

# Les allégories de la *Sculpture* de Klimt et les trois modalités de recherche de l'histoire chez Nietzsche

## Klimt's Allegories of Sculpture and Nietzsche's Three Ways of Approaching History

(Abstract)

In the late 19th and in the early 20th centuries a great number of intellectuals, students and Viennese artists were concerned with Nietzsche's philosophy which they tried to integrate into or adapt to their own ways of thinking and creating. One of these was the painter Gustav Klimt.

Though there is no proof that Klimt read Nietzsche's *Second Untimely Meditation (On the Uses and Disadvantages of History for Life)*, we come across similarities between the two. The similarities cover two different levels, the first – an outlook upon history and the second – a construction of the discourse (by the philosopher) or of the pictorial area with all the specific elements of the art language (by the artist).

**Keywords:** history, historicism, historical disease, allegory of painting.

### 1. Les modalités d'examen de l'histoire

Dans la *Seconde considération inactuelle* (CI, II), Nietzsche analyse la relation de l'histoire avec la vie, plus précisément, l'utilité et les inconvénients de celle-ci pour la vie – comme le sous-titre le montre. En même temps, un autre problème qu'il a en vue, vise la faiblesse des cultures qui reposent sur l'histoire ou qui en abusent. Cette faiblesse est déterminée par le manque de conséquences (suites) d'une tradition culturelle qui se perd dans la contemplation du passé (de son histoire) « dissociée de l'action et poussée dans la sphère de l'intériorité ».<sup>1</sup> Dans le même temps, dit Nietzsche, l'excès d'histoire dénature la vie (CI, Préface).

A travers cette analyse, l'histoire est prise comme mémoire du passé, ayant une double nature: celle de science, de discipline savante (avec sa valeur de vérité) et de mémoire vivante (avec sa valeur vitale). « L'exigence de faire de l'histoire une science », une science des choses passées, « une science du devenir universel » (CI, II, § 4), a conduit à la détérioration de la relation entre la vie et l'histoire (relation que Nietzsche trouvait dans un état idéal à l'époque de la tragédie grecque). L'homme historique est celui qui considère que le sens de l'existence peut être découvert au cours d'un processus: en regardant vers le passé, il peut expliquer le présent et ensuite il peut essayer de comprendre le futur (CI, II, § 1). En tant que savoir, l'histoire s'occupe des valeurs de la vérité, de l'objectivité et de la justice et Nietzsche en reconnaît la nécessité, tant qu'on ne dé-

---

<sup>1</sup> J. Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, Editura All Educațional, 2000, p. 94.

pas certaines limites. « La connaissance historique, cette mémoire des sociétés, n'est pas un luxe de l'esprit, elle est un besoin. Par les réalisations du passé, il s'agit de mieux se rendre compte des possibilités d'action futures. Le sens de l'histoire naît de l'énergie expansive qui anime l'effort de tous les vivants »<sup>2</sup>.

Il propose et analyse trois modalités d'étudier l'histoire: monumentale, antiquaire et critique, à chaque type d'histoire correspondant un certain type de vie et un certain type humain auquel elle est aussi utile.

### 1.1. La manière *monumentale*

La manière monumentale a en vue les collections de moments qui pourront toujours produire un effet. Nietzsche reconnaît que les raisons et les causes monumentales sont exemplaires et dignes d'être imitées: « le passé sera rédigé dans un souci d'exemplarité ».

L'histoire monumentale assure à la mémoire une place primordiale et il insiste sur son utilité pour la vie: « la vie a besoin d'histoire ». C'est parce que le monumental maintient la mémoire de certains événements et des hommes particuliers. L'évocation de ceux-ci se constitue comme un stimulant pour l'effort créateur des contemporains. A ceux qui cherchent dans le passé l'exemple et le modèle nécessaire pour agir avec grandeur convient le modèle monumental, parce qu'il sert à une vie créatrice et à « l'histoire comme remède à la résignation ». L'histoire monumentale vise l'homme « en tant que celui-ci est créatif et entreprenant », l'homme qui cherche dans le passé l'exemple pour « créer le grand » – le créateur, l'artiste. Il y a une typologie de ceux qui se trouvent dans la contemplation de la grandeur du passé: celui qui est passé fier et puissant à

travers cette existence; le mélancolique; le compatissant et serviable: « il y a quelqu'un pour passer, fier et fort au travers de l'existence », « un autre aura été pénétrant », « un troisième miséricordieux et charitable ».

