

Images du pouvoir Pouvoir des images

Du 17 au 19 Avril 2008
Colloque international, Bâle

Images du pouvoir Pouvoir des images Résumés des conférences

**Du 17 au 19 Avril 2008
Colloque international, Bâle**

Matteo Burioni, Jean Clair, Michel Delon, Jean-Louis Déotte, Antoine de Baecque, Georges Didi-Huberman, Michael Diers, Francesca Falk, Adrien Goetz, Rosanna Gorriss-Camos, Denis Knoepfler, Wolf Lepenies, Ruth Sonderegger et Jean Tulard.

Le colloque Images du pouvoir – Pouvoir des images s'intéresse en particulier aux campagnes d'investiture menées au moyen d'un programme iconique d'une part, d'autre part à l'analyse de cas exemplaires de stratégies de mise en scène, de façon à mettre en perspective historique les conditions de production du pouvoir, de sa stabilisation et de sa perte.

Ce colloque veut être une rencontre entre chercheurs francophones et germanophones travaillant dans différentes disciplines. Les conférences et les discussions auront lieu aussi bien en allemand qu'en français. Images du pouvoir – Pouvoir des images est le fruit d'une collaboration entre

eikones – pôle national de recherche en critique de l'image – et l'Institut de langue et de littérature françaises de l'Université de Bâle.

Lieu du colloque:
Forum eikones, Rheinsprung 11, CH-4051 Bâle

Conception du colloque:
Gottfried Boehm, Robert Kopp, Stéphane Montavon, Loris Petris, Ludger Schwarte

Jeudi, 17.04.08

17.00 - 17.30, Gottfried Boehm:

Introduction.

17.30 - 18.30, Michael Diers:

Ereignis Bild. Fotografie, Politik und (Be-)Deutung.

Die Bilder der Macht sind ungezählt; ob sie auch stets machtvoll gewirkt haben, steht dahin. In Geschichte und Gegenwart finden sich aber immer wieder Bilder, die Macht ausgeübt haben oder ausüben, das heißt öffentliche Wirkung entfalten; nicht selten handelt es sich dabei um umstrittene Bilder. Ausgehend von einer aktuellen Pressefotografie fragt der Vortrag danach, welche ästhetischen, medialen und politischen Qualitäten ein dokumentarisches Bild besitzen muß, um eine kritische Debatte zu entzünden und dadurch «machtvoll» in Erscheinung zu treten.

Image-événement. Photographie, politique et signification.

Les images du pouvoir sont innombrables. Qu'elles aient constamment et pleinement fait leur effet, cela reste ouvert. Dans l'histoire et jusqu'à aujourd'hui, on rencontre toujours à nouveau des images qui ont exercé ou exercent le pouvoir ou du pouvoir, c'est-à-dire déploient un effet public. Partant d'une photographie de presse actuelle mon exposé se pose la question de savoir quelles qualités esthétiques, médiatiques et politiques une photographie documentaire doit posséder pour déclencher un débat critique et véritablement apparaître en toute puissance.

Auguste Comte et Charles Meryon. Le mouvement positiviste et les arts graphiques à Paris au milieu du 19e siècle.

Ma conférence s'articulera sur trois parties.

La première partie portera sur l'époque durant laquelle la «modernité», prenant sa source en France, deviendra un terme-clé en Europe. Le mélange du fugitif et de l'immuable, de précision et d'imagination, qui pour Charles Baudelaire (1821-1867) caractérise le phénomène de la modernité, est aussi l'un des signes distinctifs des eaux-fortes de Charles Meryon (1821-1868) qui entend ainsi «graver» dans les mémoires la physiologie du vieux Paris.

Dans la deuxième partie j'aimerais retracer les liens qui se tissèrent d'une part entre Charles Meryon et un groupe d'auteurs et d'artistes qui lui étaient proches, et d'autre part le cercle qui s'était formé autour d'Auguste Comte. Le mélange de précision et d'imagination est tout aussi caractéristique des œuvres de Comte que des écrits de Baudelaire et des gravures de Charles Meryon.

Les expériences qu'offrait le Paris de l'époque, un Paris marqué par d'incomparables mutations urbaines et sociales, n'imprégnèrent pas seulement un auteur comme Baudelaire et un artiste comme Meryon; elles marquèrent aussi Auguste Comte et les origines du mouvement social qu'il nomma le positivisme. C'est ce que j'aimerais montrer dans la troisième partie de ma conférence. Aux diverses histoires de la sociologie, il manque une phrase. Cette phrase sera la dernière de ma conférence.

Auguste Comte und Charles Meryon. Die positivistische Bewegung und die graphischen Künste im Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Mein Vortrag wird sich in drei Teilen artikulieren.

Der erste Teil befasst sich mit der Epoche, in der die aus Frankreich hervorgegangene «Moderne», ein Schlüsselbegriff in Europa wurde. Die Mischung aus Flüchtigem und Unveränderlichem, aus Präzision und Imagination, die für Charles Baudelaire (1821-1867) die Erscheinung der Moderne kennzeichnet, ist auch eines der Kennzeichen der «eaux-fortes» von Charles Meryon (1821-1868), der auf diese Weise die Physiognomie des alten Paris ins Gedächtnis eingraviert.

