



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2018
Détruire

De l'histoire sociale à la *Bildwissenschaft* avec Marx, Benjamin et Warburg

Entretien avec Horst Bredekamp par Christian Joschke

Horst Bredekamp et Christian Joschke

Traducteur : Bérénice Zunino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/11386>

DOI : [10.4000/perspective.11386](https://doi.org/10.4000/perspective.11386)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 105-122

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Horst Bredekamp et Christian Joschke, « De l'histoire sociale à la *Bildwissenschaft* avec Marx, Benjamin et Warburg », *Perspective* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 29 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/11386> ; DOI : [10.4000/perspective.11386](https://doi.org/10.4000/perspective.11386)

De l'histoire sociale à la *Bildwissenschaft* avec Marx, Benjamin et Warburg

Entretien avec Horst Bredekamp¹
par Christian Joschke

– **Christian Joschke.** Pour débiter cet entretien, j'aimerais revenir à vos débuts, aux premières années qui suivirent vos études à Kiel, Munich, Berlin et Marbourg. À cette époque vous collaboriez étroitement avec la revue des *Kritische Berichte* et étiez membre de la Ulmer Verein (association d'Ulm). La jeune recherche était alors dominée par des thématiques comme l'iconographie politique et l'histoire sociale de l'art. C'est à cette époque que vous avez publié votre premier ouvrage : votre thèse de doctorat, parue en 1975 chez Suhrkamp, sous le titre « L'art comme médium des conflits sociaux » (*Kunst als Medium sozialer Konflikte*). Pourrions-nous revenir sur ces institutions, ces structures et ces acteurs du début des années 1970 ? Quelles furent les personnes qui jouèrent pour vous un rôle déterminant dans cette aventure autour des *Kritische Berichte* ? Franz-Joachim Verspohl, Martin Warnke bien sûr, votre directeur de recherche, Hubertus Gassner, Monika Wagner ? Quelles étaient aussi vos lectures ? Je pense toujours à Karl Marx, mais aussi à Aby Warburg. Comment ces thématiques sont-elles apparues et quelle était la situation politique et sociale de cette époque ?

– **Horst Bredekamp.** Oui, de fait vous avez déjà fait référence dans votre question à cette situation complexe. Dès le début, la génération de la rébellion estudiantine – j'ai commencé mes études en 1967 – aspirait autant à révolutionner l'université dans son ensemble qu'à modifier en profondeur la discipline de l'histoire de l'art, à l'ouvrir, à la rendre plus actuelle et aussi à la rattacher explicitement à des problèmes du temps présent. Durant toute ma scolarité j'avais montré un vif intérêt pour l'art et l'histoire de l'art. Après mon service militaire dans la Marine, j'ai entamé, trois semestres durant, des études sans objectif précis : j'ai commencé par la médecine, puis j'ai découvert la sociologie, l'anthropologie et la psychanalyse. J'ai validé plusieurs enseignements dans ces différentes disciplines, en statistiques aussi, entre autres, avant d'en venir à l'histoire de l'art. À cette époque, j'étais curieux de tout. Et cela ne changea pas lorsque je me lançai sérieusement dans des études d'histoire de l'art. À Marbourg, où j'achevai mes études après avoir fréquenté les universités de Kiel, Munich et Berlin, l'élection de Martin Warnke à la chaire d'histoire de l'art, malgré des hostilités féroces à son égard, avait créé un climat politique particulièrement tendu.



1. Première de couverture de l'ouvrage de Martin Warnke (dir), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh, Bertelsmann Kunstverlag, 1970.

– **Christian Joschke.** Comment et dans quelles circonstances Martin Warnke a-t-il été élu professeur ?

– **Horst Bredekamp.** Cela a marqué le début d'un renouvellement que rien ne laissait présager. Au Congrès des historiens de l'art d'avril 1970, à Cologne, Martin Warnke avait montré, à partir d'une étude du langage, que l'histoire de l'art telle qu'elle se pratiquait dans l'espace germanophone depuis 1945 continuait à promouvoir une description et une analyse des œuvres fortement hiérarchisée et supra-individuelle, c'est-à-dire de haut en bas et en déduisant le détail à partir de l'ensemble. Son propos avait provoqué une telle levée de boucliers qu'il pensait ne plus avoir d'avenir en histoire de l'art (fig. 1). Après avoir été la cible d'attaques médiatiques virulentes relayées par la presse de tout bord, il décida d'abandonner l'histoire de l'art. À Marbourg, où il avait candidaté à une chaire de professeur, il écrivit à l'historien de l'art Hermann Usener, président de la commission de recrutement, pour lui annoncer le retrait de sa candidature. Celui-ci lui répondit la chose suivante : « J'ai reçu une lettre intéressante que je vais conserver dans mon courrier personnel » ; et n'accepta donc pas le retrait de sa candidature. On apprit par la suite que Usener, avec le juriste de droit public Wolfgang Abendroth et le sociologue Heinz Maus, s'était engagé dans la résistance contre les nazis. Étant donné la situation politique d'après-guerre, il n'aurait pas été judicieux de révéler

cet engagement. Pour Usener, la candidature de Warnke représentait une chance unique de voir se réaliser les prises de position auxquelles il avait dû renoncer. C'était une occasion providentielle. Il est mort d'un infarctus après la qualification de Warnke par la faculté. S'il n'eut donc pas le temps d'assister à son élection, il en fut bien le principal instigateur. Cela a ouvert une brèche à Marbourg dans laquelle une grande partie de l'histoire de l'art critique s'est engouffrée. Ce moment vraiment particulier de la tempête iconoclaste déclenchée à Marbourg est resté inoubliable pour tous les acteurs de l'époque.

– **Christian Joschke.** Pourriez-vous revenir sur le Congrès des historiens de l'art de Cologne ?

– **Horst Bredekamp.** À côté de bien d'autres expériences, le Congrès de Cologne fut pour moi un moment particulier et inoubliable. J'y ai participé en qualité de porte-parole du *Kunsthistorische StudentenKonferenz* (KSK, « colloque des étudiants en histoire de l'art ») et y ai revendiqué, dans des résolutions et au cours des discussions, aux côtés de Herbert Molderings, Franz-Joachim Verspohl et bien d'autres, un renouvellement et une transformation profonde de l'histoire de l'art. En tant que porte-parole, j'ai suscité des réactions qui étaient presque de l'ordre de l'agression physique. Leopold Ettlinger, le grand spécialiste de la Renaissance qui revenait en Allemagne pour la première fois depuis son exil, le perçut très bien. Avant d'entamer la modération de sa section, il m'interpella : « Monsieur Bredekamp, j'ai remarqué tout ce qui se passe ici et je ne modérerai ma section qu'à condition que vous la dirigiez avec moi. » Je n'oublierai jamais le climat qui régnait dans la salle lorsque cet homme respectable s'approcha du micro pour déclarer : « Chères et chers collègues, je vous annonce que cette section sera modérée par moi-même et Bredekamp. » L'aversion que la salle me témoigna fut aussi impressionnante que son enthousiasme. Un tel geste de la part d'un ancien exilé déjà très âgé m'est apparu comme hautement symbolique. J'ai connu la même chose avec

Werner Hofmann qui, à Hambourg, défendit avec autant de ferveur l'autonomie de l'art et des sciences humaines comme celle de l'esprit critique.