Le monumental s'offre plusieurs fois comme remède aux temps présents – dont la culture est présentée comme faible et qui barrent le chemin vers l'accomplissement des « personnalités fortes ».

Pourtant, Nietzsche attire l'attention sur le fait que plusieurs fois les effets sont au détriment des causes. « L'histoire monumentale trompe par des analogies: par de séduisantes ressemblances, elles incitent les courageux à la témérité, au fanatisme; et le nombre des *effets en soi* dans l'histoire, c'est-à-dire des effets sans causes suffisantes, serait à nouveau augmenté. » Mais l'histoire monumentale donne sa grande contribution à la vie, elle prouve que « la vie a besoin d'histoire » (CI, II, § 2).

Bien que l'histoire monumentale soit utile à la vie, celle-ci se tourne parfois contre elle, alors qu'au nom des valeurs universelles du passé l'homme résiste aux efforts des créateurs contemporains qui essayent de s'imposer et d'occuper une place dans cette histoire. La limite du monumental réside précisément dans sa nature d'évocation du passé et quand cette modalité est prépondérante dans l'analyse du passé, les effets peuvent être négatifs. En ce sens, Nietzsche donne l'exemple des natures non artistiques qui invoquent le « canon de l'art monumental – c'est-à-dire, d'après ce que nous venons de dire, de l'art qui a de tout temps fait de *l'effet* » au nom du grandiose qui existe déjà, en rejetant l'art contemporain. La raison trouvée par ceux-ci est le manque d'autorité historique et implicitement de monumentalité de cet art (à préciser le fait qu'ils sont des connaisseurs d'art) (CI, II, § 2).

L'histoire monumentale peut être une forme déguisée de la haine contre les puis-

<sup>2</sup> Charles Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Editions Gallimard, 1951, p. 514.

sants esprits artistiques contemporains, modalité qui s'offre « sous le masque d'une admiration comblée envers les puissants des temps passés ». Quand les apathiques et les faibles font l'usage de cette histoire, les conséquences peuvent être les plus désastreuses pour les hommes forts et actifs. Voilà, dit Nietzsche, une modalité de tuer l'art par l'art ! C'est pourquoi il critique tous les créateurs d'art qui se soumettent seulement aux « canons de l'art monumental » et aux « bons à rien de l'esthétique », qui ne parviennent pas à comprendre un art qui dépasse toutes ces règles.

### 1.2. La manière *antiquaire*

La manière antique (*antiquarisch*) est la deuxième dans l'analyse de Nietzsche. Il considère qu'elle appartient à « celui qui a le goût de la conservation et de la vénération », à « celui qui se tourne avec amour et fidélité vers le monde d'où il vient ». L'objet de son admiration est la chose désuète qui a la prétention de l'éternité. En général, cette antiquaille accumulée pendant son existence est une « somme de piété et de respect de la part des individus et des générations » et elle est reconnue en tant que telle.

Orientée seulement vers le passé, cette manière a un champ visuel très limité, étant concentrée seulement sur le « spectacle reposant d'une aveugle fureur collectionneuse, on ratisse en bande et sans répit tout ce qui fut jamais » (CI, II, § 3).

L'histoire antique réussit à conserver la vie, mais de toute façon elle ne peut pas la créer et ne peut pas déterminer son expansion, parce qu'elle sous-estime tout ce qui est en devenir et paralyse l'homme d'action. L'homme antique apprécie le passé et le présent, dans la mesure où ceux-ci sont marqués par le traditionnel, il apprécie le futur seulement s'il maintient constants les éléments de ce passé.

C'est à ceux qui vénèrent le présent en cherchant ses racines et ses qualités aux temps d'autrefois, à ceux qui ont besoin de prôner le lieu et l'époque dans lesquels ils vivent, en trouvant ici l'ancienneté, que correspond la manière antique, qui sert à une vie conservatrice. Si le type monumental cherche son lieu dans le « temple de l'histoire », l'âme conservatrice vise sa place dans les choses insignifiantes, dans « le fourbi qu'on tient des aïeux ».

