

Arqueologia das imagens e lógica retrospectiva

Nota sobre o “Manetismo” de Warburg¹

Archaeology of images and retrospective logic. *Note on Warburg’s “Manetism”*

Andrea Pinotti²

Tradução e Apresentação: Naiara Damas³

Apresentação

Este ensaio foi publicado originalmente na Revista *Images Re-vues: histoire, anthropologie et théorie de l’art*⁴, em 2013, em um volume especial dedicado ao tema da “sobrevivência de Aby Warburg” [*Survivance d’Aby Warburg*]. A contribuição de Andrea Pinotti, que hoje trazemos para o público brasileiro, é especialmente importante, na medida em que apresenta o potencial da obra warburguiana para pensar o tempo da história de uma perspectiva não-linear que ajude a superar o que ele chama de “historicismo ingênuo”. Autor de uma obra vasta e transversal no campo da estética, dos estudos visuais e da história da arte e da cultura, as publicações mais destacadas de Pinotti são: *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione* (1999); *Memorie del neutro. Morfologia dell’immagine in Aby Warburg*, 2001; *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, 2001; *Quadro e tipo. L’estetico in Burckhardt*, 2004; *Estetica della pittura*, 2007; *Il rovescio dell’ imagine. Destra e sinistra nell’arte*, 2010; *Empatia. Storia di un’idea da Platone al pos-tumano*, 2011; *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi* (co-autor com A. Somaini), 2016; *Alla soglia dell’immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, 2021.

1 Gostaria de agradecer a Sabine Forero Mendoza, cujos comentários gentis e valiosos foram decisivos para o formato final deste texto.

2 Professor associado de Estética da Universidade de Milão e Diretor de Programa no *Collège International de Philosophie* de Paris.

3 Professora de História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), E-mail: naiaradamas@gmail.com ORCID: 0000-0003-3555-0160

4 A autorização para a tradução e publicação deste artigo foi obtida por escrito junto ao autor.

Arqueologia das imagens e lógica retrospectiva: Nota sobre o “Manetismo” de Warburg

1. O século XX conheceu um “cezanismo” tanto na literatura (Rilke, D.H. Lawrence, Gertrud Stein, Hemingway, Virginia Woolf, para citar apenas alguns nomes), quanto na filosofia (Merleau Ponty, Heidegger, Lyotard, Deleuze, Maldiney). Recorreu-se a Cézanne para “pensar em pintura” [*penser en peinture*], para pensar em imagens o que não poderia ser pensado de outra maneira, o que não poderia ser pensado com conceitos.⁵ Mas esse século também conheceu um “manetismo”, do qual Aby Warburg é um representante eminente. Tentaremos analisar aqui essa questão, partindo da caracterização tradicional de Manet como pintor da ruptura.

2. Baudelaire, que apesar da admiração por seu amigo Manet (uma “correspondência profunda”, segundo Valéry (1932/1946) não o havia identificado como o “pintor da vida moderna”, escreveu-lhe, em carta de 1865, uma frase destinada a se tornar famosa: “Você é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte” (Baudelaire, 1973, p. 497).⁶ No entanto, o que pareceu a Baudelaire como uma “decrepitude” inaugurada por Manet iria justamente assumir, nos anos seguintes, o significado de um novo horizonte pictórico, um horizonte aberto por um escândalo.

3. Conhecemos os gritos horrorizados que saudaram o *Déjeuner sur l'herbe* [O almoço na relva] [Fig. 1], exposto em 1863 no Salão Anexo, paralelo ao Salão oficial.

⁵ Ver os ensaios recolhidos em: G. Cianci; E. Franzini; A. Negri (2001).

⁶ Sobre a relação entre os dois, ver: M. Fried (1984), J. A. Hiddleston (1992)

Figura 1

Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (título original: *O Banho*), 1863, óleo sobre tela, Paris, Musée d'Orsay.



4. Eles foram precedidos por um “verdadeiro motim” quando o quadro foi apresentado, antes da abertura do Salão, na galeria Martinet. Quatro anos depois, Émile Zola recordou a reação do público e comentou: “Assobios e vaias, como é de costume, anunciaram que um novo artista original tinha acabado de se revelar” (1867/1879, p. 352). Mas embora notando que uma mulher nua na companhia de homens vestidos não era de todo incomum (no Louvre era possível encontrar “mais de cinquenta quadros” do mesmo tipo), ele explica que a intenção de Manet não era certamente a de provocar um escândalo fácil por meio de um tema tão grosseiramente obsceno. “Os pintores – especialmente Édouard Manet, que é um pintor analítico – não têm essa preocupação com o tema que tanto atormenta a multidão; o tema para eles é um pretexto para pintar, enquanto que para a multidão existe apenas o tema. Assim, certamente, a mulher nua em *Déjeuner sur l'herbe* está ali apenas para dar ao artista a oportunidade de pintar um pouco de carne” (Zola, 1867/1879,

p. 355-356).

5. Novo e original aos olhos de Zola, Manet assim o é não por causa do que pinta, mas pela forma como pinta: “O artista não pinta nem a história nem a alma; o que chamamos de composição não existe para ele” (Zola, 1867/1879, p. 346). Ele não deve ser julgado como um moralista ou um escritor que transpõe para a imagem conteúdos elaborados em outro lugar: ele é um pintor, “sabe pintar, e pronto” (Zola, 1867/1879, p. 346). Com essas palavras, Zola inaugura, em 1867, uma corrente interpretativa que transformou Manet no representante de uma ruptura entre o passado (a pintura do quê, do tema, ilustrativa e narrativa) e o futuro (a pintura do como, dedicada exclusivamente à execução de seus próprios meios, à composição de linhas e cores). Essa corrente foi retomada e aprofundada durante o século XX pelos teóricos da pintura, em particular por aqueles que consideravam a arte chamada abstrata, ou não-figurativa, como não se referindo a nada mais do que a si mesma, uma vez que suprimiu qualquer referente externo.

6. Alguns anos depois, na esteira de Zola, Stéphane Mallarmé confirma a ideia de que havia uma novidade absoluta na pintura de Manet: em um artigo originalmente publicado em inglês, *Os Impressionistas e Edouard Manet*, ele fala da “suprema originalidade” de um “inovador ousado, de suas “novas leis do espaço e da luz”. E conclui: Manet “parece ignorar tudo o que foi feito pelos outros na arte” (Mallarmé, 1876).⁷

7. Em razão desse papel revolucionário, Manet não deixou de atrair a atenção de filósofos interessados no campo da figuração: Michel Foucault, por exemplo, numa conferência em 1971 dedicada ao pintor, fala de uma “ruptura profunda” em relação à arte de Manet, uma expressão significativa, se pensarmos na sua insistência na questão das continuidades e rupturas dos paradigmas da representação: “Manet é aquele que, pela primeira vez na arte ocidental, pelo menos desde o Renascimento, ou pelo menos desde o *Quattrocento*, se permitiu – dentro das suas próprias pinturas, naquilo mesmo que elas representavam – utilizar e jogar com as propriedades materiais do espaço sobre o qual pintava” (Foucault, 1971).⁸

8. Reconduzir a pintura às suas propriedades materiais significa denunciar a sua condição como coisa, ao mesmo tempo em que suspende o pacto ilusionista tácito firmado com o observador: Manet “reinventa, ou tal-

⁷ Ver a tradução francesa de: P. Verdier (1989).

⁸ Resumo com ilustrações em: <http://foucault.info/documents/manet/>

vez invente, a pintura-objeto, a pintura como materialidade, como uma coisa colorida iluminada por uma luz externa, diante da qual ou em torno da qual o espectador se move”. E é justamente a questão de uma fonte de luz externa, que se derrama sobre o quadro como sobre qualquer outro objeto não-artístico pendurado na parede – um casaco pendurado num cabide, uma caçaro-la pendurada num prego –, que tende a assumir um significado central em *Déjeuner sur l’herbe*: comentando essa obra, Foucault destaca o conflito, no interior do próprio do quadro, entre uma fonte de luz tradicional, uma fonte de luz interna à pintura vinda da parte superior esquerda, e uma fonte externa, frontal e perpendicular: “Dois sistemas discordantes e hesitantes de iluminação em profundidade”.

9. No entanto, já em 1955, Georges Bataille havia insistido na função de ruptura da pintura de Manet (embora ainda figurativa): “O nome de Manet – assim começa o seu ensaio – tem um significado especial na história da pintura. Manet não é apenas um grande pintor: ele rompeu com aqueles que o precederam; ele inaugurou o período em que vivemos” (Bataille, 1955/1979, p. 115). Bataille enfatizou, assim, a indiferença soberana ao tema, a negação da eloquência e dos significados, a superação das aspirações ilusionistas tridimensionais da superfície pictórica, a rejeição, enfim, de tudo o que fosse, de alguma forma, extra-pictórico.

10. Em outras palavras, uma supressão do conteúdo que André Malraux, já antes, em 1951, havia mencionado em *As vozes do silêncio*: “A Execução de Maximilien, de Manet, é o *Três de Maio*, de Goya, subtraindo, no entanto, o que aquele quadro significa. A direção que Manet tentou dar à pintura rejeitava esses significados” (Malraux, 1951/2004, p. 301-302). De acordo com Malraux, Manet marcaria “a origem da pintura moderna”: “Foi preciso esperar por Manet para que a tradição pictórica fosse dilacerada tal como a tradição literária tinha sido pelos grandes poetas do início do século” (Malraux, 1951/2004, p. 300; p. 298).

11. Encontramos uma interpretação semelhante sobre a novidade de Manet entre os teóricos anglo-saxões. Primeiro, Clement Greenberg que, em seu ensaio intitulado *Pintura modernista*, fala igualmente de uma ruptura, de um novo começo na arte: “Os quadros de Manet se tornaram os primeiros quadros modernistas em virtude da franqueza com que declararam as superfícies planas em que foram pintados” (1960, p. 2).

