



Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande - Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques

Michela Passini

Le 12 mai 1917, le médiéviste Camille Enlart, qui mettait alors les dernières touches à la nouvelle édition de son *Manuel d'archéologie française*, écrivait à son collègue et ami Émile Mâle :

« Dans ma nouvelle édition je remplace dans une large mesure le terme "gothique" par le mot "français". Je voudrais ramener cette expression primitive et légitime dans le langage courant, sans me flatter toutefois de supprimer l'autre. Le mot rentré dans l'usage, la notion entrerait plus nettement dans les idées reçues du grand public¹. »

Dans son *Pierres de France*, paru en 1919 mais composé tout au long des années de la guerre, Henri Focillon affirme quant à lui : « Cette forme surprenante de l'art de bâtir, on l'appelle art gothique. C'est art français qu'il faut dire. Rien de plus français par les origines comme par le développement². » Un autre spécialiste d'architecture médiévale, Marcel Aubert, évoque après la fin du conflit les paysages de l'Oise dans un ouvrage consacré aux régions dévastées : « Ce beau pays est aussi le berceau de notre art national du Moyen-Âge, de notre architecture gothique, que l'on pourrait plus justement appeler française³. »

Ces textes témoignent du combat mené par les historiens de l'art français contre le terme « gothique », dont la guerre avait rendu inacceptables les résonances germaniques. Pendant le conflit, l'intense médiatisation à laquelle furent soumis des monuments emblématiques de l'art gothique, telle la cathédrale de Reims, incendiée le 19 septembre 1914, eut des conséquences fondamentales sur l'évolution des imaginaires du patrimoine. Frappée par le feu allemand, la cathédrale fut érigée en icône identitaire. Plusieurs historiens de l'art français écrivirent alors que les Allemands avaient sciemment bombardé ce chef-d'œuvre du gothique, en sachant qu'ils frappaient la France dans ce qu'elle avait de plus précieux : un des monuments les plus représentatifs de son identité. Certains affirmèrent que « l'ennemi » agissait ainsi par jalousie : il visait les cathédrales, les spécimens d'un art gothique dont l'Allemagne avait longtemps revendiqué la paternité, mais qui s'avérait purement, authentiquement français, par ses origines comme par son caractère.

La radicalisation extrême du discours sur l'art produite par le conflit eut un impact considérable sur l'élaboration d'un imaginaire de l'art national où le gothique tenait désormais une place d'absolu premier plan⁴. Ce

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

- processus de nationalisation du style trouve toutefois ses origines bien avant 1914, dans l'élaboration croisée d'une histoire de l'art médiéval tout au long la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le gothique des historiens de l'art français : un art national pour la Troisième République

Émise pour la première fois au milieu des années 1830⁵, la thèse de l'origine française du gothique fut démontrée en 1843 par l'architecte allemand Franz Mertens⁶. En 1845, indépendamment de Mertens, dont il ne semble pas avoir connu les écrits, l'archéologue français Félix de Verneilh acheva de prouver l'antériorité du gothique français, en engageant une polémique avec l'érudit et collectionneur allemand Sulpiz Boisserée⁷. Même si, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, certains historiens de l'art allemands soutinrent que la naissance du gothique en Île-de-France s'expliquait par la présence de peuples germaniques, c'est-à-dire des Francs⁸, au seuil du XX^e siècle, l'origine française du gothique était chose connue et généralement admise par l'ensemble de la communauté scientifique. Ainsi, dans la leçon d'ouverture de son cours de 1906, Émile Mâle rend compte d'une série de travaux d'auteurs allemands retraçant les modèles français d'édifices gothiques germaniques : « Aujourd'hui, l'Allemagne est la première à proclamer, par ses érudits, que son art du XIII^e siècle est d'origine française. Bien mieux, les archéologues allemands ont su reconnaître de quels modèles français dérivent leurs églises gothiques⁹. »

Au tournant du XIX^e siècle, Mâle avait lui même été l'auteur d'un ouvrage fondamental et destiné à un large succès, dans lequel il avançait une construction éminemment politique de l'art français du XIII^e siècle : *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, le texte de la thèse qu'il soutint à la Sorbonne, paru en 1898. Le XIII^e siècle représentait pour Mâle le sommet de l'art national : à cette époque, la France avait exprimé ses potentialités artistiques et intellectuelles avec une puissance inégalée et avait servi de modèle à l'Europe entière.

