

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 24/2 (1997)

DOI: 10.11588/fr.1997.2.60809

---

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.

## Rezensionen

Francis HASKELL, *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München (C. H. Beck) 1995, 588 p.

Disons d'emblée que ce livre, consacré aux rapports complexes entre création artistique et recherche historique est une véritable somme appelée à faire pendant longtemps autorité en ce domaine. Pour traiter pleinement un sujet d'une telle portée, Francis Haskell a exploité sur la «longue durée» qui conduit de la Renaissance à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle des ressources documentaires impressionnantes. Il est vrai que des précédents travaux de grande envergure – en particulier «*Patrons and Painters: a study on the relations between Italian art and society in the age of Baroque*», et «*Taste and the Antique: the lure of classical sculpture, 1500–1900*» – l'avaient bien préparé à nous livrer ce grand classique.

Tout le livre n'est au fond que l'analyse très fouillée de la conviction – partagée, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, par un nombre croissant d'«Antiquaires», d'archéologues, de collectionneurs, d'historiens, d'amateurs et de curieux – selon laquelle l'art constitue la *voie royale* qui mène à la connaissance intime d'une société et d'une époque. Francis Haskell consacre ainsi quinze chapitres – qui constituent autant de variations musicales sur un même thème – à reconstituer, non de manière abstraite et théorique, mais en s'appuyant sur des exemples concrets, solidement documentés, la généalogie de cette intuition, dont voici schématisées à grands traits, les principales étapes.

La redécouverte des œuvres d'art de l'Antiquité incite, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les humanistes italiens puis européens à fonder l'histoire ancienne sur l'étude des monnaies et médailles, dont les collections se multiplient dans les cabinets de curiosités. Cependant, c'est au XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les premières entreprises réellement scientifiques, reposant sur des méthodes érudites. On les doit notamment à des savants comme Roger de Gaignères, qui reproduit dans ses célèbres recueils documentaires des monuments du Moyen Age, et surtout à Montfaucon, qui conçoit les objets d'art comme des sources privilégiées de la connaissance historique. Il confère, par exemple, à la Tapisserie de Bayeux le statut d'objet historique à part entière en la considérant comme un témoignage exceptionnel sur le comportement militaire et les coutumes vestimentaires de la noblesse normande au XI<sup>e</sup> siècle. Cette conception originale de l'histoire s'exprime avec éclat dans ses «*Monuments de la Monarchie française*» qu'il publie de 1729 à 1733.

Au Siècle des Lumières, ce mouvement se développe dans deux directions complémentaires. On assiste d'une part à la naissance d'une véritable histoire culturelle, qui proclame, avec Voltaire, Robertson et Gibbon, que les Beaux-Arts constituent la mesure de la valeur d'une civilisation. Dans cette perspective, les siècles de Périclès, d'Alexandre, d'Auguste, de Laurent de Médicis, de Louis XIV apparaissent comme des sommets pour l'art et la culture de l'humanité. D'autre part, les progrès de l'archéologie antique permettent de proposer des classements stylistiques indépendants de l'érudition livresque. L'expression la plus remarquable de ce courant novateur est probablement «*L'Histoire de l'art de l'Antiquité*» de Winckelmann, parue en 1764.

Les bouleversements révolutionnaires de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout les destructions provoquées par le vandalisme, ont de profondes conséquences sur le statut historique des œuvres d'art, notamment en raison de la multiplication des lieux de conservation des témoignages artistiques du passé. Ainsi, à travers les cas du «Musée des Monuments français» d'Alexandre Lenoir, ouvert en 1795, et du «Musée national germanique» de Nuremberg, créé en 1853, Francis Haskell évoque de manière pertinente la Naissance du Musée historique en Europe. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la conscience de plus en plus nette de l'interdépendance de l'art et de la société a inspiré les chefs-d'œuvre de Ruskin, «Les Pierres de Venise» (1851–1853), de Jacob Burckhardt, «La Civilisation de la Renaissance en Italie» (1860), d'Hippolyte Taine, «Voyage en Italie» (1866). Dans ce livre et dans des synthèses plus ambitieuses, Taine a tenté d'appliquer ses fameux principes déterministes – la race, le milieu, le moment – aux œuvres d'art, et s'est même efforcé de reconstituer l'histoire de la société italienne à partir de son architecture comme le paléontologue Cuvier avait reconstitué le monde animal à partir de quelques fossiles. Toutes ces œuvres ouvrent la voie à l'exploration des mentalités d'une époque par le truchement de l'objet d'art, approche dont Hiuzinga donne un témoignage magistral, en 1919, dans «L'Automne du Moyen-âge».