– **Christian Joschke.** Êtes-vous arrivé à Marbourg pour faire votre thèse ou bien étiez-vous déjà étudiant là-bas avant l'élection de Martin Warnke ?

– **Horst Bredekamp.** Non. Le Congrès des historiens de l'art de Cologne eut d'autres répercussions. Il se disait partout que les responsables étudiants qui y avaient pris la parole n'auraient aucune chance de faire une thèse. Warnke écrit alors à Franz-Joachim Verspohl : « Si vous avez des difficultés, sachez qu'à Marbourg la porte vous est ouverte. » Franz Verspohl quitta Cologne en 1972 pour se rendre à Marbourg et m'écrivit : « Ici nous pouvons penser librement. » À cette époque j'étais à Berlin, que je quittai pour rejoindre moi aussi Marbourg. J'ai donc choisi de me rendre à Marbourg en toute connaissance de cause. Et je ne l'ai jamais regretté (fig. 2).



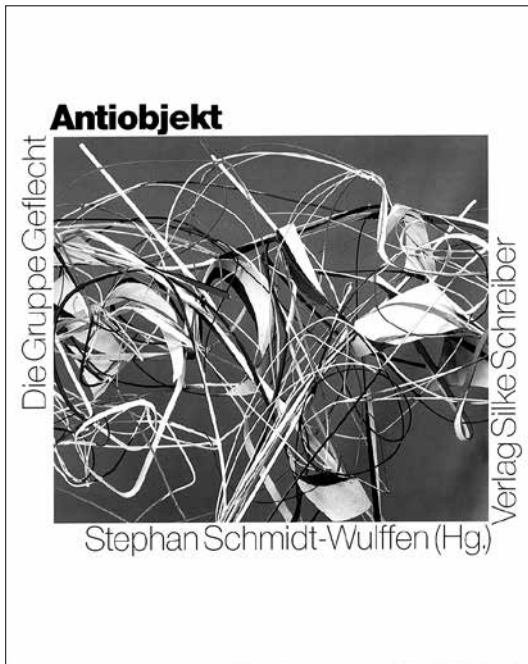
2. Martin Warnke, Franz-Joachim Verspohl et Horst Bredekamp (à gauche) devant une maison à colombages, Marbourg, 1974.

3. Façade principale du bâtiment des arts (Ernst-von-Hülse-Haus jusqu'en 2016) de la Philipps-Universität de Marbourg.

– **Christian Joschke.** Gerhard Wolf a dit un jour que c'est avec *l'Atlas Mnemosyne* que Warburg s'était révélé et que c'est avec le fonds des archives photographiques de Marbourg (*Bildarchiv Foto Marburg*) que vous avez commencé à théoriser les *Bildwissenschaften* (« sciences de l'image »). Pourriez-vous dire quelques mots de ces archives et expliquer dans quelle mesure elles ont joué un rôle important pour la méthodologie en histoire de l'art à cette époque ?

– **Horst Bredekamp.** Les archives photographiques de Marbourg sont un fonds de photographies d'œuvres d'art que Richard Hamann avait commencé à constituer avant la Première Guerre mondiale et qui devint rapidement l'un des plus importants au monde (fig. 3). À cette époque il avait été question de transférer ces archives photographiques au musée des Beaux-Arts de Marbourg. Pendant des jours entiers nous avons donc passé au peigne fin le fonds d'archives de l'université jusqu'à ce que Franz-Joachim Verspohl mette la main sur le document qui prévoyait le rattachement pérenne du fonds d'archives photographiques à l'université. Ce fut déterminant pour l'issue du conflit. C'est grâce à ce fonds que nous avons expérimenté et analysé





4. Première de couverture du catalogue : Stephan Schmidt-Wulffen (dir.), *Die Gruppe Geflecht - Antiobjekt, 1965-1968*, cat. exp. (Kunsthalle zu Kiel, 1991), Munich, Schreiber, 1991.

de manière systématique que chaque reproduction représente un original *sui generis*. Lutz Heusigner, qui avait présenté une communication sur l'art de la reproduction (*Reproduktionskunst*) dans la section de Martin Warnke, prit la direction du fonds d'archives photographiques de Marbourg. Il contribua grandement à la modernisation de ces archives en les sauvegardant sur microfiches, avant d'entamer très tôt un programme de numérisation.

– **Christian Joschke.** Et c'est ainsi que la thématique de l'iconographie politique est née ? Comment en êtes-vous venu à ce concept ? Le fonds d'archives photographiques de Marbourg en est-il à l'origine ou vous y êtes-vous intéressé ultérieurement ?

– **Horst Bredekamp.** C'est Marbourg qui me donna une impulsion décisive, mais en réalité cette thématique dominait toute l'histoire de l'art critique depuis les années 1960. L'iconographie politique faisait partie des revendications scandées à Munich, où j'étudiais. Puis à Berlin bien sûr. J'ai rejoint Berlin en 1969-1970, au paroxysme de la radicalisation et peut-être aussi au début du déclin du mouvement étudiant ; alors apparaissaient les premières discordes internes qui engendraient toujours de nouvelles radicalisations et qui étaient, pour certaines, inquiétantes. À Munich déjà, la réflexion

politique et la dynamique anticapitaliste étaient d'une telle intensité que les groupes dont j'étais membre se déchiraient. Certains ont sombré dans le terrorisme. Je n'oublierai jamais la dureté des discussions que nous menions pour savoir s'il fallait rester « bourgeois » ou entrer dans la clandestinité. Pour ne citer qu'un exemple : l'un des étudiants impliqués dans ce mouvement est parti en Rhodésie pour rejoindre les rangs de la résistance contre Ian Smith et a disparu sans laisser de traces.

– **Christian Joschke.** Dans quelle mouvance vous situiez-vous ?

– **Horst Bredekamp.** Dans les cercles du *Sozialistischer Deutscher Studentenbund* (SDS, « Union socialiste allemande des étudiants »). Sur le plan artistique, à Munich, j'étais proche, par exemple, du groupe Geflecht (fig. 4), lui-même apparenté au groupe Spur, ce mouvement expressionniste révolutionnaire dont les membres connurent la prison pour avoir commis un blasphème. Rainer Kunzelmann en faisait partie avant qu'il ne fonde la Commune I à Berlin. Thomas Bachmeier, directeur du groupe d'artistes Geflecht, est aujourd'hui encore indésirable à l'académie des Beaux-Arts de Munich. C'est dans ces cercles que j'ai été actif, politisé jusqu'au bout des doigts. Ensuite, à Berlin, où l'une de mes premières impressions marquantes fut d'entendre Ernest Mandel, le trotskiste, appeler à la révolution mondiale dans un amphithéâtre déchaîné de la Technische Universität. Puis je suis passé de cette atmosphère de bouillonnement à l'intensité paisible de Marbourg. C'est là-bas que j'ai passé les plus beaux moments. À Marbourg, où l'on commençait à vous parler de la dialectique de la forme

valeur sur la place du marché alors que vous étiez en train d'acheter de la confiture ou des radis, la vie intellectuelle était d'une incroyable intensité. C'est dans ce climat d'authenticité qu'est née l'iconologie politique. Il existait des liens avec la germanistique, Heinz Schlaffer dispensait son légendaire cours magistral sur la comparaison entre le *Faust* de Goethe et le *Capital* de Marx, Gert Mattenklott arrivait avec ses études sur Beardsley et sur l'Art nouveau. Rien que ça. Puis j'eus à mon tour un poste d'assistant à Hambourg et Martin Warnke y fut nommé professeur un peu plus tard. Comme cette université abritait le modèle du *Bilderatlas* d'Aby Warburg, l'iconographie politique devint à son tour systématique.