12. Até mesmo Michael Fried, o qual, apesar de sua herança greenber-

guiana, dedicou um longo artigo em 1969 às “fontes” de Manet – isto é, aos “temas” que Manet recuperou daqueles que o precederam –, acaba reconhecendo finalmente que, a respeito desse artista, devemos falar de um *novo* gênero de pintura que se identifica com a pintura *tout court*: “a unidade que eu chamei de pintura *como um todo*”. Nesta interpretação, é mais uma vez a mesma pintura que desempenha um papel crucial: “Os quadros mais ambiciosos de Manet na primeira metade da década de 1860 (...) talvez possam ser considerados como um novo *gênero* de pintura, que na realidade buscava compreender e assim superar todos os outros. O *Déjeuner sur l’herbe* representa uma espécie de culminação desse desenvolvimento, sendo ao mesmo tempo uma paisagem, um retrato e uma natureza morta – para não falar das implicações de seu uso da arte anterior” (Fried, 1996, p. 505, n. 224).

13. Em 1986, Rosalind Krauss se pronunciou duramente contra a leitura formalista e modernista de Manet (mais precisamente contra aquela de Bataille, intérprete de Manet). É verdade que Bataille, embora tenha aparentemente se distanciado da sua própria teoria da imagem, tinha enfatizado o papel do pintor como iniciador da autonomia da arte pura, o que desagradou profundamente a Krauss. “Viramos as páginas do livro de Georges Bataille sobre Manet com uma sensação cada vez maior de decepção. Será realmente Bataille quem está nos dizendo mais uma vez que a realização de Manet foi a destruição do tema para que em seu lugar, entre as suas ruínas, surgisse a pintura pura – “a pintura pela pintura”, como ele escreve, “uma canção para os olhos de formas e cores entrelaçadas”? (Kraus, 1986, p. 147)

14. Mas a decepção logo dá lugar a uma reivindicação antimodernista, seja de Bataille ou de Manet, a quem Krauss liga a um começo completamente diferente: Manet “é o início da arte moderna, uma arte que celebra a autonomia silenciosa da visão. Mas por detrás deste começo está outro começo, totalmente alternativo” (1986, p. 151). Trata-se de uma alternativa ao modernismo que não pertence à “fetichização modernista da visão” (Kraus, 1986, p. 147), mas que é, ao contrário, “ofuscante”, “destruidora do olhar”, e na qual a representação ousa não ser nem apropriativa nem produtiva” (Kraus, 1986, p. 152).

15. Dez anos mais tarde, em *Formless* (1997), Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois retomam Manet como ponto de partida de uma conferência hoje famosa, dedicada a desconstruir a própria oposição entre forma e conteúdo e, ao fazê-lo, salvar Bataille da interpretação formalista, reivindicando a

sua originalidade no domínio do “informe”. Escreve Bois: “Bataille escreveu a respeito de Manet: ‘Separar o tema e restabelecê-lo numa base diferente não significa negligenciar o tema; o mesmo acontece no sacrifício, que toma liberdades com a vítima e até a mata, mas não se pode dizer que a *negligencie*’. É este tipo de alteração que queremos descrever e alcançar” (1997, p. 21). A perspectiva é, portanto, diferente, mas Manet continua sendo reconhecido como um ponto de partida.

16. E, no entanto, numa inspeção mais atenta, Bataille não tinha apenas falado de uma ruptura em relação à arte de Manet. Ele focou também numa característica “estranha” do pintor parisiense: “Um dos aspectos mais estranhos da arte de Manet tem a ver com os seus empréstimos. Várias vezes Manet *emprestou* os dados esquemáticos de uma pintura ou de uma gravura antiga. Sabemos há muito tempo que a composição do *Déjeuner sur l’herbe* está presente no *Julgamento de Paris*, de Rafael, levado à gravura por Marcantonio⁹ (Bataille, 1955/1979, p. 143). Por que este itálico no *emprestou*? Assim como a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, tomada como modelo para *Olimpia*, em *Déjeuner*, trata-se também de uma “metamorfose”, de uma “passagem de um mundo ao outro” (Bataille, 1955/1979, p. 143): “O *Déjeuner sur l’herbe* foi ele próprio a negação do *Concerto campestre* [Fig. 2], onde Giorgione, no caso de haver introduzido mulheres nuas junto aos músicos do Renascimento, o havia feito baseando-se na fábula grega. Manet tirou apenas o tema da pintura do Louvre (como já disse, ele tirou de uma gravura o esquema gráfico do seu quadro).

17. No que diz respeito ao tema e ao esquema, ambos mitológicos, ele introduziu o mundo atual, encontrando nesta mudança o que desejava, a inversão do passado, o nascimento de uma nova ordem (Bataille, 1955/1979, p. 145). ”.

18. *Emprestar* significa, portanto, retomar, não para imitar, repetir, confirmar, mas para transformar, variar e, no limite, inverter. Continuar para romper ou romper para continuar?

⁹ Nota do Tradutor: Bataille se refere, aqui, ao gravador italiano Marcantonio Raimondi (c. 1480 – c. 1534).

Figura 2

Giorgione/Ticiano, *Concerto campestre*, em torno de 1509, óleo sobre tela, Paris, Museu do Louvre

**Continuidade**

19. “Faz muito tempo que sabemos...”, dizia Bataille em 1955. Desde quando, exatamente, sabemos quais foram os modelos de Manet para o seu *Déjeuner*? Desde sempre. Exibido em 1863, o quadro foi, no ano seguinte, reconduzido por Ernest Chesneau às suas origens clássicas, ao *Julgamento de Paris* (perdido) de Rafael, executado em gravura por Marcantonio Raimondi [Fig.3]: “É difícil de acreditar que M. Manet tenha tomado emprestado de Raphael uma de suas composições. No entanto, infelizmente, isto é verdade. Basta comparar o seu *Déjeuner sur l’herbe* a um certo grupo do *Julgamento de Paris*” (Chesneau, 1864, p. 190, n. 1).

Figura 3

Marcantonio Raimondi, *O Julgamento de Paris*, 1515-1516, gravura feita a partir de um desenho perdido de Rafael



20. Em 1908, essa ascendência foi confirmada e aprofundada por Gustav Pauli, futuro diretor do *Kunsthalle* de Hamburgo (nomeado sucessor de Alfred Lichtwark, de 1914 a 1933), num artigo intitulado *Rafael e Manet* [*Raffael und Manet*] (Pauli, 1908).¹⁰

21. E foi a Pauli que Aby Warburg se referiu de imediato, em 1929, quando ditou a Gertrud Bing algumas anotações muito densas sobre o *Déjeuner*. Na ocasião, ele estava muito consciente de ter se envolvido numa operação delicada: “De todos os quadros modernos”, admite já de saída, “nenhum apresenta mais dificuldades ao crítico de arte preocupado em estabelecer o papel decisivo e essencial das relações formais e temáticas com a tradição, do que o *Déjeuner sur l’herbe* de Manet” (Warburg, 1929/2011, p. 126). No entanto, ele não desistiu da empreitada, apoiando-se, sobretudo, no fato de o próprio Manet¹¹ ter se referido ao *Concerto campestre* (uma obra que, no seu tempo, foi atribuída a Giorgione, mas que hoje em dia a maioria dos críticos tende a

10 O artigo de Pauli foi imediatamente apresentado aos leitores franceses por Jean Meryem, que o resumiu em sua nota (1908, p. 25-25). Sobre a relação entre Manet e Raimondi, ver: (Farwell, 1969); (Centanni, 2004)

11 Ver: Moreau-Nélaton (1926, vol. I, p. 48-49); Proust (1913, p. 43)

atribuir a Ticiano) como modelo – o “*Vorbild*”, como diz Warburg – justificando a sua própria composição. Desde os primeiros parágrafos, Warburg revela suas cartas, explicando o que significam para ele as noções de originalidade e novidade no que diz respeito à arte em geral e, mais especificamente, no que se refere à Manet. “Será que Manet, o homem que avançou em direção à luz, precisava – eis a pergunta que fazemos hoje – de se colocar, por meio deste passo para trás, como um fiel administrador do patrimônio do passado, aquele cuja figuração imediata ensinou ao mundo que não se pode pretender encontrar um estilo criador de novos valores expressivos sem participar no patrimônio universal do espírito, uma vez que estes tiram a sua força penetrante não da rejeição das formas antigas, mas dos desvios sutis provocados por sua transformação?” (Warburg, 1929/2011, p. 126)

22. Até então, Warburg tinha falado da relação essencial e orgânica de Manet (como de todo artista digno desse nome) com a história da arte e a tradição, mas não da maneira como essa relação se efetivava. “*Vorbild*” – esse é o termo que qualifica o *Concerto campestre* de Giorgione como modelo para o quadro de Manet. Ou seja, como uma imagem (*Bild*) que, ao mesmo tempo, está diante dos olhos do artista que se inspira nela para a sua obra (se entendermos *vor* no sentido espacial) e que existiu em uma época anterior à da imagem derivada dela (se entendermos *vor* no sentido temporal).

23. Mas este *Vorbild* de Giorgione não é o primeiro modelo, e Rafael e Marcantonio (cuja gravura inspirou, por sua vez, uma decoração mural realizada por volta de 1630, conservada atualmente na Villa d’Este em Tivoli) [Fig 4], são eles próprios apenas mediadores (*Vermittler*)¹²: devemos recuar ainda mais na longa cadeia de imagens para identificar a origem da série.

12 Essa constelação iconográfica pode ser encontrada na prancha n. 55 [Fig. 5] do *Atlas*. Ver: (Warburg, 2000)

Figura 4

Nicolaes Berchem. O julgamento de Páris. c. 1650, decoração pareital a partir da gravura de Marcantonio Raimondi, Tivoli, Villa D'Este.