Im zweiten Teil möchte ich die Verbindungslinien nachzeichnen, die sich zwischen Charles Meryon und einer Gruppe von Autoren und Künstlern, die ihm nahe stehen, einerseits und dem Kreis um Auguste Comte andererseits entsponnen haben. Die Mischung aus Präzision und Imagination ist ebenso charakteristisch für das Werk von Comte wie die für die Schriften Baudelaires und die Gravuren Meryons.

Die Erfahrungen, die das Paris jener Epoche bot, das durch unzählige urbane und soziale Mutationen gekennzeichnete Paris, imprägnieren nicht nur einen Autor wie Baudelaire und einen Künstler wie Meryon; sie prägen auch Auguste Comte und die Ursprünge der sozialen Bewegung, die er den Positivismus nennt. In den diversen Geschichten der Soziologie fehlt ein Satz. Dieser Satz wird der letzte meines Vortrages sein.

Vendredi, 18.04.08

09.00 - 09.30, Robert Kopp:

Introduction.

09.30 - 10.30, Adrien Goetz:

Ingres et les représentations du pouvoir politique.

11.00 - 12.00, Jean Clair:

L'image du pouvoir scientifique – pouvoir de l'image scientifique.

La médecine a souvent tenté de visualiser les processus les plus abstraits et les plus immatériels du corps, ceux en particulier du fonctionnement du cerveau humain. L'une des tentatives les plus étranges est celle du grand neurologue Wilder Penfield qui, en 1937, a proposé le schéma de son double «homoncule», sensitif et moteur, dessiné à partir des excitations corticales sur des sujets épileptiques. La forme élastisée, grotesque, inquiétante de cet étrange personnage, que Penfield dessine allongé sur les lobes du cerveau, n'est pas sans rappeler l'esthétique de la «beauté convulsive», qui se développe en art à ce moment là, née dit Breton, de la beauté des «hystériques». Bien des anatomies peintes ou sculptées du temps, de Brauner à Dali, et à Picasso, évoquent en effet Penfield. Ici puissance de l'imagerie scienti-

fique, investie de l'autorité de celui qui «sait», ici images d'un pouvoir qui transforme l'apparence humaine au gré de la fantaisie de celui qui «crée». Que penser de cette coïncidence, qui va au delà du hasard, serait-il «objectif»?

Das Bild der wissenschaftlichen Macht – die Macht des wissenschaftlichen Bildes

Die Medizin hat oft versucht, die abstraktesten und völlig immateriellen Prozesse des Körpers zu visualisieren, insbesondere das Funktionieren des menschlichen Gehirns. Einen der merkwürdigsten Versuche in dieser Richtung hat der große Neurologe Wilder Penfield unternommen, der 1937 das Schema seines doppelten «Homunkulus» vorgeschlagen hat. Dieser war empfindsam und beweglich und wurde auf der Grundlage von kortikalen Erregungen epileptischer Versuchspersonen gezeichnet. Die elastisch-groteske, beunruhigende Form dieser befremdlichen Person, die Penfield auf die Hirnhälften verlängert zeichnet, erinnert an die Ästhetik der «konvulsiven Schönheit», welche sich in der Kunst zeitgleich entwickelt und, so Breton, von der Schönheit der «Hysteriker(-innen)» geboren wurde. Eine Vielzahl von Anatomien in der Malerei und Plastik jener Zeit, von Brauner bis Dali und bis zu Picasso, evozieren tatsächlich Penfield. Hier ist es die Macht wissenschaftlicher Bilder, ausgestattet mit der Autorität dessen, der «weiß», dort Bilder einer Macht, die die menschliche Erscheinung transformiert, nach Maßgabe der Phantasie dessen, der «erschafft». Wie kann man diese Koinzidenz erfassen, die jenseits des Zufalls liegt; ist sie gar «objektiv»?

12.00 - 13.00, Jean Tulard:

La Préfecture de police vue par le cinéma français: légende noire et légende dorée.

14.30 - 15.00, Ludger Schwarte:

Introduction.

15.00 - 16.00, Ruth Sonderegger:

Der Zusammenhang zwischen Ideologiekritik und Bildkritik.

Im ersten Teil des Vortrags werde ich mich mit der These auseinandersetzen, dass Machtverhältnisse dort am wirksamsten überwintern können und stabilisiert werden, wo sie nicht als solche wahrgenommen bzw. adressiert werden können; nämlich dort, wo Normalität herrscht. Im Zusammenhang mit derart naturalisierten Machtverhältnissen taucht – neben dem Begriff der Praxis – immer wieder der des Weltbildes und damit die These auf, die Identitäten der Bewohnerinnen der entsprechenden Welten hänge so eng mit dem Weltbild zusammen, dass die ihnen inhärenten Machtverhältnisse nicht zur Sprache kommen können. Ideologiekritik, die Kritik an kollektiven Fehlern und weit verbreiteten widersprüchlichen Praktiken, hätte dann viel mit Weltbildkritik zu tun und bestünde darin, einzelne Aspekte aus dem Weltbildverbund herauszulösen und damit der diskursiven Kritik zugänglich zu machen.

