Verrichtungen benutzt werden (wobei die Hand natürlicherweise durch das Werkzeug verlängert wird); und als diese Hände von jeder lokomotorischen Funktion befreit waren, hat sich im Gegenzug auch das menschliche Gesicht von seinen früheren (räuberischen) Aufgaben entbunden gesehen, befreit, wie Gregor von Nyssa sagt, von der »drückenden und mühsamen Last der Ernährung« [Zitat nach Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 42]: das Gesicht konnte sich daraufhin durch ein noch nie da gewesenes Werkzeug verlängern, die Sprache; »die Hand, die die Sprache frei setzt, eben darauf läuft die Paläontologie hinaus [...]. Wie man sieht, ist die Sprache [...] also ebenso alt wie das Werkzeug: mit seinem Auftreten verknüpft [...]. Das also ist Jahrtausende lang das Bild der Menschheit gewesen: voneinander befreit einerseits die Hand (die Gebärde) und ihre Herstellungsfunktionen, andererseits die visuelle Wahrnehmung (die Sprache) und ihre Lautgebungsfunktionen. Und die Schrift? Sie ist selbstredend Rückgriff auf die Hand. Selbst wenn ihre Funktion darin liegt, die Laute der Sprache (in den Alphabeten) zu ›transkribieren‹ umso mehr als sie die Gebärde nachzeichnet (in den Ideogrammen) – sie geht durch die Hand: die Sprache fällt an diesen Teil des Körpers zurück, dessen Unabhängigkeit ihr [...] die Entstehung erlaubt hatte. Die Schrift steht *immer* auf Seiten der Gebärde, *nie* auf Seiten des Gesichts: sie ist taktil, nicht oral; man versteht also auch besser, dass sie, über die Sprache, wieder mit den ersten Spuren der Wandmalerei zusammentrifft, den Felszeichnungen, die häufig abstrakt, rhythmisch sind, bevor sie gegenständlich werden [...].« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 169, 171 (Hervorhebungen im Original). Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 42).
- 20 »Leroi-Gourhan unterscheidet sorgfältig zwischen Graphismus und Schrift. Die Schrift ist [...] seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. bezeugt; der Graphismus aber datiert vom Ende des Moustérien (ungefähr 35 000 Jahre v. Chr.); er wäre damit Zeitgenosse der ersten Farbstoffe (Ocker und Mangan) und Schmuckgegenstände. Der Graphismus – das sind, jenseits aller konstituierten Semantik, auf Knochen oder Stein gezogene Linien und Striche, kleine abstandsgleiche Einkerbungen. Durchaus nicht figurativ, haben diese Striche keinen genauen Sinn: es sind allem Anschein nach rhythmische Äußerungen (vielleicht mit Beschwörungscharakter). Anders ausgedrückt, der Graphismus beginnt nicht mit der Nachahmung des Realen, sondern mit der Abstraktion. / Wie man sieht, stehen sich in diesen Ursprungsmythen (jeder Ursprung ist mythisch [...]) zwei Richtungen gegenüber: die eine macht die Schrift zu einem Abkömmling der Gestalt (durch Geste oder Ideogramm), die andere legt dem abstrakten (notfalls inhaltslos bezeichneten) Zeichen eine Art absoluten Ursprungs bei, bei dem die Figuration dann nur ein sehr später Abkömmling wäre. Es sind gewissermaßen zwei Körper, die hier vorgestellt werden: der eine, eher fetischistisch, löst die Gebärde von der Figur, der andere, eher zwanghaft, kerbt dem Stein den reinen Rhythmus des wiederholten Striches ein. Jedenfalls sind die ursprünglichen Beziehungen zwischen Schrift und (gegenständlicher oder abstrakter) Kunst evident.«

(Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 61, 63; vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 238, 240).

- 21 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 181. »Rythme«, Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 180.
- 22 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 181.
- 23 »Schrift geht beträchtlich [...] nicht nur über die mündliche Sprache hinaus, sondern auch über die Sprache selbst (wenn man sie, wie das die Mehrzahl der Linguisten tut, in einer reinen Kommunikationsfunktion aufgehen lässt) [...].«
- 24 »Unsere Historiker und Linguisten präsentieren, wie man weiß, die Schrift gern als einfache Transkription der mündlichen Sprache. Gleichwohl erinnert uns die Anthropologie an den gewissermaßen ontologischen Unterschied dieser beiden Kommunikationsformen. Es hat in der Tat zwei Sprachen gegeben, die von zwei verschiedenen Zonen des Cortex abhängen: die eine ist die des Gehörs und ›mit der Evolution der Koordinationsbereiche der Laute verknüpft‹; die andere ist die der visuellen Wahrnehmung und ›mit der Koordination der Gesten verknüpft, übersetzt in graphisch materialisierte Symbole‹. Als der Graphismus auftauchte, hat sich ein neues Gleichgewicht zwischen Hand und Gesicht eingestellt (sie hatten sich gleichzeitig freigesetzt, die eine durch die andere): das Gesichtsfeld hat seine eigene Sprache gehabt (die des Gehörs und des Gesprächs), die Hand ihre andere (die der visuellen Wahrnehmung und des gestischen Verlaufs). / Es ist unabdingbar, wo immer möglich an die Disparität und, wenn man so sagen kann, die Unabhängigkeit (in vielen Fällen) dieser beiden Sprachen zu erinnern: die zweite leitet sich nicht schlicht und einfach aus der ersten her; das Glauben, das Sagen, das Zu-verstehen-Geben als Selbstverständlichkeit ist eine Auswirkung dessen, was man die – unsere – *alphabetische Illusion* nennen könnte, weil das Alphabet – aber nicht das Ideogramm [...] – die Laute der Sprache anhand von Buchstaben ausdrückt.« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 49, 51 (Hervorhebung im Original). Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 246).
- 25 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 239.
- 26 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 23–27.
- 27 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 23 (Hervorhebung im Original).
- 28 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 23, 25.
- 29 Zum Doppelbild der Spinne und des Netzes vgl. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Übers. aus dem Französischen von Ottmar Ette. Kommentar von Ottmar Ette, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 80; zum Konzept der Barthesschen Texttheorie als »Hyphologie« vgl. Ottmar Ette, »Kommentar«, in: ibid., S. 87–502, hier S. 117–119.
- 30 »[E]s wird nur von der handschriftlichen Schrift die Rede sein, derjenigen, die den Zug der Hand einschließt.« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 9).
- 31 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 157–161.
- 32 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 157, 159 (Hervorhebung im Original).
- 33 Vgl. den Eintrag »Person«: »Die Schrift, Ausdruck der Persönlichkeit? Wirklich? Ich selbst habe drei Schriften, je nachdem, ob ich Texte schreibe, mir Notizen mache oder meine Korrespondenz erledige.« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 63).
- 34 »Die Idee, der Handschrift den Wert eines Indizes einzuräumen, ist [...] jüngeren Datums. Um glauben zu können, dass die Schrift die ›Persönlichkeit‹ eines Subjekts oder einer Epoche zu ›enthalten‹ vermag, musste das Manuskript einerseits in Gegensatz zum Druckwerk treten [...], das heißt: das ›Spontane‹, ›Menschliche‹ konnte sich vom ›Mechanischen‹ abheben; und andererseits musste es eine Ideologie der durch individuelle Züge definierbaren, identifizierbaren Person geben, was aber nur auf dem Felde einer ›Psychologie‹ möglich war. Die indizielle Würdigung der Schrift (die Schrift als Indiz für *etwas anderes*) ist also ideologisch im eigentlichen Sinne: an eine moderne Ideologie der Person und der Wissenschaft geknüpft [...].« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 45, Hervorhebung im Original).

- 35 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 159.
- 36 »Unser Abendland hat im Wesentlichen Kratzinstrumente hervorgebracht: Stichel, gespaltenes Schilfrohr (bis zum 12. Jahrhundert), Stilus (Eisen- oder Elfenbeinstift), Vogelfedern (Ente oder Schwan), stumpf geschnitten (mit dem Ergebnis der karolingischen Schrift des 8. Jahrhunderts) oder schräg (mit dem Ergebnis der gotischen Schrift des 12. Jahrhunderts), Metallfedern (19. Jahrhundert). Gleichwohl treten hier und da sanft streichende Instrumente auf: Stäbe von getrocknetem Schilf mit weich gekautem Ende (Ägypten), Kugel- oder Filzschreiber. Das Schrift-Zeremoniell verlängerte diese Opposition: für den westlichen Schreiber oder Kopisten bestanden die Schreibvorbereitungen aus: Federn spitzen (eine aggressive, räuberische, zerstückelnde Geste); für den östlichen Kalligraphen hieß das: sanft den Tintenstein reiben, den Pinsel eintauchen: kein Messer; daher der quasi-religiöse Friede dieser Schrift-Büchsen [...].« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 161).
- 37 »Die heutigen Gelehrten denken die Schrift immer *von der Sprache aus*, und die Sprache ist für sie die mündliche, gesprochene Sprache: die Schrift ist also nur die (verspätete) Folge der Rede. Deshalb haben sie die Schriften nach drei Gliederungen der Sprache klassifiziert – ihrer Sprache: es gibt also zunächst eine ›Satzschrift‹, in der das gezogene Zeichen [der Schrift-Zug] sich einer vollständigen Aussage, einer Diskurseinheit annimmt: das ist die sogenannte synthetische Schrift (*Ideenschrift*), wie man sie in den Piktogrammen findet (Bändern der Irokesen, der Algonkin, Comics); weiter eine ›Schrift des Wortes‹, deren Zeichen sich der signifizierenden Einheiten der Sprache, der Moneme annehmen: das ist die analytische Schrift (*Wortschrift*), wie man sie in den (sumerischen, ägyptischen, chinesischen) Ideogrammen findet; schließlich eine Lautschrift, bei der jedes Zeichen sich einer distinkten Einheit (Laut-Buchstabe) oder einer Gruppe von distinkten Einheiten (Silben) annimmt: das ist die alphabetische Schrift, wie man sie in den Syllabarien, den konsonantischen und vokalischen Alphabeten findet (das phönizische Alphabet und seine Abkömmlinge). Diese Klassifizierung ist natürlich plausibel, zweifellos bequem, vielleicht aber auch gefährlich: denn einerseits akkreditiert sie die Idee, dass, weil es angeblich einen Fortschritt vom Piktogramm zum griechischen Alphabet (dem unsrigen) gegeben hat, es eine einzige Bewegung ist, nämlich die der VERNUNFT, die die Geschichte der Menschheit, die Entwicklung des analytischen Denkens und die Geburt unseres Alphabets gelenkt hat; und andererseits ist es, wenn man die Einheiten der (gesprochenen) Sprache auf eine Art ›fensterloser‹ Monaden reduziert, bei denen man sich zwingt, die zahllosen symbolischen Vibratoren – zugunsten ihres bloß distinkten, kommunikativen Wesens – außer Acht zu lassen, der ganze szientistische Mythos einer linearen, rein informativen Schrift, den man verstärkt – so als ob es ein unbestreitbarer Fortschritt wäre, das geschriebene (im Piktogramm und Ideogramm geradezu voluminöse) Zeichen zu einem rein stochastischen Element zu verflachen.« (»Klassifizierung«, Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 27–31 (Hervorhebungen u. Anmerkung im Original)).
- 38 Vgl. den Artikel »Ursprung«, Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 57–63 zu mythischen Vorstellungen über den Ursprung der Schrift (vgl. Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 57) und die späteren Versuche, alle Schriften auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen. Barthes referiert im Folgenden über die Theorie des Jesuitenpeters Jacques Van Ginneken, der die Gebärdensprache für die erste Sprache der Menschheit hielt (vgl. Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 57, 59). Damit verbunden sei »eine exorbitante Vermutung«, nämlich die Annahme, »die Schrift wäre [...] der mündlichen Sprache vorausgegangen« (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 61 (Kursivierung im Original, Hervorhebung d. Autorin)). Wie Barthes hier andeutet, kommt es bei solchen Schriftursprungstheorien nicht allein und manchmal gar nicht auf die wissenschaftliche Haltbarkeit an, sondern darauf, was sie in den Blick rücken.
- 39 Vgl. Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 60, 61.
- 40 Anlässlich irreführender westlicher Vorstellungen über die chinesische Schrift kritisiert Barthes hier einen »Ethnozentrismus, im Banne dessen wir der Schrift rein praktische Funktionen von Buchführung, Kommunikation und Registrierung zuschreiben« (Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., S. 31).
- 41 Vgl. *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975) und die *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977). Zur alphabetischen Form vgl. Winfried Eckel, »Rhetorik der Streuung. Textbegriff und alphabetische Form bei Roland Barthes«, in: Monika Schmitz-Emans, Kai Lars Fischer und Christoph Benjamin Schulz (Hg.): *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2012, S. 305–331.

- 42 Roland Barthes, *Über mich selbst*, Übers. aus dem Französischen von Jürgen Hoch, Berlin: Matthes & Seitz, 2010, S. 173–174.
- 43 »Un dictionnaire est un objet parfaitement paradoxal, vertigineux, à la fois structuré et indéfini, ce qui en fait un très grand exemple, car il est une structure infinie décentrée puisque l'ordre alphabétique dans lequel il est présenté n'implique aucun centre.« Roland Barthes, »L'Express va plus loin avec ... Roland Barthes«, in: idem: *Oeuvres complètes II: 1966–1973*, Paris: Seuil, 1994, S. 1017–1030, hier S. 1024.
- 44 »Und doch ist das Alphabet – ohne von der tiefen Zirkularbedeutung zu sprechen, die man ihm geben kann, wovon die mystische Metapher von Alpha und Omega zeugt – ein Mittel, um den neutralen Zustand des Klassifizierens zu institutionalisieren. Wir wundern uns darüber, weil unsere Gesellschaft den erfüllten Zeichen von jeher ein außerordentliches Privileg zugestanden und den neutralen Zustand der Dinge gröblich mit ihrer Negation verwechselt hat. Es gibt bei uns wenig Raum und wenig Achtung für das *Neutrale* [...].« (Roland Barthes, »Literatur und Diskontinuität. Über ›Mobile‹ von Michel Butor«, in: idem: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik der Wahrheit*, Übers. aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 137–150).
- 45 Roland Barthes, »Stichwort: ›Intertextualität‹«, in: Jeremy Hawthorn (Hg.), *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Ein Handbuch*, Übers. aus dem Französischen von Waltraud Kolb, Tübingen/Basel: Francke, 1994, S. 149–151, hier S. 151.
- 46 Laut Leroi-Gourhan ist die abstrakte Darstellung ja nicht aus der gegenständlichen (›mimetischen‹, ›realistischen‹) abgeleitet, sondern umgekehrt. Sein Interesse gilt ausgehend hiervon u. a. »dem Problem einer Rückkehr der Künste zu einem neu gedachten Abstrakten« (Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 243), und er geht davon aus, »daß die Suche nach reiner Rhythmisität, nach einem Nicht-Figurativen in der modernen Kunst und Poesie, wie sie aus der Betrachtung von Kunstwerken der noch lebenden primitiven Völker entstand, zugleich Regression, eine Flucht zu den ursprünglichen Reaktionen, und neuer Aufbruch ist.« (Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 243). Dies bezieht sich auf die Inspirationen, die die Kunst seit dem frühen 20. Jahrhundert aus der als ›primitiv‹ verstandenen Kunst anderer Kulturen bezieht, v. a. aus der der sog. ›Naturvölker‹ und ›Primitiven‹.
- 47 Vgl. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Übers. aus dem Französischen von Walter Seitter, Berlin: Merve, 1983, S. 29.
- 48 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 342.

Monika Schmitz-Emans, traduit par Florence Rougerie

Graphies chez Leroi-Gourhan et Barthes

Dans *Le geste et la parole* (1964/65),¹ André Leroi-Gourhan retrace la genèse de l'homme, de sa production de signes et de sa culture dans le cadre de processus généraux de différenciation. Dans l'histoire de l'évolution des hominiens, l'apparition de l'*Homo sapiens* constitue une césure importante, parce que celui-ci est en mesure de donner forme et durée à ses pensées au moyen de symboles matériels.² Pour Leroi-Gourhan, le fait que les hommes marchent debout leur a donné la possibilité de se servir de leurs mains comme d'organes préhensiles, possibilité combinée à la mobilisation du visage et de ses muscles à des fins d'expression et de communication. Les techniques de préhension, d'utilisation d'objets et d'expression se sont formées de manière progressive en interaction avec une évolution du tronc cérébral. Il y a un lien intime entre les processus mentaux et matériels : l'« esprit », ou plus exactement son activité, et les outils ou techniques qu'il emploie, constituent les aspects complémentaires d'un seul lien fonctionnel.³ Outre la motricité qui caractérise de manière générale le comportement expressif des hominiens, le « graphisme » fait son apparition comme quelque chose de qualitativement nouveau, défini par la « réflexion ».⁴ Les « graphismes », dont on atteste la présence dès le tout début de l'histoire de l'*Homo sapiens*, sont des techniques de marquage, en particulier des gravures et inscriptions sur des objets trouvés ou fabriqués. Ils constituent les prémisses de graphies devenues usuelles à des phases ultérieures du développement culturel et constituent donc un bon point de départ pour développer une réflexion sur la nature et la fonction de formes et de systèmes plus tardifs d'écriture.⁵

Nous nous intéresserons dans ce qui suit aux pierres et aux os en tant que supports matériels des graphismes, ainsi qu'à la dimension rythmique qui marque ces « graphismes », au sujet de laquelle Leroi-Gourhan émet l'hypothèse qu'elle serait en lien avec l'expérience du temps. Les gravures ou inscriptions rythmiques sur des pierres et des fragments d'os témoignent selon lui « de la première appréhension des rythmes à intervalles réguliers », et ce, « à de nombreux millénaires de distances des premiers systèmes de mesure ».⁶ Dans le « graphisme », les structures rythmiques produites par l'homme lui-même viendraient se superposer aux rythmes temporels donnés dans la nature.⁷ Le « graphisme » n'est donc pas une reproduction des choses, et il n'est pas subordonné à l'oralité, pas plus qu'il n'est second par rapport à elle, comme le veut l'interprétation classique. Leroi-Gourhan précise cela en procédant à une distinction entre « graphisme » et « écriture » au sens strict. Si cette dernière est seconde par rapport au discours oral (du moins en tant qu'écriture alphabétique), le premier est quant à lui indépendant de la communication orale, bien qu'il puisse la déclencher.⁸ C'est précisément par ces réflexions que Leroi-Gourhan est devenu une référence qui ouvrit des perspectives aux théoriciens plus récents de la « grammatextualité »,⁹ qui

firent de lui le précurseur d'une vision de l'écriture concevant les graphies comme étant indépendantes du discours oral et des codes verbaux et explorant leurs fonctions et performances spécifiques.¹⁰ Jacques Derrida, dont l'examen critique de la métaphysique occidentale s'origine dans une critique de la conception traditionnelle de l'écriture, se réfère explicitement à Leroi-Gourhan dans sa *Grammatologie*.¹¹

Roland Barthes s'appuie également sur *Le geste et la parole*, en particulier dans ses *Variations sur l'écriture*¹² : écrites en 1973 et publiées seulement à titre posthume, ces *Variations* proposent une collection de réflexions sur l'écriture, ou plus exactement sur la graphie, sous la forme d'une série d'articles distincts. Celle-ci se compose de quatre sections (« Illusions », « Système », « Enjeu », « Jouissance ») et se voit subdivisée une seconde fois d'une façon qui peut se lire comme un hommage à l'écriture alphabétique : les articles alignés les uns après les autres sont disposés selon leur mot-clef respectif et classés par ordre alphabétique.¹³ Le titre « Variations sur [...] » permet en outre de l'associer à l'idée de variations musicales sur un même thème et renforce de ce fait la suggestion que le texte a (aussi) été composé dans une visée esthétique et formelle. Le concept d'« écriture », central dans les écrits de Barthes, rappelle avant tout sa focalisation sur les processus d'écriture, plus précisément sur la processualité de l'écriture et rappelle qu'« écrire » peut être compris comme un « verbe intransitif », si on laisse de côté la question de ses résultats et de ses produits.¹⁴ Si le mot « écriture » évoque un champ complexe d'idées et de connotations, alors celui-ci est relié dans les *Variations* à un intérêt qui se dessine de plus en plus nettement dans l'œuvre tardive (et qui contraste avec l'arrière-plan des théories structuralistes et de la réflexion critique de Barthes sur la « langue ») : à savoir l'intérêt pour le particulier, pour ce qui est certes opéré par ou plutôt mis en scène selon des codes, mais ne se fond pas intégralement en eux.

Lorsque Barthes fait le choix de placer, en préambule à la série des *Variations* à proprement parler, une partie introductory intitulée « Repères » qui résume l'histoire de l'écriture dans une petite chronique et retrace les étapes de son évolution dans les grandes lignes, depuis les graphismes précoce jusqu'à la diffusion de la machine à écrire, ce mot-clef peut faire d'une part allusion aux inscriptions pariétales rythmiques dont traite Leroi-Gourhan, mais il renvoie d'autre part métaphoriquement à l'articulation de l'histoire de l'écriture qu'il entreprend ici : le texte de Barthes, constituant lui-même une réalisation graphique, vient « rythmer » cette histoire de la graphie en la constituant comme objet, et on peut faire la même analogie dans ce qui suit pour les quatre séries de « Variations » présentées par ordre alphabétique, et qui traitent de toutes sortes d'aspects de l'écriture.

Les articles thématisent avant tout le scriptural et les processus d'écriture en accentuant leur dimension physique et matérielle ainsi que somatique, en ayant recours de manière récurrente aux études et aux thèses de Leroi-Gourhan, ce qui est également motivé par l'intérêt général que porte l'auteur aux pratiques d'écriture, notamment les siennes.¹⁵ La thèse principale de Barthes est qu'il est impossible de séparer les phases matérielle-gestuelle et mentale-intellectuelle dans la pratique de l'écriture. Comme il le précise dans son introduction, il aurait dans un premier temps compris

sous le terme d'« écriture » quelque chose de plus diffus, englobant des modes d'écriture, des styles collectifs, l'emploi spécifique de la langue par des scripteurs distincts qui, en écrivant, se réfèrent à un monde culturel existant ; à présent, il souhaiterait l'employer dans un sens « manuel », relatif au corps (« [c'est] au sens manuel du mot que je voudrais aller, c'est la "scription" » ; « l'acte musculaire d'écrire, de tracer des lettres »).¹⁶ Suivant les traces de Leroi-Gourhan, il se concentre sur la somatique des processus d'écriture (« rapport du geste scriptural au corps »),¹⁷ « ce geste, par lequel la main prend un outil », qu'il s'agisse d'un stylet, d'un calame ou d'une plume, « l'appuie sur une surface »¹⁸ et inscrit des formes sur cette surface.

La « Variation » ayant pour mot-clef « Main » résume des thèses centrales de Leroi-Gourhan sur la genèse de l'homme, sur la main et la graphie. De manière reconnaissable, le paléontologue livre ici aussi le « thème » (au sens musical du terme) à partir duquel Barthes compose sa « variation ».¹⁹ En le paraphrasant librement, en utilisant parfois des formulations telles quelles (comme le « graphisme » par exemple), Barthes reprend des considérations de Leroi-Gourhan tout en y ajoutant ses propres réflexions : il entreprend avec pertinence de rendre certaines questions plus aiguës, ne serait-ce qu'au moyen de ses propres métaphores.²⁰ En se rattachant aux recherches et aux thèses du paléontologue et de l'historien de la culture, Barthes souligne la signification fondamentale du rythme, qui s'imprime dans la substance même du support et qui est la trace durable du rythme d'un mouvement. Le chapitre « Rythme »²¹ est consacré à la genèse du « graphisme » et insiste à l'instar de Leroi-Gourhan sur le fait que l'abstraction précèderait toute forme de mimesis. L'écriture, selon Barthes, ne résulte pas plus des images, qu'elle ne serait de manière première la transcription de sons. Ce sont des processus d'abstraction qui se manifestent dans les graphismes et ils sont dans leur rythmique tout autant l'archétype de l'écriture que de la figuration artistique.

« Il faut redire [...] ce qui a déjà été indiqué : à savoir qu'à l'origine conjointe de l'écriture et de l'art, il y a eu le rythme, le tracé régulier, la ponctuation pure d'incisions insignifiantes et répétées : les signes (vides) étaient des rythmes, non des formes. L'abstrait est à la source du graphisme [...]. »²²

De même, dans le chapitre « Transcriptions », Barthes commente de manière critique le fait que l'on subordonne couramment l'écriture à la communication orale. L'idée selon laquelle l'écriture ne servirait qu'à fixer la langue (le discours) ne serait qu'un simple préjugé des linguistes. L'écriture irait, selon Barthes, bien au-delà de l'aspect oral, dans la mesure où celui-ci est compris comme un vecteur de communication par la plupart des linguistes.²³ Barthes se réfère explicitement par ces réflexions à la nouvelle anthropologie, qui en allant à rebours des préjugés des historiens et des linguistes, met l'accent sur la différence fondamentale entre l'oralité et le graphisme, tout comme sur leur égale importance ; ses considérations connexes sur la main et le visage confirment qu'il pense bien à Leroi-Gourhan (Barthes incluant ses réflexions une fois de plus en le paraphrasant).²⁴

Les spéculations de Leroi-Gourhan au sujet de formes précoces du « graphisme » portent entre autres sur leur fonction cultuelle ; parmi les interprétations à considérer,

on compte « celle d'un dispositif rythmique de caractère incantatoire ou déclamatoire ».²⁵ Par conséquent, la pratique graphique recevrait une impulsion majeure non pas dans des contextes d'usages d'ordre rationnel-fonctionnel (comme par exemple lors de la fixation du discours en vue de le rendre durablement accessible à la compréhension), mais d'ordre magico-cultuel ; l'enjeu crucial ne résiderait donc pas tant dans le « déchiffrement » des signes, que dans l'évocation de l'impénétrable auquel ils sont liés. Ces considérations au sujet de la graphie trouvent un écho dans les réflexions de Barthes sur l'énigme et la résistance qu'opposent les graphies. Dans la série d'articles « Illusions », le premier est placé sous l'égide du mot « Cacher ».²⁶ Il s'agirait donc d'un préjugé typique de linguiste, selon Barthes, de vouloir réduire la langue et l'écriture de manière partielle à leur seule fonction de communication. Bien plus, l'écriture aurait servi dans les temps anciens à « cacher ce qui lui était confié »²⁷ et son obscurité, son manque de lisibilité seraient constitutifs de certains systèmes d'écriture. Barthes en tire la conclusion provocante que l'écrit serait essentiellement de nature cryptographique.

« La cryptographie serait la vocation même de l'écriture. L'illisibilité, loin d'être l'état défaillant, monstrueux, du système scriptural, en serait au contraire la vérité [...].

Nous sommes habitués, par les poids des valeurs démocratiques (et peut-être plus lointainement : chrétiennes), à considérer spontanément la plus grande communication comme un bien absolu et l'écriture comme un acquis progressiste. C'est oublier [...] l'envers du phénomène : il y a une vérité noire de l'écriture : l'écriture, pendant des millénaires, a séparé ceux qui y étaient initiés, peu nombreux, de ceux qui n'y étaient pas [...]. »²⁸

L'écriture ne veut par conséquent pas être en premier lieu « transparente », ni « lisible » ; la graphie est une pratique consistant à dissimuler des secrets. Cette thèse est (entre autres) à appliquer à son tour au texte lui-même, elle donne à comprendre que le discours barthésien lui-même « cache », « recèle » précisément quelque chose : tout comme d'autres textes, il recèle lui aussi des références « cryptées », à un sujet « caché » dans la texture des mots, un moi-scripteur tapi tel une araignée qui se serait tellement emmaillotée dans sa propre toile qu'on ne la devinerait quasiment pas derrière les couches superposées.²⁹

De nombreuses « Variations » explorent avant tout sous différents angles l'attachement de l'écriture au corps, du moins à la main. Barthes ne veut explicitement se consacrer qu'aux formes d'« écriture » manuscrite.³⁰ Lui-même préfère écrire à la main, comme il le confie en évoquant l'implication de son propre moi-scripteur. Avec l'explication des processus d'écriture manuscrite, ce ne sont pas que des gestes d'écriture liés au corps qui sont examinés à la loupe, mais aussi les outils et matériaux mobilisés à cette occasion qu'il explore en tant qu'une dimension technico-physique supplémentaire des processus graphiques. Sous le mot-clef « Inscription »,³¹ Barthes compare, sous l'impulsion de Leroi-Gourhan, différentes pratiques de production textuelle manuscrite, mais de manière plus poussée. Ce faisant, la spécificité respective du travail de la main apparaît comme déterminante, tant du point de vue des traits d'écriture qui sont produits que de leur fonction et leur signification. Barthes sémantise en

particulier l'alternative entre l'« inscription » (en tant qu'opération réalisée à l'aide d'un outil pointu) et la douceur du trait de pinceau ; sa métaphorisation délibérée (et sans doute aussi délibérément subjective) se meut sur les traces de l'archéologie de l'écriture entreprise par Leroi-Gourhan, mais il la formule de façon plus suggestive.

« Peut-être deux écritures : celle du poinçon (ciseau, calame ou plume) et celle du pinceau (bille ou feutre) : la main qui force et la main qui caresse. La première serait l'écriture de l'encoche, de l'entaille, de la marque, du contrat, de la mémoire ; le modèle originel en est le cunéiforme et le hiéroglyphique [...]. À ce geste d'inscription (il faut prendre ici le mot dans son sens pleinement étymologique : tracer à l'intérieur même de la matière minérale ou végétale), il faut rattacher le devenir monumental des écritures antiques : le sens de l'inscription, c'est, d'une part, que le tracé ne peut être repris, la lettre est irréversible (on appelait *ordinations* les tracés préparatoires qui permettaient une incision sans retouches) et d'autre part, que l'écriture vaut éternellement, solitairement, en soi, en dehors de toute lecture [...]. En face de quoi, l'écriture au pinceau (qui est essentiellement l'écriture idéographique [...]) est une écriture de la *de-description*, de la main couchée, du dessin descendu, posé. Deux gestes (deux civilisations) : percer le secret, rationaliser, ou déployer le signifiant, le faire revenir : l'éternité ou le retour, le singulier définitif ou le pluriel récurrent. »³²

L'écriture manuscrite permet de rendre compte de manière « palpable » de l'intrication entre le corporel et l'intellectuel dans le travail d'écriture, et notamment le rapport entre un corps particulier et la pratique d'écriture qui lui est propre. En mettant l'accent sur cet aspect, Barthes le « scripteur » délaisse le territoire déjà cartographié par le discours paléontologique sur les graphismes, pour creuser avec son texte son propre sillon, à savoir celui d'un intérêt littéraire et poétologique pour la question de la relation entre scripteur et texte. Il se saisit du thème de l'écriture manuscrite comme d'une occasion de distinction implicite entre « particularité » et « individualité » : le corps et ses traces sont deux entités distinctes en soi. Mais cela ne revient pas à dire qu'il s'agit là de la distinction entre « individualité » et expression de soi « individuelle-caractéristique ». Car un scripteur peut (au moyen de son corps) laisser différentes sortes de traces, par exemple avoir des graphies différentes selon l'occasion. Barthes lui-même, comme il l'écrit à son propos, aurait plusieurs écritures.³³ Il semble certes que le geste d'écrire à la main ne puisse être remplacé par aucune autre technique d'écriture. Mais les représentations courantes du rapport entre le caractère et la graphie, l'idée d'une qualité « physiognomique » de l'écriture manuscrite, se voient déconstruites dans les *Variations*. Écrire à la main n'est pas un geste « naturel », mais une technique ; en tant que telle, elle est donc une chose que l'on peut apprendre et manipuler. L'habitude de percevoir l'écriture manuscrite comme quelque chose de personnel est suggéré par son analogie avec le discours subjectif.³⁴

Au projet d'une histoire littéraire des textes et de l'écriture, qui se concentre sur les contenus et les thèmes, ou sur les genres, les formes et les styles de textes, Barthes oppose une autre histoire de l'écriture qui met l'accent sur la matérialité de l'écriture, une histoire de la « mutation des instruments ».³⁵ Les instruments comme le pinceau et le grattoir apparaissent à la lumière des « Variations » comme des instances qui

reprennent au moins partiellement le rôle du sujet-auteur humain, en tant que facteurs déterminants pour le texte. Comme Barthes le laisse entendre (à nouveau à n'en point douter sous une forme délibérément métaphorique), les pratiques basiques de la graphie correspondent à des formes d'appréhension du monde. Selon qu'on y peint ou qu'on y gratte, ce sont des formes différentes d'attention ou de prise de possession qui s'y manifestent (et d'autres formes de caresse ou de grattage qui peuvent y être au moins associées).³⁶

Barthes approuve explicitement la déhiérarchisation de Leroi-Gourhan entre le discours et l'écriture, respectivement du langage oral et de la graphie, dans la mesure où il ambitionne de dépasser les représentations du caractère secondaire de l'écriture.³⁷ Dans ce contexte, il rappelle les thèses hautement spéculatives selon lesquelles l'écriture prendrait sa source dans le langage des gestes.³⁸ Par opposition, Leroi-Gourhan représenterait une perspective résolument scientifique.³⁹ Barthes lui-même n'ambitionne pas cependant de produire une hypothèse sur l'origine de l'écriture qui soit simplement plausible sur le plan de l'histoire culturelle. La déhiérarchisation intellectuelle de l'écriture et du discours, opérée à l'exemple de Leroi-Gourhan est élevée chez lui au rang de modèle, devient l'expression même d'une nouvelle façon de penser des différenciations primaires : la différence entre la rationalité et ce qui est hors de sa portée, entre les règles et le particulier, entre les jeux de la « grammaire » et le corps vivant conçu comme leur adversaire. L'histoire de l'écriture, telle que Leroi-Gourhan l'a pratiquée, offre à Barthes le point de départ d'une profonde (auto-) critique d'une rationalité qui s'est manifestée entre autres à travers le « mythe » du « progrès » dans l'histoire de l'écriture, évoluant du signe de culte à l'écriture purement fonctionnelle.⁴⁰ Le projet qui occupe Barthes, pas seulement dans les *Variations*, d'une « autre » histoire de l'écriture pourrait fort bien être considéré comme une sorte de prolongement spéculatif des réflexions de Leroi-Gourhan. Ce qui est central dans le propre projet de Barthes, c'est avant tout l'opposition entre le rationnel, le codé, le déchiffrable d'un côté, et ce qui est suggéré, non codé, non déchiffrable de l'autre.

Il est possible que la grande parenté de contenu des *Variations* avec Leroi-Gourhan, donc le fait que le texte propose de manière aussi explicite une suite de variations sur *Le geste et la parole*, ait conduit Barthes à renoncer de lui-même à leur publication, bien que les thèmes et motifs centraux de sa poétique et de sa pensée s'y voient réunis. Reprenant et récapitulant sans cesse les observations de Leroi-Gourhan et indépendamment d'un contenu convergent, Barthes replace constamment ce qu'il en synthétise dans le contexte de sa propre pensée, à savoir celui de la réflexion sur l'écriture, dans la perspective de l'activité littéraire. La structure de la séquence des *Variations* correspond à une prédilection barthésienne pour de tels formats de texte, composés de rangées de modules distincts, donc pour des textes qui font penser à des lexiques ou à des dictionnaires.⁴¹ Les articles d'un lexique ou d'un dictionnaire forment des unités relativement closes, mais constituent pourtant un réseau. Ils n'entretiennent pas de relations hiérarchiques entre eux, mais forment une série « parataxique ». Tout ceci les rend attirants aux yeux de Barthes. Tandis que Leroi-Gourhan s'efforce de parvenir à une présentation systématique de ses objets et thèses, Barthes propose les

éléments d'un discours qui peuvent être lus dans un ordre indifférent. Au regard des convergences considérables des deux textes du point de vue du contenu, on remarque d'autant plus leur divergence fondamentale de structure. L'auteur des *Variations* répète, autrement dit, des éléments du contenu (bien que le titre de son texte renvoie en soi déjà à leur caractère de répétition), tout en choisissant pour cela un autre mode d'écriture, une autre variante de la « graphie ».

Barthes a réfléchi en différentes occasions à la forme du texte présenté dans un ordre alphabétique, en particulier à celle du *dictionnaire* ; et il l'a employée aussi de manière diverse (et à chaque fois sous une forme « variée »).

« L'alphabet est euphorique : fini l'angoisse du "plan," l'emphase du "développement," les logiques tordues, fini les dissertations ! une idée par fragment, un fragment par idée, et pour la suite de ces atomes, rien que l'ordre millénaire et fou des lettres françaises [...]. »⁴²

« Un dictionnaire est un objet parfaitement paradoxal, vertigineux, à la fois structuré et indéfini, ce qui en fait un très grand exemple, car il est une structure infinie décentrée puisque l'ordre alphabétique dans lequel il est présenté n'implique aucun centre. »⁴³

La présentation par ordre alphabétique apparaît par opposition à d'autres options de structuration comme étant relativement indifférente, comme « degré zéro des classements ».⁴⁴ Avec une légère ironie sous-jacente, Barthes, en commençant par les « Repères », présente ses *Variations* comme un savoir érudit de type encyclopédique. Cette récapitulation est aussi en même temps un jeu littéraire dont le fil rouge est l'alphabet, un jeu libératoire, parce que la forme alphabétique apparaît comme arbitraire, la présentation par ordre alphabétique comme « décentrée ». Dans un article encyclopédique souvent cité, Barthes caractérise tout texte comme un tissu composé de matériaux toujours déjà en circulation, comme une répétition et une variation de modèles existants.

« [...] [T]out texte est un tissu nouveau de citations révoltes. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »⁴⁵

Tout en réaffirmant ses conclusions et les hypothèses qui y sont formulées, les *Variations* utilisent *Le geste* et *la parole*, justement en ce sens comme une collection de citations dans laquelle puiser, une suite de théorèmes nouveaux à « textualiser ». La forme de l'article correspond à une stratégie pour éviter ce qu'il y a de restrictif dans la systématicité, pour contourner l'impératif de l'ordre logique et de la fermeture du sens. Celui qui varie son thème de manière toujours recommencée, peut également initier une réflexion sans cesse renouvelée par son mouvement de pensée et d'écriture.

Barthes a donné d'importantes et diverses impulsions à l'histoire récente du discours sur les textes, l'écriture et la littérature, non seulement à l'occasion de sa formule abondamment citée de la « mort de l'auteur », mais aussi et justement en tant que

théoricien et praticien de l'écriture se mouvant à la frontière entre la production d'une théorie esthétique et un travail d'écriture littéraire. Si l'on pense aux *Variations*, mais aussi à d'autres textes dont le sujet est proche, sa pensée peut être considérée comme une charnière entre les recherches et les thèses paléontologiques de Leroi-Gourhan et des pratiques plus récentes de la création littéraire et artistique, comme un médiateur entre la reconceptualisation scientifique des « graphismes » et les pratiques « graphistiques » en littérature et dans les arts. Pour conclure, nous ne donnerons que quelques indications succinctes à ce propos.

(a) L'intérêt pour les graphismes est caractéristique de nombreux champs programmatiques de l'art moderne, comme entre autres les traces de gestes d'écriture et le recours à des signes élémentaires dans la peinture et dans les arts graphiques, dans le livre d'artiste, dans les pratiques actionnistes ou proches du documentaire. C'est vrai plus particulièrement pour l'art abstrait, qui chez Leroi-Gourhan se voit placé sous un jour nouveau.⁴⁶ Roland Barthes a consacré l'un de ses écrits à Cy Twombly qui envisage ses œuvres sous l'angle de l'œuvre-écrite et qui décrit les gestes graphistiques de l'artiste en prenant appui sur *Le geste et la parole*. L'opposition entre la douceur du trait de pinceau et la technique du grattage y est à nouveau rendue signifiante.⁴⁷

(b) Avec et depuis Barthes, le trait fondamentalement « graphique » du travail littéraire fait l'objet de nouvelles mises en lumière. Écrire sur l'écriture, une des stratégies principales de l'autoréflexion littéraire, conduit de manière renforcée et en faisant une différenciation sémantique poussée, à une réflexion sur les conditions matérielles et instrumentales de l'écriture, souvent aussi sur les gestes d'écriture. Ces facteurs ne semblent pas arbitraires et externes, mais constitutifs de l'avènement du texte et de la communication littéraire qu'il ouvre. Des processus physico-somatiques d'écriture et des rythmes impriment leur marque explicite sur les textes, ou du moins semblent l'avoir fait. Les traces fabriquées laissées par les pratiques graphiques ne sont ici pas moins signifiantes que les traces réelles.

(c) Dans l'histoire de la littérature récente, les pratiques qui se présentent comme des traces visuelles de gestes « graphistiques » au moyen même de leurs graphies, gagnent en importance. Le spectre des phénomènes que l'on y rencontre correspond à de nombreuses techniques différentes. Les pratiques d'écriture concrète marquent souvent les frontières du déchiffrable (par exemple dans les feuillets de langage cryptographique de l'artiste Carl Friedrich Claus), conférant souvent aux textes, même déchiffrables, la signature aisément reconnaissable de l'outil d'écriture employé. Dans la prose et la poésie, on trouve des typogrammes tapés à la machine à écrire, des textes lettristes mettant en scène de nombreux jeux avec les lettres de l'alphabet. Les arrangements typographiques gagnent en importance (aussi en ce qui concerne les pratiques de productions auxquelles ils renvoient) ; des passages d'écriture en fac-similé de facture des plus variées sont insérés dans des œuvres littéraires. L'une des tendances qui prend du relief sur le fond de la réflexion barthésienne se manifeste dans l'intégration d'éléments manuscrits ou pseudo-manuscrits dans des œuvres littéraires. Comme chez Barthes, l'écriture manuscrite, les cryptogrammes, le rythme graphique et la matérialité reconnaissable des signes tout comme celles des matériaux d'écriture dans

des contextes littéraires, se voient toujours sémantisés de manière spécifique. Jamais « simple » matière brute, ceux-ci confortent bien plus l'attachement des processus mentaux et des significations constitutives à la dimension corporelle, en accord avec les idées développées par Leroi-Gourhan. La remarque suivante atteste entre autres de sa conviction du rôle déterminant de l'aspect matériel dans les processus et les pratiques culturelles : « l'art le plus pur plonge toujours dans les profondeurs, il émerge tout juste par la pointe, du socle de chair et d'os sans lequel il ne serait pas [...] ».⁴⁸

- 1 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. vol. 1 : *Technique et Langage. 105 dessins de l'Auteur* ; vol. 2 : *La Mémoire et les Rythmes. 48 dessins de l'auteur*, Paris : Albin Michel, 1964.
- 2 Voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 261.
- 3 Leroi-Gourhan place en exergue de son chapitre sur « Le cerveau et la main » une citation d'un texte de Grégoire de Nysse, *Sermones de creatione hominis* (379 ap. J.-C.) « Mais les mains ont pris sur elles cette charge et ont libéré la bouche pour le service de la parole. » Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 40.) Voir à ce sujet le commentaire dans Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 40-41, 56.
- 4 Voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 262-263.
- 5 Il y a tout juste 35 000 ans, des formes précoce de « graphisme » font leur apparition, des signes dont on ne peut plus reconstruire la fonction et la signification, mais qui constituent néanmoins des points de comparaison avec d'autres objets plus tardifs, par exemple les « churinga », ces « plaquettes de pierre ou de bois », dans lesquelles ont été gravées en Australie des formes abstraites comme des lignes, des points et des spirales pour représenter des corps ou des lieux d'apparition d'aïeux mythiques. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 263.
- 6 Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. La Mémoire et les Rythmes*, op. cit., p. 144.
- 7 *Ibid.* : « À ces rythmes donnés se superpose l'image dynamique du rythme que l'homme crée et façonne dans ses gestes et dans ses émissions vocales, puis finalement la trace graphique fixée par la main sur la pierre ou sur l'os. »
- 8 Voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 270, 272.
- 9 Voir Jean Gérard Lapacherie, « De la Grammatextualité », dans *Poétique XV*, 1984, cahier n°59, p. 283-294. Lapacherie se réfère entre autres à Leroi-Gourhan et poursuit sa réflexion.
- 10 Voir entre autres Gernot Grube (éd.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Paderborn/Munich : Fink, 2005 ; Sybille Krämer, « Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie », dans Torsten Hoffmann et Gabriele Rippl (éd.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen : Wallstein, 2006, p. 79-92 ; voir aussi Boris Roman Gibhardt et Johannes Grave (éd.), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Schrift-Bild-Relationen in den Künsten*, Hanovre : Wehrhahn, 2018.
- 11 C'est justement le puissant topo du primat du discours sur l'écriture qui occasionne la déconstruction critique de Derrida de la métaphysique de la présence. Dès la première page (dans son préambule) de la « Grammatologie » (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, p. 7), Derrida désigne celle-ci comme étant le développement d'un essai publié dans un numéro de la revue *Critique* (1965/66) et qui aurait été inspiré par l'œuvre de Leroi-Gourhan, auquel il se réfère ensuite explicitement. (*Ibid.*, p. 125-130).
- 12 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture. Französisch – Deutsch*, Übers. aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. Mit einem Nachw. von Hanns-Josef Ortheil, Mainz : Dieterich, 2006 [Orig. : 1973, Publ. 2002].

- 13 I. Illusions : Cacher, Classement, Communication, Contretemps, Fonctions, Indice, Mutations, Oral/écrit, Origine, Personne, Savoirs, Transcriptions – II. Système [sic] : Alphabets, Illisible, Invention, Lettres, Majuscule, Mapping, Mémoire, Ruban, Systématique, Thèse, Typologie – III. Enjeu : Astronomie, Économie, « Écriture », Machine à écrire, Pouvoir, Prix, Profession, Signature, Social, Tachygraphie – IV. Jouissance : Copie, Corps, Couleur, Cursivité, Ductus, Infini, Inscription, Lecture, Ligatures, Main, Matière, Mur, Protocoles, Rythme, Sémiographie, Support, Vection, Voyelle.
- 14 Voir Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? », dans *id.*, *Oeuvres complètes II : 1966-1973*, Paris : Seuil, 1994, p. 973-980.
- 15 Voir à ce sujet en général : Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998.
- 16 Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., p. 6.
- 17 *Ibid.*, p. 8.
- 18 *Ibid.*, p. 6.
- 19 « C'est parce que nos mains sont libres que nous pouvons parler : voilà ce que nous dit aujourd'hui l'anthropologie (Leroi-Gourhan). En passant à la station verticale, en devenant bipède, l'hominien a libéré ses mains tout employées dès lors aux tâches de fabrication (la main se prolongeant naturellement par l'outil), et ces mains libérées de toute fonction locomotrice, c'est par contre coup la face humaine qui s'est trouvée débarrassée de ses tâches précédentes (de prédatation), allégée, comme dit Grégoire de Nysse, de "la charge pesante et pénible de la nourriture" [citation par Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 40] : la face a pu alors se prolonger par un outil inédit, le langage, "la main qui libère la parole, c'est exactement à quoi aboutit la paléontologie" [...]. On le voit, le langage [...] serait aussi vieux que l'outil : lié à son apparition [...]. Voilà donc le tableau de l'humanité pendant des millénaires : libérées l'une par l'autre, d'un côté la main (le geste) et ses fonctions de fabrication, de l'autre la face (la parole) et ses fonctions de phonation. Et l'écriture ? Elle est, bien entendu, retour à la main. Même lorsque sa fonction est de "transcrire" les sons de la parole (dans les alphabets), elle repasse par la main : le langage fait retour sur ce morceau du corps dont l'indépendance [...] lui avait permis de naître : une grande course dialectique est bouclée. L'écriture est toujours du côté du geste, jamais du côté de la face : elle est tactile, non orale ; on comprend mieux alors qu'elle puisse rejoindre, par-dessus la parole, les premières traces de l'art pariétal, les incisions rupestres, bien souvent abstraites, rythmiques avant d'être figuratives [...]. » (*Ibid.*, p. 168 et 170, souligné dans l'original, voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 40).
- 20 « Leroi-Gourhan distingue soigneusement le graphisme de l'écriture. L'écriture, elle [...] est attestée dès le III^e millénaire avant J.-C. ; mais le graphisme daterait de la fin du Moustérien (environ 35 000 ans avant J.-C.) ; il serait contemporain des premiers colorants (ocre et manganèse) et des objets de parure. Le graphisme, ce sont, en dehors de toute sémantique constituée, des lignes, des traits gravés sur l'os ou la pierre, de petites incisions équidistantes. Nullement figuratives, ces traces n'ont pas de sens précis : ce sont, semble-t-il, des manifestations rythmiques (peut-être de caractère incantatoire). Autrement dit, le graphisme débute, non par l'imitation du réel, mais par l'abstraction. / On le voit, dans ces mythes de l'origine (toute origine est mythique [...]), deux directions s'affrontent : l'une fait de l'écriture une dérivée de la figure (par le geste et l'idéogramme), l'autre confère au signe abstrait (signe au besoin sans contenu) une sorte d'origine absolue, dont la figuration ne serait qu'un dérivé très tardif. Ce sont en quelque sorte deux corps qui sont ici imaginés : l'un, plus fétichiste, découpe le geste et la figure, l'autre, plus obsessionnel, imprime à la pierre le rythme pur du trait répété. De toutes manières, les liens originels de l'écriture et de l'art (figuratif ou abstrait) sont évidents. » (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., p. 60 et 62 ; voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, op. cit., p. 262-263, 265-266).
- 21 « Rythme », dans Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, op. cit., p. 180.
- 22 *Ibid.*, p. 180.
- 23 « L'[É]criture déborde considérablement [...] non seulement le langage oral, mais le langage lui-même (si, comme le veulent la plupart des linguistes, on l'enferme dans une pure fonction de communication) [...]. » (*ibid.*, p. 68).

- 24 « Nos historiens et nos linguistes, on le sait, présentent volontiers l'écriture comme une simple transcription du langage oral. L'anthropologie, cependant, nous rappelle la différence en quelque sorte ontologique de ces deux communications. Il y a eu en fait deux langages dépendant de deux zones différentes du cortex : l'un est celui de l'audition, "lié à l'évolution des territoires coordinateurs des sons", l'autre est celui de la vision, "lié à la coordination des gestes, traduits en symboles matérialisés graphiquement". Lorsque le graphisme est apparu, il s'est produit un nouvel équilibre entre la main et la face (elles s'étaient libérées l'une en même temps que l'autre, l'une par l'autre) : la face a eu son langage (celui de l'audition et de la locution), la main a eu le sien (celui de la vision et du tracé gestuel). / Il est nécessaire de rappeler, chaque fois qu'il est possible, la disparité et, si l'on peut dire, l'indépendance (en bien des cas) de ces deux langages : le second ne dérive pas purement et simplement du premier : le croire, le dire, le laisser entendre, comme allant de soi, est un effet de ce qu'on pourrait appeler l'*illusion alphabétique* – la nôtre – puisque l'alphabet – mais non l'idéogramme [...] – traduit par les lettres les sons du langage. » (*ibid.*, p. 48 et 50, souligné dans l'original, voir Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 270).
- 25 « d'un dispositif rythmique de caractère incantatoire ou déclamatoire », *ibid.*, p. 263.
- 26 « Cacher », Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 22-26.
- 27 « à cacher ce qui lui était confié », *ibid.*, p. 22 (souligné dans l'original).
- 28 *Ibid.*, p. 22, 24.
- 29 À propos de cette double image de l'araignée et de la toile, voir Roland Barthes, « Le plaisir du texte », dans *id.*, *Œuvres complètes II : 1966-1973*. Paris : Seuil, 1994, p. 1493-1532, ici p. 1527 ; à propos du concept de la théorie du texte barthésienne comme « *hyphologie* », voir Ottmar Ette, « *Kommentar* », dans Roland Barthes, *Die Lust am Text*, traduit du français par Ottmar Ette, avec un commentaire d'Ottmar Ette, Berlin : Suhrkamp, 2010, p. 87-502, ici p. 117-119.
- 30 « [O]n ne parlera que de l'écriture manuscrite, celle qui implique le tracé de la main. » (Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, *op. cit.*, p. 6).
- 31 « *Inscription* » (*ibid.*, p. 156-160).
- 32 *Ibid.*, p. 156, 158 (souligné dans l'original).
- 33 Voir l'entrée « personne » : « L'écriture, expression de la personnalité ? Vraiment ? J'ai moi-même trois écritures, selon que j'écris des textes, que je prends des notes, ou que je fais ma correspondance. » (*ibid.*, p. 62).
- 34 « L'idée d'attribuer une valeur indicielle à l'écriture manuscrite est [...] récente. Pour croire que l'écriture puisse "révéler" la "personnalité" d'un sujet ou d'une époque, il fallait d'une part que le manuscrit pût s'opposer à l'imprimé [...], c'est-à-dire que le "spontané", l'"humain" pût se démarquer du "mécanique," et d'autre part, qu'il y eût une idéologie de la personne définie, identifiée par des traits individuels, ce qui n'a pu se faire que dans le champ d'une "psychologie". La supputation indicielle de l'écriture (l'écriture comme indice d'autre chose) est donc proprement idéologique : liée à une idéologie moderne de la personne et de la science [...]. » (*ibid.*, p. 44, souligné dans l'original).
- 35 « *Mutation des instruments* » (*ibid.*, p. 158).
- 36 « Notre Occident a produit essentiellement des instruments gratteurs : poinçons, roseaux fendus (jusqu'au XII^e siècle), stiles (tiges de fer ou d'ivoire), plumes d'oiseau (oie et cygne), taillées à bec droit (produisant l'écriture caroline du VIII^e siècle), ou à bec biseauté (produisant l'écriture gothique du XII^e siècle), plumes de métal (XIX^e siècle). Cependant, ici et là, des instruments caresseurs : tige de jonc séché à l'extrémité mâchonnée (Égyptiens), stylos-billes ou à pointes de feutre. Le cérémonial d'écriture prolongeait cette opposition : pour le scribe ou le copiste occidental, se préparer à écrire, c'est tailler sa plume (geste agressif, prédateur, dépeçant) ; pour le calligraphe occidental [recte : oriental], c'est frotter doucement sa pierre d'encre, imprégner son pinceau : point de couteau ; d'où la paix de ces boîtes d'écriture [...]. » (*ibid.*, p. 158, 160 ; rectification dans l'original).