Figura 5

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* [Atlas Mnemosyne] (2000), prancha, n. 55



24. E é precisamente com *Le Déjeuner* – essa obra que se tornou famosa como ponto de ruptura da tradição e como cesura da continuidade das imagens – que podemos regressar ao estrato primitivo, indicando o modelo antigo (“*das antike Vorbild*”) “com uma precisão que permanece sendo excepcional na ciência da arte” (Warburg, 1929/2011, p. 126). Trata-se de dois baixos-relevos que pertencem a sarcófagos helenísticos representando o Julgamento de Paris¹³: um está encravado na fachada da Academia da França na Villa Medici [Fig. 6] e o outro, também em Roma, na fachada do Casino na Villa Doria Pamphili [Fig. 7]¹⁴.

13 Sobre isso, ver: Damisch (1997) (com referência à Warburg intérprete de Manet, p. 199-211).

14 Warburg refere-se ao catálogo de C. Robert (1890, vol. II, pp. 13-20), il. IV-V. Ambos os sarcófagos podem ser encontrados na prancha 4 [Fig. 8] do *Atlas* (Warburg, 2000).

Figura 6

O Julgamento de Paris, sarcófago romano, sec. II, Rome, Villa Medici.

**Figura 7**

Acima: O Julgamento de Paris, sarcófago romano, sec. II, Roma, Villa Doria Pamphili; abaixo: reconstrução gráfica do Codex Coburgensis, em: (Robert, 1890, prancha IV, il. 10).

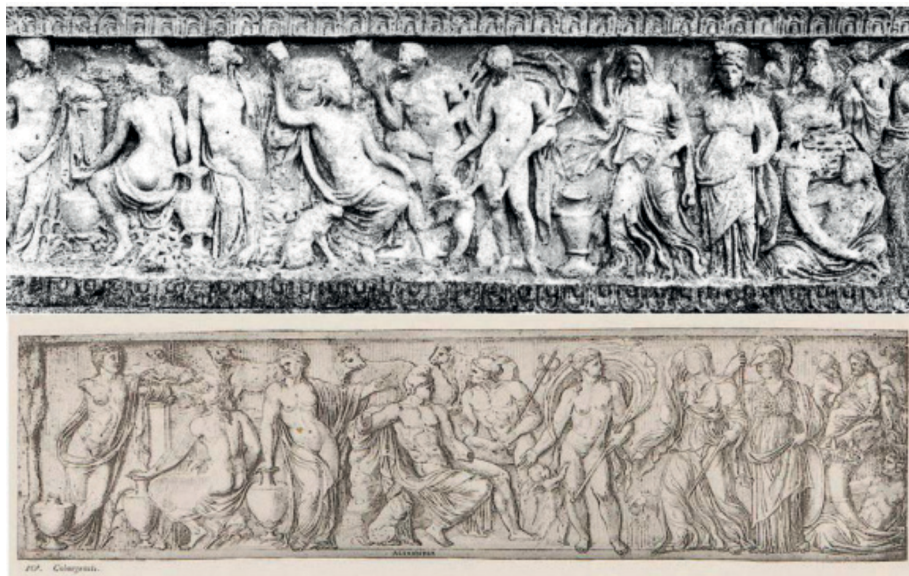


Figura 8

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* [Atlas Mnemosyne] (2000),
prancha, n. 4



25. Em seu artigo, Pauli mencionou os historiadores de arte que tinham indicado tal derivação: Otto Jahn, em 1849, e Anton Springer, em 1878. Mas Henry Thode (1881, p. 25) lembrou que Sandrart, já em 1675, tinha explicado a relação entre Marcantonio e Rafael com o sarcófago da Villa Medici: “... o Julgamento de Paris, [...] semelhante ao conhecido *Basso Rilievo* antigo, que ainda pode ser visto no Palazzo di Medici em Roma” [... *das Urtheil des Paris, [...] nach Inhalt des bekandten Antichen Basso Rilievo, so noch bey dem Palazzo di Medici in Rom zu sehen ist*] (Sandrart, 1675, p. 205).

26. Contudo, numa análise mais aprofundada, Warburg observa que não há uma simples repetição de um modelo iconográfico ao longo dos séculos. Se adotarmos uma visão “micrológica”, podemos observar “desvios aparentemente insignificantes [*anscheinend ganz unbedeutenden Abwei-*

chungen] no jogo dos gestos e do rosto”, capazes de operar uma verdadeira “inversão energética da humanidade representada” (Warburg, 1929/2011, p. 126). No baixo-relevo, os olhares dos semideuses dirigem-se com temor para o céu (“*Phobos cultuel*” [temor cultural], diz Warburg, típico de um motivo funerário), enquanto no desenho de Rafael gravado por Raimondi, o olhar da figura à esquerda do grupo está voltado explicitamente para o espectador como um sinal de fé terrena, seguindo uma orientação posteriormente retomada pelo próprio Manet. Esta é uma escolha intencional, como atesta outra gravura sobre o mesmo tema de Giulio Bonasone [Fig. 9] (um contemporâneo de Raimondi), mencionado por Warburg: apesar da inversão lateral direita-esquerda, o artista permanece fiel ao modelo antigo, preservando ao mesmo tempo a orientação vertical do olhar para o céu.

Figura 9

Giulio Bonasone (c. 1510-1576). *O julgamento de Paris*. c. 1565.



27. O próprio Warburg é, portanto, obrigado a admitir que – apesar da impressionante “exatidão” da reconstrução da genealogia iconográfica estabelecida algumas linhas acima, apesar da “composição tipicamente antiquizante” da gravura de Raimondi – essa não é de modo algum uma “reprodução

fiel” (Warburg, 1929/2011, p. 128) do sarcófago antigo. Muito pelo contrário: “desvia-se, neste ponto, do esquema antigo” (p. 130). O olhar do personagem dirigido ao espectador é explicitamente definido como de “carácter não-antigo” (p. 133). Isto é demonstrado indiretamente por outro exemplo, um sarcófago da Villa Ludovisi: quem acreditou na autenticidade da ninfa (já desaparecida do relevo na época de Warburg, mas reproduzida em desenhos e gravuras [Fig. 10]), cujo olhar estava voltado para o exterior, enganou-se: era uma “falsificação” (p. 133).

Figura 10

Acima: *O Julgamento de Paris*, fragmento de um sarcófago romano, sec. II, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Altemps (coleção Ludovisi); abaixo: reconstrução Pamphili; abaixo: reconstrução gráfica do Codex Coburgensis, em: (Robert, 1890, vol. II, p. 17)



28. Se levarmos em conta este detalhe crucial da orientação do olhar na constelação de imagens que constituem o conjunto de antecedentes de *Le Déjeuner*, parece que a Antiguidade não se situa “*vor*” (diante e antes) da sua redescoberta moderna: a imagem do Renascimento, embora “*inspirada*” pelo protótipo helenístico, não o repete. Aqui (mas o discurso poderia ser confirmado para outras reconstruções, igualmente incompletas, de cadeias de imagem feitas por Warburg), o modelo enquanto *Vorbild* caracteriza-se mais

por sua ausência do que por sua presença. Disso resulta que o protótipo antigo não é menos construído do que reconstituído. Segundo um movimento de retroação, o *Vorbild* revela-se ao mesmo tempo como *Nachbild*: o protótipo como pré-tipo, como pré-imagem, apresentando-se também como pós-imagem, instituída *a posteriori* pelo artista moderno. Assim, a Antiguidade revela-se tanto como um modelo para o Renascimento quanto o fruto de sua invenção, o que demonstra a potência produtiva e não apenas reprodutiva da memória, colocando em evidência a verdadeira *poiesis* de *Mnemosine*. O inventário das pré-cunhagens pré-formações (“*Inventar der Vorprägungen*”) da consciência coletiva da imaginação ocidental, que Warburg pretendia fornecer em seu projeto titânico e inacabado do atlas *Mnemosyne*, deve, portanto, ser entendido também como um repertório de pós-formações.

O “*a posteriori*” – *L’après-coup*

29. Entre os intérpretes de Warburg, foi sobretudo Georges Didi-Huberman quem insistiu de maneira convincente nas implicações diferenciais da “vida póstuma” [*Nachleben*] como repetição icônica, no fato de que o que se repete não é o mesmo, mas o que difere. A este respeito, as suas referências privilegiadas são *Diferença e Repetição* de Deleuze (“só o estranho é familiar e só a diferença é que se repete”) (1968/1993, p. 145) (ed. bras.: 1988, p. 185) e, acima de tudo, Freud. Segundo Didi-Huberman, existe uma estreita analogia entre o modo de pensar o tempo da origem, próprio da concepção warburguiana da “sobrevivência das imagens”, e a concepção freudiana de posterioridade: “A *Nachträglichkeit* freudiana seria, exatamente, o que é a *Nachleben* warburguiana para a lembrança das ‘fontes’ que afetam a história das imagens. Nos dois casos, com efeito, a origem só se constitui no *atraso* de sua manifestação” (2002, p. 332) (ed. bras.: 2013, p. 289).

30. É no *Esboço de uma Psicologia Científica* que, pela primeira vez, encontramos de certa forma a ideia de um *Nachbild* [pós-imagem] que se projetaria sobre o *Vorbild* [modelo], constituindo-o como tal. Didi-Huberman resume esta descoberta nos seguintes termos: “Isto aconteceu por volta de 1895: naquele ano, Freud compreendeu que a origem não devia ser pensada como um ponto fixo, mesmo que situado em lugar de destaque na linha do devir. A *origem não para de se desdobrar* – em direção ao passado, certamente, mas também *em direção ao futuro*, se assim podemos nos expressar. A gran-

de hipótese de Freud sobre o tempo psíquico adquire aqui todo o seu peso. Encarna-se na ideia capital e paradoxal da ‘posteridade’ [*Nachträglichkeit*]. Esta pressupõe. Em toda formação do inconsciente – particularmente no sintoma histérico –, um *processo intervalar* que Freud teria descoberto na própria dialética do recalçamento: ‘Nunca deixamos de descobrir que uma lembrança recalcada só se transformou em trauma *a posteriori*’. Esta simples descoberta arrebatava tudo. A partir desse momento, a origem já não pode ser reduzida a uma fonte factual, seja qual for a sua ‘antiguidade’ cronológica (já que é uma imagem mnêmica que, *só depois*, adquire valor de trauma)” (Didi-Huberman, 2002, p. 331) (ed. bras.: 2013, p. 289)¹⁵.