Im zweiten Teil des Vortrags möchte ich mich mit Verhältnissen auseinandersetzen, in denen es als Normalität angesehen wird, dass politische Auseinandersetzungen

auf dem visuellen Weg zu führen sind. Das scheint derzeit von den Dänischen Cartoons bis zum clip-Format des amerikanischen Wahlkampfes in der sog. westlichen Welt der Fall zu sein. Ich möchte diesen Tatbestand am Beispiel der Niederlande diskutieren. Hier ist momentan einerseits eine weit verbreitete (und offen artikuliert) Angst vor visuellen Debattenbeiträgen zu sehen. Die Panik, mit der seit langem angekündigte Koran-Film des rechtslastigen Politikers Geert Wilders erwartet und – wegen des *Submission* Films von Ayaan Hirsi Ali, der angeblich zum Mord von Theo van Gogh geführt hat – verwünscht wird, führt das jeden Tag neu vor Augen. Andererseits macht auch die sich mehr um Demokratie und adäquater als Wilders um Meinungsfreiheit schernde Regierung Gebrauch vom visuellen Medium des Videos; und zwar gerade dort, wo es um den Transport und Export des Weltbilds der Holländer ins potentielle Immigrantenausland betrifft. Bekanntlich müssen potentielle Immigranten nämlich ein Video über das Holländischsein ansehen, bevor sie das Land betreten dürfen. All diesen Bildern muss man meines Erachtens nicht ohnmächtig entgegen sehen, nicht zuletzt deshalb, weil sie an ihrem eigenen Anspruch der Naturalisierung scheitern.

Du rapport entre critique des idéologies et critique de l'image.

Dans la première partie de mon exposé, je discuterai la thèse selon laquelle les rapports de pouvoir se stabilisent avec le plus d'efficacité là où ils ne sont pas perçus, où ils ne font pas l'objet d'une adresse, où une normalité s'est établie. Lorsqu'on parle d'une telle naturalisation des rapports de pouvoir, on invoque toujours à nouveau le concept – à côté de celui de praxis – d'«image du monde» ou *Weltbild*. De là, on soutient la thèse selon laquelle l'identité des habitants du monde correspondant à ce *Weltbild* en dépend si étroitement que les rapports de pouvoir qui lui sont inhérents ne peuvent pas être formulés. La critique des idéologies, ou critique des fautes collectives et pratiques contradictoires répandues à grande échelle, serait promue à devenir une critique de l'image du monde. Celle-ci reviendrait, alors, à mettre au jour certains aspects du complexe «image du monde» et ainsi à les rendre disponibles à une critique discursive.

Dans la deuxième partie, je discuterai les contextes dans lesquels il est d'usage que les questions politiques soient traitées sous le rapport du visuel. Il semble bien que ce soit aujourd'hui le cas dans le «monde occidental», à ne considérer que les caricatures danoises ou le format du vidéoclip dans lequel se déploient les élections américaines. Je m'intéresserai à cet état de faits en prenant l'exemple néerlandais. D'une part, on peut en effet observer en Hollande une peur ouverte et grandissante face aux débats autour du visuel. Après *Submission*, le film ayant soi-disant conduit au meurtre de Theo van Gogh, la panique que suscite le film sur le Coran depuis longtemps annoncé par le politicien d'extrême droite Geert Wilders montre bien l'actualité d'une telle attitude. D'autre part, le gouvernement, qui s'inquiète davantage de la démocratie et plus adéquatement que Wilders de la liberté d'expression, use lui-même de plus en plus de la vidéo et ceci justement quand il s'agit de diffuser et d'exporter l'image du monde des Hollandais dans les pays d'émigration. Il est connu que les immigrants potentiels doivent visionner un film sur l'«être hollandais» avant de pouvoir entrer dans le pays.

Il n'est pas nécessaire à mon avis d'accueillir toutes ces images avec impuissance, d'autant plus qu'elles échouent dans leur visée même, la naturalisation.

16.30 - 17.30, Jean-Louis Deotte:**Le cinéma comme appareil de déviance.**

À la suite des travaux de l'équipe de Foucault après la découverte au Tribunal de Caen des archives du procès Pierre Rivière et la publication des mémoires de ce dernier, le cinéaste R. Allio porte à l'écran ce témoignage de ce parricide («Moi, Pierre Rivière qui ai tué ma mère, ma soeur, mon frère») en faisant jouer des paysans normands. À sa suite, Nicolas Philibert qui avait été l'assistant d'Allio, va revenir sur les lieux du tournage et réaliser *Retour en Normandie* (2007). Qu'est-ce que l'appareil cinématographique a produit sur le destin d'individus dont le sort était tout tracé? On se référera à la question de la représentation théâtrale que Benjamin aborde en collaboration avec Asja Lacis.

Das Kino als Apparat der Devianz.

In der Folge der Arbeiten, die die Gruppe von Foucault nach der Entdeckung des Prozesses gegen Pierre Rivière im Archiv des Tribunals von Caen vorgelegt hat und nach der Publikation von Rivières Memoiren, hat der Cineast R. Allio ein Zeugnis dieses Familienmordes auf die Leinwand gebracht („Moi, Pierre Rivière qui ai tué ma mère, ma soeur, mon frère“), wobei er die Landbevölkerung aus der Normandie zu Schauspielern machte. Nicolas Philibert, der Allios Assistent gewesen war, ist an den Ort der Verfilmung zurückgekehrt und hat *Retour en Normandie* (2007) gedreht. Was bewirkt der cinematographische Apparat im Leben von Individuen, deren Schicksal vorzeichnet schien? Zur Beantwortung dieser Frage werde ich mich auf das Problem der theatralen Repräsentation beziehen, das sich Benjamin in der Zusammenarbeit mit Asja Lacis stellt.

