

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 27/2 (2000)

DOI: 10.11588/fr.2000.2.47117

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Wolfgang CILLESSEN (Hg.), *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus* (Ausstellungskatalog), Berlin (G+H Verlag) 1997, 363 S.

Le pouvoir des images n'est plus à démontrer, mais les historiens ont mis beaucoup de temps à découvrir leur valeur comme source privilégiée pour l'histoire «ordinaire». Après une longue phase «naïve» ou «réaliste», caractérisée par l'utilisation des images comme simple reflet des réalités présumées, l'histoire de l'art a apporté l'iconologie, avant que la sémiotique et l'histoire des mentalités n'aient raffiné davantage les analyses, chacune à sa manière. Mentionnons, parmi les exemples réussis de ce traitement sophistiqué des images aux fins de l'analyse historique, les travaux du regretté R. W. Scribner sur Luther, l'étude de Peter Burke sur la fabrication du Roi-Soleil, et toute la floraison des études autour de la caricature révolutionnaire (M. Vovelle, A. de Baecque, Claude Langlois, et d'autres), sans oublier les travaux de Klaus Herding, H. J. Lüsebrink et Rolf Reichardt sur l'imaginaire révolutionnaire. Dernièrement, le recueil des actes d'un colloque tenu à Wolfenbüttel (W. Harms & M. Schilling [éds.], *Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit*, Francfort etc.: Peter Lang, 1998) a fait le point sur le rôle culturel des feuilles volantes imagées entre 1450 et 1750. L'exposition tenue de décembre 1997 à mars 1998 au Musée Historique Allemand de Berlin, dont ce catalogue de grand format est le reflet, s'inscrit dans cette redécouverte du rôle de l'image dans l'histoire. Après quelques articles introductifs, il reproduit en pleine page près de 200 gravures politiques, accompagnées chaque fois d'un commentaire explicatif, historique, iconographique et parfois technique. Soulignons qu'il s'agit ici – à deux ou trois exceptions près – exclusivement de l'image gravée. Peintures, médailles, sculptures, constructions et objets forment autant de supports visuels complémentaires qu'il faut apprendre à lire conjointement avec l'imagerie gravée – ne serait-ce, comme le catalogue le souligne, parce que de nombreuses gravures reproduisent simplement, tout en les adaptant, d'autres types d'images. Telle la peinture glorifiant Corneille de Witt, le vainqueur de Chatham, qui fit tant enrager les Anglais; les Hollandais eux-mêmes, furieux contre ce magistrat hautain et arrogant, mirent le tableau en pièces après sa chute et celle de son frère, le grand pensionnaire Johan de Witt. C'est par les gravures que la représentation incriminée nous est transmise. Ou encore les peintures de la Grande Galerie de Versailles célébrant les bienfaits, succès et victoires du Roi-Soleil, dont on retrouve les motifs dans les gravures de la Guerre de Hollande.

A vrai dire, l'image est dans cet ouvrage surtout considérée comme un instrument de propagande politique. Elle est analysée sous l'angle de son pouvoir persuasif, manipulateur ou séducteur, comme un élément de la représentation collective de la société et de ses valeurs par des instances ou des groupes précis et intéressés qui l'utilisent pour imposer leur vision du monde à ce qu'on peut appeler l'opinion publique naissante. L'imagerie gravée devient alors un instrument privilégié de légitimation du pouvoir, ou de combat contre la prétendue légitimité de l'adversaire politique. Vue sous cet angle, production et diffusion d'images gravées deviennent en quelque sorte une guerre conduite par d'autres moyens, et c'est bien ainsi qu'elles sont traitées dans ce volume. Les auteurs des articles introductifs ne s'attardent pas beaucoup sur la raison précise de la floraison de ce langage graphique au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, ni sur les modalités exactes de l'utilisation de la production graphique: vision ou lecture individuelle à l'aide des textes et légendes qui y étaient souvent attachés? Déchiffrement et commentaire publics? Stockage dans des collections? Décoration de la maison ou d'espaces (semi-)publics, tels les auberges, les halles ou les locaux religieux? Mais on peut imaginer que les conditions techniques de la production et de la diffusion de l'imprimé de taille réduit (les pamphlets et occasionnels, les cartes et feuilles volantes, les nouvelles et gazettes), qui ont dû changer la structure du marché et les réseaux de communication dans la première moitié du XVII^e, sont pour quelque chose dans le succès des images gravées.