31. A rigor, não é o acontecimento originário (entendido como um *factum* traumático historicamente situado em um ponto preciso do passado) que se *repete* no sintoma: ele só se torna acontecimento *a posteriori* [*après-coup*] (*ex-post*, por assim dizer), convertendo-se, por sua vez, num sintoma que “deriva” e, a seu modo, reitera. O próprio acontecimento se *converte* assim, posteriormente, na origem do qual o sintoma é entendido como o futuro, um futuro “causado” por tal e tal fato do passado.

Movimentos retrógrados

32. Além da aproximação da concepção freudiana de *Nachträglichkeit* [*a posteriori*] e da ideia de repetição das diferenças elaboradas por Deleuze (pelo Deleuze bergsoniano¹⁶), não parece incongruente sublinhar a proximidade entre a teoria da origem figural de Warburg e a doutrina da verdade proposta por um de seus contemporâneos famosos, Henri Bergson, um pensador que não deixou de atrair a atenção do historiador de arte (como indicado pelas notas “Bergson” na *Zettelkasten*, n. 51, preservadas no arquivo Warburg em Londres).

33. Em 1934, ao aproximar-se do fim de sua vida, o autor de *Matéria e Memória* (texto escrito em 1896 e cujo terceiro capítulo é significativamente intitulado “Da Sobrevivência das Imagens”) retoma, na primeira parte de *O Pensamento e o Movente*, intitulada “Crescimento da Verdade. Movimento retrógrado do verdadeiro”, as reflexões realizadas alguns anos antes, em 1913, por ocasião de duas conferências ministradas na Universidade de Columbia,

15 A citação é retirada de: Freud (1895/1973, p. 366)

16 Ver: G. Deleuze (1966).

em Nova York (Bergson, 1934/1969).¹⁷ Ao passar pelos temas fundadores de sua própria filosofia (a relação entre espaço e tempo, as noções de duração e intuição, as categorias de possibilidade e movimento), Bergson sublinha a existência de uma singular “lógica de retrospectção” (Bergson, 1969, p. 15) que ele caracteriza assim: “As coisas e os acontecimentos produzem-se em momentos determinados; o juízo que constata a aparição da coisa ou do acontecimento só pode vir após eles; tem, portanto, sua data. Mas essa data apaga-se de imediato, em virtude do princípio, arraigado em nossa inteligência, de que toda verdade é eterna. Se o juízo é presentemente verdadeiro, deve, ao que nos parece, tê-lo sido sempre. Por mais que não estivesse ainda formulado, punha-se a si próprio de direito, antes de ser posto de fato. A toda afirmação verdadeira atribuímos assim um efeito retroativo; ou antes, imprimimo-lhe um movimento retrógrado” (Bergson, 1969, p. 13) (ed. bras.: 2006, p. 16).

34. Tal ilusão, baseada na convicção de que a ideia pode preceder a coisa, ou a possibilidade da realidade (como se ideia e coisa, possibilidade e realidade não ocorressem ao mesmo tempo), implica, segundo Bergson, consequências que ele não hesita em qualificar de “inumeráveis”. Consideraremos aqui apenas aquela que nos parece diretamente relevante no que diz respeito à perspectiva “arqueológica” da teoria de Warburg sobre a origem das imagens. Vejamos o “exemplo simples” proposto por Bergson de um movimento retrógrado observável na história da cultura. “Nada nos impede hoje de vincular o romantismo do século dezanove àquilo que já havia de romântico nos clássicos. Mas o aspecto romântico do classicismo só se desentranhou pelo efeito retroativo do romantismo uma vez surgido. Se não tivesse havido um Rousseau, um Chateaubriand, um Vigny, um Victor Hugo, não apenas nunca teríamos percebido, mas também *não teria realmente havido* romantismo nos clássicos de outrora, pois esse romantismo dos clássicos só se realiza ao recortarmos, em sua obra, um determinado aspecto, e o recorte, com sua forma particular, existia tão pouco na literatura clássica antes da aparição do romantismo”. Dessa maneira, diz Bergson, o romantismo criou retroativamente “sua própria prefiguração no passado e uma explicação de si mesmo por seus antecedentes” (Bergson, 1969, p. 14) (ed. bras.: 2006, p. 18).

35. Prefiguração: lembremos que em seu ensaio sobre Manet, Warburg falou da “função prefiguradora” (*vorprägende Funktion*) das divindades

17 Na nota n. 1, p. 13 desta edição, Bergson se refere às conferências apresentadas em 1913 na Universidade de Columbia, sob o título de *Spiritualité et liberté* e *The Method of Philosophy, an outline of a Theory of Knowledge*, e cujos trechos foram publicados em *Mélanges* (Bergson (1972, pp. 975-989).

mitológicas para o quadro do século XIX. Tal prefiguração é, segundo Bergson, uma “ilusão” (Bergson, 1969, p. 13) (ed. bras.: 2006, p. 16), mas o próprio fato de admitir “inumeráveis” consequências nos sugere que devemos levar em conta a sua eficácia.

36. Um ouvinte das lições de Bergson na Sorbonne com um grande futuro literário, Thomas Stearns Eliot¹⁸, desenvolveu uma doutrina da poesia que compreende a relação com o passado como uma relação ativa, na medida em que o próprio passado é atual. Seu famoso ensaio de 1919, *Tradição e Talento Individual*, propõe uma concepção de história da literatura entendida como um campo que configura um sistema e um pensamento à luz da relação entre o presente e o passado. “Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (Eliot, 1919/1999, p. 29) (ed. bras.: 1989, p. 39-40).

37. O passado não é uma dimensão temporal fechada em si mesma, não é formado por um conjunto de fatos que teriam acontecido de uma vez por todas e que determinam mecanicamente, segundo uma rigorosa concatenação de causas antecedentes, uma série de efeitos sucessivos inevitáveis. O passado, pelo contrário, está aberto para o presente, determinando-o tanto quanto é determinado por ele, numa relação de correlação e reciprocidade.

38. Leitor sagaz de Eliot e Bergson, Jorge Luis Borges extraiu destas premissas a mais rigorosa conclusão: no ensaio de 1951 dedicado pelo escritor argentino a *Kafka e seus precursores*, ficamos sabendo que aqueles que prefiguram Kafka, como o filósofo Zenão, o prosador chinês do século IX Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy e Lord Dunsany, são comple-

18 Nos Arquivos T.S. Eliot da Universidade de Harvard, com o número de inventário “Série: IV. Notes, cartas peculiares, curiosidades, etc.”, foram coletadas, no número 130, as anotações relativas às conferências de Bergson proferidas em Paris, em 1910-1911, e, no número 132, o manuscrito de um texto sobre Bergson, que é contemporâneo às anotações. Sobre a influência de Bergson sobre Eliot, ver: Ph. Le Brun (1967, p. 149-161; p. 274-286); P. Douglass (1986).

tamente irreduzíveis um ao outro. “Se não me engano”, comenta Borges, “as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Esse último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria” (Borges, 1951/1993, p. 751) (ed. bras.: 2007, p. 129). A obra kafkiana não se limita a evocar, citar e aludir a esses autores, tão diferentes entre si; sua obra literalmente os institui *ex-post*, *a posteriori*, como semelhanças, na verdade, como elementos de um sistema, os membros de uma classe. A escrita de Kafka não apenas cria a tradição que a sucederá (movimento anterógrado), de acordo com nossa perspectiva historicista habitual, mas também – e talvez sobretudo – a tradição que a precede (movimento retrógrado). Poderíamos, a este respeito, falar de plágio “a priori” ou “por antecipação” (Pinotti, 2002) (Bayard, 2009).

39. Se quiser compreender a temporalidade complexa que rege esses fenômenos, a história da cultura (e a história das imagens, que constitui um capítulo fundamental dela, como afirmava Warburg), não pode se dar ao luxo de considerar esse duplo movimento como um simples paradoxo nem tratá-lo como uma pura ilusão. Deve, ao contrário se encarregar plenamente da incessante dialética entre pré e pós-formação, livrando-se de todo historicismo ingênuo e de toda crença ingênua na possibilidade da novidade absoluta.

Referências

- Bataille, G. (1979) Manet. In *Œuvres complètes*, vol. 9. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (1973). Lettre à Manet du 11 mai 1865. In Pichois, C. (ed.) *Correspondance*, vol. II, Paris: Gallimard.
- Bayard, P. (2009). *Le plagiat par anticipation*. Paris: Minuit.
- Bergson, H. (1969). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai. In *La pensée et le mouvant* (1934). Paris: PUF.
- Bergson, H. (1972). *Mélanges*. Paris: PUF.
- Bergson, H. (2006). *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes.

- Bois, Y.-A. (1997). The Use Value of “Formless”. In Bois, Y.-A. & Kraus, R. (1997). *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Borges, J. L. (1993). Kafka et ses précurseurs (1951). In *Autres Inquisitions. Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Borges, J. L. (2007). Kafka e seus precusores. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Centanni, M. (2004). Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago (a proposito dei modelli del “Déjeuner sur l’herbe” di Manet e, prima, di Raffaello). *La Rivista di Engramma*, 36, 2004.
- Chesneau, E. (1864). *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*. Paris: Didier.
- Cianci, G., Franzini, E., & Negri, A. (2001) *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*. Milano: Edizioni Bocca.
- Damisch, H. (1997). *Le jugement de Paris: iconologie analytique 1, éd. revue et augmentée*, Paris, Flammarion.
- Deleuze, G. (1993). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (1966). *Le bergsonisme*. Paris: PUF.
- Douglass, P. (1986). *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington-KY: University Press of Kentucky.
- Eliot, T. S. (1950/1999). La Tradition et le talent individuel (1919). In *Essais choisis*. Paris: Seuil.
- Eliot, T. S. (1989). Tradição e talento individual. In *Ensaio*. São Paulo: Art Editora.
- Farwell, B. (1969). Manet's “Espada” and Marcantonio. *Metropolitan Museum Journal*, 2, 197-207.
- Freud, S. (1973). Esquisse d’une psychologie scientifique (1895). In *La Naissance de la psychanalyse*. Paris: PUF.
- Fried, M. (1984). Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet. *Critical Inquiry*, 10(3), 510-542.

