
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 27/2 (2000)

DOI: 10.11588/fr.2000.2.61828

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.

exigée par la chronologie de tout voyage authentique, et d'agencer pourtant sa description de manière à dégager l'essentiel, le général, le symbolique.

L'A. regroupe ensuite trois types de relations: les campagnes militaires, les excursions pédestres, les traductions. Ici, les témoins, entre autres Crazz, Schreiber, Halem, Reichard, Liebeskind, ont privilégié l'actualité et approfondi leurs commentaires politiques. Durant la première Guerre de coalition, le style devient journalistique mais les comptes rendus s'inscrivent encore dans la tradition de l'*Aufklärung* et sont destinés, dans la majorité des cas, à prévenir une contamination des Allemands par les idées révolutionnaires. Même des conservateurs comme Stolberg ou Göchhausen osent se servir d'un genre jusqu'ici réservé aux réformateurs, si bien qu'on repère aisément leurs intentions polémiques, comme U.H. le signale justement. Le dernier chapitre sélectionne quatre destinations: Paris sous la Révolution, la République de Mayence, les chutes du Rhin à Schaffhouse, la Bohême. Partageant les conclusions de Stewart, U.H. observe que les voyageurs connurent leur heure de gloire aussi longtemps qu'il fut opportun d'informer et d'amuser, puis qu'une fois la curiosité apaisée, ce furent les autobiographies ou les traités historiques qui prirent le relais.

Historiens des mentalités et spécialistes de l'imagologie apprécieront la précision des analyses d'U.H., la pertinence de son enquête sur le »discours«, la clarté de son exposé. Néanmoins, on regrettera qu'U.H. n'ait pas prévu de problématiser la question nationale et son lien spécifique aux relations de voyage, aux trajets, aux lieux de rencontre conventionnels, aux considérations sur la religion et la tolérance, que chaque voyageur se devait d'envisager. On se demandera donc pourquoi, dans son dernier chapitre, U.H. élargit son investigation à la Suisse (en collectant des témoignages sur les chutes du Rhin) puis à la Bohême. On déplorera que ses allusions aux voyageurs étrangers (tels Sterne, Blainville, Ramond de Carbonnières) soient exceptionnelles ou de seconde main, et leurs motivations méconnues. Enfin, si la bibliographie est bien documentée, en particulier pour la Suisse, on y relève quelques erreurs: les »Lustreisen durch Bayern, Württemberg (...)«, dus à Gottfried von Rotenstein, ou les »Bemerkungen« de Caspar von Sternberg sont considérés comme des anonymes. Enfin, les relations de Heinrich Sander, ou surtout de Johann Pezzl et de Joseph Gregor Lang sont absentes, alors qu'elles auraient pu accompagner et étayer les considérations d'U.H. sur le »changement de paradigme«.

Françoise KNOPPER, Toulouse

Claudia DENK, Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung, München (Wilhelm Fink) 1998, 308 S.

La connaissance, l'inventaire et l'étude des portraits et autoportraits d'artistes français du XVIII^e siècle restent en partie à réaliser malgré la thèse lyonnaise malheureusement inédite de Sylvie Martin, dont un aperçu sommaire fut néanmoins publié en 1989 (Histoire de l'Art, n° 5-6). La »dissertation« de Claudia Denk soutenue à Munich en 1994 a investi avec talent ce lieu cardinal de l'art des Lumières. Si la »naissance de l'écrivain« comme conscience d'une fonction sociale définie et singulière a été excellemment étudiée pour la France par Alain Viala ou par Didier Masseau, il n'en est pas de même encore pour les beaux-arts. Homme de pinceau, plus que de plume, malgré les dissertations académiques, l'artiste s'exprime par son faire davantage que par son dire. L'auteur n'a pas tort de resituer au début de son ouvrage le peintre dans son milieu, même si ce qu'elle indique de son statut entre »Cour et élite éclairée« ne rend pas vraiment compte de la réalité dans la France d'Ancien Régime: l'analyse serait plus juste pour les États allemands. De fait, la grande variété des artistes aurait mérité une analyse plus fine: depuis les petits maîtres de province qui passent indifféremment des sujets religieux à la peinture de genre et au portrait jusqu'aux membres les plus illustres de l'Académie royale bénéficiaires des commandes d'État et des honneurs qui

vont à leur suite, le monde de l'art français du XVIII^e siècle est incomparablement plus varié que ne le suggère l'auteur. Et ce sont plutôt les gens de lettres qui revendiquent pour leurs confrères des beaux-arts ce titre d'« homme de génie » dont ils ne se parent pas très volontiers. Diderot fait parler Chardin, qui dut toujours se sentir plus près des artisans de son quartier que des philosophes. L'auteur considère que la fréquentation des cafés par les artistes leur donnait de l'esprit « philosophique » : Montesquieu avait déjà dit cela, avec quelque ironie.