Rien d'étonnant donc à ce que la gravure politique fleurit surtout dans une société comme la Hollande, qui – avec les images de propagande de la Révolte, les pamphlets et les gazettes – avait déjà adopté l'imprimé éphémère comme moyen de communication privilégié; mais aussi en France, où un pouvoir politique éclairé était bien conscient du parti qu'il pouvait tirer d'une campagne de propagande rondement menée, tout en disposant des moyens financiers et politiques nécessaires. Schématiquement parlé, deux forces s'affrontent en effet dans l'imagerie politique de la seconde moitié du XVII^e siècle: d'une part l'absolutisme monarchique imbu de grandeur, assoiffé de pouvoir et s'exprimant dans un langage tour à tour politique et sacré. Il est symbolisé par le Roi-Soleil, aspirant à la monarchie universelle et dont le long règne couvre toute la période du volume. D'autre part les sociétés civiles à dominante bourgeoise et aux structures politiques plus horizontales, qui réclament pour leurs sujets l'autonomie politique, ou du moins une participation à l'exercice du pouvoir: ce sont en premier lieu les Provinces-Unies, bien sûr, avec leur idiome tout séculier, mais par moments on retrouve de ce côté la Grande-Bretagne, dont le langage graphique demeure constamment très proche de celui de la Hollande.

L'ouvrage traite successivement de quelques événements qui ont engendré une riche production d'images gravées, essentiellement les grands conflits politiques de la seconde moitié du XVII^e siècle. La Guerre de Hollande est à l'origine de près de la moitié des documents du volume; elle fut précédée de quelques faits divers considérés comme injurieux par les adversaires et adroitement exploités dans l'opinion publique par la diffusion d'images des atrocités commises, tel le massacre d'Amboyna (1623): la torture et l'exécution de quelques Anglais, soupçonnés de comploter contre les Hollandais, restaient durablement gravées dans la mémoire anglaise comme une preuve de la perfidie hollandaise, et leur souvenir fut régulièrement réactivé par une réédition des images. La Guerre de 1672–1678 apparaît à tous égards comme l'événement central du cinquantenaire, le plus riche en productions graphiques de toutes sortes. Suivent d'autres conflits à résonance internationale: la Révocation de l'Édit de Nantes (1685), la Glorious Revolution de 1688–1689 (précédée de la naissance du prince de Galles, présenté comme un fils de Jacques II mais considéré comme un héritier d'imposture), la Guerre de Neuf Ans (1688–1697) entraînant la ruine du Palatinat et la destruction de Bruxelles (1695), enfin la Guerre de Succession d'Espagne (1701–1714).

En fait, si les graveurs d'images montrent beaucoup de virtuosité dans l'élaboration du langage graphique (que l'on pense aux images à transformation, et aux jeux de toutes sortes), ils recourent à un nombre réduit de genres picturaux bien définis en se limitant à la rhétorique traditionnelle des idiomes visuels, des répertoires gestuels et des métaphores sociales. Il s'agit le plus souvent d'un répertoire stéréotypé, voire simplifié pour les besoins de la propagande: la nécessité d'une réception réussie auprès d'un public aussi large que possible limite leur développement iconologique. Ainsi le bestiaire allégorique emprunté à Ésope ou à l'héraldique suffit-il pour caractériser les nations: dans l'imagerie française, la grenouille renvoie aux Hollandais – avant de se retourner contre la France dans un stade ultérieur –, mais les Hollandais eux-mêmes utilisent l'image héraldique du lion (symbolisant le courage) ou la métaphore de la vache (synonyme de cette même opulence de la proto-industrie agraire que les Français caricaturent alors dans le personnage du «marchand de fromages»). Il arrive qu'une même image serve successivement à plusieurs objectifs opposés: on reconnaît ainsi une gravure de Louis XIV victorieux en 1672 (par Romeyn de Hooghe) dans une image de Guillaume d'Orange vainqueur en Hollande en 1673, puis de nouveau en Angleterre en 1688 (p. 153, 159, 261)! C'est l'identité du code gestuel dans les différents camps qui assure dans les trois cas le succès de l'image, dont seule la légende textuelle permet de déchiffrer le sens. De même, la métaphore du laboratoire (al)chimique qui transforme la réalité se retrouve-t-elle aussi bien dans les images de la Guerre de Hollande que dans celles de la Glorious Revolution (p. 195, 197, 301).