– **Christian Joschke.** Lorsqu'on lit votre premier livre, *Kunst als Medium sozialer Konflikte* (Suhrkamp, 1975), on remarque qu'il est aussi beaucoup question d'ordre social et d'économie politique. On sent l'influence du matérialisme historique et Marx jouait un rôle important. Mais Warburg vient bien sûr d'un tout autre milieu intellectuel. Avez-vous déjà pensé à Aby Warburg au début de ces années à Berlin et Marbourg ? Ou bien votre intérêt pour Warburg est-il né plus tard ?

– **Horst Bredekamp.** Non, il a été très tôt un pan important de ce qui permit de redorer le blason d'une histoire de l'art qui avait été jusqu'en 1933 l'espoir des sciences humaines dans l'aire germanophone, comme le disait Walter Benjamin. Aloïs Riegl, en particulier, représenta pour lui une source d'inspiration déterminante². Nous lisions bien entendu tous ces textes aussi dans l'optique d'un marxisme créatif non orthodoxe. Il était capital de développer un matérialisme historique qui se détache d'un modèle d'infrastructure-superstructure rigide au profit d'un modèle plus fluide dans lequel la superstructure ne reflète pas seulement passivement l'infrastructure, mais exerce une influence, dans un rapport d'opposition, sur les processus sociaux. D'une certaine manière, la théorie critique nous a prémunis contre une orthodoxie marxiste. Lorsque je relis ma thèse de doctorat – il ne faut pas s'auto-complimenter, et je souhaite rappeler ici qu'elle contient une myriade d'erreurs philologiques –, je me dis que, méthodologiquement, je pourrais aujourd'hui encore la cautionner. Je souhaitais essayer de transformer un fondement historique rigide, que l'on pourrait aussi qualifier de matérialiste, en une forme dynamique dans laquelle la superstructure joue un rôle actif. J'insisterais encore sur cela aujourd'hui. Au fond, les prémisses de mon approche de l'« acte d'image » (*Bildakt*) étaient là. La théorie critique et le regain d'intérêt pour la littérature de l'exil, en partie celle des exilés issus de l'école de Warburg, mirent Aby Warburg lui-même au centre des réflexions. Comme il mourut en 1929, il fut épargné par l'émigration, mais ses élèves et collègues ont presque tous émigré.

– **Christian Joschke.** Quels furent les auteurs de l'entourage de Warburg que vous avez le plus lus et qui furent « reconquis » ? Ernst Cassirer, Edgar Wind ?

– **Horst Bredekamp.** Ernst Cassirer bien plus tardivement, parce que nous le percevions à cette époque plutôt comme un dieu refusant de descendre de son Olympe – ce qui était une image totalement erronée. Edgar Wind fut incontournable dès le début, notamment en raison de son grand ouvrage sur la Renaissance, et Erwin Panofsky, qui exerça par la suite une certaine influence sur Pierre Bourdieu et qui ne fut pas non plus complètement étranger à sa théorie de l'habitus. Et puis bien sûr William S. Heckscher, pour sa double casquette d'anarchiste et de philologue. Ceux-là étaient les grands noms les plus importants. Ensuite il y avait aussi Horst-Woldemar Janson et Richard Krautheimer, de Marburg, dont on peut encore aujourd'hui recommander de lire l'autobiographie.



5a-b. *Vierge à l'Enfant*, Rhin moyen, 1390, Mayence, église des Carmes [a] ; *Vierge à l'Enfant de la Korbgasse* [Mayence], Rhin moyen, vers 1405, Mayence, Mittelrheinisches Landesmuseum [b]. (Source : Herbert Beck (dir.), *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, cat. exp. [Francfort-sur-le-Main, Liebieghaus, Museum Alter Plastik, 1975], cat. 30 et 31.)

– **Christian Joschke.** Quel rôle joua Theodor W. Adorno ?

– **Horst Bredekamp.** Un rôle décisif. Adorno a largement prémuni ma génération contre une stalinisation. Mais la réticence d'Adorno à s'intéresser aux médias de masse – une réticence qui fut alors partiellement mal comprise – nous a de nouveau éloignés de lui parce que nous

nous sommes aussitôt concentrés sur les problèmes très contemporains qu'ils posaient alors. La publicité en tant qu'objet de recherche en histoire de l'art commença à devenir à la mode dans les années 1970. Sans Adorno toute cette discussion n'aurait pas été la même.

– **Christian Joschke.** Et Benjamin a donc réajusté les frontières définies par Adorno ?

– **Horst Bredekamp.** Pour moi, deux choses ont été, jusqu'à aujourd'hui, d'une importance capitale : Benjamin est une source d'inspiration et d'imprégnation inépuisable, mais il livre dans son essai le plus célèbre, si on peut s'exprimer ainsi, une interprétation erronée³. Dans une exposition que j'ai pu organiser juste après mes études en 1975, j'ai soutenu avec Herbert Beck que Benjamin s'était levé du mauvais pied lorsqu'il a rédigé son article sur la reproduction mécanisée⁴ (**fig. 5a-b**). La reproduction de masse ne détruit pas l'aura, elle construit au contraire une aura nouvelle. Chaque reproduction détient en elle sa propre aura qui la caractérise tout en se référant à l'original. Nous avons analysé avec précision le contexte dans lequel l'article de Benjamin est né en 1936 dans le Paris du Front populaire. De concert avec Breton, il s'agissait d'éviter la stalinisation du Front populaire avant le grand Congrès international des écrivains de 1935

à Paris. Dans ce contexte Walter Benjamin a développé sa théorie, qui suit globalement un modèle trotskiste de la révolution permanente dans la superstructure. Le développement technique des médias recèle en lui une puissance révolutionnaire qui aboutit au cinéma : voilà l'idée-force de son article. Peu de temps après, Walter Benjamin écrit exactement le contraire dans son livre sur la photographie dans lequel il confère à la photographie une aura extrêmement sensible. Il faut donc replacer son article sur la reproduction technique dans son contexte historique précis : il apparaît alors indubitablement comme une prise de position politique. Après sa réédition impromptue par Hannah Arendt en 1963, il devint l'oracle de Warhol et des procédés de reproduction artistiques. Selon moi, c'est ce qui a fait se fourvoyer des générations d'historiens de l'art et de théoriciens des médias. J'écris encore aujourd'hui, avec une grande admiration, contre cet article, en vain.