- 37 « Les savants actuels pensent toujours l'écriture à partir du langage, et pour eux, le langage, c'est le langage oral, parlé : l'écriture n'est donc que la suivante (tardive) de la parole. Aussi ont-ils classé les écritures selon les trois articulations du langage – de leur langage : il y aurait d'abord une "écriture de phrase," dans laquelle le signe tracé prendrait en charge un énoncé complet, une unité de discours : c'est l'écriture dite synthétique, celle que l'on trouve dans les pictogrammes (écharpes des Iroquois, des Algonquins, bandes dessinées), puis une "écriture des mots" dont les signes prennent en charge les unités significatives du langage, les monèmes : c'est l'écriture analytique, que l'on trouve dans les idéogrammes (sumériens, égyptiens, chinois) ; enfin une écriture des sons, dont chaque signe prend en charge une unité distinctive (son-lettre) ou un groupe d'unités distinctives (syllabes) : c'est l'écriture alphabétique, que l'on trouve dans les syllabaires, les alphabets consonantiques et vocaliques (l'alphabet phénicien et ses dérivés). Ce classement est, naturellement, plausible, sans doute commode, mais peut être aussi dangereux : car d'une part, il accrédite l'idée que puisqu'il y a eu, dit-on, progrès du pictogramme à l'alphabet grec (le nôtre), c'est un seul mouvement, celui de la Raison, qui a réglé l'histoire de l'humanité, le développement de l'esprit analytique et la naissance de notre alphabet ; et d'autre part, en réduisant les unités du langage (parlé) à des sortes de monades "mates," dont on s'oblige à ignorer les innombrables vibrations symboliques au profit de leur seul être distinctif, communiquant, c'est tout le mythe scientiste d'une écriture linéaire, purement informative, que l'on renforce – comme si c'était un progrès incontestable, que d'aplatir le signe écrit (volumineux dans le pictogramme et l'idéogramme) à un élément purement stochastique. » (« Classement », *ibid.*, p. 26-30, souligné dans l'original).
- 38 Voir l'article « Origine », *ibid.*, p. 56-62, au sujet des représentations mythiques de l'origine de l'écriture (voir *ibid.*, p. 56) et les tentatives plus tardives de ramener toutes les écritures à une origine commune. Barthes se réfère ensuite à la théorie du père jésuite Jacques Van Ginneken, qui tenait la langue de gestes pour la première langue de l'humanité (voir *ibid.*, p. 56, 58). Cette hypothèse impliquerait la « proposition exorbitante », à savoir la supposition selon laquelle « l'écriture serait antérieure au langage oral » (*ibid.*, p. 58, doublement souligné dans l'original). Comme Barthes le laisse entendre ici, ce qui lui importe dans de telles théories sur l'origine de l'écriture ce n'est pas tant et parfois pas du tout de savoir si elles sont scientifiquement exactes, mais plutôt ce qu'elles mettent en lumière.
- 39 Voir *ibid.*, p. 60, 61.
- 40 Évoquant des représentations occidentales erronées de l'écriture chinoise, Barthes y critique un « ethnocentrisme que nous attribuons à l'écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d'enregistrement » (*ibid.*, p. 30).
- 41 Voir *Le plaisir du texte* (Paris : Seuil, 1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris : Seuil, 1975) et les *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil, 1977). Au sujet de la forme alphabétique, voir Winfried Eckel, « Rhetorik der Streuung. Textbegriff und alphabetische Form bei Roland Barthes », dans Monika Schmitz-Emans, Kai Lars Fischer et Christoph Benjamin Schulz (éd.) : *Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren*, Hildesheim/Zürich/New York : Olms, 2012, p. 305-331.
- 42 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *id.*, *Œuvres complètes III : 1974-1980*, Paris : Seuil, 1995, p. 75-250, ici p. 208.
- 43 Roland Barthes, « "L'Express" va plus loin avec... Roland Barthes », dans *id.*, *Œuvres complètes II : 1966-1973*, Paris : Seuil, 1994, p. 1017-1030, ici p. 1024.
- 44 « Cependant l'alphabet – sans parler du sens de profonde circularité qu'on peut lui donner, ce dont témoigne la métaphore mystique de l'alpha et de l'oméga –, l'alphabet est un moyen d'institutionnaliser le degré zéro des classements : nous nous en étonnons parce que notre société a toujours donné un privilège exorbitant aux signes pleins et confond grossièrement le degré zéro des choses avec leur négation : chez nous, il y a peu de place et de considération pour le neutre [...]. » (Roland Barthes, « Littérature et discontinu », dans *id.*, *Œuvres complètes I : 1942-1965*, Paris : Seuil, 1993, p. 1299-1308, ici p. 1302 (souligné dans l'original).

- 45 « [...] [T]out texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » Roland Barthes, « "Texte (théorie du)" [1973] », *in id.*, Œuvres complètes II : 1966-1973, Paris : Seuil, 1994, pp. 1677–1689, ici p. 1683.
- 46 Selon Leroi-Gourhan la représentation abstraite n'est pas dérivée de la représentation figurative ("mimétique", "réaliste") mais c'est l'inverse qui est vrai. Partant de cela, son intérêt se porte entre autres sur « le problème du retour des arts vers un abstrait » (Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 269) ; il affirme « que la recherche d'une rythmicité pure, d'un non-figuratif dans l'art et la poésie modernes,née de la méditation des œuvres de l'art des peuples primitifs vivants, correspond à une évasion régressive, à une plongée vers le refuge des réactions primordiales, autant qu'à un départ » (Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. Technique et Langage*, *op. cit.*, p. 269). Ceci fait référence aux inspirations que l'art puise depuis le début du XX^e siècle dans l'art d'autres cultures, défini comme « primitif », avant tout des peuples que l'on nomme « naturels » ou « primitifs ».
- 47 Voir Roland Barthes, « Cy Twombly ou "Non multa sed multum" », *in id.*, Œuvres complètes III : 1974-1980, Paris : Seuil, 1995, p. 1033-1047, ici p. 1043-1044.
- 48 Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. La Mémoire et les Rythmes*, *op. cit.*, p. 88.

PERSPECTIVE

Nº 2019 -2 MULTIPLES

À travers la notion de multiples, ce numéro traite de la question de la reproductibilité technique entendue dans une acceptation élargie à l'ensemble des techniques de reproduction, des procédés les plus archaïques d'empreinte et de moulage en usage depuis l'Antiquité, à la duplication technologique à l'âge du numérique et du virtuel.

ÉDITORIAL

J. Delfiner

TRIBUNE

Original, copie, simulacre : aspects du multiple • R. Shiff

PRÉFACE

Les multiples : une définition du champ de recherche et un cas particulier, les « doubles » • W. Cupperi

DÉBATS

Les moussages en plâtre au xx^e siècle • M. Baker, M. Falser, E. Marchand, A. Le Normand-Romain, V. Tocha

La partition musicale et chorégraphique • B. Cvejić, M. Downie et P. Kaiser, M. Franko, B. Piekuć, F. Pouillaude, K. van Orden, E. C. Warburton

Constellations d'objets : le multiple aux frontières de l'art et de l'industrie • M.-A. Brayer, R. Froissart, V. Nègre

L'architecture à l'heure du numérique, des algorithmes au projet • M. Bressani, M. Carpo, R. Martin, A. Picon, Th. Vardouli

ENTRETIEN

Entretien avec le collectif Alt Går Bra • Z. Gilbert

•

version numérique :

<https://perspective.revues.org/12692>

pour s'abonner, acheter la revue :
www.lcdpu.fr/revues/perspective

plus d'information :

<https://journals.openedition.org/perspective/>
contact : revue-perspective@inha.fr

ESSAIS

De l'original perdu à la série : nouvelles approches des multiples gréco-romains • V. Platt

La reproductibilité comme garant du succès commercial : les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge • M. Schlicht

Les tapisseries, des performances et des œuvres multiples • K. Brosens

Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution • C. Lécosse

Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation • E. Pernoud

Cinq masques de l'Iyoba'l'dia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple • F. Bodenstein

La carte postale, multiple documentaire du chef-d'œuvre • B. Tillier

Les trois boucles. Notes sur les modes d'existence des films d'artistes • E. Camporesi

VARIA

La matrice blanche. Portraits d'Africains dans la culture visuelle de l'Europe depuis les Lumières • M. Ulz

Le cinéma d'avant-garde : quelles avant-gardes, pour quel cinéma ? • F. Bovier

Institut
national
d'histoire
de l'art



© Roxane Lucas, 2019, EESAB, site de Quimper
Graphisme © Anne Desrivières

Muriel van Vliet

« L'aube des images »¹: la « vie esthétique »² selon André Leroi-Gourhan (1911–1986)

L'esthétique de Leroi-Gourhan relève selon nous pleinement de la *morphologie*. (I) Il s'agit en effet très explicitement d'une étude descriptive des formes et des figures, en étroit rapport avec les fonctions et les usages que peuvent en faire les hommes, qu'il s'agisse des formes du milieu de vie, de celles du squelette, des crânes, des outils, du mobilier, de l'habitat, des œuvres d'art ou encore de la forme prise par les signes abstraits ou figuratifs représentés sur les parois des grottes ornées. Cette morphologie met au jour les transformations corrélatives de toutes ces formes, en partant de la structure des milieux de vie traversés, qui se modifient au gré des saisons, pour aller jusqu'à la présupposition de migrations, engendrant des modifications stylistiques. Ce compte-rendu des figures concrètes, passant par des dessins, schémas, relevés topographiques ou stratigraphiques, tables et planches comparatives, part toujours du corps en mouvement, selon ses rythmes physiologiques spécifiques. Les rythmes du corps entrent en constante interaction avec la topographie des lieux. Il en émerge, par des chaînes opératoires de plus en plus complexes, des gestes techniques précis, dans le prolongement de la fonction desquels les formes esthétiques vont fleurir. L'environnement naturel, le matériau utilisé, les manières de vivre ensemble sur un territoire nourrissent constamment le travail des formes esthétiques. Leroi-Gourhan ne part jamais de l'art lui-même pour l'éclairer, il y vient seulement en dernier lieu, après un lent détour par la technique, le milieu, le matériau, les gestes mobilisés, les modes de vie, l'habitat. L'art n'est compris que par projection de toutes les autres formes symboliques sur l'aire qu'il dessine : technique, langage, récits mythologiques interagissent constamment avec lui. (II) L'esthétique de Leroi-Gourhan permet en outre de développer une sémiologie qui déborde l'approche langagière écrite. Elle implique une ample réflexion sur la manière de signifier, et ce avant l'apparition de l'écriture, par des signes abstraits corrélés à des représentations concrètes, leur hybridation ou leur appareillage servant probablement de support à des récits oraux de mythes ou à des rituels permettant de souder le collectif. Destiné à servir de support mémoriel, l'art y est étudié comme *mythogramme*, et enfin comme proto-écriture, permettant des effets captivants de *halo*, car le sens y est irréductiblement flottant. Ayant étudié la philologie de langues orientales fonctionnant par idéogrammes, Leroi-Gourhan est sensible à la diversité des manières de signifier et à la caractérisation précise de l'art comme visée spirituelle, et ce, dès son origine. (III) L'enjeu consiste alors à dégager, à partir de la morphologie et de la sémiologie, une théorie des styles, elle-même destinée à périodiser quand les

datations au carbone 14 font défaut ou se révèlent insuffisantes pour trancher. L'approche structuraliste morphologique de Leroi-Gourhan n'évacue pas l'histoire, bien au contraire. Ce structuralisme morphologique passe par la mise au jour de l'articulation de différents styles entre eux, par transformation corrélatrice des systèmes de signes et des représentations associées. Élaborer cette réflexion stylistique suppose de ne jamais couper les objets artistiques des objets non-artistiques, qu'il s'agisse d'objets techniques ou de pratiques rituelles. Il s'agit de ne séparer ni les œuvres d'art de leur milieu de production, ni les œuvres à caractère mobilier des œuvres à caractère immobilier. L'approche est donc résolument holiste. Ultimement, cela permet à Leroi-Gourhan de ne pas séparer les périodes historiques entre elles en les contraignant à des découpages abusifs et d'établir des suppositions d'évolution des symboles sur le temps long.

Pour conclure, nous montrerons que l'esthétique de Leroi-Gourhan relève bien d'une forme de structuralisme, mais envisagée de manière assez différente de celle que défendra pour sa part Claude Lévi-Strauss. Ces deux géants de l'anthropologie française sont à envisager davantage comme complémentaires qu'opposés. Leurs parcours se croisent, en quelque sorte, y compris dans les lieux institutionnels et les lieux d'enseignement où ils travailleront. Tandis que chez Leroi-Gourhan, ce sont d'emblée des structures de vie qui émergent, à même un corps en mouvement dans son milieu biologique et social, espace symbolique à l'horizon duquel se découpent des mythes et des rituels religieux que l'on ne peut jamais qu'esquisser, Lévi-Strauss part quant à lui des structures de la parenté et de l'étude des mythes récoltés pour aller vers une revalorisation ultime de l'*aisthesis*. Les œuvres de maturité de Lévi-Strauss en viennent à prendre en compte la technique, l'art, les tatouages et les masques, en bref toutes sortes d'artefacts.

I. L'ESTHÉTIQUE COMME ÉCOLOGIE ET COMME MORPHOLOGIE

L'esthétique de Leroi-Gourhan est d'abord une esthétique *physiologique*,³ ancrée dans le mouvement produit par la nature. L'*aisthesis* est ici comprise au sens étymologique du terme, comme la perception sensible d'un milieu par un corps qui s'y meut, et plus particulièrement comme l'interaction constante avec un milieu de vie, un éco-système.⁴ Elle est donc au sens premier une écologie (du grec *oikos*, la maison), une réflexion sur la manière d'habiter l'espace, comme le développe actuellement l'anthropologue écossais Tim Ingold.⁵

L'ouvrage de jeunesse de 1936 intitulé *La civilisation du renne* est emblématique de cette approche solidement ancrée dans le sol biologique. L'esthétique qui en ressort s'ancre dans une réflexion sur la manière de construire un paysage, un environnement valorisé et polarisé, qui n'est jamais seulement physique, mais toujours déjà culturel. André Leroi-Gourhan commence par restituer patiemment, en s'appuyant sur les planches comparatives et les photographies de l'ouvrage, le milieu de vie arctique et ses implacables contraintes physiques. Il indique la morphologie de la toundra et de la taïga, notamment par des cartes légendées. Il fait la description de l'évolution de la zone arctique, au cours des saisons et des âges. Après l'analyse des transformations

fines du milieu, vient celle de la migration des rennes,⁶ de leur adaptation physiologique au milieu, à des échelles de temps plus ou moins longues. Et ce n'est que sur l'arrière-plan de cette lente observation du paysage, au terme de ce déroulé patient du panorama, que l'homme apparaît enfin, d'emblée fragile et fort à la fois. Fragile, car il est dépendant de contraintes climatiques rudes. Fort, car il apparaît toujours imaginatif et ingénieux, armé qu'il est d'une fonction symbolique qui lui permet de mettre à distance son milieu, d'imaginer des réponses possibles et d'adopter des stratégies variées.⁷ « On est parti du froid, du fleuve, de l'oiseau pour tenter l'explication des gestes humains »,⁸ résume Leroi-Gourhan poétiquement dans son avant-propos. Les déplacements journaliers des peuples de la civilisation du renne, ses migrations saisonnières, son habitat, ses vêtements, son industrie et ses croyances sont ensuite explicités. On peut souligner la reprise et le prolongement dans cette étude de l'importance du dualisme sexuel développée par ses maîtres Marcel Granet et Marcel Mauss. « L'opposition et l'alternance indéfinie des principes mâles et féminelles »⁹ permet d'éclairer par exemple les contrastes entre tatouages faciaux des hommes et des femmes. Mais sous les signes sexuels, se trouvent plus amplement opposés « le ciel et la terre, le chaud et le froid, le blanc et le noir, le sec et l'humide, le dur et le mou, suivant un cycle qui se reproduit invariablement au rythme annuel, saisonnier, mensuel, quotidien et dans toutes les manifestations de la vie de tous les êtres ».¹⁰ Ce dualisme sexuel se traduit au plan technique par une répartition entre outils « masculins », tel le couteau *savik* à lame pointue et à manche en bois de renne et outils « féminins », tel l'*oulouok* à tranchant large et à poignée d'ivoire. Il organise en effet jusqu'aux matériaux employés pour façonner de petites figurines miniatures. Tandis que les rennes sont taillés quasi exclusivement dans l'ivoire, les phoques le sont dans du bois de renne. L'opposition du féminin et du masculin se retrouve dans des graphismes stylisant le sexe féminin, sur des pendentifs cousus aux vêtements, dont Leroi-Gourhan souligne la continuité surprenante, du paléolithique supérieur jusqu'aux esquimo de l'époque contemporaine.¹¹ Or, ce seront des théories similaires que l'on retrouvera dans *Le geste et la parole* (1964) et dans *Préhistoire de l'art occidental* (1965). On remarque une continuité évidente entre les études ethnologiques comparatives sur les peuples artiques des années 1930 et les études davantage structuralistes des années 1950, portant plus directement et plus exclusivement sur les systèmes de signes préhistoriques. Leroi-Gourhan veut étudier ceux-ci davantage pour et par eux-mêmes, se méfiant certes soudain d'un comparatisme trop grossier, mais se nourrissant malgré tout d'intuitions nées de ses terrains ethnologiques.

L'esthétique de Leroi-Gourhan est en outre une réflexion générale sur l'espace vécu. L'espace pour le nomade est arpентé, c'est un itinéraire,¹² un parcours, un chemin qui fait sens d'un point à un autre, pour survivre dans la nature. Leroi-Gourhan le qualifie « d'espace itinérant », par contraste avec « l'espace rayonnant » du sédentaire.¹³ Ce dernier est un pôle d'où s'organise de manière concentrique le rapport aux espaces habités, exploités, qu'il s'agisse des gisements de matériaux, des lieux d'élevage ou de traitement technique des ressources. « Le nomade chasseur-cueilleur saisit la surface de son territoire à travers ses trajets ; l'agriculteur sédentaire construit le monde

en cercles concentriques autour de son grenier ».¹⁴ L'anthropologue actuel Tim Ingold poursuit exactement sur cette voie. Habiter différemment un espace en fonction d'un mode de vie spécifique, c'est aussi le construire différemment au plan symbolique, que ce soit à travers des usages techniques, artistiques ou religieux.

L'esthétique physiologique s'attarde par ailleurs sur les *rythmes* de travail qui façonnent le corps des hommes tout en organisant topologiquement leur espace.¹⁵ Ces rythmes sont décisifs jusqu'à l'organisation de l'apprentissage scientifique ou de rituels religieux d'aujourd'hui, passant par des gestes répétés. « Les exemples sont nombreux : balancement rythmique des écoliers chinois récitant des listes de caractères ou des nôtres récitant la table de multiplication, égrenage de chapelets dans l'Orient méditerranéen ».¹⁶ Les rythmes deviennent progressivement conscients, par exemple au travers des chants collectifs qui coordonnent techniquement les gestes des travailleurs agricoles. En devenant réfléchis, les rythmes deviennent de plus en plus proprement artistiques.

L'efficacité du geste est garantie quand la fonction est approchée avec exactitude, la beauté des formes émanant précisément de cette « *approximation fonctionnelle* ».¹⁷ « Le "moment" esthétique se situe, sur le trajet de chaque forme, au point où celle-ci se rapproche le plus de sa *formule* : le biface très évolué, le racloir très soigné, le couteau de bronze très adapté à son usage particulier laissent transparaître à un égal degré la qualité esthétique de la *rencontre de la fonction et de la forme* ».¹⁸ On notera que ce qui intéresse Leroi-Gourhan n'est jamais la forme pure, séparée, mais toujours la forme émergeant de la matière, la configuration, cristallisée dans une formule, qui naît de l'ajustement progressif de la fonction et de la forme concrète obtenue par une série de gestes, ce qui rappelle le vocabulaire employé par l'historien de l'art allemand Aby Warburg (« *Formeln* », formules).

Le geste technique permet de parcourir une chaîne opératoire¹⁹ de plus en plus complexe et réfléchie, articulant des aspects purement matériels, liés à la contrainte du matériau, mais aussi et surtout des aspects culturels, par exemple des ornements destinés à rendre l'objet symboliquement efficace et à traduire la place de celui qui le possède dans la société. Prenons l'exemple de l'extraction d'une pointe triangulaire pour en faire une flèche, obtenue selon la technique levalloisienne, caractérisée par le fait que ce n'est plus le bloc qui simplement devient outil, comme c'était le cas lors de la fabrication d'un grossier *chopper*, mais par le fait que le bloc est source d'éclats de forme prédéterminée qui deviendront eux-mêmes par aménagement ultérieur des outils. La technique levalloisienne suppose de choisir préalablement un bloc de silex pour en constituer le *nucleus*. « L'extraction de la pointe exige au minimum six séries d'opérations rigoureusement enchaînées, conditionnées les unes par les autres et supposant une rigoureuse prévision ».²⁰ L'enchaînement de ces chaînes opératoires nécessite de plus très problablement l'échange de regards entre les individus concernés, la maîtrise au moins sommaire de la parole pour la collaboration entre les divers maillons de la chaîne. La face, autrement dit le visage, se développe conjointement avec le geste, c'est-à-dire la main, comme en attestent les vestiges d'hominidés, dont le squelette évolue sensiblement (quant à la forme du crâne et à la technicité de la

main).²¹ « [...] l'homme fabrique des outils concrets et des symboles, les uns et les autres relevant du même processus ou plutôt recourant dans le cerveau au même équipement fondamental ».²² L'esthétique de Leroi-Gourhan développe donc en son cœur une *théorie du symbole*, proche par de nombreux points de celle du philosophe de la culture allemand que fut Ernst Cassirer, car elle s'ancre dans une approche physiologique tout en ouvrant sur une véritable théorie de la culture.

Pour récapituler ce premier point de notre essai, l'approche de Leroi-Gourhan présente donc la particularité de faire commencer l'exercice de la fonction symbolique dès la structuration du geste technique en chaînes opératoires et dès l'instauration d'une rythmique pour structurer le temps, l'espace, le nombre. L'habitat, ainsi que la grotte ornée où s'aventure l'homme préhistorique, sont en effet déjà le résultat de l'expression pleine et entière de la fonction symbolique, et ce avant même l'invention du langage articulé tel que nous le parlons actuellement ou même de l'écriture. Car la grotte, même si l'homme préhistorique y habite très peu, est un espace nettement polarisé, dont chaque partie est signifiante en rapport avec le tout qu'elle contribue à former. L'entrée est souvent parsemée de points rouge, comme à Pech-Merle ou badi-geonnée d'ocre, qui sert aussi lors des inhumations. Les endroits de la grotte où les divers boyaux se rétrécissent sont également souvent teintés d'ocre, tout comme les diverticules les plus reculés. Parfois, l'entrée de la grotte peut être marquée d'une alternance entre signes « points » et signes « quadrangulaires », comme à la grotte El Castillo de Santander, ce que Leroi-Gourhan interprète comme une alternance entre signes abstraits « masculins » et signes abstraits « féminins ». La grotte est envisagée par Leroi-Gourhan comme un espace symbolique, ce qui se rapproche de la manière dont Bourdieu va aborder l'habitat kabyle dans ses premiers écrits sociologiques.

C'est la comparaison de formes d'outils obéissant à une même fonction qui permet à la fois de préciser les *tendances* et de faire naître des *styles*. La tendance désigne la stratégie de réponse fonctionnelle et technique aux contraintes du milieu et de la vie en groupe, voire du matériau lui-même. Elle ne peut être comprise qu'à l'interface entre l'individu et son milieu de vie. Le milieu de vie ne détermine pas *stricto sensu* la production technique. Des contraintes similaires du milieu de vie vont engendrer chez les humains des tendances comparables, malgré l'éloignement temporel et géographique, ce qui autorise une approche systématique de certaines constantes, ainsi que l'ouvrage *La civilisation du renne* en témoigne. Il ne faudrait toutefois pas rester insensible aux différences stylistiques qui vont colorer ces tendances similaires et donner parfois un sens très différent à certains ornements, selon les cultures et les époques. Un ornement participant à l'origine à la technique de reconnaissance d'une bête dans un troupeau pour compter le cheptel et le répartir entre différents bergers d'un groupe social peut être repris, par exemple sur le vêtement des femmes et des hommes, et évoluer progressivement, jusqu'à avoir un sens très distinct du sens original. Il n'exprimera plus seulement une tendance, à lire dans le prolongement de la réponse possible aux contraintes à un milieu, mais bien cette fois un style particulier, lié à un univers de pensée et d'action collective spécifique témoignant d'une certaine marge de liberté, autrement dit une culture.

Pour conclure sur ce premier point, faire de la paléontologie, c'est restituer le rapport des individus préhistoriques à leur milieu de vie. Il s'agit de remonter des vestiges signifiants les plus frustes à des chaînes opératoires qui permettent de mettre en mouvement ces vestiges. Il faut restituer le mouvement que faisaient les hommes avec ces outils, par comparatisme avec les peuples vivants encore dans des milieux similaires. Si l'on retrouve une lame de silex taillée du paléolithique supérieur, on peut la comparer par exemple avec une lame d'ardoise esquimo actuelle, d'apparence similaire, taillée et polie, et comprendre grâce à sa poignée de fanon de baleine comment le couteau préhistorique, sans doute lui aussi emmanché, pouvait permettre de tailler et de racler sans se blesser la main.²³ Le fait de retrouver des débris à divers endroits permet d'imaginer les déplacements de l'homme dans son habitat et son environnement. Ainsi, un vestige très insignifiant au niveau de sa beauté ou de sa rareté peut se révéler tout de même esthétiquement plus important qu'un autre, si l'on parvient à restituer le chemin parcouru par l'homme préhistorique pour se procurer le matériau, pour produire sa forme et pour l'utiliser et si l'on peut comprendre pourquoi les débris de l'outil se trouvent disséminés dans divers endroits de l'habitat.²⁴ « Les structures sont déterminées par des caractères de groupement topographique des témoins ».²⁵ La beauté et la rareté d'un objet comptent moins que la vie qui nimbe la matière dès lors que l'on restitue les gestes qui peuvent l'animer. C'est ce qui fait la dignité des premiers outils, leur aura incomparable, quand bien même ils seraient moins « beaux » que d'autres. L'esthétique de Leroi-Gourhan ne rend pas hommage à la beauté des œuvres préhistoriques, mais invite à une fraternité avec les hommes de jadis par restitution de leur vie. S'ils vivaient ainsi, si nous pouvons le comprendre en partant de leurs vestiges et de leurs traces, aussi frustes soient-ils, alors un élan humaniste nous envahit, nous nous sentons proches d'eux, nous les com-prenons, littéralement, nous les prenons avec nous et ce qu'ils faisaient nous « parle », sans nécessiter même de mots. L'esthétique est chez Leroi-Gourhan une affaire d'émotion, née du ressenti profond d'une fraternité incroyable avec les premiers hommes. Parce que nous avons été capables de restituer le mouvement de leur corps dans l'espace, le rythme de leurs gestes sur le matériau, leurs migrations, leurs déplacements, un frisson sacré nous parcourt l'échine. Malgré leur opposition de point de vue, Georges Bataille et Leroi-Gourhan se rejoignent peut-être ici autour du choc que provoque un dualisme sexuel traversant toutes les formes et le frisson du sacré face à une symbolique cosmique. Le temps se contracte magiquement parce que nous pouvons reparcourir aujourd'hui, ne serait-ce que mentalement, l'espace de leur habitat et que nous sommes en mesure de répéter la chaîne opératoire de leurs gestes techniques. L'ap-proche de Leroi-Gourhan est souvent auréolée de cette admiration, enthousiasmé qu'il est face à cette magie, ce miracle, d'un dialogue entre les hommes malgré les 20000 années qui les séparent.

Mais comment garantir la scientificité de cette reconstitution de la vie primitive ? Comment ne pas sombrer dans le mysticisme d'une vie esthétique fantasmée ? D'une part, André Leroi-Gourhan s'autorise une approche comparatiste, avec des données de l'ethnologie actuelle pour corroborer ses projections ; d'autre part, il révolutionne

les techniques de fouilles. La qualité de l'interprétation des documents passe par la quête constante d'exhaustivité en matière de collecte des données objectives mesurables et quantifiables. Elle résulte également de la méthode stratigraphique, permettant de préciser où les vestiges ont été retrouvés par des fiches mécaniques perforées, tout cela permettant de restituer des dynamiques de vie à partir de très petits fragments. Le travail scientifique d'interprétation est nécessairement collectif. « Ce sont les témoins fugaces, en particulier l'ocre rouge et les menues esquilles de silex, qui fournissent dans bien des cas la configuration d'ensemble de l'habitat. Ces témoins appartiennent à la catégorie des témoins "discrets." Négligeables ou inaperçus lors des nettoyages ménagers, ils sont les seuls vestiges d'actions qui se sont déroulées dans l'aire exiguë des travaux domestiques ».²⁶

L'esthétique de Leroi-Gourhan est une vraie réflexion sur ce que signifie interpréter, finement, à la manière d'une psychanalyse des profondeurs. À partir d'un sens manifeste, il s'agit de remonter à un sens latent. Et le plus insignifiant en apparence peut en réalité se révéler être le plus riche de sens. On pourrait la comparer également à la démarche à l'archéologie du savoir de Michel Foucault, selon lequel pour vraiment comprendre en profondeur ce qui se joue dans une société, il faut relever les rapports de forces et les logiques souterraines qui sous-tendent la biologie, les systèmes d'échange (économie), le système des représentations (langage), habituellement traités comme insignifiants²⁷.

II. « LA MAIN DEVENAIT AINSI CRÉATRICE D'IMAGES [...] »²⁸

Leroi-Gourhan étant linguiste et philologue avant de devenir préhistorien, l'approche sémiologique relève pour lui d'une évidence. L'art fait signe, il est un langage à interpréter. Mais un langage qui vient avant la maîtrise de l'écriture présente des particularités dont il faut saisir la spécificité. Or, la théorie de Leroi-Gourhan, fondamentalement holiste et systématique, présente l'originalité d'aborder conjointement les signes abstraits et les représentations concrètes figuratives d'animaux. Ce point est à double-tranchant du point de vue des critiques : si certains vont admirer que des clés universelles y soient fournies pour ouvrir le sens de toutes les grottes ornées connues, d'autres vont d'emblée soupçonner une systématisation considérée comme nécessairement abusive. Le bel édifice systématique construit par l'anthropologue menace en effet bel et bien de crouler dès qu'une nouvelle source de documents émerge. Beaucoup ont jugé obsolète son approche après les découvertes des grottes Cosquer et Chauvet ...

Pourtant, même si des interprètes contemporains ont raison de contester la prétention de Leroi-Gourhan à une vision totale sur l'art préhistorique, il demeure que certains concepts peuvent continuer de présenter un intérêt du point de vue de l'esthétique et servir d'outils précis pour la théorie de l'art, en particulier lorsque le rapport texte-image est interrogé. De notre côté, nous allons nous concentrer sur la notion de *halo* qui nimbe l'appareillage de signes abstraits et des représentations figuratives et nous interroger sur ce qui fonde cet effet de l'art préhistorique. Leroi-Gourhan va nous y inviter en ne séparant pas les signes abstraits des représentations figuratives, nous l'avons répété. C'est selon lui précisément de l'assemblage des signes abstraits et des

figures concrètes réalistes que le sens peut seul émerger. Cet assemblage peut être décrit comme un appareillage, car les deux séries, abstraites d'une part et concrètes d'autre part, sont et demeurent profondément hétérogènes et elles semblent régies différemment, tout en étant pourtant étroitement corrélées.²⁹ Avant Leroi-Gourhan, les interprètes avaient bien déjà remarqué ces signes abstraits, mais comme en passant et ils s'étaient aussitôt plutôt concentrés sur les figures concrètes, fascinés par leur beauté saisissante et leur « réalisme » époustouflant. En bref, les prédecesseurs de Leroi-Gourhan avaient bien élaboré déjà diverses théories, mais en limitant souvent l'esthétique à la seule figuration. Or, voilà précisément le point que Leroi-Gourhan va venir explicitement contester.³⁰

L'entrelacement sans ordre apparent des figures relévées par les prédecesseurs de Leroi-Gourhan avait fait naître l'hypothèse d'une sorte de grand brouillon, esquissé par simple amusement et délassement, au petit bonheur la chance, selon une théorie qui se faisait l'écho de celle de l'art pour l'art. D'autres, dont l'Abbé Breuil, faisaient l'hypothèse de rituels liés à la magie de la chasse. L'apport de Leroi-Gourhan va consister à montrer que les figures, loin d'apparaître de manière désordonnée, sont en réalité organisées dans une composition générale à l'échelle de grands panneaux dont le principe se répète plusieurs fois dans la grotte. Dans la grotte de Lascaux, comme dans celle de Niaux, le bison (ou l'auroch) est en effet très souvent associé au cheval, l'un et l'autre présentés face à face. Des cervidés et des sangliers les entourent, plus petits quant à leur échelle. Quant aux animaux rares, tels les lions ou rhinocéros, et les figures mi-animales mi-humaines, autrement dit les sorciers, ils se trouvent généralement au fond de la grotte, en très petit nombre et dans un lieu quasiment inaccessible. De plus, les signes abstraits sont assez systématiquement couplés aux représentations figurées. Près des bisons et aurochs, on trouve le signes dits « féminins », qu'il s'agisse, suivant les époques, de vulves explicites, de triangles, de signes quadrangulaires (« grilles »), tectiformes, ou claviculaires (en forme de clé). Près des chevaux, on trouve par contraste les signes dits « masculins » : flèches, points, ligne de points. Nous sommes donc selon Leroi-Gourhan face à des idéogrammes ou plus précisément des mythogrammes. Les signes permettent d'objectiver la mémoire de celui qui raconte pour les autres un récit collectif. « Derrière l'assemblage symbolique des figures a forcément existé un contexte oral avec lequel l'assemblage symbolique était coordonné et dont il reproduit spatialement les valeurs ».³¹

Supports de mémoire, ces hybridations entre images et signes constituent selon Leroi-Gourhan une sorte de proto-écriture. La grotte apparaît alors comme un véritable sanctuaire, la dimension spirituelle de l'art étant présente dès son origine. Leroi-Gourhan va donc plus loin qu'une interprétation des représentations des animaux comme expression d'une magie liée à la chasse. D'une part, parce que les animaux représentés ne sont pas les animaux chassés, ou alors dans des proportions très faibles. D'autre part, parce que la répartition topographique de ceux-ci montre que leur hiérarchie n'est pas le fruit du hasard.³² Nous sommes face à une sorte de panthéon, dont les subtilités peuvent certes nous échapper, mais sans que fasse défaut chez nous l'impression qu'il y a bien là une quête du sacré. « Si donc l'art est intime-

ment lié à la religion, c'est parce que l'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable, la possibilité de multiplier les dimensions du fait dans des symboles visuels instantanément accessibles ».³³ L'assemblage des signes abstraits et des représentations concrètes dit ce que ne peut dire le langage habituel, restreint qu'il est à désigner clairement des concepts : cet assemblage renvoie à ce qui nous échappe dans le cosmos et que nous ne pouvons dire, mais auquel nous pouvons seulement nous référer de manière oblique, imprécise, le sens demeurant, comme le dit précisément Lévi-Strauss de l'art, irrémédiablement « flottant ».

L'esthétique de Leroi-Gourhan approche l'art comme un type d'écriture particulière, proche de celle qu'il a étudiée en apprenant les pictogrammes et idéogrammes chinois lors de ses études et son premier travail de conservateur au Musée Guimet. Leroi-Gourhan explique l'intérêt de la *flexibilité des images*, la figure témoignant d'une *extensibilité* que ne présente pas l'écriture linéaire qui est la nôtre. « Les plus anciennes inscriptions chinoises (du XI^e-XII^e siècles avant notre ère) s'offrent [...] sous la forme de figures assemblées par groupes caractérisant l'objet ou l'action avec un *halo* qui déborde très largement le sens rétréci qu'ont pris les mots dans les écritures linéaires ».³⁴ Il en donne plusieurs exemples qui pourraient éclairer la manière dont la signification est visée par les hommes de la préhistoire. Si l'on transcrit tout simplement sous formes de lettres les concept *ngan* (la paix) et *kià* (la famille), on les réduit à leur pur squelette. Mais, si pour rendre l'idée de paix, on place une femme sous un toit, cela ouvre une perspective aussitôt *mythographique*, car on ne se trouve alors ni devant la pure et simple transcription d'un son, comme dans notre système d'écriture, ni devant la représentation pictographique d'une action ou d'une qualité, comme en témoignent nos panneaux de signalisation. On se trouve face à l'assemblage (ou l'ajointement, le montage) de deux images qui entrent en jeu avec toute la profondeur de leur contexte graphique. Or, cet assemblage présente pour le peuple qui y est familier des échos avec d'autres assemblages courants, comme celui d'un toit et d'un porc pour figurer en Chine la famille.

Un second exemple donné par Leroi-Gourhan permet alors d'indiquer encore plus précisément l'intérêt de l'effet de halo que produit l'ajointement de deux séries hétérogènes de signes et de figures. Pour dire « lampe électrique » en chinois, il est possible de transcrire simplement l'objet par les lettres *Tien-k'i-teng*, qui signifient littéralement « lampe électrique ». Mais si l'on choisit de rendre cet objet par l'apposition des trois caractères que sont « l'éclair », « la vapeur » et le « luminaire », cela ouvre soudain tout un monde de symboles qui vont auréoler l'image somme toute banale de la lampe électrique. Le premier caractère évoque la foudre sortant d'une nuage de pluie, le second la vapeur montant au-dessus de la marmite de riz, tandis que le troisième caractère représente le feu et un récipient, ou, au choix, le feu et l'action de monter. « Images parasites sans doute, et susceptibles de donner à la pensée une démarche diffuse, [...] mais un exemple aussi banal est propre à faire ressentir en quoi a pu consister une pensée liée à l'évocation de schèmes multi-dimensionnels diffus ».³⁵ Ce scintillement d'allusions autour des mots, cette flexibilité infinie des images, voilà à quoi tient le halo émanant des associations d'animaux et de signes abstraits dans

les cavernes ornées. Nous sommes bel et bien face à une juxtaposition de symboles qui créent non pas certes des phrases, mais des groupes d'images significatives, autant de chevilles graphiques qui témoignent d'un nouvel usage de la main, non plus technique cette fois, mais proprement artistique.

La stature verticale de l'homme a en effet d'abord pour effet de libérer la main pour qu'elle devienne créatrice d'outils, libérant dans la continuité la face pour la parole. Mais le mode d'expression graphique qui émerge de l'ajointement des signes abstraits et des représentations figuratives vient soudain équilibrer le langage verbal. « La main devenait ainsi créatrice d'images, de symboles non directement dépendants du déroulement du langage verbal, mais réellement parallèle ».³⁶ L'évolution humaine est avant tout celle des moyens d'expression, voilà une thèse centrale de l'esthétique de Leroi-Gourhan. « [...] la main a son langage dont l'expression se rapporte à la vision, la face possède le sien qui est lié à l'audition, entre les deux règne ce *halo* qui confère un caractère propre à la pensée antérieure à l'écriture proprement dite : le geste interprète la parole, celle-ci commente le graphisme ».³⁷ Progressivement, on assiste historiquement à un « resserrement des images » et plus on va vers une linéarisation des symboles, plus s'appauprissent les « moyens d'expression irrationnelle ».³⁸ On perd peu à peu l'aspect multi-dimensionnel de la pensée symbolique. Le premier tome de l'ouvrage *Le geste et la parole* s'achève sur un risque que pointe l'anthropologue dès la fin des années 1960, mais qui résonne bel et bien jusqu'à nous : si l'imagination, qui est la propriété fondamentale de l'intelligence, s'atténue et si notre société affaiblit sa capacité à forger des symboles, nous risquons de perdre conjointement notre propriété d'agir. Pour continuer à progresser, la société a besoin de maintenir l'exercice de l'imagination dans les chaînes opératoires vitales. On perçoit toute l'actualité de cette approche dans nos sociétés où la main perd sa motricité technique tandis que la capacité à inventer de nouvelles manières de signifier semble s'épuiser.

III. DÉFINIR DES STYLES POUR DATER L'ART PARIÉTAL

C'est à partir de cette analyse que Leroi-Gourhan va penser pouvoir affiner la détermination de styles que l'abbé Breuil avait déjà établie pour sa part dans *Quatre cents siècles d'art pariétal* et proposer avec prudence une nouvelle périodisation. L'axe synchronique d'étude va se coupler à l'axe diachronique pour montrer comment des figures animales ou des signes abstraits similaires vont lentement muter au cours du temps, en fonction des différentes cultures et de la liberté prise par chaque ethnie successive.

La première période est nommée « période primitive »³⁹ et est fondée sur la caractérisation du style I. Ce style est marqué par l'apparition des premières silhouettes coordonnées. On n'y identifie pas encore de décoration pariétale de manière assurée et aucun objet décoratif n'y est explicitement figuratif. Les animaux sont réduits à leur tête, leur avant-train, la ligne de leur dos. Les signes abstraits caractéristiques de ce style sont des figures vulvaires assez réalistes, des points et des bâtonnets. On ne peut donc parler de réalisme primitif pour ce style, puisque des traits particularisants l'animal sont obtenus par abstraction. Les Vénus stéatopyges forment l'art mobilier le plus

remarquable de ce style. La seconde phase de la période dite « primitive » est marquée quant à elle par le développement des grands sanctuaires. Les premières parties obscures des grottes sont décorées. Concernant l'art mobilier, on retrouve des plaques gravées au cours de ce style II. La seconde période est nommée par Leroi-Gourhan la « période archaïque ».

Le style III se caractérise par le mouvement des figures, le déplacement isolé de détails. La peinture recourt à l'ocre et au manganèse. Des détails corporels sont dessinés. Lascaux est exemplaire de ce style, avec ses blasons quadrangulaires et ses animaux à remplissage monochromes. Les animaux ont souvent le ventre gonflé et de petites pattes.

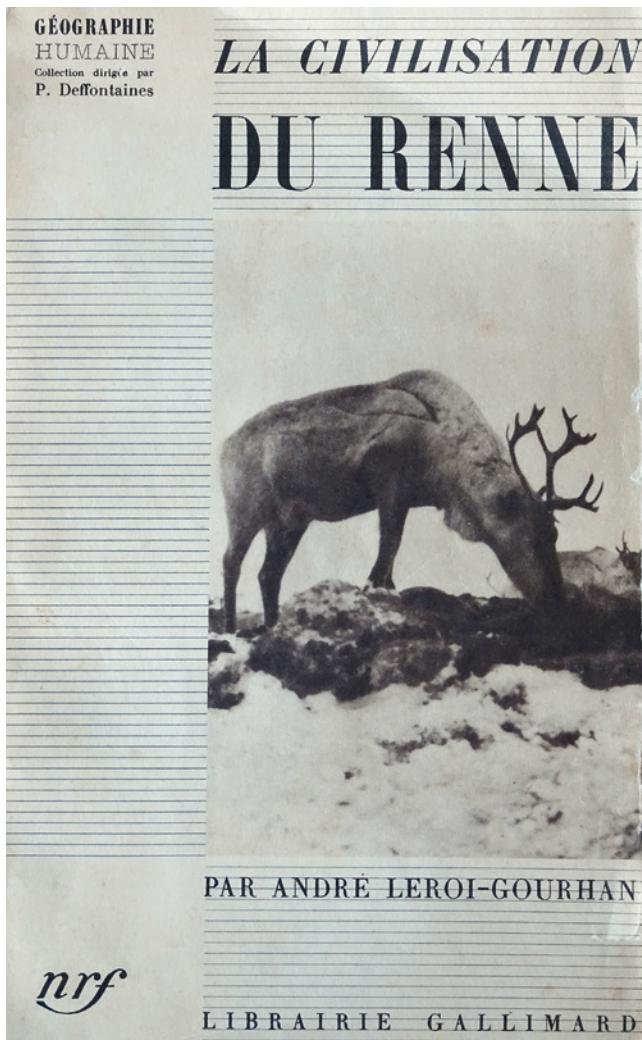
Vient ensuite selon Leroi-Gourhan la « période classique », marquée par des sanctuaires réalisés dans les zones obscures des cavernes. Le style IV ancien est marqué par l'élaboration d'un canon naturaliste. Les bisons sont par exemple représentés avec toupet, crinière, garrot. Le trait est modelé, et le remplissage dégradé. On peut parler d'un modelé des contours, d'un conventionnalisme des détails. Les animaux présentent du mouvement. Leur pelage est représenté selon des codes pictographiques clairs, par exemple le « M » étiré sur le dos des chevaux et des détails hachurés. Quant aux signes du style IV ancien, ce sont des femmes tronquées, des signes claviformes, des signes quadrangulaires tardifs, des tectiformes. Le style IV ancien se définit aussi par le développement de l'art mobilier. Lors de la seconde phase de la période classique, Leroi-Gourhan souligne l'importance de l'arrivée des harpons chez les magdaléniens. Cela introduit selon lui une mutation iconographique. Le style IV récent qui y correspond est défini par le réalisme photographique des figures animales, représentés selon de vraies proportions. Les figures sont représentées broutant, galopantes. C'est la fin des sanctuaires souterrains. On y retrouve beaucoup d'art mobilier, que ce soient des plaquettes ou des galets. Les plaques de stalagmites de Teyjat, à Labastide, en sont de bons témoignages. Au niveau des thématiques, on note l'arrivée du thème du renne. Celui-ci recule pourtant vers le Nord avec le retrait des glaciers qui signe la fin de l'art pariétal. Ce qui donne lieu à cette remarque conclusive de Leroi-Gourhan : « L'un des points les plus intéressants de l'art paléolithique est lié à sa proximité par rapport à l'origine de la figuration : parti du point zéro, dans des images qui sont des assemblages abstraits, on y voit, sans qu'il atteigne dans la composition un autre stade que celui de la consistance des figures, celles-ci évoluer individuellement vers le réalisme photographique ».⁴⁰

Pour conclure, Leroi-Gourhan dégage bien des structures, mais elles sont toujours dynamiques, incorporées dans un espace vécu, un milieu de vie, un corps en mouvement, ce sont résolument des structures de vie. Elles se donnent à lire, mais il faut lire ensemble signes abstraits et signes concrets. Il ne s'agit donc jamais de l'interprétation d'une pure représentation, mais se joue aussi l'expression de valeurs. L'attention portée au matériau, au support, le caractère flottant de la représentation sont décisifs. Le sens apparaît par montage, agencement, hybridation, ce qui produit une complexité, une densité des structures de sens. Par contraste avec Leroi-Gourhan, Lévi-Strauss va négliger le corps, l'espace, l'histoire. Lévi-Strauss insiste davantage sur des inversions

de polarité au sein de représentations que forgent divers mythes. L'approche de Leroi-Gourhan part de la morphologie du milieu, des outils, des espaces, pour en arriver à celle des signes et ultimement projeter l'hypothèse de mythes et d'écritures, tandis que l'approche de Lévi-Strauss part de mythes pour montrer comment un mythe en transforme un autre, puis prolonge son enquête en cherchant comment un masque en transforme un autre. Le structuralisme de Lévi-Strauss devient progressivement plus sensible, tandis que celui de Leroi-Gourhan s'installe d'emblée dans le sensible et projette à partir de là une spiritualité. Les lire conjointement permet de saisir l'importance du structuralisme et de la morphologie pour l'étude des images en général, dans le contexte d'une approche culturelle, ou plus exactement d'une ample et ambitieuse théorie de la culture.

- 1 Nous empruntons cet élément du titre à André Leroi-Gourhan lui-même. Voir André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, 1965.
- 2 *Idem*. Voir André Leroi-Gourhan, « Les cultures actuelles, la vie esthétique », dans *Encyclopédie des clartés*, IV bis, *L'Homme*, Paris : Éditions techniques, 1956, p. 4860 (12 pages).
- 3 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 134.
- 4 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 82.
- 5 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Paris : Zones sensibles, 2013.
- 6 André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris : Gallimard, 1936, p. 10.
- 7 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op.cit.*, p. 33.
- 8 Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, *op. cit.*, *idem*.
- 9 *Ibid.*, p. 108.
- 10 *Ibid.*, p. 109-110.
- 11 *Ibid.*, p. 65 : planche comparative plaçant en vis-à-vis un pendentif provenant de Laugerie-Basse en Dordogne et deux autres provenant de Point Atkinson au Canada oriental.
- 12 *Ibid.*, p. 72 : « Les itinéraires ». Leroi-Gourhan y fait l'hypothèse de « survivances » de certaines pratiques, sous l'effet de migrations, analyse que l'on peut comparer avec celles de l'historien d'art et ethnologue allemand Aby Warburg.
- 13 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 155.
- 14 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *op. cit.*, p. 157.
- 15 *Ibid.*, p. 103.
- 16 *Ibid.*, p. 104.
- 17 *Ibid.*, p. 128.
- 18 *Ibid.*, p. 126.
- 19 *Ibid.*, p. 164.
- 20 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, *op. cit.*, p. 145.
- 21 *Ibid.*, p. 162.
- 22 *Ibid.*
- 23 Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, *op. cit.*, p. 57.

- 24 Leroi-Gourhan, « Les fouilles d'Arcy-sur-Cure », dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris : Fayard, 1983, p. 178.
- 25 André Leroi-Gourhan, « Reconstituer la vie », dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, op. cit., p. 239.
- 26 Leroi-Gourhan, « Reconstituer la vie », dans *Le fil du temps*, op. cit., p. 240.
- 27 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Éditions Gallimard, 1966, p. 358.
- 28 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, op. cit., p. 290.
- 29 Carlo Severi parlera lui-même de chimère pour qualifier une telle hybridation. Voir Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2007, p. 70.
- 30 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, op. cit., p. 84.
- 31 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, op. cit., p. 273.
- 32 *Ibid.* Les représentations figurées ne sont pas la représentation accidentelle d'animaux de chasse, ni simplement une écriture, ni simplement un tableau.
- 33 *Ibid.*, p. 275.
- 34 *Ibid.*, p. 284.
- 35 *Ibid.*, p. 286.
- 36 *Ibid.*, p. 290.
- 37 *Ibid.*, p. 291.
- 38 *Ibid.*, p. 293.
- 39 Nous résumons ici le chapitre « Vue d'ensemble sur l'art paléolithique » dans André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit., p. 146 et suivantes.
- 40 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, op. cit., p. 243.



1

2

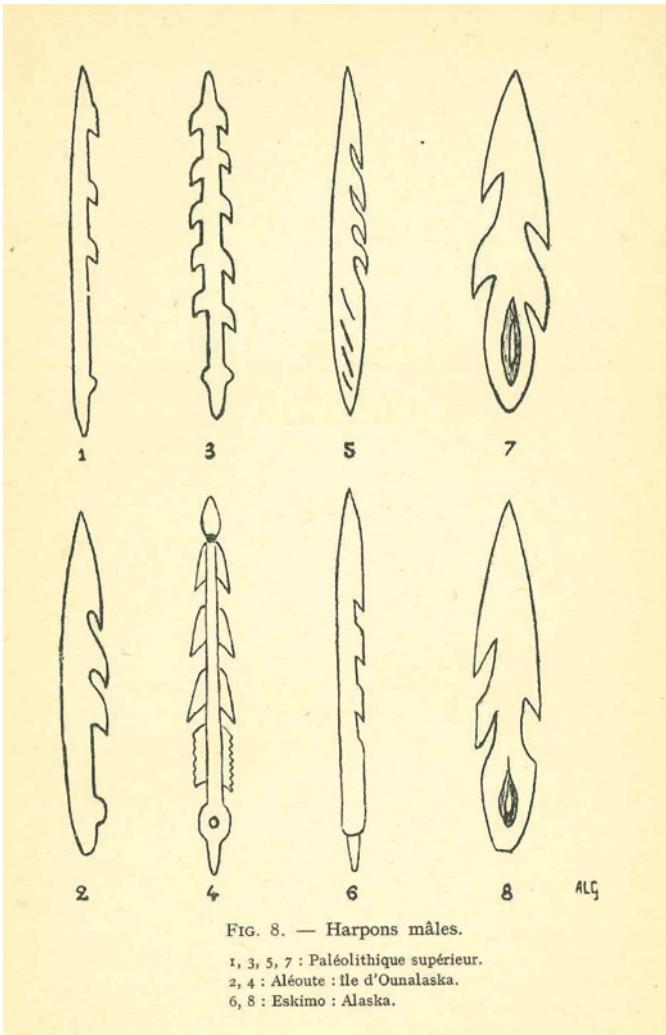
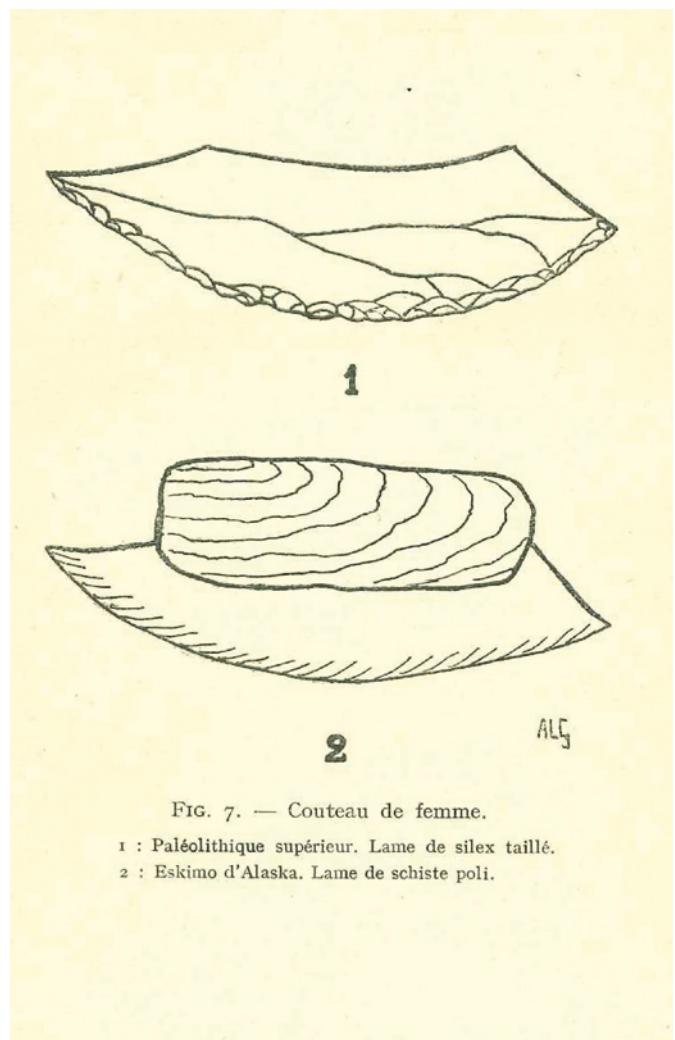


FIG. 8. — Harpons mâles.