17.30 - 18.30, Antoine de Baecque:**Le coup de grâce. Les feintes du pouvoir dans le cinéma de Peter Watkins.**

Le cinéma de Peter Watkins est une manière de reconstituer ou d'imaginer l'histoire afin de filmer la nature même du pouvoir. Celui de l'Angleterre «impériale» dans *Culloden* (1964), ou encore d'une démocratie qui mue en son contraire, un régime totalitaire, dans une situation d'exception: l'Angleterre des années 60 devant l'attaque nucléaire de son territoire (*The War Game*, 1966), l'Amérique de la guerre du Vietnam devant la rébellion de ses propres enfants (*Punishment Park*, 1970). Enfin les Versaillais face aux Communards dans *La Commune* (1998).

Mais pour filmer, analyser, et finalement dénoncer ce pouvoir tout puissant, le cinéaste anglais use de tous les pouvoirs de l'image, se prêtant aussi bien à la manipulation du spectateur qu'à la «fausse» reconstitution documentaire, à l'anachronisme volontaire comme au chantage émotionnel. Pour atteindre à une vérité de la représentation de l'histoire, Watkins est prêt à manipuler, et son spectateur, et son film, et l'histoire. Sa feinte cinématographique l'engage à user des armes du cinéma dominant et du pouvoir qu'il condamne, pour mieux les dénoncer. Watkins est ainsi «*le premier pamphlétaire qu'ait produit le cinéma: passionné, injuste, excessif, comme si on n'avait jamais vu avant lui de films qui prennent à partie le spectateur et le secouent si brutalement*» (Ingmar Bergman).

Peter Watkins donne, par exemple, une forme cinématographique au cauchemar historique de la démocratie: sa mutation progressive, mais mécanique, en son contraire, le totalitarisme. C'est pourquoi il réalise un cinéma fondamentalement paranoïaque

et pessimiste, filmant avec précision les processus de la dégradation démocratique, armant notre conscience pour mieux assister au spectacle, aussi navrant que jubilatoire, de la trahison des démocraties. La figure centrale de son cinéma est celle d'une démocratie occidentale qui, en ne reconnaissant plus ses propres enfants, en les mettant à mort, ne se reconnaît plus elle-même. C'est la figure du *coup de grâce*, le coup fatal qui achève les condamnés et les agonisants. Sont ainsi achevés: les piteux guerriers écossais gisant sur le champ de bataille de *Culloden* à coups de feu, de baïonnette ou de sabre, les émeutiers de la fin du monde dans *The War Game* d'une balle dans la nuque, les gauchistes barbus et les filles en tuniques hippies de *Punishment Park* d'un ultime coup de matraque dans les dents, les amants de *Gladiateurs* d'une rafale dans le dos. Plus tard, ce seront les communards fusillés, chantant contre un mur, avant d'être achevés, pour les gémissants, d'un tir dans le front. C'est là un geste de mise à mort que Watkins reconstitue comme l'apogée de son cinéma, son point d'orgue, un geste qui s'apparente à l'aboutissement du dévoiement de la démocratie puisqu'il est le plus souvent effectué en son nom. C'est le pouvoir suprême dévoyé, mais le pouvoir suprême mis à nu par les pouvoirs mêmes d'une image polémique.

Der Gnadenstoss - Die Täuschungsmanöver der Macht im Kino von Peter Watkins.

Das Kino von Peter Watkins ist eine Weise, die Geschichte zu rekonstituieren oder zu imaginieren, um somit die Natur der Macht selbst zu filmen. Diejenige des «imperialen» England in *Culloden* (1964), oder auch diejenige einer Demokratie, die in ihr Gegenteil mutiert, ein totalitäres Regime, in einem Ausnahmezustand: Das England der 60er Jahre in Erwartung eines Nuklearen Angriffs auf sein Territorium (*The War Game*, 1966), das Amerika des Vietnamkrieges vor der Rebellion seiner eigenen Kinder (*Punishment Park*, 1970). Schließlich Versailles, im Angesicht der Kommunisten in *La Commune* (1998). Aber um diese allmächtige Macht zu filmen, zu analysieren und schließlich zu denunzieren benutzt der englische Cinéaste alle Mächte des Bildes und bedient sich dabei sowohl der Manipulation des Zuschauers wie der «falschen» Rekonstitution im Dokumentarstil; sowohl des willentlichen Anachronismus wie der emotionalen Erpressung. Um die Wahrheit der Repräsentation der Geschichte zu erreichen, ist Watkins bereit, nicht nur den Zuschauer und den Film, sondern auch die Geschichte zu manipulieren. Sein cinematographisches Täuschungsmanöver führt ihn dazu, die Waffen des herrschenden Kinos und der Macht, die er verurteilt, zu benutzen, um sie besser kritisieren zu können. Watkins ist deshalb «*der erste Pamphletaire, der Kino macht: leidenschaftlich, ungerecht, exzessiv, ganz so, als hätte man noch niemals vor ihm Filme gesehen, die den Zuschauer zwingen, Position zu beziehen und ihn brutal durchschütteln.*» (Ingmar Bergman).