– **Christian Joschke.** Essayons d'avancer un peu dans votre biographie. Vous arrivez à Hambourg. Là commence pour vous une expérience importante, avec Martin Warnke et d'autres collègues. Qu'est-ce qui a changé pour vous, lorsque vous avez quitté Marbourg pour Hambourg ? Comment pourriez-vous décrire cela ?

– **Horst Bredekamp.** D'abord à Hambourg on se livrait des combats impitoyables. Wolfgang Schöne, qui y était professeur, a déposé un recours contre mon élection en prétextant l'irrecevabilité de ma thèse.

– **Christian Joschke.** Était-elle déjà parue ?

– **Horst Bredekamp.** Oui. Wolfgang Schöne a mené un combat impitoyable contre l'élection de Warnke également. L'université de Hambourg était déchirée entre une aile extrêmement conservatrice et une aile réformatrice. Klaus Herding, Hermann Hipp, Bruno Reudenbach, Monika Wagner formèrent avec d'autres un collégium mémorable auquel s'associèrent Michael Diers, grand spécialiste de Warburg, et Werner Hoffmann, directeur de la Kunsthalle de la ville. Hoffmann était un personnage admirable et difficile qui m'a marqué ; ses expositions sont de fait devenues légendaires : *Luther und die Folgen für die Kunst* (« Luther et les suites pour l'art ») est une prouesse intellectuelle dont on ne dira jamais suffisamment de bien. Le cycle [de neuf expositions] consacré à « L'Art autour de 1800 » a modifié la représentation que l'on se faisait de l'histoire. Puis la redécouverte de Warburg, dont nous avons déjà parlé, et l'initiative de refaire de la Warburg-Haus un lieu central de la vie intellectuelle de la ville comme elle l'était à l'origine. Cette réalisation incomba principalement à Martin Warnke et je lui ai moi aussi apporté mon aide.

– **Christian Joschke.** Pouvez-vous nous réexpliquer cela brièvement ? Comment la Warburg-Haus a-t-elle été réouverte, ou plutôt, en fait, créée (fig. 6) ?

6. Warburg-Haus, Heilwigstraße 116, Hambourg.



– **Horst Bredekamp.** Nous nous sommes d’abord rendus à la Warburg-Bank [aujourd’hui M. M. Warburg & Co], qui a commencé par nous ouvrir ses portes. Mais les représentants de la famille Warburg, eux-mêmes traumatisés par l’Histoire, ont avancé les arguments suivants : « Vous avez tout notre soutien, mais nous ne nous impliquerons pas financièrement dans cette initiative. Car, étant donné le poids de la culpabilité, le devoir de réparation incombe à d’autres. À la ville, à l’Allemagne. Pas à la banque, qui a subi le tort de l’expulsion. » Suite à cela, j’ai commencé par organiser le symposium Warburg de 1990. La première réaction d’Ingo von Münch (FDP), le sénateur alors chargé de la Recherche, fut de me promettre, après un bref entretien, 20 000 marks, une belle somme à cette époque, pour l’organisation de ce symposium qui eut un franc succès⁵. Suite à cela, Martin Warnke obtint le prix Leibniz et put offrir plus d’un million de marks pour le rachat de la maison. La ville ne put alors plus résister à la pression publique et financière et concéda le reste de la somme nécessaire à l’acquisition de la maison de Warburg. C’est donc grâce à l’action conjointe de Warnke, de moi-même et de la ville que la Warburg-Haus est à nouveau la propriété du monde universitaire.

– **Christian Joschke.** Vous en venez déjà au début des années 1990. À lire vos ouvrages et à étudier quelque peu votre biographie, on constate un tournant à ce moment là. Le livre *La nostalgie de l’Antique : statues, machines et cabinets de curiosités*, consacré à l’histoire des cabinets de curiosités conçus comme lieux d’une libre création de savoir sur la nature et sur l’art ouvre la voie à une production importante d’ouvrages sur l’histoire des savoirs⁶. Mais ce tournant – c’est ainsi que je le conçois et c’est aussi ma question – ne s’est pas produit subitement, comme on pourrait le penser. Dès le début des années 1980, lorsque vous avez travaillé sur les jardins de Bomarzo, vous vous êtes saisi d’un sujet qui alliait ordre universel, nature et art. Comment avez-vous eu cette idée et quels furent pour vous, à cette époque, les auteurs importants qui vous amenèrent sur cette piste : nature – art – cabinets de curiosités ?

– **Horst Bredekamp.** La raison était d’ordre personnel : mon amitié pour Herbert Beck et mes liens avec la Liebighaus de Francfort, où j’avais conçu, en 1975-1976, l’exposition *Kunst um 1400* (« L’Art autour de 1400 ») que nous venons d’évoquer. J’ai également contribué à la conception d’autres expositions de la Liebighaus et, ainsi, au catalogage des antiquités de Winckelmann lorsqu’il travaillait pour la villa Albani de Rome. J’ai contribué au premier volume. La reconstruction du programme iconographique de la villa Albani relatif à la collection et à la conception du jardin m’a familiarisé avec un modèle de cosmos du XVIII^e siècle dans lequel je voyais s’achever, mais aussi se prolonger, les cabinets de curiosités. Les deux en même temps. C’est ce qui a suscité mon intérêt pour les jardins, d’une part, et pour l’histoire des musées, d’autre part. Par la suite je n’ai pas cessé de travailler sur l’histoire des jardins.

– **Christian Joschke.** Et ce jusqu’à récemment, dans votre ouvrage sur Leibniz et Herrenhausen ?

– **Horst Bredekamp.** Le jardin de la villa Albani à Rome, de la seconde moitié du XVIII^e siècle, est géométrique. Je me suis intéressé par la suite à son contre-modèle, celui du jardin à l’anglaise anarchique et bucolique, à Bomarzo, et j’ai écrit sur ce sujet, selon moi, le plus beau de mes livres, en 1985⁷. Bomarzo contient, bien avant l’apparition du jardin paysager, tous les critères du jardin à l’anglaise conçu comme un *hortus* épicurien. J’avais ainsi les deux pôles du jardin : le jardin à l’anglaise irrégulier et le jardin régulier, associé à la France. J’avais conscience dès le début que la dichotomie entre le jardin géométrique français ou hollandais et le jardin irrégulier à l’anglaise correspondait à une opposition artificielle. Il existe deux

voies vers la modernité. Le jardin paysager n'a aucunement remplacé de manière linéaire le jardin géométrique français, comme le grand récit de l'histoire des jardins conventionnelle le prétend. C'est en lisant *Les mots et les choses* de Michel Foucault, avec la plus grande admiration, mais aussi d'un regard très critique, que m'est apparu très clairement ce grand récit dont j'ai pris le contre-pied.

– **Christian Joschke.** Dans votre ouvrage *La nostalgie de l'Antique*, par exemple ?