« Nulle part, la pensée chrétienne n'a été exprimée avec autant d'ampleur et de richesse qu'en France. Il n'y a pas, dans l'Europe entière, un ensemble d'œuvres dogmatiques comparable, même de bien loin, à celui que nous présente la cathédrale de Chartres. C'est en France que la doctrine du Moyen-Âge a trouvé sa forme parfaite. La France du XIII^e siècle fut la conscience de la chrétienté. Quand on connaît Chartres, Amiens, Paris, Reims, Laon, Bourges, Le Mans, Sens, Auxerre, Troyes, Rouen, Lyon, Poitiers, Clermont, on a peu de choses à apprendre des cathédrales étrangères¹⁰. »

L'Art religieux du XIII^e siècle en France comblait une lacune dans l'historiographie : à l'époque de sa parution, la bibliographie sur l'art médiéval comportait des études de thèmes isolées et plusieurs monographies sur différents édifices ou ensembles monumentaux, mais aucun travail de synthèse sur l'iconographie des cathédrales n'était disponible. L'œuvre de Mâle en fut d'autant plus appréciée par des écrivains tels Joris-Karl Huysmans, Marcel Proust et Romain Rolland qui, en ce tournant du siècle, se mesuraient aux résonances historiques et symboliques de la cathédrale, et trouvèrent dans son travail à la fois un répertoire de thèmes et de motifs savamment élucidés et un guide précieux de la culture figurative du Moyen-Âge¹¹.

L'œuvre de Mâle fut sans doute l'expression la plus accomplie d'une lecture nationaliste du gothique. Celle-ci était cependant largement répandue parmi les historiens de l'art français.

En 1899, Jean-Joseph Marquet de Vasselot, élève de Louis Courajod et futur conservateur des objets d'art au Louvre, avait conclu sur ce vœu le compte rendu qu'il consacra au livre de Mâle : « Puisse-t-il, s'il nous est permis de répéter un souhait que nous avons déjà formulé ici-même, répandre cette idée qu'au Moyen-Âge la France a eu une production artistique à laquelle celle d'aucun autre pays de l'Europe ne peut être comparée¹². » Le même parti pris nationaliste gît au cœur de la leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art du Moyen-Âge, que Mâle prononça en Sorbonne le 8 décembre 1906 :

« L'art du Moyen-Âge est peut-être la création la plus originale de la France. Dans d'autres domaines nous avons des rivaux et souvent des maîtres. Ce n'est pas nous qui avons donné à l'épopée sa forme parfaite, c'est Dante. Nous avons créé le théâtre du Moyen-Âge, mais ce n'est pas nous qui avons découvert tout ce que le vieux drame pouvait contenir de poésie et de beauté, c'est Shakespeare. En revanche, il n'y a rien en Europe qui puisse se comparer à la cathédrale de Chartres ou à la cathédrale de Reims¹³. »

La création du cours d'histoire de l'art du Moyen-Âge à la Sorbonne en 1906 – transformé en 1912 en chaire, que Mâle occupa jusqu'en 1923 et qui s'ajoutait à celle d'histoire de l'art générale, tenue par Henry Lemonnier – fut intimement liée à la suppression de la Faculté d'État de théologie protestante à la suite de la promulgation de la loi du 9 décembre 1905, qui établissait la séparation des églises et de l'État¹⁴. Le texte de cette leçon inaugurale, lue en plein débat sur l'application de la loi de Séparation dans une institution phare de la République, n'évoquait que rapidement les composantes religieuses de l'art médiéval pour insister en revanche avec énergie sur la primauté de la France au sein de l'Europe du Moyen-Âge. Mâle posait ainsi les jalons d'une pédagogie nationale du patrimoine qui sera le ressort de ses engagements de savant.

Le gothique des historiens de l'art allemands : un art d'origine française mais d'essence germanique ?

Le constat de l'origine française du gothique eut un impact considérable sur l'évolution de l'historiographie en Allemagne. Représentants d'une science de l'art qui se voulait rigoureusement historique, les universitaires allemands intégrèrent rapidement à leur discours les preuves de la généalogie française du style, apportées par des savants tant allemands que français au milieu du XIX^e siècle : ainsi, dès 1857, Anton Springer exprimait sa méfiance vis-à-vis de la théorie de la dérivation germanique dans ses *Kunsthistorische Briefe (Lettres sur l'histoire de l'art)*¹⁵.