Quand Nietzsche parle de l'homme antique, il utilise la métaphore de l'arbre. Tout comme celui-ci, l'antique qui végète se nourrit par le biais de fortes racines, profondément enfoncées dans leur propre histoire. Son horizon est assez restreint et il lui manque une hiérarchie de valeurs pour les choses déjà passées.

L'abus d'histoire antique conduit au moment où le sens historique ne conserve plus la vie, mais arrive à la momifier, en sapant sa continuité. C'est le moment où l'antiquité s'oppose à la modernité et choisit au détriment de cette dernière.

### 1.3. La manière *critique*

La manière critique suppose « la force de briser et d'éliminer un passé afin de rester en vie » pour aller de l'avant (CI, II, § 2). Ce type d'histoire vise l'homme comme être qui souffre et qui a besoin de libération: « en tant qu'il peine et a besoin de se libérer ».

Tout comme les autres manières de se rapporter au passé, la dernière comporte aussi des risques et le plus évident, c'est l'impossibilité de se détacher en totalité « des chaînes du passé ». Parce qu'il est l'héritier et, d'une certaine manière, le résultat des générations antérieures, l'homme est aussi le résultat de leurs égarements, de leurs passions et de leurs fautes, ce fait se trouvant en conflit avec ses nouvelles habitudes, avec sa nouvelle nature. L'histoire critique déracine parce qu'elle fait appel à

une seconde nature, « plus faible en règle générale que la première ». Elle ne vise pas la création et ne l'aide que très peu.

L'homme qui cherche à dépasser le présent, en critiquant les formes de vie devenues injustes, exprime son besoin d'exercer un jugement critique; parce qu'il juge et détruit un passé, il est un homme en danger et, en même temps, dangereux. Son temps l'est aussi.

Au dépit du fait que Nietzsche pratique assidûment ce type d'histoire dans ses *Considérations inactuelles*, surtout quand il critique la culture faible, il la minimalise pourtant, en lui accordant un espace insignifiant dans ce texte.

Sa conclusion est que « lorsqu'un homme qui veut faire de grandes choses a besoin du passé, c'est par le biais de l'histoire monumentale qu'il se l'approprie; celui, en revanche, qui se complaît dans les ornements de l'habitude et le respect des choses anciennes cultive le passé en historien traditionaliste; seul celui que le présent oppresse et qui veut à tout prix se débarrasser de ce fardeau sent le besoin d'une histoire critique, c'est-à-dire d'une histoire qui juge et qui condamne » (CI, II, § 2).

Les deux premiers types d'histoire ont tendance à surestimer le passé et à dévaloriser le présent dans la mesure où celui-ci est différent de la tradition. De même, il survient une aversion envers les talents potentiels qui cherchent à s'imposer et qui ne jouissent pas de la reconnaissance des contemporains.

Quant aux critiques, ils rejettent leur enracinement dans le passé et veulent instaurer une seconde nature pour faire dépérir la nature primitive de l'homme. Mais il est difficile de trouver une limite à la négation du passé « puisque les secondes natures sont plus faibles en règles générales que les premières » (CI, II, § 3). Cette faiblesse initiale est aussi un inconvénient pour la vie. Il y a aussi des situations consolatrices pour ceux qui servent l'histoire critique,

parce qu'on peut voir surgir la chance que cette deuxième nature devienne à un moment donné la première. L'histoire antique et l'histoire critique se trouvent dans un rapport d'opposition: la première enracine l'homme dans le passé, tandis que la deuxième le déracine.

## 2. Le rôle de la mémoire et de l'oubli dans l'analyse de l'histoire et la maladie historique

Si les deux premiers types d'analyse de l'histoire étaient concentrés spécialement sur le passé, la *mémoire* ayant un rôle central, le troisième type est concentré surtout sur l'*oubli*.

Pour Nietzsche, la mémoire individuelle ou collective est une fonction vitale. Il associe la mémoire et l'oubli, en précisant qu'il y a une ligne qui les sépare, « ainsi que la capacité à oublier aussi bien qu'à se souvenir en temps voulu ».