– **Horst Bredekamp.** Mon livre sur les cabinets de curiosités est explicitement tourné contre Foucault, et c'est à mon sens la seule manière appropriée dont j'ai pu lui rendre hommage. Je ne voyais pas réalisée la rhétorique du *telos*, de la « fin de l'Homme ». J'ai essayé de développer une autre représentation de l'Histoire, fondée sur le retour immuable des modèles interactifs, cosmologiques ou monistes, sous quelle forme que ce soit. Après que les sémantiques se sont abstraites ou détachées des choses, elles se recomposent toujours sous une forme nouvelle. C'est pour cette raison que j'ai achevé mon livre par internet, le numérique qui réagence le macrocosme, non seulement dans sa dimension microcosmique, mais désormais aussi technique et visuelle.

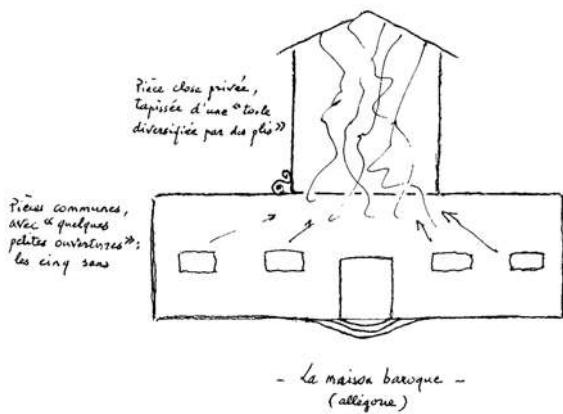
– **Christian Joschke.** C'est également ainsi que vous avez pensé votre livre sur le modèle de l'évolution de Darwin⁸.

– **Horst Bredekamp.** Oui. Selon moi, Darwin ne représente pas une fin ou un commencement radical, mais il a puisé de multiples façons dans l'histoire naturelle traditionnelle. Il révèle la profondeur de son inspiration notamment par la référence à la sémantique des coraux à laquelle il a recours pour visualiser l'arbre de l'évolution des espèces. Le corail est un objet central du cabinet de curiosités, qui rattache Darwin à des pratiques plus anciennes.

– **Christian Joschke.** Lorsque l'on constate la proximité de l'histoire des sciences et de l'histoire de l'art dans les différentes études que vous avez écrites, on pense aussi à d'autres philosophes. Je pense surtout à Paul Feyerabend. A-t-il fait partie des lectures qui vous ont influencé ?

– **Horst Bredekamp.** Oui, j'ai lu Feyerabend très tôt, dans le cadre de mes travaux consacrés à la philosophie et à l'histoire naturelle d'avant les Lumières, et je l'ai reçu très positivement. Pour ce qui est de Galilée, *Contre la méthode* de Feyerabend est une réhabilitation de l'Église face à la condamnation impitoyable dont elle a fait l'objet au XIX^e siècle dans le cadre du *Kulturkampf*. Sa manière d'ouvrir et de remettre en question des formes d'explications fondamentales et inébranlables m'a beaucoup impressionné et m'a permis de porter un regard nouveau sur Galilée. Paul Feyerabend a été très tôt fondamental pour mes investigations sur les dessins de Galilée.

– **Christian Joschke.** Je souhaiterais passer directement à un autre auteur. Dans vos études sur Leibniz, le théâtre de la nature et de l'art et les modèles d'évolution de Darwin, vous êtes de fait proche d'un autre philosophe français : Gilles Deleuze. Votre étude sur Leibniz commence par une allusion à la thématique du pli – il s'agit d'un ouvrage de Deleuze⁹. Votre livre sur Darwin interprète le diagramme de l'évolution de Darwin comme une forme buissonnante. On pense ici, bien sûr, à la forme rhizomique que Deleuze décrit dans son ouvrage *Mille Plateaux*, paru en 1992. Mais si vous le mentionnez en bibliographie, vous le citez peu dans le texte lui-même.



7. Gilles Deleuze, *La maison baroque (allégorie)*, reproduit dans *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1988, p. 7.

– **Horst Bredekamp.** Oui, c’est vrai. Ma considération pour Deleuze n’a pas été instantanée ; elle ne cesse de croître jusqu’à aujourd’hui. Lors de la rédaction de mon ouvrage sur Leibniz, il était peut-être le seul auteur qui trouvait grâce à mes yeux, mais j’ai aussi été déçu. J’avais un faible pour Deleuze parce qu’il est peut-être le seul à avoir véritablement saisi la sensualité de la pensée de Leibniz. J’ai été déçu parce qu’il traite, dans un dessin, les images qui parviennent au cerveau « par le dehors » comme venant d’en bas¹⁰ (fig. 7). Leibniz ne laisse à aucun moment supposer cela. Deleuze est donc passé à côté d’une connaissance décisive en greffant sur Leibniz un modèle freudien. À cause de cette déception, je me suis dit : il a cassé la pointe de son javelot au moment décisif. Sa piètre connaissance en matière d’histoire des avant-gardes artistiques est l’autre

raison de ma déception. Mais cela concerne la philosophie française de manière générale : les philosophes français se limitent la plupart du temps à Wölfflin et aux classiques. C’est pour ces raisons que je ne l’ai pas cité autant que j’aurais certainement dû le citer. Je crois pouvoir dire aujourd’hui que cela aurait été plus juste de mettre Deleuze davantage en valeur.

– **Christian Joschke.** Wölfflin est mentionné dans l’ouvrage *Le pli*, consacré à Leibniz.

– **Horst Bredekamp.** Deleuze ne connaît en fait que Wölfflin. Je n’ai rien contre lui. Wölfflin est un penseur, complexe, qui connaît en ce moment une renaissance méritée en raison du formalisme de sa pensée avant-gardiste en matière de théorie de l’image. J’ai moi-même eu des propos très positifs sur Wölfflin dans des ouvrages parus ultérieurement, tout comme Warnke. Mais à l’époque de la rédaction de mon livre sur Leibniz, j’ai été déçu de voir que les recherches riches et variées en histoire de l’art sur le baroque, qui auraient pu être intéressantes pour Deleuze, lui étaient méconnues. J’ai écrit mon livre sur Darwin en parallèle au concept du rhizome de Deleuze.

– **Christian Joschke.** La méthodologie, dans plusieurs de vos études, je pense à celles sur Leibniz, Darwin et Galilée, dépend d’une notion : la motricité de la main comme méthode de la pensée.

– **Horst Bredekamp.** Oui, la pensée s’opère en interaction entre la motricité du corps et le mouvement du cerveau. Sans la prise en compte de ces deux pôles, toute réflexion sur la théorie de la connaissance est unidimensionnelle et, par-là, erronée. C’est là ma conviction, qui n’est pas spécialement originale.