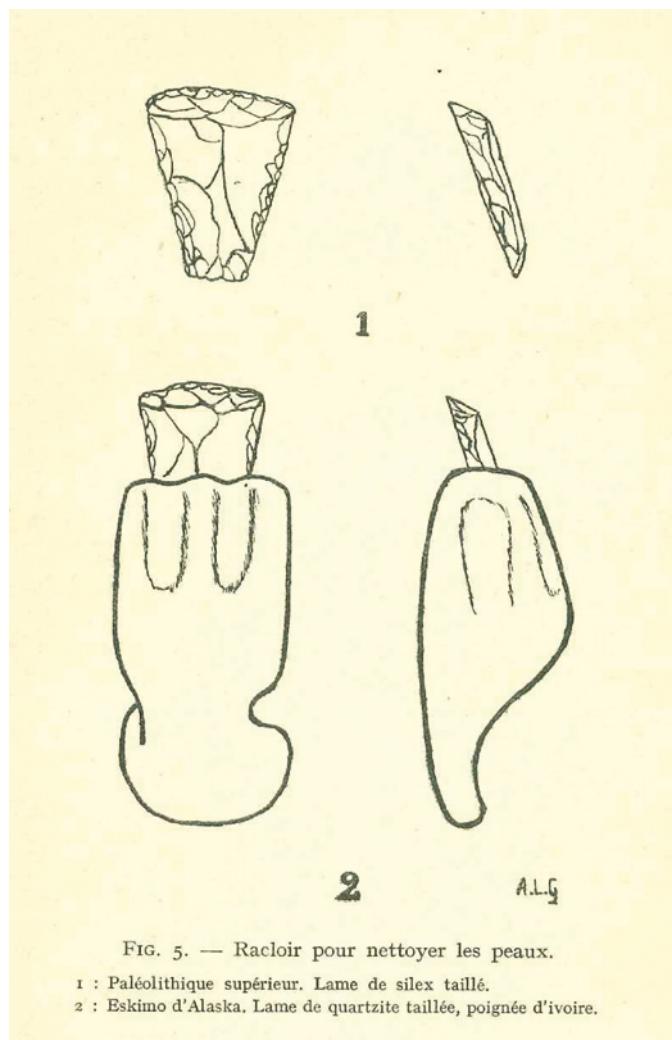
1, 3, 5, 7 : Paléolithique supérieur.
2, 4 : Aléoute : île d'Ounalaska.
6, 8 : Eskimo : Alaska.

- III. 1 : André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris, Gallimard, 1936, couverture.
- III. 2 : *Idem*, figure 8, p. 61 : « Harpons mâles ».
- III. 3 : *Idem*, p. 59 : « Couteau de femme ».
- III. 4 : *Idem*, figure 5, p. 55 : « Racloir pour nettoyer des peaux ».
- III. 5 : *Idem*, planche 3, p. 17.

- Abb. 1: André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris: Gallimard, 1936, Buchcover.
- Abb. 2: Idem, Fig. 8, S. 61, »Männliche Haken«.
- Abb. 3: Idem, S. 59, »Frauenmesser«.
- Abb. 4: Idem, Fig. 5, S. 55, »Schaber zum Reinigen der Tierhäute«.
- Abb. 5: Idem, Tafel 3, S. 17.



3



5



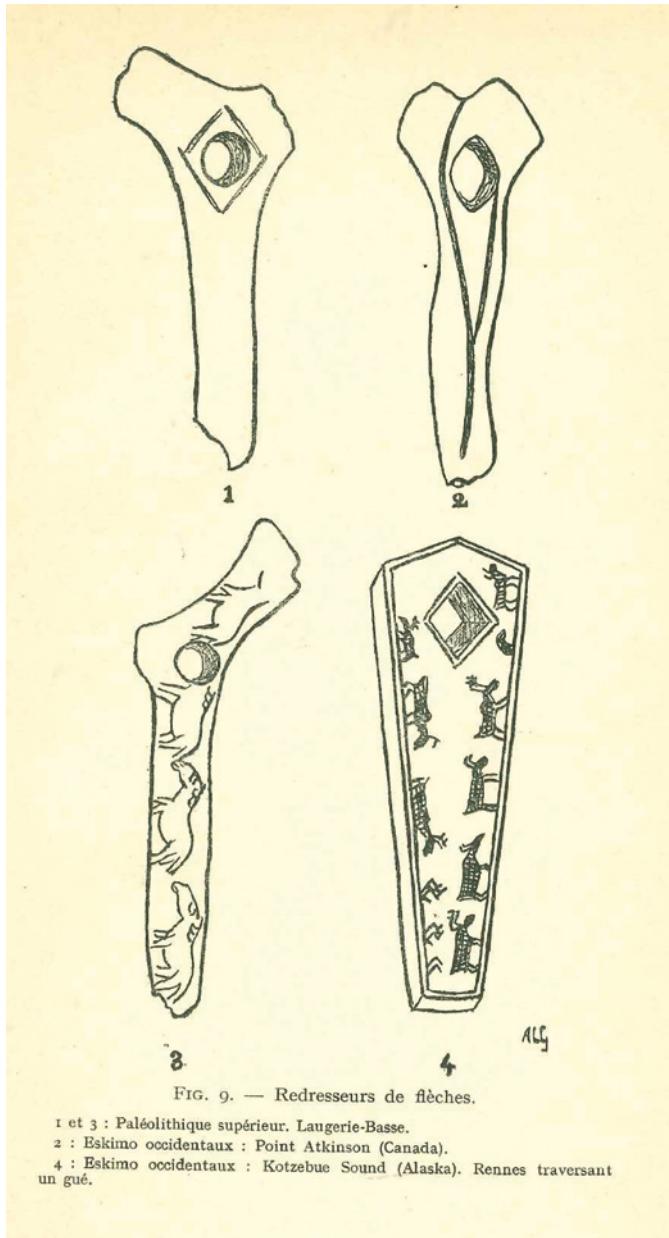


FIG. 9. — Redresseurs de flèches.

1 et 3 : Paléolithique supérieur. Laugerie-Basse.
2 : Eskimo occidentaux : Point Atkinson (Canada).
4 : Eskimo occidentaux : Kotzebue Sound (Alaska). Rennes traversant un gué.

6



8

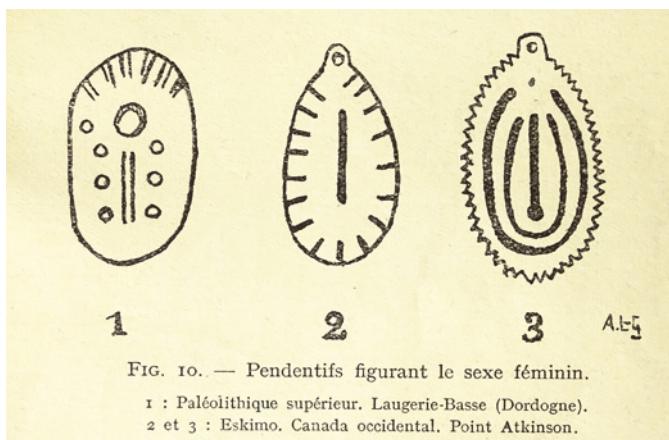


FIG. 10. — Pendentifs figurant le sexe féminin.

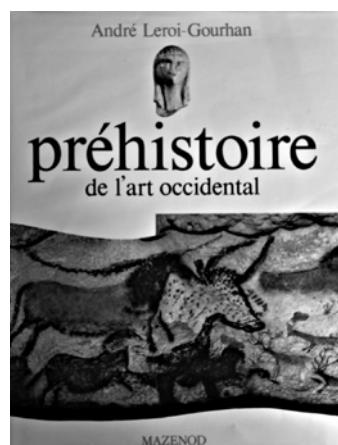
1 : Paléolithique supérieur. Laugerie-Basse (Dordogne).
2 et 3 : Eskimo. Canada occidental. Point Atkinson.

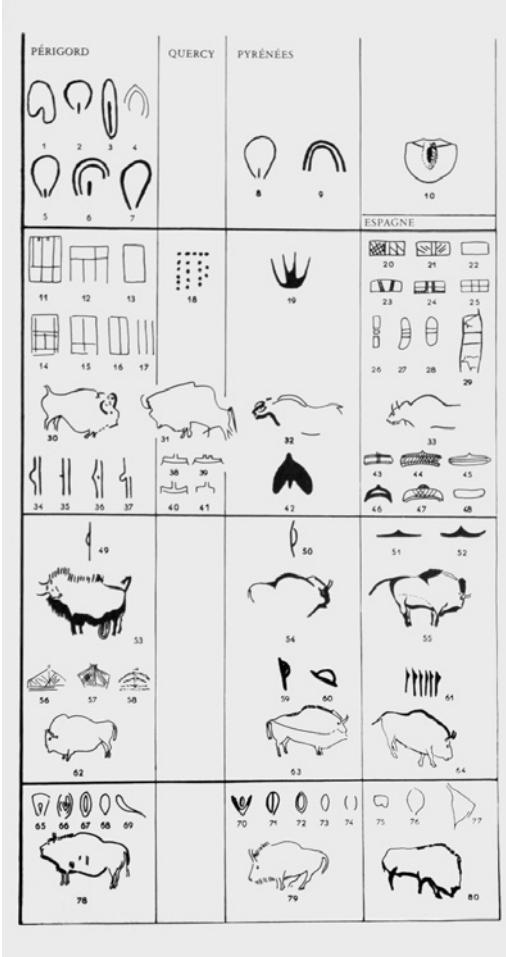
9



10

- Abb. 6: Idem, Fig. 9, S. 63, »Gleichrichter für Pfeile«.
Abb. 7: Idem, Tafel 8, »Steinwerkzeuge der Eskimos«.
Abb. 8: Idem, S. 65, Anhänger, das weibliche Geschlecht symbolisierend.
Abb. 9: Idem, Illustration 72, S. 119, Lascaux, »Saal der Stiere«, Bison und Pferd.
Abb. 10: André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris: Mazenod, 1971, Buchcover.





11

- III.11 : *Idem*, p. 475, Répartition chronologique et géographique des signes.
- III.12 : *Idem*, p. 473, Typologie des signes féminins.
- III.13 : *Idem*, illustration 56, p. 92, La Roche, Lalinde (Dordogne), Femmes stylisées et signes claviformes.
- III.14 : *Idem*, p. 109, Main négative, El Castillo (Santander).
- III.15 : « Les mains de Gargas », dans André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps, Ethnologie et préhistoire 1920-1970*, Paris, Fayard, 1983, p. 305.
- III.16 : André Leroi-Gourhan – *L'homme tout simplement*, sous la direction de Philippe Soulier, Paris, Éditions de Boccard, 2015, couverture.

12

		NORMAL	RÉDUIT	DÉRIVÉ
A	1	□	△○	◎
	2	▽	▽	
	3	▽	▽	
B	1	△	△○	
	2	△	△	△○
C	1	△	△○	
	2	△	△○	
	3	△	△○	
D	1	□	□□□	□□□□□□□□
	2	□	□	□□□□□□□□
E	1	△	△	△△△△△△△△
	2	△	△	△△△△△△△△

Abb. 11: *Idem*, S. 475, Chronologische und geographische Zeichenkonkordanz.

Abb. 12: *Idem*, S. 473, Zeichentypologie des Weiblichen.

Abb. 13: *Idem*, Illustration 56, S. 92, La Roche, Lalinde (Dordogne), Stilisierte Frauenfiguren und klaffenförmige Zeichen.

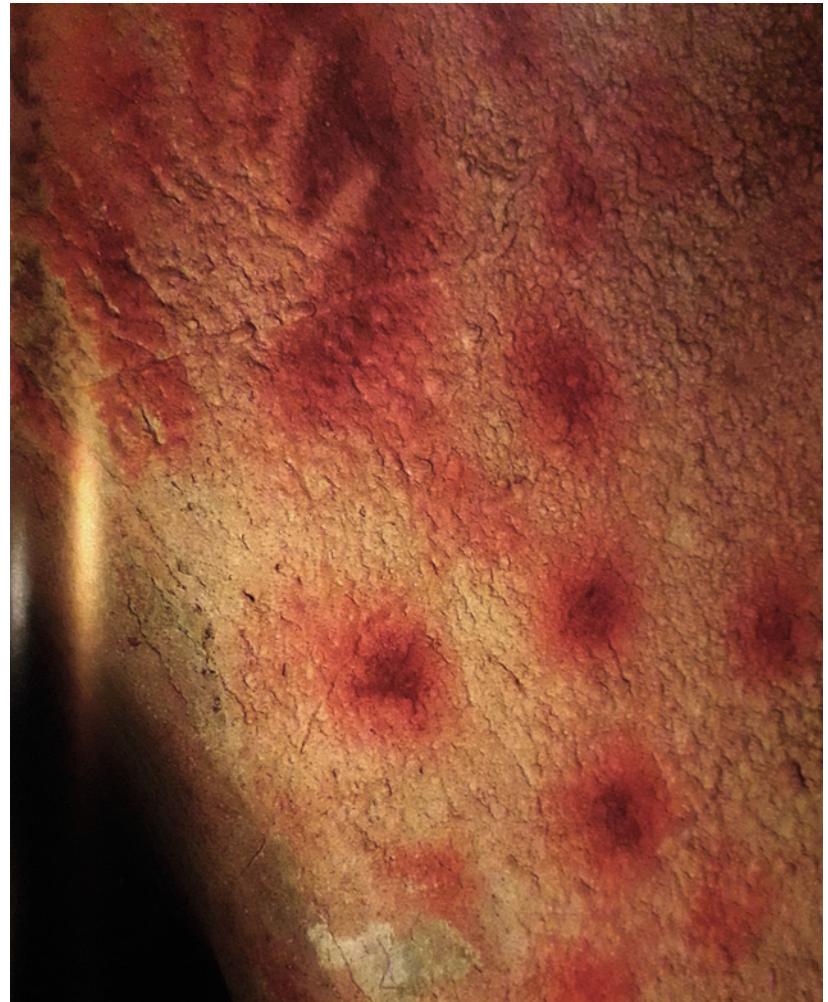
Abb. 14: *Idem*, S. 109, Handnegativ, El Castillo (Santander).

Abb. 15: »Die Hände von Gargas«, in: André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps, Ethnologie et préhistoire 1920–1970*, Paris: Fayard, 1983, S. 305.

Abb. 16: André Leroi-Gourhan – *L'homme tout simplement*, hrsg. von Philippe Soulier, Paris: Éditions de Boccard, 2015, Buchcover.

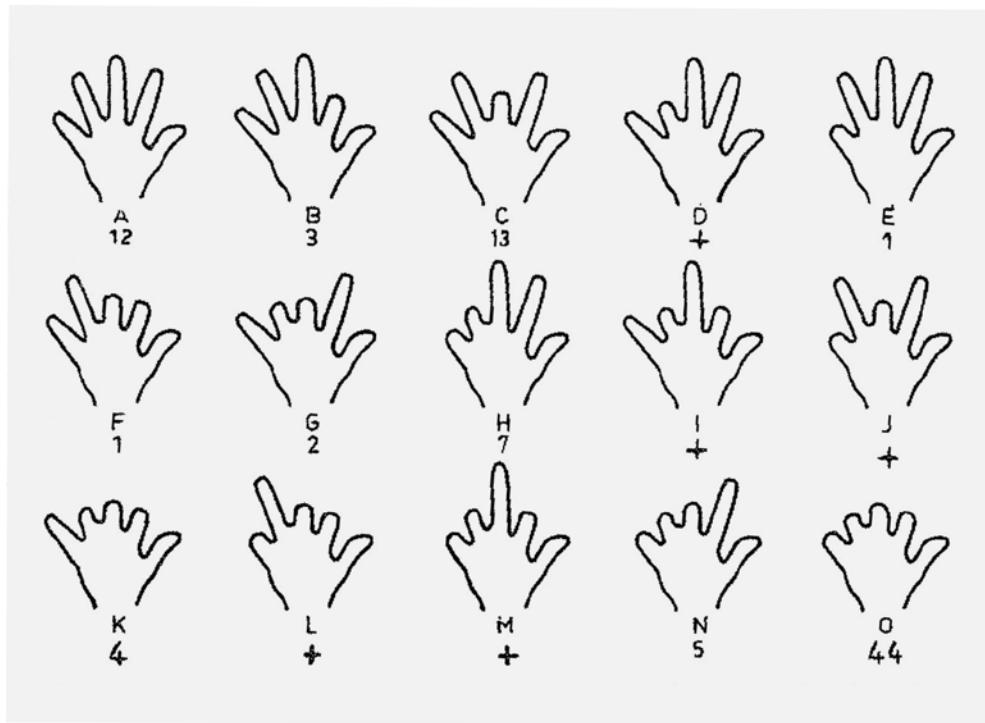


13

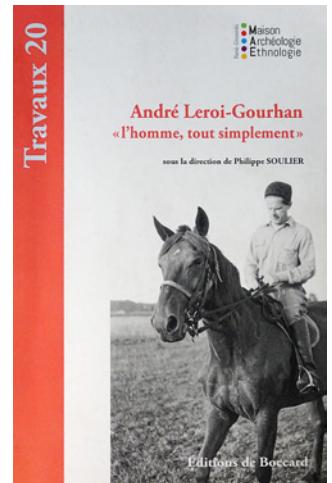


14

15



16



Muriel van Vliet, übersetzt von Nicola Denis

»Morgendämmerung der Bilder«¹: Das »ästhetische Leben«² nach André Leroi-Gourhan (1911–1986)

Die Ästhetik Leroi-Gourhans leitet sich eindeutig aus der *Morphologie* ab. (I) In der Tat handelt es sich bei den Texten zu Geste und Memoria ausdrücklich um deskriptive Studien von Formen und Figuren, die eng auf die menschlichen Lebenszusammenhänge bezogen sind und den Gebrauch dieser Figurationen ins Zentrum stellen: Formen des Lebensmilieus, Formen von Skelett oder Schädel, Formen des Werkzeugs, des Mobiliars und der Habitate, Kunstwerke, oder die Formen abstrakter oder figürlicher Felszeichnungen. Leroi-Gourhans Morphologie arbeitet die korrelativen Veränderungen all dieser Formen heraus und geht dabei von der Struktur der unterschiedlichen, dem Lauf der Jahreszeiten unterworfenen Lebensmilieus aus, bis hin zur Hypothese von Migrationen, die stilistische Veränderungen nach sich ziehen. Die über Zeichnungen, Schemata, topografische oder stratigrafische Erhebungen, vergleichende Tabellen und Abbildungen realisierte Bestandsaufnahme konkreter Figuren basiert stets auf dem in Bewegung befindlichen Körper und seinem spezifischen physiologischen Rhythmus. Die körperlichen Rhythmen stehen in einer permanenten Interaktion mit der Topographie. Über immer komplexere *operative Ketten* entwickeln sich daraus präzise technische Gesten, aus deren Funktionen wiederum die ästhetischen Formen hervorgehen. Die natürliche Umwelt, das benutzte Material, die Arten des Zusammenlebens auf einem Territorium fließen kontinuierlich in die ästhetischen Formen ein. Leroi-Gourhan nimmt nie die Kunst als solche zum Ausgangspunkt, sondern widmet sich ihr erst nach einem ausführlichen Umweg über Technik, Milieu, Material, Gesten, Lebensweisen und Habitat. In dem von ihm entworfenen Panorama existiert die Kunst nur als Projektion aller anderen symbolischen Formen: Technik, Sprache, mythologische Erzählungen stehen in einem permanenten Dialog mit ihr. (II) Die Ästhetik Leroi-Gourhans mündet außerdem in eine *Semiotik*, die über den schriftlichen Sprachzugang hinausreicht. Noch vor dem Aufkommen der Schrift habe es demnach sehr bewusste Versuche der Bedeutungsvermittlung über abstrakte, mit konkreten Darstellungen verknüpfte Zeichen gegeben, deren Hybridisierung oder Zurichtung vermutlich als Basis für orale Mythenzählungen oder kollektive Rituale gedient hätten. Als Gedächtnisträger wird die Kunst wie ein *Mythogramm* studiert, und schließlich als Protoschrift, die aufgrund eines unweigerlich schwebenden Sinns die faszinierende Wirkung eines *Halo* hat. Als jemand, der die Ideogramme der orientalischen Sprachen studiert hat, ist

Leroi-Gourhan sensibel für die vielfältigen Bedeutungsarten und für die Charakterisierung der Kunst als ein (von Anfang an) spirituelles Streben. (III) Es gilt also, auf der Basis von Morphologie und Semiotik eine *Stiltheorie* zu erarbeiten, die ihrerseits periodische Einordnungen ermöglichen kann, wenn die Radiokarbonmethode versagt oder sich als ungenügend erweist. Der morphologische strukturalistische Ansatz Leroi-Gourhans grenzt die Geschichte also nicht aus, im Gegenteil. Sein morphologischer Strukturalismus ergibt sich aus dem Herausarbeiten gegenseitiger Berührungspunkte zwischen den unterschiedlichen Stilen sowie aus der korrelativen Veränderung von Zeichensystemen und den mit ihnen assoziierten Darstellungen. Diese stilistische Betrachtung setzt voraus, dass die künstlerischen Objekte nie von den nicht-künstlerischen gesondert analysiert werden, egal ob es sich um technische Objekte oder rituelle Praktiken handelt. Es gilt, weder die Kunstwerke von ihrem Entstehungsmilieu zu trennen noch die beweglichen von den unbeweglichen Werken. Mithin handelt es sich um einen dezidiert ganzheitlichen Ansatz. Mit seiner Hilfe kann Leroi-Gourhan letztlich auch unterschiedliche historische Epochen zueinander in Bezug setzen und langfristige Hypothesen hinsichtlich der Symbolentwicklungen aufstellen.

Abschließend wollen wir zeigen, dass die Ästhetik Leroi-Gourhans zwar strukturalistische Elemente aufweist, sich aber dennoch deutlich vom Ansatz Claude Lévi-Strauss' unterscheidet. Die beiden bedeutenden Vertreter der französischen Anthropologie, deren Wege sich in den Institutionen und Lehreinrichtungen kreuzten, sind eher als komplementär denn als gegensätzlich aufzufassen. Bei Leroi-Gourhan kristallisieren sich im Wesentlichen *Lebensstrukturen* heraus, die auf einen in Bewegung befindlichen Körper in seinem biologischen und sozialen Lebensmilieu zurückgehen – ein symbolischer Raum, in dem sich Mythen und religiöse Rituale nur andeutungsweise abzeichnen. Lévi-Strauss hingegen geht für eine neuerliche Aufwertung der *aisthesis* von den Verwandtschaftsstrukturen und dem Studium der gesammelten Mythen aus. Erst in seinen späteren Werken bezieht Lévi-Strauss auch unterschiedliche Artefakte – Technik, Kunst, Tätowierungen und Masken – in seine Reflexion mit ein.

I. DIE ÄSTHETIK ALS ÖKOLOGIE UND MORPHOLOGIE

Die Ästhetik Leroi-Gourhans ist in erster Linie eine *physiologische*³ Ästhetik, die in einer von der Natur erzeugten Bewegung wurzelt. *Aisthesis* wird hier im etymologischen Sinne verstanden, als sinnenbezogene Wahrnehmung eines Milieus durch einen in ihm agierenden Körper, insbesondere als permanente Interaktion mit einem Lebensmilieu und Ökosystem.⁴ Damit ist sie im ursprünglichen Sinn eine Ökologie (vom griechischen *oikos* für Haus), eine Reflexion über die Art, den Raum zu bewohnen, eine Position wie sie derzeit auch der schottische Anthropologe Tim Ingold vertritt.⁵

Leroi-Gourhans Frühwerk *La civilisation du renne* (1936) ist beispielhaft für diesen auf biologischem Boden verwurzelten Ansatz. Die aus ihm abgeleitete Ästhetik basiert auf einer Reflexion über die Gestaltung der Landschaft, eines positiv kon-

notierten, polarisierten Umfelds, das nie ausschließlich körperlicher, sondern immer schon kultureller Art ist. Auf vergleichende Bildtafeln und Fotografien gestützt, widmet sich André Leroi-Gourhan einer akribischen Rekonstruktion des arktischen Lebensraums und seiner unerbittlichen physischen Zwänge. Anhand von mit Legenden versehenen Karten erläutert er die Morphologie von *Tundra* und *Taiga*. Er beschreibt die Entwicklung der arktischen Zone, die Jahreszeiten und Zeitaltern unterworfen ist. Nach der Analyse feinster Milieuveränderungen widmet er sich der Migration der Rentiere⁶ und ihrer physiologischen Anpassung an das Milieu über mehr oder weniger lange Zeiträume hinweg. Erst ganz im Hintergrund seiner eingehenden Landschaftsbeobachtung erscheint endlich auch der Mensch als ein von Anbeginn starkes und schwaches Wesen zugleich. Schwach, weil er von den harten klimatischen Bedingungen abhängt. Und stark, weil er, stets einfallsreich und erfängerisch, dank der symbolischen Funktion sein Milieu mit dem entsprechenden Abstand betrachten, mögliche Antworten finden und diverse Strategien anwenden kann.⁷ »Wir sind von der Kälte, dem Fluss und dem Vogel ausgegangen, um uns an einer Erklärung der menschlichen Gesten zu versuchen«,⁸ resümiert es Leroi-Gourhan in seinem Vorwort poetisch. Im Folgenden beschreibt er die täglichen Bewegungen der Völker der Rentierkultur, ihre saisonalen Wanderungen, ihr Habitat, ihre Kleidung, ihr Gewerbe und ihre Glaubensvorstellungen. Auffällig ist, dass Leroi-Gourhan in dieser Studie die Bedeutung des von seinen Lehrmeistern Marcel Granet und Marcel Mauss entwickelten sexuellen Dualismus aufgreift. »Der Gegensatz und der unbestimmte Wechsel des männlichen und weiblichen Prinzips⁹ erlaube so zum Beispiel, die Kontraste zwischen den Gesichtstätowierungen von Männern und Frauen zu verstehen. Doch unter den sexuellen Zeichen subsumieren sich im weiteren Sinne auch »Himmel und Erde, Warm und Kalt, Schwarz und Weiß, Trockenes und Feuchtes, Heiß und Kalt in einem Kreislauf, der sich unabänderlich im jährlichen, jahreszeitlichen, monatlichen und täglichen Rhythmus niederschlägt und in sämtliche Manifestationen der Lebewesen einschreibt«.¹⁰ Im Bereich der Technik äußert sich der sexuelle Dualismus in der Aufteilung zwischen »männlichen« Werkzeugen – etwa das Messer (*savik*) mit seiner spitzen Klinge und dem Griff aus Rentiergeweih – und »weiblichen« wie der *oulouok* mit breiter Schneide und Elfenbeingriff. Nicht zuletzt fließt er auch in das für kleine Miniaturfiguren verwendete Material ein: Während Rentiere praktisch ausschließlich aus Elfenbein gearbeitet sind, werden Seehunde aus Rentiergeweih hergestellt. Der Gegensatz zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit findet sich auch in stilisierten Darstellungen des weiblichen Geschlechts auf Anhängern oder Broschen, die auf die Kleidung aufgenäht wurden, eine Praxis, die sich Leroi-Gourhan zufolge mit einer erstaunlichen Kontinuität vom Jungpaläolithikum bis zu den Eskimos der Neuzeit hinzieht.¹¹ Ähnlichen Theorien begegnet man später in *Le geste et la parole* (1964) und in *Préhistoire de l'art occidental* (1965). Unverkennbar zieht sich ein roter Faden von Leroi-Gourhans komparativen ethnologischen Untersuchungen über die arktischen Völker der 1930er-Jahre zu den stärker strukturalistisch geprägten Studien aus den 1950er-Jahren, die sich nun

eingehender mit den prähistorischen Zeichensystemen befassen. Diese will Leroi-Gourhan vor allem für sich genommen studieren, da er einer allzu groben Komparatistik misstraut, sich aber auf die Erträge seiner ethnologischen Feldforschungen stützt.

Darüber hinaus ist die Ästhetik Leroi-Gourhans eine allgemeine Betrachtung über den *gelebten Raum*. Die Nomaden durchmessen den Raum, er ist eine Route (*itinéraire*)¹², eine Strecke, ein Weg, der von einem Punkt zum nächsten seinen Sinn ergibt, um das Überleben in der Natur zu garantieren. Leroi-Gourhan nennt ihn den »dynamischen Raum«, im Gegensatz zum »statischen Raum« der Sesshaften.¹³ Letzterer ist ein Pol, um den sich konzentrisch das Verhältnis zu den bewohnten und bewirtschafteten Räumen organisiert, ob Lagerstätten, Areale der Tierhaltung oder technische Rohstoffverarbeitungen. »Der nomadische Jäger-Sammler erfaßt die Oberfläche seines Territoriums über die Wege, auf denen er es durchwandert; der seßhafte Bauer konstruiert die Welt in Kreisen, die konzentrisch um seinen Speicher angeordnet sind«.¹⁴ Der zeitgenössische Anthropologe Tim Ingold greift exakt diesen Gedanken auf. Einen Raum in Bezug auf eine spezifische Lebensweise jeweils anders zu bewohnen, bedeutet auch, ihn in symbolischer Hinsicht, sprich mit seinen technischen, künstlerischen oder religiösen Bräuchen, anders zu denken.

Die physiologische Ästhetik konzentriert sich im Übrigen auf die *Rhythmen* der Arbeit, die den Körper der Menschen prägen und gleichzeitig topologisch ihren Raum strukturieren.¹⁵ Diese Rhythmen spielen bis heute eine wichtige Rolle, bis hin zur Organisation des wissenschaftlichen Lernens oder religiöser Rituale, bei denen repetitive Gesten zum Einsatz kommen. »Beispiele dafür gibt es viele: das rhythmische Wiegen der chinesischen Schüler beim Aufsagen von Zeichenlisten, oder die rhythmischen Bewegungen unserer Schüler beim Aufsagen der Multiplikationstafeln oder auch die Gebetsschnüre des Nahen Ostens, die man durch die Finger gleiten läßt«.¹⁶ Diese Rhythmen werden zunehmend stärker reflektiert, beispielsweise im gemeinsamen Singen, das die Gesten der Landarbeiter technisch zu koordinieren hilft. Mit dem Bewusstsein ihrer Bedeutung bekommen sie einen spezifischen künstlerischen Wert.

Die Wirksamkeit der Geste ist dann erreicht, wenn die Funktion möglichst präzise erfüllt wird, denn die Schönheit der Formen ergibt sich eben aus jener »*funktionellen Approximation*«.¹⁷ »Der ästhetische ›Augenblick‹ im Entwicklungsgang jeder Form liegt an dem Punkt, da diese Form der Formel am nächsten kommt: Der hoch entwickelte Faustkeil, der fein gearbeitete Schaber, das Bronzemesser, das besonders gut für seine spezielle Verwendung geeignet ist, sie alle lassen gleichermaßen die ästhetische Qualität des *Zusammentreffens von Funktion und Form* durchscheinen.«¹⁸ Nie interessiert sich Leroi-Gourhan nur für die reine, isolierte Form, immer nur für die aus der Materie erwachsene Form, die in der Formel verdichtete Beschaffenheit, die sich aus der schrittweisen Anpassung der Funktion und der aus einer Abfolge von Gesten resultierenden konkreten Form ergibt. Das erinnert an die »*Formeln*« des deutschen Kunsthistorikers Aby Warburg.

Mithilfe der technischen Geste lässt sich eine immer komplexere und reflektiertere operative Kette¹⁹ durchspielen, die rein materielle, an die Materialzwänge gebundene Aspekte mit kulturellen verknüpft: etwa bei Ornamenten, die das Objekt mit einer symbolischen Bedeutung aufladen und den gesellschaftlichen Rang ihres Besitzers unterstreichen. Nehmen wir das Beispiel der Extraktion einer dreieckigen Pfeilspitze nach der Levallois-Technik. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass nicht mehr einfach nur der Block zum Werkzeug wird, wie es noch bei der Anfertigung eines groben *Chopper* üblich war, sondern dass der Block Splitter in einer vorbestimmten Form produziert, die im Folgenden selbst zu Werkzeugen weiterverarbeitet werden. Die Levallois-Technik setzt voraus, dass im Vorfeld ein Silexblock als *Kernstein* ausgewählt worden ist. »Die Extraktion der Spitze erforderte mindestens sechs Folgen von Operationen, die in engster Verbindung miteinander standen, sich wechselseitig bedingten und eine sehr präzise Voraussicht verlangten«.²⁰ Die Abfolge dieser operativen Ketten setzte außerdem mit hoher Wahrscheinlichkeit einen Blickkontakt zwischen den beteiligten Individuen und ein Mindestmaß an verbalem Austausch voraus. Das Gesicht entwickelte sich parallel zur Geste (Hand), wie die Überreste von Hominiden bezeugen, deren Skelett sich (in Bezug auf die Schädelform und die technischen Fähigkeiten der Hand) merklich weiterentwickelte.²¹ Der Mensch stellt »konkrete Werkzeuge und Symbole her, die beide auf den gleichen Prozeß, oder besser auf die gleiche Grundausstattung im Gehirn zurückgehen«.²² Die Ästhetik Leroi-Gourhans entwickelt eine *Symboltheorie*, die in zahlreichen Punkten des deutschen Philosophen Ernst Cassirer ähnelt, die ebenfalls in einem physiologischen Ansatz wurzelt und sich dabei gleichzeitig einer regelrechten Kulturtheorie öffnet.

Fassen wir diesen ersten Punkt kurz zusammen: Nach Leroi-Gourhan beginnt die symbolische Funktion bereits mit der Strukturierung der technischen Geste in operativen Ketten und mit der Einführung eines Rhythmus zur Gliederung von Zeit, Raum und Zahl. Das Wohnen und die Höhlenmalereien des prähistorischen Menschen resultieren demnach bereits aus dem umfassenden Ausdruck der symbolischen Funktion – und zwar schon vor der Erfindung des artikulierten Sprechens oder der Schrift. Selbst wenn der prähistorische Mensch kaum in der Höhle lebte, war diese ein stark polarisierter Raum, in dem jeder Teil in einem bedeutungsvollen Verhältnis zum Ganzen stand. Der Eingang ist oft mit roten Punkten übersät, wie in Pech-Merle, oder mit Ocker bemalt, der auch für Bestattungszeremonien verwendet wurde. Auch die Stellen der Höhle, in der die diversen Laufgänge schmäler werden, sind oft mit Ocker gefärbt, ebenso die hintersten Ausbuchtungen. Gelegentlich wechseln sich, wie in El Castillo de Santander, am Höhleneingang »punktförmige« und »viereckige« Zeichen ab, was Leroi-Gourhan als Wechsel zwischen abstrakten »männlichen« und abstrakten »weiblichen« Zeichen interpretiert. Leroi-Gourhan begreift die Höhle als einen symbolischen Raum und erinnert damit an den Standpunkt, den Pierre Bourdieu in seinen frühen soziologischen Schriften in Bezug auf das kabylische Haus vertritt.

Aus dem Vergleich zwischen unterschiedlichen Werkzeugformen, die derselben Funktion dienen, lassen sich zudem *Tendenzen* und *Stile* bestimmen. Die Tendenz bezeichnet die funktionale und technische Antwort auf die Zwänge des Milieus und des Lebens in der Gruppe oder diejenigen des Materials. Sie lässt sich nur an der Schnittstelle zwischen Individuum und seinem Lebensmilieu begreifen. Dabei determiniert das Lebensmilieu nicht *stricto sensu* die technische Produktion. Ähnliche Voraussetzungen des Lebensmilieus führen trotz zeitlicher und geografischer Entfernung bei den Menschen auch zu ähnlichen Tendenzen, so dass sich wie in *La civilisation du renne* bestimmte Konstanten systematisieren lassen. Dennoch darf man sich den stilistischen Unterschieden nicht verschließen, die prinzipiell ähnlichen Tendenzen eine unterschiedliche Färbung geben und manchen Ornamenten je nach Kultur und Epoche einen ganz anderen Sinn verleihen. Ein Ornament, das ursprünglich als Erkennungstechnik innerhalb der Herde genutzt wurde, um den Viehbestand zu zählen und zwischen verschiedenen Schäfern einer sozialen Gruppe aufzuteilen, kann zum Beispiel für die Kleidung von Frauen und Männern wieder verwendet werden und mit der Zeit eine völlig neue Bedeutung annehmen. Es bringt dann nicht mehr nur eine Tendenz zum Ausdruck, die als Antwort auf die Zwänge eines Milieus zu verstehen ist, sondern einen eigenen Stil, der mit einem gewissen Spielraum an eine spezifische Gedanken- und kollektive Handlungswelt gebunden ist – letztlich also eine eigene Kultur.

Die Paläontologie Leroi-Gourhans will demnach das Verhältnis der prähistorischen Individuen zu ihrem Lebensmilieu rekonstruieren. Es gilt, aus den schlichtesten bedeutungstragenden Überresten operative Ketten zu bilden, mit deren Hilfe die Überreste erweckt werden. Im Vergleich mit Völkern, die noch heute in ähnlichen Lebensräumen leben, wird versucht, die Bewegung zu rekonstruieren, mit der die Menschen ihre Werkzeuge handhabten. Wenn man eine geschliffene Feuerstein-klinge aus dem Jungpaläolithikum findet, kann man sie beispielsweise mit einer heutigen, ganz ähnlich aussehenden, geschliffenen und polierten Eskimo-Schieferklinge vergleichen und dank ihrem Griff aus Walfischbarten verstehen, wie das vermutlich ebenfalls geschaftete prähistorische Messer schneiden und schaben konnte, ohne die Hand seines Benutzers zu verletzen.²³ Die Tatsache, dass gleiche Überreste an verschiedenen Stellen gefunden werden, gibt über die Bewegungen des Menschen in seinem Habitat und seiner Umwelt Aufschluss. Ein Fund, der zunächst aufgrund seiner Schönheit oder Seltenheit bedeutungslos scheint, kann sich in ästhetischer Hinsicht als wichtiger erweisen als ein anderer, wenn es gelingt, zu rekonstruieren, welche Wege der prähistorische Mensch zurücklegen musste, um sich das Material zu besorgen, seine Form zu erzeugen und den Gegenstand zu gebrauchen, und wenn man versteht, weshalb die Überreste des betreffenden Werkzeugs an unterschiedlichen Stellen des Habitats gefunden wurden.²⁴ »Die Strukturen werden von topografischen Gruppierungen der Zeugen bestimmt«.²⁵ Schönheit und Seltenheit eines Gegenstandes zählen weniger als das Leben, das die Materie veredelt, sobald die zugrundeliegenden Gesten rekonstruiert werden können. Daraus ergibt sich die *Würde der frühen Werkzeuge*, ihre unvergleichliche *Aura*, auch wenn sie

vielleicht weniger »schön« als anderes erscheinen. Die Ästhetik Leroi-Gourhans ist keine Hommage an die Schönheit der prähistorischen Werke: Durch die Rekonstruktion ihres Lebens lädt sie uns vielmehr zu einer Teilhabe mit den Menschen von einst ein. Wenn sie tatsächlich so gelebt haben, wenn wir sie, ausgehend von noch so rudimentären Überresten und Spuren, verstehen können, überkommt uns ein humanistischer Elan: Wir fühlen uns ihnen nahe, wir fühlen uns förmlich in sie ein, und ihre Aktivitäten »sagen« uns etwas, ohne dass es dafür irgendwelcher Worte bedarf. Bei Leroi-Gourhan ist die Ästhetik eine Gefühlssache, die aus einer tief empfundenen Verbundenheit mit den ersten Menschen entspringt. Weil wir fähig sind, die Bewegung ihres Körpers im Raum zu rekonstruieren, den Rhythmus ihrer Gesten auf dem Material, ihre Migrationen und Wanderungen, ergreift uns ein heiliger Schauer. Trotz ihrer gegensätzlichen Standpunkte treffen sich Georges Bataille und Leroi-Gourhan möglicherweise in diesem Schock eines in allen Formen präsenten sexuellen Dualismus und in dem heiligen Schauer vor einer kosmischen Symbolik. Die Zeit schmilzt auf wundersame Weise zusammen, weil wir heute aufs Neue, und sei es nur im Geiste, das Habitat unserer Vorfahren durchqueren können und in der Lage sind, die operative Kette ihrer technischen Gesten nachzuvollziehen. Der Ansatz Leroi-Gourhans wird oft von seiner Bewunderung verklärt, von seiner grenzenlosen Begeisterung angesichts des Wunders, den dieser 20 000 Jahre überbrückende Dialog zwischen den Menschen bedeutet.

Wie aber kann man eine solche Rekonstruktion eines ursprünglichen Lebens wissenschaftlich belegen? Wie lässt sich der Mystizismus eines herbeifantasierten ästhetischen Lebens vermeiden? Zum einen bezieht André Leroi-Gourhan in seinen komparatistischen Ansatz Daten aus der zeitgenössischen Ethnologie ein, um seine Thesen zu untermauern; zum anderen revolutioniert er die Grabungstechniken. Die Qualität der Auswertung gewinnt dadurch, dass sie permanent nach einer möglichst großen Vollständigkeit objektiv messbarer und quantifizierbarer Daten strebt. Sie verdankt sich ebenso der stratigrafischen Methode, die mithilfe von Lochkarten genau bestimmt, wo die Überreste gefunden wurden – alles Möglichkeiten, um ausgehend von winzigen Fragmenten Lebensdynamiken zu rekonstruieren. Die wissenschaftliche Interpretationsarbeit ist zwingend kollektiv. »Die *flüchtigen Zeugen* sind es, insbesondere der rote Ocker und die winzigen Feuersteinsplitter, die in zahlreichen Fällen auf die Gesamtkonfiguration des Habitats schließen lassen. Diese Zeugen gehören zu der Kategorie der ›diskreten‹ Zeugen. Bei den Säuberungen als nebensächlich erachtet oder gar unbemerkt geblieben, bilden sie die einzigen Relikte des Handelns, das innerhalb des beschränkten Bereichs der Haushaltarbeiten stattgefunden hat«.²⁶

Die Ästhetik Leroi-Gourhans ergründet eingehend, was eine fein abgestufte Interpretation nach Art der Tiefenpsychologie vermag. Es gilt, von einem erkennbaren auf einen verschlüsselten Sinn zu schließen. Das scheinbar Unbedeutendste kann sich in Wirklichkeit als das Sinnhaftigste entpuppen. Man könnte seine Methode auch mit der Archäologie des Wissens von Michel Foucault vergleichen, demzufolge man für ein eingehendes Verständnis der Vorgänge innerhalb einer

Gesellschaft die Kräfteverhältnisse und unterschwellige Zusammenhänge herausarbeiten muss, die gemeinhin missachteten Bereichen wie denjenigen der Biologie, der Tauschsysteme (Wirtschaft) und der Repräsentationssysteme (Sprache) zugrunde liegen.²⁷

II. »DIE HAND WURDE SO ZUR SCHÖPFERIN VON BILDERN [...]«²⁸

Da Leroi-Gourhan vor seiner Karriere als Paläontologe Linguist und Philologe war, ist der semiotische Ansatz für ihn eine Selbstverständlichkeit. Kunst ist zeichenhaft, sie ist eine Sprache, die es zu deuten gilt. Eine Sprache, die der Schriftkompetenz vorausgeht, weist jedoch gewisse Besonderheiten auf. Die ganzheitliche und systematische Theorie Leroi-Gourhans ist insofern originell, als sie sich gleichzeitig den abstrakten Zeichen und den konkreten, figurativen Tierdarstellungen widmet. Vom Standpunkt seiner Kritiker aus ist dieser Aspekt durchaus zweischneidig: Während manche bewundern, dass er damit eine Art Generalschlüssel liefert, um den Sinn der bekannten Höhlenmalereien zu erschließen, unterstellen ihm andere eine zwangsläufig übertriebene Systematisierung. In der Tat droht das systematische Gebäude des Anthropologen einzustürzen, sobald sich neue Quellen auftun. Nach der Entdeckung der Henri-Cosquer- und der Chauvet-Höhle haben daher viele seinen Ansatz als überholt erachtet.

Doch auch wenn die zeitgenössischen Interpreten den Anspruch Leroi-Gourhans auf eine Übersichtsdarstellung der prähistorischen Kunst anfechten, sind manche seiner Konzepte in ästhetischer Hinsicht noch immer aufschlussreich und können der Kunstdtheorie als präzise Werkzeuge dienen, vor allem wenn es um das Verhältnis zwischen Text und Bild geht. Für unseren Teil wollen wir uns auf den Begriff des *Halo* konzentrieren, der den Komplex aus abstrakten Zeichen und figürlichen Darstellungen überhöht, und der Frage nach der Wirksamkeit der prähistorischen Kunst nachgehen. Leroi-Gourhan verweigert sich bekanntlich einer Trennung zwischen abstrakten Zeichen und bildlichen Darstellungen: Der Sinn ergebe sich nur aus der Verknüpfung abstrakter Zeichen und konkreter Figuren. Diese Verknüpfung kann als »Zurichtung« beschrieben werden, denn die beiden Serien (die abstrakte wie die konkrete) bleiben heterogen und gehorchen trotz ihrer engen Verflechtung offensichtlich anderen Spielregeln.²⁹ Auch vor Leroi-Gourhan hatten sich die Interpreten, allerdings nur flüchtig, mit den abstrakten Zeichen auseinandergesetzt, ihre ungeteilte Aufmerksamkeit galt jedoch der ergreifenden Schönheit und dem verblüffenden »Realismus« der konkreten Figuren. Mit anderen Worten: Leroi-Gourhans Vorgänger hatten durchaus diverse Theorien aufgestellt, die ästhetische Reflexion dabei jedoch oft nur auf die figürliche Darstellung beschränkt. Genau diesen Punkt sollte Leroi-Gourhan nun ausdrücklich anfechten.³⁰

Die von Leroi-Gourhans Vorgängern scheinbar ungeordnet zusammengestellten Figuren hatten der Hypothese eines großen Durcheinanders Vorschub geleistet, Werke als gleichsam selbstgenügsame Kunst, die aus purer Lust und Langeweile entstanden seien. Andere, darunter Henri Breuil, sahen dahinter einen Bezug auf Praktiken im Sinne der Jagdmagie. Leroi-Gourhans Verdienst bestand darin, zu zeigen,

dass die Figuren keineswegs ungeordnet erscheinen müssen, sondern sich in Wirklichkeit in eine Gesamtkomposition aus mehreren großen Wandflächen einfügen, deren Organisationsprinzip sich innerhalb der Höhle wiederholt. In der Höhle von Lascaux, wie auch in der von Niaux, erscheinen das Bison (oder der Auerochse) tatsächlich häufig in einem direkten Vis-à-Vis mit dem Pferd. Ringsum gruppieren sich Hirsche und Wildschweine in kleinerem Maßstab. Seltene Tiere, wie Löwe oder Nashorn, sowie Mischwesen aus Mensch und Tier (»Zauberer«) finden sich meist vereinzelt in einem praktisch unzugänglichen Teil ganz hinten in der Höhle. Relativ systematisch werden die abstrakten Zeichen mit den bildlichen Darstellungen kombiniert. In der Nähe von Bisons und Auerochsen finden sich die sogenannten »weiblichen« Zeichen: je nach Epoche explizite Vulven, Dreiecke, viereckige Muster (»Gitter«), tektiforme Zeichen oder schlüsselförmige Symbole. Im Kontrast hierzu erscheinen in der Nähe der Pferde die sogenannten »männlichen« Zeichen: Pfeile, Punkte oder gepunktete Linien. Leroi-Gourhan zufolge haben wir es mit Ideogrammen oder, besser, Mythogrammen zu tun. Die Zeichen helfen demjenigen, der den anderen eine kollektive Erzählung vermitteln will, sein Gedächtnis zu objektivieren. »Hinter der symbolischen Figurensammlung hat mit großer Sicherheit ein mündlicher Kontext gestanden, der in einem engen Zusammenhang mit der symbolischen Anordnung stand und dessen Werte räumlich reproduziert wurden«.³¹

Als Gedächtnisträger stellen diese Mischformen zwischen Zeichen und Bildern für Leroi-Gourhan eine Art Protoschrift dar. Damit erscheint die Höhle als Heiligtum, in dem der spirituelle Aspekt der Kunst von Anfang an präsent ist. Leroi-Gourhan geht demnach sehr viel weiter als diejenigen Interpreten, die in den Tierdarstellungen den Ausdruck einer Jagd magie sehen. Zum einen, weil die abgebildeten Tiere nicht, oder nur zu einem geringfügigen Anteil, mit den gejagten Tieren identisch sind. Zum anderen, weil die topographische Aufteilung zeigt, dass ihre Hierarchie nicht dem Zufall überlassen wurde.³² Wir stehen gewissermaßen vor einem Pantheon: Dessen Feinheiten mögen uns vielleicht entgehen, nicht aber die Tatsache, dass wir dabei mit einem Streben nach dem Heiligen konfrontiert sind. »Wenn die Kunst daher so eng mit der Religion verbunden ist, so, weil der graphische Ausdruck der Sprache die Dimension des Unaussprechlichen wiedergibt, die Möglichkeit, der Mehrdimensionalität der Tatsachen durch visuelle Symbole, die zur gleichen Zeit zugänglich sind, gerecht zu werden«.³³ Die Verknüpfung aus abstrakten Zeichen und konkreten Darstellungen sagt, was die herkömmliche Sprache, die sich auf die unmissverständliche Bezeichnung von Konzepten beschränkt, nicht zu sagen vermag: Sie verweist auf etwas, was uns im Kosmos entgeht und unsagbar bleibt, aber auf das wir uns unbestimmt beziehen können und dessen Sinn, wie Claude Lévi-Strauss in Bezug auf die Kunst schreibt, unweigerlich »schwebend« bleibt.

Die Ästhetik Leroi-Gourhans nähert sich der Kunst wie einer spezifischen Schriftform, die den chinesischen Piktogrammen und Ideogrammen gleicht, die er während seines Studiums und seiner ersten beruflichen Station als Kurator am Musée Guimet studiert hatte. Leroi-Gourhan unterstreicht die Bedeutung der *Flexibilität der Bilder*, da die Figuren im Unterschied zu unserer linearen Schrift eine

ausgeprägte *Dehnbarkeit* unter Beweis stellten. »In der Tat bieten sich die ältesten chinesischen Inschriften (aus dem 11. und 12. Jahrhundert vor unserer Zeit) [...] in Gestalt von Figuren dar, die zu Gruppen versammelt sind und den Gegenstand oder die Handlung mit einem *Halo* versehen, der den verengten Sinn, den die Worte in den linearen Schriften angenommen haben, weit übersteigt«.³⁴ Er führt mehrere Beispiele an, um zu ergründen, wie die prähistorischen Menschen Bedeutung erzeugen wollten. Wenn man die Konzepte *ngan* (Frieden) und *kià* (Familie) lediglich in Schriftzeichen übersetzen will, reduziert man sie auf ihr bloßes Gerüst. Wenn jedoch die Idee des Friedens durch die Darstellung einer Frau unter einem Dach veranschaulicht wird, eröffnet sich sofort eine *mythographische* Perspektive, weil man sich weder mit einer reinen Lauttranskription wie in unserem Schriftsystem konfrontiert sieht noch mit einer piktographischen Darstellung einer Handlung oder einer Eigenschaft nach Art unserer Verkehrsschilder. Vielmehr haben wir es mit der Verknüpfung (oder der Kombination, der Montage) zweier Bilder zu tun, die mit der ganzen Dichte ihres grafischen Kontexts ins Spiel kommen. Diese Verknüpfung antwortet für das damit vertraute Volk auf andere geläufige Verknüpfungen, wie zum Beispiel die Kombination aus den Zeichen für Dach und Schwein, die auf Chinesisch das Wort Familie ergibt.

Ein zweites Beispiel Leroi-Gourhans zeigt die *Halo*-Wirkung, die durch die Kombination zweier heterogener Serien aus Zeichen und Abbildungen entsteht, noch präziser. Um auf Chinesisch »»elektrische Lampe« zu sagen, genügt es theoretisch, den Gegenstand mit den Buchstaben *Tien-k'i-teng* zu umschreiben, die wörtlich »Glühbirne« bedeuten. Wenn man sich aber dafür entscheidet, den Gegenstand durch die Aneinanderreihung dreier Schriftzeichen (»Blitz«, »Dampf« und »Beleuchtung«) wiederzugeben, eröffnet sich unvermittelt eine ganze Welt aus Symbolen, die das letztlich banale Bild der elektrischen Lampe gewissermaßen mit einem Nimbus umgeben. Das erste Schriftzeichen verweist auf den aus einer Regenwolke schießenden Blitz, das zweite auf den Dampf über einem Kochtopf voller Reis, das dritte schließlich auf das Feuer und ein Behältnis, oder aber auf das Feuer und etwas Emporsteigendes. »Natürlich sind diese Bilder parasitär und mögen dem Denken einen diffusen Charakter verleihen, es in eine Richtung leiten, die keinen Bezug mehr zu dem bezeichneten Gegenstand besitzt [...]; ein so banales Beispiel vermag uns aber einen Eindruck davon zu geben, worin das Besondere eines Denkens bestanden haben mag, *das vieldimensionale, diffuse Schemata evozierte*«.³⁵ Genau aus diesem anspielungsreichen Schillern der Wörter, aus jener unbegrenzten Flexibilität der Bilder ergibt sich der aus der Kombination von Tieren und abstrakten Zeichen ausgehende *Halo* der Höhlenmalerei. Unbestritten haben wir es mit einer Nebeneinanderreihung von Symbolen zu tun, die zwar keine Sätze bilden, dafür aber bedeutungstragende Bildgruppen, die von einer nun nicht mehr technischen, sondern künstlerischen Hand zeugen.

Tatsächlich bewirkt der aufrechte Gang des Menschen zunächst die Befreiung der Hand zur Gestaltung von Werkzeugen, und im Folgenden die des Gesichts zum Sprechen. Doch die grafische Ausdrucksweise, die aus der Kombination abstrakter

Zeichen und figürlicher Darstellungen entsteht, schafft plötzlich einen Ausgleich zur verbalen Sprache. »Die Hand wurde so zur Schöpferin von Bildern, von Symbolen, die nicht unmittelbar vom Fluß der gesprochenen Sprache abhängen, sondern eine echte Parallel darstellen«.³⁶ Die menschliche Evolution sei in erster Linie eine Evolution der Ausdrucksmittel, lautet eine zentrale These von Leroi-Gourhans Ästhetik. »[...] die Hand hat ihre Sprache, die an den Hörsinn geknüpft ist, zwischen beiden liegt jener *Halo*, der dem Denken vor der Entstehung der Schrift im eigentlichen Sinne einen eigentümlichen Charakter verleiht: die Geste interpretiert das Wort, und dieses wiederum kommentiert den Graphismus«.³⁷ Im Laufe der Geschichte findet eine zunehmende »Verengung der Bilder« statt; und je linearer die Symbole werden, desto mehr verarmen die »Mittel zum Ausdruck irrationaler Momente«.³⁸ Der multidimensionale Aspekt des symbolischen Denkens geht zunehmend verloren. Der erste Band von *Le geste et la parole* endet mit einer Gefahr, die der Anthropologe seit den späten 1960er-Jahren kommen sah und die auch für uns noch aktuell ist: Wenn die Fantasie, die Grundeigenschaft der Intelligenz, verkümmert, und damit auch die Fähigkeit unserer Gesellschaft zur Symbolbildung, laufen wir Gefahr, auch unsere Handlungsfähigkeit einzubüßen. Um sich weiterentwickeln zu können, muss die Gesellschaft innerhalb der lebenswichtigen operativen Ketten auch die Fantasie beanspruchen. Für unsere Gesellschaften, in denen die Hand ihre technische Beweglichkeit verliert, während die Fähigkeit, neue Bedeutungsarten zu ersinnen, allmählich zu verkümmern scheint, ist dieser Ansatz nach wie vor hochaktuell.