L'œuvre de Wilhelm Vöge, élève de Springer à Leipzig, puis de Carl Justi et de Henry Thode à Bonn, est exemplaire d'une historiographie germanique qui a posé le problème de l'art national et de la valeur identitaire du gothique autrement que l'histoire de l'art française¹⁶. Son ouvrage majeur, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter (Les origines du style monumental au Moyen-âge, 1894)* s'ouvrait sur une célébration passionnée de la France médiévale et de sa primauté dans l'espace européen :

« Malgré l'empereur et l'empire, la France est le principal centre culturel du Moyen-Âge : c'est ici que la vie du Moyen-Âge atteint une intensité maximale et revêt des formes existentielles et artistiques exemplaires. Les problèmes de nature générale sur l'histoire de l'art médiéval, comme la question de l'héritage de l'Antique ou des apports orientaux,

- ou encore celle des influences réciproques entre les nations de l'Europe occidentale, ne peuvent être résolues à partir des seuls monuments italiens ou allemands. La naissance du style médiéval devra toujours être étudiée d'abord en territoire français, car seulement en France le mystère du génie médiéval se dévoile¹⁷. »

Toutefois, l'histoire de l'art allemande ne renonça pas complètement à l'idée de l'essence – si ce n'était pas l'origine – germanique du style. L'enjeu identitaire incarné par le gothique était trop profondément enraciné dans la culture allemande du XIX^e siècle pour que l'idée de sa spécificité germanique puisse être simplement abandonnée. À l'aube du XX^e siècle, des chercheurs provenant d'horizons méthodologiques différents élaborèrent une série de solutions dont il est aisé de saisir la logique compensatoire.

Le débat sur la notion de « *Spätgotik* » (gothique tardif) qui opposa August Schmarsow et Georg Dehio devait induire la cristallisation de ces prises de position. En 1899, Schmarsow, alors professeur à Leipzig, avait fait paraître dans les *Actes de l'Académie des Sciences de Saxe* un article intitulé « Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance » (Propositions pour une réforme de l'histoire de la Renaissance en Allemagne)¹⁸. Il contestait l'emploi du terme « *Spätgotik* » pour définir l'art du XV^e siècle allemand. Pour Schmarsow, cette production ne devait plus être considérée comme le produit de la dégénérescence d'un art plus pur, le gothique ; il s'agissait de la manifestation d'une culture figurative différente, répondant à ses lois propres : non plus un art décadent, mais un art originel en pleine éclosion, non plus un « *Spätgotik* », mais une « *Frührenaissance* » (proto-Renaissance).

Georg Dehio, professeur d'histoire de l'art à Strasbourg, riposta dans un article intitulé « Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik » (Sur la frontière entre la Renaissance et le gothique)¹⁹, paru dans la revue *Kunstchronik* l'année suivante, en 1900. L'alternative entre *Spätgotik* et *Frührenaissance* était, selon Dehio, entièrement fautive. L'Allemagne avait connu, au XV^e siècle, l'essor d'un art original, comparable par sa qualité à la Renaissance italienne. Mais celle-ci étant un phénomène spécifiquement italien, le principe formel du XV^e siècle allemand devait être recherché ailleurs, et notamment dans le gothique. Au XV^e siècle, le gothique allemand s'était renouvelé spontanément, à partir d'une tradition autochtone très féconde, en dehors de l'intervention des formes classiques importées d'Italie.

Des conséquences capitales pour l'écriture d'une histoire de l'art allemand découlaient de ce constat. Selon Dehio, le gothique allemand, exceptionnellement résistant car inscrit au plus profond des habitudes constructives et visuelles du peuple allemand, se dissolvait naturellement dans le Baroque : la possibilité même de l'adhésion aux valeurs formelles de la Renaissance classique était ainsi exclue de l'horizon de l'art allemand. La condition préliminaire d'une telle évolution résidait, chez Dehio, dans l'identité des présupposés esthétiques des deux styles, consistant dans la « fusion des éléments architecturaux en une unité picturale²⁰ ». Le style architectural du XV^e siècle allemand devait alors être considéré comme un « pré-Baroque » (*Vorbarock*), ou plutôt un « Baroque gothiciant » (*gotisierendes Barock*)²¹. L'Allemagne se confirmait ainsi comme la terre d'élection d'un principe pictural (*malerisch*), anticlassique, qui, dans le discours de Dehio, recouvrait les traits d'une véritable « constante nationale ».

Connaissant dans les pays germaniques un développement autonome et particulièrement riche, le « *Spätgotik* » incarnait un principe identitaire, à la fois face à la Renaissance italienne et au gothique « classique », français. Dehio ne songea jamais à remettre en cause

la primauté chronologique de la France dans l'élaboration du gothique, mais une fois qu'on avait retiré à celle-ci sa fonction de centre idéal de l'Europe gothique, la voie était libre pour des solutions différentes, où l'Allemagne semblait être appelée à jouer un rôle plus substantiel.

