Nation, identité, histoire de l'art : nouvelles recherches sur l'Allemagne et l'Europe de l'Est

Michela Passini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3457>

DOI : 10.4000/perspective.3457

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 356-360

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michela Passini, « Nation, identité, histoire de l'art : nouvelles recherches sur l'Allemagne et l'Europe de l'Est », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3457>

Nation, identité, histoire de l'art : nouvelles recherches sur l'Allemagne et l'Europe de l'Est

Michela Passini

– Volker GEBHARDT, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Cologne, DuMont, 2004. 511 p., 308 fig. coul. et n. et b. ISBN : 3-8321-5959-2 ; 58 €.

– Robert BORN, Alena JANATKOVÁ, Adam S. LABUDA éd., *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, (colloque, Berlin, 2001), Berlin, Mann, 2004. 479 p., 86 fig. coul. et n. et b. ISBN : 3-7861-2491-4 ; 29,80 €.

– Jacek PURCHLA, Wolf TEGETHOFF éd., *Nation, style, modernism*, (colloque, Cracovie, 2003), Cracovie, Comité international d'histoire de l'art/Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006. 390 p., 83 fig. coul. et n. et b. ISBN : 83-89273-36-5 ; 16 €.

À l'époque de sa fondation et des premières phases de son institutionnalisation, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, l'histoire de l'art a connu une nette prééminence du discours national. La mise au point des structures théoriques de la discipline passe à ce moment-là par la nationalisation de ses objets : la nation devient une catégorie fondamentale, et la faculté des œuvres, des écoles, des courants artistiques de se conformer à une certaine image du « caractère national » s'avère déterminante pour l'établissement du canon. En Italie, en France, en Allemagne, les Primitifs surgissent en tant qu'objet d'étude privilégié sous le signe de brûlantes passions identitaires¹, tandis que d'autres phénomènes, comportant en quelque mesure l'influence de traditions figuratives étrangères, voient diminuer leur valeur sur l'échelle nationale du prestige patrimonial². Une prise en compte globale de ce processus de nationalisation du discours s'impose désormais à une histoire de l'art qui paraît aujourd'hui s'être fortement engagée dans la révision de l'outillage, des méthodes, des pratiques et des objectifs dont elle a hérité.

Quelques essais pionniers ont paru au cours de ces dernières années, qui étudiaient l'emprise du paradigme national sur l'histoire de l'art.

Ces premières recherches ont surtout éclairci la situation française³ et ont commencé en même temps à défricher le champ de la littérature artistique allemande du côté français⁴. Trois ouvrages spécifiquement consacrés à la critique et à l'historiographie en Allemagne et en Europe de l'Est apportent un éclairage nouveau. Le travail de Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, se signale surtout pour l'exhaustivité d'une enquête touchant à la fois le champ de l'érudition et celui de la création artistique, voire de la critique militante. Les deux autres volumes ouvrent des perspectives complètement nouvelles sur le domaine jusqu'ici presque inconnu de l'écriture de l'histoire de l'art dans des pays tels que la Roumanie, la Hongrie, la Pologne et l'ex-Tchécoslovaquie. Les caractères, les méthodes, les enjeux propres à ces traditions historiographiques, dont les expressions nous étaient pour la plupart inaccessibles à cause de la barrière linguistique, sont maintenant interrogés, en anglais ou en allemand, dans un volume collectif issu du séminaire d'histoire de l'art de la Humboldt-Universität de Berlin, *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, ainsi que dans un second recueil de textes, publié par le Comité international d'histoire de l'art (CIHA), *Nation, Style, Modernism*. Cet ouvrage, tout en proposant un vaste tour d'horizon sur le débat historiographique et critique dans les différents pays d'Europe et aux États-Unis, fait une très large place aux thèmes de la littérature artistique en Europe centrale et orientale.