Mais cela a longtemps été, jusqu’à aujourd’hui, un anathème dans de nombreux domaines de la philosophie. C’est pour cette raison que je me suis référé de manière cohérente au XVII^e siècle. Tout ce qu’avance aujourd’hui la philosophie de l’incarnation me semblait d’emblée présent à cette époque. Tout s’entremêlait. Chez Galilée, la connaissance vient du mouvement de la main, dans ses illustrations au lavis de la lune et surtout dans ses dessins des taches solaires. J’ai passé toute une semaine à observer ses aquarelles représentant les taches solaires qui sont conservées au Vatican (fig. 8). Je crois que je suis le seul ; personne

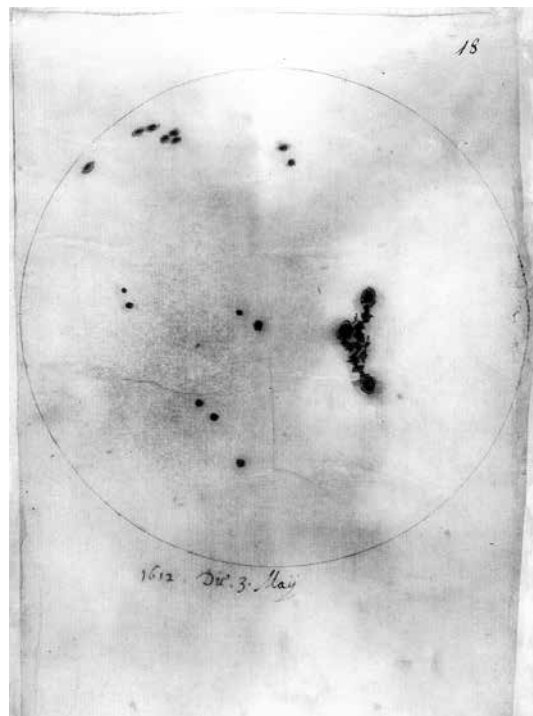
d'autre n'en a eu la possibilité jusqu'à présent. Là-bas on peut voir à chaque inscription sur le papier la manière dont le trait donne naissance à la pensée et dont la pensée fait naître le trait. Thomas Hobbes, un autre personnage important, est un penseur des lignes. Dans son ouvrage sur Thucydide il a lui-même dessiné les cartes. Dans le *Léviathan* il affirme que les traités sont nuls s'ils ne s'adosent pas à une puissance visuelle : « Quand il n'existe pas de pouvoir visible pour les tenir en respect¹¹ [*When there is no visual power to keep them in awe*] ». Cette pensée contredisait des pans importants de la recherche britannique et suscita de vifs débats. Et puis Leibniz, qui mise dans le *Théâtre de la nature et de l'art* sur une conception large des « caractères », qui peuvent être des morceaux de papier, de la gomme à fusain, des modèles de toute sorte, des listes et des tables de nombres qui suscitent la pensée authentique. Ils entraînent plus loin encore celui qui pense. Toutes ces considérations ont conforté ma confiance en une théorie de la connaissance qui prend en compte l'autonomie du processus de création et se laisse guider par ses formes. C'est toute la théorie de l'acte d'image.

– **Christian Joschke.** Nous sommes arrivés au cours de cet entretien à une autre période de votre vie, au moment de la poursuite de votre carrière à Berlin. Vous y avez été élu professeur en 1993. Berlin est alors une ville en pleine reconstruction, après la chute du Mur. Mais c'est aussi une ville forte d'une longue histoire de collaboration entre chercheurs, historiens de l'art et artistes. Je pense à Helmholtz. Helmholtz était professeur de morphologie et d'anatomie à l'académie des Beaux-Arts et obtint par la suite un poste à l'université Friedrich-Wilhelm. L'ensemble du paysage artistique est influencé par les travaux des scientifiques. Il existe de nombreuses passerelles entre ces deux domaines. Le *genius loci* qu'est Berlin a-t-il suscité en vous une atmosphère particulière, peut-être aussi stimulante ? Aviez-vous déjà perçu au début des années 1990 que quelque chose de particulier avait émergé dans cette manière de penser entre art et science ?

– **Horst Bredekamp.** C'est exactement ainsi que je l'ai ressenti, en fin de compte comme tous ceux qui furent élus à cette période, en 1992-1993, à l'université, alors que l'Allemagne venait à peine d'être réunifiée et commençait son existence sous sa nouvelle forme. Comme une expérience unique en son genre. Dans ce lieu qu'est Berlin, que l'on n'est pas nécessairement obligé d'apprécier, mais qui a une particularité comme aucune autre ville, une empreinte historique qui allie toujours grandeur et destruction et dont je ressens le potentiel d'agitation de manière intacte aujourd'hui encore. Je n'étais pas un adepte de Berlin à l'origine, mais cette ville est un défi permanent, et je me suis finalement entièrement réconcilié avec elle grâce à mon dernier livre.

– **Christian Joschke.** Berlin sur la Méditerranée ?

8. Galilée, *Disque solaire du 3 mai 1612*, encre sur papier, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.Lat. 6479, fol. 18r°. (Source : Horst Bredekamp, *Galileis denkende Hand*, Berlin / Munich / Boston, 2015, p. 214.)



– **Horst Bredekamp.** Oui. Dans cet ouvrage j’essaie de reconstruire les initiatives qui fixent sans discontinuer, depuis environ 1700, une nostalgie du Sud dans l’architecture².

– **Christian Joschke.** Entre rêve et réalité : comment avez-vous vécu Berlin d’un point de vue institutionnel ?

– **Horst Bredekamp.** Je suis arrivé à l’université en occupant tout de suite un poste à responsabilités. Sur le plan politique, j’ai pu, ou plutôt j’ai dû y faire une expérience qui m’a poussé à écrire mon ouvrage sur Thomas Hobbes. J’étais arrivé en libre penseur un peu anarchiste, si on peut le dire ainsi, et j’espère l’être encore aujourd’hui. Mais je n’ai pas seulement fait l’expérience de la valeur pratique des structures institutionnelles ; j’y ai aussi mûrement réfléchi sur le plan théorique. C’est la seconde facette qui est véritablement venue s’ajouter à la première ; c’est elle qui a motivé mon ouvrage sur le *Léviathan* puis aussi celui sur Berlin. La création de cette nouvelle université a été tellement complexe que l’on peut la comparer à la création d’un État, d’un microcosme. La poursuite de l’histoire de la collection de l’université Humboldt dans les années 1990, qui peut être vue également comme un cabinet de curiosités, m’a aussi marqué.

– **Christian Joschke.** Comment cela s’est-il passé ? Pouvez-vous nous en dire un peu plus ? Sur l’histoire de la collection de l’université et sur la manière dont vous avez mis en valeur cette collection à travers plusieurs expositions et programmes de recherche, et aujourd’hui encore dans le cadre du pôle d’excellence (*Exzellenzcluster*) que vous dirigez ainsi que par le biais de différentes expositions conçues par le pôle. Je pense par exemple à l’exposition + *ultra* présentée au Martin-Gropius-Bau.

9. Catherine Feff, *Le Stadt Schloss*, juin 1993-1994, 10 000 m², Île de la Sprée, Berlin. M.O. : Förderverein Berliner Schloss e.V ; M.OE. : Wilhelm von Boddien.