Peter Watkins gibt, beispielsweise, dem historischen Albtraum der Demokratie eine cinematographische Form: ihre progressive, aber mechanische Mutation in ihr Gegenteil, den Totalitarismus. Aus diesem Grund realisiert er ein fundamental paranoides und pessimistisches Kino, indem er präzise den Prozess der demokratischen Degradierung filmt und unser Bewusstsein bewaffnet, um besser und genauso verzweifelt wie jubelnd diesem Spektakel eines Verrats an den Demokratien beizuwohnen. Die zentrale Figur seines Kinos ist diejenige der westlichen Demokratie, die, weil sie ihre eigenen Kinder nicht mehr erkennt und tötet, sich selbst nicht mehr wieder erkennt. Dies ist die Figur des Gnadenstosses, des Todesstosses, der die Verurteilten und mit dem Tode Ringenden erlöst. Auf diese Weise erlöst werden: die jämmerlichen schottischen Krieger, die auf dem Schlachtfeld von Culloden liegen, durch Gewehrfeuer, durch Bajonette oder Schwerter, die Aufständischen vom Weltende, in *The War Game*, durch einen Schuss in den Nacken, die linken Bartträger und Mädchen in Hippiekleid-

chen in Punishment Park durch eine ultimativen MG-Salve in die Zähne, die Liebenden der Gladiators durch Schüsse in den Rücken. Später werden es die hingerichteten Kommunarden sein, die gegen eine Mauer ansingen, bevor sie erledigt werden, noch zitternd, durch einen Schuss in die Stirn. Es ist diese Geste einer Tötung, die für Watkins den Höhepunkt seines Kinos darstellt, eine Geste, die der Entgleisung der Demokratie gleicht, wird sie doch meist in deren Namen ausgeführt. Es ist die höchste Macht, auf die schiefe Bahn geraten, entblößt durch die Mächte eines polemischen Bildes.

19.00 - 20.00, Georges Didi-Huberman:

Politique du cadre

Samedi, 19.04.08

09.00 - 09.30, Loris Petris:

Introduction.

09.30 - 10.30, Rosanna Gorris-Camos:

Une éthique en images: la Civitas veri de Bartolomeo del Bene à la Cour de Marguerite de France, duchesse de Savoie

Un château, une princesse vertueuse et un philosophe *mystagogus*, voilà les éléments de départ de ce merveilleux voyage initiatique que Marguerite de France, duchesse de Savoie accomplit, avec son cortège, dans la *Civitas Veri* de Baccio del Bene, publiée en 1609 à Paris, chez Drouart.[1] Œuvre de commande née, en 1565, à l'ombre d'Aristote mais aussi de Dante et de Du Bellay, à la cour de Marguerite, au château de Rivoli, la *Civitas Veri* amène le lecteur dans un itinéraire complexe et fascinant, par monts et vallées, à travers les fleuves impétueux et les antres souterrains des vices, les plaines et les palais des vertus jusqu'à la montagne sacrée de la *Sapientia*.

Or, ce parcours qui n'est pas linéaire mais qui, comme la vie de l'homme, suit des détours et des tracés sinueux, des montées et des descentes voire des noyades et des ascensions, accompagne le lecteur de l'ancre souterrain de la *ferinitas* à la flamme qui brûle sur l'acropole des vertus intellectuelles, «*imago mentis inflammata studio veritatis.*» Or, sur les grandes routes des vertus morales, le long des fleuves des plaisirs et des souffrances, dans les marécages et les nuées de vices, Marguerite, nouvelle Béatrice, avance avec ses deux dames-étoiles, accompagnée par Aristote

en personne et par l'auteur. Ce poème étrange, fascinant et complexe par sa genèse, sa signification profonde, éthique, politique mais aussi mystique et secrète, est non seulement un «bouquet aux vertus de la duchesse», une «utopie en images», un épitomé de l'Éthique à Nicomaque mais une tentative d'harmoniser les dissonances, sous le signe d'Orphée et de sa musique incantatoire, de concilier Aristote et Platon, sous la tutelle du néoplatonisme florentin et de ses académies bien connues à l'auteur florentin, *fuoruscito*, poète exilé comme Dante. Méditation poétique sur les vertus aristotéliennes et sur le bonheur, issue de l'Éthique à Nicomaque dont l'auteur suit assez fidèlement l'enchaînement des vertus, le lecteur, par étapes successives, de palais en temple, d'antré en grotte, suit, dans ces «trente journées émaillées de magnifiques images», un parcours ascendant qui, des portes des sens, le conduit au centre, à la «montagne de l'esprit», de la *sapientia*.