L'Allemagne reste un terrain d'élection pour les recherches sur le développement de l'histoire de l'art en tant que discipline, tant par le rôle d'absolue prééminence qu'elle a joué dans l'établissement de ses assises scientifiques – pour toute la seconde moitié du XIX^e et une large partie du XX^e siècle, la *Kunstwissenschaft* allemande s'est imposée comme un modèle incontournable aux savants français, italiens et anglo-saxons – que, dans notre cas spécifique, pour l'influence prépondérante que l'historiographie de langue allemande exerça sur la formation des premiers historiens de l'art dans les pays de l'Empire austro-hongrois, tant dans le domaine de la conservation que de la théorie. Volker Gebhardt offre un tableau fort complet des tendances nationalistes qui traversèrent cette historiographie : en

prenant pour point de départ la question, cruciale pour cette culture depuis les premiers débats sur l'unification du pays, « *Was ist deutsch?* », l'auteur explore les différentes phases de l'histoire de l'art allemand en mettant en lumière, par une analyse scrupuleuse des textes fondamentaux des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, quels éléments stylistiques, quelles ressources idéales, quelles figures d'artistes ont été tour à tour considérés comme authentiquement « *deutsch* ». Dans le sillage des célèbres travaux de Hans Belting ou de Werner Hoffmann⁵ s'interrogeant sur la « relation difficile » entre les Allemands et leur art, la monumentale étude de Gebhardt retrace l'histoire de la réception et de la réélaboration critique d'un art dont il était surtout question d'exalter les qualités nationales. Plus encore qu'une histoire des oscillations du goût, l'ouvrage propose une analyse du substrat idéologique qui a permis l'identification de la nation allemande avec certaines manifestations de son art – une identification encouragée et parfois directement sollicitée par les pouvoirs politiques.

Ce n'est pas par hasard que l'essai s'ouvre sur la violente polémique qui opposa, après le bombardement de la cathédrale de Reims par l'armée allemande en septembre 1914, les historiens de l'art français, guidés par Émile Mâle, à leurs collègues allemands, accusés d'avoir toléré, sinon inspiré, un tel acte de vandalisme⁶. Épisode crucial dans le cadre d'une fatale détérioration des relations culturelles franco-allemandes, le débat sur les responsabilités et les raisons de l'attentat à la cathédrale laisse ressortir un conflit souterrain entre les savants des deux pays, dont les origines sont à rechercher bien avant le commencement de la Grande Guerre.

L'essai retrace ainsi les phases essentielles du débat sur la genèse française ou allemande du gothique qui a parcouru le ^{xix}^e siècle tout entier. Investi d'une puissante charge symbolique, le gothique a représenté dans les deux pays un enjeu essentiel dans le processus de construction d'une image incisive, vivante, de la patrie et de ses traditions. Les historiens de l'art et les archéologues ont joué un rôle de tout premier plan dans ce processus en posant, par des études systématiques sur la typologie et surtout sur la chronologie des édifices, les prémices pour une appropriation nationale du style. Ainsi, quand vers les années 1840 des spécialistes tels que Félix de Verneilh parvinrent à démontrer de

manière définitive l'origine française des premières églises gothiques, l'historiographie et la critique allemande réagirent en développant des solutions dont il est aisé de saisir la logique compensatoire : si le gothique était né du sol de la France, les racines idéales du style étaient néanmoins allemandes. Le gothique était donc français pour sa provenance topographique, mais c'était en Allemagne qu'il avait trouvé le terrain le meilleur pour son développement, c'était en Allemagne qu'il avait connu une fortune et une diffusion qui allaient bien au-delà du ^{xiii}^e et du ^{xiv}^e siècle : de tels propos, largement répandus dans les études⁷, représentent une des constantes fondamentales du discours historiographique du ^{xix}^e et du début du ^{xx}^e siècle.