III. STILISTISCHE EINORDNUNG UND DATIERUNG DER PARIETALKUNST

Von diesem Ansatz ausgehend, versucht Leroi-Gourhan, die stilistischen Bestimmungen, die Henri Breuil in seinem Hauptwerk *Quatre cents siècles d'art pariétal* vorgenommen hatte, zu verfeinern und vorsichtig eine neue Periodisierung vorzuschlagen. Dabei koppelt er die synchronische Achse an die diachronische, um zu zeigen, wie sich Tierdarstellungen oder vergleichbare abstrakte Zeichen je nach Kultur und Aneignung der jeweiligen Volkstämme im Laufe der Zeit allmählich verändern.

Die erste Periode wird als »primitive Periode«³⁹ bezeichnet und resümiert die Charakteristika von Stil I. Dieser Stil zeichnet sich durch erste aufeinander bezogene Silhouetten aus. Noch ist keine bewusste Wandgestaltung erkennbar, die dekorativen Objekte sind noch nicht eindeutig figurativ. Die Tierdarstellungen beschränken sich auf Kopf, Vorderteil oder Rückenlinie. Für diesen Stil sind realistische vulvenartige Figuren, Punkte und Striche kennzeichnend. Dennoch lässt er sich nicht als primitiver Realismus bezeichnen, weil die spezifischen Wesensmerkmale der Tiere abstrakt herausgearbeitet werden. Kleine Venusfigurinen bilden herausragende Beispiele für die mobile Kunst dieser Stilrichtung. Die zweite Phase der so genannten »primitiven« Periode wird durch die Entwicklung großer Heiligtümer geprägt. In den Höhlen werden erste Dunkelzonen ausgemalt. Im Bereich der mobilen Kunst kommen innerhalb von Stil II vor allem gravierte (Stein-)platten vor.

Die zweite Periode bezeichnet Leroi-Gourhan als »archaische Periode«. Stil III versucht, die Tiere in ihrer Bewegtheit abzubilden, und isoliert einzelne Details. Zum Malen werden Ocker und Mangan benutzt. Man kann körperliche Einzelheiten erkennen. Lascaux mit seinen viereckigen »Wappen« und monochrom ausgemalten Tieren ist beispielhaft für diesen Stil. Die dargestellten Tiere haben häufig aufgequollene Bäuche und kurze Beine.

Für Leroi-Gourhan folgt nun die »klassische Periode« mit der Gestaltung von Heiligtümern in den Dunkelzonen der Höhlen. Stil IV (Frühphase) zeichnet sich durch die Erstellung eines naturalistischen Kanons aus. Die Bisons zum Beispiel werden mit Haarbüschel, Mähne und Widerrist dargestellt. Die Strichführung ist gerundet, die Ausmalungen zeigen Abstufungen. Es sind plastische Umrisse und konventionalisierte Details zu erkennen. Die Tiere sind in Bewegung. Ihr Fell ist nach eindeutigen piktographischen Vorgaben gestaltet: darunter das über die Pferderücken verlaufende »M« und die schraffierten Details. Zu den Zeichen von Stil IV (Frühphase) zählen »abgeschnitten« wirkende Frauen, schlüsselartige Symbole, (späte) Viereckzeichen und tektiforme Zeichen. Stil IV (Frühphase) ist ferner durch die Entwicklung der mobilen Kunst gekennzeichnet. In der zweiten Phase der klassischen Periode unterstreicht Leroi-Gourhan besonders die Bedeutung der ersten Harpunen im Magdalénien, die einen ikonographischen Wandel einleiteten. Dieser Stil IV (Spätphase) zeichnet sich durch einen fotografischen Realismus der Tierdarstellungen aus, die naturgetreuen Proportionen folgen. Die Tiere grasen oder galoppieren. Es ist das Ende der unterirdischen Heiligtümer. In dieser Phase findet man zahlreiche Werke der mobilen Kunst wie kleine Steinplatten oder Kiesel (beispielsweise die Stalagmitenplatten aus Teyjat und Labastide). Thematisch neu ist das Rentier, obwohl es mit dem Gletscherschwund, der das Ende der Höhlenmalerei besiegelt, kontinuierlich Richtung Norden migrierte. Leroi-Gourhan zieht folgende Schlussfolgerung: »Einer der interessantesten Aspekte der paläolithischen Kunst liegt in ihrer Nähe zum Ursprung der Figuration. Sie beginnt beim Nullpunkt der Bilder, die sich als abstrakte Ansammlungen präsentieren, und entwickelt sich individuell hin zum photographischen Realismus, ohne daß die Komposition mehr als Konsistenz in den Figuren erreichte«.⁴⁰

Leroi-Gourhan konzentriert sich also auf Strukturen, die jedoch immer dynamisch, an einen belebten Raum, an ein Lebensmilieu oder an einen bewegten Körper gebunden sind. Es geht um eindeutige Lebensstrukturen, die gedeutet werden wollen, wobei abstrakte und konkrete Zeichen zusammen zu deuten sind. Es handelt sich mithin nie um die Interpretation einer bloßen Darstellung, immer auch um den Ausdruck bestimmter Werte. Denn es wird eine entscheidende Sorgfalt auf das Material, den Träger und den schwelenden Charakter der Darstellung verwendet. Der Sinn ergibt sich aus Montage, Verknüpfung und Hybridisierung, wodurch ein hoher Komplexitätsgrad und eine erhebliche Dichte der Sinnstrukturen entstehen. Anders als Leroi-Gourhan vernachlässigt Lévi-Strauss den Körper, den Raum und die Geschichte. Er insistiert auf den umgekehrten Polaritäten innerhalb der Darstellungen, hinter denen sich diverse Mythen verbergen. Der Ansatz Leroi-Gourhans

geht von der Morphologie des Milieus aus, von den Werkzeugen und Räumen, bevor er sich anschließend den Zeichen und erst ganz zuletzt der Hypothese von Mythen und Schriften widmet. Umgekehrt nimmt Lévi-Strauss die Mythen zum Ausgangspunkt, um zu zeigen, wie ein Mythos einen anderen verwandelt, bevor er seine Untersuchung mit der Frage fortsetzt, wie eine Maske eine andere Maske verwandeln kann. Der Strukturalismus von Lévi-Strauss wendet sich zunehmend der Sinnenwelt zu, während Leroi-Gourhan von den Sinnen ausgeht und erst in einem zweiten Schritt auf die Spiritualität zu sprechen kommt. Beide Autoren parallel zu lesen, erlaubt uns zu verstehen, wie wichtig der Strukturalismus und die Morphologie im Kontext eines kulturellen Ansatzes oder einer breit angelegten Kulturtheorie für die Bildanalyse im Allgemeinen sind.

- 1 Wir beziehen uns mit diesem Teil des Titels auf eine Formulierung André Leroi-Gourhans. S. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II, *La mémoire et les rythmes*, Paris: Albin Michel, 1965.
- 2 Idem. Vgl. André Leroi-Gourhan, »Les cultures actuelles, la vie esthétique«, in: *Encyclopédie des clartés*, IV bis, *L'Homme*, Paris: Éditions techniques, 1956, S. 4860 (12 Seiten).
- 3 Vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 383.
- 4 Vgl. ibid., S. 337.
- 5 Tim Ingold: *Marcher avec les dragons*. Aus dem Englischen übersetzt von Pierre Madelin, Paris: Zones sensibles, 2013.
- 6 Vgl. André Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, Paris: Gallimard, 1936, S. 10.
- 7 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 294.
- 8 Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, op. cit., idem. (Übersetzung Nicola Denis)
- 9 Ibid., S. 108.
- 10 Ibid., S. 109–110.
- 11 Ibid., S. 65: Vergleichsabbildung mit der Gegenüberstellung eines Anhängers aus Laugerie-Basse (Dordogne) und zwei weiteren aus Point Atkinson in Ostkanada.
- 12 Ibid., S. 72: »Les itinéraires«. Leroi-Gourhan stellt hier die Hypothese auf, dass bestimmte Praktiken im Zuge der Migrationen »überleben«, eine Analyse, die sich mit der des deutschen Kunsthistorikers und Ethnologen Aby Warburg vergleichen lässt.
- 13 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 402.
- 14 Ibid., S. 404.
- 15 Ibid., S. 355.
- 16 Ibid., S. 356.
- 17 Ibid., S. 378.
- 18 Ibid., S. 376.
- 19 Vgl. ibid., S. 408 f.
- 20 Ibid., S. 133.
- 21 Vgl. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 149.
- 22 Ibid., S. 149.
- 23 Vgl. Leroi-Gourhan, *La civilisation du renne*, op. cit., S. 57.

- 24 Vgl. André Leroi-Gourhan, »Les fouilles d'Arcy-sur-Cure«, in: André Leroi-Gourhan, *Le fil du temps*, Paris: Fayard, 1983, S. 178.
- 25 André Leroi-Gourhan, »Reconstituer la vie«, in: *Le fil du temps*, op. cit., S. 239. (Übers. Nicola Denis).
- 26 Leroi-Gourhan, »Reconstituer la vie«, in: *Le fil du temps*, op. cit., S. 240. (Übers. Nicola Denis)
- 27 Vgl. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris: Éditions Gallimard, 1966, S. 358.
- 28 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 261.
- 29 Carlo Severi sollte von einem »Trugbild« sprechen, um eine solche Hybridisierung zu bezeichnen.
Vgl. Carlo Severi, *Le principe de la chimère*, Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2007, S. 70.
- 30 Vgl. ibid., S. 339.
- 31 Ibid., S. 247.
- 32 Ibid., S. 247. Die bildlichen Darstellungen sind keine zufälligen Abbildungen von Jagdtieren und weder einfache Schrift noch Gemälde.
- 33 Ibid., S. 249.
- 34 Ibid., S. 284.
- 35 Ibid., S. 256.
- 36 Ibid., S. 261.
- 37 Ibid., S. 262.
- 38 Ibid., S. 264.
- 39 Wir fassen hier das Kapitel »Übersicht über die paläolithische Kunst« zusammen,
in: Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, op. cit., S. 146 ff.
- 40 Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, op. cit., S. 477–478.

REGARDS CROISÉS •

Deutsch-französisches Journal zur Kunstgeschichte und Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique

à paraître
Ausblick

N° 10, 2020 **Visages / Gesichter**

Dossier: Martial Guédron, Claus Gunti, Roland Meyer, Jin Yang

Projet croisé: Entretien sur les travaux & la carrière de Willibald Sauerländer avec Thomas Kirchner, Philippe Plagnieux, Anne-Orange Poilpré & Marc C. Schurr, et bien sûr : **Lectures croisées de l'actualité / Aktuelle Rezensionen**

déjà parus
Rückblick

- N°1, 2013 Daniel Arasse
- N°2, 2014 Le gothique / Die Gotik und das Gotische
- N°3, 2015 Stefan Germer
- N°4, 2015 L'Académie / Die Akademie
- N°5, 2016 Élie Faure
- N°6, 2016 Mode
- N°7, 2017 Max Imdahl
- N°8, 2018 Critique d'art / Kunstkritik
- N°9, 2019 Leroi-Gourhan

PDF & Print
on demand

Regards croisés paraît depuis le n°4 chez VDG Verlag en print-on-demand.
Consultez tous les numéros au format PDF sur le site de l'HiCSA: /
Seit N°4 erscheint *Regards croisés* auch als Print-on-demand im VDG Verlag.
Alle Ausgaben sind als PDF zu finden unter: <http://hicsa.univ-paris1.fr>
(rubrique « Regards croisés »)

Contact
Kontakt

Pour toutes propositions (recensions, articles), veuillez contacter la rédaction
à l'adresse suivante: / Senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbespre-
chungen und Artikel an unsere Redaktionsadresse:
redaktion@revue-regardscroises.eu

Soutenu par / Unterstützt durch : Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) /
Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris / Équipe d'accueil HiCSA de l'Université
Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Fondation Hartung Bergman / Humboldt-Universität
zu Berlin.

Vorahnung und Kosmotechnik

KUNST OHNE NATUR BEI PAUL KLEE

An einem Wendepunkt seines Lebens und Werks, im Jahr 1934, kurz nach der Rückkehr und Flucht nach Bern, erarbeitet Paul Klee eine Reihe gespritzter Aquarelle, die neben der gemeinsamen Technik verschiedene Aspekte der *ars inveniendi* unter den technologischen Bedingungen der Moderne beleuchten. Von der Antike bis zu Gottfried Wilhelm Leibniz wurden die Künste und Wissenschaften weitestgehend komplementär zueinander gedacht. Ein technisches Verfahren, das eine Wahrheit ins Werk und so als Neuheit in die Welt setzt, konnte sowohl $\piοιησις$ wie $\tauέχνη$ sein. Seit den 1920er-Jahren, als die Kunst zunehmend die Relativitätstheorie rezipierte und auf die eigenen Kategorien von Raum und Zeit zu übertragen begann, stellte sich die Inkommensurabilität von physikalischer Erkenntnis und Darstellung in der bildenden Kunst als Problem.¹ Das moderne Dilemma, Kunst und Wissenschaft getrennt voneinander zu betrachten, umging Klee, indem er in die *ars inveniendi* hinein die Frage nach der modernen Technik verschob. Denn wie für die Physik die klassische Vorstellung der Natur, konnte nun auch für die Künste die Idee der Naturnachahmung nicht mehr selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Den Wandel dieser Vorstellung verdeutlicht unter den Bildern des Jahres 1934 zunächst der *Gegenstand* dieser neu verstandenen *ars inveniendi*. Abgehoben von der Bildarchitektur polyphoner Schichten und Lasuren, fällt der Blick in *Die Erfindung* [Abb. 1] auf ein skulpturales Objekt, das Klee am linken unteren Bildrand wie eine moderne Plastik im Museum platziert. Wird man jedoch darauf aufmerksam, dass Klee die weinroten Kreise aus ihren Mittelpunkten über einen schwarzen Stab verbindet, dann entsteht der Eindruck, dass es sich nicht nur um eine skulpturale, ›ausgestellte‹ Anordnung, sondern, präziser, um ein technisches Ding, bestehend aus zwei bewegten Scheiben handeln muss. Der Darstellung fehlt es in ihrer Abstraktion freilich an Prägnanz, um die Bildelemente als die technischen Teile einer konkreten Apparatur, etwa eines Hubkolbenmotors, benennen zu können; gleichfalls ist die Idee von Verbindung und Bewegung, die zur Realisierung des Motors nötig war, als Möglichkeit in *Die Erfindung* bereits enthalten. Kontempliert wird dieses Verhältnis von Idee und Realisation dabei nicht in erster Linie von uns Betrachtern, als vielmehr zunächst, in allegorischer Vermittlung, durch das staunende Subjekt, das Klee in den Hintergrund der Flächenarchitektur rückt. Neben diesem latenten Portrait eines staunenden Blicks korrespondieren die beiden Knopfaugen und der schmale, ›sprachlose‹ Mund mit den Scheiben und dem horizontalen Stab.

Bekanntlich wurde Klees Werk seit den frühen 1920er-Jahren wiederholt in Analogie zu organischen Gestaltungs- und Wachstumsprinzipien der Natur gesetzt. Dass das erforderliche Subjekt zu einer Erfindung nur über das Prinzip der

Nachahmung der Natur gelangen könne, mussten zahlreiche seiner Werke suggerieren. Über seine an Aristoteles und Goethe geschulte Kunsttheorie ließ es sich zusätzlich belegen.² Ein zweites Blatt aus dem Jahre 1934 stellt das Erklärungsmuster der Naturanalogie allerdings vor erhebliche Schwierigkeiten. *Kein Faden* verbildlicht entsprechend dem Titel eine Absenz, die sich bei genauerer Überlegung als Abwesenheit einer paradigmatischen *causa materialis* erweist: Gewonnen aus Flachs oder Wolle bedurfte es eines Fadens für das klassische Weben. Etymologisch war damit auch die klassische Entwurfspraxis angesprochen.³ Der Kosmos einer neu zu entwerfenden Welt, auf den die beiden nach oben ragenden Zacken unter der schematisch angedeuteten Sonne hinzudeuten scheinen, beruht in *Kein Faden* [Abb. 2] also auf einem Element, das sich weder in der Natur vorfindet noch aus ihr nachahmend abstrahiert werden konnte. Vielmehr *existiert* dieser Gegenstand, als technisches Ding, *sui generis*. Dieses Ding existiert im Bild aber nicht nur als Symbol einer unnatürlichen Technizität. Die Abkehr von der Nachahmung spiegelt sich auch im Verfahren. Wenn das Weben von Klee, der am Weimarer Bauhaus als Formmeister in der Textilwerkstatt lehrte, noch als analoge Technik im Medium von Malerei und Zeichnung imitiert wurde (etwa für ornamentale Flechtwerke und Strukturen), so nutzt er in dem gespritzten Aquarell die leere Zwirnspule als Schablone, die folglich ›nichtlinear‹, ›ohne Faden‹, ein ›Zahnrad‹ und damit die »Existenzweise eines technischen Dings«⁴ ins Bild transferiert.⁵

Klee behandelt das Zahnrad also archetypisch, aber die Geschichte der Technik bleibt in der Abstraktion ihrer Darstellung im Hinblick auf Ursprung und Ausgang offen. Von der antiken Mechanik, wie sie bei primitiven Pferdegöpeln eine frühe Anwendung fand, oder den zahlreichen Zeichnungen von Zahnrädern bei Leonardo, bis hin zum Hubkolbenmotor und der Entwicklung komplexer Werkzeugmaschinen im 19. Jahrhundert nimmt das technische Ding des Zahnrades für die Technikgeschichte eine ähnliche Funktion ein, wie Samen, Knospe und Blüte für das ›Urphänomen‹⁶ in der Naturgeschichte einer erscheinungsorientierten Phänomenologie.

Den genuin modernen Impetus in Klees Frage nach der Technik verdeutlicht schließlich ein drittes Blatt aus dem Jahre 1934. Inmitten einer kargen Wüstenlandschaft situiert Klee die *Aviatische Evolution* [Abb. 3]. Mit der Absenz jeglicher Vegetation ändert sich auch die Formensprache der Landschaft. Klee passt sie in anderen Worten an sein Projekt, das ›Urphänom‹ der Luftfahrt (*aviation*) zu finden, an. Aus dem tellurischen Wüstengrund entfernt sich eine anorganische Gestalt, deren Ambiguität Max Huggler als »Gesichtsmaske«⁷ gedeutet hat, gen Himmel. Aufmerksamkeit und Gerichtetheit verdeutlichen zwei Pfeile. Verglichen mit seiner Arbeit zur Metamorphose der Pflanze, wie sie etwa das Aquarell *Pflanzen-Analytisches* (1932) aufweist, deutet die anorganische Figur in *Aviatische Evolution* (1934) auf keinen ›natürlichen‹ Wachstumsprozess hin.⁸ Gleichfalls – und dies scheint mir entscheidend – belastet die Absenz des Organischen nicht auch die Idee des Kosmos, die Klee über den Horizont von Erde und Welt noch eindeutig aufruft. Die drei Bilder des Jahres 1934 – *Die Erfindung, Ohne Faden* und *Aviatische Evolution* – partizipieren, so meine Interpretation, am Entwurf einer *Kosmotechnik*.

Dieser Entwurf schließt an frühere, theoretische Überlegungen durchaus an, aber er revidiert sie gleichfalls entscheidend [vgl. das ›Schema Ich-Du-Erde-Welt‹ von 1924, Abb. 4].⁹ Negiert wird dabei die Überzeugung von der Naturnachahmung als *conditio sine qua non*; bewahrt hingegen die Idee des Kosmos, als ultimativem Horizont aller künstlerischer Praxis, aber statt der Natur bedingt nun die Technik den Status von Erfahrung, Gegenständlichkeit und Evolution.

ZUM BEGRIFF DER VORAHMUNG BEI HANS BLUMENBERG

Die These, die sich aus der vergleichenden Betrachtung der drei Bilder Klee's zwingend ergibt, hat Hans Blumenberg in einem berühmten Aufsatz historisch weitblickend ausgeführt und stichhaltig begründet. Nicht die ›Nachahmung der Natur‹ seitens der Kunst, wie etwa Leonards Studien zum Vogelflug, sondern erst die ›reine Technizität‹ ›rotierender Elemente‹ habe, wiederum mit Klee gesprochen, zur *aviatischen Evolution* geführt. Für Blumenberg markiert dies einen entscheidenden Einschnitt in der Geschichte der *ars inveniendi*:

»Orville Wright hat der Erfundung der ersten Flugmaschine die typische Stilisierung gegeben, daß die Brüder Wright sechs Jahre vor ihrem ersten Flug in Kitty Hawk ein Buch über Ornithologie in die Hand bekommen hätten und ihnen dabei aufgestoßen sei, warum der Vogel eine Fähigkeit besitzen sollte, die der Mensch nicht durch maßstäbliche Nachbildung der physischen Mechanismen sich aneignen könnte. Das ist noch genau der Topos, den Leonardo da Vinci vier Jahrhunderte zuvor gebraucht hatte – er freilich, und selbst noch Lilienthal, mit Recht, da sie wirklich eine homomorphe Konstruktion erstrebten. Der Hiatus liegt zwischen Lilienthal und Wright: die Flugmaschine ist gerade dadurch wirkliche *Erfundung*, daß sie sich von der alten Traumvorstellung der Nachahmung des Vogelflugs freimacht und das Problem mit einem neuen Prinzip löst. Die Voraussetzung des Explosionsmotors (der seinerseits eine wirkliche Erfundung repräsentiert) ist dabei noch nicht einmal so wesentlich und charakteristisch wie die Verwendung der Luftschaube, denn rotierende Elemente sind von reiner Technizität, also weder von *imitatio* noch von *perfectio* herzuleiten, weil der Natur rotierende Organe fremd sein müssen. Ist es etwa zu kühn, wenn man behauptet, daß das Flugzeug so in der Immanenz des technischen Prozesses darinsteht, daß es auch dann zu dem Tage von Kitty Hawk gekommen wäre, hätte nie ein Vogel die Lüfte belebt?«¹⁰

In einem späten Nachlassfragment unter dem Titel *Der Sturz des Ikarus*, publiziert in Blumenbergs astronoetischen Glossen zur *Vollzähligkeit der Sterne*, wird die Anstrengung von Künstlern wie Leonardo letztlich als Relikt eines magisch-mythologischen Denkens interpretiert. Diese Denkweise, die in der frühneuzeitlichen Kunstgeschichte tradiert wurde, habe ihren Ursprung in der griechischen Naturphilosophie. Erst mit Francis Bacon (*De sapientia veterum*), so Blumenberg, erfolge deren kritische Revision:

»Daedalus hatte die Kunst des Fliegens den Vögeln abgeguckt, weil er diese wie jede andere Kunst nur als ›Nachahmung der Natur‹ für möglich hielt. Für ihn wie für alle Griechen waren die Leistungen der Natur gebunden an Formen; unter den

Bedingungen der Natur konnten deren Leistungen durch Kunstfertigkeiten ($\tauέχνη$) nur erreicht werden, wenn man die von der Natur gebildete Form so genau wie möglich nachbildete. An diesem Sachverhalt erklärt Bacon, warum die Griechen mit ihrer eminenten Theorie keine Effekte hervorbringen konnten. Ihre Metaphysik der ›natürlichen‹, der substantiellen ›Formen‹ fesselte ihren Begriff von dem, was der Mensch bewerkstelligen könnte. Die Form der Mimesis führte ›naturgemäß‹ zu Mißerfolgen, die Mißerfolge zur Resignation, die Resignation auf die Abwege der magischen Surrogate.«¹¹

Von hier aus wäre es ein leichtes, die Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen in einer Nachgeschichte der modernen Wissenschaft aufzugehen zu lassen. Doch Blumenberg entscheidet sich für die schwierigere Provokation, denn die kosmologische Antwort auf die Frage nach der modernen Technik wird nicht den Wissenschaften selbst, sondern der »Geistesgeschichte der Technik«¹² und letztlich dann doch der modernen Kunst überantwortet. Im achten und letzten Kapitel seines Aufsatzes über die »Nachahmung der Natur« stellt Blumenberg nicht weniger als eine neue Ontologie der Kunst in Aussicht:

»So deutet die Kunst nicht mehr auf ein anderes exemplarisches Sein hin, sondern sie ist selbst dieses für die Möglichkeiten des Menschen exemplarische Sein: das Kunstwerk will nicht mehr nur etwas *bedeuten*, sondern es will etwas *sein*. [...] Die Überwindung der ›Nachahmung der Natur‹ könnte in den Gewinn einer ›Vorahnung der Natur‹ einmünden. Während der Mensch ganz dem hingegeben scheint, sich in der ›metaphysischen Tätigkeit‹ der Kunst seiner originären Potenz zu verwässern, stellt sich unvermutet im Geschaffenen eine Ahnung des Immer-schon-Daseienden ein [...]. Ich denke an ein in der Bewusstheit seiner Antriebe so paradigmatisches Lebenswerk wie das von Paul Klee, an dem sich zeigt, wie im Spielraum des frei Geschaffenen sich unvermutet Strukturen kristallisieren, in denen sich das Uralte, Immer-Gewesene eines Urgrundes der Natur in neuer Überzeugungskraft zu erkennen gibt.«¹³

An diesem Passus ist in erster Linie der rätselhafte Begriff der ›Vorahnung‹ zu klären. Hierfür bedarf es, in aller Kürze, einiger Exkurse zu Blumenbergs Referenzen, da diese im Aufsatz zur ›Nachahmung der Natur‹ nicht namentlich genannt werden. Zunächst reduziert Blumenberg die Tradition der Mimesis, verkürzt gesprochen, auf die neuzeitliche Vorstellung von Nachahmung, wie sie in der Formel *ars imitatur naturam* zum Ausdruck kommt. Der Mimesis-Begriff im Kontext der Platonischen Ideenlehre wird in seiner Komplexität damit nicht fundiert.¹⁴ Die kurze Abhandlung der Platonischen Mimesis im zweiten Teil des Aufsatzes und deren spätere Vernachlässigung ist jedoch weniger der Unkenntnis geschuldet, als auf strategische Gründe zurückzuführen: Blumenberg geht es im Grunde nicht um den Mimesis-Begriff in seiner systematischen Stellung bei Platon und auch nicht um dessen Entwicklung von der Antike über die Neuzeit bis in die Moderne, sondern um das sich wandelnde Verhältnis von Kunst, Natur und Technik von der Neuzeit bis in die Moderne (1956); genauer um jene *Frage nach der Technik*, wie sie Martin Heidegger seit Anfang der 1950er-Jahre zur Diskussion gestellt hatte.

Bereits Heideggers 1953 erstmals publizierter Vortrag hatte die Unterscheidung von ›Werkzeug‹ (Wetterfahne; Sägemühle im Fluss) und ›Maschine‹ (Turbine; Generator; Wasserkraftwerk im Rheinstrom) exemplarisch am »Verkehrsflugzeug«¹⁵ zugespitzt, jedoch um kurz darauf auch auf die Möglichkeit der *Kunst im technischen Zeitalter* zu verweisen (»›Der Rhein‹, gesagt aus dem *Kunstwerk* der gleichnamigen Hymne Hölderlins.«¹⁶). Trotz oder vielleicht gerade aufgrund des neuen Technikbegriffs, wie ihn Heidegger später, im Austausch mit Werner Heisenberg, in der Atomphysik und ihrer ›Maschine‹ (der Atombombe) erkennen sollte, blieb der Kunst die Möglichkeit vorbehalten, neue Kosmologien und eine Ethik für das »Atomzeitalter« zu entwerfen.¹⁷ Wie dieser Entwurf jedoch vonstatten gehen sollte, klärt Heidegger in *Die Frage der Technik* an keiner Stelle. Auch seine späten ›Klee-Notizen‹ formulieren allenfalls vage Vermutungen über einen anderen Verlauf der modernen Kunst.¹⁸

Blumenberg brauchte daher neben Heideggers *Frage nach der Technik* noch einen anderen Begriff, der sich nach der Überwindung der Naturnachahmung für einen anderen Wirklichkeitsbezug der Kunst einsetzen ließe. Er fand diesen in Georg Friedrich Jüngers weitgehend in Vergessenheit geratener Theorie der *Vorahnung*. Jünger hatte 1953 parallel zu Heideggers Vortrag und drei Jahre vor Blumenbergs Aufsatz in einer essayistischen Studie über *Die Spiele* den Begriff erstmals eingeführt und ansatzweise geprägt. Unter Vorahnung versteht Jünger die gleichzeitige Aneignung und vorauslaufende Bewegung im Spiel des Kindes oder der frühkindlichen, ›spielerischen‹ Entwicklung der Sprache. In der ›Ahmung‹ selbst steckt für Jünger das Spielerische. Ahmung bezeichnet anders formuliert ein Wechselspiel von ›vor-‹ und ›nachahmenden‹ Handlungen:

»Die Aneignung der Sprache beruht auf der Ahmung, die das Kind vollzieht.

Es ahmt das nach, was es hört (Nachahmung). Zugleich aber ahmt es das vor, was es hört und in Zukunft sprechen wird (Vorahnung). Ahmung wird in beiden Fällen erst möglich durch eine Bewegung, die ihr vorangeht.«¹⁹

Heideggers Begriff der modernen Technik hätte sein Pendant also in einem Spielbegriff, von dem aus später auch der Begriff der Kunst oder der Dichtung ontologisch fundiert wurde.²⁰ An Blumenbergs Anverwandlung dieser Begrifflichkeit bliebe dann aber immer noch fragwürdig, wie denn gerade die moderne Kunst, anders als die ›vormoderne‹ Idee der Kindheit, »das Uralte, Immer-Gewesene eines Urgrundes der Natur in neuer Überzeugungskraft zu erkennen gibt.«²¹ Neben Heidegger und C. F. Jünger liegt Blumenbergs dritter Bezugspunkt hier, wie mir scheint, in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*, wo es vom Künstler heißt, dass

»[...] sein Werk kaum als ›Nachahmung der Natur‹ zu begreifen wäre – wie dann aber sein ungeheurer dionysischer Trieb diese ganze Welt der Erscheinungen verschlingt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine höchste künstlerische Urfreude im Schooße des Ur-Einen ahnen zu lassen.«²²

Auch Nietzsche deutet damit, im Rahmen seiner Ästhetik, eine kosmologische Dimension der künstlerischen Imagination an, die sich meines Erachtens über das Denken André Leroi-Gourhans entscheidend präzisieren lässt.

VON DER »GEBURT DES GRAPHISMUS« (LEROI-GOURHAN) ZUR KOSMOTECHNIK

Spiel und Vorahmung verweisen bei Blumenberg und Klee auf einen vorsprachlichen Bereich, jenseits der nachahmenden Aneignung von Natur. Gleichzeitig hantert das vorahmende Spiel unmittelbar mit den technischen Mitteln, die es nachahmend vereinnahmt, bis hin zur Profanierung vermeintlicher Zwecke und dem Entwurf einer von diesen Zwecken befreiten Imagination.²³

Die These von der Vorahmung lässt sich in dieser Hinsicht in einen vielversprechenden Dialog mit einer anderen Traditionslinie bringen, die von André Leroi-Gourhan über Jacques Derrida und Gilbert Simondon bis zu jüngsten Entwürfen einer Theorie der Kosmotechnik führt. Anders als Anselm Haverkamp, der auf Gemeinsamkeiten von Derridas Grammatologie und Blumenbergs Metaphorologie frühzeitig verwiesen hat,²⁴ scheint mir der Rückgang auf Leroi-Gourhan nicht zuletzt ein anthropologisches Reservoir freizulegen, dass Derridas dekonstruktiver Umgang mit Mythen und Religionen gleichermaßen nicht zulässt. Blumenberg stützt zudem seine späte Anthropologie, im Besonderen seine Hauptthese von der *actio per distans*, auf Argumente Leroi-Gourhans. In vielem sind Blumenbergs Überlegungen über den aufrechten Gang nichts anderes als Paraphrasen dessen, was er seit 1964/65 auf Französisch und seit 1980 in deutscher Übersetzung in *Le geste et la parole (Hand und Wort)* nachlesen konnte.²⁵

Leroi-Gourhans Beschreibung einer ko-evolutionären Entwicklung des Menschen, die beim *homo erectus* zur Befreiung der Stirnfront und der Befreiung der Hand geführt habe, ermöglicht ihm, eine »paläontologische Bildtheorie«²⁶ zu begründen, ohne auf die Prinzipien der Naturnachahmung zurückzugreifen. Anders als in der von Hans Jonas vorgeschlagenen Perspektive auf den *homo pictor* liegt für Leroi-Gourhan der Ursprung der Bilder in der Abstraktion, wie sie sich über die befreite Hand, das heißt das Ineinander von Geste und Technik in die Externalisierung der Linie als Spur einschreibt. Aus dieser Abstraktion entwickeln sich in der Folge die komplexen Mythogramme und Kosmographien der paläontologischen Höhlenmalerei.

Wie ich an anderer Stelle weit ausführlicher zu zeigen versucht habe, wurde die These von der »Geburt des Graphismus« nicht nur zur entscheidenden Argumentationsfigur der dekonstruktiven *écriture*, sondern auch kunstfinner Theorien der Zeichnung und der Graphik.²⁷ Weitgehend vernachlässigt blieb allerdings bislang, dass Leroi-Gourhans strukturalistische Theorie einer primordialen Schrift (Geste, Graphismus, Linearisierung, Manipulation, Rhythmus) immer schon im Kontext kosmologischer Überlegungen zu verorten ist, dort ihren Ausgang nahm und auch mit Blick auf einen kosmologischen Horizont kulminierte. In seinem zweibändigen Hauptwerk *Le geste et la parole* folgen nach Kapiteln über »Sprachliche Symbole«, »Geste und Programm« und einer »Funktionelle Ästhetik« daher konsequenterweise Abschnitte zum sozialen Kontext, dem Mikro- und Makrokosmos, dessen Vorstellung sich in den frühesten Bildprogrammen wiederfinden lasse.²⁸ Anders als der Titel vermuten lässt, schlägt das Schlusskapitel in *Le geste et la parole* (»Freiheit

der Imagination und des Schicksals des *homo sapiens*) jedoch einen vordergründig pessimistischen Ton an; etwa wenn von einer »Regression der Hand« oder einem »Aussterben« der Schrift die Rede ist.²⁹ Eine Perspektive für die Kunst ist von hieraus nicht wirklich erkenntlich.

Die jüngste und wie mir scheint aufschlussreichste Leroi-Gourhan-Rezeption hat hingegen weniger die These von der Regression des Körpers und der Schrift verfolgt, als vielmehr den Komplex technologischer Kosmologien, der in der Postmoderne zu stark von der Dominanz des Schriftbegriffs verdeckt wurde, rehabilitiert und in einen Dialog mit der ontologischen Wende in der Anthropologie (Philippe Descola, Anna Tsing, Eduardo Viveiros de Castro) gesetzt. Anders als bei einigen Autoren der neuen Anthropologie geht es dabei aber nicht allein oder nicht primär um die Rehabilitation marginaler oder den Menschen dezentralisierender Kosmologien als um ein Denken im Anschluss an die Frage der Technik. In seiner in dieser Hinsicht grundlegenden Studie *The Question Concerning Technology in China* hat Yuk Hui hierfür den Begriff der »Cosmotechnics« aus einer Kantischen Antinomie hergeleitet. Diese Antinomie verdankt sich in erster Linie einer genauen Lektüre von Leroi-Gourhans *Le geste et la parole* und Heideggers sogenannter ›Kehre‹. Wie Yuk Hui formuliert:

»(1) Technics is anthropologically universal, and since it consists in the extension of somatic functions and the externalization of memory, the differences produced in different cultures can be explained according to the degree to which factual circumstances inflect the technical tendency (André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris: Albin Michel, 1973, S. 315); (2) Technics is not anthropologically universal; technologies in different cultures are affected by the cosmological understandings of these cultures, and have autonomy only within a certain cosmological setting – technics is always cosmotechnics. [...] cosmotechnics [...] means the unification between the cosmic order and the moral order through technical activities [...].«³⁰

Blumenbergs Theorie der Vorahnung und Klees Gedanke der ›vorbegrifflichen‹ Kosmologie technischer Dinge im Bild können, wie ich zu zeigen versucht habe, die bei Leroi-Gourhan und Heidegger angelegte Philosophie der modernen Technik näher an eine Geschichte der Kunst rücken. In dieser lässt sich die Antinomie selbst als ein *ästhetisches Problem* fassen. Der Begriff der Kosmotechnik, wie ihn Yuk Hui intendiert, strebt zudem weder eine »Rückkehr zum Glaube in eine Kosmologie«, noch eine »Rückkehr zur Natur«³¹ an und unterscheidet sich damit von der ontologischen Wende in der Anthropologie. Vielmehr stehen die Historizität, Sozialität und in meiner Lektüre letztlich auch die Ästhetik einer Welt zur Debatte, die sich unter technologischen Bedingungen entwickelt und auf weite Sicht wohl nur unter diesen Konditionen zu begreifen sein wird. Der Begriff der Vorahnung ist damit selbst zwar auch nur Vorbegriff, aber doch Verweis genug, dass sich der Entwurf technischer Utopien nicht allein der Naturwissenschaft verdankt. Im Ernst des Spiels, aber auch der Profanierung und Parodie besitzt die Imagination der Künste ein genuin kosmotechnisches Potential. In ihrer sporadischen Rezeption des Werks

von Leroi-Gourhan hat die Kunstgeschichte diese Möglichkeit nur selten ergriffen und erst ansatzweise weitergedacht.³² Der Begriff der Vorahnung wäre ein möglicher Zugang: nicht nur als Kritik an der ›Nachahmung der Natur‹, sondern weiterführend als Plädoyer, neue Kosmologien von der Kunst und der Empirie in der Geistesgeschichte der Technik her zu denken.

- 1 Felix Auerbach, *Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste*, Jena: G. Fischer, 1924; Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.
- 2 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1, hg. v. Jürg Spiller, Basel: Schwabe, 1964; idem, *Unendliche Naturgeschichte*, Form und Gestaltungslehre, Bd. 2, hg. v. Jürg Spiller, Basel: Schwabe, 1970.
- 3 Zur Etymologie von Weben/Werfen/Entwerfen vgl. Toni Hildebrandt / David Espinet (Hg.), *Suchen Entwerfen Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn: Fink, 2014.
- 4 Gilbert Simondon, *Du Mode d'Existence des Objets Techniques*, Paris: Aubier, 1958.
- 5 Zum technischen Verfahren, das Klee auch für *Stillleben mit dem Zahnrad* (1934) nutzte, vgl. Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern: Kornfeld 1976, S. 316.
- 6 Für einen Versuch, den Begriff der Naturgeschichte so umzuschreiben, dass das ›Urphänomen‹ und gleichsam der Ursprung nicht in der Natur (wie bei Goethe) und deren Präsenzerfahrung, sondern in der Dialektik von Geschichte und Gegenwart, in ihrer Jetztheit, erst als konstruiert erscheint, vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin: Rowohlt, 1928.
- 7 Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart: Huber, 1969, S. 147.
- 8 Vgl. Felix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique des trois peintures*, Lausanne: L'Age d'homme, 1982.
- 9 Klee revidiert mit anderen Worten das Prinzip der Naturnachahmung in seinem Vortrag *Wege des Naturstudiums* (1923). Dieser Text hatte noch mit einer klaren These zum Verhältnis von Kunst und Natur eröffnet: »Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler eine *conditio sine qua non*.« Paul Klee, »Wege des Naturstudiums«, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, hg. vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf, Weimar/München: Bauhausverlag, 1923, S. 24–25. Der Begriff des Kosmos findet sich in dem ›Schema Ich-Du-Erde-Welt‹, das Klee in den Aufsatz integriert. Für einen Vergleich dieses Schemas mit Heideggers Begrifflichkeit von ›Erde‹ und ›Welt‹ in *Der Ursprung des Kunstwerks* vgl. Toni Hildebrandt, »›Bildnerisches Denken‹. Martin Heidegger und die bildende Kunst«, in: *Der Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar zu Heideggers Kunstwerkaufsatz*, hg. v. David Espinet und Tobias Keiling, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2011, S. 210–225.
- 10 Hans Blumenberg, »›Nachahmung der Natur‹. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen« [1957], in: idem, *Schriften zur Technik*, hg. v. Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015, S. 86–125, hier S. 91–92. Blumenberg zitiert in diesem Passus Otto Linenthal, *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst*, München: R. Oldenbourg, 1910, sowie aus Leonardo, *Tagebücher und Aufzeichnungen*, Zürich: Schweizer Drucks- und Verlagshaus, 1952, S. 307: »Du mußt die Flügel eines Vogels samt den Brustmuskeln, den Bewegern dieser Flügel, anatomisch untersuchen. Und du mußt das gleich auch beim Menschen tun, um dazulegen, welche Möglichkeit im Menschen steckt, wenn er sich durch Flügelschlagen in der Luft halten will.« In der Fassung des Münchner Vortrags vom November 1956 findet sich eine Variation des gleichen Gedankens: »Die menschliche Fertigkeit besteht also einerseits darin, zu vollenden, was die Natur nicht zuende gebracht hat, andererseits das Naturgegebene nachzuahmen. Es lässt sich leicht sehen, daß ›Nachahmung der Natur‹ die [Urformel] Grundquelle für beide Möglichkeiten ist: denn das Vollenden des Unvollendeten nimmt doch die ›Verzeichnung‹ der Natur auf, fügt sich der vorgefundenen Entelechie des natürlich Gegebenen ein.« »›Nachahmung der Natur‹. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, Manuskrift des Münchner Vortrags, 1956–57, Nachlass

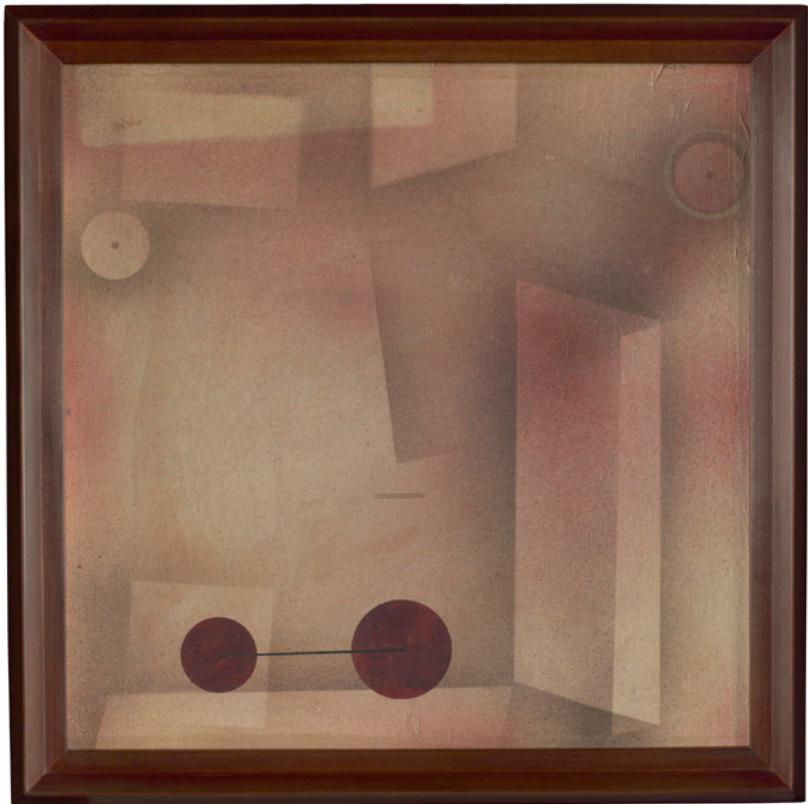
Hans Blumenberg, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Die Technikgeschichte des Flugzeugs sollte Blumenberg noch in bis in die 1990er-Jahre beschäftigen. Vgl. das Kouv. Materialsammlung Flugzeuge 1987–1991 in seinem Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach, eingelegt in den Sonderdruck des frühen Aufsatzes an der Stelle, wo von der Erfindung der ersten Flugmaschine die Rede ist.

- 11 Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 50. Blumenberg unterscheidet zwischen der magisch-mythologischen Perspektive des Daedalus und einem neuzeitlichen Prometheismus, der zur gleichen Zeit und in konsequenter Abarbeitung an Leroi-Gourhan von Bernard Stiegler einer Kritik unterzogen wurde. Vgl. Bernard Stiegler, *La Technique et le temps*, Bd. 1: *La Faute d'Épiméthée*, Paris: Galilée, 1994. Ein Jahr nach Blumenbergs »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen« (1957) wird Pablo Picasso – nicht zuletzt unter dem Eindruck der Atomtechnik und nuklearer Disaster – eine Neuinterpretation des Ikarus-Mythos liefern. Für eine Interpretation von Picassos ›Fall des Ikarus‹ (1958), die diese neue Hybris in der Geistesgeschichte der Technik einbezieht, vgl. T. J. Clark, *Heaven on Earth. Painting and the Life to Come*, London: Thames & Hudson, 2018, S. 205–236.
- 12 Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, op. cit., S. 91; vgl. idem, *Geistesgeschichte der Technik*, hg. von Alexander Schmitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.
- 13 Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, op. cit., S. 124.
- 14 Die Komplexität des Platonischen Mimesis-Begriffs wurde vielfach aufgewiesen; vgl. etwa Maria Kardaun, *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung*, Amsterdam: North-Holland, 1993. Im Anschluss an Kardaun hat Christoph Poetsch zurecht bemerkt, dass die Problematik in der Verwendung des antiken Mimesis-Begriffs auf einem Vorverständnis des Begriffs der *physis* oder der Natur beruhe. »Die Notwendigkeit einer expliziten Ontologie für eine adäquate Diskussion zeigt sich exemplarisch an jenem zentralen Diktum, dass die ›Kunst Mimesis der Natur sei‹. Wenn unter Natur (*physis*) so unterschiedliche Dinge wie der geistige Wesensgrund der sinnlichen Realität (Platon), die eigenwüchsige Bewegung der materiegebundenen, sublunaren Welt (Aristoteles) oder die objektive, durch empirische Naturwissenschaften beschreibbare Realität (weite Teile des Naturalismus-Diskurses) verstanden werden, dann kann ein Verständnis des genannten Satzes nur durch die ontologische Kontur des Naturbegriffes geklärt werden.« Christoph Poetsch, *Projektion und Dimension. Systematische Untersuchungen zum Bild bei Platon*, Univ.-Diss., Heidelberg 2018 [Kap. I.5 »Bild und Mimesis«], zit. nach dem Manuscript. Die von Poetsch benannte Problematik weist auch Kurt Flasch unmittelbar an Blumenbergs Aufsatz nach. Vgl. Kurt Flasch, *Hans Blumenberg. Philosoph in Deutschland: die Jahre 1945 bis 1966*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2017, S. 313–334. Wolfram Hogrebe hat zurecht darauf hingewiesen, dass Blumenberg in seinem Versuch, die Mimesis von Klee her zu revidieren, auf romantische Argumente, etwa bei Novalis, zurückgreift. Vgl. Wolfram Hogrebe, Wolfram, »Paul Klee und die ästhetischen Muster der Moderne«, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, hg. v. Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), Jena: Kunsthistorisches Seminar, 1999, S. 77–82.
- 15 Martin Heidegger, »Die Frage nach der Technik« [1953], in: idem, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske, 1954, S. 5–36, hier S. 16. Der Vortrag wurde auf Einladung von Emil Preetorius an der Technischen Hochschule München in der Reihe *Die Künste im technischen Zeitalter* gehalten. Heidegger spricht explizit von der Möglichkeit der *tέχνη* [...] auch für die hohe Kunst und die schönen Künste« (S. 13).
- 16 Heidegger, »Die Frage nach der Technik«, op. cit., S. 15.
- 17 Vgl. Günther Anders, »Theses for the Atomic Age«, in: *The Massachusetts Review* 3, 3 (1962), S. 493–505; Hannah Arendt, »Die Eroberung des Weltraums und die Statur des Menschen«, in: idem, *In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II*, München/Zürich: Piper, 2000, S. 373–388; Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt a. M.: Insel, 1979; Christine Vagt, »Heidegger und die Atomphysik«, in: *Suchen Entwerfen Stiften. Randgänge zu Heideggers Entwurfsdenken*, hg. von David Espinet und Toni Hildebrandt, Paderborn: Fink, 2014, S. 143–154.

- 18 Vgl. Günter Seubold, »Heideggers nachgelassene Klee-Notizen«, in: *Heidegger Studien* 9, 1993, S. 5–12; Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, München: Fink, 2002; Hildebrandt, »Bildnerisches Denken«. Martin Heidegger und die bildende Kunst«, op. cit.
- 19 Georg Friedrich Jünger, *Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1953, S. 48. Blumenberg erwähnt in einem handschriftlichen Nachtrag zum Sonderdruck der Erstausgabe von »Nachahmung der Natur« zudem: »Leopold Zieglers Begriff der ›Ahmung‹: sie hat e[ine] magische Komponente, in ihr wird der Natur vorgemacht, was sie sein soll.« (Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, 1956–57, Manuskript, Nachlass Hans Blumenberg, Deutsches Literaturarchiv Marbach).
- 20 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr, 1960; Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Rom: Nottetempo, 2005. Ontologisch fundiert allerdings nur auf der Seite der Möglichkeit (*dynamis*), es sei denn, diese wäre aufgehoben in der Theorie des *desœuvrement*. Das freie Spiel der Kräfte kann aber auch etwas verwirklichen, bedarf dann aber eines Begriffs dieser Verwirklichung (*energia*) auf der Seite des in sich abgeschlossenen Werks. Blumenberg hat hierfür, als ›Pendant‹ zum Begriff der Vorahnung und des Spiels, den Begriff des ambigen Objekts von Paul Valéry aufgegriffen und für eine Ontologie des ästhetischen Gegenstandes ausgearbeitet. Dass es sich um ein Pendant handelt belegen spätere Notizen in der Druckfahne von »»Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, die auf den Valéry-Aufsatz querverweisen. Zum ambigen Objekt vgl. Paul Valéry, »Eupalinos, ou l'Architecte« [1921], in: *Oeuvres*, Bd. 2, hg. v. Jean Hytier, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1960, S. 80–147; Hans Blumenberg, »Sokrates und das ›objet ambigu‹. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes [1964]«, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011, S. 74–111; ders., »Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes«, in: *Kritik und Metaphysik*, Festschrift für Heinz Heimsoeth zum achtzigsten Geburtstag, hg. v. Friedrich Kaulbach und Joachim Ritter, Berlin: De Gruyter, 1966, S. 174–179; sowie weiterführend: Ralf Konersmann, »Stoff für Zweifel. Blumenberg liest Valéry«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1995), S. 46–66; Gerhard Gamm, »Das Schönste, was es gibt. Blumenberg und Valéry über ästhetische Effekte, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 6, 1 (2012), S. 99–106; Joseph McElroy, »Socrates on the Beach: Thought and Thing«, in: *Revue française d'études américaines* 93, *Substances* (2002), S. 7–20; Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012, S. 23–32; Ralph Ubl, »Prospectus. Blumenberg and Fried on Objecthood«, in: *The Challenge of the Object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, Teil 4, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, S. 1271–1275.
- 21 Blumenberg, »»Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, op. cit., S. 124.
- 22 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], Werke, Bd. 1, hg. v. Fritz Koegel, Leipzig: C. G. Naumann, 1895, S. 155.
- 23 Vgl. Ernst. H. Gombrich, »Mediations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form«, in: *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, hg. v. Lancelot Law Whyte, London: Lund Humphries, 1951, S. 209–228; Agamben, *Profanazioni*, op. cit.
- 24 Anselm Haverkamp, »Paradigma Metapher, Metapher Paradigma: Zur Metakinematik hermeneutischer Horizonte (Blumenberg/Derrida, Kuhn/Foucault, Black/White)«, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hg. v. Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (= Poetik und Hermeneutik XII), München: Fink, 1986, S. 230–251.
- 25 Blumenberg zitiert in seinem letzten abgeschlossenen Werk *Höhlenausgänge* sowohl die zweibändige Erstausgabe von *Le geste et la parole* als auch die deutsche Übersetzung. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 31. In seiner unvollendeten Anthropologie findet sich hierzu kein Nachweis mehr, aber Blumenberg übernimmt Leroi-Gourhans Argumente zum aufrechten Gang für seine These der *actio per distans* gleich an mehreren Stellen. Vgl. Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, aus dem Nachlaß hg. v. Manfred Sommer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 520; 579; 581ff., 586; 598; 604; 612. Eine umfassende vergleichende Lektüre der Anthropologie und

historischen Phänomenologie mit Leroi-Gourhans strukturalistischer Paläontologie kann hier nicht geleistet werden. Für eine erste systematische Studie zum Verhältnis von Husserl und Leroi-Gourhan vgl. Bénédicte de Villers, *Husserl, Leroi-Gourhan et la préhistoire*, Paris: Pétra, 2010.

- 26 Toni Hildebrandt, »Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie«, in: *IMAGE* 14, 2011, S. 55–64.
- 27 Toni Hildebrandt, »»Geburt des Graphismus«« (Leroi-Gourhan)«, in: idem, *Entwurf und Entgrenzung. Kontradicpositive der Zeichnung 1955–1975*, Paderborn: Fink, 2017, S. 37–47. Für eine genaue Lektüre der Leroi-Gourhan-Rezeption bei Derrida vgl. Bernard Stiegler, »La fidélité aux limites de la déconstruction et les prothèses de la foi«, in: *Alter. Revue de Phénoménologie* 8, 2000, S. 237–263; idem, »Derrida und die Technologie«, in: idem, *Denken bis an die Grenzen der Maschine*, hg. v. Erich Hörl, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2009, S. 111–153.
- 28 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 Bde., Paris: Albin Michel, 1964/65. Zur religiösen Dimension der paläontologischen Kosmologien vgl. André Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire (Paléolithique)*, Paris: Presses Univ. de France, 1964.
- 29 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 493.
- 30 Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*, Falmouth: Urbanomic, 2016, S. 19.
- 31 Hui, *The Question Concerning Technology in China*, op. cit., S. 53.
- 32 Eine Ausnahme stellt sicher Annette Michelsons Übersetzung eines Kapitels aus *Le Fil du temps* (1983) dar, in der noch einmal explizit die kosmologische Dimension der Höhlenmalerei untersucht wird. Vgl. André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps. Ethnologie et Préhistoire*, Paris: Fayard, 1983; idem. »The Religion of the Caves: Magic or Metaphysics?«, übersetzt von Annette Michelson, in: *October* 37 (1986), S. 6–17.



1

Abb. 1: Paul Klee, *Die Erfindung*, 1934, Wasserfarben großenteils gespritzt, gefirnisst und gewachst auf Sperrholz (mit Baumwolle überzogen); Tafel, Aquarell, teilweise gespritzt, auf Baumwolle und Sperrholz, 50,5 × 50,5 cm, Privatbesitz, Schweiz.

Abb. 2: Paul Klee, *Kein Faden*, 1934, Aquarellfarben gespritzt auf weisses Japan; Blatt mehrfarbig, Aquarell gespritzt, auf Papier auf Karton, 19,4/19,7 × 22 cm, Privatbesitz, Schweiz.