Une fois ces prémisses posées, l'origine topographique du style perdait toute importance. La question, en effet, ne se posait plus du tout en ces termes au début des années 1910, pour une plus jeune génération de chercheurs, fortement marqués par l'enseignement du suisse Heinrich Wölfflin, titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'université de Berlin, et par son interprétation psychologique de l'histoire des styles. Un auteur tel que Wilhelm Worringer fera alors du gothique l'expression nécessaire de constantes nationales, un phénomène entièrement autonome par rapport au gothique français.

Déjà dans son célèbre essai *Abstraktion und Einfühlung*²² (*Abstraction et empathie*, 1907), Worringer avait fait du gothique l'expression d'un invariant ethnique, en le liant aux « races germaniques ». Ce principe devait connaître un développement important dans le texte de la thèse d'habilitation que Worringer soutint en 1911 : *Formprobleme der Gotik* (Problèmes formels du gothique, traduit en français sous le titre *L'Art gothique*)²³.

Ici, les deux principes formels énoncés en 1907 étaient réabsorbés à l'intérieur d'un couple conceptuel différent : le gothique s'opposait au classique. Leur relation n'était pas conçue dans les termes d'une alternance de deux unités stylistiques au sein de l'histoire des formes, mais comme une tension entre deux modes du rapport à la réalité : deux façons d'être dont l'une ne nie pas l'autre, mais qui procèdent *ab origine* dans deux voies parallèles ; deux sensibilités antithétiques, incarnées par deux types humains différents. Worringer théorisait ainsi l'existence d'un « homme nordique » ou « homme gothique », s'opposant à un « homme classique » ou « grec », et dont les besoins psychiques s'étaient objectivés dans l'art gothique. L'art des cathédrales était le résultat d'une évolution spécifiquement « nordique », dont les origines remontaient aux peuples aryens. Si Worringer reconnaissait que les Celtes et les Romains avaient pris « une part égale et importante à l'évolution gothique », les Germains en étaient « la condition *sine qua non*²⁴ ».

Selon Worringer, la production artistique de l'Occident germanique devait être lue, dans sa globalité, comme la lente mais constante affirmation des formes gothiques. La Renaissance, expression de la culture méditerranéenne, n'avait pu s'imposer en Allemagne que pour une très courte période, au cours de laquelle elle avait rencontrée une résistance infranchissable : l'essor du Baroque n'était alors que « le réveil sous un masque étranger de la volonté gothique opprimée²⁵ ». Worringer reprenait à son compte les recherches de Dehio pour faire du gothique un « phénomène intemporel lié à la race et enraciné dans la constitution intime de l'humanité nordique²⁶ ». Il est clair qu'aux yeux de Worringer, la France ne pouvait pas être considérée comme la patrie de l'art gothique, au sens large qu'il attribuait à ce terme :

« On ne peut pas dire que la France soit la patrie propre du gothique : ce n'est pas l'art gothique qui est né en France, mais le système gothique [...]. La France a créé les plus belles et les plus vivantes constructions gothiques, mais non les plus pures. Le pays de la pure civilisation gothique est le nord germanique. Dans cette mesure se trouve justifiée l'affirmation faite au début de nos recherches : la volonté créatrice du Nord se trouve proprement réalisée en architecture dans le gothique allemand²⁷. »

● L'ouvrage de Worringer faisait du gothique le lieu d'identification national par excellence. Sa psychologie des styles, étrangère à toute démarche archéologique, achevait de creuser la brèche ouverte par des travaux comme ceux de Dehio qui, de l'intérieur d'un régime discursif différent, avait entrepris de remettre en question la centralité du gothique français. Sous cet angle, *Formprobleme der Gotik* marque le sommet d'une tendance nationalisatrice qui traverse l'historiographie allemande.

Au tournant du XIX^e siècle, l'écriture d'une *histoire* de l'art s'inscrit, à l'échelle européenne, dans l'élaboration d'identités en compétition. Dans la genèse d'un discours sur l'art comme lieu d'identification, le recours à l'étranger, et donc la définition par l'étranger, ont été fondamentaux. Ainsi, le processus de construction d'une identité esthétique nationale autour de l'héritage gothique, dont on a retracé ici quelques étapes fondamentales, constitue un exemple canonique de la dimension nécessairement *transnationale* de toute construction intellectuelle, artistique et politique d'un art *national*.