Le débat critique autour du gothique, de ses origines, ainsi que de ses caractères essentiels occupe une place centrale dans l'essai de Gebhardt. L'auteur s'efforce d'en restituer les différents aspects en partant de la conception préromantique et romantique du style : il retrace ainsi les étapes de la construction d'un véritable mythe de la germanité du gothique, des écrits de M^{me} de Staël et du pamphlet du jeune Goethe en l'honneur de la cathédrale de Strasbourg et de son créateur, Erwin von Steinbach, jusqu'à l'achèvement de la cathédrale de Cologne, élevée au rang de symbole d'un État allemand encore à venir. De plus, des pages extrêmement intéressantes sont consacrées à quelques œuvres qui, comme la très célèbre statue d'Uta, épouse du margrave Ekkard II de Meißen, dans la cathédrale de Naumburg⁸, ou celle du *Chevalier* de la cathédrale de Bamberg,

ont déterminé une énorme fortune populaire du style et qui, par leur exploitation par différents médias (la photographie, mais aussi le cinéma), ont contribué à fixer une image du gothique dont la nôtre est encore en quelque mesure redevable (fig. 1).

1. Affiche du théâtre de Chemnitz (« *Prospekt Theaters Chemnitz, 1934* ») [Gebhardt, 2004, fig. 87, p. 153].

2. GEBHARDT, 2004, fig. 294 et 295, p. 441 : Max Beckmann, *Autoportrait*, 1921, Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum; Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1522, dessin, Brême, Kunsthalle.

Si certains chefs-d'œuvre de l'art gothique semblent avoir fait l'objet d'un extraordinaire investissement émotionnel ainsi que de véhéments élans patriotiques, les productions de la Renaissance ne suscitèrent pas moins de tentatives d'interprétation visant une explicite « germanisation » de l'époque et de ses protagonistes. Dürer est certainement, parmi les artistes allemands, celui qui plus que tout autre a catalysé cette tendance. Tout au long du XIX^e et jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, le maître de Nuremberg a été au centre d'un débat aux tons parfois virulents qui vit s'affronter les partisans d'une interprétation patriotique de son art niant toute attache avec l'art classique de la Renaissance italienne, tels que Julius Langbehn ou Wilhelm Waetzoldt⁹, et ceux qui, comme Heinrich Wölfflin, prirent nettement position contre une lecture exclusivement « germanisante » de l'artiste¹⁰. En illustrant les points saillants de cette polémique, qu'il suit jusqu'au moment où une nouvelle sensibilité finit par faire préférer le sauvage et tourmenté Grünewald comme plus représentatif d'un art authentiquement national, l'essai aborde une question fondatrice pour l'histoire de l'art allemande. Se poursuivant par des aperçus sur le baroque et le rococo, l'enquête de Gebhardt touche enfin brièvement au débat autour du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et aux bases idéologiques de l'expressionnisme (fig. 2). Critique, érudition et création artistique fusionnent dans une reconstruction exhaustive des thèmes nationaux dans la culture allemande des deux derniers siècles.

Dans les pays de l'Europe centrale et orientale, le développement d'une histoire de l'art conçue comme discipline scientifique au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle est étroitement lié à la montée de pulsions identitaires d'autant plus fortes que la situation politique de ces régions s'avère d'une extrême instabilité. Les secousses nationalistes qui ébranlèrent la difficile cohabitation des peuples de l'empire austro-hongrois et qui éclatèrent lors du déclenchement de la Première Guerre mondiale ont eu dans les études historiques, littéraires et bien sûr d'histoire de l'art un canal de diffusion extrêmement efficace.

Cette jeune histoire de l'art, traitée dans l'ouvrage collectif de Born, Janatková et Labuda, s'était surtout focalisée sur des ouvrages ou des courants emblématiques d'une production locale : c'est le cas du baroque de Prague (Alena Janatková, dans BORN *et al.*, 2001, p. 287-300), dont la redécouverte se laisse rapprocher de la générale réévaluation de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles, encouragée principalement par de célèbres travaux allemands¹¹, également dans le cas de la tradition picturale du Moyen Âge en Bohême (Milena Bartlová, dans BORN *et al.*, 2001, p. 173-179) ou des sculptures de la cathédrale de Pécs, élevées au rang de monument spécifique de l'art hongrois (Ernő Marosi, dans BORN *et al.*, 2001, p. 233-252 ; fig. 3). Dans le même temps, on assiste à un véritable réveil des études consacrées aux sources premières de l'identité nationale, tels que les « Cycles de Ladislav », dont Ivan Gerát