Cependant, n'allons surtout pas croire que Haskell présente les rapports entre l'histoire et l'art comme une aventure linéaire, progressant nécessairement au rythme des découvertes archéologiques et des progrès de l'érudition historique vers une sorte d'*Histoire parfaite*. Ce serait commettre un contre-sens absolu. A chaque étape de l'investigation scientifique des traces artistiques du passé, Haskell souligne aussitôt, non sans malice, les limites, les obstacles insurmontables, qui démontrent que l'art n'illustre jamais automatiquement l'histoire politique, sociale ou religieuse d'une époque. Si, par exemple, au XVI<sup>e</sup> siècle, monnaies et médailles constituent un instrument privilégié de connaissance des empereurs romains, nombre d'érudits trop naïfs ont été piégés par de fausses monnaies. Plus grave: jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la tentation reste grande de tirer des jugements moraux sommaires des représentations figurées des grands hommes du passé. Haskell rappelle aussi opportunément que l'image fut, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, un très efficace instrument de propagande politique et religieuse, ce qui contribua à discréditer sa fonction documentaire auprès des chercheurs.

D'autre part, les belles théories formulées par Winckelmann sur le lien étroit entre développement des arts et niveau politique d'une société – selon lui, quand l'art est libre il est florissant, quand il est opprimé, il dépérit – sont souvent contredites par la réalité historique. Ruskin observe que l'âge d'or de la peinture vénitienne – le siècle de Titien et de Tintoret – s'épanouit alors que le déclin de la cité des doges est depuis longtemps amorcé. Les détracteurs de Taine lui reprochent de ne pas avoir perçu, derrière le masque exubérant du baroque, des réalités sociales et religieuses sordides. Enfin Quinet n'a pas manqué de rappeler que l'éclat de la peinture vénitienne cachait un système politique étouffant, suscitant la soumission craintive ou l'exil ...

Plus grave encore, les musées d'histoire ne sont nullement des conservatoires objectifs des œuvres d'art. Ils répondent ouvertement à des finalités partisans. Le «Musée des Monuments français» de Lenoir avait pour fonction de neutraliser un passé monarchique et religieux jugé dangereux. La galerie des batailles de Versailles, voulue et mise en scène par Louis-Philippe en personne, s'efforce de réécrire une histoire consensuelle de l'Ancien Régime et de la Révolution, susceptible de réconcilier les Français déchirés par un demi-siècle de luttes politiques et religieuses. Enfin, le «Musée national germanique» de Nuremberg forge en quelque sorte une histoire nationale pour une nation qui n'existe pas encore, et, après la victoire de la Prusse sur la France en 1871, ce Musée célèbre une histoire imaginaire de l'Allemagne pour conférer à la jeune unité germanique une sorte de légitimité fondée sur un prétendu passé commun.

C'est ce choc historiographique quasi permanent des théories et des œuvres, qui donne à ce beau livre savant tout son prix. Sa valeur est encore rehaussée par l'adéquation parfaite

entre le texte et l'image, et par la qualité artistique des reproductions iconographiques. Ajoutons, ce qui ne gêne rien, que l'érudition, teintée d'ironie, reste toujours légère. Le récit des péripéties bouffonnes qui accompagnent l'organisation de la grande exposition sur «Les Primitifs flamands et l'art ancien» tenue à Bruges en 1902, par exemple, est un petit chef-d'œuvre d'humour britannique ...