1. Camille Enlart, lettre à Émile Mâle, datée 12 mai 1917 : Fonds Émile Mâle, Bibliothèque de l'Institut, dossier n° 7621.
2. Henri Focillon, *Les Pierres de France*, Paris : H. Laurens, 1919, p. 59.
3. Marcel Aubert, *Les Trésors d'art de la France meurtrie. Île-de-France*, Paris : Editions de la Gazette des Beaux-Arts, 1921, p. 5.
4. Voir à ce sujet : Roland Recht, « Le moment Goethe. Un changement d'optique », dans *Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne*, cat. exp. Musée des beaux-arts de Rouen, 2014, Paris : Musées de Rouen et Somogy éditions, 2014, p. 24-28 et Mario Kramp, « Dom en Allemagne, cathédrale en France. Gothique et nation au XIX^e siècle », dans *Ibidem*, p. 28-42.
5. Le premier à remettre en question l'idée d'une origine germanique du style gothique fut l'architecte Johannes Wetter (1806-1897) dans son guide de la cathédrale de Mayence : *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz*, Mayence : C. G. Kuenze, 1835. Voir Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton : Princeton University Press, 1960, p. 525-526.
6. Franz Mertens, « Paris baugeschichtlich im Mittelalter », *Allgemeine Bauzeitung*, vol. VIII, 1843, p. 159-167 et 253-260.
7. Félix de Verneilh, « Origine française de l'architecture ogivale », *Annales archéologiques*, vol. II, 1845, p. 133-142. Sur la polémique entre Verneilh et Sulpiz Boisserée, voir Michela Passini, « Félix de Verneilh », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, site web de l'INHA, 2009.
8. Wilhelm Lübke, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig : Seemann, 1855, p. 379 ; Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, Düsseldorf : Buddeus, 1869-1876, 5 vol., ici vol. III, p. 26 ; Franz Xavier Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg : Herder, 1896-1908, 2 vol., ici vol. I, p. 160-161.
9. Émile Mâle, « L'Art chrétien du Moyen-Âge. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen-Âge faite à la Sorbonne le 8 décembre 1906 », *Revue Bleue. Revue littéraire et politique*, vol. VII, 1907, p. 138-141, ici p. 140.
10. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen-Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris : E. Leroux, 1898, p. VI.
11. Sur la réception du livre de Mâle dans les milieux littéraires, voir : Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines*

- de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933, Paris : MSH et Centre allemand d'histoire de l'art, 2012, p. 155ss.
12. Jean-Joseph Marquet de Vasselot, [compte rendu] « L'Art religieux du XIII^e siècle en France », *Chronique des arts*, n° 25, mars 1899, p. 109.
 13. Émile Mâle, « L'Art chrétien du Moyen-Âge. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de l'art chrétien du Moyen-Âge faite à la Sorbonne le 8 décembre 1906 », *op. cit.*, p. 138.
 14. Christophe Charle, « Émile Mâle dans sa génération universitaire », dans André Vauchez (éd.), *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre. Rome et l'Italie*, Rome : Ecole française de Rome, 2005, p. 39-52, ici p. 39-40.
 15. Cité dans Michel Espagne, *L'Histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris : Belin, 2009, p. 205.
 16. Sur Vöge et son œuvre, voir notamment : Wilhelm Schlink (dir.), *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Freiburg : Frankreich-Zentrum der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.B. et Kunsthistorisches Institut, 2004.
 17. Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung der ersten Blüthezeit französischer Plastik*, Strasbourg : Heitz, 1894, rééd. Munich : Mäander, 1988, p. XIII. Sur la réception de l'œuvre de Vöge en France, voir Michela Passini, *La fabrique de l'art national*, *op. cit.*, p. 161ss.
 18. August Schmarsow, « Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance », *Berichte über die Verhandlungen der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historischen Klasse*, 1899, p. 41-76. Sur la polémique entre Dehio et Schmarsow, voir : Peter Betthausen, *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2004, p. 194-199.
 19. Georg Dehio, « Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik », *Kunstchronik*, vol. XXXV, 1900, rééd. dans *id.*, *Kunsthistorische Aufsätze*, Munich : Oldenbourg, 1914, p. 49-60.
 20. *Ibid.*, p. 59.
 21. *Ibid.*, p. 60.
 22. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied : Heuser, 1907 ; rééd. Munich : Piper, 1908 ; trad. fr. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris : Klincksieck, 2003. La bibliographie sur Worringer est très importante, voir Mildred Galland-Szymkowiak, « Wilhelm Worringer », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris : Éditions du CNRS, 2010, p. 372-381.
 23. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich : Piper, 1911 ; trad. fr. *L'Art gothique*, Paris : Gallimard, 1941, rééd. 1967. Les citations renvoient à cette dernière édition.
 24. *Ibid.*, p. 66.
 25. *Ibid.*, p. 63.
 26. *Ibid.*, p. 171-172.
 27. *Ibid.*, p. 196.