3. Relevé des reliefs gravés sur bois de la cathédrale de Pécs, *Le rêve du roi, L'infanticide, La fuite en Égypte, L'histoire de Samson*, [Born, Janatková, Labuda, 2004, fig. 2].

retrace la « redécouverte » (dans BORN *et al.*, 2001, p. 180-191). Or cette imposante quête des origines profita des rigoureux instruments d'analyse mis au point par la philologie et par la « science de l'art » allemandes, dont les élites culturelles hongroises, tchèques, polonaises avaient assimilé les principes dans les universités de Vienne et de Berlin. D'où l'importance qu'aurait une étude circonstanciée de la propagation des modèles et des méthodes de la *Kunstwissenschaft*: plusieurs essais parmi ceux qui composent les deux ouvrages dont il est question posent en effet les premiers jalons d'une recherche visant les enjeux stratégiques d'une telle transmission de savoirs.

Pendant les dernières décennies du XIX^e siècle, le contexte politique favorisa des échanges scientifiques, académiques et artistiques qui, tout en accélérant le développement de l'histoire de l'art dans des pays tels que la Hongrie et l'ex-Tchécoslovaquie, ne firent qu'attester la suprématie de la culture austro-allemande sur l'érudition locale. La massive affirmation du modèle allemand – et plus encore une certaine tendance à la germanisation des objets d'étude – finit par provoquer de violentes résistances de la part de la nouvelle historiographie nationale. Ainsi, lors d'une conférence prononcée en 1876 auprès de Concordia, l'association des artistes praguais, l'Allemand Alfred Woltmann, professeur à Prague dans les années 1870 et promoteur d'une histoire de l'art tchèque entièrement fondée sur l'idée de la « germanité » suscita les protestations de ses hôtes en affirmant que circonscrire les éléments allemands dans la physionomie architecturale de Prague équivalait à devoir prendre en compte « *beinahe Alles* », presque tout¹². À la suite des âpres réactions que ces propos soulevèrent parmi les savants tchèques, Woltmann se vit obligé de quitter l'université de Prague pour celle de Strasbourg. En retraçant la genèse d'une histoire de l'architecture en Tchécoslovaquie, Dirk De Meyer inscrit cet épisode, ainsi que les considérations de Cornelius Gurlitt sur l'absence d'un langage architectural spécifiquement tchèque, dans le cadre du conflit entre une historiographie tchèque en formation, oscillant entre l'acquisition de pratiques de recherche mises en place à l'étranger et la revendication de l'autonomie de son objet, et une tradition d'études plus ancienne et plus structurée, ne renonçant pas à l'idée d'un fort ascendant de l'Allemagne sur

4. Le Palais Kinsky de Prague, dans Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland*, Stuttgart, 1889, p. 177.

les pays slaves (dans PURCHLA, TEGETHOFF, 2003, p. 75-94; fig. 4).

L'essai que Ján Bakoš a consacré à l'influence durable des doctrines de l'« école de Vienne » dans l'Est européen complète sous un angle différent le tableau des échanges entre les différentes traditions historiographiques (dans BORN *et al.*, 2001, p. 79-101). En montrant par quels intermédiaires et au prix de quelles reconversions certains principes d'analyse typiquement viennois se propagèrent pendant l'entre-deux-guerres dans les études et dans l'enseignement universitaire en Pologne, en Tchécoslovaquie et en Hongrie, l'auteur éclaire un autre aspect du rayonnement européen de l'histoire de l'art de langue allemande.