Abb. 3: Paul Klee, *Aviatische Evolution*, 1934, Aquarellfarben, gewachst, auf ungrundierte Leinwand, auf Keilrahmen; Tafel, Aquarell auf Leinwand auf Keilrahmen, 41,8 × 49,5 cm, The Saint Louis Art Museum, Schenkung Morton D. May, Inv. Nr. 233:1954.

Abb. 4: Paul Klee, ›Schema Ich-Du-Erde-Welt‹, aus: Bildnerische Gestaltungslehre: Bildnerische Mechanik, Feder auf Papier auf Karton, 33 × 21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, PN26 M45/88.



2



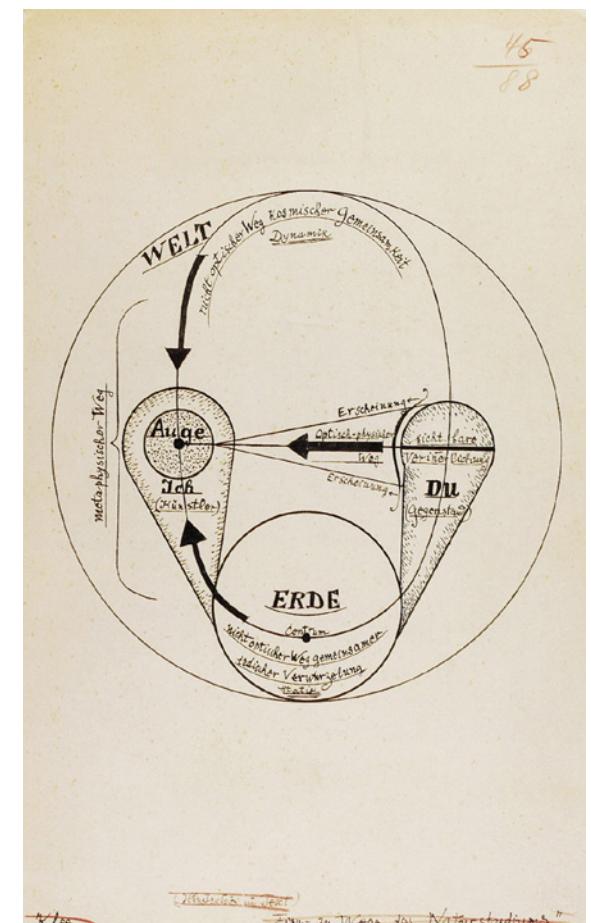
3

III. 1 : Paul Klee, *L'invention* (*Die Erfindung*), 1934, aquarelle en grande partie projetée, vernie et cirée sur contreplaqué (recouvert d'une toile de coton) ; support, aquarelle, partiellement projetée, sur coton et contreplaqué, 50,5 × 50,5 cm, coll. part., Suisse.

III. 2 : Paul Klee, *Pas un fil* (*Kein Faden*), 1934, aquarelle projetée sur papier Japon blanc ; feuille polychrome, aquarelle projetée, sur papier sur carton, 19,4/19,7 × 22 cm, coll. part., Suisse, en dépôt au ZPK (Zentrum-Paul-Klee, Berne)

III. 3 : Paul Klee, *Évolution aviatique* (*Aviatische Evolution*), 1934, aquarelle cirée sur toile de lin non apprêtée, sur châssis à clefs ; support, aquarelle sur lin sur châssis à clefs, 41,8 × 49,5 cm, The Saint Louis Art Museum, Donation Morton D. May, n° d'inventaire 233 :1954.

III. 4 : Paul Klee, « Schéma Moi-Toi-Terre-Monde » («Schema Ich-Du-Erde-Welt»), in : *Bildnerische Gestaltungslehre : Bildnerische Mechanik*, plume sur papier sur carton, 33 × 21 cm, Zentrum-Paul-Klee, Berne, PN26 M45/88.



Toni Hildebrandt, traduit par Florence Rougerie

Pré-mimèsis et cosmotechnique

ART SANS NATURE CHEZ PAUL KLEE

C'est à un tournant de sa vie et de son œuvre, au cours de l'année 1934, peu après avoir fui l'Allemagne pour retourner à Berne, que Paul Klee réalise une série d'aquarelles au pochoir qui, outre la technique mise en œuvre, ont en commun d'éclairer différents aspects des *ars inveniendi* en fonction des conditions du développement technologique de la modernité. Depuis l'Antiquité et jusqu'à Gottfried Wilhelm Leibniz, les arts et les sciences furent très largement pensés dans un rapport de complémentarité. Un procédé technique plaçant une vérité dans l'œuvre et la présentant au monde en tant que nouveauté pouvait aussi bien être *ποίησις* que *τέχνη*. Depuis les années 1920, l'art se fit de manière croissante l'écho de la théorie de la relativité et commença à transposer celle-ci à ses propres catégories du temps et de l'espace ; dès lors se posa le problème de l'incommensurabilité de la connaissance physique et de sa représentation dans les Beaux-Arts.¹ Ce dilemme moderne, celui de devoir à présent considérer séparément l'art et la science, Klee le contourna en déplaçant la question de la technique moderne dans le domaine des *ars inveniendi*. Car, de même que la représentation classique de la nature dans le domaine de la physique, l'idée de l'imitation d'après nature ne pouvait plus être considérée comme un présupposé allant de soi dans le domaine des arts.

Parmi les tableaux de l'année 1934, c'est avant tout l'objet de cette nouvelle compréhension des *ars inveniendi* qui vient éclairer le tournant de cette représentation. Dans *L'invention* (*Die Erfindung*) [ill. 1], le regard bute sur un objet sculptural que Klee place en bas à gauche du tableau, tel une sculpture moderne dans un musée, et qui se découpe sur l'architecture du tableau composée de strates polyphoniques et de glacis. Mais si l'on remarque que Klee relie les centres des deux cercles de couleur bordeaux au moyen d'un trait noir, on peut avoir l'impression qu'il ne s'agit pas uniquement de « l'exposition » d'un dispositif sculptural, mais qu'on est plus précisément en présence d'un objet technique constitué de deux disques en mouvement. Dans son abstraction, il manque naturellement à cette représentation une certaine prénance pour pouvoir désigner les éléments du tableau comme étant les parties techniques d'un appareil concret, comme celui d'un moteur à pistons ; toutefois, l'idée de liaison et de mouvement nécessaire à la réalisation du moteur est déjà contenue dans *L'Invention*, au moins en tant que potentialité. Nous, spectateurs, ne sommes cependant pas les premiers à contempler immédiatement ce rapport entre l'idée et la réalisation : c'est bien plus en première instance le sujet frappé d'étonnement que Klee place à l'arrière-fond d'une architecture articulant divers plans, par le biais d'une médiation

allégorique. À côté de ce portrait au regard étonné qui émerge de façon latente, les deux yeux en forme de boutons et la bouche aux lèvres pincées, comme muette, font écho aux deux disques et au trait horizontal qui les relie.

Comme on sait, l'analogie récurrente entre l'œuvre de Klee et les principes de création et de croissance organiques présents dans la nature s'est imposée depuis le début des années 1920. Selon cette vision, nombre de ses œuvres devaient suggérer le fait que le sujet-inventeur ne disposerait pour son invention que du principe d'imitation de la nature, ce qui se laisse en outre étayer à la lumière de sa théorie de l'art, nourrie par l'enseignement d'Aristote et de Goethe.² Un second feuillet de l'année 1934 met cependant ce schéma d'explication de l'analogie avec la nature considérablement à mal. Comme l'annonce son titre, *Pas un fil (Kein Faden)* donne à voir une absence, qui, si l'on y réfléchit plus avant, se révèle être l'absence d'une *causa materialis* paradigmatique : pour le tissage classique, on a besoin d'un fil tiré du lin ou de la laine. D'un point de vue étymologique, il est aussi question de la pratique classique utilisée pour réaliser des esquisses en « pro-jetant » de la poudre de craie dont on enduit des fils tendus sur la toile.³ Le cosmos d'un monde à créer entièrement et auquel semblent renvoyer les deux pointes tournées vers le haut sous un soleil schématiquement esquissé, repose donc dans *Pas un fil (Kein Faden)* [ill. 2] sur un élément qui ne se trouve ni déjà donné dans la nature, ni ne peut en être abstrait par imitation. Cet objet existe bien plus comme un objet technique, *sui generis*. Cet objet existe dans le tableau, mais pas seulement en tant que symbole d'une technicité non naturelle. Le renoncement à l'imitation se reflète également dans le procédé choisi par Klee. Si le tissage, qu'il enseigna au Bauhaus de Weimar comme maître de la forme dans l'atelier textile, fut encore imité en tant que technique analogue dans le médium de la peinture et du dessin (par exemple pour des entrelacs et structures à vocation ornementale), dans cette aquarelle où la couleur est projetée, il utilise la bobine de fil vide comme pochoir : « non linéaire », « sans fil », cette « roue dentée » transfère ainsi par conséquent « le mode d'existence d'un objet technique »⁴ dans le tableau.⁵

Klee utilise donc la roue dentée de manière archétypale, mais du fait de sa représentation abstraite, l'histoire de cette technique reste ouverte en termes d'origine et de destination. Depuis la mécanique antique, telle qu'elle trouva très tôt une application dans les manèges primitifs à chevaux ou bien dans les nombreux dessins de roues dentées chez Léonard, jusqu'au moteur à pistons et au développement de machines-outils complexes au XIX^e siècle, l'objet technique de la roue dentée joue pour l'histoire de la technique un rôle analogue à celui de la graine, du bouton et de la fleur pour le « phénomène originel » (*Urphänomen*)⁶ dans l'histoire naturelle d'une phénoménologie tournée vers ce qui nous apparaît.

Un troisième feuillet de l'année 1934 rend cette impulsion authentiquement moderne dans le questionnement de la technique chez Klee. Il situe son *Évolution aérienne (Aviatische Evolution)* [ill. 3] au beau milieu d'un paysage désertique aride. En l'absence de toute végétation, le langage formel du paysage se modifie aussi. En d'autres termes, Klee l'adapte à son projet de trouver le « phénomène originel » (*Urphänomen*) de l'aviation. Une forme anorganique, dont l'ambivalence a été interprétée

par Max Huggler comme un « masque-visage »,⁷ s'éloigne du fond tellurique du désert vers le ciel. Deux flèches attirent l'attention et accentuent la dynamique verticale. Par comparaison avec son travail sur la métamorphose des plantes, comme le manifeste par exemple l'aquarelle *Plantes-analytique (Pflanzen-Analytisches)* (1932), la figure anorganique dans *Évolution aviatique (Aviatische Evolution)* (1934) ne renvoie à aucun processus de croissance « naturelle ».⁸ Pour autant, et c'est ce qui me paraît jouer un rôle décisif, l'absence de l'organique n'empêche pas de suggérer en outre l'idée du cosmos, que Klee invoque encore clairement au-dessus de l'horizon de la terre et du monde. Les trois images de l'année 1934 – *L'invention (Die Erfindung)*, *Pas un fil (Kein Faden)* et *Évolution aviatique (Aviatische Evolution)* participent selon mon interprétation à l'esquisse d'une cosmotechnique. Cette esquisse peut tout à fait être rattachée à des réflexions théoriques antérieures, mais elle oblige également à les réviser de manière drastique (voir le *Schéma Moi-Toi-Terre-Monde (Schema Ich-Du-Erde-Welt)* de 1924 [ill. 4]).⁹ Ce faisant, la conviction que l'imitation d'après nature est une *conditio sine qua non* se voit niée, tandis que l'idée du cosmos comme horizon ultime de toute pratique artistique se voit préservée ; cependant, le statut de l'invention, de l'objectivité (*Gegenständlichkeit*) et de l'évolution se voit à présent conditionné non plus par la nature, mais par la technique.

À PROPOS DU CONCEPT DE PRÉ-MIMÈSIS CHEZ HANS BLUMENBERG

La thèse qui résulte immanquablement de l'analyse comparative des trois tableaux de Klee a été défendue de manière probante par Hans Blumenberg dans un essai très célèbre, adoptant une large perspective historique. Ce n'est pas l'« imitation de la nature » en art, comme par exemple dans les études de Léonard sur le vol des oiseaux, mais seulement la « pure technicité » d'« éléments en rotation » qui aurait, pour parler à nouveau avec les mots de Klee, mené à l'*évolution aviatique*. Pour Blumenberg, cela marque une césure décisive dans l'*histoire des ars inveniendi* :

« Orville Wright a réduit de manière typique l'invention de l'aviation au fait qu'un livre sur l'ornithologie serait tombé entre les mains des frères Wright six ans avant leur premier vol à Kitty Hawk : à sa lecture, ils auraient découvert pourquoi l'oiseau possédait une capacité que l'homme ne pouvait acquérir par l'imitation à grande échelle des mécanismes physiques. C'est là exactement le *topos* utilisé par Léonard de Vinci, quatre cents ans plus tôt, de même que Lilienthal après lui, dans leur commune visée d'une construction homomorphe. Le hiatus se trouve entre Lilienthal et Wright : la machine volante est précisément une vraie *invention*, en ce qu'elle libère de l'ancien fantasme de l'imitation de l'oiseau en vol et qu'elle résout le problème en ayant recours à un nouveau principe. La condition préalable du moteur à explosion (qui de son côté représente une vraie invention) n'est cependant pas aussi cruciale et caractéristique que l'emploi de l'hélice, car les éléments en rotation relèvent d'une technicité pure et ne découlent donc ni de l'*imitatio* ni de la *perfectio*, parce que les organes en rotation doivent être étrangers à la nature. Est-il trop audacieux d'affirmer que l'avion est à ce point immanent au processus technique, qu'il serait venu au jour à Kitty Hawk, même si aucun oiseau n'avait jamais fendu le ciel ? »¹⁰

Dans un fragment posthume plus tardif des gloses astronoétiques de la *Complétude des étoiles* (*Vollzähligkeit der Sterne*) de Blumenberg, publié sous le titre *La chute d'Icare*, l'effort d'artistes comme Léonard se voit *in fine* interprété comme le reliquat d'une pensée magico-mythologique. Cette façon de penser qui fut véhiculée dans l'histoire de l'art du début de l'époque moderne, prendrait sa source dans la philosophie grecque de la nature. Selon Blumenberg, ce ne serait qu'avec Francis Bacon (*De sapientia veterum*) que l'on assisterait à la révision critique de celle-ci :

« Dédales avait copié l'art de voler sur les oiseaux, parce que comme tout art, il ne tenait celui-ci pour possible qu'en suivant le principe de l'"imitation de la nature". Pour lui comme pour tous les Grecs, les performances de la nature étaient liées à des formes ; dans les conditions de la nature, ses performances ne pouvaient être égalées par des techniques (*τέχνη*) que si l'on imitait aussi parfaitement que possible la forme produite par la nature. De ce fait, Bacon explique pourquoi les Grecs ne pouvaient produire aucun effet à l'aide de leurs théories éminentes. Leur métaphysique des "formes" substantielles, "naturelles", entravait leur conception de ce que l'homme pouvait fabriquer. La forme de la *mimèsis* conduisait "naturellement" à des échecs, les échecs à la résignation, la résignation aux égarements des succédanés magiques. »¹¹

Partant de là, il serait très facile de laisser la préhistoire de l'idée de l'homme créateur se dissoudre dans une post-histoire de la science moderne. Mais Blumenberg choisit une provocation plus difficile, car la réponse cosmologique à la question de la technique moderne ne se voit pas confiée aux sciences elles-mêmes, mais à « l'histoire des idées de la technique »,¹² et *in fine* quand même à l'art moderne. Dans le huitième et dernier chapitre de son essai sur l'*« imitation de la nature »*, Blumenberg ouvre rien de moins que la perspective d'une nouvelle ontologie de l'art :

« Ainsi l'art ne renvoie-t-il pas à un autre être exemplaire, mais il est lui-même cet être exemplaire pour les possibilités de l'être humain : l'œuvre d'art ne veut plus seulement signifier quelque chose, mais elle veut être quelque chose. [...] Le dépassement de l'"imitation de la nature" (*Nachahmung*) pourrait déboucher sur le bénéfice représenté par une "pré-mimèsis de la nature" (*Vorahmung*). Tandis que l'être humain semble totalement dévoué à travers l'"activité métaphysique" de l'art pour s'assurer de sa puissance originelle, l'intuition inattendue de ce-qui-a-toujours-être-là se manifeste dans la création même [...]. Je pense à l'œuvre d'une vie aussi exemplaire que celle de Paul Klee quant à la conscience qu'il prend de ses motivations, montrant comment dans l'espace de la libre création se cristallisent de manière inattendue des structures dans lesquelles l'archaïque, ce-qui-a-toujours-être-là d'un fond originel de la nature, se révèle avec une nouvelle force de conviction. »¹³

Dans ce passage, le mystérieux concept du « pré-mimétisme » (*Vorahmung*) demande à être précisé. Dans ce but, il est nécessaire de fournir quelques éléments d'explication sur les références de Blumenberg, que nous n'esquisserons qu'à grands traits dans la mesure où celles-ci ne sont pas explicites dans l'essai sur l'*« imitation de la nature »* (*Nachahmung der Natur*). Blumenberg réduit dans un premier temps la tradition de *mimèsis*, pour le dire rapidement, à la conception de l'imitation en cours à l'époque moderne, telle qu'elle s'exprime dans la formule *ars imitatur naturam*. Ce

faisant, il ne rend pas justice à la complexité du concept de *mimèsis* dans le contexte de la théorie platonicienne des idées.¹⁴ Le court passage traitant de la *mimèsis* platonicienne dans la deuxième partie de l'essai, puis son abandon ultérieur, sont toutefois moins imputables à l'ignorance qu'à des choix stratégiques : il n'importe pas tant à Blumenberg de systématiser le concept de *mimèsis* d'un point de vue platonicien, pas plus que de retracer son évolution depuis l'Antiquité en passant par la modernité et jusqu'à l'époque contemporaine, que de décrire le rapport fluctuant entre l'art, la nature et la technique de la modernité jusqu'à l'époque contemporaine (1956) ; plus précisément, il en va de cette question de la technique, telle que Martin Heidegger l'a soumise à la discussion au début des années 1950.

Dès sa conférence, publiée pour la première fois en 1953, Heidegger affine la différence entre l'« outil » (tel que le moulin à vent et la scierie au bord du fleuve) et la « machine » (la turbine, le générateur, la centrale hydraulique utilisant le courant du Rhin) à l'exemple de l' « avion de transport civil »,¹⁵ pour renvoyer toutefois également peu après à la possibilité d'un *art à l'âge technique* (« "Le Rhin," tiré de l'œuvre d'*art* qu'est l'hymne éponyme de Hölderlin. »¹⁶). En dépit, ou peut-être à cause du nouveau concept de technique tel que Heidegger devait le reconnaître dans son échange avec Werner Heisenberg sur la physique nucléaire et sa « machine » (la bombe atomique), la possibilité de jeter les bases de nouvelles cosmologies et d'une éthique adaptée à « l'ère atomique » était réservée à l'art.¹⁷ Quant à savoir comment ce projet devait être réalisé en pratique, Heidegger ne l'évoque à aucun moment dans *La question de la technique*. De même, ses « Notes sur Klee » plus tardives ne formulent-elles tout au plus que de vagues suppositions sur un autre cours possible de l'art moderne.¹⁸

C'est pourquoi Blumenberg, outre la *Question de la technique* d'Heidegger, avait-il besoin d'un autre concept qui une fois l'impératif de l'imitation d'après nature dépassé, se laisse mettre en œuvre au profit d'un autre rapport de l'art à la réalité. C'est dans la théorie de Georg Friedrich Jünger du pré-mimétisme (*Vorahmung*), largement tombée dans l'oubli, qu'il trouva un tel concept. En 1953, parallèlement à l'exposé de Heidegger, et trois ans avant l'essai de Blumenberg, Jünger avait pour la première fois introduit ce concept, dans une étude proche du genre de l'essai sur *Les jeux*, en essayant de forger ses premières caractéristiques. Par pré-mimétisme, Jünger comprend l'appropriation simultanée et l'anticipation du mouvement dans le jeu de l'enfant ou dans le développement « ludique » du langage chez le tout petit enfant. Pour Jünger, le caractère ludique réside dans le « mimétisme » (*Ahmung*) même. En d'autres termes, le mimétisme désigne une alternance autant d'une « pré-mimèsis » que d'une imitation « d'après » :

« L'apprentissage du langage repose sur le mimétisme (*Ahmung*) qu'accomplit l'enfant.

Il mime ce qu'il entend (imitation d'après) (*Nachahmung*). Mais dans le même temps, il mime par anticipation ce qu'il entend et ce qu'il va prononcer à l'avenir (pré-mimétisme) (*Vorahmung*). Le mimétisme (*Ahmung*) est rendu possible dans les deux cas par un mouvement qui le précède. »¹⁹

Le concept heideggerien de la technique moderne trouverait donc son pendant dans un concept du jeu à partir duquel celui de l'art ou de la poésie serait également fondé plus tard sur un plan ontologique.²⁰ Mais en ce qui concerne l'appropriation de ce concept par Blumenberg, on peut cependant toujours se demander comment l'art moderne donnerait justement à comprendre « l'archaïque, ce-qui-a-toujours-été d'un fond originel de la Nature avec une nouvelle force de conviction »,²¹ autrement que comme l'idée « pré moderne » de l'enfance. À côté de Heidegger et de C. F. Jünger, il me semble que le troisième point de référence de Blumenberg se trouve dans *La Naissance de la Tragédie de Nietzsche*, où il est dit de l'artiste que :

« [...] c'est à peine possible de concevoir son œuvre comme une "imitation de la nature" ; mais nous comprenons aussi comment, par la suite, sa formidable pulsion dionysiaque submerge le monde phénoménal tout entier pour donner à pressentir derrière lui, à travers son anéantissement, une joie esthétique plus haute – une joie originelle au sein même de l'Un originaire. »²²

Nietzsche lui-même dans le cadre de son esthétique esquisse par là une dimension cosmologique de l'imagination artistique qui peut être selon moi précisée de manière déterminante par la pensée d'André Leroi-Gourhan.

DE LA « NAISSANCE DU GRAPHISME » À LA COSMOTECHNIQUE

Le jeu et le pré-mimétisme (*Vorahmung*) renvoient chez Blumenberg et Klee à un domaine pré-langagier, au-delà de l'appropriation imitative de la nature. Dans le même temps, le jeu pré-mimétique manipule directement des moyens techniques qu'il reprend à son compte par une imitation après coup, allant jusqu'à rendre profanes les finalités initialement visées et à développer une imagination libérée de ces finalités.²³

Dans cette perspective, on peut faire dialoguer de manière très fructueuse la thèse de ce pré-mimétisme avec une autre tradition, allant de Leroi-Gourhan jusqu'aux dernières esquisses d'une théorie de la cosmotechnique, en passant par Jacques Derrida et Gilbert Simondon. Contrairement à Anselm Haverkamp, qui a très tôt fait référence à des points communs entre la grammatologie de Derrida et la métaphorologie de Blumenberg,²⁴ le recours à Leroi-Gourhan me semble présenter l'avantage, et non des moindres, de mettre au jour un réservoir anthropologique, l'entreprise de déconstruction des mythes et des religions menée par Derrida n'y livrant pas un tel accès. En outre, Blumenberg fonde son anthropologie tardive, en particulier sa thèse principale de l'*actio per distans*, sur des arguments de Leroi-Gourhan. Les réflexions de Blumenberg sur la bipédie ne sont à de nombreux titres rien d'autre qu'une paraphrase de ce qu'il a pu lire dans *Le geste et la parole*, en français depuis 1964-65 et dans sa traduction allemande depuis 1980.²⁵

La description que fait Leroi-Gourhan d'une double évolution de l'être humain qui a conduit chez *l'homo erectus* à la libération simultanée du lobe pré-frontal et de la main, lui permet de fonder une « théorie de l'image paléontologique »²⁶ sans avoir recours aux principes de l'imitation d'après nature. Autrement que dans la perspective proposée par Hans Jonas sur *l'homo pictor*, l'origine des images réside pour Leroi-Gourhan dans l'abstraction que permet la main libérée lorsqu'elle externalise la ligne

comme trace, par intrication du geste et de la technique. De cette abstraction découle par la suite l'élaboration de mythogrammes complexes et de cosmographies dans la peinture rupestre paléontologique.

Comme j'ai essayé de le montrer ailleurs de manière plus exhaustive, cette thèse de la « naissance du graphisme » est devenue non seulement une figure d'argumentation décisive de l'écriture déconstructiviste, mais aussi de théories du dessin et du graphisme permettant des développements en affinité avec l'art.²⁷ Toutefois, on a largement négligé jusqu'à présent le fait que la théorie structuraliste de Leroi-Gourhan d'une écriture primordiale (geste, graphisme, linéarisation, manipulation, rythme) doit toujours déjà être située dans le contexte de réflexions cosmologiques, qu'elle s'y origine et qu'elle culmine dans un horizon cosmologique. Aussi trouve-t-on logiquement dans son œuvre majeure en deux tomes *Le geste et la parole*, conséutivement aux chapitres intitulés « Symboles linguistiques », « Geste et programme » et « Esthétique fonctionnelle », des passages sur le contexte social, le micro- et le macrocosme, dont la conception se retrouve dans les tout premiers programmes iconographiques.²⁸ Contrairement à ce que laisse entendre son titre, le chapitre qui vient clore *Le geste et la parole* (« La liberté imaginaire et le sort de l'*homo sapiens* ») adopte cependant un ton essentiellement pessimiste quant à la « régression de la main » ou bien à la « disparition » de l'écriture.²⁹ On ne peut pas vraiment dire que ce point de vue offre une perspective pour l'art.

En revanche, la réception plus récente de Leroi-Gourhan, qui me semble être aussi la plus pertinente, n'a pas tant validé la thèse de la régression du corps et de l'écriture qu'elle a réhabilité le complexe de cosmologies technologiques, trop fortement couvert jusque-là par la prédominance du concept d'écriture à l'heure de la post-modernité, en le faisant dialoguer avec le tournant ontologique dans l'anthropologie (Philippe Descola, Anna Tsing, Eduardo Viveiros de Castro). Ce faisant, contrairement à quelques auteurs de la nouvelle anthropologie, il ne s'agit pas tant seulement, ou en tout cas pas de manière première, de réhabiliter des cosmologies marginales ou décentralisant la place de l'homme, que de développer une pensée en lien avec la question de la technique. Dans son étude *The Question Concerning Technology in China*, fondamentale de ce point de vue, Yuk Hui forge dans cette perspective le concept de « cosmotechnique » qu'il fait dériver d'une antinomie kantienne. Cette antinomie est en première ligne tributaire d'une lecture approfondie de *Le geste et la parole* de Leroi-Gourhan et de ce que l'on a coutume d'appeler le « Tournant » de Heidegger. Comme le formule Yuk Hui :

« (1) La technique est anthropologiquement universelle et dans la mesure où elle consiste en l'extension de fonctions somatiques et l'externalisation de la mémoire, les différences produites dans des cultures différentes peuvent être expliquées en fonction du degré selon lequel les circonstances factuelles infléchissent la tendance technique. (André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris : Albin Michel, 1973, p. 315); (2) La technique n'est pas anthropologiquement universelle ; les technologies des cultures différentes sont affectées par la compréhension cosmologique de ces

cultures et n'ont d'autonomie que dans un certain cadre cosmologique – la technique est toujours une cosmotechnique. [...] la cosmotechnique [...] signifie l'unification entre l'ordre cosmique et l'ordre moral par le biais d'activités techniques. [...]. »³⁰

La théorie de Blumenberg du pré-mimétisme et la pensée de Klee d'une cosmologie « pré-conceptuelle » d'objets techniques dans le tableau, peuvent, comme j'ai essayé de le montrer, rapprocher la philosophie de la technique moderne entreprise par Leroi-Gourhan et Heidegger, d'une histoire de l'art. Dans celle-ci, l'antinomie elle-même peut être conçue comme un *problème esthétique*. Le concept de cosmotechnique tel que l'entend Yuk Hui n'ambitionne ni un « retour à la croyance en une cosmologie » ni un « retour à la nature »³¹ et se distingue en cela du tournant ontologique de l'anthropologie. Bien plus, l'historicité, la socialité et selon la lecture que j'en fais, *in fine* aussi l'esthétique d'un monde, sont soumises au débat qui se développe sous des conditions technologiques et qui ne sera sans doute compréhensible à long terme qu'à ces conditions. Certes le concept de pré-mimèsis n'est lui-même en cela qu'un pré-concept, mais il donne suffisamment d'indices pour affirmer que l'ébauche d'utopies techniques n'est pas seulement tributaire des sciences naturelles. Dans le sérieux du jeu, mais aussi de la subversion et de la parodie, l'imagination des arts possède un authentique potentiel cosmotechnique. Dans sa réception sporadique de l'œuvre de Leroi-Gourhan, l'histoire de l'art ne s'est que rarement saisie de cette possibilité et n'a élaboré plus avant que par bribes.³² Le concept du pré-mimétisme fournirait une voie possible : non seulement comme critique de l'« imitation d'après nature », mais, plus avant, comme plaidoyer pour convoquer la pensée de nouvelles cosmologies de l'art et de la pratique au sein d'une histoire du développement culturel de la technique.

- 1 Felix Auerbach, *Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers. Parallelen und Kontraste*, Iéna : G. Fischer, 1924 ; Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1941.
- 2 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, tome 1, éd. par Jürg Spiller, Bâle : Schwabe, 1964 ; id., *Unendliche Naturgeschichte, Form und Gestaltungslehre*, tome 2, éd. par Jürg Spiller, Bâle : Schwabe, 1970.
- 3 Au sujet de l'étymologie des verbes « tisser / jeter / projeter » (*Weben/Werfen/Entwerfen*), voir Toni Hildebrandt / David Espinet (éd.), *Suchen Entwerfen Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn : Fink, 2014.
- 4 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 1958.
- 5 Au sujet du procédé technique que Klee emploie également pour *Nature-mort à la roue dentée (Stillleben mit dem Zahnrad)* (1934), voir Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Berne : Kornfeld 1976, p. 316.
- 6 Comme exemple de tentative pour décrire le concept de l'histoire naturelle de telle sorte que le « phénomène originel » (*Urpheänomen*) et également l'origine apparaissent non comme étant situés dans la nature (comme chez Goethe) et dans son expérience en présence, mais comme étant seulement construits dans la dialectique entre l'histoire et le présent, dans son actualité, voir Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin : Rowohlt, 1928.
- 7 Max Huggler, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart : Huber, 1969, p. 147.
- 8 Voir Felix Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique des trois peintures*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1982.

- 9 Klee révise en d'autres termes le primat de l'imitation d'après nature dans son exposé *Voies de l'étude naturelle* (*Wege des Naturstudiums*) (1923). Ce texte s'ouvre sur une thèse encore clairement définie sur le rapport entre l'art et la nature : « Le dialogue avec la Nature reste pour l'artiste une *conditio sine qua non*. » Paul Klee, « Wege des Naturstudiums », in *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, éd. Par Staatliches Bauhaus in Weimar et Karl Nierendorf, Weimar / Munich : Bauhausverlag, 1923, p. 24-25. Le concept du cosmos se trouve dans le Schéma Moi-Toi-Terre-Monde (*Schema Ich-Du-Erde-Welt*), que Klee intègre dans son exposé. Pour une comparaison de ce schéma avec la conceptualisation de « Terre » et de « Monde » chez Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art* (*Der Ursprung des Kunstwerks*), voir Toni Hildebrandt, « "Bildnerisches Denken." Martin Heidegger und die bildende Kunst », dans *Der Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar zu Heideggers Kunstwerkaufsatz*, éd. par David Espinet et Tobias Keiling, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 2011, p. 210-225.
- 10 Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957] », dans *id.*, *Schriften zur Technik*, éd. par Alexander Schmitz et Bernd Stiegler, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2015, p. 86-125, ici p. 91-92. Blumenberg cite dans ce passage Otto Lilienthal, *Der Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst*, Munich : R. Oldenbourg, 1910, ainsi que des extraits de Léonard de Vinci, *Tagebücher und Aufzeichnungen*, Zurich : Schweizer Drucks- und Verlagshaus, 1952, p. 307 : « Il te faut étudier les ailes d'un oiseau, avec ses muscles pectoraux qui mettent ces ailes en mouvement, d'un point de vue anatomique. Et tu dois en faire aussi de même chez l'homme, pour constater quelle possibilité se cache en l'homme, s'il veut se maintenir dans les airs par un battement d'aile ». Dans la version de novembre 1956 de l'exposé de Munich, on trouve une variation de cette même idée : « La capacité humaine réside donc d'une part dans le fait de parachever ce que la Nature n'a pas achevé, et d'autre part dans celui d'imiter ce qui est donné dans la Nature. On voit aisément que l'« imitation de la Nature » est la formule originelle pour ces deux possibilités : car le parachèvement de ce qui est inachevé entreprend pourtant l'inventaire de la Nature, se coule dans l'entéléchie préexistante de ce qui est donné dans la Nature. » « "Nachahmung der Natur." », manuscrit de l'essai de Munich, 1956-57, œuvre posthume de Hans Blumenberg, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Blumenberg devait s'intéresser à l'histoire technique de l'avion jusque dans les années 1990. Voir le Konv. Materialsammlung Flugzeuge 1987-1991 dans son œuvre posthume au Deutsches Literaturarchiv Marbach, glissé dans le tiré-à-part de l'essai dans une première version, à l'endroit où il est question de l'invention de la première machine volante.
- 11 Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997, p. 50. Blumenberg fait une distinction entre la perspective magique-mythologique de Dédaïle et un prométhéisme moderne, qui se voit critiqué dans le même temps par Bernard Stiegler au prix d'un travail conséquent d'appropriation de Leroi-Gourhan, voir Bernard Stiegler, *La Technique et le temps*, tome 1 : *La Faute d'Épiméthée*, Paris : Galilée, 1994. Un an après le texte de Blumenberg « "Nachahmung der Natur." » (1957), Pablo Picasso livre une nouvelle interprétation du mythe d'Icare – et notamment sous l'influence de la technique nucléaire et du désastre atomique. Pour une interprétation de la *Chute d'Icare* de Picasso (1958) incluant cette nouvelle *hybris* dans l'histoire des idées de la technique, voir T. J. Clark, *Heaven on Earth. Painting and the Life to Come*, Londres : Thames & Hudson, 2018, p. 205-236.
- 12 Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." », op. cit., p. 91 ; voir *id.*, *Geistesgeschichte der Technik*, éd. par Alexander Schmitz, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2009.
- 13 Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." », op. cit., p. 124.
- 14 La complexité du concept platonicien de *mimèsis* a été soulignée de nombreuses fois : voir par ex. Maria Kardaun, *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung*, Amsterdam : North-Holland, 1993. À la suite de Kardaun, Christoph Poetsch a remarqué à raison que la problématique dans l'emploi du concept antique de *mimèsis* reposeraient sur une définition préconçue du concept de *physis* ou de nature. « La nécessité d'une ontologie explicite pour une discussion adéquate se montre de manière exemplaire à ce dictat central, selon lequel "l'art serait une imitation de la nature." Si sous le terme de Nature (*physis*), on comprend des choses aussi différentes que l'essence spirituelle de la réalité sensible (Platon), le mouvement ontogénétique inhérent au monde sublunaire, lié à la matière (Aristote) ou la réalité objective, que les sciences naturelles empiriques peuvent décrire (ce qui correspond à une grande partie du discours naturaliste), alors le sens de la phrase citée ne peut être élucidé que par la définition ontologique du concept de Nature. » Christoph Poetsch, *Projektion und Dimension. Systematische Untersuchungen zum Bild bei Platon*, thèse de doctorat, Heidelberg 2018 [chap. I.5 « Bild und Mimesis »], cité d'après le manuscrit. Kurt

Flasch atteste également la problématique que cible Poetsch dans l'essai de Blumenberg. Voir Kurt Flasch, *Hans Blumenberg. Philosoph in Deutschland : die Jahre 1945 bis 1966*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 2017, p. 313-334. Wolfram Hogrebe a indiqué à raison que Blumenberg dans sa tentative pour réviser le concept de *mimèsis* en se basant sur l'œuvre de Klee, a recours à des arguments romantiques, présents chez Novalis par exemple. Voir Hogrebe, Wolfram, « Paul Klee und die ästhetischen Muster der Moderne », dans *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, éd. par Thomas Kain, Mona Meister et Franz-Joachim Verspohl (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, t. 10), Iéna : Kunsthistorisches Seminar, 1999, p. 77-82.

- 15 Martin Heidegger, « Die Frage nach der Technik » [1953], dans *id.*, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen : Neske, 1954, p. 5-36, ici p. 16. Le discours fut tenu à l'invitation d'Emil Preetorius à la Technische Hochschule de Munich, prenant place dans la série de conférences *Les arts à l'ère technique (Die Künste im technischen Zeitalter)*. Heidegger y parle de manière explicite de la possibilité de la *τέχνη* « [...] également pour l'art noble et les Beaux-Arts » (p. 13).
- 16 Heidegger, « Die Frage nach der Technik », op. cit., p. 15.
- 17 Voir Günther Anders, « Theses for the Atomic Age », in *The Massachusetts Review* 3, 3 (1962), p. 493-50 ; Hannah Arendt, « Die Eroberung des Weltraums und die Statur des Menschen », in *id.*, *In der Gegenwart. Übungen im politischen Denken II*, Munich /Zurich : Piper, 2000, p. 373-388 ; Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Francfort-sur-le-Main : Insel, 1979 ; Christine Vagt, « Heidegger und die Atomphysik », dans *Suchen Entwerfen Stiften. Randgänge zu Heideggers Entwurfsdenken*, éd. par David Espinet et Toni Hildebrandt, Paderborn : Fink, 2014, p. 143-154.
- 18 Voir Günter Seubold, « Heideggers nachgelassene Klee-Notizen », dans *Heidegger Studien* 9, 1993, p. 5-12 ; Otto Pöggeler, *Bild und Technik. Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, Munich : Fink, 2002 ; Hildebrandt, « "Bildnerisches Denken." Martin Heidegger und die bildende Kunst », op. cit.
- 19 Georg Friedrich Jünger, *Die Spiele. Ein Schlüssel zu ihrer Bedeutung*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 1953, p. 48. Blumenberg évoque dans une postface manuscrite dans un tiré-à-part de la première version de la « Nachahmung der Natur » à propos du « concept de "Ahmung" de Leopold Ziegler : il a une composante magique, en lui, on montre à la Nature ce qu'elle doit être » (Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen », 1956-57, manuscrit, œuvre posthume, Hans Blumenberg, Deutsches Literaturarchiv Marbach).
- 20 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen : Mohr, 1960 ; Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Rome : Notte tempo, 2005. Art fondé ontologiquement toutefois uniquement du côté de la possibilité (*dynamis*), à moins que celle-ci ne soit maintenue aussi bien que dépassée dans la théorie du désœuvrement. La libre expression du jeu des forces peut cependant réaliser aussi quelque chose, mais nécessite alors un concept de cette réalisation (*energia*) du côté de l'œuvre close sur elle-même. À cette fin, Blumenberg a puisé le concept de l'objet ambigu chez Paul Valéry, qu'il reprend à son compte et exploite pour une ontologie de l'objet esthétique, pour faire « pendant » au concept de pré-mimétisme et de jeu. Des notes plus tardives sur les épreuves de la « "Nachahmung der Natur." », confirment qu'il s'agit d'un pendant, et renvoient à l'essai de Valéry. Au sujet de l'objet ambigu, voir Paul Valéry, « Eupalinos, ou l'Architecte » [1921], in *Œuvres*, t. 2, éd. par Jean Hytier, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 80-147 ; Hans Blumenberg, « Sokrates und das "Objet ambigu." Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes » [1964], dans *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, éd. par Anselm Haverkamp, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2011, p. 74-111 : *ibid.*, « Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes », dans *Kritik und Metaphysik. Festschrift für Heinz Heimsoeth zu machzigsten Geburtstag*, éd. par Friedrich Kaulbach et Joachim Ritter, Berlin : De Gruyter, 1966, p. 174-179 ; de même que l'approfondissement de cette réflexion que propose Ralf Konersmann, « Stoff für Zweifel. Blumenberg liest Valéry », dans *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1995), p. 46-66 ; Gerhard Gamm, « Das Schönste, was es gibt. Blumenberg und Valéry über ästhetische Effekte », dans *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 6, 1 (2012), p. 99-106 ; Joseph McElroy, « Socrates on the Beach : Thought and Thing », dans *Revue française d'études américaines* 93, Substances (2002), p. 7-20 ; Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2012, p. 23-32 ; Ralph Ubl, « Prospectus. Blumenberg and Fried on Objecthood », dans *The Challenge of the Object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, partie 4, Nuremberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 1271-1275.
- 21 Hans Blumenberg, « "Nachahmung der Natur." », op. cit., p. 124.

- 22 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977, p. 129-130.
- 23 Voir Ernst. H. Gombrich, « Mediations on a Hobby Horse, or the Roots of Artistic Form », dans *Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art*, éd. par Lancelot Law Whyte, London : Lund Humphries, 1951, p. 209-228 ; Agamben, *Profanazioni*, op. cit.
- 24 Anselm Haverkamp, « Paradigma Metapher, Metapher Paradigma : Zur Metakinetik hermeneutischer Horizonte (Blumenberg/Derrida, Kuhn/Foucault, Black/White) », dans *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, éd. par Reinhart Herzog et Reinhart Koselleck (= Poetik und Hermeneutik XII), Munich : Fink, 1986, p. 230-251.
- 25 Dans *Höhlenausgänge*, le dernier ouvrage qu'il acheva, Blumenberg cite aussi bien la première édition en deux tomes de *Le geste et la parole* que sa traduction allemande. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989, p. 31. Dans son anthropologie inachevée, on ne trouve plus de référence à celui-ci, mais Blumenberg reprend plusieurs fois les arguments de Leroi-Gourhan au sujet de la bipédie pour sa thèse de l'*actio per distans*. Voir Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, tiré de l'œuvre posthume éd. par Manfred Sommer, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2006, p. 520, 579, 581 sq., 586, 598, 604 et 612. Une lecture exhaustive et comparative entre l'anthropologie et la phénoménologie historique à travers le prisme de la paléontologie structuraliste de Leroi-Gourhan ne peut pas être fournie ici. Pour une première étude systématique au sujet du rapport entre Husserl et Leroi-Gourhan, voir Bénédicte de Villers, *Husserl, Leroi-Gourhan et la préhistoire*, Paris : Pétra, 2010.
- 26 Toni Hildebrandt, « Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie », dans *IMAGE* 14, 2011, p. 55-64.
- 27 Toni Hildebrandt, « "Geburt des Graphismus" (Leroi-Gourhan) », dans *idem, Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955-1975*, Paderborn : Fink, 2017, p. 37-47. Pour une lecture détaillée de la réception de Leroi-Gourhan par Derrida, voir Bernard Stiegler, « La fidélité aux limites de la déconstruction et les prothèses de la foi », dans *Alter. Revue de Phénoménologie* 8, 2000, p. 237-263 ; *id.*, « Derrida und die Technologie », dans *idem, Denken bis an die Grenzen der Maschine*, éd. par Erich Hörl, Zurich/Berlin : Diaphanes, 2009, p. 111-153.
- 28 André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 tomes, Paris : Albin Michel, 1964-65. Au sujet de la dimension religieuse des cosmologies paléontologiques, voir André Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire (Paléolithique)*, Paris : Presses Universitaires de France, 1964.
- 29 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Technik*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1980, p. 493.
- 30 « (1) Technics is anthropologically universal, and since it consists in the extension of somatic functions and the externalization of memory, the differences produced in different cultures can be explained according to the degree to which factual circumstances inflect the technical tendency (André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris: Albin Michel, 1973, p. 315); (2) Technics is not anthropologically universal ; technologies in different cultures are affected by the cosmological understandings of these cultures, and have autonomy only within a certain cosmological setting – technics is always cosmotechnics. [...] cosmotechnics [...] means the unification between the cosmic order and the moral order through technical activities [...] », Yuk Hui, *The Question Concerning Technology in China. An Essay in Cosmotechnics*, Falmouth : Urbanomic, 2016, p. 19.
- 31 Hui, *The Question Concerning Technology in China*, op. cit., p. 53.
- 32 La traduction d'Annette Michelson d'un chapitre de *Le Fil du temps* (1983) représente sans doute une exception, dans laquelle la dimension cosmologique de la peinture pariétale est encore une fois examinée de manière explicite. Voir André Leroi-Gourhan, *Le Fil du temps. Ethnologie et Préhistoire*, Paris : Fayard, 1983 ; *id.* « The Religion of the Caves : Magic or Metaphysics ? », traduit par Annette Michelson, dans *October* 37 (1986), p. 6-17.

Lectures croisées
de l'actualité – recensions françaises
et allemandes / Aktuelle deutsch-französische
Lektüre und Rezensionen

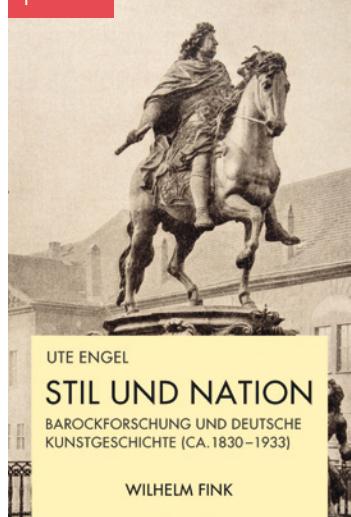
Les recensions / Die Rezensionen

S. 128

les marchés du temps ▶
le Félin

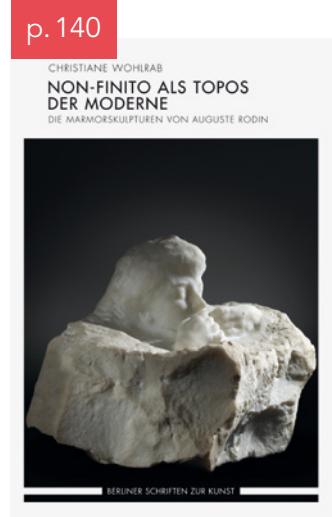
Philippe Morel, *Renaissance dionysiaque. Inspiration bacique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430–1630)*, Paris: Éditions du Félin, 2016, 873 Seiten

p. 137



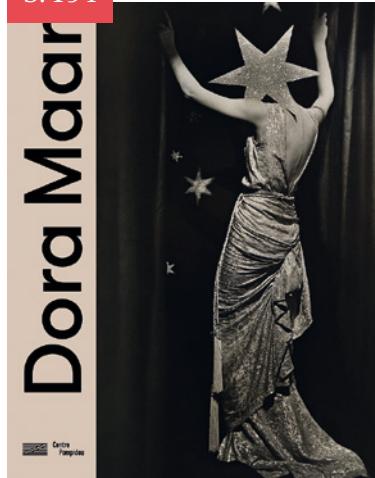
Ute Engel, *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte 1830-1933*, München: Fink, 2016, 798 pages

p. 140



Christiane Wohlrab, *Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin*, Paderborn: Fink, 2016, 385 pages

S. 154



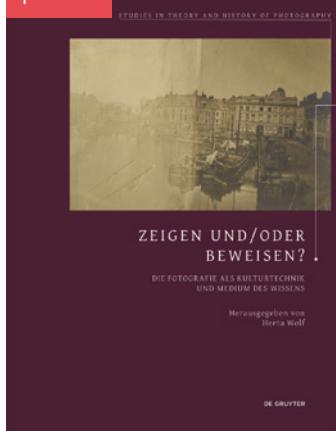
Damarice Amao, Amanda Maddox & Karolina Ziebinska-Lewandowska (Hg.), *Dora Maar*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019, 205 Seiten

p. 158



Julia Friedrich, *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus*, München: Prestel, 2017, 352 pages

p. 143



Herta Wolf, *Zeigen und/oder Beweisen?*
Die Fotografie als Kulturttechnik
und Medium des Wissens, Berlin: Walter
de Gruyter, 2016, 369 pages

S. 147



Cécile Debray (dir.), *Marcel Duchamp. La peinture même*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2014, 360 Seiten

p. 162



Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich: Diaphanes, 2017, 400 pages

S. 165



Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris: La Découverte, 2017, 380 Seiten

p. 168



Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Wallstein Verlag, Konstanz University Press, 2016, 242 pages

Philippe Morel

Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430–1630)

Deborah Schlauch & Markus A. Castor



Paris: Éditions du Félin, 2016,
873 Seiten

Zweifellos verdient ein so sperriges wie eingängiges, gelehrtes wie unterhaltsames, reiches wie konzentriertes Buch eine Besprechung, eine, die selbst das alles natürlich nicht sein will und kann. Man könnte das Buch Philippe Morels ein Werk von methodischer wie thematischer Nachhaltigkeit nennen. Es entwickelt so etwas wie einen auf Geschichte und ihre Bilder gerichteten ›Regard Croisé‹. Mit einer historischen Perspektive auf zwei Jahrhunderte frühneuzeitlicher Dionysos-Konfigurationen ist es zunächst ein Buch zur Renaissance, zum modernen Europa, macht aber zugleich mit seinen Vor- und Rückbezügen die unablässigen Renaissances als dauerhaftes Wiederauffinden und Neuerschaffen des Dionysischen deutlich, ja es ist selbst Teil dieser Wiedergeburten. Als zeitgenössische Lektüre kann man das ganz lebenspraktisch nur wünschen – mehr Renaissance wagen. Und auch ohne Weingenuss ist das Buch als Lektüre das, was es im Untertitel verspricht, inspirierend und fruchtbar wenn es um die Kultivierung und Vermehrung des eigenen Imaginarius geht, das neben aller historischen Analyse uns im anthropologischen Kern betrifft. Das macht die Wirkmacht der Bilder aus, aber auch des Buches, was auch Verdienst der Darstellung ist. Denn so, wie hier der Rückbezug einer durch das Mittelalter gegangenen Antike gelingt, ja eigentliche Voraussetzung zu einem Verständnis ist, so wird die implizite Umkehrung der Fragerichtung zur folgerichtigen Demonstration der drängenden Relevanz des Themas aus seiner historischen Tiefe heraus.

Man ist verführt, die seit einiger Zeit zu beobachtende Renaissance einer Beschäftigung mit dem Dionysischen aus dem Hinterfragen aktueller Befindlichkeiten und einem unheimlichen Ungenügen der eigenen Zeit zu begründen.¹ Das betrifft das europäische Drama und das Hereinbrechen politischen Handelns in die Lebenswelt. Es betrifft zugleich die Verwerfungen, die den Einzelnen zwischen puritanisch global operierender Moralisierung individuellen Redens und Handelns und einer fast schon verordneten Freizügigkeit oszillieren lassen, einer inszenierten

Libertinage, die sich dann doch mehr in mediale Projektionen vernetzter Bits und Bilder verzieht. Und auf dem Fuße folgt das tragische Aufleuchten der neuerlichen Schrecken fundamentalistisch atavistischer, jedenfalls zerstörerischer Bewegungen eines dionysischen Dramas von Fern aus Ost, welches die pessimistischen Seherfähigkeiten Nietzsches einmal mehr aufrufen. Mehr Dionysos wagen hieße dann auch einen Ausbruch aus simulierter Existenz, die Exzesse so gut wie Gruppenzensur sieht, in Aussicht zu stellen. Eine inspirierte und geschichtsbewusste Veränderung bedarf freilich mehr als tagesaktueller Analysen. Und das Buch vermag zu trösten, wenn hier der Bildermacht, deren Inflation in Selbstentmachtung zu münden droht, der historisch längere Atem der Kunstgeschichte zugewiesen wird.

Aus dieser Perspektive auf die Kunst der Renaissance zurückzugehen verdient besondere Beachtung, auch weil sich hier der Ursprung einer abendländischen Moderne, des Humanismus und seiner neu gewonnenen Freiheiten mit den Energiekammern des fortwirkenden christlichen Erbes durchdringen. Das immer wieder verblüffende Faktum des Überdauerns der alten Bilder der *Conditio humanae*, ihre Stabilität in den Varianten einer *longue durée* ist atemberaubend. Das Buch führt in der Abfolge dichter und eindringlicher Argumentationen Bildwerke im Kontext vor Augen, die teils so mäandern, wie es dem vielgestaltigen Gott entspricht. Die Auferstehung einer wie auch immer projizierten Antike kreuzt sich mit orientalischen, indischen, ägyptischen, sozusagen ›fremden‹ weil dunklen und kaum noch aufgeklärten Wurzeln und Einschlüssen.

Bei allem Pessimismus zeitgenössischer Diagnose, Thema und Buch Philippe Morels haben das große Verdienst, hinter die Überlagerungen und Funktionalisierungen des Dionysischen, besonders die einer bürgerlichen Epoche, zurückzugehen. Die bemerkenswerte Freilegung in unübersichtlichem Gebiet gibt insbesondere den Blick frei auf eine dualistische Disposition des Dionysischen, der dem Exzess die Temperantia und dem Tragischen die Freude zugesellt.

Nun hat die jahrelange Beschäftigung des Autors mit diesem Projekt zu 873 Seiten in Quart geführt. Der schwindelerregenden Vielgestaltigkeit des Gottes und seiner Bilder, zugleich Quelle seines Erfolgs, mag man für zwei Jahrhunderte nur annähernd gerecht werden können. Doch beim Lesen entdeckt sich früh die Angemessenheit des zunächst überbordend scheinenden Umfangs. Mit Sprachduktus und thematischer Gliederung ist es ein Buch geworden, das zugleich jeden Kompendiumscharakter vermeidet und zu Ende gelesen werden kann und will. Denn nur in dieser Entdeckungsreise offenbart sich die durchdringende und nachhaltige Wirkmacht der Götter. Das Buch wehrt sich damit auch gegen den Mangel an Zeit, die Abwesenheit von Geduld und die armselige Reduktion bloß digitaler Bilderapparaturen, so umfangreich sie sein mögen.