Les deux dépendent d'une force principale qui caractérise un être vivant et que Nietzsche appelle « force plastique » (*plastische Kraft*). Elle caractérise la force d'un individu ou d'un peuple à progresser, et établit le degré de transformation et d'assimilation des éléments qui leur sont étrangers (l'un de ces éléments est le passé même). A l'appui de cette idée, il donne l'exemple d'une force plastique insignifiante, mais aussi d'une force infinie, pour mettre en évidence le rôle de l'oubli et ses limites, car « qu'on se figure la plus puissante et la plus monstrueuse des natures, elle se reconnaît à ce qu'elle ne s'imposerait quant au sens historique aucune limite à partir de laquelle il serait censé devenir envahissant et nuisible » (CI, II, § 1).

Dans la nature, tout dépend de la force déterminée et limitée et de la possibilité de celle-ci de rester elle-même. Elle a besoin de l'oubli seulement pour conserver son unité face à la multiplicité de ses percep-

tions. En tant que fonction de vie, la mémoire n'est plus seulement une façon de retenir des informations. De même, l'histoire n'est plus seulement connaissance; elle est aussi mémoire et elle est utile à la vie. « Une métaphysique de la vie prend le relais de la critique pour fonder la thèse d'une utilité de l'histoire »<sup>3</sup>.

Nietzsche analyse ce qui s'oppose à la mémoire du passé sous la forme d'une ambiance d'oubli où se développe la vie individuelle ou collective. Il dit que, généralement, c'est impossible de vivre sans l'oubli, car toute action en dépend à un moment donné. C'est pourquoi il pose le problème d'un point, d'un certain degré à partir duquel il faut oublier le passé. D'autre part, l'homme ne peut pas apprendre l'oubli, car il dépend toujours d'un passé.

La conscience moderne, surchargée de la connaissance historique, a perdu « la force plastique de la vie » qui rendait les hommes capables d'interpréter le passé en regardant le futur à l'aide de « la force suprême du présent »<sup>4</sup>. Pour Nietzsche, la maladie historique constitue un trait de ce savoir moderne. Cette maladie historique est caractérisée par un excès de connaissance historique (spécifique au XIXe siècle) et par l'impossibilité de celle-ci de créer une histoire nouvelle.

### 3. Vaincre la maladie historique; des remèdes pour l'excès d'histoire

La force plastique de la vie est affectée par l'excès d'histoire. Un aspect négatif de cet excès est le fait que Nietzsche définit l'histoire comme « un succédané des autres

puissances spirituelles, art et religion » (CI, II, § 8).

Les solutions contre cet abus sont nommées par Nietzsche *l'anhistorique et le supra-historique*. Ce « sont des remèdes naturels contre l'empiètement de l'histoire sur la vie, contre la maladie de l'histoire » (CI, II, § 10).

L'anhistorique (*anhistorisch*) est un remède pour l'excès d'histoire. Nietzsche utilise une fois le mot « antihistorique » pour critiquer l'opposition entre anhistorique et historique, car l'anhistorique et l'historique sont également nécessaires à un individu, à un peuple ou à une culture. « L'histoire, en tant qu'elle sert la vie, sert une puissance anhistorique » (CI, II, § 1).

De la même façon que l'anhistorique, le transhistorique constitue un remède contre les poisons de la modernité (étant utilisé en particulier par la science). Contrairement à l'anhistorique, le transhistorique a un côté lié à l'histoire comme « service de la vie ». A la différence de l'homme historique, qui conçoit sa propulsion vers le futur en regardant le passé, l'homme transhistorique ne voit pas une solution dans ce procès; pour lui, le monde se développe et se détruit également à chaque instant (partant de l'hypothèse de la possibilité de décomposer en mille cas les événements historiques nés en conditions anhistoriques). Les hommes transhistoriques sont d'accord avec le principe: « présent ou passé, c'est tout comme, à savoir identité de type malgré toutes les diversités et, en tant que présence constante de types impérissables, composition inchangée de valeurs inaliénables et d'importance toujours égale » (CI, II, § 1). C'est pourquoi ils ont renoncé à traiter l'histoire d'une manière trop sérieuse.

Une solution anhistorique à l'histoire est l'oubli et son remède transhistorique est l'indifférence envers la médiocrité des temps présents (modernes), les connaissances exceptionnelles et les esprits puissants quand on évoque des grands évé-

<sup>3</sup> Nietzsche, *Sur l'histoire*, traduction, notes explicatives, questionnaires Fr. Guery, Classiques Hachette, 1996, p. 135.