- Fried, M. (1969). Manet's Sources. *Artforum*, 7, 28-82.
- Fried, M. (1996). *Manet's Sources. In Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1971). *La peinture de Manet*. In <http://foucault.info/documents/manet/>.
- Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. In <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>.
- Hiddleston, J. A. (1992) Baudelaire, Manet, and Modernity. *The Modern Language Review*, 87(3), 567-575.
- Jahn, O. (1849). Über einige Darstellungen des Parisurtheils. Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. *Philologisch-Historische Klass*, vol. I, 55-69.
- Krauss, R. (1986). Antivision. *October*, 36, 147-154.
- Le Brun, Ph. (1967). T. S. Eliot and Henri Bergson. *The Review of English Studies*, 18, 70-71.
- Mallarmé, S. (1876). The Impressionists and Edouard Manet. *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 9, 117-122.
- Malraux, A. (2004). *Les voix du silence. In Ecrits sur l'art, 2 vols*. Paris: Gallimard.
- Meryem, J. (1908). Raphaël et Manet. *L'Art et les Artistes*, 3, 24-25.
- Moreau-Nélaton, É. (1926). *Manet raconté par lui-même, 2 vols*. Paris: Laurens.
- Pinotti, A. (2002). Citazioni a posteriori e plagi a priori. Borges, Eliot, Warburg, Goethe, *Leitmotiv*, 2, 37-43. (<http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020204.pdf>).
- Proust, A. (1913). *Edouard Manet. Souvenirs*. Paris: Laurens.
- Robert, C. (1890). *Die antiken Sarkophagreliefs*. Berlin. Grote - Gebr. Mann.
- Springer, A. (1878). *Raffael und Michelangelo*. Leipzig: E.A. Seemann.
- Thode, H. (1881). *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*. Leipzig: E.A. Seemann.

- Valéry, P. (1946). Triomphe de Manet. In *Pièces sur l'art*. Paris, Gallimard.
- Verdier, P. (1989) Les impressionnistes et Édouard Manet. In Riout, D. *Les Écrivains devant l'impressionnisme*. Paris: Macula.
- Hiddleston, J. A. (1992) Baudelaire, Manet, and Modernity. *The Modern Language Review*, 87(3), 567-575.
- Von Sandrart, J. (1675). Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg II, Buch II ("Italienische Künstler"). In ([http://ta.sandrart.net/edition/text/view/420? query=paris&truncation=#querystring1](http://ta.sandrart.net/edition/text/view/420?query=paris&truncation=#querystring1)).
- Warburg, A. (2011). Le "Déjeuner sur l'herbe" de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature. In Ghelardi, M. (2011). *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*. Paris: Les presses du réel.
- Zola, E. (1879). Edouard Manet. In *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*. Paris: Charpentier.

Archéologie des images et logique rétrospective: Note sur le « Manétisme » de Warburg

Andrea Pinotti

1 Le Vingtième siècle a connu un «cézannisme», en littérature (Rilke, D.H. Lawrence, Gertrud Stein, Hemingway, Virginia Woolf, pour ne citer que quelques noms) comme en philosophie (Merleau Ponty, Heidegger, Lyotard, Deleuze, Maldiney). On a utilisé Cézanne pour «penser en peinture», pour penser en image ce qui ne se laissait penser autrement, ce qui ne pouvait pas être pensé avec les concepts². Mais ce siècle a aussi connu un «manétisme», dont Aby Warburg constitue un représentant éminent. On tentera ici d'en rendre compte à partir de la caractérisation traditionnelle de Manet comme peintre de la rupture.

2 Baudelaire qui, malgré l'admiration qu'il éprouvait pour son ami Manet (une «profonde correspondance», selon Valéry)³ ne l'avait pas identifié comme le «peintre de la vie moderne», lui avait lancé, dans une lettre de 1865, une formule destinée à devenir fameuse : «Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art»⁴. Mais, ce qui apparaissait à Baudelaire comme une «décrépitude» inaugurée par Manet allait justement prendre, dans les années suivantes, la signification d'un nouvel horizon pictural, un horizon ouvert par un scandale.

3 On connaît les cris horrifiés qui avaient accueilli le Déjeuner sur l'herbe [FIG. 1], exposé en 1863 dans un Salon-Annexe, parallèle au Salon officiel.

4 Ils avaient été précédés par une «véritable émeute» quand la toile avait été dévoilée, avant l'ouverture du Salon, à la galerie Martinet. Quatre ans plus tard, Émile Zola se souvient de la réaction du public et la commente en ces termes : «Des sifflets et des huées, comme il est d'usage, annoncèrent qu'un nouvel artiste original venait de se révéler»⁵. Néanmoins, tout en remarquant qu'une femme nue en compagnie d'hommes habillés n'était pas chose tout à fait inhabituelle (au Louvre on pouvait repérer «plus de cinquante tableaux» similaires), il explique que l'intention de Manet n'était certes pas de susciter un esclandre facile au moyen d'un sujet si grossièrement obscène : «Les peintres, surtout Édouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas

cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du Déjeuner sur l'herbe n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair»⁶.

5 Neuf, original aux yeux de Zola, Manet l'est non pour ce qu'il peint, mais plutôt pour la manière dont il peint : «L'artiste ne peint ni l'histoire ni l'âme ; ce qu'on appelle composition n'existe pas pour lui»⁷. Il ne doit pas être jugé comme un moraliste ou un écrivain qui transpose en image un contenu élaboré ailleurs : il est un peintre, «il sait peindre, et voilà tout»⁸. Par ces mots, Zola inaugure, en 1867, une lignée interprétative qui fait de Manet la figure d'une césure entre le passé (la peinture du quoi, du sujet, illustrative et narrative) et le futur (la peinture du comment, consacrée exclusivement à la mise en œuvre de ses propres moyens, à la composition de lignes et de couleurs), lignée reprise et approfondie durant le XXe siècle par les théoriciens de la peinture, en particulier par ceux qui considèrent l'art dit abstrait ou encore non-figuratif comme ne se rapportant à rien d'autre qu'à lui-même, puisqu'il a supprimé tout référent extérieur.

6 Dans le sillage de Zola, quelques années plus tard, Stéphane Mallarmé confirme l'idée qu'il y a une nouveauté absolue dans la peinture de Manet : dans un article publié originairement en anglais, «The Impressionists and Edouard Manet», il parle de la « supreme originality » d'un « bold innovator », de ses « new laws of space and light ». Et il conclut : Manet « seems to ignore all that has been done in art by others »⁹.

7 En raison de ce rôle révolutionnaire, Manet ne manque pas d'attirer l'attention des philosophes intéressés par le domaine de la figuration : Michel Foucault, par exemple, dans une conférence dédiée au peintre en 1971, parle d'une « rupture en profondeur » à propos de l'art de Manet, expression prégnante, si l'on pense à l'insistance qui est la sienne sur la question des continuités et des ruptures des paradigmes représentationnels : « Manet est celui qui pour la première fois dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le Quattrocento, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait »¹⁰.

8 Reconduire le tableau à ses propriétés matérielles signifie dénoncer son caractère de chose, tout en suspendant le tacite pacte illusionniste signé avec l'observateur : Manet « réinvente, ou peut-être invente-t-il, le ta-

bleau-objet, le tableau comme matérialité, comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel ou autour duquel vient tourner le spectateur». Et c'est justement la question d'une source de lumière externe, qui se répand sur le tableau comme sur n'importe quel autre objet non artistique accroché au mur – un veston suspendu à un portemanteau, une casserole pendue à un clou – qui tend à assumer une signification centrale dans le *Déjeuner sur l'herbe* : commentant cette œuvre, Foucault souligne le conflit, au sein du tableau, entre une source de lumière traditionnelle, une source lumineuse interne au tableau provenant d'en haut à gauche, et une source externe, frontale et perpendiculaire : «Deux systèmes discordants et hésitants d'éclairage en profondeur».

9 Or, en 1955 déjà, Georges Bataille avait insisté sur la fonction de rupture de la peinture (bien qu'encore figurative) de Manet : «Le nom de Manet – ainsi commence son essai – a dans l'histoire de la peinture un sens à part. Manet n'est pas seulement un très grand peintre : il a tranché avec ceux qui l'ont précédé ; il ouvrit la période où nous vivons»¹¹. Il soulignait ainsi l'indifférence souveraine pour le sujet, la négation de l'éloquence et des significations, le dépassement des aspirations illusionnistes tridimensionnelles de la surface picturale, le rejet, enfin, de tout ce qui, en quelque façon, était extra-pictural.

10 Autrement dit, une suppression du contenu dont André Malraux, plus tôt encore, en 1951, avait fait état dans *Les voix du silence* : «L'Exécution de Maximilien de Manet, c'est le *Trois Mai* de Goya, moins ce que ce tableau signifie [...]. L'orientation que Manet tentait de donner à la peinture rejetait ces significations»¹². Selon Malraux, Manet marquerait «l'origine de la peinture moderne» : «Pour que la tradition picturale soit déchirée comme l'avait été la tradition littéraire par les grands poètes au début du siècle, il faut attendre Manet»¹³.

11 On retrouve une interprétation similaire de la nouveauté de Manet chez les théoriciens anglo-saxons. D'abord chez Clement Greenberg qui, dans l'essai intitulé *Modernist Painting* (1960) parle de la même manière d'une césure, d'un nouveau commencement de l'art : «Manet's became the first Modernist pictures by virtue of the frankness with which they declared the flat surfaces on which they were painted»¹⁴.