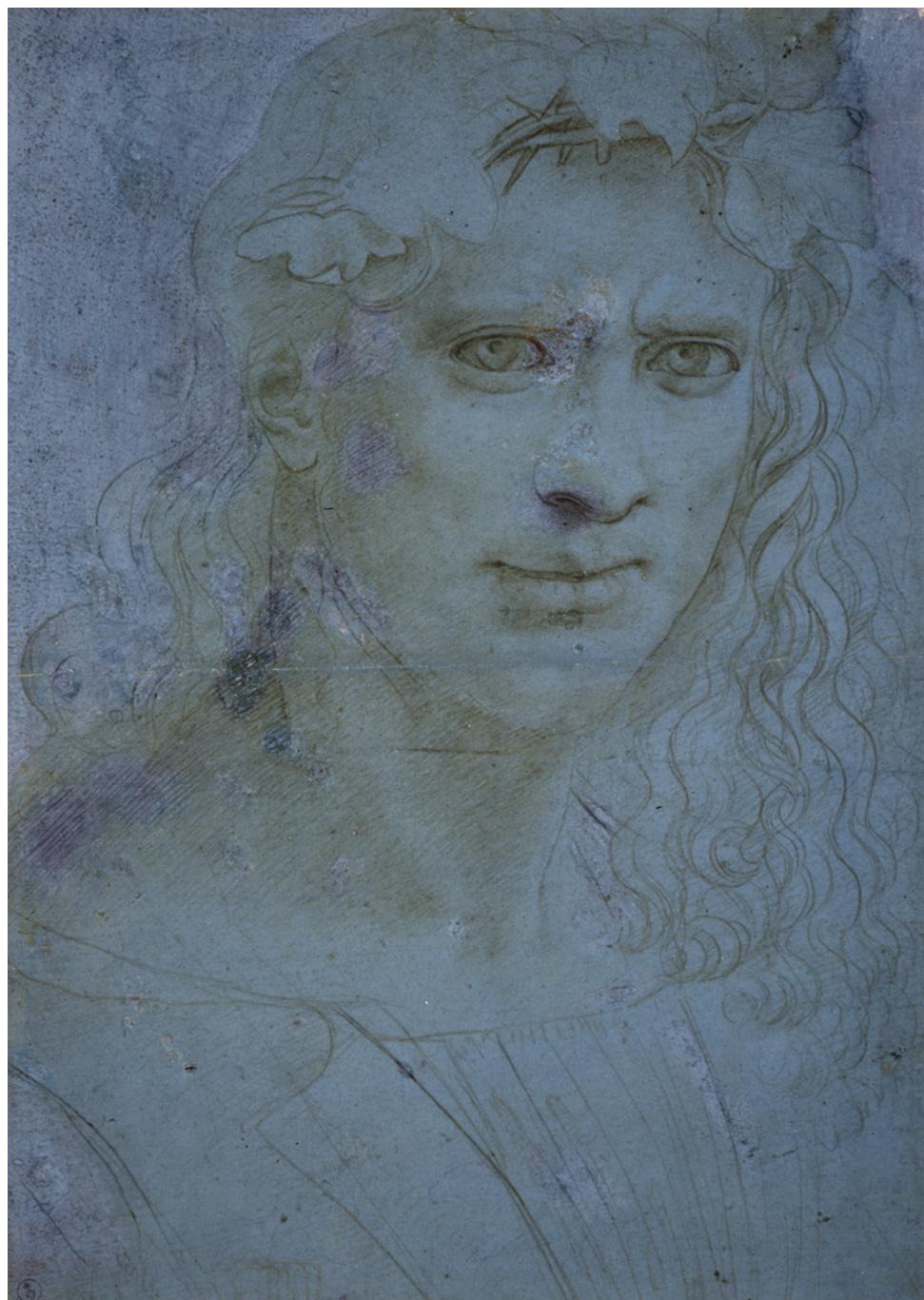
Die vielgestaltige, hier naheliegende und dort untergründige Wirkmacht des Dionysos versucht der Autor in fünf Kapiteln zu fassen, die mit ihrer leitmotivischen Begrifflichkeit eine Ordnung implementieren, die weder schematisch noch methodologisierend appliziert, sondern dem historischen Befund abgeschaut ist. Es handelt sich um Themenfelder, die die wesentlichen Aspekte der untersuchten

Werke im Kontext ausmachen und das überbordende Material strukturieren: »Figuren des Exzesses – Fruchtbarkeit und Mäßigung – Poetische Inspiration und künstlerische Kreation – Mystische und christliche Interpretation des Bacchus – Das dionysische Christentum«.

Sicher, manches Werk hätte sich mit Berechtigung auch in einem der anderen Kapitel gewinnbringend verhandeln lassen. Doch innerhalb der Kapitel wird der Leitgedanke anhand eines Defilees der Werke, etwa von Lomazzo über Caravaggio, Annibale Carracci, von Rubens zu Velázquez, meist historisch entwickelt (Kap. IV). Andere Kapitel orientieren sich an ikonographischen Variationen (Kap. II.). Das kommt der Dynamik der Darstellung wie der historischen Entwicklung zugute, vermeidet jedenfalls jeden Schulenstreit und nutzt die gesamte Bandbreite geisteswissenschaftlichen Arbeitens ohne der Schubladen zu bedürfen.

Die in der Einleitung einleuchtende Kritik einer jeweils zeitbedingten Konzeption des Dionysischen fördert nicht nur weniger bekannte Autoren, wie Pierre-Nicolas Rolle,² zutage. Gegen das in seiner folgenreichen Durchschlagskraft relativierte, pessimistische Modell Nietzsches führt Morels dualistischer Zuschnitt dessen Analyse den Konditionen und blinden Flecken seiner Zeit zu. Dionysische Vielgestaltigkeit sperrt sich gegen eine philosophisch-theoretische Interpretationen, die die Geburt Nietzsches und seiner folgenreicher Prägung des Dionysischen im Antagonismus zum Apollinischen³ als Ausgangspunkt nehmen und die zudem, fokussiert auf Extase und Gewalt des Dionysischen, dessen andere Seite unterschlagen und in diesem Missverständnis seiner Natur nicht nahekommen. Das Changeant des Gottes mit seinen Wesensmerkmalen von Fruchtbarkeit, Liebe, Freude zu ergänzen, ist Ergebnis einer nach Fakten und Quellen rückverfolgten Geschichte.

Spätantike und Mittelalter als wesentliche Akkumulatoren, insbesondere der Diffusionen von Typen (Osiris – Dionysos – Christus) gelten zu lassen, ja stark zu machen, bringt den Autor zur Vorstellung eines »Christianisme dionysiaque de la Renaissance«. Die biblische Rück- oder Einbindung ist denn auch Grund und Mittel genug, die allzu oft etwas weinselige Tradition des Bacchus mit ungleich bedeutsameren Aspekten und mentalitätsprägendem Tiefgang hinter sich zu lassen. Die soziokulturelle Perspektivierung auf Dionysos als religiöses und kulturelles Phänomen ist in seiner Durchschlagskraft umso besser zu verstehen, wenn sein Imaginariuum sowohl als Repertoire eines gelehrten, elitären Humanismus als auch als Ausfluss volkstümlich tradiert Bilder erkannt wird. Kunstgeschichte übersteigt hier bei weitem die Perspektive einer vergleichenden Religionsgeschichte. Gerade abseits der simplen Allegorie einer moralischen Position garantiert die Diversität intellektueller und lokaler Ausprägungen die Bedürfnisbefriedigung einer möglichst großen Zahl an Teilnehmern. Erklärtermaßen ist das Thema des Buches nicht die Ikonographie eines Sujets, es geht um das thematische Feld der Tradition dionysischer Inspirationen, einschließlich des Blicks auf die Heerscharen an Assistentzpersonal und dessen Transformationen rund um Blut und Wein.



Giovanni Antonio Boltraffio, *Busto di Cristo giovane con corona di spine e foglie di edera* (Selbstporträt als Christus-Bacchus), Silberstift auf blauem Papier, um 1500, 30,5 × 22 cm,
© Biblioteca Reale, Torino: « Su concessione del Ministero per i Beni et le Attività
Culturali et per il Turismo, Musei Reali – Bibliotheca Reale, Torino ».

EXZESS, TRUNKSUCHT, TANZ, SEXUALITÄT UND OPPERTOD – BEISPIELE

Im Kreisen um das Motiv der Trauben pressenden Hand, etwa bei Bellini, Reni oder Rubens oder in den Fresken Veroneses für den Bacchus-Saal der Villa Maser, lassen sich regionale und zeitliche Varianten der Interpretationen ein und desselben Motivs unterscheiden, was bis zur einmütigen Kritik bei Heemskerck oder zur komisch burlesken Entschärfung bei Brueghel reicht. Die Komplexität zwischen lutherischer Verdammung und lebensfroher Konnotationen in Italien und Frankreich machen die politische Funktionalisierung des Themas evident, mit Verweis auf klassische (Horaz, Plinius) und christliche Moralpositionen und vor allem mit deren Überschreiten. Ritueller, eucharistischer Weingenuss, die profanen Varianten der Kermes, des Staatsbanketts und der Bauernhochzeit, Wein als Katalysator des *Rite de passage*, all das macht den Weingenuss zum Ambivalenten, situationsbedingt zu interpretierenden Motor, bei Rabelais zum Begleitmedium des Lachens.

Die wechselnde, polygame Paarung der Protagonisten, Bacchus und Ariadne, Bacchus und Venus, Bacchus und Antiniana, bekunden die Subtilität des Dionysischen, seine Wandlungsfähigkeit. Von Rosso Fiorentino ausgehend zeigen die Manierismen eines Hans von Aachen, Goltzius oder Spranger das Oszillieren, die Vieldeutigkeit komplexer figurativer Konstellationen samt Gesten und Blickachsen. Man mag von Infektionen durch Einzelmotive sprechen, etwa bei der von Jacob Cats Moralkatalog ihren Ausgang nehmenden, nach der Traube greifenden Hand, die sich etwa in den mit einer Kinderschar beglückten Familienportraits wiederfindet. Besonders der anhand solcher Einzelthemen überzeugende Rückbezug auf die lange Kette der Traditionen – man ist unweigerlich an Lovejoys unendliche Kette der Wesen erinnert –, hier über Johannes Chrysostomos, die Psalmen, das Alte Testament oder Matteo Bandello, macht das tief eingegrabene Potential dionysischer Momente in das abendländische Bewusstsein so anschaulich wie greifbar. Ein Soziologe hätte sich hier eine politische Ausdeutung, etwa in demographischer Steuerung von Pollutionen wünschen können, wenngleich das nicht eigentliches Thema des Buches ist. Aber es wird deutlich, wie sehr sich die Intonation des Fruchtbarkeitsthemas kaum ohne die Allegorien von Krieg und Frieden ausreichend verstehen lassen. Bei aller Moralität ist das ›Vermehret Euch‹ politisches Programm. Der Reichtum des Buches, seines Allusionsraumes lässt sich vielleicht am prägnantesten anhand der diskutierten Fälle darstellen. Nach einem paradigmatischen Beispiel unter dem Titel *Le Christ, saint Jean-Baptiste et Bacchus, de Léonard de Vinci à Caravage : Esthétique de l'ambiguité et aporie iconographique* kann das in diesem Rahmen nur mit wenigen angesprochenen Beispielen getan werden.

UMTAUFEN DURCH BILDER UND DER ENTBLÖSSTE CHRISTUS

Die symbolhafte Verbindung zwischen der heidnisch-antiken und der christlichen Tradition des Weines wird am Ende des Buches zunächst einmal von der ikonografischen Seite betrachtet. Philippe Morel richtet den Blick auf eine Zeichnung Giovanni Antonio Boltraffios von 1495 ; ein Selbstportrait, das den jungen Künstler mit ernstem Blick und gerunzelter Stirn zeigt. Die langen Locken zierte ein Kranz,

eine Dornenkrone, mit Weinlaub oder Efeu gespickt.⁴ Die Ambivalenz der Symbolik ist offenkundig: Als Zeichen der Passion Christi ist die Dornenkrone zugleich Blätterkrone, ist Fusion einer paganen und christlichen Tradition. Der Autor legt die Geschichte der Zuschreibung des Werkes dar; zunächst als Werk Leonardo da Vincis und als Darstellung eines Bacchus angesehen, wird es heute Boltraffio zugeschrieben und als Selbstportrait behandelt (S. 613). Ein Rollenportrait des Künstlers als Bacchus? Morel führt die Subtilität des Werkes vor (S. 613), setzt es in einen sowohl antiken als auch christlichen Kontext, und, das ist der eigentliche Gewinn, zeigt in der Ausdeutung die doppelt gerichteten Bedeutungssphären in ihrer gegenseitigen Aufladung. In der christlichen Ikonografie stellt sich die Verbindung zu Johannes dem Täufer her und in der paganen lesen wir das Symbol der Künstler, Dichter und Musiker. Und in beiden Auslegungen ist das Efeulaub ein Symbol von Unsterblichkeit und Erneuerung (S. 615). Solcherart Ambiguität lässt den Leser den Prozess der Fusionen paganer und christlicher Ikonografie anschaulich nachvollziehen. Zwei Tafeln Leonardo da Vincis mit Johannes dem Täufer im Louvre bringen einen zusätzlichen Aspekt ins Spiel. Die 1509 entstandene Tafel zeigt den Täufer vor diffus-dunklem Hintergrund.⁵ Der Autor beschreibt die Figur als androgyn, unterstützt dieses Argument durch eine Skizze desselben Motives,⁶ nun jedoch mit sowohl weiblichen als auch männlichen Geschlechtsmerkmalen gekennzeichnet (S. 621). Johannes auf der Tafel im Louvre ist nur mit einem Pantherfell bekleidet, das locker über ihn fällt. Der Blick ist sinnlich verführende Betrachteransprache, wenn Leonardo der christlichen Darstellung Laszivität und sexuelle Spannung einhaucht, vermehrt mit der schattigen Diffusität des Hintergrundes. Eine weitere, angeführte Zeichnung mit dem Titel *Saint Jean-Baptiste assis* kann Morel als konkreten Beleg solcherart prozessualer Umprägungen anführen. Keinerlei Attribute machen den Johannes mehr eindeutig.⁷ Der Stab ist kein Kreuz und die Figur zeigt sich völlig nackt. Die zweite Tafel im Louvre von 1512 weist große Ähnlichkeiten zur zuletzt beschriebenen Zeichnung auf und entfernt sich abermals von der Bildtradition des Täufers, wird zum Bacchus, mit Efeukranz und Weinrebe in der Linken. Solcherart beschreibende und interpretierende Passagen lassen den Leser ganz konkret die Prozesse der Umprägungen nachvollziehen. Dabei erweist sich die in einzelnen Kapiteln erfrischend chronologische Vorgehensweise als Gewinn, befördert sie einerseits die Übersicht und sorgt andererseits mit beispielhaften Analysen für die Überzeugungskraft der Argumente. Wenn Caravaggios Gemälde des Johannes der Kapitolinischen Museen (1600–1602) einen nackten Jüngling auf einem Tierfell zeigt, der lächelnd den Betrachter anblickt und zugleich den Widder mit der Rechten berührt, das Tierfell, kaum kanonisch, allenfalls eine Reminiszenz auf Johannes aufrechterhält und ansonsten keinerlei christologischen Attribute zu sehen sind, dann ist Morels (für Caravaggio zweifellos erwartbare) Analyse der Umprägung des unschuldigen Lammes in einen Widder als erotische Aufladung und Laszivität die anschauliche Nachvollziehbarkeit sexueller Spannung als Werk des Dionysos (S. 635 und 644–45). Morel macht am Ende des Kapitels einsichtig, dass die Johannes-Bacchus-Ikonografie seit der Renaissance

bis ins 17. Jahrhundert das gleiche Ziel verfolgte: Die Nacktheit, Laszivität, das Lächeln des Johannes, das Verschwinden traditionell christlicher Attribute und das Hinzufügen von paganen Zutaten ist ein Spiel mit Grenzverschiebungen und selbst schon dionysische Praxis. Das vermehrte Wissen um antike Ikonografien erzeugt eine teils humoristische Deformation traditioneller Darstellung und leistet zugleich eine zeitgenössisch dringliche Versöhnung von paganer und christlicher Ikonografie. Philippe Morel macht mehr als plausibel, warum in dieser Argumentationskette Bacchus als Gott der Verwandlung und Vielschichtigkeit die Idealfigur solcher Historisierungsarbeit sein muss – ein Prozess, der es erlaubt, das Christentum einer historischen Kontinuität einzuschreiben, welche durch die Wiederentdeckung der Antike infrage gestellt wurde. Das Interesse an der Verschmelzung antiker und christlicher Bildformen verwandelt sich hier in ein Instrument erotisch aufgeladener Gesellschaftskunst.

TANZ, BALLET, INTROITUS UND BACCHANAL

Mit der über Jahrhunderte praktizierten *Danse des ménades* samt seiner literarischen Tradition (Euripides, Catull, Lukian), mit dem Prototypen des Flachreliefs von Kallimachos (Rom), allein mit den analysierten Beispielen erschließt das Buch die Verzweigungen des ikonographischen Wurzelsystems von selbst. Es werden vor allem die Filiationen der Pathosformel, etwa ab dem 13. Jahrhundert, so mit dem Krater aus Pisa, den Pisanello für seine Bacchantinnen in der Oxfordner Zeichnung gegen 1440 benutzt, nachvollziehbar. Die Beispiele künden von einer durch die Kunstgeschichte besorgten Dauerpräsenz von Schlüsselwerken. Der Autor stößt Tore zu neuen Perspektiven auf, wenn er – mit Verweis auf Aby Warburg oder Edgar Wind – die Intrusion des Dionysischen in die ekstatischen Figurerfindungen der Heiligen Frauen, insbesondere Magdalenas nachzeichnet (Donatello's Lamentation für San Lorenzo, die Kreuzigungen Bertoldos oder Filippino Lippis sowie schließlich Johannes Chrysostomos' Magdalena als Bacchantin). Über den Nachweis der Bildtraditionen hinaus scheint uns besonders bemerkenswert, wenn Morel auf die Praxis und folglich die Instrumentalisierung des dionysischen Imaginariums zu sprechen kommt. Die an Horaz orientierten Canzone des Lorenzo il Magnifico (*Quant'è bella giovinezza*) für den Triumph des Florentiner Karnevals von 1490 schreiben sich in ein ausdifferenziertes Panorama bacchantischer Programme ein, der Sammlung etruskischer Vasen oder den Fresken Antonio Pollaiolos der Villa Lanfredini – das Ephemere tritt als epikureische Feier des Hier und Jetzt hervor, dessen Legitimation durch Geschichte erreicht wird. Wissenschaftshistorisch auf Chastel, Warburg und Panofsky referierend, mag man von einer archäologisch-humanistischen Restitution sprechen, die den gedoppelten Lesarten und Intertextualitäten gerecht wird.

Solches Vorgehen ermöglicht herrliche Kabinettstücke, wie das der antikisierenden Lektüre der eigentlich flämischen Tradition der *Ballets alla moresca*, die zu meist zum Karneval aufgeführt wurden, aber auch anlässlich der Hochzeitsnacht Sforza-Aragon in Pesaro 1473 die Fruchtbarkeit des Prinzenpaars feiert und diese

mit derjenigen des Landstrichs und der Staatslenkung vereinigt. Bemerkenswert ist die Analyse des *Bacchanale d'Arcueil*, des 1553 veranstalteten bacchantischen Umzugs südlich der französischen Kapitale und vor der Kulisse des Medici-Aquäduktes auf den römischen Wasserleitungen in einem der besten Weinanbaugebiete. Die von der Pléiade um Pierre de Ronsard bespielten Zeremonien und Aufführungen zielten ganz konkret auf die Wiederbelebung eines Ritus und eine Erneuerung der Mysterien, nicht etwa bloß auf ein gelehrtes Rezitieren oder antiquarisches Beschreiben eines rhetorischen Modells. Die Inszenierung schloss dezidiert alle Reaktionen des Christentums gegen den Paganismus, etwa den in das Teufelsemblem transformierten Ziegenbock, ein. Das vielleicht eindringlichste Beispiel einer dionysischen Inspiration sind hier die Dithyramben über den »pomp du bouc« von Ronsard und Baif (1553 und 57 veröffentlicht), die auch formal von völlig irregulären, fast schon delirierenden, regellosen Versen mit ausgesprochen bildlichem Charakter charakterisiert werden. Morel liest dies als *point de départ* einer Welle an Begeisterung für das Mythologische in Frankreich gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, die erst mit den Religionskriegen der 60er Jahre wieder abflaute.

Man ist verführt, die zahlreichen faszinierenden Beispiele anzuführen, Dürers *Tod des Orpheus*, Mantegna, Poliziano, die homosexuellen Implikationen eines Daniele da Volterra oder die *Fabula di Orfeo* im Auftrag des Kardinals Francesco Gonzaga (»Ognun segua, Bacco, te!«), Monteverdis *Orfeo* und Jacopo Peris *Euridica* zur Hochzeit Maria de Medicis. Dem Changieren zwischen karnevaleskem, satyrischem Spiel und christlich eucharistischer Rückbindung und Umprägung folgt man über die Seiten hinweg, bisweilen als handele es sich um die Aufführung selbst. Das mag auch an der im Text aufscheinenden, subtilen aber nie ideologisch gefärbten Aktualität des Themas liegen. Als Epilog des Buches kann Anish Kapoors »Aima« für die Kapelle des Castello di Ama, mit seiner christologisch-dionysischen Aktualisierung der Fruchtbarkeit des Landstrichs bis heute, als Signet in diesem Sinne verstanden werden. Und die als Annex beigegebenen Quellen, zum Camerino Alfonso d'Este oder der Galerie Farnese, sind vom Autor interpretierte Zeugen für die Stoßrichtung und Absicht des gesamten Buches. Wir stellen, mal mehr oder weniger kultiviert, immer noch die gleichen Fragen und haben nur ein wenig vergessen, dass Antworten zuhauf schon gegeben wurden. Das Buch ist deren Renaissance.

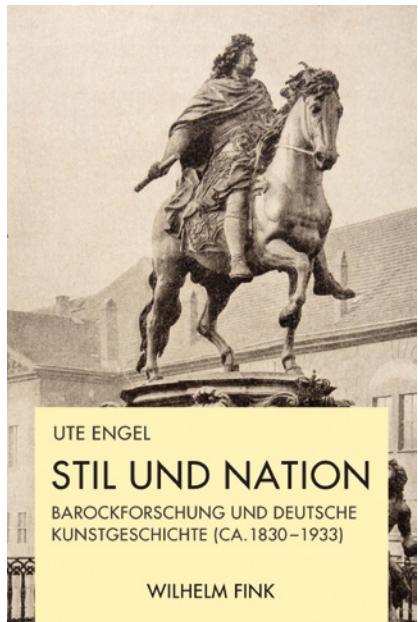
¹ Zuletzt etwa: Karl Heinz Bohrer, *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015; *Dionysos. Rausch und Extase*, Ausst. Kat. Hamburg: Bucerius Kunstoffum, 3.10.2013 bis 12.1.2014, München: Hirmer Verlag, 2013; *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, Ausst. Galerie du Beaux-Arts de Bordeaux / Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, 12. Februar bis 23. Mai 2016 und das gleichnamige Kolloquium Bordeaux, Salon Albert Mollat, 17. bis 18. März 2016 von Adriana Sotropa und Sara Vitacca; das Kolloquium *L'héritage de Dionysos*, 3. Juni 2016, Université Clermont Auvergne von Vincent Blanchet und François Touchard und das Kolloquium *Dionysos des lumières. Aux sources de la modernité artistique*, Paris, DFK Paris, 30. bis 31. Oktober 2015 von Laetitia Pierre, Christophe Henry und Markus A. Castor.

- 2 Der Militär, Philosoph, Schriftsteller, Unternehmer und Bibliothekar schrieb 1824 die drei Bände seiner *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les mystères d'Éleusis, et sous ses rapports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétériques*, Paris: Merlin, 1824.
- 3 Das Buch macht die Fruchtbarkeit deutlich, die darin liegt, hinter Nietzsches dualistische Konzeption, die mit ihrem durchschlagenden Erfolg der Opposition zweier Prinzipien dem Begreifen lange im Wege stand, zurückzugehen. Es beleuchtet das, was Erwin Panofsky (*A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm: Nationalmusei Skriftserie, 1960) anhand von Poussins *Apollon – Bacchus* (oder *Apollon und Erigone*, um 1627, Stockholm, Nationalmuseum) als bereits antikes Konzept der Identität von Bacchus und Apoll und als *numen mixtum* herausgearbeitet hatte, eine Disposition die über die den Renaissance-Humanismus (Ficino, Alciati oder Giraldi) bis weit ins 17. Jahrhundert hineingetragen wurde. Mein Dank für diesen Hinweis sowie auf Friedrich Ohlys Behandlung der paganen und christologischen Interdependenzen am Beispiel des Johannes – Dionysos »Halbbiblische und außerbiblische Typologie« in: ders. (Hg.), *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, S. 361–400) gilt Claudia Blümle.
- 4 Giovanni Antonio Boltraffio, *(Auto)portrait christo-bachique*, um 1495, Turin, Biblioteca Reale.
- 5 Leonardo da Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, um 1509, Paris, Musée du Louvre.
- 6 Leonardo da Vinci, *L'Ange incarné*, coll. part.
- 7 Leonardo da Vinci, *Saint Jean-Baptiste assis*, Varese, Museo Baroffio.

Ute Engel

Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830–1933)

Émilie Oléron Evans



München : Fink, 2016, 798 pages

« Nous avons été les premiers à employer le terme, mais nous avons aussi été les premiers à en embrouiller le sens », écrit Wolfgang Stechow en 1946 à propos de l'histoire de l'art baroque en Allemagne.¹ C'est cet écheveau que se propose de démêler l'ouvrage d'Ute Engel, qui étudie les liens dans la longue durée entre historiographie de l'art et sentiment national. L'objet n'est donc pas de résoudre la polysémie du terme « baroque » qui est cause de sa réputation de « Babel conceptuel »,² mais bien de reconstituer, à partir d'une analyse des discours apparentés au *Geschichte – Kunst – Nation* de Marcus Müller,³ les étapes de formation d'un récit-cadre (*Meistererzählung*) artistique, celui qui pose le baroque comme référent culturel de la Nation. Dans la succession des travaux de langue allemande de la période considérée, globalement de Jacob Burckhardt à Wilhelm Pinder, le baroque passe du rôle de contrepoint aux normes classiques ou à l'idéal de la Renaissance, et du statut de mouvement européen, symptôme d'un déclin artistique global, à celui de symbole glorieux – avec le gothique, dont il serait d'ailleurs le prolongement – d'un *Volkscharakter* allemand.

Engel montre comment cette évolution sémantique fait écho à la professionnalisation de l'histoire de l'art et au développement de méthodologies propres à la discipline. Elle identifie les moments où émergent un lexique et une typologie aujourd'hui familiers pour parler du baroque, et où s'effectuent les basculements dans la hiérarchie des aires artistiques, de l'Italie et la France vers les pays de langue allemande. Les manuels ou *Handbücher* sont l'espace privilégié d'une telle re-sémantisation au cours du XIX^e siècle. Ceux de Franz Kugler, Jacob Burckhardt, puis Wilhelm Lübke, par exemple, popularisent le vocabulaire du drame, de l'introspection, de l'agitation pour décrire le baroque, et développent l'idée d'un transfert de l'Italie aux pays de langue allemande, où auraient été canalisées les effusions désordonnées de ce nouveau style, anobli et assagi par exemple dans la statue équestre du Prince électeur Frédéric Guillaume par Andreas Schlüter.

Au centre du faisceau d'interprétations du baroque, Engel place les travaux de Heinrich Wölfflin, Alois Riegel et August Schmarsow, présentés comme certains des

piliers les plus importants de l'établissement de l'histoire de l'art et de l'architecture comme discipline. Ainsi, *Barock und Rokoko* (1897) de Schmarsow est un terrain d'expérimentation pour l'idée d'une architecture configuratrice d'espace, qu'il base sur la théorie de l'*Einfühlung* ; dans ce cadre, l'esprit du baroque est comme un élan vers l'infini, symbolisé par la formule : « la beauté est force ».⁴

Engel considère que l'étude des travaux de Schmarsow permet de comprendre à la fois l'histoire définitionnelle du baroque et la généalogie intellectuelle de l'histoire de l'architecture de langue allemande (Schmarsow fut notamment le professeur de Wilhelm Pinder, qui lui-même a formé Nikolaus Pevsner). *Stil und Nation* contribue ainsi à une épistémologie réflexive du baroque en mettant au jour des enjeux idéologiques liés à la diffusion d'un concept protéiforme et à la monumentalisation des productions qui s'en sont inspirées. Cette étude méticuleuse a le grand mérite de nuancer la portée de certains jugements, et d'en mettre d'autres en lumière : outre la place accordée à Schmarsow, on voit que la caractérisation du baroque par Burckhardt est plus ambiguë que la postérité ne l'a laissé entendre, et que le statut de pionnier traditionnellement attribué à Cornelius Gurlitt pour la monographie qu'il publie en 1889 tient beaucoup au fait qu'il présente ses recherches comme l'accomplissement d'une mission d'importance nationale. Tout en rappelant qu'il est bon de faire preuve de prudence quand on cherche à reconstituer les positions politiques d'un historien de l'art, Engel montre clairement l'importance croissante, dans le succès d'une carrière universitaire dans l'Empire allemand, de l'aptitude à s'insérer dans un discours culturel patriotique.

Au début du XX^e siècle, le volume que Pinder publie sur le sujet dans la série de vulgarisation des *Blaue Bücher* en 1912 ancre le baroque allemand dans la mémoire culturelle et consacre un lien fort entre style et nation : reprenant le concept de *Raumgefühl* (sens de l'espace) défini par Schmarsow, Pinder postule un sens de l'espace essentiellement allemand, de l'ordre du rêve et de la mystique. Les arts plastiques rejoignent alors la littérature, la musique et la poésie baroques dans le canon national, au rang d'épitome de la culture allemande. Ce discours historique populaire provocant l'émotion est doublé à la même époque d'un discours scientifique visant à déterminer des principes fondamentaux, que Wölfflin par exemple identifie dans le classique et le baroque sur le plan formel, mais aussi comme différentes expressions de caractères nationaux.⁵ Son interprétation consolide la germanisation du baroque, et la Première Guerre mondiale va cristalliser cette radicalisation de la conscience nationale. L'antithèse entre germanique et roman, exacerbée côté français chez Émile Mâle, provoque Outre-Rhin les réactions que l'on connaît : un repli sur l'idée de *Volksgeist* et une accentuation de la spécificité allemande, culminant dans l'approche psychologisante et essentialiste de l'histoire de l'art pratiquée dans les années 1930.⁶ Même le rococo allemand dépasse le style français dont il était considéré comme l'écho, et se voit réinterprété comme la culmination d'un mouvement dialectique, dont l'apothéose se réalise à la basilique de Vierzehnheiligen.

Du fait de la caractérisation du baroque comme art de l'immersion contemplative, le discours sur les œuvres et les artistes allemands est de plus en plus chargé de pathos et de spiritualité, mais aussi de connotations qui, de raciales, deviennent racistes.

L'étude des constantes allemandes devient un devoir patriotique, et le récit du baroque, tel qu'il est canonisé au seuil de la période nazie, est celui d'une victoire contre l'adversité : après la Guerre de Trente ans, l'art aurait atteint de nouveaux sommets dans les États allemands, ce qui place l'Allemagne au-dessus des autres cultures européennes. Le discours historiographique sensibilise à l'existence d'un « voir » allemand, d'un univers visuel auquel la nation pourrait s'identifier, et qui serait à ériger en modèle à l'horizon des productions artistiques contemporaines.

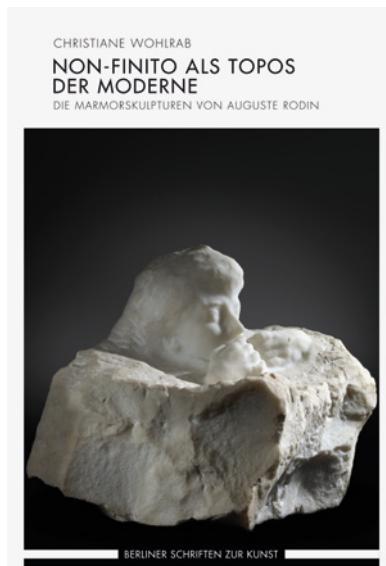
Hubert Locher avait déjà décrit l'effet produit par les pages d'illustrations des premiers grands manuels d'histoire de l'art allemand comme « la construction synoptique de l'image d'un style ».⁷ De même, l'œuvre-somme d'Ute Engel offre une double entrée dans l'histoire de l'art allemand et démontre que, dans l'entreprise intellectuelle collective qu'est l'écriture d'un discours sur l'art, le baroque, art total et synthèse de l'esprit allemand, est à la fois un outil d'interprétation et de formulation d'un récit national.

- 1 Wolfgang Stechow, « Definitions of the Baroque in the Visual Arts », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, 1946, p. 109-115, ici p. 110 (traduction E. Oléron Evans).
- 2 Walter Moser, « Barock », dans Karlheinz Barck (éd.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. 1, Stuttgart/Weimar : Metzler, 2000, p. 578-618, ici p. 585.
- 3 Marcus Müller, *Geschichte-Kunst-Nation. Die sprachliche Konstituierung einer « deutschen » Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*, Berlin : De Gruyter, 2007.
- 4 August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig : Hirzel, 1897, p. 157.
- 5 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich : Bruckmann, 1915.
- 6 Voir Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2012.
- 7 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, 2^e édition, Munich : Fink, 2010, p. 275.

Christiane Wohlrab

Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin

François Blanchetiére & Marthje Sagewitz



Paderborn : Fink, 2016, 385 pages

Les marbres de Rodin forment un corpus tout à fait particulier dans l'œuvre énorme du sculpteur ; leur nombre est actuellement évalué à 450 environ, et leur historiographie est plus complexe qu'on ne pourrait le penser. S'ils ont joui d'un considérable prestige du vivant de l'artiste, ils ont ensuite connu une longue période de désintérêt, voire de mépris, inaugurée dans les années 1920 par les thuriféraires de la taille directe et durablement prolongée par les critiques et historiens de l'art tenant de l'approche moderniste du « *truth to material* ». C'est dans ce contexte que la modernité de Rodin a été réaffirmée – et en fait totalement repensée – par une génération de chercheurs qui émergea dans les années 1950, en particulier J. A. Schmoll gen. Eisenwerth en Allemagne¹ et Albert E. Elsen aux États-Unis.² La grande richesse des concepts de fragment et d'assemblage, en tant que moteurs de la création rodinienne, a dès lors porté l'attention sur les œuvres en terre et en plâtre, comme l'exprime brillamment le bref essai « *Rodin* » de Leo Steinberg, paru en

1963³ et traduit en français sous le titre révélateur *Le Retour de Rodin*.⁴ En ce qui concerne les bronzes, c'est-à-dire la part de l'œuvre la plus visible dans les musées et sur le marché de l'art, Antoinette Le Normand-Romain a publié en 2007 *Rodin et le bronze*,⁵ une irremplaçable somme de connaissances devenue rapidement l'ouvrage de référence sur l'artiste.

Les marbres, quant à eux, n'ont fait l'objet que de rares études spécifiques. Daniel Rosenfeld, un étudiant d'Albert E. Elsen, a soutenu en 1993 une thèse commencée dans les années 1970, intitulée *Rodin's Carved Sculpture* ; elle contient un catalogue raisonné malheureusement limité aux sujets créés avant 1900, et n'a jamais été publiée. Le musée Rodin, pour sa part, a édité le catalogue des marbres de sa collection en 1987, et a mis en valeur ce corpus dans l'exposition « *Rodin. La Chair, le marbre* » en 2012. Les recherches menées pour cette importante exposition ont permis d'initier la préparation d'un catalogue raisonné des œuvres en marbre et en pierre, qui reste pour le moment inachevé.

Il faut donc se réjouir que la thèse consacrée par Christiane Wohlrab aux marbres de Rodin, soutenue en 2011 à l'université Humboldt de Berlin, ait pu être publiée. Elle s'inscrit dans une sorte de tradition allemande d'étude à la fois philosophique et

sensible de l'œuvre de Rodin, qui a trouvé dans les marbres un terrain de réflexion privilégié, de Georg Simmel à Günther Anders, en passant par Rainer Maria Rilke. Le titre choisi, *Non Finito als Topos der Moderne*, n'est pas sans faire référence à celui des plus fameux travaux de Schmoll gen. Eisenwerth, *Der Torso als Symbol und Form* (le fragment comme symbole et comme forme) et *Das Unvollendete als künstlerische Form* (l'inachevé comme forme artistique). À la suite de Daniel Rosenfeld, Christiane Wohlrab cherche à montrer que les marbres permettent en fait d'identifier « une modernité alternative à celle identifiée par Steinberg » (p. 12). Elle s'appuie pour cela sur le concept de *non-finito*, rattaché à l'esthétique de l'esquisse, qui suppose la visibilité des traces du travail et permet, par son caractère incomplet, la suggestion d'une forme plutôt que d'imposer au spectateur le caractère « fermé » d'une œuvre méticuleusement finie. Cette approche trouve un écho dans l'étude récente de Petra Bierwirth sur les dessins de Rodin : *Bilder der Seele – Auguste Rodins Zeichnungen im Kontext der Goncourtschen „Ästhetik der Skizze“ und des Symbolismus* (Images de l'âme – Les dessins d'Auguste Rodin dans le contexte de l'« esthétique de l'esquisse » des Goncourt et du symbolisme).⁶

Christiane Wohlrab commence par remonter aux origines de la notion de *non-finito*, dans l'interprétation des œuvres inachevées de Michel-Ange avancée notamment par Vasari, qui fait de ces formes cherchant à se dégager de la masse du marbre des symboles de la lutte entre l'esprit et la matière, entre le vivant et l'inerte. La réception de Michel-Ange au XIX^e siècle va ensuite conditionner en partie celle de Rodin, qui s'approprie le *non-finito* comme un effet plastique prémedité, réalisé avec un sens très accusé du matériau, et donc bien distinct de l'inachevé, qui n'est que le résultat fortuit d'une interruption du travail. L'auteur poursuit en analysant la « théorie artistique » de Rodin en lien avec ses méthodes de création, pour montrer comment le « processus sculptural » s'inscrit dans la forme, au point que la genèse de la sculpture devienne souvent le sujet même de l'œuvre. La démonstration se fonde sur l'étude de plusieurs œuvres importantes dans l'émergence du *non-finito*, notamment l'*Orphée et Eurydice* du Metropolitan Museum, ou les divers exemplaires de *La Pensée*, de *La Main de Dieu*, de *Pygmalion et Galatée*. Les marbres de Rodin sont ensuite replacés dans le contexte de l'impressionnisme, du symbolisme, et enfin des avant-gardes, par l'étude de leur influence sur plusieurs artistes des générations suivantes.⁷ Certains d'entre eux se réfèrent plus ou moins directement à ces œuvres, comme Max Klinger, Constantin Brancusi, ou Wilhelm Lehmbruck ; d'autres cherchent à s'en distinguer et à réinterpréter le *non-finito*, à l'image d'Alexander Archipenko, Bernhard Hoetger ou Henry Moore.

Le plan adopté s'avère très convaincant, et le discours est servi par une langue claire et précise. Les deux résumés en anglais et en français sont conséquents (plus de dix pages chacun), ce qui permettra à des lecteurs non germanophones de se faire une idée du propos développé par l'auteur. Le riche catalogue placé en annexe est quant à lui un fort bel outil, dont la pertinence s'impose à mesure qu'on le parcourt. Vingt-deux sujets sont présentés, qui comprennent chacun une ou plusieurs œuvres : si *Galatée*, *Orphée et Eurydice* ou encore *L'Homme et sa Pensée* sont des marbres uniques, la mise en relation des différents exemplaires de *Fugit Amor*, *Mme Fenaille*

ou *Puvis de Chavannes*, par exemple, démontre de manière très éloquente l'importance croissante du *non-finito*. Il aurait cependant été intéressant de nuancer un peu le discours en apportant quelques contre-exemples, car il existe également des marbres dont le traitement stylistique, exempt de l'effet de *non-finito*, suggèrerait une datation dans les années 1890, alors que l'on sait qu'ils ont été taillés après 1900. C'est le cas notamment d'une belle *Faunesse debout* conservée au Palais des Beaux-Arts de Lille, exécutée en 1907 pour le collectionneur Maurice Masson, qui demanda expressément qu'elle fût « non pas [...] enveloppée, mais maigre et nerveuse, comme le modèle exact qui a servi pour le bronze ».⁸ Il s'agit donc d'une exception confirmant la règle, tant il était évident à cette date qu'un marbre de Rodin avait une forme « enveloppée », terme évoquant le surplus de matière laissé à la surface du marbre par rapport au modèle en plâtre. Ce phénomène, qui est souvent assimilé trop rapidement au *non-finito*, aurait mérité une analyse spécifique, de même que le caractère très graphique des traces d'outils laissées – ou plutôt soigneusement placées, graduées en fonction d'effets visuels précisément conçus – à la surface du marbre.

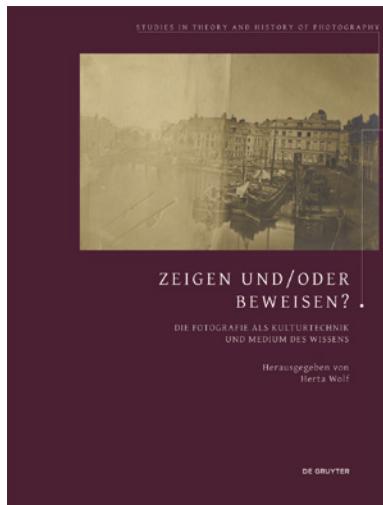
Ces modestes réserves n'enlèvent rien à la grande qualité de l'étude de Christiane Wohlrab, qui parvient à placer l'œuvre en marbre de Rodin dans son contexte, entre ses racines plongeant dans le XIX^e siècle et les perspectives ouvertes pour l'art moderne. Trop peu regardé, analysé et théorisé jusqu'ici, ce corpus se révèle décidément aussi intéressant et important que le reste de l'œuvre de cet artiste exceptionnel.

- 1 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins*, Baden-Baden : Bruno Grimm, 1954.
- 2 Albert E. Elsen, *Rodin's Gates of Hell*, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1960 et *Rodin Rediscovered*, Washington : National Gallery of Art, 1981.
- 3 Leo Steinberg, *Rodin: Sculptures and Drawings*, New York : Charles E. Slatkin Galleries, 1963.
- 4 Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, Paris : Macula, 1991.
- 5 *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, 2 tomes, Paris : Musée Rodin, RMN, 2007.
- 6 Petra Bierwirth, *Bilder der Seele – Auguste Rodin's Zeichnungen im Kontext der gocourtschen « Ästhetik der Skizze » und des Symbolismus*, Hildesheim : Olms, 2018.
- 7 Resitant les œuvre en marbre de Rodin dans une ambivalence de réception entre fascination et émancipation, l'auteure s'inscrit dans la thématique de l'exposition *Oublier Rodin* présentée en 2009 au musée d'Orsay et élargit remarquablement la piste proposée par les commissaires de cette exposition, puisque les marbres n'y étaient guère présents
- 8 Propos de Maurice Masson rapportés par le secrétaire de Rodin ; Paris, archives du musée Rodin.

Herta Wolf (éd.)

Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens

Astrid Köhler



Berlin : de Gruyter, 2016, 369 pages

Depuis les premiers discours sur la photographie et jusqu'aux plus récents débats, les réflexions sur cette technique ont toujours été orientées vers trois questions fondamentales : la photographie est-elle capable de montrer ce qu'elle capte ?¹ Peut-elle fournir une preuve – ou même un témoignage silencieux² – de ce qui a été ? Se réduit-elle à son référent (et donc à la « réalité » visuelle indiquée), ou va-t-elle bien au-delà ?³

Le recueil *Zeigen und/oder Beweisen* (*Montrer et/ou démontrer*), paru sous la direction de Herta Wolf, discute ces questions sans négliger pour autant le pouvoir agentiel de la photographie comme matériau et acte performatif. Les quinze contributions réunies dans cet ouvrage sont mises en dialogue avec le célèbre article de Carlo Ginzburg « Traces : racines d'un paradigme indiciaire » de 1979.⁴ Ginzburg, à l'origine du concept de « paradigme de l'indice », y évoque trois personnages qu'il associe au phénomène de « recherche de traces » : il se réfère d'abord à Sherlock Holmes, détective de fiction créé par le romancier Arthur Conan Doyle, puis à Giovanni Morelli, défendeur d'une méthode de l'histoire de l'art permettant de distinguer visuellement original et copie, et enfin à Sigmund Freud dont les diagnoses s'appuyaient sur des symptômes considérés auparavant comme insignifiants.⁵

Le titre de l'ouvrage de Wolf reprend quant à lui un autre concept de Ginzburg, distinguant l'acte de *mostrare* (*montrer*) de celui de *dimonstrare* (*démontrer*).⁶ Par cette référence, l'éditrice accorde une place importante à l'historien italien dont un article plus récent, revisitant l'idée d'un paradigme indiciaire, figure au sommaire du recueil. La réédition de cet essai de 2005 suit directement l'introduction de Wolf. Malgré cette mise en exergue, les articles qui succèdent sont loin de se limiter à une simple reprise des arguments de Ginzburg : les auteurs s'interrogent sur les multiples champs d'application de la photographie – que ce soit en historiographie, ethnographie ou archéologie (Elizabeth Edwards, Heike Behrend et Charlotte Trümpler), en histoire de l'art et en journalisme (Dorothea Peters, Susanne Holschbach), en criminologie et reconnaissance faciale (Jens Jäger, Christian Joschke, Sarah Kember), ou dans d'autres domaines.

Cinq sections déterminent la structure de *Zeigen und/oder Beweisen*. La première, « Das Indizienparadigma – Connaisseure, Amateurs und Kriminalautoren » (le paradigme indiciaire – connasseurs, amateurs et auteurs de romans policiers) interroge le

lien entre Ginzburg et la photographie. Dorothea Peters se penche sur un échange épistolaire entre Giovanni Morelli et le collectionneur d'art Jean Paul Richter, durant les années 1870-1890. Elle affirme que la pensée de Morelli ne devrait pas être réduite à une simple « recherche de traces » : ce critique d'art, qui avait recours à des photographies pour documenter l'état de tableaux avant et après leur restauration, serait plutôt le fondateur d'une véritable « école du regard » (*Schule des Sehens*), visant à une observation rapprochée et comparative des œuvres d'art. Bernd Stiegler étudie quant à lui une autre figure importante du paradigme indiciaire, Arthur Conan Doyle. Outre ses romans policiers, Doyle a également écrit un ouvrage sur les crimes coloniaux commis au Congo, intégrant ses propres tirages comme preuves. En mettant cette publication en relation avec les photographies falsifiées reproduites par Doyle dans *The Coming of the Faires*,⁷ Stiegler démontre que l'écrivain écossais percevait parfaitement le potentiel de trucage de la photographie. De son côté, Charlotte Trümpler se consacre aux voyages d'exploration en Orient de Gertrude Bell, Max von Oppenheim et Agatha Christie, pour évoquer la fonction des photographies prises lors de leurs excursions.

La deuxième section du recueil, « Indizien – Beweise : Gesichtsbilder » (indices – preuves : images du visage) réunit des études par Christian Joschke, Jens Jäger et Sarah Kember. Alors que Joschke s'interroge sur la fonction calomnieuse de la photographie dans les campagnes de diffamation ou de propagande, Jäger se demande comment des malfaiteurs ont été représentés dans les images criminalistiques et/ou populaires au cours des siècles. Selon lui, les modes de représentation auraient notamment changé avec l'introduction de la photographie : ce médium facilite la création de répertoires de criminels, renforçant ainsi une iconographie du crime. Kember réfléchit quant à elle aux nouvelles technologies d'identification mises à disposition par la photographie numérique, en particulier par les logiciels de détection *smart*.

Dans la troisième section « Aufzeigetechniken » (techniques de montrer), Owar W. Nasim, Herta Wolf et Michael Kempf retracent les premières tentatives d'établir la photographie comme une science. Kempf se consacre aux méthodes photo-cartographiques de l'officier autrichien Theodor Scheimpflug. Wolf à son tour, prend comme point de départ une importante donation que l'imprimeur Louis Désiré Blanquart-Évrard fit en 1855 à la Société Française de Photographie. Elle comprend cette donation comme une stratégie de preuve, ancrée dans le système scientifique du XIX^e siècle.

Les sections suivantes, « Lektüre – Methoden » (méthodes de lecture) et « Re-Lektüren und Diskursivierungen » (re-lectures et mises en discours), proposent une perspective différente : Stefanie Klamm, Jan von Brevern et Kathrin Peters discutent la valeur épistémologique de la photographie en partant de tirages archéologiques ou de photographies de nus circulant entre plusieurs collections et contextes. Heike Behrend, Susanne Holschbach et Elizabeth Edwards élargissent encore ces réflexions : Behrend se consacre aux photographies d'identité prises en Afrique de l'Est et les situe entre une reprise de la tradition de la photographie d'atelier et une méfiance à l'égard des stratégies d'identification imposées par l'État. Holschbach étudie à son tour, les photographies et vidéos prises par des « journalistes citoyens » avec des téléphones

portables, notamment dans le cadre du printemps arabe ; elle invite le lecteur à une réflexion critique sur la circulation de ces images dans l'art contemporain et internet. La dernière contribution du recueil aborde quant à elle le rapport parfois problématique entre les sciences de l'Histoire et la photographie. Edwards y envisage un échange synergique entre l'historiographie et les théories de la photographie pour s'attacher à observer de plus près les détails fortuits qu'un tirage peut présenter, révélant des narrations oubliées par l'Histoire.

La publication *Zeigen und/oder Beweisen* propose, par son éventail remarquable de sujets au croisement de différentes disciplines, une approche riche et variée visant bien au-delà d'une simple opposition entre l'acte de montrer et celui de démontrer. Par ailleurs, les multiples usages et technologies qualifiés dans ce recueil de « photographiques » posent aussi la question d'une définition préconçue du médium, tant il donne lieu à des images protéiformes. Lorsque des artefacts créés à l'aide de logiciels imitent, supplantent ou s'hybrident avec la photographie, l'importance de l'empreinte lumineuse en tant que preuve redevient l'objet de débats.

Face à une telle évolution, la critique actuelle discute la nécessité de revoir le concept d'indice photographique : pour les uns, les trucages numériques ne seraient que la continuité des retouches argentiques passées.⁸ Pour d'autres au contraire, la rupture est fondamentale : l'image pouvant être modifiée à l'infini, la possibilité même de témoignage se désagrège.

Ainsi, déjà, Jacques Derrida constatait que les nouveaux instruments captant le passé sont « à double tranchant [...]. Le synthétique nous donne ici plus de champ et de chance d'authentification, et en même temps une plus grande menace sur l'authentification en question. »⁹ Les contributions de *Zeigen und/oder Beweisen* abordent très ponctuellement ces réflexions, notamment dans les articles d'Elizabeth Edwards et de Sarah Kember. On pourrait également regretter qu'une confrontation aux théories récentes de la *Bildwissenschaft* et de la philosophie soit éludée : il aurait pu être intéressant d'évoquer par exemple, les publications d'Emmanuel Alloa, de Martina Dobbe ou de Dieter Mersch.¹⁰ Il demeure cependant que ce recueil de Herta Wolf mérite une discussion et une diffusion plus large, que sa traduction rendrait plus internationale.

1 La dimension déictique de la photographie fut notamment explorée dans les années 1980 par des critiques s'appuyant sur Charles Sander Peirce et Rosalind Krauss : telle un doigt dirigé vers un objet, la photographie, selon Henri Van Lier, pointerait autre chose qu'elle-même – avec la différence primordiale que son référent ne serait plus présent. Voir Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 1983.

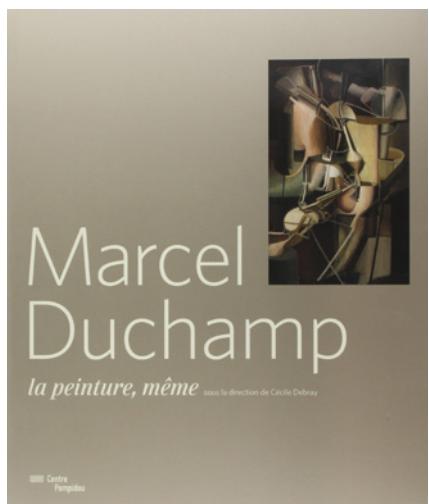
2 Pour une discussion des termes de la preuve et du témoignage, voir Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris : Galilée, 1996, notamment p. 107-109. Selon Derrida, l'acte de témoigner est exclusif à la parole. Cf. aussi Emmanuel Alloa, « "Là où il y a preuve, il n'y a pas témoignage." Les apories du témoin selon Jacques Derrida », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 115, n°2, 2017, p. 289-303.

- 3 La publication *Valenzen fotografischen Zeigens* de Katharina Sykora et al. a insisté sur le caractère protéiforme de tout geste d'indication, comprenant toujours un acte d'autorévélation de celui qui montre, c'est-à-dire le photographe, le support médiatique, l'organe de publication etc. qui tous contribuent à la réception du tirage. L'idée d'une indication duelle – se montrer et montrer autre chose – risquerait « de perpétuer la distinction classique faite entre l'objet d'une image et son support. Ceci implique à son tour le danger de marginaliser la matérialité de l'image, ou de la réifier ». Marcel Finke, « Wandelbare Erscheinungen. Materialität und Sichzeigen angesichts einer Fotografie », dans Katharina Sykora et al. (éds.), *Valenzen des fotografischen Zeigens*, Marbourg : Jonas, 2016, p. 94-110, ici p. 94 (traduction d'Astrid Köhler).
- 4 Carlo Ginzburg, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », dans *id.*, *Mythes, emblèmes, traces*, Paris : Flammarion, 1989, p. 139-180. La version italienne de 1979 fut d'abord publiée dans *Crisi della ragione*, voir *id.*, *Crisi della ragione*, Turin : Einaudi Paperbacks, 1979.
- 5 Dans le recueil « Zeigen und/oder Beweisen », ces axes sont notamment abordés par Jan von Brevern qui cherche les détails négligés et mineurs (« die Nebensächlichkeiten ») dans des photographies astronomiques et architecturales, mais aussi dans la contribution d'Elizabeth Edwards qui se réfère à la notion d' « inconscient optique » de Walter Benjamin.
- 6 Cf. Carlo Ginzburg, « Mostrare e Dimostrare. Risposta a Pinelli e altri critici », *Quaderni storici*, vol. 17, n° 50, 1982, p. 702-727.
- 7 Cf. Arthur Conan Doyle, *The Coming of the Fairies*, Londres : Hodder & Stoughton, 1922.
- 8 Voir le colloque *Où en sont les théories de la photographie aujourd'hui ?*, tenu en 2015 à Paris. Les contributions de ce colloque sont reproduites dans *Études photographiques*, n° 34, 2016 (« Que dit la théorie de la photographie ? / Interroger l'historicité ? »), éd. par André Gunthert.
- 9 Derrida, *Echographies*, *op cit.*, p. 111.
- 10 Voir Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild*, Zurich : Diaphanes, 2011 ; Martina Dobbe, « Zeigen als faire voir. Für eine Bildtheorie des Fotografischen », dans Gottfried Boehm et al. (éd.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Munich : Fink 2010, p. 159-178 ; Dieter Mersch, « Die Sprache der Materialität: Etwas zeigen und Sich-Zeigen bei Goodman und Wittgenstein », dans Oliver Scholz et Jakob Steinbrenner (éd.), *Symbole, Systeme, Welten. Überlegungen zur Philosophie Nelson Goodmans*, Heidelberg : Synchron-Verlag, 2004, p. 141-161.

Cécile Debray (Hg.)