<sup>4</sup> J. Habermas, *op. cit.*, p. 94.

ments appartenant à toutes les périodes historiques. « Par le terme d'*anhistorique* je désigne l'art et la force de pouvoir oublier et de s'enfermer dans un *horizon* restreint; j'appelle *suprahistoriques* les puissances qui détournent le regard du devenir, pour le porter sur ce qui donne à l'existence un caractère d'éternité et d'indifférence, *art et religion* » (CI, II, § 10).

Dans ses *Considérations inactuelles*, Nietzsche utilise le terme *art* pour parler des beaux-arts ou de la musique. Il l'oppose à la science (orientée vers le passé) comme si l'art était une force spirituelle, une force rivale de la science. L'art s'oppose aussi à l'histoire en tant que force anhistorique. L'art est une illusion utile à la vie, qui protège le progrès, la création. Il résulte de cette affirmation l'idée que l'action historique créatrice implique la possibilité d'agir d'une manière anhistorique. Pour Nietzsche, l'anhistorique est semblable à une « atmosphère envahissante, dans laquelle la vie naît ». Comme l'art n'est pas temporel (historique), « aucun artiste ne pourra finir son œuvre [...] sans qu'il la désire et la convoite dans un tel état anhistorique dès le début » (CI, II, § 1).

#### 4. L'allégorie de la *Sculpture* et la référence à l'histoire

Les deux allégories de la *Sculpture* (1889, 1896) donnent l'impression d'une collection historique de modèles, d'un enchaînement de personnages représentatifs pour les arts plastiques au fil des années.

La manière dont Klimt a organisé les plans de ces travaux (le premier plan, le plan intermédiaire et le fond) peut être analysée selon les trois modalités d'étudier l'histoire mentionnées par Nietzsche dans sa deuxième *Considération inactuelle*: la modalité monumentale, l'antiquaire et la critique. On doit mentionner encore une fois qu'on ne sait pas si Gustave Klimt a lu ce texte ou s'il en a appris le contenu à l'aide de ses

connaissances des œuvres de Nietzsche. Le fait qu'il y a une similitude entre la manière de présenter de Nietzsche et celle de représenter de Klimt nous détermine à poser le problème.

Nous devons préciser que nous allons observer les trois modalités à partir de la perspective d'une forme particulière de l'histoire – celle des arts plastiques, et pas de la perspective de l'histoire en général. On retrouve dans le deuxième plan et dans le plan intermédiaire une façon de représenter la modalité antiquaire et la modalité monumentale, et dans le premier plan, on représente la modalité critique, l'image étant organisée chronologiquement à partir du plan second (le passé) vers le premier plan (le présent et le futur).

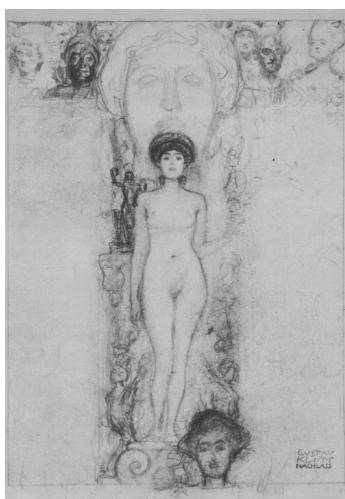
Nous avons précisé dans le paragraphe précédent que l'histoire monumentale se trouvait au service de la vie créatrice. Néanmoins, son excès empêche les créateurs du présent (contemporains de Klimt) de s'imposer parce qu'ils sont intimidés par la force artistique des œuvres évoquées et par leurs auteurs.

L'histoire monumentale comme forme déguisée de la haine (comme nous l'avons présentée au début du chapitre) a été ressentie par l'artiste d'une manière violente. Klimt a été dans cette situation car beaucoup de professeurs de l'Université ne l'ont pas compris et l'ont toujours contesté, au nom des valeurs artistiques académiques, déjà reconnues. Dans cette perspective, le côté négatif de l'histoire monumentale est le fait qu'elle approche, généralise, égalise les différences, en atténuant la diversité des raisons et des causes. Son œuvre *L'Envie* pourrait être considérée comme une bonne réponse aux accusations de ceux-ci.