12 Et même Michael Fried qui – malgré son héritage greenberguien – a consacré en 1969 un long article aux «sources» de Manet, donc à ce que

Manet reprend à ceux qui l'ont précédé en termes de «sujet», admet finalement qu'il faut parler, à propos de cet artiste, d'un nouveau genre de peinture s'identifiant avec la peinture tout court : «the unity that I have called painting altogether». Dans cette interprétation, c'est encore une fois le même tableau qui joue un rôle crucial : «Manet's most ambitious paintings of the first half of the 1860s [...] may perhaps be thought of as constituting a new genre of painting, which in effect sought to comprehend, and thereby to supersede, all the others. The Déjeuner sur l'herbe represents a kind of culmination of this development, being at once landscape, portrait, and still life – to say nothing of the implications of its use of previous art»¹⁵.

13 Contre la lecture formaliste et moderniste de Manet (plus précisément contre celle de Bataille, interprète de Manet), Rosalind Krauss s'est durement exprimée en 1986. Il est vrai que Bataille, tout en s'éloignant apparemment de sa propre théorie de l'image, avait souligné le rôle du peintre en tant qu'initiateur de l'autonomie de l'art pur, ce qui mécontentait profondément Krauss : «One turns the pages of Georges Bataille's book on Manet with a mounting sense of disappointment. Is it really Bataille who is telling us once again that Manet's achievement was the destruction of subject matter so that in its place, from among its ruins, should arise pure painting- "painting," as he writes, "for its own sake, a song for the eyes of interwoven forms and colors"?»¹⁶.

14 Mais la désillusion laisse bientôt place à une revendication anti-moderniste, et de Bataille et de Manet, rattaché quant à lui par Krauss à un commencement tout à fait différent : Manet «is the beginning of modern art, an art that celebrates the silent autonomy of vision. But behind this beginning is another, wholly alternate beginning»¹⁷. Il s'agit là d'une alternative au modernisme qui n'appartient pas à la «modernist fetishization of sight»¹⁸, mais qui est plutôt «"blinding," "sight-destroying," and in which representation dares to be neither appropriative nor productive»¹⁹.

15 Dix ans plus tard, dans *Formless* (1997), Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois prennent une fois encore Manet comme point de départ d'une lecture désormais célèbre, vouée à déconstruire l'opposition même de la forme et du contenu et, par là même, à sauver Bataille de l'interprétation formaliste en revendiquant son originalité dans le domaine de l'«informe». Et Bois écrit : «Bataille wrote of Manet: "To break up the subject and re establish it on a different basis is not to neglect the subject; so it is in a sacrifice, which takes

liberties with the victim and even kills it, but cannot be said to neglect it.” It is this type of alteration that we want both to describe and to attempt»²⁰. La perspective est différente donc, mais Manet est toujours reconnu comme un point de départ

16 Et pourtant Bataille, à bien y regarder, n'avait pas seulement parlé de rupture à propos de l'art de Manet. Il s'était en outre arrêté sur une caractéristique «étrange» du peintre parisien : «Un des aspects les plus étranges de l'art de Manet tient à ses emprunts. Plusieurs fois, Manet emprunta la donnée schématique ou d'un tableau, ou d'une gravure ancienne. Nous savons depuis longtemps que la composition du Déjeuner sur l'herbe est donnée dans Le Jugement de Pâris de Raphaël, que Marc-Antoine a gravé»²¹. Pourquoi cet italique, «emprunta» ? Comme c'est le cas avec la Venus d'Urbino de Titien, prise pour modèle de l'Olympia, il s'agit aussi, dans le Déjeuner, d'une «métamorphose», d'un «passage d'un monde à l'autre»²²: «Le Déjeuner sur l'herbe était lui-même la négation de ce Concert champêtre [Fig. 2] où Giorgione, s'il avait introduit des femmes nues près des musiciens de la Renaissance, l'avait fait sous le bénéfice de la fable grecque. Manet ne tira du tableau du Louvre que le thème (il tira, comme je l'ai dit, le schéma graphique de son tableau d'une gravure...).

17 Mais dans le thème et le schéma, l'un et l'autre mythologiques, il introduisit le monde présent, trouvant dans ce changement ce qu'il voulait, le renversement du passé, la naissance d'un ordre nouveau»²³.

18 Emprunter signifie dès lors reprendre, non pour imiter, répéter, confirmer, mais plutôt pour transformer, varier, et, à la limite inverser. Continuer pour rompre ou rompre pour continuer?

Continuité

19 « Nous savons depuis longtemps... » disait Bataille en 1955. Depuis quand, au juste, sait-on quels furent les modèles de Manet pour son Déjeuner? Depuis toujours. Exposé en 1863, le tableau était, dès l'année suivante, reconduit par Ernest Chesneau à ses origines classiques, à un Jugement de Pâris (perdu) de Raphaël, gravé par Marcantonio

Raimondi [Fig.3] : «Il est à peine croyable que M. Manet ait emprunté à Raphaël une de ses compositions. Cela n'est, hélas! que trop vrai cependant.

Que l'on compare son Déjeuner sur l'herbe à certain groupe du Jugement de Pâris»²⁴.

20 Cette ascendance fut confirmée et approfondie en 1908 par Gustav Pauli, le futur directeur de la Kunsthalle de Hambourg (nommé successeur d'Alfred Lichtwark, de 1914 à 1933), dans un article intitulé *Raffael und Manet*²⁵.

21 Et c'est à Pauli qu'Aby Warburg se rattache d'emblée, en 1929, quand il dicte à Gertrud Bing des notes très denses sur le Déjeuner. Il est alors bien conscient de se livrer à une opération délicate : «De tous les tableaux modernes –admet-il en ouverture–, aucun ne présente davantage de difficultés au critique d'art soucieux d'établir le rôle déterminant, essentiel, des rapports formels et thématiques avec la tradition, que *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet»²⁶. Pourtant, il ne renonce pas à l'entreprise, s'appuyant d'abord sur le fait que Manet lui-même²⁷ s'était référé au Concert champêtre (une œuvre qui, en son temps, était attribuée à Giorgione, alors qu'aujourd'hui la majorité des critiques tend à l'assigner à Titien) comme au modèle – le «*Vorbild*», comme le dit Warburg – justifiant sa propre composition. Dès les premiers paragraphes, Warburg dévoile ses cartes, en expliquant ce que les notions d'originalité et de nouveauté signifient pour lui, en ce qui concerne l'art en général, et, plus particulièrement en ce qui concerne Manet : «Manet, l'homme qui s'avancait vers la lumière, avait-il besoin – telle est la question que nous posons aujourd'hui – de se poser par ce retour en arrière en administrateur fidèle de l'héritage du passé, lui dont la figuration immédiate apprenait au monde qu'on ne saurait prétendre, sans prendre part au patrimoine universel de l'esprit, trouver un style créateur de nouvelles valeurs expressives, dès lors que celles-ci puissent leur force de pénétration non pas dans le rejet des formes anciennes, mais dans les écarts subtils induits par leur transformation ?»²⁸.

22 Jusqu'alors, Warburg parlait du rapport essentiel et organique de Manet (comme de chaque artiste digne de ce nom) avec l'histoire de l'art et la tradition, mais non de la manière dont un tel rapport était rendu effectif. «*Vorbild*», tel est le terme qui qualifie le Concert champêtre de Giorgione comme modèle du tableau de Manet. C'est-à-dire en tant qu'image (*Bild*), tout à la fois placée devant les yeux de l'artiste qui s'en inspire pour son œuvre (si on entend *vor* dans un sens spatial) et ayant existé dans une époque antérieure à celle de l'image qui en dérive (si l'on entend *vor* dans un sens temporel).

23 Mais ce Vorbild de Giorgione n'est pas le premier modèle, et Raphaël et Marcantonio (dont la gravure a inspiré, à son tour, une décoration pariétale réalisée autour de 1630, aujourd'hui conservée à la Villa d'Este à Tivoli [Fig. 4]) ne sont eux-mêmes que des médiateurs (Vermittler)²⁹: il faut remonter plus haut, le long de la chaîne des images, pour identifier l'origine de la série.

24 Et c'est précisément avec le Déjeuner, cette œuvre devenue célèbre comme point de rupture de la tradition et comme césure du continuum des images que l'on peut retourner à la strate primitive, et indiquer le modèle antique («das antike Vorbild») «avec une exactitude qui reste exceptionnelle dans la science de l'art»³⁰. Il s'agit de deux bas-reliefs qui appartiennent à des sarcophages hellénistiques représentant le Jugement de Pâris³¹: l'un est muré dans la façade de l'Académie de France, à la Villa Médicis [Fig.6], l'autre est inséré, également à Rome, dans la façade du Casino de la Villa Doria Pamphili [Fig.7]³².

25 Dans son article, Pauli mentionnait les historiens de l'art qui avaient indiqué une telle dérivation : Otto Jahn, en 1849³³ et Anton Springer, en 1878³⁴. Mais Henry Thode³⁵ a rappelé que Sandrart, dès 1675, avait explicité la relation reliant Marcantonio et Raphaël avec le sarcophage de Villa Médicis : « ... das Urtheil des Paris, [...] nach Inhalt des bekandten Antichen Basso Rilievo, so noch bey dem Palazzo di Medici in Rom zu sehen ist »³⁶.

26 Cependant, à l'occasion d'une analyse plus approfondie, Warburg observe qu'il n'y a pas simple répétition d'un modèle iconographique à travers les siècles. Si l'on adopte un regard «micrologique», on peut observer «des écarts en apparence insignifiants [anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen] dans le jeu des gestes et du visage», capables d'opérer une véritable «inversion énergétique de l'humanité représentée»³⁷. Sur le bas-relief, les regards des demi-dieux sont orientés avec crainte vers le ciel («Phobos cultuel», dit Warburg, propre à un motif funéraire), tandis que dans le dessin de Raphaël gravé par Raimondi, le regard de la figure à gauche du groupe est explicitement tourné vers le spectateur en signe de foi terrestre, selon une orientation reprise plus tard par Manet lui-même. Il s'agit d'un choix intentionnel, comme le prouve une autre gravure sur le même thème de Giulio Bonasone [Fig. 9] (un artiste contemporain de Raimondi), évoquée par Warburg : malgré l'inversion latérale droite-gauche, l'artiste reste fidèle au modèle an-

tique, tout en sauvegardant l'orientation verticale des regards vers le ciel.