Certes, Francis Haskell ne répond pas toujours à tous les problèmes qu'il a lui-même posés, et il arrive parfois au lecteur de rester sur sa faim. On doit ainsi regretter qu'il achève son ouvrage avec l'œuvre de l'historien néerlandais Huizinga, comme si le dialogue tumultueux, mais fécond, entre l'historien et l'œuvre d'art s'arrêtait à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle avec «L'Automne du Moyen-âge»! On aurait pourtant aimé que l'auteur aille jusqu'au bout de ses propres hypothèses de recherche. Dans un chapitre très vivant sur Michelet, il souligne, par exemple, qu'à Vérone l'historien français s'est montré sensible à l'évolution de la représentation de la mort dans l'art funéraire. Or les intuitions pionnières de Michelet n'ont-elles pas inspiré à Philippe Ariès et à Michel Vovelle deux grands livres d'histoire des mentalités (parus en 1983), fondés, pas exclusivement mais en grande partie, sur une interprétation neuve des œuvres d'art: «Images de l'homme devant la mort» et «La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours»? Plus récemment cette nouvelle manière de faire de l'histoire s'est concrétisée par la naissance, chez Gallimard, de la collection «Le Temps des images», dont le projet consiste précisément à réintroduire le récit iconographique dans la recherche historique. Il paraît d'autre part étrange que les livres de l'historien suisse Arthur Imhof, dont les préoccupations semblent pourtant proches de celles de Francis Haskell, ne soient pas ici mentionnés, en particulier «Geschichte sehen» (München, 1990) et «Im Bildersaal der Geschichte, oder ein Historiker schaut Bilder an» (München, 1991).

Néanmoins ces réserves et ces regrets n'altèrent en rien mon admiration pour l'ampleur de l'érudition et la qualité de la réflexion que révèlent ces pages. Une des caractéristiques majeures de cette œuvre fondamentale dans le territoire de l'histoire culturelle est probablement, pour parler comme Umberto Eco, de rester *ouverte*: ouverte à d'autres interprétations et lectures, ouverte à d'autres directions de recherche, ouverte enfin à d'autres «rivages» historiographiques.

Christian AMALVI, Montpellier

Winfried SPEITKAMP/Hans-Peter ULLMANN (Hg.), Konflikt und Reform. Festschrift für Helmut Berding, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1995, 342 S.

Im weiten Feld wissenschaftlicher Publikationen markieren Festschriften persönliche Reviere. Die dort versammelten Beiträge spiegeln Interessenschwerpunkte der Jubilar in Fragestellungen von Kollegen und Schülern, die, indem sie sich inspirieren lassen, zugleich eigenes Profil zeigen. Richtig gelesen, zeigen solche Schriften zugleich auf, welchen institutionellen Niederschlag solch amikale Netzwerke gefunden haben, und daß ihr Zusammenschluß auch Ausgrenzung bedeutet. So ist – welch Zufall – unter den Beitragenden der vorliegenden Festschrift nur eine Kollegin zu finden. Die Beiträge des Bandes lassen sich freilich weder an den Verbrüderungen messen, die sie bedingt, noch an den Opfern, die sie gekostet haben. Der Maßstab wurde durch den Jubilar vorgegeben; sein Verdienst ist es, den Grundthemen Konflikt und Reform in der neueren Historiographie der Nation das ihnen zustehende Gewicht zu verschaffen und dabei, im Einklang mit anderen Protagonisten einer Erneuerung des Fachs, prozessual und strukturell und eingebunden in europäische historische Zusammenhänge zu denken. Dieser Ansatz hat sich in der Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts intellektuell wie institutionell durchgesetzt und überdies, wie die Festschrift zeigt, epochenübergreifende Ausstrahlung gewonnen. In sämtlichen Beiträgen werden denn auch zentrale Konflikte und Reformen im historischen Prozeß von Staat und