Marcel Duchamp. La peinture, même

Tobias Ertl



Paris: Éditions du Centre Pompidou,
2014, 360 Seiten

»Marcel, plus de peinture, cherche du travail«,¹ schrieb sich der junge Duchamp im Herbst 1912 ins Notizbuch, als er von München nach Paris zurückkehrte. Während des dreimonatigen Aufenthalts in der bayerischen Hauptstadt, wohin er fluchtartig aufgebrochen war, nachdem sein Gemälde *Nu, descendant un escalier, n°2* beim *Salon des Indépendants* von der Gruppe der Kubisten abgelehnt worden war, und den er als künstlerischen Wendepunkt und »Ort meiner völligen Befreiung«² erfuhr, hatte Duchamp seine letzten Arbeiten produziert, die im traditionellen Sinne als Malerei aufgefasst werden können. Auf den Abschied von der »retinalen« Malerei (S. 17), der realistischen und modernistischen Bildtradition von Courbet bis zum Kubismus, die das Kunstwerk rein über seine optische Perzeption und somit über visuelle Autonomie definierte, folgte in den Jahren 1913–14 die ›Erfindung‹ des *Readymade*, des industriell gefertigten Objekts:

An die Stelle der handwerklichen Hervorbringung eines Objekts als Kunstwerk tritt seine durch die Künstlersignatur beglaubigte Auswahl. Diese ›Aufgabe‹ der Malerei hat nicht nur vielzählige und häufig kontroverse kunsttheoretische Auslegungen erfahren, sondern auch zu einem Mythos beigetragen, dem Duchamps Selbstinszenierung als »an-artiste« (S. 26), »respirateur«, »ingénieur du temps perdu«³ und seine Invektiven gegen den Malerberuf (»bête comme un peintre«)⁴ selbst Vorschub leisteten. Ob Dada-Provokateur, radikaler Ikonoklast oder arbeitsscheuer Dandy, der das Metier des Malers für das Schachspiel aufgab und der intellektuellen Arbeit der »matière grise«⁵ gegenüber der handwerklichen Arbeit mit Farbmaterie den Vorzug gab: das Bild Duchamps lebt von der Konstruktion eines absoluten Bruchs mit der Tradition der Malerei, einer Rhetorik der *tabula rasa*, welche die kulturelle Repräsentation des Phänomens Avantgarde insgesamt maßgeblich mitgeprägt hat.

Die verschiedenen Deutungen von Duchamps Werk und der Kunstform des *Readymades* reichen von der dadaistischen Provokation der bürgerlichen Kunstinstitution, über eine avantgardistische Strategie der »Aufhebung der Kunst in Lebensspraxis«⁶ bis zur Antizipation von *Nouveau Réalisme*, Pop Art und Konzeptkunst.⁷ Aus der Warte der analytischen Philosophie wurde das *Readymade* als »Transfiguration des Banalen« gelesen, welche durch die Erscheinungsähnlichkeit von Kunstwerk und

Alltagsgegenstand den ontologischen Status künstlerischer Objekte von sinnlicher Erscheinung gänzlich entkoppelt, und zur Funktion intentionaler Setzungen machten sollte.⁸ In der Auslegung der Institutionskritik wurde der Blick auf die ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen der Kunst gelenkt,⁹ während Duchamp sich aus der Perspektive des postoperaistischen Marxismus in revolutionärer Arbeitsverweigerung den Normen der kapitalistischen Gesellschaft widersetzt.¹⁰ Diesen Auslegungen ist die Tendenz gemein, nicht nur die epistemologische und konzeptuelle Komplexität der Duchampschen Produktion zu unterschätzen, sondern auch ihre Beziehung zur bildkünstlerischen Tradition entweder gänzlich zu unterschlagen oder in der Erzählung eines radikalen Bruchs, eines vermeintlichen Endes der Malerei, aufgehen zu lassen. Doch Duchamp hat der Tradition nicht einfach den Rücken gekehrt, sondern ist vielmehr immer wieder auf sie zurückgekommen. Das 1912 begonnene und 1923 als »definitiv unvollendet« erklärte *Große Glas* (S. 256) und die erst postum bekannt gewordene Arbeit *Étant données: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* (1946–66, S. 262) sind die besten Beispiele dafür, dass sich seine künstlerische Arbeit zeitlebens einer intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte des neuzeitlichen Bildes verdankt – und zwar insbesondere mit den vom Modernismus des 20. Jahrhunderts verabschiedeten Normen der Perspektive und der Repräsentation. Das Readymade-Prinzip ist demnach nicht einfach als Akt zu verstehen, der der Malerei den Todesstoß versetzt, sondern als »notarieller Akt« ihrer Beglaubigung, als ihr »Testament«.¹¹

Die Diskussion darüber, wie nun diese Rückkehr zur Bildtradition im historischen Kontext von Avantgarde und Modernismus kunstwissenschaftlich zu bewerten sei, wurde im französischsprachigen Raum erstmals im Rahmen der 1977 zur Eröffnung des Centre Georges Pompidou ausgerichteten Retrospektive und dem begleitenden Kolloquium in Cérisy geführt. Während Jean Clair, der die Ausstellung verantwortete, Duchamps Werk in die Nähe des Universalgenies Leonardo rückte und in nostalgischem Gestus behauptete, seine Rückkehr zur Tradition der perspektivischen Malerei sei die einzige Möglichkeit, »der Kunst wieder jene Intelligenz zurückzugeben«, die sie im Zuge ihrer Kritik durch den Modernismus verloren habe,¹² wandte Thierry de Duve ein, Duchamps Kunst sei kein »réfus« der Moderne, sie sei vielmehr als Kritik der Ideologie des Modernismus aufzufassen,¹³ ihr Interesse an der Logik des klassischen Bildes sei kein substantielles, sondern ein strategisches, ihre Rückkehr zu den Konventionen kein »retour aux conventions passés«, sondern ein »retour sur ces conventions«¹⁴ im Sinne des »pikturalen Nominalismus« als reflexiver Artikulation der historischen Bedingungen der Malerei im industrikapitalistischen Zeitalter. Schließlich sei, so Duchamp, im Zeitalter industriell hergestellter Farbe und Leinwand, jedes Bild bereits ein Readymade.

Der Pariser Katalog von 2015 greift diese Diskussion um den Stellenwert der Malerei und ihrer Geschichte in Duchamps Werk nun erneut auf. Indem die Ausstellung mit dem programmatischen Titel »La peinture, même« das festgefahrene Bild des längst zur Dada-Ikone avancierten Ikonoklasten herausfordert, aktualisiert sie zugleich den Streit um das Verhältnis von Avantgarde und Tradition zwischen

Modernismus, Postmodernismus und Antimodernismus, und verspricht die Diskussion um neue Forschungsperspektiven und -erkenntnisse zu bereichern. Die nicht nur in Alain Seban und Bernard Blistènes Vorworten explizit betonte, sondern sich durch alle Beiträge ziehende Kontinuität mit der Retrospektive von 1977 setzt dabei die kulturpolitische Kontroverse wieder auf die Tagesordnung, welche die Debatte um Duchamps Werk, in dem sich in exemplarischer Weise die transatlantische Problematik der Geschichte der (westlichen) Avantgarden im 20. Jahrhundert verdichtet, seit jeher untergründig begleitet. So ist der Katalog auch Zeugnis dafür, dass es auch heute noch um die nationale kulturpolitische Deutungshoheit über das Werk eines Künstlers geht, den es schon 1977 »für unser Land zu beanspruchen« (Alain Seban, S. 9) galt. Während man in Frankreich wenig Skrupel hat, Picasso, Chagall, Brancusi, Man Ray usw. als französische Künstler zu naturalisieren, ist die »in amerikanischen Museen übliche« Bezeichnung Duchamps als »American born French« (ebd.) nach wie vor Anlass einer nationalen Kränkung und Ausdruck der größeren Demütigung, dass New York seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Paris als Kunstwelthauptstadt abgelöst hat.

Wirft man einen Blick auf die Auswahl der Katalogbeiträge und auf die in ihnen rezipierte Literatur, ist daher kaum verwunderlich, dass wichtige Forschungsbeiträge aus dem angelsächsischen Sprachraum fehlen, wie David Joselits 1998 erschienene Monographie *Infinite Regress* – eine Studie, die insbesondere bezüglich Duchamps ›kubistischer‹ Produktion neue Maßstäbe setzt.¹⁵ Ebenso mag die Leser*in eine Diskussion der zum Thema einschlägigen Thesen des in Frankreich lehrenden, aber hauptsächlich in den Vereinigten Staaten rezipierten belgischen Autors Thierry de Duve vermissen. Auch die Abwesenheit neuerer Studien der feministischen Kunstgeschichte zu Duchamps Dekonstruktion des männlichen Künstler-subjekts fällt auf.¹⁶ Erklären lässt sich dies ebenfalls durch eine nationalistische und heteronormative kulturpolitische Agenda, deren Ziel es zu sein scheint, die Stellung des Werks als französisches Kulturgut im europäischen Kanon zu festigen. So haben Jean Clairs Vergleiche der »zarten Palette [...] und formalen Strenge« Duchamps mit der »raffinierten Bildsprache« Vermeers, und seiner »beispiellosen Ikonographie« mit der Methode Leonards (S. 295), die sachlicher Überprüfung nur schwerlich standhalten, vor allem einen normativen Zweck: das Bild Duchamps in eine Ahnenreihe europäischer Genies zu stellen.

Der mit der Ausnahme von Annabelle Görgen und Herbert Molderings ausschließlich von französischen Forscher*innen (zu einem Großteil Kurator*innen) bespielte materialreiche Katalog wartet mit einigen spannenden Entdeckungen auf, so eine detailreich aufgearbeitete Dokumentation früher Pressezeichnungen, welche den Ursprung von Duchamps Wortspielen und *calembours* im Milieu der Karikaturisten und *Fumistes* aufweist (Annabelle Görgen, S. 54–65). In diese Kategorie weniger bekannter Aspekte des Werks fallen auch Illustrationen zu symbolistischen Gedichten Jules Laforgues (S. 130–133) sowie eine Kontextualisierung des *assisted ready-made L.H.O.O.Q* (1919, S. 38) in einer während der dritten Republik populären Ikonographie der *Joconde mit moustache*, deren Ursprung in dem humoristischen

Milieu der *Arts Incohérents* liegt (Marc Décimo, S. 66–69). Auch entlegene und wenig erforschte Nischenthemen werden mit beflissener Akribie untersucht, so z. B. Duchamps Vorliebe für den ›naiven‹ Maler Louis Michel Eilshemius (Choghakate Kazarian, S. 83–85). Einige biographische Details bestechen durch ihren anekdotischen Charakter, wie die Nacherzählung von Duchamps Begegnung mit Walter Benjamin, der, als ihm der Künstler in einem Café am Boulevard Saint-Germain im Frühjahr 1937 eine für die *Boîte-en-Valise* (1935–41, S. 44–47) erstellte Miniatur-Reproduktion von *Nu descendant un escalier n°2* zeigte, notierte, sie sei »atemberaubend schön« (S. 30). Gerne erführe die Leser*in hier mehr über die theoretischen Zusammenhänge solcher Konstellationen, die über die Kontingenz des anekdotischen Zusammentreffens hinaus auf eine Sphäre historischer Wahrheit verweisen und ins Zentrum des Vorhabens führen könnten: der Selbstkritik der bürgerlichen Kunstgattung Malerei zum historischen Zeitpunkt ihrer durch Industrialisierung, Reproduktionsmedien, aber auch Faschismus und Exil provozierten Krise. Statt solche spannungsgesättigten Konstellationen des Materials theoretisch zu vertiefen, setzt der Katalog leider zu häufig darauf, es anekdotisch auszubreiten. Unnötig ist außerdem die notorische Verbeugung vor den anderen Pariser Kulturinstitutionen. So stellt sich bei den Beiträgen von Marie-Sophie Corcy (Musée des arts et metiers), Yves Peyré (Bibliothèque Sainte-Geneviève) und Laurent Mannoni (Cinémathèque française) die Frage, was sie an neuen Erkenntnissen zur Duchamp-Forschung beitragen. Wer sich dafür interessiert, kann jedenfalls erfahren, dass der Künstler (›cherche du travail‹) während seiner zweimonatigen Anstellung als Hilfsbibliothekar der *Bibliothèque Sainte-Geneviève* 1913, von der »Atmosphäre« des Lesesaals »gebannt«, sich in der »Kunst des Lebens« (S. 221) schulte und »bedeutende« literarische und wissenschaftliche Werke nicht nur studierte, sondern »sich träumend in sie vertiefte« (S. 223).

Von solch vager biographischer Einfühlung heben sich die gut recherchierten und informativen Texte zur kunsthistorischen Verortung von Duchamps malerischem Frühwerk wohltuend ab. So rekonstruiert Rudolphe Rapettis Beitrag (S. 88–99) präzise den – für einen dem Kubismus nahestehenden Maler äußerst heterodoxen – Einfluss des Symbolismus auf Duchamps Werk. Schon die fauvistisch-cloisonnistisch anmutenden Bilder zwischen 1910 und 1911 verraten eine Begeisterung für Mystik, Esoterik und das Übernatürliche sowie für literarisch-symbolistische Motivik, die der Konzentration auf das Sichtbare und die Form, wie sie Cézanne als geistiger Vater des Kubismus vertritt, nicht ferner stehen könnte (siehe z. B. das spiritistisch-auratische *Portrait du Docteur Dumouchel*, 1910, S. 114, oder die an Émile Bernard erinnernde Paradies-Ikonographie und Malweise in *Le Printemps*, 1911, S. 104). Die Tatsache, dass sich Duchamp außer für die traumhaften Bilder Odilon Redons oder den schwarzen Symbolismus der Dekadenz, wie ihn Aubrey Beardsley oder Alberto Martini vertreten, auch für die komisch-abstrusen mythischen Szenen des Schweizers Arnold Böcklin begeistern konnte, den er auf seinem Weg nach München in Basel für sich entdeckte, verweist jedoch eher auf die generelle Attraktivität, die das Abseitige, Bizarre eines symbolistischen Metarealismus,

einer Wiedereinführung literarischer Sujets nach ihrer Verbannung durch den Impressionismus auf jene Künstler*innen ausübtet, die später die surrealistische Bewegung konstituieren sollten. Unbeantwortet bleibt die Frage, welche technischen, sprachlichen und konzeptuellen Strategien Duchamps Kritik des Realismus aus dem Symbolismus übernimmt, und wie er sie für seine Zwecke umformt. Es bleibt bei bloßer Einflussforschung, die sich zudem unterschiedslos auf bildliche wie literarische Quellen stürzt.

In dieser unspezifisch ikonographischen Methode, die ideengeschichtliche Kontexte, allgemeine kulturelle Tendenzen und Bildtraditionen gleichermaßen zum illustrativen *Inhalt* der Duchampschen Kunstproduktion erklärt, liegt dann auch das größte methodische Problem des Katalogs. Die Produktionslogik des Readymade – seine Kritik des Scheincharakters der Kunst und der imaginären Repräsentation des Subjekts – wird in der Absicht umgangen, eine Kontinuität innerhalb des Duchampschen Werks und der bildkünstlerischen Tradition der Neuzeit insgesamt herzustellen.

Die idealistische Prämisse der Ikonologie, Kunst sei Illustration außerkünstlerischer Ideen bleibt unwidersprochen: Ob Cécile Debray Duchamps Kubismus in Übereinstimmung mit seiner Theoretisierung durch Jean Metzinger als »Ideenmalerei« qualifiziert (S. 139), Philippe Comar die Ursprünge der »viszeralen Mechanik« Duchamps in der philosophiegeschichtlichen Tradition des mechanistischen Menschenbilds seit Descartes und der Aufklärung nachzeichnet (S. 206–210) oder Frédéric Migayrou mit Henri Poincaré den altbekannten Topos der vierten Dimension aufgreift und ganz im Sinne des romantischen Subjektivismus der Avantgarden eine »Physik der Kunst jenseits des Realismus, eine Biophysik des Begehrens und des Schaffens« postuliert, die »nur der Intuition zugänglich« (S. 247) sei. Besonders neu ist das alles nicht. Schon 1984 hatte Thierry de Duve zu ähnlichen Lesarten kritisch angemerkt, Duchamps »Anrufung der *matière grise*« richte sich auf die »epistemologische Funktion der Malerei« und sei »keinesfalls ein Plädoyer für literarische, symbolische oder intellektuelle Sujets, seien sie der Mythologie der vierten Dimension entnommen.«¹⁷

Ihre Begründung erfährt die ikonologische Methode des Katalogs dann im abschließenden und zentralen Essay Jean Clairs. Die Zwischenüberschrift »Une iconologie de l'art moderne« kann als methodologisches Motto des gesamten Katalogs herhalten. Ihre Anwendung erläutert Clair beiläufig am Beispiel der gegenstandslosen Malerei, wenn er schreibt, diese »illustriert« die wissenschaftlichen Theorien, auf die die Künstler sich stützen, »ebenso treu wie die alte religiöse Malerei den Beschreibungen der Heiligen Schrift gehorchte« (S. 291). Die panofskysche Ikonologie soll auch auf solche künstlerischen Phänomene applizierbar sein, die nicht mehr der gegenständlichen Repräsentation gehorchen – wie der Abstraktion oder dem Ready-made. So lässt sich eine bruchlose Linie spannen von der symbolistischen Esoterik über die Ideenmalerei des Kubismus bis zu Kandinskys Geistigem in der Kunst und der vierten Dimension der nicht-euklidischen Geometrie, die das empirisch Sichtbare transzendierende Proportionen des Goldenen Schnitts wieder auflieben lasse.

Duchamp habe in der Arbeit am *Großen Glas* nicht weniger versucht als eine Rekonstitution des Heiligen der Kunst, eine metaphysische Offenbarung des Unsichtbaren, welche die große europäische Kunst von der Antike bis zur Neuzeit, in ihrer religiösen und sozialen Funktion geleistet habe, und die in der Moderne profaniert, zu »Ware« (S. 301), »Kitsch« (S. 298) und »Abfall« (S. 294) degradiert worden sei. Das Readymade, dessen Produktionslogik und die ihr korrespondierenden Modelle künstlerischer Subjektivität Clair vollkommen außer Acht lässt, wird, der ikonographischen Lesart integriert, zum bildlichen Ausdruck des Scheiterns eines Strebens nach einem überhistorischen »Wesen« der Dinge, einer »Theologie« der Kunst, eines »unsichtbaren Universums«, eines »immateriellen Jenseits der irdischen Welt« (S. 284). Dass eine derartig idealistische Rhetorik dem Ironiker Duchamp völlig fremd war, hindert Clair nicht daran, ihn zum tragischen Helden, ja zum »gefallenen Engel« einer materialistischen Moderne zu stilisieren. Die Readymades *L.H.O.O.Q.* (1919) und *Fontaine* (1917) liest Clair als resignativ-zynische Bilder einer Verfalls geschichte der Kunst, in der das (weibliche) Ideal (die *Joconde*), zur »großen Hure der Kunst« erniedrigt, »herabgesetzt wird auf den Rang eines Urinoirs« in der Form der Anatomie des weiblichen Geschlechts. In dem manichäischen Aufeinandertreffen von »Skatologie und Erhabenem« (S. 297) spielt sich das »Drama der Impotenz« (S. 301) der modernen Kunst ab. Der Künstler als »Mann« ist nicht mehr fähig, seine sexuelle Begierde als »Kontemplation« im Kunstwerk zu »sublimieren« (S. 300). Bereits auf der Ebene der ikonographischen Deutung scheint diese Lesart mehr als fragwürdig (zur politischen Haltung, die sie trägt, erübrigt sich jeder Kommentar). So umgeht Clairs Interpretation einen zentralen Aspekt der Duchampschen Bildproduktion, der zum heteronormativen Bild des »verbitterten« (S. 301) Mannes, der vergeblich dem »Rätsel« der »Natur der Frau« (S. 294) auf der Spur ist und verlorenen humanistischen Idealen nachtrauert so gar nicht passen mag: die performative Inszenierung und Dekonstruktion sexueller Identität durch Formen der Travestie und androgyne Resignifizierungen des Künstlerbildes.

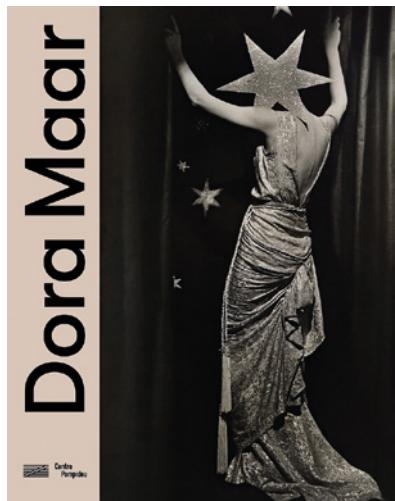
Doch auch eine Kritik, welche die Prämissen der Ikonologie teilt, und auf der Ebene der Repräsentation des Subjekts argumentiert, greift zu kurz, denn die subjektkritische Logik von Duchamps Bildstrategien erschließt sich erst durch die Funktion von Sprache und Symbolischem, welche die visuelle Autonomie des Bildes als Raum des Imaginären durchkreuzt.¹⁸ Die dem Katalog zugrunde gelegte ikonologische Methode geht jedoch von einem unproblematischen Übersetzungsverhältnis von Bild und Sprache aus. Ihre Funktion ist es, den historischen und epistemologischen Bruch zu überspielen, den das Readymade-Prinzip, als Selbtkritik der Malerei, verursacht hat, und die Fiktion des autonomen männlichen Künstlersubjekts zu restaurieren, deren Grundlagen es gemeinsam mit seiner imaginären Repräsentation im Bild ins Schwanken brachte.

- 1 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de notes*, hg. von Michel Sanouillet und Paul Matisse, Paris: Flammarion, 2008, S. 174.
- 2 Ibid., S. 209.
- 3 Siehe Marcel Duchamp, *Ingenieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris: Belfond, 1977.
- 4 Zit. n. Thierry de Duve, *Nominalisme Pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris: Les Éditions du Minuit, 1984, S. 174.
- 5 *Duchamp du signe*, op. cit., S. 177.
- 6 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 44.
- 7 Martha Buskirk und Mignon Nixon (Hg.), *The Duchamp Effect*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- 8 Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/2, 1974, S. 139–148.
- 9 Benjamin Buchloh, »Readymade, Objet Trouvé, Idée Reçue (1985)«, in: *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2015, S. 311–334.
- 10 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail: Suivi de Misère de la sociologie*, Paris: Les Prairies ordinaires, 2014.
- 11 De Duve, *Nominalisme pictural*, op. cit., S. 32.
- 12 Jean Clair, »Duchamp, Léonard, la tradition maniériste«, in: *Marcel Duchamp: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?* (Actes du Colloque de Cérisy 1977), Paris: Union générale d'éditions, 1979, S. 117–156, hier S. 141.
- 13 Diskussionsbeitrag von Thierry De Duve, in ibid., S. 148.
- 14 Thierry De Duve, *Nominalisme pictural*, op. cit., hier S. 64.
- 15 David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910–1941*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- 16 Amelia Jones, *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1994. Siehe für den französischen Kontext auch: Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp*, Paris: PUF, 2012.
- 17 Thierry De Duve, *Nominalisme pictural*, op. cit., hier S. 43.
- 18 Vgl. ibid.

Damarice Amao, Amanda Maddox & Karolina Ziebinska-Lewandowska (Hg.)

Dora Maar

Béatrice Adam



Paris: Éditions du Centre Pompidou,
2019, 205 Seiten

Der Kunstsammler Heinz Berggruen sagte einmal: »[Dora Maar] war in allen Höhen und Tiefen ihres von Tragik getränkten Lebens ein Teil des Planeten Picasso«,¹ und gab damit das bisher in der Kunstgeschichte vorherrschende Bild von Dora Maar wieder. Die längst überfällige Ausstellung, die vom 5. Juni bis 29. Juli 2019 im Centre Pompidou in Paris zu sehen war, und der begleitende Ausstellungskatalog lösen sich von diesem Bild der Muse und weinenden Frau an Picassos Seite und stellen das Werk der erfolgreichen Künstlerin und emanzipierten Frau Dora Maar (1907–1997) vor.

Der Titel der Ausstellung und des Katalogs »Dora Maar« verzichtet dabei, so könnte man meinen, auf jedweden Untertitel der bisher notwendig erschien, um Dora Maar als Moment von etwas anderem darzustellen.² Der Name als Titel kann demnach auch als programmatische Neuinterpretation der Künstlerin verstanden werden und steht für das Konzept des

Katalogs: Das künstlerische Werk Dora Maars rückt in den Vordergrund und soll für sich sprechen, auf das Analysieren ihres persönlichen Lebens wird dabei weitgehend verzichtet. Während in der Vergangenheit zahlreiche Romane fast ausschließlich ihr Leben skizzierten, einzelne kleinere Ausstellungskataloge ihre Malerei würdigten und einige Forscherinnen, allen voran Victoria Combalía und Mary Ann Caws, sich vor allem ihrer Fotografie widmeten, wird hier zum ersten Mal die ganze Bandbreite ihres beeindruckenden Schaffens als Fotografin, aber auch als Malerin beleuchtet.³

Der Katalog zeichnet in chronologischer Reihenfolge die übergeordneten Themen der großen Ausstellung nach, widmet in etwa jeder Schaffensphase ein Kapitel und präsentiert so das umfangreiche Œuvre der Künstlerin. Amanda Maddox fasst in einem ersten Kapitel die wichtigsten, für das Werk entscheidenden Lebensstationen von Henriette Théodora Markovitch zusammen, die später unter dem verkürzten Namen Dora Maar arbeitete. Dabei ordnet sie vor allem Maars Karriere als Künstlerin in einen sozialen Kontext ein. Angefangen mit ihrer Ausbildung als Malerin an der Union centrale des arts décoratifs de Paris im Rahmen des *Comité des dames* Ende der 1920er Jahre, studierte sie zudem an der Académie Julian und genoss anschließend dank ihres wohlhabenden Elternhauses die Ausbildung zur Fotografin an der

École technique de photographie et de cinématographie de la Ville de Paris. 1932 eröffnete sie schließlich mit einem Freund, Pierre Kéfer, ihr erstes Fotostudio und übernahm fortan Aufträge für verschiedene (Mode-)Zeitschriften, bevor sie 1935 mit der finanziellen Hilfe ihres Vaters ein eigenes Atelier gründete. Schnell wird deutlich, dass dieser soziale Hintergrund und das damit verbundene Milieu, in dem sie sich bewegte, entscheidend für ihre Laufbahn war. So weist Maddox gleich am Anfang des Katalogs darauf hin, dass es sich bei all der Autonomie der *nouvelle femme*, der modernen, unabhängigen, selbstbestimmten Frau, die Dora Maar verkörperte, um eine »autonomie limitée« (S. 13) handelte, da ihr Schaffen wesentlich von den Beziehungen mit Männern abhing, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch die Fotografieszene und das Editionswesen beherrschten. Dieser sozialhistorische Aspekt, der sich maßgeblich auf die Arbeiten von Dora Maar und ihren Kolleginnen auswirkte, fand bisher in der Literatur nur wenig Beachtung.

1933 reiste sie alleine nach Barcelona und London und nahm dort mit ihrer Kamera Straßenszenen in den von der Wirtschaftskrise schwer getroffenen Städten auf. Obdachlose, von Armut gezeichnete Menschen, Arbeiter*innen auf dem Markt und auf der Straße spielende Kinder finden sich unter ihren Sujets. Victoria Combalía, die wichtige Grundlagenforschung zu Dora Maar betrieben hat, widmet diesen Straßenfotografien ein eigenes Kapitel. Dabei hebt sie die soziale Komponente der Fotografien, auch als Ausdruck von Dora Maars linker politischer Haltung, hervor. Maars sensibler Blick für die Menschen auf ihren Fotos unterscheidet sie dabei von ihren Zeitgenossen Brassai, Germaine Krull, Paul Strand oder André Kertesz, die zwar ähnliche Motive aufgenommen haben, hierbei aber einen dokumentarischen Blick deutlich betonen (S. 56). In der rigorosen geometrischen Komposition der Fotografien sieht die Autorin die Früchte der Ausbildung zur Malerin, die Dora Maar genossen hatte (S. 54). In ihrem Interesse für geschlossene Augen, für Blinde und für den Schlaf, das man in den Straßenszenen immer wieder entdeckt, erkennt Combalía die sich ankündigende Auseinandersetzung mit Themen der Surrealisten (S. 54).

Die Surrealismus-Expertin Dawn Ades arbeitet in ihrem Artikel geschickt die »magie urbaine« heraus, die sich in Dora Maars Pariser Straßenfotografien wider spiegelt und die sie durch die Brille der Literatur des Surrealismus von Louis Aragon, Guillaume Apollinaire oder André Breton betrachtet. »En s'appropriant les séductions superficielles de la lumière et de la matière et en explorant la bizarrerie du quotidien, la magie de la rue, des parcs et des champs de foire, et la prétention des monuments, le regard acéré et sardonique de Dora Maar se délecte des parallèles avec l'imagerie surréaliste, dialogue avec celle-ci et y laisse sa marque par sa juxtaposition de l'humour et de la surprise.« (S. 81) Schon früh zeichnet sich Dora Maars Suche nach dem Fremden im Alltäglichen ab. Im darauffolgenden Artikel widmet sich eine der Kuratorinnen der Ausstellung, Karolina Ziebinska-Lewandowska, den sicherlich interessantesten Arbeiten Dora Maars: ihren Fotocollagen. Die surrealistischen Prinzipien drückte die Künstlerin am eindrucksvollsten in ihren Fotomonatagen und Collagen sowie durch bewusst gewählte Bildausschnitte aus, in denen sie die Realität dekonstruierte, um deren Teile zu verblüffenden Neukonstruktionen

zu kombinieren. Während ihre Zeitgenoss*innen Material aus der illustrierten Presse für ihre Collagen verwendeten, griff Dora Maar auf ihre eigenen Fotografien zurück. Die Straßenkinder, die sie in Barcelona, London und Paris aufgenommen hatte, werden zu Elementen dieser Technik. Der Traum als Quelle der Imagination und der Phantasie wird – ungleich expliziter als in ihren Straßenszenen – zur Inspirationsquelle der Bildergewinnung. Damit werden scheinbar realistische Szenen in die Ikonographie der Surrealisten überführt: »l'érotisme, le sommeil, l'oeil, l'inconscient, l'univers maritime« (S. 104) bestimmen diese meist albtraumhaften Bildwelten. In diesem Aufsatz wird erstmals festgestellt, dass Dora Maar bereits für Auftragsarbeiten mit dem Ausschneiden und Kleben von Fotografien experimentierte (S. 102). 1934 fertigt die Fotografin rund zwanzig surrealistische, beeindruckend unruhigend wirkenden Fotomontagen an, die sie nicht im Rahmen von Aufträgen ausführte. Während Ziebinska-Lewandowska die Rolle von Fotomontagen in der surrealistischen Bewegung erörtert, widmet sich Ian Walker der in der Forschung nicht enden wollenden Diskussion über den Status der Fotografie im Surrealismus, die bereits in den 1920er Jahren einsetzte. Konkret führt der Autor die Diskussion am Beispiel von Dora Maars emblematischem Werk *Portrait Ubu* (1936) aus, das als Ikone des Surrealismus und als ihre berühmteste Fotografie gilt. Beiden Beiträgen gelingt es, die Komplexität des Surrealismus und seines Verhältnisses zur Fotografie zu verdeutlichen. Zudem wird die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit diesen Fragen ersichtlich, die die Forschung zur surrealistischen Fotografie stets umkreist.

Abigail Solomon-Godeau befasst sich in ihrem Katalogbeitrag mit dem Netzwerk surrealistischer Frauen. Dabei räumt sie mit dem Mythos der »rencontres fortuites« (S. 134) und der Musen auf, die das Leben der Frauen bestimmten, und stellt diesen ihre Selbstbestimmtheit (nicht nur als Künstlerinnen) entgegen. Solomon-Godeau weist des Weiteren darauf hin, dass ein Großteil der Werke weiblicher Künstlerinnen verloren gegangen ist und dass die Künstlerinnen weder einen Stil noch eine Thematik teilten. Obgleich letztere These auch angezweifelt werden kann, ist die Tatsache sprechend, dass sich so gut wie alle Künstlerinnen, die sich im Kreise der Surrealisten bewegten, später von der Gruppe distanzierten und einen anderen Weg einschlugen, Dora Maar eingeschlossen.

Das obligatorische Kapitel zu Picasso, mit dem Dora Maar eine fast neunjährige Liebesbeziehung verband und der sowohl ihr persönliches Leben als auch ihr Werk maßgeblich beeinflusste, wird in dem Katalog geschickt verarbeitet. Picasso ist Teil der Chronologie ihres Lebens und Werks, einer Abfolge, die ja auch die Kapitel des Katalogs bestimmt. Wie bereits in Anne Baldassaris Ausstellung »il faisait tellement noir«⁴ betont hier Emma Lewis die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Picasso und Dora Maar und geht dabei insbesondere auf die Entstehung von Picassos Werk *Guernica* aus dem Jahr 1937 ein, das Maar fotografisch dokumentierte.

Eine der Kuratorinnen der Ausstellung, Damarice Amao, geht abschließend auf den überraschendsten Themenblock der Ausstellung ein: die Wiederentdeckung der variationsreichen Malerei Dora Maars. Während heute vor allem ihre abstrakten

Landschaftsbilder und die an Picasso orientierte Malerei im Stil der klassischen Moderne bekannt sind, werden im Katalog ihre späten Arbeiten – Kreuzungen zwischen Malerei und Fotografie – näher beleuchtet. Die Bandbreite von Dora Maars über sechzigjährigem kreativem Schaffen, das von der Suche nach dem Graphischen, über Experimente mit Picassos Stil, den Kubismus und die figurative Malerei bis hin zu einer neuen Abstraktion reicht, wird hier deutlich. Auch die Anerkennung ihrer Malerei von Zeitgenossen wie Paul Éluard, Marcel Zahar oder ihrem ehemaligen Lehrer André Lhote wird betont, um die Forschungslücke, die diesbezüglich in der Kunstgeschichte bis heute besteht, noch verwunderlicher erscheinen zu lassen. Interessante Experimente an Negativen, durch Kratzen, von Säure zerfressene Stellen oder Bemalungen wie auch abstrahierende Fotogramme, die sie am Ende ihres Lebens anfertigte, scheinen eine nostalgische Rückbesinnung auf alte Zeiten auszudrücken, die sie sonst – so wie die Zugehörigkeit zur surrealistischen Bewegung – vehement ablehnte. Während bereits zu Dora Maars Lebzeiten zahlreiche Ausstellungen, unter anderem in der Galerie Berggruen 1957, ihre Malerei würdigten, blieben die letzten experimentellen Arbeiten im Verborgenen und stellen laut Amao eine »réconciliation de la photographie et de la peinture« dar (S. 163).

Den Autor*innen des Katalogs zur Ausstellung gelingt es, eine facettenreiche Künstlerin zu präsentieren, deren beeindruckende Fotografien und Experimente mit verschiedensten Medien ein Leben zeigen, das von kreativem Ausdruck und produktivem Schaffen sowie von politischem Engagement geprägt war. So leistet der Ausstellungskatalog einen wichtigen Beitrag zur kunsthistorischen Forschung, die auch für eine Generation von Künstlerinnen der Zwischenkriegszeit steht, die im Schatten des Surrealismus und seiner ›großen Männer‹ bis dato verschwunden zu sein schienen.

- 1 Heinz Berggruen in: Mary Ann Caws, *Dora Maar. Die Künstlerin an Picassos Seite*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2000, S. 7.
- 2 Um nur einige Beispiele zu nennen, siehe z. B. Zoé Valdés, *La Femme qui pleure*, Paris: Arthaud, 2015; Tania Förster, *Dora Maar. Picassos Weinende*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2001; Mary Ann Caws, *Dora Maar. Die Künstlerin an Picassos Seite*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2000; die misslungene deutsche Übersetzung *Picasso. Dora Maar. Das Genie und die Weinende* des Originaltitels von Anne Baldassari, *Picasso. Life with Dora Maar. Love and war. 1935–1945*, Paris: Flammarion, 2006; Alicia Dujovne-Ortiz, *Dora Maar. Prisonnière du regard*, Paris: Le livre de poche, 2005, oder sogar Sieglinde Eisfeld, *Dora Maar oder wie man die Geliebte eines Genies wird*, Norderstedt: Books on demand, 2009.
- 3 Die Kunsthistorikerin Victoria Combalía widmete Dora Maars Fotografien bereits 1995 eine Einzelausstellung, was bis dato durchaus eine Ausnahme darstellte. Denn zuvor wurden ihre Fotografien lediglich vereinzelt in Gruppenausstellungen zum Thema Surrealismus präsentiert sowie ihre Malereien in Einzelausstellungen gewürdigt. Combalía kuratierte nach Dora Maars Tod 2001 eine weitere große Retrospektive, die in München, Marseille und Barcelona zu sehen war. Dort waren neben Fotografien zudem Gemälde ausgestellt, die Dora Maar ab Mitte der 1930er Jahre anfertigte. Des Weiteren organisierte Combalía 2014 im Palazzo Fortuny in Venedig die Ausstellung *Dora Maar. Despite Picasso*, die sich auf ihr fotografisches Werk abseits von Picasso fokussierte.
- 4 Anne Baldassari, *Picasso. Dora Maar. Il faisait tellement noir*, Ausst. Kat., Paris: Flammarion, 2006.

Julia Friedrich (dir.) *Otto Freundlich. Kosmischer Kommunismus*

Anastasia Simoniello



München : Prestel, 2017, 352 pages

La première peinture non-figurative réalisée par Otto Freundlich date de 1911 et fait de cet artiste allemand l'un des pionniers de l'abstraction. Son nom est pourtant bien moins connu que celui de Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch ou Piet Mondrian. Il serait cependant exagéré d'en conclure qu'il a été effacé d'une histoire de l'art trop souvent oubliueuse. Dès 1960, une importante exposition ouvrit ses portes au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne,¹ bien qu'il fallût ensuite attendre le centenaire de la naissance de Freundlich pour que paraisse un catalogue raisonné de son œuvre, réalisé par Joachim Heusinger von Waldegg à l'occasion de la remarquable rétrospective qu'il présenta entre 1978 et 1979 en Allemagne.² Suivirent la publication d'ouvrages tout aussi cruciaux pour la compréhension de la création de Freundlich³ et quelques belles expositions, dont certaines en France où l'artiste s'était définitivement installé en 1924. Évoquons notamment la rétrospective organisée en 2009 par le Musée Tavet-Delacour de Pontoise⁴ pour célébrer les 40 ans de la donation du fonds d'œuvres resté dans l'atelier parisien de l'artiste au lendemain de sa mort.

Ce travail essentiel de recherche, d'analyse et de mise en vue de la production de Freundlich semble cependant devoir être encore largement poursuivi pour qu'il retrouve pleinement la place qu'il occupa parmi les avant-gardes européennes, dont les plus grands représentants l'ont célébré comme « l'un des précurseurs les plus importants de l'art "abstrait" et comme un chercheur infatigable des voies nouvelles⁵. » La riche rétrospective que le Museum Ludwig de Cologne lui a consacrée en 2017, qui fut ensuite présentée au Kunstmuseum de Bâle, était donc plus que nécessaire. D'autant qu'elle a été construite autour d'une problématique, à la fois pertinente et audacieuse, celle du « *kosmischer Kommunismus* » (« communisme cosmique »).⁶ Proche des courants idéologiques d'extrême-gauche, Freundlich a développé cette notion vers 1919 pour souligner combien il était nécessaire – avant même de tenter d'appliquer le « communisme économique »⁷ – que l'homme prenne conscience d'être une parcelle d'un grand tout (*All**) dont l'essence profonde, étouffée par le capitalisme, est l'harmonie, la fraternité, la solidarité... Cette approche, adoptée par la commissaire de l'exposition Julia Friedrich, semblait d'autant plus judicieuse que la notoriété posthume de cet artiste a certainement quelque peu souffert du désintérêt, si ce n'est de la méfiance, voire du mépris, qu'ont longtemps entretenus certains historiens de

l'art à l'égard de toute création perçue comme soumise à une idéologie politique. Le catalogue, publié à l'occasion de l'exposition et dirigé par Friedrich, promettait d'être tout aussi pertinent et exaltant.

Celui-ci s'ouvre sur la reproduction d'un manuscrit inédit intitulé « *Bekenntnis einer revolutionären Malers* » (« Confessions d'un peintre révolutionnaire »), auquel Otto Freundlich apposa le point final en novembre 1935. Jamais reproduit dans sa totalité, ce texte permet au lecteur de comprendre qu'en choisissant de s'exprimer par la voix de la non-figuration Freundlich n'a nullement voulu s'abstraire du monde, mais communiquer pour transmettre à tous les êtres le peuplant sa « conviction sociale, le socialisme ».⁸ Malheureusement, le reste du catalogue ne jette pas une lumière à la fois franche et nouvelle sur le caractère engagé de son langage, bien que Julia Friedrich en rappelle certains principes clés dans son article.⁹ Le texte de Geneviève Debien fait ici exception.¹⁰ Rappelant que, pour Freundlich, l'œil est un outil de perception mais aussi de connaissance et de conception, elle entreprend l'analyse de trois œuvres qui apparaissent comme des agents de sensibilisation de l'œil à la fondation d'une nouvelle « architecture sociale et humaine »,¹¹ grâce à celle édifiée en leur sein par la lumière colorée que répand l'artiste-prophète. En outre, bien que certaines voies tracées par l'auteur soient plus incertaines ou discutables, son étude de l'emploi des couleurs par Freundlich, en fonction des différents traités dont elles ont fait l'objet au cours du XIX^e siècle, est enthousiasmante. Il en est de même de son interprétation de la tentative de réconciliation des théories antinomiques de Goethe et Newton qu'opérerait l'artiste et qui pourrait être reliée, par le lecteur initié, à sa quête de résolution des dualismes. Nous pouvons cependant émettre le regret qu'aucun texte ne vienne éclaircir les liens entretenus par Freundlich avec les milieux politiques et artistiques anarcho-communistes, illustrés par son engagement aux côtés du *November Gruppe*, de l'*Arbeitsrat für Kunst*, du *Gruppe progressiver Künstler* ou encore de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. Enfin, s'il est largement fait mention de son statut « d'icône » de l'art dégénéré, aucun article ne se propose d'analyser les positions antinazies prises par Freundlich, visibles dans son œuvre *Hommage aux peuples de couleur* (1935), dans ses textes tel que « Zur Nationalisierung des Geistes » (« Au sujet de la nationalisation de l'esprit ») (1935) ou dans sa participation à des expositions antifascistes, dont l'*Olympiade sous la dictature* présentée à Amsterdam en 1936 (non signalée dans la chronologie de l'artiste).

Malgré tout, ce catalogue peut être considéré comme un jalon important pour la connaissance et la reconnaissance de l'œuvre de Freundlich. Outre la richesse et la qualité des illustrations, il faut louer le travail accompli par les chercheurs allemands et français qui ont signé pas moins de douze articles, dont certains se révèlent particulièrement intéressants. Mentionnons en premier lieu celui de Mandy Wignanek¹² portant sur *L'Homme nouveau*, cette fameuse tête modelée par Freundlich en 1912 que les nazis ont exhibée sur la couverture du catalogue de l'exposition itinérante *Entartete Kunst*. Partant du constat que l'appellation originelle de l'œuvre est *Grande Tête*, Wignanek a suivi la trace du titre sous lequel nous la connaissons aujourd'hui. Elle en arrive à la conclusion qu'il a été donné par les organisateurs de l'exposition

après l'étape munichoise de 1937, où elle avait été présentée aux côtés d'une citation détournée de l'artiste évoquant ce concept de *Neuer Mensch**. Surtout, la découverte récente de photographies reproduites dans la presse a permis de révéler que la sculpture a été remplacée, sans que l'on sache quand, par une réplique douteuse. Si les raisons de cet échange n'ont pu être éclaircies, Wignanek suppose que l'original a été endommagé et qu'il a été remplacé par une copie « négrifiée » afin de continuer à servir la propagande nazie, avec plus de « pertinence » encore. Alors que Freundlich est ainsi diffamé au cœur de l'Allemagne, Denise Vernerey-Laplace¹³ nous rappelle qu'il faisait l'objet d'une toute autre attention en France, en présentant les soutiens qu'il reçut à cette époque auprès de galeristes, mais aussi d'amis artistes et écrivains qui lancèrent notamment une souscription destinée à offrir au musée du Jeu de Paume l'une de ses œuvres, *Hommage aux peuples de couleur*. D'autres, légèrement postérieures puisque réalisées vers la fin des années 1930, ont été étudiées au microscope et radiographiées, à l'initiative du Museum Ludwig. Les premiers résultats ont été présentés par la restauratrice Verena Franken¹⁴ qui note, par exemple, offrant ainsi matière à réflexion, la présence systématique sur le support d'un dessin sous-jacent avec indication des couleurs qui écarte tout principe d'improvisation, ou encore des transitions très précises entre chaque élément des compositions qui laissent entrevoir l'utilisation d'un pochoir. D'autres articles mériteraient d'être également cités, comme celui de Lena Schrage.¹⁵ Évoquant le parcours moins étudié de Freundlich avant la Première Guerre mondiale, elle ouvre des pistes intéressantes, notamment au sujet de l'influence que la musique exerça sur son évolution vers l'abstraction, sur laquelle nous aurions aimé en apprendre davantage. Finissons en évoquant la riche chronologie de l'artiste qui vient corriger et enrichir celles établies précédemment. Ainsi, savons-nous finalement que Freundlich n'aurait pas été assassiné en 1943 dans le camp de Lublin-Maidanek, mais plus vraisemblablement à Sobibor. Deux ans plus tôt, il dressait le catalogue partiel de son œuvre, dont les pages sont ici reproduites. Elles nous rappellent que c'est désormais aux historiens de garder vivant l'héritage de cet artiste, qui aura œuvré jusqu'à la fin de sa vie à faire de l'art un agent de la paix.¹⁶ Cet ouvrage y participe grandement.

1 Günter Aust, *Otto Freundlich, 1878-1943, Gemälde, Graphik, Skulpturen*, cat. exp., Cologne : Verlag M. Dumont-Schauberg, 1960.

2 Joachim Heusinger Von Waldegg (dir.), *Otto Freundlich (1878-1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis*, Bonn : Rheinisches Landesmuseum, 1978.

3 Citons notamment Uli Bohnen (dir.), *Otto Freundlich, Schriften, ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne : DuMont Buchverlag, 1982.

4 *Otto Freundlich, 1878-1943*, cat. exp., Paris : Somogy éditions d'art, 2009.

5 Citation tirée de l'appel pour une souscription destinée à acquérir et offrir une œuvre de l'artiste au Musée du Jeu de Paume, signé par Braque, Derain, Kandinsky, Léger, Picasso... Voir Julia Friedrich (dir.), *op. cit.*, p. 200.

6 Terme mentionné par Freundlich dans une lettre adressée au Novembergruppe le 11 février 1919.

7 *Ibid.*

- 8 Otto Freundlich, « Bekenntnisse eines revolutionären Malers », dans Julia Friedrich (dir.), *op. cit.*, p. 9.
- 9 Julia Friedrich, « Abstraktion als Öffnung Eine Einführung in die Ästhetik von Otto Freundlich », dans Julia Friedrich (dir.), *op. cit.*, p. 28-39.
- 10 Geneviève Debien « Klang und Farbe der kosmischen Architektur », dans *ibid.*, p. 116-121.
- 11 Otto Freundlich, *ibid.*, p. 116.
- 12 Mandy Wignanek, « Gefälschte Ikone *Der Große Kopf* in der Propagandaausstellung *Entartete Kunst* », dans Julia Friedrich (dir.), *op. cit.*, p. 206-2015.
- 13 Denise Vernerey-Laplace, « Otto Freundlich zwischen Licht und Dämmerung Galerien, Freundschaften und Solidarität », dans *ibid.* p. 196-204.
- 14 Verena Franken, « Zur Maltechnik von Otto Freundlich am Beispiel des Spätwerks », dans *ibid.*, p. 224-229.
- 15 Lena Schrage, « "Nichts ist allein um seiner selbst willen da" Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle im Frühwerk Otto Freundlichs », dans *ibid.*, p. 40-44.
- 16 Otto Freundlich, « Kunst und Frieden », manuscrit non daté, IMEC.

Isabelle Graw

Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung

Hélène Trespeuch



Zürich: Diaphanes, 2017,
400 pages

En 1990, à Cologne, Isabelle Graw (née en 1962) fonde avec Stefan Germer la revue *Texte zur Kunst* qu'elle dirige encore aujourd'hui. Si la critique d'art allemande a été formée en partie à Paris, à l'Institut d'Études Politiques, ses positionnements théoriques semblent avoir été plus directement déterminés par la célèbre revue américaine *October*, fondée en 1976 par Rosalind Krauss et Annette Michelson.¹ Une même exigence théorique anime en effet les deux revues. Toutefois, une différence notable les distingue, outre leur langue et pays d'origine : leur rapport au medium peinture. Alors que la revue *October* a largement diffusé dans les années 1980 l'idée selon laquelle la peinture était devenue un medium obsolète — qui plus est réactionnaire, en raison de sa capacité à satisfaire aisément les attentes du marché de l'art —, Isabelle Graw a pris le parti de défendre des peintres contemporains, tels que Martin Kippenberger ou Sigmar Polke.² Son souci a été notamment de montrer les liens forts que la peinture contemporaine a pu entretenir avec l'art conceptuel (p. 13). Avec intelligence, la critique a ainsi démontré la contemporanéité de ce medium, qui sait interroger ses limites et les remettre en cause.³

Dans *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* (« L'Amour de la peinture. Généalogie d'un positionnement singulier ») publié en décembre 2017,⁴ Isabelle Graw reprend cette position. Son ouvrage se présente comme « une étude de la peinture à l'ère du postmedium » (p. 10) — ce que ne laisse pourtant pas présager la couverture qui renvoie à un tableau classique, néanmoins emblématique d'une réflexion sur la peinture : *L'Allégorie de la peinture* de François Boucher (1765).⁵ L'auteure part du constat que la peinture n'occupe plus une position dominante dans l'art contemporain, mais que paradoxalement elle reste toujours extrêmement présente : parce que les pratiques picturales ont depuis longtemps fait exploser le cadre contraignant du tableau de chevalet et su expérimenter d'autres territoires (p. 10, p. 14), mais aussi parce qu'une certaine « picturalité » s'est imposée dans des pratiques non picturales, comme l'installation ou la photographie, à travers des références au dispositif du tableau par exemple (p. 11). Ce constat appelle dès lors une compréhension large du terme « peinture » : Isabelle Graw le pense comme une « formation discursive », au

sens où l'entendait Michel Foucault, à savoir qu'elle peut évoluer, se transformer avec le temps, tout en continuant malgré tout à répondre à certaines règles qui assurent l'identité de l'ensemble nommé « peinture ». Elle ajoute : « Mon étude se focalise par conséquent sur la genèse de la formation «peinture», sur les évolutions historiques qu'elle a traversées, comme sur ce qui demeure constant et la caractérise donc » (p. 14).

L'ouvrage ne se présente pas pour autant comme un essai théorique et historique, mais plutôt comme un ensemble de textes, qui sont pour la plupart des études de cas, se répartissant en six chapitres thématiques qui structurent le propos de l'ouvrage. Isabelle Graw le justifie en introduction : « Ce livre ne cherche pas à livrer une vue d'ensemble sur la formation peinture au XX^e et XXI^e siècle. Il s'agit davantage d'enquêter sur les raisons de son étonnante vitalité, à l'aide notamment d'études de cas exemplaires. La sélection des travaux analysés repose naturellement *in fine* sur des préférences personnelles qui sont liées à divers événements comme des visites d'expositions, des commandes de textes ou des résultats de recherche surprenants » (p. 18). Ainsi se croisent essentiellement des noms d'artistes contemporains allemands de différentes générations (Charline von Heyl, Jutta Koether, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Albert Oehlen, Martin Kippenberger, Isa Genzken, Jana Euler), et d'artistes américains (Joan Mitchell, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Wade Guyton, Rachel Harrison, Alex Israel, Avery Singer). Le seul artiste français qui apparaisse dans la table des matières est Édouard Manet. Néanmoins, comme au sein de la revue *October*, nombreuses sont les références aux auteurs français, tels que Louis Marin, Daniel Arasse ou Hubert Damisch. Aux côtés de ces études de cas se trouvent des textes d'analyse théorique, ainsi que des entretiens — avec des artistes, mais également avec la théoricienne de l'art allemande Kerstin Stakemeier. Si cette structure de l'ouvrage peut dérouter, la lecture est facilitée et guidée avec pédagogie par de nombreux sous-titres et quelques reproductions d'œuvres, malheureusement en noir et blanc.

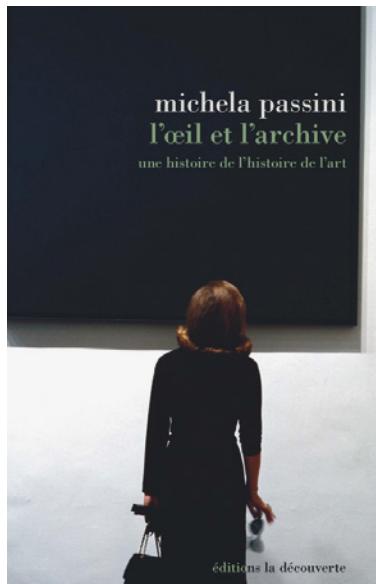
Dans le paysage critique contemporain, le principal intérêt de cet ouvrage — et non des moindres — est de penser la peinture en sortant du débat américain qui opposait quelques décennies plus tôt les critiques postmodernistes d'*October* au discours moderniste de Clement Greenberg — des auteurs qu'Isabelle Graw connaît bien et auxquels elle se réfère fréquemment. Il s'agit de proposer une alternative à l'opposition entre deux visions caricaturales mais largement diffusées : celle d'un art contemporain qui célèbre et appelle de ses vœux l'intermédialité, la porosité entre les différentes formes d'expression, mais qui postule l'obsolescence de la peinture ; et celle d'un art moderne œuvrant essentiellement à la purification du medium peinture. Pour Isabelle Graw, il ne s'agit pas de pointer du doigt les erreurs de Greenberg qui sont aujourd'hui connues, mais de rester sur le terrain de prédilection du critique américain, à savoir la peinture, en tentant d'élaborer un discours sensé, informé, sur les enjeux contemporains qui s'offrent au medium : peinture sans peinture, peinture et critique institutionnelle, peinture et réseaux sociaux, etc.

- 1 Voir Patrick Javault, « Portrait. Isabelle Graw », *Critique d'art*, n°33, printemps 2009, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/critiquedart/627>. [Consulté le 18 septembre 2018]
- 2 Voir les textes d'Isabelle Graw traduits en français dans Catherine Chevalier & Andreas Fohr (éd.), *Une anthologie de la revue «Texte zur Kunst»*, Zurich : JRP/Ringier, Dijon : Les presses du réel, 2010.
- 3 Voir, par exemple, Isabelle Graw, « Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medienunspezifik, Indexikalität und Wert », dans Isabelle Graw et Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, Berlin : August Verlag, 2012 ; Isabelle Graw & Ewa Lajer-Burcharth (éd.), *Painting beyond Itself: The Medium in The Post-Medium Condition*, Berlin : Sternberg Press, 2016.
- 4 En juin 2018 a paru sa version anglaise : *The Love of Painting, Genealogy of a Success Medium*, Berlin : Sternberg Press, 2018.
- 5 La couverture de la version anglaise présente un détail d'un autre tableau classique : *L'Enseigne de Gersaint* d'Antoine Watteau (1720).