27 Warburg lui-même est donc obligé d'admettre que – malgré l'éclatante «exactitude» de la reconstruction de la généalogie iconographique établie quelques lignes au-dessus, malgré la «composition typiquement antiquisante» de la gravure de Raimondi – celle-ci n'est pas du tout la «reproduction fidèle»³⁸ du sarcophage ancien. Bien au contraire : elle «s'écarte sur ce point du schéma antique»³⁹. Le regard du personnage dirigé vers le spectateur est explicitement défini comme un «caractère non antique»⁴⁰. Ceci est indirectement démontré par un autre exemple, un sarcophage de la Villa Ludovisi : ceux qui ont cru à l'authenticité de la nymphe (déjà disparue du relief au temps de Warburg, mais reproduite dans des dessins et gravures [Fig.10]) dont le regard se tournait vers l'extérieur, se sont trompés : il s'agissait d'une «falsification»⁴¹.

28 Si l'on prend en compte ce détail crucial de l'orientation du regard dans la constellation d'images constituant l'ensemble des antécédents du Déjeuner, il appert que l'Antiquité ne se situe pas «vor» (devant et avant) sa redécouverte moderne : l'image de la Renaissance, tout en s'«inspirant» du prototype hellénistique, ne le répète pourtant pas. Ici (mais le discours pourrait être confirmé pour d'autres reconstitutions de chaînes d'images opérées par Warburg, également lacunaires), le modèle en tant que Vorbild se caractérise plus par son absence que par sa présence. Il en résulte que le prototype antique n'est pas moins construit que reconstitué. Selon un mouvement de rétroaction, le Vorbild se révèle en même temps Nachbild : le prototype comme pré-type, comme pré-image, se présente aussi comme une post-image, instituée a posteriori par l'artiste moderne. Ainsi, l'Antiquité s'avère autant un modèle pour la Renaissance que le fruit de son invention, ce qui manifeste la puissance productive et pas seulement reproductive de la mémoire, ce qui montre la véritable poiesis de Mnemosyne. L'inventaire des pré-formations («Inventar der Vorprägungen») de la conscience collective de l'imaginaire occidental, que Warburg entendait fournir dans son projet titanesque et inachevé de l'atlas Mnemosyne, doit donc être également compris comme un répertoire de post-formations.

L'après-coup

29 Parmi les interprètes de Warburg, c'est surtout Georges Didi-

-Huberman qui a insisté de manière convaincante sur les implications différentielles du *Nachleben* comme répétition iconique, sur le fait que ce qui se répète n'est pas le même, mais ce qui diffère. À cet égard, ses références privilégiées sont le Deleuze de *Différence et répétition* («il n'y a que l'étrange qui soit familier, et seulement la différence qui se répète»⁴²) et surtout Freud. Il y a, selon Didi-Huberman, une analogie étroite entre la manière de penser le temps de l'origine, propre à la conception warburghienne de la «survivance des images», et la conception freudienne de la postériorité : «La *Nachträglichkeit* freudienne serait exactement à la mémoire des “traumatismes” affectant l'histoire des symptômes ce que le *Nachleben* warburgien est à la mémoire des “sources” affectant l'histoire des images. Dans les deux cas, en effet, l'origine ne se constitue que dans le retard de sa manifestation»⁴³.

30 C'est dans l'Esquisse d'une psychologie scientifique que, pour la première fois, on rencontre en quelque sorte l'idée d'un *Nachbild* qui se projetterait sur le *Vorbild*, le constituant par là comme tel. Didi-Huberman résume en ces termes cette découverte : «Cela se passe vers 1895 : cette année-là, Freud comprend que l'origine n'est pas à penser comme un point fixe, fût-il haut placé dans la ligne du devenir. L'origine ne cesse de se feuilleter : vers le passé, bien sûr, mais aussi vers le futur, si l'on peut dire. La grande hypothèse de Freud sur le temps psychique prend ici toute sa mesure. Elle s'incarne dans la notion, capitale et paradoxale, de l'“après-coup” (*Nachträglichkeit*). Elle suppose, en toute formation de l'inconscient – particulièrement dans le symptôme hystérique – un processus intervallaire que Freud aura découvert dans la dialectique même du refoulement : “Nous ne manquons jamais de découvrir qu'un souvenir refoulé ne s'est transformé qu'après coup [*nachträglich*] en traumatisme”. Cette simple découverte emporte tout avec elle. Désormais, l'origine ne pourra plus se réduire à une source factuelle, quelle que soit son “antiquité” chronologique (puisque c'est une image de mémoire qui, après coup, prend valeur de traumatisme)»⁴⁴.

31 À proprement parler, ce n'est donc pas l'événement originaire (entendu comme un *factum* traumatique historiquement situé en un point précis du passé) qui se répète dans le symptôme : il n'est cet événement que dans l'après-coup (*ex-post*, pour ainsi dire), devenant à son tour symptôme qui “dérive” et, à sa manière, réitère. L'événement lui même devient ainsi, ultérieurement, l'origine dont le symptôme est compris comme le futur, un futur «causé» par tel ou tel fait passé.

Mouvements rétrogrades

32 Au-delà du rapprochement de la conception freudienne de la *Nachträglichkeit* et de l'idée de la répétition des différences élaborée par Deleuze (par le bergsonien Deleuze⁴⁵), il ne nous semble pas incongru de souligner la proximité entre la théorie de l'origine figurale de Warburg et la doctrine de la vérité proposée par un de ses contemporains célèbres, Henri Bergson, penseur qui ne manqua d'attirer l'attention de l'historien de l'art (comme l'indiquent les notes « Bergson » du Zettelkasten, n. 51, conservé dans les archives Warburg de Londres).

33 En 1934, alors qu'il approche de la fin de sa vie, l'auteur de *Matière et mémoire* (texte écrit en 1896 et dont le troisième chapitre est significativement intitulé « De la survivance des images ») revient, dans la première partie de *La pensée et le mouvant* intitulée *Croissance de la vérité*. Mouvement rétrograde du vrai, à des réflexions consignées quelques années auparavant, en 1913, à l'occasion de deux conférences données à la Columbia University de New York⁴⁶. Tout en parcourant les thèmes fondateurs de sa propre philosophie (le rapport entre l'espace et le temps, les notions de durée et d'intuition, les catégories de possibilité et de mouvement), Bergson souligne l'existence d'une singulière « logique de rétrospection »⁴⁷ qu'il caractérise ainsi : « Les choses et les événements se produisent à des moments déterminés ; le jugement qui constate l'apparition de la chose ou de l'événement ne peut venir qu'après eux ; il a donc sa date. Mais cette date s'efface aussitôt, en vertu du principe, ancré dans notre intelligence, que toute vérité est éternelle. Si le jugement est vrai à présent, il doit, nous semble-t-il, l'avoir été toujours. Il avait beau n'être pas encore formulé : il se posait lui-même en droit, avant d'être posé en fait. À toute affirmation vraie nous attribuons ainsi un effet rétroactif ; ou plutôt nous lui imprimons un mouvement rétrograde »⁴⁸.

34 Une telle illusion, fondée sur la conviction que l'idée puisse précéder la chose, ou la possibilité la réalité (comme si idée et chose, possibilité et réalité ne se produisaient pas au même moment), implique, selon Bergson, des conséquences qu'il n'hésite pas à dire « innombrables ». Nous envisagerons ici seulement celle qui paraît directement pertinente au regard de la perspective « archéologique » de la théorie warburgienne de l'origine des images. Voyons l'« exemple simple » proposé par Bergson d'un mouvement rétrograde observable dans l'histoire de la culture : « Rien ne nous empêche

aujourd'hui de rattacher le romantisme du dix-neuvième siècle à ce qu'il y avait déjà de romantique chez les classiques. Mais l'aspect romantique du classicisme ne s'est dégagé que par l'effet rétroactif du romantisme une fois apparu. S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore il n'y aurait réellement pas eu de romantisme chez les classiques d'autrefois, car ce romantisme des classiques ne se réalise que par le découpage, dans leur œuvre, d'un certain aspect, et la découpure, avec sa forme particulière, n'existait pas plus dans la littérature classique avant l'apparition du romantisme». De cette manière, dit Bergson, le romantisme a créé rétroactivement «sa propre préfiguration dans le passé, et une explication de lui-même par ses antécédents»⁴⁹.

35 Préfiguration : rappelons-nous que dans son essai sur Manet, Warburg parlait de «fonction pré-figurante» (vorprägende Funktion) des divinités mythologiques pour le tableau du XIX^e siècle. Une telle préfiguration est, selon Bergson, une «illusion»⁵⁰, mais le seul fait qu'il en admette d'«innombrables» conséquences nous suggère qu'il faut tenir compte de son efficacité.

36 Un auditeur des leçons bergsoniennes à la Sorbonne destiné à un grand avenir littéraire, Thomas Stearns Eliot⁵¹, a développé une doctrine de la poésie qui comprend le rapport avec le passé comme un rapport actif dans la mesure où le passé lui-même est actuel. Son célèbre essai de 1919, *Tradition et talent individuel*, livre une conception de l'histoire de la littérature entendue comme un champ formant système et pensée à la lumière du rapport entre présent et passé : «Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment "nouvelle") œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant tout entier soit changé, si peu que ce soit ; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés ; et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre. Quiconque a admis cette idée de l'ordre, de la forme de la littérature européenne, de la littérature anglaise, ne trouvera pas absurde que le passé soit modifié par le présent, tout autant que le présent est dirigé par le passé»⁵².