– **Horst Bredekamp.** Peu de mois après mon élection en tant que professeur, la présidente de l’université me tendit une



liste en me demandant : « Cher Monsieur Bredekamp, qu'est-ce que c'est ? » J'ai jeté un œil et répondu qu'il s'agissait de sections d'un cabinet de curiosités moderne. Elle me répondit : « Non, c'est votre université, l'université Humboldt, c'est un inventaire des collections dont on connaît l'existence. Nous ne savons pas quelles collections sont conservées par les instituts. Auriez-vous envie d'en faire l'inventaire ? » Je répondis que je n'avais pas besoin d'une seconde de réflexion supplémentaire pour en faire mon occupation durant les années à venir, et c'est ce qui se produisit. En collaboration avec le mathématicien d'Augsbourg Jochen Brüning, qui avait été nommé professeur à Berlin et était aussi expert en matière de gestion de collections, et avec l'aide de Cornelia Weber, j'ai réalisé l'inventaire des collections, puis organisé la grande exposition *Theater der Natur und Kunst* (« Théâtre de la nature et de l'art ») au Martin-Gropius-Bau, qui concrétisait en fait l'idée de musée de Leibniz. Fort de cette expérience – l'exposition avait eu un franc succès –, je me suis rendu à la commission de Berlin-Mitte avec le président de l'université de l'époque, Jürgen Mlynek, lorsqu'il s'est agi de savoir comment le château de Berlin qui devait être reconstruit serait aménagé. J'ai précisé que, lors de sa création, l'université Friedrich-Wilhelm avait obtenu une grande partie du cabinet de curiosités du château à des fins pédagogiques et qu'il serait donc souhaitable que cette collection retrouve aujourd'hui sa place au château afin de mettre à nouveau en pratique l'idéal d'« une science dans la cité ». Cela a fonctionné et c'est pourquoi l'université Humboldt est l'un des trois acteurs principaux dans le projet du Humboldt Forum. La question de départ, « Qu'est-ce que c'est ? », a donc eu des conséquences considérables.



10. Barbara Klemm, visite de l'ordre Pour le Mérite sur le chantier du château de Berlin, juin 2017.

– **Christian Joschke.** A-t-on décidé de l'aménagement du château, et donc du retour de la collection au château, après qu'il eut été décidé de reconstruire le château ? Ou bien était-ce déjà un projet avant que l'on ne débattre de la conservation du palais de la République ou de la reconstruction du château ?

– **Horst Bredekamp.** L'idée de reconstruire le château était préexistante. L'initiateur de cette idée, Wilhelm von Boddien, avait construit en 1994 une immense bache en trompe-l'œil grandeur nature avec l'artiste et architecte française Catherine Feff (fig. 9). Cela a été tellement convaincant que l'idée de reconstruire le château, malgré toutes les polémiques, fut finalement retenue. Puis survint, en 2000, la question : « Que mettra-t-on à l'intérieur ? » Il a finalement été décidé d'y placer les fonds de Dahlem et les fonds de l'université, qui retourneraient ainsi dans leur institution d'origine, c'est-à-dire le château, ainsi que la bibliothèque régionale de Berlin.

– **Christian Joschke.** Il y eut bien sûr des polémiques concernant la création du château et des collections qui vous ont aussi concerné en tant que membre fondateur de ce projet (fig. 10). Pensez-vous que ce projet de Humboldt Forum tel qu'il avait été initialement conçu s'est finalement imposé ? Quels compromis avez-vous dû faire pour réussir à le faire adopter ?

– **Horst Bredekamp.** Il devait y avoir trois partenaires : les fonds de la collection ethnologique et d'art asiatique de Dahlem, l'université Humboldt et la bibliothèque régionale de Berlin. Il s'est ensuite avéré que cela ne fonctionnerait pas avec les bibliothèques. Mais ce qui fut déterminant, fut surtout la nécessité de Dahlem de disposer de locaux d'une superficie considérable, ce qui poussa l'université Humboldt à se déclarer prête à renoncer à une partie des locaux qui devaient lui être consacrés. Il lui semblait plus important de pouvoir exposer les œuvres d'art extra-européennes dans le centre de Berlin que de s'obstiner à conserver ses mètres carrés. À l'origine, Dahlem et l'université disposaient d'une superficie égale. Désormais, le rapport est de 10 pour 1. Les poids se sont considérablement déplacés. Mais cette réduction de l'espace s'est toujours accompagnée de l'idée que l'aura intellectuelle de l'ensemble de l'édifice, incarnée par l'université, devra rester et restera forte. Nous espérons que cette compensation portera ses fruits. Ce changement a également affaibli le projet de cabinet des curiosités originel. En l'état actuel des choses, le Humboldt Forum ne pourra pas tenir lieu de modèle sensible qui aurait permis d'expérimenter le cabinet de curiosités comme un microcosme.

– **Christian Joschke.** Est-ce un échec pour vous ?

– **Horst Bredekamp.** Non. C'est plutôt une expérience douloureuse, mais qui a des raisons. Dès lors que l'on peut trouver des explications à des processus qui nous apparaissent de prime abord amers, on doit accepter le cours de l'Histoire. Je continue à être convaincu de l'apport précieux du Humboldt Forum. Il reviendra à l'université elle-même, avec les 1 500 m² dont elle dispose véritablement, de s'implanter suffisamment solidement pour disposer d'une voix forte au sein du Humboldt Forum, y compris de concert avec les autres acteurs. C'est une occasion qui s'offre à nous, et je suis confiant quant à notre capacité à la saisir.

– **Christian Joschke.** À présent, je souhaiterais revenir à un autre sujet, en l'occurrence à votre théorie de l'acte d'image¹³. C'est l'une de vos théories les plus importantes de ces dernières années, peut-être de ces dernières décennies ; elle correspond aussi à la synthèse de longues discussions et d'études consacrées aux images. Votre ouvrage *Théorie de l'acte d'image* reprend une problématique qui avait déjà été abordée dans votre premier ouvrage sur l'iconoclasme¹⁴. Par la suite vous avez repris, dans un petit ouvrage, le sujet de « la magie de l'image comme problème formel¹⁵ ». La thématique de l'image comme acte, comme agent, traverse par conséquent toute votre œuvre, de vos débuts à aujourd'hui. Votre livre sur la « magie de l'image comme problème formel » était, c'est comme cela que je le comprends, une réponse au débat ethnologique relatif à l'usage des images. À cette époque il existait des études très approfondies, surtout celle de Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch* (« Portrait et coutume »), puis vinrent plus tard Gerardo Ortalli et David Freedberg ; Hans Belting aussi, qui traita cette question autrement. Qu'est-ce qui vous a motivé à reprendre cette thématique de l'image agissante et à quel moment s'est-elle avérée être une thématique constante ?

– **Horst Bredekamp.** Cette thématique est présente intrinsèquement dès lors que l'on engage une réflexion sur les images. Les premières pages de ma thèse de doctorat qui abordent la question de l'analogie entre arme et image traitent de l'acte d'image sans le citer nommément. C'est ce dont nous avons parlé au début de cet entretien : à une théorie mécanique qui oppose « image » (*Bild*) et « reproduction » (*Abbild*) et confère à l'image un statut secondaire, on peut objecter que les images ne

11. Jan Van Eyck, *L'homme au turban rouge*, 1433, huile sur panneau avec cadre original, 33,3 × 25,8 cm, Londres, National Gallery.



son jamais des reproductions, jamais des miroirs. Elles construisent ce qu'elles représentent. En ce sens, la déclaration peinte sur le portrait londonien de Jan Van Eyck « Jan Van Eyck m'a réalisé » est paradigmatique. L'image parle à la première personne du singulier (**fig. 11**). Les images ne sont pas des instances secondaires d'autres lieux, d'autres sphères ou de réalités données ; elles sont vraiment ce qu'elles montrent et ce qu'elles construisent. C'est le caractère actif des images qui m'a prémuni de manière précoce contre le piège de systèmes marxistes opposant schématiquement infrastructure et superstructure. Il m'a aussi conduit à envisager avec davantage de flexibilité les schémas et les évolutions historiques longues qui ont été associés au structuralisme. Autrement dit, il s'agit toujours de l'activité de la forme.