Nous voyons ainsi la duchesse dans sa première demeure, le château de Rivoli, réaménagé en 1560 par le duc pour accueillir son épouse et magnifiquement gravé dans la première illustration de la *Civitas Veri*, commandé, un jour d'automne 1565, à son poète Bartolomeo del Bene, éminence grise de sa cour, de «facilitare, rischiarare, et abbellire con la soavità, et luminosa vaghezza della Poesia» l'Éthique à Nicomaque d'Aristote, «riducendo in una ode ciascuna virtù, et in una altra i suoi estremi vitiosi, con la via, et modi da poter discernere il bene dal male, et conseguire quello, et fuggir questo.» De cet ordre ou commandement de la duchesse va donc naître la *Civitas Veri*. Né sous le signe du Sagittaire, ce poème de l'automne aux couleurs rutilantes et flamboyantes, émaillé de pierres précieuses, de palais et de temples splendides et resplendissants, constitue en effet le «nono libro» d'un ambitieux projet poétique du florentin: *L'Anno*, un vaste poème qui aurait dû compter 12 mois et une ode consacrée à chaque jour de l'année. Or, si les mois de décembre, janvier, février sont conservés dans le Ms. 7 de la Bibliothèque du Mans, un manuscrit étudié par Couderc qui en a publié plusieurs odes, le mois de novembre paraissait disparu à jamais, après le terrible incendie de la Bibliothèque Nationale de Turin qui conservait un Codex dont le titre était *La Città del vero di Bartolomeo Delbene gentilhuomo fiorentino*. Al serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoya. Au cours de nos recherches sur Marguerite et sur sa cour en vue de notre livre *Sotto un manto di gigli di Francia*, nous avons retrouvé un manuscrit, qui contient les mois de janvier, février et le tant recherché mois de Novembre (ff. 141-284), alias le Ms. original italien de la *Città del vero* avec ses 30 journées et un précieux «Proemio. Sopra il nono libro dell'anno, nel quale si contiene poeticamente trattata la sostanza più necessaria per la instruttione dell'huomo, acta a farlo ben costumato, et savio» qui évoque le projet du poème *L'Anno*, «in dodici libri ciascuno dei quali risponde ad uno dei mesi dell'Anno», mais surtout, dans une sorte de dialogue entre l'auteur et sa protectrice, les circonstances de la commande, reprises par Marcile dans le paratexte de l'édition de 1609. Or, si les manuscrits des poèmes de Baccio Delbene sont restés pour la plupart inédits jusqu'au XVIII^e siècle, dispersés dans diverses bibliothèques d'Europe: de Florence à Le Mans, de Copenhague à Munich, le mois de Novembre a connu un sort très différent. Les 30 journées de novembre furent traduites en raffinés hexamètres latins par l'auteur même après la mort de Marguerite et lors de son service à la cour d'Henri III. Commentées et préfacées par l'humaniste et professeur de rhétorique néerlandais Théodore Marcile, le 30 journées de novembre furent publiées à Paris en 1609 sous le titre de *Civitas veri*. Les images en sont un élément fondamental. Entreprise rhétorique conjuguant poésie et images («picturae cum poësi coniugationem»); l'auteur orne et émaille, comme Vigenère, son traité des vertus d'images qui fonctionnent comme des hiéroglyphes. Art de la mémoire et symbolisme érudit, architecture et morale, poésie et politique s'allient et s'entremêlent harmonieuse-

ment dans ces gravures, sous le signe d'Orphée, pour dire le vrai, pour illustrer ce parcours, d'un palais l'autre, d'un jardin l'autre, des vertus humaines aux temples divins des vertus intellectuelles jusqu'aux plafonds étoilés et émaillés de diamants et de rubis, comme la Jérusalem céleste ou comme le Tabernacle des Hébreux. C'est l'histoire de cette magnifique commande que nous reparcourons ici dans cette communication en suivant Marguerite et ses dames d'une journée l'autre, d'une image l'autre, d'une vertu l'autre.

[1] CIVITAS VERI/ SIVE MORUM/BARTHOLOMEI/DELBENE PATRICII/FLORENTINI/ AD CHRISTIANISSIMUM HENRICUM III. FRANCO-/RUM ET POLONIAE REGEM//Aristotelis de moribus doctrinam,/carmine et picturis complexa,/et illustrata Commentariis/THEODORI MARCILII/ Professoris Elo-/quentiae Regii./ [grec]/ PARISIIS/ Apud Ambrosium et Hiero-/nymum Drouart sub scuto/Solari via Iacoboea/./M.DC.IX./ (nous citerons désormais le livre comme C.V.). La Bibliothèque Royale de Turin possède un exemplaire, avec dédicace au Duc de Savoie, de la /Civitas Veri/ (Turin, Bib. Reale, /G 38 (3/)). Un autre ex. est conservé à La Fondation Firpo de Turin, /FIRPO.1728/). La BnF possède un exemplaire de dédicace à Henri IV (/Rés. //R 249/).

Eine Ethik in Bildern: Die Civitas Veri von Bartolomeo del Bene am Hof der Marguerite de France, Herzogin von Savoyen.