Nietzsche aussi a été contesté par les personnalités célèbres de son temps. Ils ont spécialement contesté sa façon d'aborder la culture grecque. Il a écrit la deuxième



L'allégorie de la *Sculpture*, 1889



L'allégorie de la *Sculpture*, 1896

*Considération inactuelle* comme réponse à cet état d'esprit.

Dans l'œuvre de Klimt de 1889, la modalité d'évocation monumentale est rappelée à travers un « musée imaginaire » de l'art de la sculpture (*L'athlète extrayant l'épine de son pied*, *Athènes*, *Junon*, *Nike Apteros*, un bas-relief représentant les muses).

Dans son œuvre de 1896, la manière monumentale revient avec la présence de Junon, d'une Spinge et d'un Apollon archaïque, de deux sphinges naxiennes représentés de profil à la base du piédestal. Intervient aussi dans cette œuvre la manière antique, car Klimt y apporte un nombre de bustes, représentant les diverses étapes dans le développement de l'art.

Les œuvres enchaînées dans la partie supérieure de la peinture semblent être des exemplifications de l'art sculptural, comme une collection de chefs-d'œuvres spécifiques à quelques périodes de l'histoire d'art (l'antiquité grecque et romaine, la période gothique, la renaissance, le baroque etc.). L'ensemble de ces œuvres renforce l'idée que l'histoire antique enracine l'homme dans son passé collectif.

Les œuvres sont alignées comme des spectateurs de pierre et donnent l'impression que le spectacle, l'exposition se trouve au-delà du tableau. Même s'ils semblent être des êtres morts (leur regard étant absent), il s'agit d'un effet semblable à celui de l'œuvre de 1888, *Salle de l'ancien Burgtheater* (Vienne), où les spectateurs deviennent acteurs.

Nietzsche voit l'art moderne comme une sorte d'ambiance dans laquelle la modernité touche l'archaïque. Klimt essaie de réaliser la même chose. J. Habermas remarque que l'historicisme imagine le monde comme une exposition et transforme les « contemporains qui en jouissent dans des spectateurs blasés »<sup>5</sup>, et que seul le pouvoir historique d'un art qui s'évanouit dans l'actualité peut le sauver de « la misère intérieure de l'homme moderne » (CI, II, § 5).

La référence critique à toute cette histoire imposante est conçue dans les deux œuvres à travers les femmes qui personnifient la « sculpture ». L'histoire critique est celle qui juge le passé et le reconstruit. C'est pourquoi les femmes – sculptures qui ne sont plus en marbre – semblent assez vives et sont représentées d'une manière idéalisée.

Dans son œuvre de 1889, le nu féminin se trouve devant « ce musée imaginaire »<sup>6</sup> de l'art (la tête est représentée de demi-profil), et dans celle de 1896, la femme représentée tient une pomme à la main et essaie de séduire le spectateur à l'aide de son sourire.

<sup>5</sup> G. Fliedl, *Klimt*, Taschen Verlag, 1997, p. 42.

<sup>6</sup> J. Habermas, *op. cit.*, p. 96.

La dernière se trouve dans un contraste réel avec les personnages que l'historicisme a offerts comme vérités et dont la validité a été confirmée au fil des années. Par la beauté sculpturale du corps mais aussi par la présence de la représentation des cheveux d'une manière réaliste, elles concentrent toutes les métaphores et les métamorphoses de la féminité, présentes dans les personnages qui se trouvent derrière eux: la femme-divinité, la femme-sphinge, la femme-muse, la femme-Eve avec la pomme, en concrétisant d'une manière plastique les paroles de Nietzsche: ce n'est « que lorsque l'histoire admet de se faire œuvre d'art ou pure formation artistique qu'elle peut éventuellement garder ou au moins réveiller des instincts ».

A cause du fait qu'elle diminue l'importance des regards absents des hommes du second plan, l'allégorie de 1896 agit comme une sphinge, étant une « contre image des figures à observer qui semblent être transformées de sculptures en êtres humains »<sup>7</sup>. La manière réaliste de représenter les deux femmes est et sera l'un des traits caractéristiques des œuvres – portraits de Klimt.