Deux idiomes visuels dominent très nettement l'ensemble des images: l'idiome positif de la grandeur et de la victoire, et l'idiome négatif de la destruction et de la cruauté imputée à l'adversaire: éloge et panégyrique d'une part, satire, caricature ou langage du tragique d'autre part. L'idiome visuel de la cruauté, empreinte d'un langage réaliste dans le détail, renvoie en fait très efficacement aux fantasmes collectifs qui eux-mêmes rejoignent les stéréotypes nationaux (la légende noire des Espagnols, la cruauté légendaire des armées françaises), tout en puisant dans des répertoires visuels anciens bien établis et aisément reconnaissables: les estampes de Romeyn de Hooghe représentant les atrocités commises par les Français en Hollande en 1672 (p. 137, 139), non seulement utilisent les mêmes codes visuels que les représentations plus anciennes, mais elles paraissent calquées sur les grandes suites de gravures antérieures (on y sent le souffle de Callot), surtout sur celles de la Révolte des Pays-Bas contre l'Espagne, dont la barbarie fut représentée sur une suite d'images stéréotypées, inlassablement transmises dans les manuels d'histoire, les chroniques de la guerre, et surtout les livres de lecture à l'intention de la jeunesse, sans même parler des martyrologes à grande diffusion. Ainsi, le livre scolaire *Spiegel der jeught* [Miroir pour la jeunesse] maintes fois réimprimé, qui depuis le premier quart du XVII^e siècle avait inculqué aux jeunes Hollandais les cruautés des Espagnols en lardant le texte d'images d'un réalisme extrêmement cru (incluant des tortures sexuelles), fut-il resservi au public des jeunes adolescents après la Guerre de Hollande en substituant les Français aux Espagnols (p. 141, 143).

L'autre idiome dominant est celui de l'absolutisme triomphant. Les gestes de la victoire, de la soumission, de la magnanimité ou de la grandiloquence sont omniprésents dans l'iconographie de propagande. Comme l'affirme W. Cillessen dans son introduction, on y retrouve un style de cour qui elle-même se reflète dans les sonnets, les panégyriques et d'autres textes qui le plus souvent accompagnent l'image pour aider à sa compréhension, le langage pictural de l'absolutisme étant beaucoup plus complexe que celui de la satire, immédiatement accessible grâce à la simplicité du code de lecture qui insère ses métaphores au maximum dans le réalisme du quotidien. On notera que les Hollandais, avec leur édifice politique éclaté et étagé mais dépourvu de véritable chef de l'État, se trouvent en quelque sorte démunis devant le déluge de propagande absolutiste. Aussi est-ce par force que leurs images restent près de l'actualité: ce sont le plus souvent des caricatures calquées sur l'événement, qui délivrent un message de courte durée. Il en est de même pour l'Angleterre dans les périodes de troubles. Pour divulguer un message positif, la propagande graphique ne saurait cependant se passer d'un langage de grandeur, ou du moins carrément affirmatif et confiant en soi. On le réalisera, en Hollande, par un agrandissement de perspective du rôle des protagonistes: Corneille de Witt, délégué maritime des États-Généraux, prend les attributs d'un amiral de plein droit; son frère Johan de Witt, fonctionnaire des États de Hollande, est peint sous les traits d'un premier ministre aristocratique, tout en prenant par moment des accents de président tout-puissant. L'image du stathouder Guillaume III d'Orange, personnage formellement assujéti au pouvoir des États, est rehaussé de symbolique dynastique et absolutiste; il adoptera dès son accession au pouvoir britannique une allure royale, qui par ricochet rayonnera sur sa position de stathouder.

S'il reste des souhaits à formuler après lecture de ce beau catalogue, ce serait par rapport à la production et la diffusion matérielles des images, leur usage quotidien, et surtout le rapport entre image savante et image populaire (quelques exemples de ces images à graphisme plus simple sont par ailleurs inclus dans le catalogue). Mais dans l'ensemble il s'agit d'un excellent instrument de travail, dont j'ai déjà eu l'occasion de tester la valeur dans l'enseignement universitaire.

Willem FRIJHOFF, Amsterdam