Ein Schloss, eine tugendhafte Prinzessin und ein mysteriöser Philosoph, dies sind die Ausgangselemente der wunderbaren Initiationsreise, die Marguerite von Frankreich, Herzogin von Savoyen, mit ihrem Hofstaat in der *Civitas Veri* von Baccio del Bene unternimmt, die 1609 in Paris, bei Drouart, publiziert wurde. Dieses Buch ist eine Auftragsarbeit: Baccio del Bene sollte die Nikomachische Ethik mit literarischen Mitteln verschönern und ihr Verständnis zugleich erleichtern. Die Bilder spielen in dieser Ausgabe eine fundamentale Rolle, denn es handelt sich dabei um ein rhetorisches Unternehmen, das Dichtung und Bilder vereinen sollte („picturae cum poësi coniugationem“). Die Bilder funktionieren in seinem Traktat der Tugenden wie Hieroglyphen. So verbinden sich in diesen Gravuren die Gedächtniskunst mit dem gelehrten Symbolismus, die Architektur mit der Moral, die Dichtung mit der Politik, in Zeichen der Orpheus, und illustrieren einen Parcours vom einem Palast zum nächsten, von einem Garten zum nächsten, von den menschlichen Tugenden zu den göttlichen Tempeln intellektueller Tugenden bis zu den bestirnten, mit Diamanten und Rubinen geschmückten Tiefenräumen, die das Himmlische Jerusalem in Aussicht stellen. Diese Geschichte ist eine großartige Auftragsarbeit, die wir in unserem Vortrag wieder abschreiten, indem wir Marguerite und ihren Damen von einem Tag zum nächsten folgen, von einem Bild zum anderen, von einer Tugend zur anderen.

11.00 - 12.00, Michel Delon:

Places royales: gloire du roi, maîtrise de l'espace.

On exposera les débats qui, parmi les hommes de lettres, ont lieu à la fin du 18^e siècle autour de la transformation de l'architecture des villes françaises. Comment représenter la souveraineté, comment négocier dans l'urbanisme le dépassement de l'ancien régime et comment disposer la mémoire? La place doit-elle rester le point de fuite de l'organisation spatiale par laquelle la société à naître s'apparaît à elle-même, quelle justice faut-il faire au patrimoine? Quelles figures, quelles puissances, quel personnel doit remplacer l'effigie royale? Chez Mercier, la gloire du bronze est désublimentée, elle n'est plus que menue monnaie, elle s'échange. L'esclave révolté devient allégorie du citoyen. L'artiste partage désormais entre ses frères les membres épars du monarque.

Königsplätze: Ruhm des Königs, Beherrschung des Raums.

Am Ende des 18. Jahrhundert entfaltet sich eine Debatte um die Transformation der Architektur französischer Städte. Wie läßt sich die Souveränität repräsentieren, wie lässt sich im Urbanismus die Überholung des Ancien Régime aushandeln, wie das Gedächtnis einrichten? Muß der Platz der Fluchtpunkt der Raumorganisation bleiben, durch den die zu gebärende Gesellschaft sich selbst erscheint, welche Gerechtigkeit muss dem kulturellen Erbe zukommen? Welche Figuren, welche Mächte, welches Personal sollte die königliche Effigie ersetzen? Bei Mercier ist der Ruhm der Bronze der Erhabenheit ledig, sie ist nichts mehr als Kleingeld, das man austauscht. Der revoltierende Sklave wird die Allegorie des Bürgers. Der Künstler teilt unter seinen Brüdern die verstreuten Körperteile des Monarchen auf.

12.00 - 13.00, Denis Knoepfler:

L'Étolie victorieuse des Galates à Delphes et à Thermos: réflexions autour d'une statue-trophée et de son image monétaire à l'époque des monarchies hellénistiques.

La monnaie a été, dans l'Antiquité, l'un des principaux supports de l'idéologie de la victoire: ce phénomène, on le sait, a pris une grande ampleur à partir d'Alexandre le Grand, non seulement chez ses successeurs à travers tout le monde hellénistique, mais aussi dans certains États fédéraux de la Vieille Grèce. Ainsi possède-t-on de remarquables émissions monétaires en argent émanant du *Koinon Aitôlôn*, lesquelles sont manifestement imitées, au droit surtout, du monnayage d'or frappé par le Conquérant. Depuis longtemps, un rapport a pu être établi entre la figure féminine représentée au revers et une statue de l'Étolie décrite par l'historien Pausanias à Delphes, monument qui célébrait la victoire des Étoliens sur les Galates, ou envahisseurs celtes, en 279/8 av. J.-C. et dont le socle, du reste, a été retrouvé par les archéologues.

On a méconnu en revanche l'existence d'une statue semblable – qui devait être en fait l'original – dressée par les Étoliens dans le sanctuaire de Thermos, véritable capitale de leur puissante Confédération. De cette statue de l'Étolie, représentée assise sur un entassement de boucliers ennemis, on n'a pas vu non plus qu'il existait en fait une mention – certes mutilée – dans un important traité d'alliance découvert autrefois à Delphes. Reste à comprendre pourquoi, sur l'image monétaire, des boucliers macédoniens se trouvent associés aux armes galates. La clef du mystère, c'est dans la chronologie même de ce monnayage, telle qu'elle résulte d'études récentes, qu'il faut l'aller chercher. On a donc là l'exemple notable d'une représentation à caractère politico-militaire dont le sens a été partiellement modifié en fonction de la conjoncture, alors que le modèle statuaire, lui, demeurait nécessairement inchangé!

Ätolien nach dem Sieg über die Galater in Delphi und in Thermos: Reflexionen über eine Trophäen-Statue und ihres monetären Bildes in der Epoche der hellenistischen Monarchien.