37 Le passé, donc, n'est pas une dimension temporelle repliée sur elle-même, il n'est pas constitué d'un ensemble de faits qui auraient eu lieu

une fois pour toutes et qui détermineraient mécaniquement, le long d'une rigoureuse chaîne, une série d'effets successifs inévitables, procédant de causes antécédentes. Le passé, bien au contraire, est ouvert au présent, il détermine le présent autant qu'il est déterminé par lui, dans un rapport de corrélation et de réciprocité.

38 Lecteur sagace d'Eliot et de Bergson, Jorge Luis Borges a tiré la conséquence la plus rigoureuse de ces prémisses : dans l'essai de 1951 dédié par l'écrivain argentin à Kafka et ses précurseurs, on apprend que ceux qui préfigurent Kafka, comme le philosophe Zénon, le prosateur chinois du VIII^e siècle Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy et Lord Dunsany, sont tout à fait irréductibles les uns aux autres. «Si je ne me trompe pas – remarque Borges –, les textes disparates que je viens d'énumérer ressemblent à Kafka, mais ils ne se ressemblent pas tous entre eux. Ce dernier fait est le plus significatif. Dans chacun de ces morceaux se trouve, à quelque degré, la singularité de Kafka, mais si Kafka n'avait pas écrit, personne ne pourrait s'en apercevoir. À vrai dire, elle n'existerait pas»⁵³. Ces auteurs, si différents l'un de l'autre, l'œuvre kafkaïenne ne se limite pas à les évoquer, à les citer, à y faire allusion ; son œuvre les institue littéralement ex-post, après coup, comme ressemblants, en fait les éléments d'un système, les membres d'une classe. L'écriture de Kafka, non seulement crée la tradition qui la suivra (mouvement antérograde), conformément à notre habituelle perspective historiciste, mais encore – et peut-être surtout – la tradition qui la précède (mouvement rétrograde). On pourrait, à ce propos, parler d'un plagiat « a priori » ou « par anticipation »⁵⁴.

39 Si elle veut parvenir à saisir la temporalité complexe qui gouverne ces phénomènes, l'histoire de la culture (et l'histoire des images qui en constitue un chapitre fondamental, ainsi que Warburg l'a posé), ne peut se permettre de considérer ce double mouvement comme un simple paradoxe, ni le traiter comme une pure illusion. Elle doit, au contraire, prendre pleinement en charge l'incessante dialectique entre pré- et post-formation, en se débarrassant de tout historicisme naïf et de toute croyance ingénue en la possibilité d'une absolue nouveauté.

Notes

1. Je tiens à remercier Sabine Forero Mendoza dont les remarques bienveillantes et précieuses furent décisives pour la mise en forme finale de ce texte.
2. Voir les essais recueillis dans *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, éd. par G. Cianci, E. Franzini et A. Negri, Milano, Edizioni Bocca, 2001.
3. P. Valéry, *Triomphe de Manet* (1932), dans *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 161-175, ici p. 166.
4. Ch. Baudelaire, *Lettre à Manet* du 11 mai 1865, dans *Correspondance*, éd. par C. Pichois, 2 vols., Paris, Gallimard, 1973, vol. II, p. 497. Sur le rapport entre les deux, voir M. Fried, *Painting Memories: On the Containment of the past in Baudelaire and Manet*, « *Critical Inquiry* », 10/3, 1984, pp. 510-542 ; J. A. Hiddleston, *Baudelaire, Manet, and Modernity*, « *The Modern Language Review* », 87/3, 1992, pp. 567-575.
5. E. Zola, *Edouard Manet* (1867), dans *Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques*, Paris, Charpentier, 1879, p. 352.
6. *Ibid.*, pp. 355-356.
7. *Ibid.*, p. 346.
8. *Ibid.*
9. S. Mallarmé, *The Impressionists and Edouard Manet*, « *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio* », 9, 1876, pp. 117-122. Voir la traduction française par P. Verdier, *Les impressionnistes et Édouard Manet*, dans *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, éd. par D. Riout, Paris, Macula, 1989, pp. 93-104.
10. M. Foucault, *La peinture de Manet*, conférence donnée à Tunis, le 20 Mai 1971 ; résumé avec illustrations : <http://foucault.info/documents/manet/>.
11. G. Bataille, *Manet* (1955), dans *Œuvres complètes*, vol. 9, Paris, Gallimard,

1979, pp. 103-167, ici p. 115.

12. A. Malraux, *Les voix du silence* (1951), dans *Ecrits sur l'art*, 2 vols., Paris, Gallimard, 2004, vol. I, pp. 301-302.

13. Ibid., pp. 300 et 298.

14. C. Greenberg, *Modernist Painting* (1960), (<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>), p. 2.

15. M. Fried, *Manet's Sources*, « *Artforum* », 7, 1969, pp. 28-82 ; repr. in *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 505, note 224. 16. R. Krauss, *Antivision*, « *October* », 36, 1986, pp. 147-154, ici p. 147.

17. Ibid., p. 151.

18. Ibid., p. 147.

19. Ibid., p. 152.

20. Y.-A. Bois, *The Use Value of « Formless »*, dans Y.-A. Bois-R. Krauss, *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 21.

21. G. Bataille, *Manet*, op. cit, p. 143.

22. Ibid.

23. Ibid., p. 145.

24. E. Chesneau, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier, 1864, p. 190, note 1.

25. G. Pauli, *Raffaël und Manet*, « *Monatshefte für Kunstwissenschaft* », 1, 1908, pp. 53-55. L'article de Pauli fut immédiatement présenté aux lecteurs français par Jean Meryem, qui en donna une synthèse dans sa note *Raphaël et Manet*, « *L'Art et les Artistes* », 3, 1908, pp. 24-25. Sur le rapport entre Manet et Raimondi voir B. Farwell, *Manet's "Espada" and Marcantonio*, « *Metropoli-*

tan Museum Journal », 2, 1969, pp. 197-207; M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago* (a proposito dei modelli del “Déjeuner sur l’herbe” di Manet e, prima, di Raffaello), « La Rivista di Engramma », 36, 2004 (http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/saggio/36/036_manet_saggio.html).

26. A. Warburg, *Le « Déjeuner sur l’herbe » de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l’évolution du sentiment moderne de la nature* (1929), trad. française par S. Zilberfarb dans *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*, éd. par M. Ghelardi, Paris, Les presses du réel, 2011, p. 126.

27. Voir É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, 2 vols., Paris, Laurens, vol. I, pp. 48-49; A. Proust, *Edouard Manet. Souvenirs*, Paris, Laurens, 1913, p. 43.

28. A. Warburg, *Le « Déjeuner sur l’herbe » de Manet*, op. cit., p. 126.

29. On peut retrouver cette constellation iconographique sur la planche 55 [Fig.5] de l’Atlas (voir A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. par M. Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 2000).

30. A. Warburg, *Le « Déjeuner sur l’herbe » de Manet*, op. cit., p. 126.

31. A ce propos, voir H. Damisch, *Le jugement de Paris : iconologie analytique 1*, éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1997 (avec référence à Warburg interprète de Manet, pp. 199-211).

32. Warburg renvoie au catalogue réalisé par C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin, Grote - Gebr. Mann, 1890, vol. II, pp. 13-20, ill. IV-V. On peut retrouver les deux sarcophages sur la planche 4 [Fig. 8] de l’Atlas (op. cit.)

33. O. Jahn, *Über einige Darstellungen des Parisurtheils*, « Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse », 1849, vol. I, pp. 55-69.

34. A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig, E.A. Seemann, 1878, pp. 310-311.

35. H. Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*, Leipzig, E.A. Seemann, 1881, p. 25.
36. J. von Sandrart, *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, II, Buch II ("Italienische Künstler"), p. 205 (<http://ta.sandrart.net/edition/text/view/420?query=paris&truncation=#querystring1>).
37. A. Warburg, *Le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet*, op. cit., p. 126.
38. Ibid., p. 128.
39. Ibid., p. 130.
40. Ibid., p. 133.
41. Ibid.
42. G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 7ème éd., Paris, PUF, 1993, p. 145.
43. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 332.
44. Ibid., p. 331. La citation de Freud est tirée de l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* (1895), dans *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 366.
45. Voir, G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.
46. H. Bergson, *Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai*, dans *La pensée et le mouvant* (1934), Paris, PUF, 1969, pp. 6-17. Dans la note 1, p. 13 de cette édition, Bergson renvoie aux conférences données en 1913 à la Columbia University sous le titre *Spiritualité et liberté* et *The Method of Philosophy, an outline of a Theory of Knowledge*, conférences dont quelques extraits sont publiés dans *Mélanges*, Paris, PUF, 1972, pp. 975-989.
47. H. Bergson, *Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai*, op.

cit., p. 15.

48. Ibid., p. 13.

49. Ibid., p. 14.

50. Ibid., p. 13.

51. Dans les archives T.S. Eliot conservées à la Harvard University, sous le numéro d'inventaire « Series: IV. Notes, odd letters, trivia, etc. », sont recueillies, au numéro 130, des annotations relatives aux conférences de Bergson données à Paris en 1910-1911 et au numéro 132, le manuscrit d'un texte sur Bergson, contemporain aux annotations. À propos de l'influence exercée par Bergson sur Eliot, voir Ph. Le Brun, T. S. Eliot and Henri Bergson, « The Review of English Studies », 18, 70-71, 1967, pp. 149-161 et pp. 274-286 ; P. Douglass, Bergson, Eliot, and American Literature, Lexington-KY, University Press of Kentucky, 1986.

52. T.S. Eliot, La Tradition et le talent individuel (1919), dans Essais choisis, trad. française par H. Fluchère, Paris, Seuil, 1950 ; rééd. 1999, p. 29.

53. J. L. Borges, Kafka et ses précurseurs (1951), dans Autres Inquisitions, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1993, vol. I, p. 751.

54. A. Pinotti, Citazioni a posteriori e plagi a priori. Borges, Eliot, Warburg, Goethe, « Leitmotiv », 2, 2002, pp. 37-43 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv020204.pdf>); P. Bayard, Le plagiat par anticipation, Paris, Minuit, 2009.