Malgré ces errements un peu naïfs qui réduisent la pensée française du XVIII^e siècle aux amours légitimes de la philosophie et de l'art, il n'en demeure pas moins que l'auteur traite avec beaucoup de scrupule et d'attention l'évolution du portrait d'artiste. Partant de l'autoportrait du XVII^e siècle – et de l'incontournable Poussin –, elle montre que d'un Classicisme pour lequel le moi de l'artiste est relativement « haïssable » on passe à une mise en scène de l'artiste. Saltimbanque grimaçant et nouveau Démocrite ou académicien mi-homme du monde par le costume et mi-homme de métier par la palette et par le chevalet, l'artiste des Lumières revendique sa place dans la farce sociale et dans la société d'Ordres. L'obsession de l'autoportrait chez Liotard, chez Chardin, voire chez La Tour, pointe cette quête d'un moi qui se dérobe encore. En parallèle avec la politique royale d'honorer par le marbre ou par la toile les génies civils et militaires qui bâtirent la Nation, la galerie de portraits d'artistes ébauchée par l'Académie royale de peinture témoigne de l'intégration des hommes de métier dans ce qui deviendra au XIX^e siècle le musée versaillais de l'histoire de France. Mais la « gloire » de l'artiste, qui servait jusqu'alors d'ornement à la « gloire » d'un règne, est aussi revendiquée pour elle-même. Les « figures de fantaisie » de Fragonard comme les recherches d'un Ducreux sur les replis les plus cachés de sa propre physionomie engagent le portrait d'artiste dans une expérimentation des « effets » de l'art sur la matière la plus intime du peintre. Largement illustré, l'ouvrage de Claudia Denk va au-delà de la simple étude iconologique : il interroge l'œuvre dans sa signification existentielle.

François MOUREAU, Paris

Herbert BECK, Peter C. BOL, Maraike BÜCKLING (Hg.), Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, München (Klinckschardt & Biermann) 1999, 494 S.

Ce catalogue d'une exposition organisée du 22 août 1999 au 9 janvier 2000 à Francfort sur le Main par le musée des beaux-arts Städel et le musée de sculpture Liebig présente les arts graphiques et plastiques d'Europe vers 1770. Cette opération a été lancée à l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de Goethe, d'où le titre qui évoque les dernières paroles (présumées) du grand Francfortois.

Douze chapitres sont consacrés à l'évolution des arts dans les grandes capitales européennes. Le chapitre romain s'ouvre sur la réinterprétation « néo-classique » de la statuaire antique au XVIII^e siècle et l'influence de Winckelmann et des peintres « antiquisants » italiens (notamment Batoni) sur les artistes européens (Angelika Kaufmann, Joseph-Marie Vien). Le « faux » d'Anton Raphael Mengs « Jupiter et Ganymède » a trompé Winckelmann, et aussi Goethe. Dans son intéressant commentaire de l'affaire, Beate Christine MIRSCH aurait dû rappeler que Goethe écrivit en 1774 un poème sur la passivité religieuse, amoureuse de Ganymède, antithèse de l'actif Prométhée. Comment Mengs a-t-il pu tromper Winckelmann ?, s'interroge le commentaire. Peut-être aurait-on pu avancer l'argument d'une valorisation « antiquisante » de l'homosexualité, mais le sujet n'est pas abordé. Le tableau de Tischbein représentant Goethe dans la campagne romaine, l'un des fleurons des collections de Francfort, est « décrypté » avec talent. Ce chapitre romain est au demeurant l'un des plus éclairants du catalogue.

Pour Stockholm, il est surtout question du sculpteur Johan Tobias Sergel. Formé par des maîtres français (Bouchardon, L'Archévêque), l'artiste dut s'éloigner de son goût des sujets