Das Geld war in der Antike eines der wichtigsten Instrumente einer Ideologie des Sieges: Dieses Phänomen hat, wie man weiß, eine große Bedeutung mit Alexander dem Großen erreicht, nicht nur bei seinen Nachfolgern in der hellenistischen Welt, sondern Auch bei gewissen verbündeten Staaten des Alten Griechenland. Wir besitzen daher bemerkenswerte Geldemissionen in Silber aus dem *Koinon Aitôlôn*, die von dem geschlagenen Gold durch den Eroberer sichtlich imitiert werden. Seit Langem ist eine Beziehung zwischen der umseitig dargestellten weiblichen Figur und

der Statue Ätoliens festgestellt worden, wie sie von Pausanias in Delphi beschrieben wurde : ein Monument, das den Sieg Ätolions über die Galater, oder keltischen Eindringlinge, im Jahr 278/8 v. Chr. feiert und dessen Sockel von den Archäologen wiedergefunden wurde.

Allerdings hat man die Existenz einer ähnlichen Statue verkannt, wie wohl das Original darstellt und von den Ätoliern im Heiligtum von Thermos aufgestellt worden war, der wahrhaften Hauptstadt ihrer mächtigen Konfederation. Zudem hat man übersehen, dass ein wenn auch verstümmelter Hinweis auf diese Statue, die Ätolien sitzend auf einem Haufen feindlicher Schilder zeigt, in einem Bündnis-Vertrag existiert, den man einst in Delphi gefunden hat. Wir müssen uns also zu verstehen bemühen, warum auf dem Geld-Bild die mazedonischen Schilde mit den galatischen Waffen assoziiert werden. Der Schlüssel zu diesem Rätsel liegt in der Chronologie dieses Gelttyps, wie sie sich aus jüngeren Forschungen ergibt. Wir haben es also hier mit einem herausragenden Beispiel einer politisch-militärischen Repräsentation zu tun, deren Sinn partiell durch die Zeitläufe modifiziert wurde, während das Modell, die Statue, unverändert blieb!

14.30 - 15.00, Stéphane Montavon:

Introduction.

15.00 - 16.00, Francesca Falk:

Der Leviathan und die aus dem Bild gefallenen Schnabelmasken.

Das Frontispiz von Hobbes' Leviathan ist zu einer Ikone der politischen Philosophie geworden. Es handelt sich um ein starkes Bild, das im Laufe seiner Geschichte zahlreiche Denkräume produzierte, zugleich jedoch auch ein Produkt derselben ist. Herausgefallen aus diesem Bild sind? im wörtlichen wie auch metaphorischen Sinne? die Schnabelmasken der beiden Seuchenärzte. Ausgehend von diesem scheinbar unscheinbaren Detail werde ich in meinem Vortrag eine etwas andere Sichtweise des Hobbes'schen Souveräns entwerfen.

Le Léviathan et les masques à bec tombés hors de l'image.

Le frontispice du Léviathan de Hobbes est devenu une icône de la philosophie politique. Il s'agit d'une puissante image qui a produit, au cours de son histoire, de nombreux espaces de pensée. Ce qui est tombé de cette image, ce sont, au sens propre comme au figuré, les masques à bec des deux médecins de la peste. A partir de ce détail apparemment insignifiant, je développe une vision autre du souverain hobbesien.

16.30 - 17.30, Matteo Burioni:

Le partage du champ pictoral. La Rotta di San Romano de Paolo Uccello.

La conférence aborde une peinture de bataille de Paolo Uccello datée de 1435 environ. Uccello montre une opération militaire représentée selon les lois de la perspective. On investiguera la proximité métaphorique entre les termes historiques désignant le

champ de bataille et ceux qui désignent le champ pictural. Tandis que la perspective rend possible la représentation de la bataille dans un espace étendu et potentiellement infini, Uccello montre la vertu du général comme maîtrise du champ pictural fini. La représentation de la bataille comme partage du champ pictural rivalise avec l'ordre de la perspective, respectivement avec la composition de la bataille dans un espace étendu. Cette tension sera mise en relation avec la discussion contemporaine autour des mercenaires et de la nécessité d'établir une milice de citoyens dans la république de Florence.

Die Aufteilung des Bildfeldes. Di "Rotta di San Romano" von Paolo Uccello.

Der Vortrag beschäftigt sich mit einem frühen Schlachtengemälde von Paolo Uccello (ca. 1435), das eine komplexe Kampfhandlung in sehr eigenwilliger perspektivischer Darstellung zeigt. Der Fokus liegt dabei auf der metaphorischen Nähe der historischen Begriffe für Schlacht- und Bildfeld (it. campo, frz. champ). Während die perspektivische Darstellung eine Ordnung des Schlachtfelds in einem ausgedehnten, potentiell unendlichen Raum ermöglicht, zeigt Uccello in seiner Malerei dennoch die persönliche Tugend des Feldherrn als Beherrschung der begrenzten Bildfläche. Die Inszenierung der Schlacht als Teilhabe oder Aufteilung der Bildfläche tritt in Konkurrenz zur Ordnung der Schlacht im ausgedehnten Raum. Dies wird in einen Zusammenhang zur zeitgenössischen Diskussionen um die Ablehnung der Söldnerheere und die Forderung nach einer Bürgermiliz im republikanischen Florenz gestellt.