Michela Passini

L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art

Antonia von Schöning



Paris: La Découverte, 2017,
380 Seiten

Michela Passinis Buch *L'œil et l'archive* verfolgt ein ehrgeiziges Vorhaben, nämlich eine hundert Jahre umspannende Geschichte der Kunstgeschichte von 1870 bis 1970. Dabei handele es sich um eine mögliche Geschichte, so die Autorin (S. 6). Denn jede Geschichtsschreibung beruhe auf Entscheidungen, auf einer Auswahl von Objekten, Personen, Orten und Praktiken, betont sie mit Verweis auf Michel de Certeau.¹

Passini entscheidet sich dafür, die Kunstgeschichte als Disziplin zu untersuchen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst in Deutschland (den ersten Lehrstuhl hatte Anton Springer ab 1860 in Bonn inne) und bald darauf in Frankreich (1899 Henry Lemonnier an der Sorbonne) und Italien (1901 Adolfo Venturi in Rom) herausbildete. Sie entstand an den Universitäten, aber auch in Institutionen wie den Museen und Sammlungen. Sie migrierte mit den Wissenschaftler*innen, die nach 1933 den faschistischen Regimen in Europa entflohen, nach London, in die USA und nach Lateinamerika, wodurch sie sich veränderte und um neue Gegenstände, Fragestellungen

und Debatten erweiterte. Passinis Geschichte beschreibt dabei kein Fortschrittsnarrativ über die lineare Akkumulation kunsthistorischen Wissens von den Ursprüngen bis heute, sondern ausgewählte Szenen und Schauplätze der Institutionalisierung und der intellektuellen Auseinandersetzungen. Sie endet um 1970 bewusst offen. Seit den 1970er Jahren haben sich die theoretischen und methodologischen Ansätze vervielfacht und diversifiziert. Die Kunstgeschichte steht heute im engen Austausch mit anderen Disziplinen und schreibt sich in gänzlich transversale Debatten ein.

Im untersuchten Zeitraum ist die junge Wissenschaft ein umkämpftes Terrain. Zu Beginn insbesondere mit der Bewahrung von Kulturerbe betraut, ist sie eng mit der Konstituierung nationaler Identitäten verbunden, wie Passini bereits in ihrem ersten Buch ausführlich und einschlägig dargestellt hat.² Die ideologische Vereinnahmung führte im Ersten Weltkrieg und in den 1930er Jahren zu extremen Spannungen vor allem im deutsch-französischen Verhältnis, wenn es beispielsweise um die vermeintliche Nationalität gotischer Kunst ging.

Dem setzt Passini überzeugend die zeitgleichen Übersetzungs-, Austausch- und Migrationsbewegungen der Forscher*innen und ihrer Arbeiten entgegen, aufgrund

derer sie die Kunstgeschichte als eine »transnationale Disziplin par excellence« versteht (S. 8).

Die zentrale theoretische und methodologische Debatte, die die Geschichte der Kunstgeschichte durchquert, ist mit dem Titel des Buches, *L'œil et l'archive*, benannt: Passini unterscheidet die Tradition, welche die dem Kunstwerk inhärenten formalen Eigenschaften erforscht, und die Tradition, die seine kulturhistorische und soziale Dimension herausarbeitet. Passini stellt beide Ansätze nicht unvereinbar gegeneinander, sondern zeigt anhand der Konflikte, der Austauschbeziehungen und Einflüsse innerhalb der Disziplin und im Verhältnis zu anderen Wissensbereichen eine Kunstgeschichte, die sich immer weiter definieren will und muss.

Dazu bedient sie sich präziser Lektüren sowohl kanonischer als auch wenig bekannte, vor allem deutschsprachiger, französischer, italienischer und amerikanischer Autor*innen. Sie führt eingängig in das Denken und die zentralen Konzepte von Eugène Müntz, Francis Haskell, Lionello Venturi, Henri Focillon, Aby Warburg, Erwin Panofsky, Roberto Longhi, T. J. Clark und anderen ein.

L'œil et l'archive ist glänzend geschrieben und zeichnet sich durch den souveränen Umgang mit den vielzähligen und unterschiedlichen Gegenständen und theoretischen Ansätzen der Disziplin über den untersuchten Zeitraum von einhundert Jahren aus. Die große Herausforderung, hier die Übersicht zu bewahren, meistert die Autorin hervorragend.

Mit seinen 342 Textseiten, von denen 48 eine fundierte Bibliographie umfassen, ist Passinis Buch alles andere als lang. Manches muss dadurch notwendigerweise zu kurz kommen. So widmet Passini dem Auftritt der ersten Frauen in der Kunstgeschichte zwar ein eigenes, jedoch gerade einmal dreiseitiges Kapitel (S. 114–116). Im Italien der 1920er Jahre übernahmen Mary Pittaluga, Giulia Sinibaldi und Eva Tea die ersten Hochschuldozenturen. Doch der Faschismus verdrängte die Frauen schon bald wieder aus den Universitäten. Passini benennt sie, geht jedoch auf ihre Arbeiten nicht ein. Es gebe wenig Forschung über diese weiblichen Anfänge der Kunstgeschichte, die folglich noch ausstehe (S. 116). Mit dieser Bilanz macht es sich die Autorin zu einfach. Auch die feministische, wesentlich bekanntere kunsthistorische Forschung von Linda Nochlin und Griselda Pollock wird eher der Vollständigkeit halber und kurz aufgeführt (S. 277–280). Dadurch affirmsiert Passini das Bild einer durchweg männlich bestimmten Disziplin.

Die Praktiken der Kunstgeschichte, für die sich die Autorin ihrer Einleitung zu folge besonders interessiert (S. 7), werden ebenfalls etwas zu implizit, teilweise bei läufig, vorgestellt. Über die Bedeutung des »Apparats« und der Sichtung von fotografischen Reproduktionen und Grafiken während seines Studiums in Deutschland berichtete Abel Lefranc 1888.³ Heinrich Wölfflin setzte im frühen 20. Jahrhundert das innovative Verfahren der Doppelprojektion von Dias in seinen Lehrveranstaltungen ein, das ein vergleichendes Sehen zur Stilanalyse ermöglichte. Übersetzungen wie diejenige Louis Gillets und Cécile Rohan-Chabots von Bernard Berensons Studie *The Central Italian Painters of the Renaissance* (1897) ins Französische aus dem Jahr 1926 trugen wesentlich zum Transfer von Wissen und zur sprach- und

länderübergreifenden Diskussion über Methoden der Kunstgeschichte bei.⁴ Diese und andere Beispiele finden sich in Passinis Buch. Doch eine noch eingehendere Analyse der epistemischen Produktivität solcher Praktiken hätte den Anspruch der transnationalen und inklusiven Geschichtsschreibung unterstützt und es erlaubt, weitere und andere Akteure und Materialien als die etablierten stark zu machen.

Trotz dieser Einwände ist *L'œil et l'archive* zweifellos ein wichtiges und lehrreiches Buch, dessen Übersetzung ins Deutsche absolut wünschenswert ist.

- 1 Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975.
- 2 Michela Passini, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2012.
- 3 Abel Lefranc, »Notes sur l'enseignement de l'histoire dans les université de Leipzig et de Berlin«, in: *Revue internationale de l'enseignement*, 15, 1888, S. 239–262.
- 4 Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, New York: G. P. Putnam's sons, 1897; Idem, *Les peintres italiens de la Renaissance*, aus dem Französischen von Louis Gillet und der Comtesse de Rohan-Chabot, Paris: Schiffrin, 1926.

Wolfgang Kemp

Der explizite Betrachter. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik

Maïté Vissault



Konstanz : Wallstein Verlag, Konstanz University Press, 2016, 242 pages

Professeur émérite de l'Université de Hambourg, Wolfgang Kemp se consacre d'abord à l'étude de l'art chrétien et du Moyen-Âge pour s'inscrire ensuite, dans les années 1990, dans le champ de l'esthétique de la réception. En 1985, il publie *Le Spectateur est dans le tableau. Science de l'art et esthétique de la réception*,¹ puis se penche plus précisément en 1996 avec *L'Art contemporain et le spectateur*² sur la notion d'art élargi,³ développée dans les années 60, et sur l'implication du spectateur. L'esthétique de la réception telle que l'envisage Kemp depuis les années 90 se fonde, non pas sur une histoire, mais sur une observation des relations qu'entretient l'œuvre avec le spectateur.⁴ L'œuvre construit pour ainsi dire son spectateur : le fameux « spectateur implicite » qu'il fait dériver du « lecteur implicite », notion développée par Wolfgang Iser, à la suite de Hans Robert Jauss, ces deux chercheurs étant à l'origine de ce que l'on nomme l'École de Constance.⁵ Dans *Le Spectateur explicite*, publié en 2015, Kemp affine son point de vue, observant comment la position du spectateur passe dans l'art contemporain de l'implicite à l'explicite.

En d'autres termes, il examine, à travers quelques exemples, la manière dont, depuis la fin des années 1960, se développe un art qui inclut dans l'acte créatif tout d'abord le spectateur, puis sa participation, puis son immersion.

Ainsi dans la lignée prolifique des penseurs critiques de la réception, tels que Oskar Bätschmann, Dieters Daniels, Wolfgang Ullrich, Jörg Jozwiak ou encore Walter Grasskamp, Kemp file l'histoire de l'art pour mieux s'inscrire dans une polémique sur l'art contemporain. Revenant sur ses thèses de 1996, le premier tiers de son ouvrage est consacré à la naissance de l'esthétique de la réception qu'il situe en 1967 à l'Université de Constance dans le champ de la critique littéraire. Comme il l'écrit : « le projet historique de l'esthétique de la réception est une histoire du lecteur ou du regardeur ou de l'écouteur ».⁶ Kemp enrâne ce « projet » en Allemagne et lui donne pour toile de fond la crise économique et une relecture de Karl Marx. Il prend ensuite appui sur la *Box 5/6* éditée par *Aspen Magazine* en 1967 — véritable « boîte à merveille », comme il appelle — pour passer en revue toutes les grandes théories ayant marqué cette année charnière, celle-là même qui préfigurera la Révolution Culturelle de 68. Ce double numéro de la revue, intitulé *The Minimalist Issue*, a été publié,

comme tous les autres, sous la forme d'une boîte contenant différents supports éditoriaux visuels ou sonores. Des 28 items portant sur l'art conceptuel, le minimalisme et les théories post-modernes, Kemp extrait ceux sur la « mort de l'auteur » de Roland Barthes, l'acte créatif de Marcel Duchamp et l'esthétique du silence de Susan Sontag et fait un détour par le célèbre « Inside the White Cube » de l'éditeur responsable de ce double numéro Brian O'Doherty. Il y associe aussi des thèses qui ne figurent pas dans la boîte, telles celles de Michael Fried, de Theodor Adorno, de Guy Debord et de Pierre Bourdieu.

Pur produit d'exportation allemand selon Kemp, l'esthétique de la réception de l'École de Constance n'en est pas moins une histoire à succès d'envergure internationale. Néanmoins, il constate que ce succès s'est limité à une « tendance » localisée dans les milieux théoriques pour ensuite se développer « librement », en dehors de la théorie, dans l'univers professionnel naissant de la pédagogie et de la médiation. Kemp abandonne dès lors lui aussi abruptement dès le deuxième chapitre le champ théorique — et l'année 1967 — pour analyser un art contemporain en proie à la spectacularisation et au marché de l'art (un art qui n'existe pas sans le spectateur), ainsi que les conséquences de cette orientation sur les institutions, le monde de l'art et par extension sur la production artistique. Cette scission dans la teneur analytique du texte, si elle crée une rupture pour le lecteur, a notamment le mérite de montrer que le divorce entre la théorie et la pratique a bien eu lieu – et ce depuis longtemps. C'est là sûrement l'une des contributions essentielles de cet ouvrage. En effet, en accord avec son orientation théorique, en donnant littéralement forme à cette désunion dans son essai, Kemp rend perceptible, et par là même intelligible, l'histoire « malheureuse » de l'esthétique de la réception⁷. Ce lien sensible du texte avec son propos se retrouve aussi dans l'emploi de la première personne du singulier qui, concomitant avec l'abandon d'une analyse des enjeux théoriques, crée un dialogue avec le lecteur et apparaît en force dans les études de cas d'art contemporain : Peter Handke, Peter Weibel et Valie Export, Bruce Nauman, Franz Erhard Walther, Richard Serra.

Toutefois, si ces cas éclairent sensiblement la thèse de Kemp, ils restent trop spécifiques et liés au top 10 d'une d'histoire de l'art contemporain éculée pour rendre vraiment compte de la densité et des développements multiformes des liens de l'art contemporain avec le regardeur/spectateur/récepteur/participant/co-auteur, etc. Cet écueil fait la faiblesse théorique de l'ouvrage pour le lecteur averti. Il reste que *Le Spectateur explicite* a le mérite d'être clair et accessible pour le large public de l'art contemporain, à condition que celui-ci n'ait pas reculé devant la teneur théorique du premier chapitre. Et, dans le fond, l'objet d'étude critique et le destinataire du *Spectateur explicite* est bien ce public-là, celui qui tourne le dos à la théorie pour contribuer à l'avènement d'une culture de l'événementiel et de l'*Entertainment*. En effet, Kemp consacre les trois derniers chapitres de son ouvrage à ce qu'il nomme un « art de l'institution », montrant comment l'art contemporain et les institutions se modèlent sur ce public auquel il s'adresse. La nouvelle conception architecturale et économique du musée d'art se déplace selon lui inéluctablement de la valorisation de l'objet à celle du public, d'espaces aménagés pour la contemplation à des espaces de circulation et

de consommation (cafés et restaurants). Répond aussi à cette orientation l'art du *Do-it-yourself* et l'art relationnel de Nicolas Bourriaud, qui développent une esthétique de l'immersion, ainsi que la métamorphose de l'artiste (Gerhard Richter) en super-manegeur, à l'instar d'un marché de l'art qui n'a plus besoin de la caution de personne pour se reproduire.

Cette vision critique dresse un portrait pessimiste du monde de l'art contemporain, un monde qui ne semble se nourrir que de formes passagères et superficielles pour répondre à une culture de masse phagocytante ayant perdu tout lien fondamental avec le « *Betrachter* ». Or, elle ne prend malheureusement pas vraiment acte de tout un champ théorique de l'art contemporain associé à la critique institutionnelle qui aurait pu tempérer ce propos. Sans néanmoins le postuler explicitement, Kemp entrevoit ainsi sans nuances le glissement destructeur qui s'est implicitement produit, du spectateur au public et d'une production artistique passée des mains de l'artiste à celle des institutions. Du « spectateur implicite » transformé en « spectateur explicite », acteur et co-auteur de l'œuvre, il ne reste finalement selon Kemp qu'une coquille vide, un « explicite non-spectateur »⁸ pris dans la toile d'un milieu de l'art qui tend à revenir au désir d'icône.

- 1 Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunsthissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Ostfildern : DuMont Reiseverlag, 1991. Première édition de ce texte, DuMont 1985 rééditée et augmentée par Dietrich Reimer Verlag en 1992.
- 2 Wolfgang Kemp, *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Cologne : Oktagon Verlag, 1996.
- 3 La notion d'art élargi a de multiples résonances dans l'art et la théorie des années 60. On peut noter notamment l'usage qu'en fait un artiste comme Joseph Beuys ou une théoricienne comme Rosalind Krauss (« La sculpture dans le champ élargi », dans Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris : Éditions Macula, 1993, p.111-127).
- 4 En allemand, on désigne souvent celui qui observe par le mot de « *Betrachter* ». En français, le terme d'observateur en rapport avec l'œuvre d'art n'est pas très heureux et peut se traduire selon les contextes par d'autres terminologies telles : spectateur, regardeur, récepteur, etc.
- 5 Considérée dans le champ de la critique littéraire comme l'une des plus influentes et novatrices dans les années 1960 et 1970 en Allemagne, l'École de Constance mettait au cœur de ses recherches la relation texte/lecteur.
- 6 Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter*, Constance : Konstanz University Press, 2015, p. 10.
- 7 Taxée d'élitiste, notamment par Bourdieu dans *Les règles de l'art*, cette École est rapidement tombée en désuétude. Cf. Fabien Pillet, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, vol. 263, n°3, 2011, p. 763-781.
- 8 « *Die expliziten Nichtbetrachter* » est le titre du tout dernier paragraphe de Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter*, op. cit., p. 213-215.

Projets croisés

« Zeichen verdichten sich / Les signes s'épaissent », Rémi Labrusse & Maria Stavrinaki en entretien avec Julie Ramos & Muriel van Vliet

« *Zeichen verdichten sich / Les signes s'épaissent* »

Entretien avec Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki, commissaires de l'exposition « Préhistoire. Une énigme moderne », Centre Georges Pompidou, par Julie Ramos et Muriel van Vliet de la revue *Regards croisés*.

Un numéro de *Regards croisés* dont le dossier est consacré à André Leroi-Gourhan ne pouvait faire l'impasse sur la riche actualité que connaît plus largement l'étude de l'imaginaire moderne de la préhistoire en histoire de l'art et en esthétique. Notre revue avait déjà, dans son numéro n°6, publié une recension des catalogues d'exposition et des ouvrages consacrés en 2016 à l'ethnologue allemand Leo Frobenius. D'une part, sa collection de relevés des grottes ornées d'Afrique avait connu une réception internationale, en particulier artistique. D'autre part, ces publications témoignaient des échanges entre chercheurs allemands et français, notamment initiés par le programme scientifique *Anthropos. Histoire croisée de l'ethnologie et de la préhistoire en Allemagne et en France jusqu'aux années 1960*.¹ C'est aujourd'hui de Paris que résonne cette actualité grâce à une grande exposition organisée au Centre Georges Pompidou par Cécile Debray (directrice du Musée de l'Orangerie), Rémi Labrusse (professeur d'histoire de l'art contemporain, Université Paris Nanterre) et Maria Stavrinaki (Maître de conférences HDR, École des Arts de la Sorbonne, Paris 1 ; EHESS, Centre Georg Simmel). Deux des trois commissaires ont accepté de répondre à nos questions sur cette « énigme » qu'a constituée la préhistoire pour les artistes de la modernité et sur la manière dont elle a produit des réflexions et des inventions réciproques entre artistes et préhistoriens – on croisera d'ailleurs Leroi-Gourhan et Leo Frobenius. Au moment où nous publions cet entretien, nombre de lecteurs auront déjà pu visiter l'exposition dont on ne saurait assez saluer l'ampleur et la réussite en termes de transmission de la recherche et d'expérience sensible.

Regards croisés : La découverte de la préhistoire a représenté pour les artistes et la société, entre le début du XIX^e et le début du XX^e siècle, à la fois un moment de crise et une modification féconde de la compréhension de leur rapport au temps. Que signifie essentiellement, selon vous, cette profonde remise en question ?

Maria Stavrinaki : L'idée du temps long s'est formée de façon progressive à partir du XVIII^e siècle, notamment dans la philosophie et l'histoire naturelle des Lumières, bien qu'elle soit devenue objet de la conscience commune du monde occidental dans la première moitié du XIX^e siècle. Cette dilatation de l'âge de la Terre a entraîné progressivement la révélation de la haute antiquité de l'Homme. De façon significative, seule la découverte de l'art préhistorique s'est produite de façon soudaine et stupéfiante : en 1860 pour l'art mobilier et en 1879 pour l'art pariétal. Même si Jacques Boucher de Perthes, le préhistorien amateur que l'on crédite de la découverte de l'« homme fossile », avait la conviction que cet homme était nécessairement artiste, rien ne prédisposait les intelligences du XIX^e siècle à la découverte d'un art préhistorique raffiné, encore moins à celle d'un art monumental, impliquant l'existence d'institutions et d'une structure sociale très éloignée de l'absence de toute structure collective conjecturée par la philosophie des Lumières. L'effet de rupture de ces deux découvertes fut tel que plusieurs années furent nécessaires pour l'assimiler et en estomper le choc. Ce qu'il y a de fascinant avec la préhistoire est précisément cette dilatation du temps, qui a entraîné la conscience européenne vers un abîme. On a beaucoup glosé sur l'effet de rupture que l'accélération technique n'a cessé de produire depuis la fin du XVIII^e siècle, mais on a beaucoup moins pris en compte le fait que cette rupture s'est effectuée aussi par la découverte d'un passé insoupçonné. Et qui parle de « rupture » ne parle pas seulement de « crise », mais aussi de création du « nouveau ». Ce nouveau, c'était le monde souterrain qui le révélait également.

Rémi Labrusse : C'est vrai que l'horizon sur lequel s'est dressée l'idée de préhistoire est celui d'une temporalité abyssale, échappant à la discursivité. Pour les sociétés modernes, dès la fin du XVIII^e siècle, la notion de préhistoire s'est d'abord formée dans les domaines de la philosophie et des sciences de la nature pour incarner l'idée d'un temps qui se refuse au récit. C'est pour cela que sa définition scientifique actuelle, resserrée sur les processus culturels d'hominisation jusqu'à l'écriture, est au fond restrictive. Dans la conscience collective, la notion couvre un champ bien plus vaste, qui remonte aux débuts de la vie, via les fossiles, et y intègre « l'aventure humaine ». Cette féconde remise en question, comme vous dites, du temps-récit de l'histoire procède d'une exigence contradictoire, elle-même liée à la sécularisation accélérée du monde : d'un côté, on rêve de soumettre tout le réel à un prisme de compréhension historique (c'est ce que Claude Blanckaert a appelé le « tournant historiciste des sciences humaines ») ; de l'autre, on est fasciné par le point de fuite où, tout au fond

– mais très concrètement, très physiquement – l'histoire se renverse en présence (c'est le sentiment que produisent d'abord les fossiles, puis les traces humaines immémoriales, qui se donnent comme de pures apparitions, non médiatisables, intransposables dans des *histoires contextualisées*). Cette double contrainte – chercher simultanément à parfaire et à briser l'historicisation du réel – confronte la démarche scientifique à ses limites et stimule grandement, en retour, l'imaginaire collectif et la création artistique.

Regards croisés : Dès lors, les artistes que vous avez sélectionnés participent-ils d'un imaginaire de la préhistoire, de l'art préhistorique, ou d'un entrelacement des deux ?

Rémi Labrusse : « L'art préhistorique » (catégorie en elle-même sujette à discussions) s'affirme véritablement comme un moteur de la création à partir du moment où les grottes ornées du Paléolithique sont reconnues et où leurs images (peintures ou gravures) sont diffusées sous forme de relevés – c'est-à-dire à partir du début du XX^e siècle. Dès lors, l'emblème par excellence de l'horizon préhistorique, c'est la grotte ornée, comme espace hors norme, concrétisation spatiale du « sombre abîme du temps » cher à Buffon, et comme réceptacle d'images énigmatiques, à la fois monumentales et brouillées, évidemment symboliques et radicalement indéchiffrables. Dans cet imaginaire s'entrelacent donc la question de l'art et celle, plus générale, des mondes engloutis. Auparavant, l'art ne joue qu'un rôle mineur dans l'idée de préhistoire : les petits objets mobiliers trouvés et identifiés dès les années 1860 fascinent par leur caractère énigmatique, mais ils sont trop peu nombreux, insuffisamment spectaculaires et trop apparemment réalistes pour investir massivement la pensée créatrice des artistes engagés dans une remise en cause de la mimésis. Au total, ce qui compte donc avant tout dans l'impact de la « préhistoire », il me semble, plus que l'art au sens formel du terme, c'est la puissance intrinsèque de l'idée de temps abyssal. Nous sommes d'ailleurs partis de cette constatation pour construire l'exposition et, notamment, pour montrer la différence radicale entre cette question de ce qui fait « préhistoire » et ce qu'on appelle communément le « primitivisme », où les rapports formels, en revanche, jouent un rôle décisif.

Maria Stavrinaki : En effet, à quelques exceptions près, les artistes ont commencé à s'intéresser à l'art préhistorique relativement tardivement, à partir des années 1920 plus précisément. Ce qui les a d'abord interpellés, c'était le monde défamiliarisant de la préhistoire, qu'ils ont imaginé soit pour le reconstituer de façon pleine et sensible, comme pour donner chair aux restes paléontologiques (tel était le cas des peintres réalistes), soit pour le réactiver dans son mutisme minéral et ses implications d'une fin possible de l'histoire humaine elle-même (tel était le cas de Max Ernst ou d'Alberto Savinio). Mais il est vrai que, dans le fond, il est impossible de dissocier les deux. Pour Giorgio de Chirico par exemple, et ce avant la Première Guerre mondiale, l'art des troglodytes correspondait à un certain stade de l'évolution humaine, où le rapport avec la nature était immédiat, entièrement réactif, presque photographique. Mais entretemps, il y a eu l'histoire, l'encombrante histoire, qui a rempli le monde de formes et de choses. De façon intéressante, De Chirico utilise la métaphore de la



Vue de l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2019.

minéralité pour décrire ce monde saturé. Il se forme donc le projet « métaphysique » d'exprimer une seconde préhistoire, faite de fossiles et des spectres des choses, que le spectateur moderne doit déchiffrer dans une longue contemplation. D'une certaine façon, De Chirico a initié la conjonction du temps long de la préhistoire et de l'art préhistorique, qu'on peut trouver chez tant d'autres artistes comme Paul Klee, Jean Dubuffet, Lucio Fontana et aujourd'hui encore Pierre Huyghe, Tacita Dean ou Dove Allouche.

Regards croisés : Vous mentionnez votre volonté de dissocier l'imaginaire de la préhistoire du primitivisme. Cela pose la question du nouage des coordonnées du temps et de l'espace chez les artistes exposés. En d'autres termes, le primitivisme attribué à certaines civilisations non-occidentales n'a-t-il pas malgré tout nourri l'imaginaire préhistorique ou pensez-vous que celui-ci est venu s'en démarquer ou s'y opposer ?

Rémi Labrusse : L'idée de préhistoire, en elle-même, contribue puissamment à dés-exoticiser la question des origines. Ce sont les vieux réflexes occidentaux de quête du sens dans l'ailleurs qui sont court-circuités, au même titre, du reste, que les réflexes d'auto-célébration autochtone. À partir des années 1910, avec les enquêtes de Leo Frobenius en Afrique, la préhistoire devient mondiale : l'impact des images d'art rupestre saharien ou sud-africain qui ont été diffusées dans l'entre-deux-guerres est très important, mais il n'est presque jamais relié à une forme de pittoresque exotique. Symétriquement, il y a bien eu quelques tentatives d'annexion du Paléolithique à des discours nationalistes, notamment en France pendant et après la Première Guerre mondiale, mais ces derniers ne touchent guère le monde de la création artistique ou poétique. Cela dit, on ne peut pas vraiment parler d'universalisme pour autant, dans la mesure où ce qui s'offre à nous, remontant des profondeurs du sol, affirme une présence particulière dans toute sa concrétude, sa matérialité singulière ; et, encore une fois, le silence – le mutisme – des traces préhistoriques fait qu'aucun discours universaliste articulé ne peut sérieusement s'y greffer. Autrement dit, la force principale de l'idée de préhistoire est déconstructrice : de l'exotisme, du nationalisme, de

l'universalisme. Sur cette table rase, elle fait émerger une approche anthropologique fondée presque exclusivement sur l'évidence énigmatique des gestes, de l'investissement corporel dans le faire.

Maria Stavrinaki : Il est important de saisir d'abord la différence entre l'invention et les usages modernes de la préhistoire et le primitivisme, pour la relativiser quelque peu par la suite. Même dans ses manifestations les moins évolutionnistes et les plus conceptuelles, comme chez Pablo Picasso, l'évolutionnisme reste ancré dans un continent, un lieu, une culture particulière. Il fonctionne surtout de façon négative, en tant que réaction contre les normes de la culture européenne. Rien de tel dans la préhistoire, dont l'universalité anthropologique a été saisie immédiatement par les artistes. Ce qui fait le propre de la préhistoire, c'est qu'elle peut être réactivée indéfiniment et produire ainsi toujours et encore de l'histoire, mais de l'histoire conçue comme devenir, action, potentiel du futur. L'activation continue des formes préhistoriques par des artistes comme Picasso et Juan Miró, qui n'étaient guère étrangers au primitivisme aux débuts de leur travail, est très éloquente à cet égard. Des penseurs comme Georges Bataille et Max Raphael ont par ailleurs beaucoup insisté sur la différence entre la préhistoire et le primitivisme, bien que pour de mauvaises raisons : si la préhistoire était une origine, le primitivisme puisait dans des civilisations ruinées. N'oublions pas cependant que devant ces images incompréhensibles que cachaient les parois des cavernes pendant des millénaires, on a eu recours à ces fossiles vivants, à ces ruines qu'étaient supposément les primitifs pour les interpréter. La magie, première étape de la formation métaphysique de l'espèce, était la première réponse à l'énigme que les hommes de la préhistoire offraient à l'intelligence occidentale. Car il s'agit en effet d'un « don » : dans la mesure même où l'énigme de la préhistoire n'a pas et n'aura jamais de réponse, elle offre et offrira au présent un potentiel fictionnalisant dont il pourra se saisir à tout instant, soit pour tisser ses récits d'identification, soit au contraire pour les désenfiler et les défaire.

Regards croisés : Vous évoquez la magie. Il va sans dire que les positionnements des artistes sont divers, mais quel sens attribuèrent-ils à l'art et au statut de l'artiste de la préhistoire, quelle fut la place que les artistes accordaient à sa dimension rituelle ? Celle-ci renvoie-t-elle au caractère instinctif, clanique, tribal, voire chamanique de l'homme ou au contraire à son caractère rationnel et organisateur de mythes collectifs ?

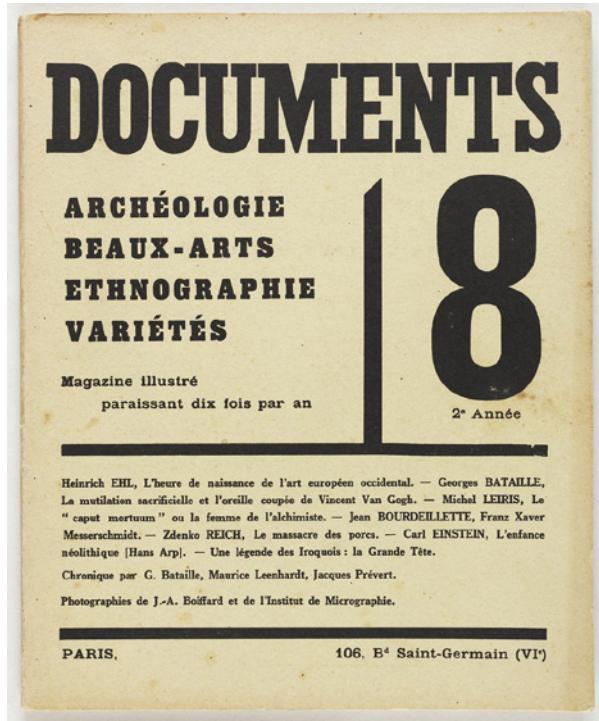
Rémi Labrusse : La première réponse à cela, c'est que l'idée de préhistoire, lorsqu'elle est méditée en profondeur, interdit fondamentalement l'attribution d'un sens unique à ses témoins artistiques. Les artistes qui se sont attachés avec le plus de vérité à de tels témoins sont ceux qui ont précisément fait de l'indétermination du sens, de son potentiel polymorphe infini, le cœur de la leçon « préhistorique ». Le Picasso du tournant des années 1920 et 1930 est un excellent exemple de cette position, mais il n'est pas seul : on pourrait, dans le détail, montrer la même chose à propos du Cube d'Alberto Giacometti, des *Constellations* de Miró, etc. Le cas de Max Ernst est aussi révélateur : sa propension extrême à se mettre en scène comme artiste-chamane

n'est pas renforcée mais au contraire ébranlée par sa pensée de la préhistoire, laquelle ne s'appuie guère sur le possible message « chamanique » des grottes ornées paléolithiques mais est essentiellement tournée vers l'idée d'une terre inquiétante, étrangère à l'homme, qui vient nourrir chez lui une poétique apocalyptique, que nul chamane ne réenchante. Cela dit, si on adopte maintenant une démarche d'histoire culturelle, on peut en effet, comme vous le suggérez, mettre en évidence une inclination récurrente à s'appuyer sur la référence à l'art paléolithique pour rêver de nouveaux rituels, orchestrés par un artiste-mage. Joseph Beuys, par exemple, a beaucoup capitalisé sur ce thème, en partant de ses premiers dessins inspirés des relevés de Frobenius pour aboutir à ses performances comme *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Inversement – et pour aller jusqu'au bout de votre question – le Néolithique a plutôt fasciné comme la manifestation originelle de sociétés fondées sur une nouvelle rationalité, une violente mise en ordre du monde dont la techno-industrie serait l'aboutissement : il sert alors – pensez à Robert Smithson – de schéma emblématique pour comprendre et critiquer les temps modernes et en annoncer le fatal écroulement dans l'indifférencié.

Maria Stavrinaki : Les artistes suivent en quelque sorte les interprétations dominantes. L'hypothèse rituelle a été déterminante dans les années 1920-1930, pour quelqu'un comme Miró par exemple. Quant à la préhistoire plus structuraliste, il est intéressant de réfléchir à cette coïncidence de la primauté de l'horizontalité chez André Leroi-Gourhan et chez des artistes comme Dubuffet, Robert Morris, Smithson, Carl Andre ou Richard Long. Mais il s'agit plutôt des démarches analogues de désesthétisation entreprises dans des champs différents de l'art et de la culture. Si les lecteurs de Leroi-Gourhan ne manquent pas pendant ces années (notamment les artistes de Supports-Surfaces en France), il est indéniable que c'est aujourd'hui surtout que l'impact de sa pensée est déterminant.

Regards croisés : La découverte de l'art préhistorique a aussi suscité une réflexion non seulement sur les formes, mais aussi sur les matériaux et les techniques chez des artistes comme André Masson, Picasso, Miró, Dubuffet... Est-ce le renouvellement des formes et de leurs agencements, en raison de la croyance en des procédés plus originaires ou supposés faire écho à des pulsions artistiques profondes, qui a été décisif ? Ou est-ce le recours à des matériaux jugés « pauvres » ou bruts, tels que le sable, le bois ou la pierre qui a marqué cette rencontre entre modernité et Préhistoire ?

Maria Stavrinaki : Cela dépend des artistes. La répétition des mêmes gestes à travers la longue histoire humaine a été d'une importance capitale pour des artistes comme Brassaï, Picasso, Dubuffet, Fontana ou Claes Oldenburg. C'est cette répétition qui contractait le temps et qui permettait à la préhistoire de ressurgir au sein de la modernité. En même temps, les matériaux « bruts » étaient aussi décisifs, car ils encouraient le mode opératoire « informe » de la création (pour se souvenir ici du terme de Bataille, réactivé par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss), de même qu'ils impliquaient avec force le temps long de la terre et du vivant. N'oublions pas pour autant que la préhistoire a pu être exprimée dans l'art du XX^e et du XXI^e siècles à travers des



Documents n°8, 1930, couverture.

matériaux et des formes industrielles. C'est même ce contraste qui a intéressé les artistes, car c'est ce contraste qui produit l'historicité spécifiquement moderne.

Rémi Labrusse : Je ne suis pas sûr qu'une esthétique de la pauvreté des matériaux procède directement d'une pensée de la préhistoire. Elle s'y relie bien sûr dans une certaine mesure, mais au même titre que bien d'autres sources d'inspiration, venues des mondes non-européens notamment. Et ce qui nous vient en propre de la préhistoire est marqué d'abord par la minéralité : les objets en bois sont inexistant ; l'os, l'ivoire ont subi des processus de fossilisation ; au total, la pierre est omniprésente, notamment dans l'immense corpus des outils. Elle l'est évidemment aussi dans les grottes, où les peintures et les gravures se signalent avant tout par la fraîcheur sensible des gestes imprimés sur les parois. Chez les artistes que vous mentionnez, l'usage de matériaux inattendus, comme le sable ou la terre, sert à incarner cette énergie physique du geste de façon à produire un sentiment de présence, submergeant l'image-récit. Et là, oui, ces procédures font puissamment écho à une esthétique de l'anachronisme dont la préhistoire est porteuse : dans les objets préhistoriques, en effet, le plus profond passé se manifeste en tant que présence physique immédiate, tout en maintenant sa valeur de passé immémorial. Une concaténation des dimensions du temps que les traces matérielles – plus que les matériaux proprement dits – de l'art préhistorique ont exaltée.

Regards croisés : Les travaux d'André Leroi-Gourhan, auquel est consacré le dossier de ce numéro de *Regards croisés*, ont montré que des signes abstraits accompagnaient, dans la préhistoire, les figures de bison, de cheval, tels les signes claviformes, quadrangulaires, points et flèches. Ils montrent donc que l'art comportait des éléments non figuratifs dès ces origines. Faut-il parler d'une continuité en l'homme de sa fonction symbolique ? En d'autres termes, votre exposition postule-t-elle une filiation

ou une parenté entre l'art des cavernes et les signes, par exemple inventés par Paul Klee ou Vassily Kandinsky, au-delà des affirmations des artistes ?

Maria Stavrinaki : L'intérêt des artistes pour ces signes énigmatiques de la préhistoire, parfaitement compatibles avec l'abstraction, est certain, et notre exposition tente de l'expliquer à travers Klee, Brassai, Asger Jorn ou Dubuffet. Mais en même temps le signe de la préhistoire qui a le plus marqué les artistes est sans doute l'empreinte, dont la spécificité consiste précisément à dépasser le dualisme entre la figuration et l'abstraction. Ce signe tactile et indiciel a marqué les esprits de Richard Long, de Kandinsky ou d'Yves Klein.

Rémi Labrusse : Avant même Leroi-Gourhan, dans les années 1930, la réception de l'art paléolithique est marquée par une sensibilité accrue à son caractère complexe, multidimensionnel. Au début, on avait surtout diffusé des représentations de femmes et d'animaux et, qui plus est, dans le cas des compositions pariétales, on avait souvent découpé artificiellement des motifs singuliers dans les reproductions, de manière à les rapprocher de la structure traditionnelle du tableau. Mais la multiplication des découvertes et des travaux savants a ouvert d'autres voies d'accès : les signes non figuratifs en font partie, et plus généralement, tout ce qui échappe à une approche iconographique bien structurée (les tracés ininterprétables, les superpositions de motifs, les formes inachevées, etc.). Plus que d'éventuels alphabets de signes visuels, c'est cette épaisseur de l'image non représentationnelle qui remonte de la préhistoire : « *Zeichen verdichten sich* », « les signes s'épaissent » (ou se compriment), comme le dit le titre d'un dessin de Klee de 1932, qui figure dans l'exposition. Quant à Leroi-Gourhan lui-même, son impact, dans les années 1960, me semble avoir surtout été important pour exalter la valeur esthétique des gestes et des techniques en tant que tels.

Regards croisés : À ce sujet, quel rôle ont eu les écrits d'artistes, mais aussi les revues comme *Documents*, à laquelle Georges Bataille et Michel Leiris, notamment, ont pu collaborer et quelle place avez-vous choisi de leur accorder dans votre exposition ? Peut-on aborder le lien entre modernité et préhistoire à travers les inventions graphiques et même typographiques de ces écrits et organes de publication ? Est-ce que ces revues, privilégiant le visuel, usant de la photographie, ont inventé un langage permettant le dialogue entre périodes temporelles différentes ?

Maria Stavrinaki : Le rôle des revues fut capital, et c'est pour cette raison que nous leurs accordons une présence très importante dans l'exposition. Les artistes avaient rarement une connaissance de première main des œuvres préhistoriques avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale, quand ils ont commencé à descendre dans les grottes, notamment la grotte de Lascaux (Giacometti, Henry Moore) et d'Altamira (Miró). S'ils avaient une connaissance directe des artefacts préhistoriques (et encore, ils n'étaient pas nombreux dans ce cas), leur fascination pour la préhistoire était due généralement aux revues d'avant-garde comme *Les Cahiers d'art* ou *Documents*. C'est au sein de ces pages également qu'a eu lieu la rencontre stupéfiante entre les œuvres des préhistoriques et des modernes.

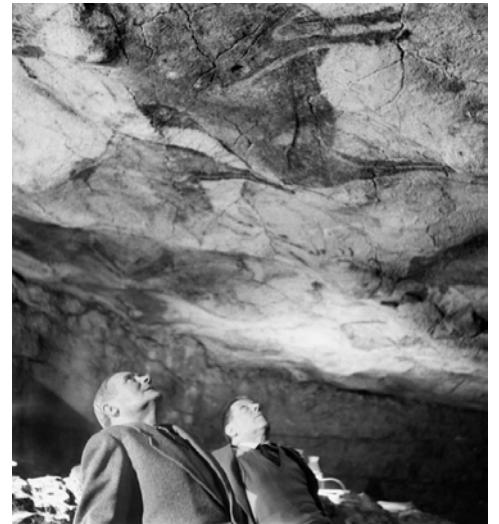
Rémi Labrusse : Les revues d'avant-garde de l'entre-deux-guerres ont été des lieux privilégiés d'interaction entre le discours savant et le discours esthétique sur la préhistoire ; en particulier, elles ont orchestré un brouillage des frontières entre esthétique et anthropologie. Lorsque Christian Zervos, en 1930, consacre un numéro spécial de *Cahiers d'art* à l'Afrique selon Leo Frobenius et Henri Breuil (c'est-à-dire en fait à l'Afrique préhistorique), non seulement il ouvre ses pages à des analyses de préhistoriens et d'ethnologues éloignés du monde de l'art contemporain mais en plus, visuellement, il n'hésite pas à reproduire des schémas pédagogiques et des images très austères de séries d'outils lithiques ou de tessons en coquille d'œuf d'autruche, organisés sur un mode typologique. Quant au « dialogue » entre périodes différentes, il prend surtout la forme du choc anachronique, par la confrontation d'images d'origines géographiques, temporelles et fonctionnelles complètement différentes. Dès le début des années 1920, *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier et Ozenfant a excellé dans ce genre de juxtapositions, en y intégrant parfois des objets paléolithiques. Puis *Cahiers d'art, Documents* ont développé à leur tour ces pratiques. Ce faisant, la structure de leur iconographie procède des mêmes forces contradictoires que celles qui ont présidé à l'invention de l'idée de préhistoire : d'un côté, on exalte à l'extrême une démarche généalogique mue par un besoin d'historicisation survolté, constamment assoiffé de nouvelles sources à explorer, avec l'aide des savants ; de l'autre, on fait exploser les cadres historiques en rapprochant sur une même page ou dans une même séquence des images hétérogènes et en justifiant ces accouplements sauvages par l'énergie anhistorique qui en découle.

Regards croisés : Malgré la résistance de la préhistoire au mythe, les artistes proposent-ils un mythe de la préhistoire ? Est-ce que cela a contribué à projeter sur l'art préhistorique des valeurs modernistes, telles que l'idée d'une autonomie de l'art ? Et si cela est le cas, ce prisme déformant a-t-il été, selon vous, dommageable à une profonde compréhension de ce que signifie cet imaginaire ?

Rémi Labrusse : Comme je viens de le suggérer, la force de la relation profonde de l'art moderne à la préhistoire vient de sa capacité à résister à l'imagerie et donc au(x) mythe(s) de la préhistoire. Ce n'était pas le cas dans la peinture académique de la fin du XIX^e siècle, dans laquelle se met en place tout un système de clichés dont les illustrations pédagogiques, le cinéma, la bande dessinée sont encore tributaires aujourd'hui, de Rahan à *La Guerre du feu*. Au contraire, la « magie » qui irrigue la résonance préhistorique de certaines images de Paul Klee, disons, ou – dans une tout autre région de l'esprit – de Lucio Fontana vient toujours de leur caractère infixable, de cette énergie paradoxale qui émane de l'obscurité du sens. Georges-Henri Rivière l'avait déjà dit dans un court article de *Cahiers d'art*, en 1926, pour lequel j'ai une affection particulière : « Et ceux qui croiront remonter aux sources trouveront le nuage². »

Maria Stavrinaki : L'autonomie de l'art ne constitue que l'un des récits dominants de la modernité, qui a été constamment contredit par le récit contraire de la fusion de l'art et de la vie (même si c'était l'art qui donnait surtout le ton !). Ce qui est intéressant, c'est que la préhistoire s'est pliée à ces deux récits : on a pu y projeter des mythes

Joan Miró et Josep Llorens Artigas visitant la grotte d'Altamira en 1957.



collectifs ou bien des émotions individuelles, que l'opacité du temps et les blocs structurels des parois des cavernes n'auraient étouffées. On a pu aussi, comme l'a fait Bataille, lier la préhistoire à la modernité à travers la notion du sacré : si l'animal incarnait le sacré de la préhistoire, la modernité a tourné ses flèches contre l'art lui-même. Dans ce geste double, l'art était à la fois le corps sacré et l'activité symbolique qui visait à l'altérer.

Regards croisés : À l'inverse, les artistes contemporains (tels Giuseppe Penone ou Richard Long) permettent-ils d'approcher, voire de comprendre l'art de Lespugue, de Pech-Merle, etc., d'une façon autre que le discours savant ?

Maria Stavrinaki : Nous sommes sur des registres très différents : la science et l'art approchent nécessairement de façon distincte les mêmes objets. Cela ne veut pas dire bien sûr que les artistes sont des êtres incultes ou instinctifs, mais leur travail s'inscrit dans le régime du sensible et produit de la pensée à travers des formes symboliques.

Rémi Labrusse : Penone ou Long sont davantage marqués, il me semble, par la complexité du moment néolithique que par la grande énigme paléolithique. Leurs monuments paradoxaux, retournés contre eux-mêmes, constituent des zones de réflexion critique sur le rapport de l'homme moderne avec son environnement naturel et sur la monumentalisation comme telle, en tant que geste d'emprise. Ils nous aident peut-être plus à comprendre Carnac ou Stonehenge, par conséquent, que Lespugue ou Pech-Merle. Cela dit, je vous rejoindrais volontiers sur un point : par une esthétique de l'empreinte (les empreintes de main et de pied de Long, les empreintes digitales de Penone), les artistes que vous citez et, avec eux, bien d'autres artistes modernes et contemporains nous conduisent aussi à une sorte de compréhension par contact, à l'égard de l'art préhistorique en général. Ces empreintes ont quelque chose d'autoréflexif : elles désignent et célèbrent un mode d'approche empathique qui caractérise plus globalement l'intériorisation artistique de l'idée de préhistoire. Les artistes mobilisés par une pensée de la préhistoire nous aident grandement, en effet, à transmuer en « expérience intérieure », pour reprendre une expression bataillienne, ce que le discours savant s'efforce d'objectiver, c'est-à-dire de circonscrire par l'extérieur.



Couverture du catalogue de l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne*, sous la direction de Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2019.

Regards croisés : Votre exposition émane d'une collaboration avec le Musée de l'Homme, qui présente lui aussi remarquablement l'art préhistorique, mais aussi avec le Musée des Antiquités Nationales et le Musée National de la Préhistoire. Qu'apportera l'exposition du Centre Pompidou à cette réflexion muséologique ?

Rémi Labrusse : L'éternel problème de la muséologie se pose, dans le cas de la préhistoire, avec une intensité particulière : comment concilier la préservation de l'aura d'un objet et sa contextualisation ? Comment associer présence et historicité ? Au Centre Pompidou, nous avons d'abord exclu tout recours à des facsimilés (ce qui interdisait, par exemple, l'évocation directe des grottes ornées) ; l'aura de l'objet réel, fût-elle de l'ordre de la croyance, se construit aussi sur l'expérience du manque. Puis, notre but a été de ne pas refermer les questions en proposant des interprétations affirmatives. La force de la préhistoire est de creuser en chacun des galeries de questionnements insondables. Si on croit pouvoir y répondre, on a perdu.

Maria Stavrinaki : Nous avons opté pour une coexistence des œuvres préhistoriques et modernes, qui voudrait échapper à l'habitus de la « source », de la « citation littérale » et qui suggère plutôt une voie d'appropriation créative des artefacts préhistoriques par les modernes.

Regards croisés : Comment avez-vous établi ce jeu de correspondances ? Court-on toujours le risque d'esthétiser les œuvres en les sortant de leur contexte culturel ? Quelles sont les difficultés que vous avez pu rencontrer face aux ou avec les impératifs qui guident une anthropologie de l'art à la fois rigoureuse et ouverte ?

Maria Stavrinaki : Nous avons constitué un corpus d'œuvres modernes et contemporaines – qui n'est pas exhaustif bien entendu ! – à partir de la reconnaissance de signes et des procédés formels de la préhistoire au sens large (géologie, paléontologie, art préhistorique), mais aussi à partir de textes, que nous avons tantôt relus dans la perspective de la préhistoire et tantôt découverts dans une longue recherche. Cette exposition est nourrie également d'un important travail d'archives. Pour répondre à la question de l'esthétisation, il est fatal que les œuvres préhistoriques soient esthétisées une fois appropriées par les artistes modernes et contemporains, même si ces

derniers y ont trouvé la force de désesthétisation dont ils ont pu avoir ardemment besoin. Il me semble que dès qu'on aborde un thème à travers ses usages et ses appropriations, on le décontextualise, on le défamiliarise même. D'une certaine façon, la préhistoire a permis à la modernité de se défamiliariser avec elle-même. Mais l'inverse n'est pas moins vrai : la modernité, à travers une pléthore de modes de représentation, a modelé la préhistoire. Toujours opaque, toujours lacunaire, elle se prête aux usages qu'invente chaque présent, aujourd'hui comme hier. En décontextualisant les artefacts symboliques et techniques de la préhistoire, l'exposition *Préhistoire. Une énigme moderne* investit et matérialise leur force de présentification.

Rémi Labrusse : Vous avez bien raison de poser la question car une des caractéristiques de la référence à la préhistoire au XX^e et au XXI^e siècles est d'être extraordinairement consensuelle, de sorte qu'un très grand nombre d'artistes auraient à bon droit pu figurer dans la liste d'œuvres de l'exposition. Un objectif encyclopédique, légitime intellectuellement, aurait été immatrisable en pratique et n'aurait fait qu'engendrer de la confusion en égrenant les exemples les uns après les autres, sans donner aux œuvres l'espace physique et mental indispensable pour diffuser leurs significations. Il a donc fallu opérer des choix, lesquels, dans l'ensemble, ont privilégié les œuvres dans lesquelles la préhistoire induit un ébranlement fondamental du rapport au monde et aux images, chez les artistes considérés : ne pas mettre en avant, par conséquent, l'illustration de la préhistoire ou l'imitation de l'art préhistorique mais la résonance de l'idée de préhistoire dans une démarche créatrice d'ensemble. Concrètement, par exemple, en ce qui concerne la fin du XIX^e siècle, cela nous a conduits à exclure presque complètement la peinture académique et à nous concentrer sur Paul Cézanne et Odilon Redon. Cette option de base n'exclut pas, cependant, la présentation d'homologies formelles de loin en loin, comme les néo-vénus paléolithiques de Brassaï ou de Louise Bourgeois ou les pseudo monuments mégalithiques de Richard Long ou de Robert Morris. Quant au contexte culturel, non, il n'est pas occulté, car celui qui nous concerne n'est pas le contexte de la préhistoire comme telle mais celui de *l'invention* de la préhistoire, c'est-à-dire une histoire spécifiquement moderne que nous illustrons avec quantité de documents, parallèlement aux œuvres. Enfin, qui a peur de l'esthétisation ? Une exposition n'est pas un manuel scolaire, et la présence nue de l'objet ne revient pas à occulter la vérité historique ; elle la porte plutôt à l'incandescence.

1 <https://anthropos.hypotheses.org/histoire-croisee-der-ethnologie-in-deutschland-und-frankreich-im-fruehen-20-jahrhundert>

2 Georges-Henri Rivièvre, « Archéologismes », *Cahiers d'art*, 1926, n° 3, p. 177-180.

Mentions légales / Impressum

© bei den Autoren und Autorinnen und VDG als Imprint von
arts+science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2019

ISBN : 978-3-89739-942-6

Print on demand: <https://asw-verlage.de/reihen/regards-croises>

Revue Regards croisés

Journal franco-allemand d'histoire de l'art et d'esthétique
Deutsch-französisches Journal zur Kunstgeschichte und Ästhetik

Association / Verein :

Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art
et d'esthétique, No. W931017724, fondée le 19 mars 2018.

Regards croisés ist eingetragener Verein nach französischem Recht.

Revue annuelle en ligne / Jährlich erscheinendes Online-Periodikum :

<http://hicsa.univ-paris1.fr/>

Hébergement de la revue et réalisation technique / Hosting und technische Realisierung :
EA 4100 HiCSA, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Institut National d'Histoire de l'Art,
2 Rue Vivienne, F-75002 Paris

Responsables / Herausgeber :

Claudia Blümle, Markus A. Castor, Ann-Cathrin Drews, Boris Roman Gibhardt,
Marie Gispert, Johannes Grave, Julie Ramos, Muriel van Vliet

Rédaction / Redaktion : Béatrice Adam

Contact Email / Mailadresse : redaktion@revue-regardscroises.eu

Adresse de la rédaction / Redaktionsadresse :

Centre allemand d'histoire de l'art Paris / Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris
45 rue des Petits-Champs, F-75001 Paris

Internet : www.revue-regards-croises.org

Première mise en ligne / Erstmals erschienen : 2013

Langues / Sprachen : Français, Deutsch

Ébauche / Design : Katharina Franke

Maquette / Layout & Satz : Fritz Grögel, www.fritzgroege.net

Logo / Logo : Daniela Löbbert

Imprimerie / Druck : Schärtl Druck, Donauwörth

Les textes protégés par les droits de la propriété intellectuelle sont la propriété des auteurs, des traducteurs et de l'éditeur. Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés. / Das Urheberrecht verbleibt bei den Autoren, die Übersetzungsrechte bei den Übersetzern. Jegliche Wiedergabe oder Vervielfältigung nur mit Einwilligung der Herausgeber und des Verlages.

Soutenu par / Unterstützt durch:



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS



EA4100 ÉQUIPE
HISTOIRE
CULTURELLE
D'HISTOIRE
DE L'ART
UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE





S'abonner à la newsletter / Um den Newsletter zu abonnieren:

revue-regards-croises.org/français/newsletter

revue-regards-croises.org/deutsch/newsletter

Propositions / Vorschläge:

Pour toutes propositions (recensions), veuillez contacter la rédaction
à l'adresse suivante : redaktion@revue-regardscroises.eu

Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für Buchbesprechungen
an unsere Redaktionsadresse : redaktion@revue-regardscroises.eu

ISBN : 978-3-89739-942-6

Print on demand : <https://asw-verlage.de/reihen/regards-croises>

regards croisés