Le personnage féminin situé à la base de l'œuvre, une viennoise de la fin du XIXe siècle, semble n'avoir aucune relation avec la composition ou, mieux, elle semble être un personnage secondaire. Néanmoins, les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent. Le moyen par lequel le personnage est réalisé rappelle lui aussi l'histoire de l'art: elle porte une couronne de lauriers sur la tête (couronne spécifique à l'art grec et romain), étant représentée de manière *frontale* (spécifique à l'art égyptien) et en même temps réaliste. C'est pourquoi elle synthétise tous les personnages de l'allégorie et les

<sup>7</sup> W. Hofmann, *Poets Are Always Producing Chaos: Nietzsche, Klimt and Turn-of-the-Century Vienna*, dans le vol. *Nietzsche and "an architecture of our minds"*, ed. by Alexandre Kostka and Irvin Wohlfarth, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 73.



trois types par lesquels on se rapporte à l'histoire.

### 5. Les peintures murales du Kunsthistorisches Museum et l'historicisme

Les trois modalités d'analyser l'histoire en général (en particulier l'art) et les types de personnages représentatifs pour chacune d'entre elles (monumentale, antiquaire et critique) sont valables quand on analyse la manière dont Klimt s'est rapporté à cette histoire, mais aussi la manière dont ses contemporains se sont rapportés à ses œuvres. Alors, nous allons analyser la manière dont on peut ordonner certains thèmes choisis par le peintre (thèmes qu'on peut analyser à partir des trois méthodes), mais aussi sa vie d'artiste et ses étapes. Dans le paragraphe précédent nous avons traité la première question tandis que toutes les trois modalités ont été observées dans le cadre de chaque œuvre. Dans les allégories du Kunsthistorisches Museum les étapes essentielles de l'histoire de l'art sont présentées dans des œuvres différentes.

W. Hofmann compare Klimt au « virtuose historique »<sup>8</sup> (l'actuel virtuose en histoire) que Nietzsche décrivait dans *Les Considérations inactuelles II* comme un « passif accordé », qui pouvait déterminer « les temps et les personnes les plus incompatibles » (CI, II, § 6). L'explication c'est le fait qu'à l'intérieur de la même œuvre il met à côté des personnages des traits et des éléments stylistiques appartenant à des périodes historiques différentes.

A travers les œuvres murales du Kunsthistorisches Museum (*La Renaissance italienne*, *L'Art égyptien I, II*, *L'Art grec I, II* et *Quattrocento roman et vénitien*), Klimt a énuméré quelques-uns des plus importants moments de l'histoire d'art qui font partie de ce que Nietzsche nommait « le carnaval cosmopolite des dieux, des coutumes et

des arts » et qu'il voyait ironiquement comme « le festival permanent d'une exposition universelle » (« Kosmopoliticher Gotter-, Sitten- und Kunste-Karneval Fest einer Weltaustellung ») (CI, II, § 5). Elles ont été réalisées entre 1890-1891 (entre la première variante de l'allégorie de la *Sculpture* – 1889 – et la deuxième – 1896).

En fait, à cause de la manière dont ces peintures ont été conçues, elles constituent plus que de simples allégories des périodes qu'elles représentent. Comme Lisa Florman l'observait bien, elles représentent l'art de chaque période, à travers les images caractéristiques de l'âge<sup>9</sup>: l'enfant et le jeune (pour la *Renaissance italienne*), la jeune (pour *l'Antiquité égyptienne et grecque*), le vieux (pour *Quattrocento vénitien*). Klimt reprendra ce type de représentation dans son œuvre *Les trois âges de la femme* (il montre ici trois hypostases de la femme – l'enfant, la jeune et la vieille).

Beaucoup d'artistes appartenant à la vieille et à la nouvelle génération ont participé à la réalisation du projet du Kunsthistorisches Museum. Les professeurs de l'École d'arts appliqués (Kunstgewerbeschule) y apportaient leur éducation artistique et leurs théories sur les idéaux esthétiques focalisant sur l'historicisme éclectique qui utilisait et combinait une diversité de styles hétérogènes de l'histoire de la peinture. La doctrine artistique de l'historicisme consistait dans une instruction qui supposait le copiage des originaux (de manière naturaliste ou par des photos). L'épreuve pour l'admission de Klimt à cette école a consisté dans la réalisation d'un dessin qui avait comme thème une tête de femme réalisée à partir d'un modèle de plâtre. C'est pourquoi les représentants plus vieux de cette école semblent incarner parfaitement l'historien antiquaire – le collectionneur d'antiquailles de Nietzsche.