À partir de points de vues différents, les ouvrages que nous venons de présenter posent le même problème fondamental: par l'analyse des sources textuelles ainsi que par l'examen des multiples relations unissant l'érudition et la création artistique contemporaine, ils attribuent au nationalisme un rôle décisif dans la fondation de l'histoire de l'art (Wolf Tegethoff, dans PURCHLA, TEGETHOFF, 2003, p. 9-24). Loin de ne représenter qu'une maladie infantile de l'histoire de l'art – dangereuse, mais somme toute superficielle –, le nationalisme a conditionné la mise en place de ses structures théoriques et la formation de ses bases institutionnelles: bref, le discours national enraciné dans la culture européenne au tournant des siècles s'est avéré un formidable levier pour la constitution d'une historiographie visant à détecter dans la production artistique l'expression

du « génie national ». En s'efforçant de préciser les conditions qui ont favorisé une telle évolution, d'en saisir les attaches avec le contexte politique et social, l'histoire de l'histoire de l'art essaie de dépasser la démarche prosopographique dont se sont nourries ses premières expériences, et qui constitue les prémisses nécessaires à nos études sans cependant pouvoir en remplir complètement les *desiderata*; elle semble désormais prête à s'engager dans la direction d'une histoire des paradigmes.

1. *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, Philippe Lorentz, François-René Martin, Dominique Thiébaud éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2004), Paris, 2004.

2. C'est le cas de l'école de Fontainebleau, victime d'un préjugé anti-italien profondément enraciné dans l'historiographie française de l'époque. Voir à ce propos Paola Barocchi, « Precitazioni sul Primaticcio », dans *Commentari*, II, 1951, p. 203-223; Sylvie Béguin, « L'école de Fontainebleau. Fortune critique », dans *L'école de Fontainebleau*, Sylvie Béguin, Bertrand Jestaz, Jacques Thirion éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1972-1973), Paris, 1972, p. 29-39.

3. Neil McWilliam, June Hargrove éd., *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, (colloque, Washington, 2002), Londres/New Haven/Washington, 2005.

4. Éric Michaud, « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », dans *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, 2005, p. 49-84.

5. Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst : eine Schwieriges Erbe*, Munich, 1992 (trad. angl. : *The Germans and their art a troublesome relationship*, Londres/New Haven, 1998); Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig, 1999.

6. Voir sur ce sujet : *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims, de 1825 à 1975*, Sylvie Balcon, Marc Bouxin, Bruno Decrock éd., (cat. expo., Reims, Musée Saint-Rémi/Bibliothèque municipale/Musée du fort de la Pompelle /Musée des beaux-arts, 2001), Paris/Reims, 2001. Nous nous permettons de renvoyer aussi à notre article : « Martirio e resurrezione di Reims. Dispute novecentesche su una cattedrale », dans Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi éd., *Arti e storia nel Medioevo*, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, 2004, p. 571-587.

7. Les travaux de Wilhelm Worringer et de Kurt Gerstenberg sont emblématiques de cette tendance : Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich 1911 (trad. fr. : *L'art gothique*, Paris, 1941); Kurt Gerstenberg, *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter*, Munich, 1913.

8. À ce propos voir aussi : Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg : eine deutsche Ikone*, Berlin, 1998; Willibald Sauerländer, « Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen », dans *Cathedrals and sculpture*, vol. I, Londres, 1999, p. 593-711.

9. Julius Langbehn, Benedikt Momme Nissen, Hans Thoma, *Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen*, Munich, 1928 (originellement paru dans la revue *Kunstwart*, en 1904); Wilhelm Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*, Vienne, 1935 (trad. angl. : *Dürer and his times*, Londres, 1950).

10. Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, 1905 (trad. angl. : *The Art of Albrecht Dürer*, Londres, 1971); voir aussi la préface que Wölfflin écrivit pour la cinquième édition de l'ouvrage (Munich, 1926), et qui éclaircit le sens de sa démarche.

11. Notamment : Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, 1888 (trad. fr. : *Renaissance et baroque*, Paris, 1961); Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles*, Stuttgart, 1887-1889, 3 vol.

12. Alfred Woltmann, *Deutsche Kunst in Prag. Ein Vortrag, gehalten zu Prag am 25. November 1876*, Leipzig, 1877.

Michela Passini, Scuola Normale, Pisa
michelapassini@yahoo.it