– **Christian Joschke**. Même dans le titre *La Magie de l'image comme problème formel on identifie justement votre questionnement du terme de magie, d'une part, et, d'autre part, votre questionnement autour de l'histoire fonctionnaliste de l'art (Funktionsgeschichte)*. Est-ce que je comprends bien ? Ces deux pôles sont-ils bien à l'origine de votre hypothèse ?

– **Horst Bredekamp**. Bien sûr. Il existait un excellent cours radiodiffusé sur l'histoire de la fonction des arts plastiques (*Funktionen bildender Kunst* « Les fonctions des arts plastiques ») qui, tout en traitant ce domaine de la fonction, évitait l'écueil du pur fonctionnalisme. Le terme de magie est un élément utile et rationnel pour se garder de schématismes de ce type. On m'a reproché d'introduire avec la notion d'activité de l'image une sorte d'occultisme. Il s'agit d'un contresens total de ce que Warburg appelle par exemple la *Pseudolebendigkeit* de l'œuvre d'art : une vivacité qui entraîne le récipiendaire. « Tu es vive, mais tu ne me feras pas de mal » (*Du lebst und thust mir nichts*) : il s'agit bien sûr d'un rêve inversé. Évidemment que cela lui fait quelque chose.

– **Christian Joschke**. On arrive alors à la notion même d'« acte d'image ». Vous devez la théorie de l'acte d'image – d'après ce que j'ai compris, mais vous allez nous l'expliquer – à un chercheur qui a collaboré avec vous et auquel vous rendez hommage dans votre ouvrage. Le philosophe et spécialiste d'Ernst Cassirer, John Michael Krois. Comment ce projet est-il né avec lui à l'époque ?

– **Horst Bredekamp**. Il est le fruit de deux hasards. John Michael Krois était dans la même promotion que moi à l'université, en 1991-1992. Nous y avons beaucoup échangé parce qu'il se révéla être un philosophe qui voyait dans l'histoire de l'art une forme supérieure de philosophie. Ce fut pour moi une expérience nouvelle. Il m'a toujours dit : « L'histoire de l'art est plus philosophique que la philosophie. » Je lui ai toujours rétorqué : « Non, la philosophie relève davantage de l'histoire de l'art que l'histoire de l'art elle-même. » Krois était une personne humble et brillante qui n'avait pas besoin de défendre son pré carré. Après nos élections respectives à l'université Humboldt, comme par un hasard providentiel, nous avons enseigné ensemble et organisé des séminaires en commun ; et lorsque j'ai prononcé mes conférences sur Leibniz, il m'arrivait de temps à autre de commencer un cours magistral, puis c'est Krois qui le poursuivait après la pause, et *vice versa*. Cela a fait forte impression que deux collègues issus de deux disciplines différentes annoncent : « Chèr-e-s étudiant-e-s, maintenant je vais laisser la parole à quelqu'un qui connaît mieux cet aspect que moi. » Cela fut une collaboration formidable. Nous avons organisé le premier colloque sur Edgar Wind¹⁶ puis fini par fonder un groupe de recherche commun au sein du collège doctoral : « Acte d'image et philosophie de l'incarnation ». Le linguiste Jürgen Trabant s'est joint à nous peu de temps après. Puis est survenue la tragédie de la mort de John Michael Krois, emporté par un cancer foudroyant. En coopération avec ses élèves nous avons essayé

de poursuivre ce qu'il avait créé. Nous avons aussi fondé un pôle d'excellence, ce qui aurait été complètement inenvisageable sans cette impulsion. Un deuxième pôle, qui reprend la même thématique et l'élargit aux sciences naturelles et au design, « Matters of activity », est en cours d'évaluation. C'est pour moi la tournure peut-être la plus étonnante : on se retrouve tout à coup dans le cercle des scientifiques qui ne peuvent pas non plus expliquer pourquoi Spinoza et Leibniz se trouvent soudainement confrontés avec leurs notions de *conatus* et d'*appétition*, c'est-à-dire avec une appétence de la matière pour elle-même.

– Christian Joschke. Je me réjouis que nous ayons pu aborder vos futurs projets, et ce en continuant à mentionner Leibniz et Spinoza que vous étudiez depuis très longtemps. Je vous remercie.

Cet entretien a été traduit de l'allemand
par Bérénice Zunino.

NOTES

1. Cet entretien a été réalisé le 4 juillet 2018 dans l'appartement berlinois de Horst Bredekamp.

2. Walter Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, dans *Gesammelte Schriften*, Hella Tiedemann-Bartels (éd.), t. III, *Kritiken und Rezensionen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972, p. 363-369 (première version), p. 369-374 (deuxième version).

3. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Pierre Klossowski (trad. fra.), dans *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 5, 1936, n° 1, p. 40-68.

4. Wolfgang Beeh, Horst Bredekamp, avec la collaboration de Herbert Beck, *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, cat. exp. (Francfort-sur-le-Main, Liebieghaus Museum alter Plastik, 1975-1976), Francfort-sur-le-Main, 1975.

5. Horst Bredekamp, Michael Diers et Charlotte Schoell-Glass (dir.), *Aby Warburg, Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1991.

6. *La nostalgie de l'Antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Nicole Casanova (trad. fra.), Paris / New York / Amsterdam, Diderot éditions, art et sciences, 1996 [éd. orig. : *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 1993].

7. Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Wolfram Janzer (photographies), Worms, Werner, 1985, 2 vol.

8. *Les coraux de Darwin. Premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Dijon, les Presses du réel, 2008 [éd. orig. : *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2005].

9. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

10. « [P]ar dehors » (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain / Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Wolf von Engelhardt et Hans Heinz Holz (éd. et trad.), II, XII, dans *Philosophische Schriften*, Darmstadt, 1985, vol. III/1, p. 180-181. Voir Deleuze, 1988, cité n. 9, p. 7.

11. Thomas Hobbes, *Léviathan : traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile* (1651), François Tricaud (trad. fra. et notes), Paris, Dalloz, 1999.

12. Horst Bredekamp, *Berlin am Mittelmeer*, Berlin, Wagenbach, 2018.

13. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007*, Frédéric Joly, en collaboration avec Yves Sintomer (trad. fra.), Paris, la Découverte, 2015 [éd. orig. : *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, Suhrkamp, 2010].

14. Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1975.

15. Horst Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, Munich, Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, 1995.

16. Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung et John Michael Krois (dir.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.