<sup>9</sup> L. Florman, « Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece », *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 2 (Jun. 1990), pp. 310-326.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Tributaire de cette éducation, Klimt a eu sa période tournée vers le passé et marquée par le traditionalisme (académisme), quand il réalisait des portraits des personnages (historiques, artistiques) ou des copies d'après des auteurs consacrés. (Un exemple est le portrait d'Isabelle d'Este de Titien.) «...Ni Overbeck, ni Nietzsche n'avaient, à leurs débuts, échappé aux défauts de l'historisme. Ils en avaient pourtant aperçu le danger. C'est l'enseignement discret et orgueilleux qui se poursuit à travers ce pamphlet si découragé ». Habermas remarque que la dénaturalisation historiciste de la conscience moderne<sup>10</sup>, la multitude des contenus arbitraires et la suppression de tout ce qu'il y a d'essentiel ont déterminé Nietzsche à douter que la modernité puisse créer ses propres critères « car, nous autres modernes, nous ne possédons rien en propre » (CI, II, § 4).

Les jeunes artistes (Klimt étant parmi eux) ont commencé à douter des méthodes d'enseignement utilisées dans cette école, les critiques qu'on y apportait étant de plus en plus fréquentes. Le concept esthétique de l'historicisme constituait, de façon générale, une autre raison de cette critique: « on est inondés d'une monotonie interchangeable

de quelques objets stupides... des menus, des étiquettes sur les bouteilles, des boîtes d'allumettes, des bouts de papier de cigarettes et toute sorte de bagatelles et d'ordures toujours sous la forme de sphinx, de griffons usés et de feuilles d'acanthé... du travail négligeant des gens qui n'ont jamais vu ou étudié un original et qui seulement manient très superficiellement tout non-sens formel à la mode »<sup>11</sup>.

Les sécessionnistes sont ceux qui vont introduire des réformes pratiques dans l'école en insistant sur la créativité artistique individuelle et sur le renoncement au copiage des modèles historiques, ceux des monumentaux.

Cette période a représenté cependant pour Klimt (dont l'éducation a été orientée vers les modèles historiques mais aussi vers une diversité des méthodes et des techniques artistiques) un point de départ assez important pour son développement ultérieur. Alors, même si *L'Ere Ringstrasse* a été marquée par l'historicisme, elle a certainement eu son importance pour l'artiste, car, « dans l'historicisme, comprendre signifie trouver la genèse, la forme antérieure, les ressources et le sens de l'évolution »<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> J. Habermas, *op. cit.*, p. 515.

<sup>11</sup> Albert Ilg, « Moderne Vornehmheit », in *Gegen den Strom. Flugschriften einer literarisch-künstlerischen Gesellschaft*, vol. XX, Vienne, 1886, pp. 10-13, *apud* G. Fliedl, *Gustav Klimt*, pp. 32-33.

<sup>12</sup> P. Ricœur, *Conflictul interpretărilor*, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 35.

**Antonela CORBAN**, Facultatea de filosofie, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, promoția 1995; Studii aprofundate „Paradigme ale filosofiei moderne europene” (2000) și stagiul DEA la Centrul de cercetare a imaginarului și raționalității „Gaston Bachelard”, de la Université de Bourgogne, Dijon (2002); doctorat în cotutelă, *Nietzsche et Klimt: la métaphysique en question* (istoria filosofiei – Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași și filosofia artei, Université de Bourgogne) (2009). Domenii de interes: istoria, teoria și filosofia artei, concretizate în studii (*Autoportretele lui Egon Schiele. Un narcissisme răsturnat*, 2000; *De Chirico și inversarea categoriilor estetice nietzscheene*, 2001; *Genealogia artei la Nietzsche*, 2005) sau traduceri (Maryvonne Perrot, *Cubism, futurism, suprarealism: vicisitudinile subiectului în artă*, 2005). E-mail: Acorban2001@yahoo.com