Approche historiographique

Autor(en): **Revaz, Emilie / Ryf, Alexia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **143 (2013)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835770

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Approche historiographique

Emilie Revaz, Alexia Ryf

Les précurseurs

> En ce qui regarde les morts, il est aisé de trouver les motifs de l'attachement du sauvage à de saintes reliques. Les nations civilisées ont, pour conserver les souvenirs de leur patrie, les mnémoniques des lettres et des arts; elles ont des cités, des palais, des tours, des colonnes, des obélisques; elles ont la trace de la charrue dans les champs jadis cultivés; les noms sont entaillés dans l'airain et le marbre, les actions consignées dans les chroniques.
> Rien de tout cela aux peuples de la solitude: leur nom n'est point écrit sur les arbres; leur hutte, bâtie en quelques heures, disparaît en quelques instants; la crosse de leur labour ne fait qu'effleurer la terre, et n'a pu même élever un sillon. Leurs chansons traditionnelles périssent avec la dernière mémoire qui les retient, s'évanouissent avec la dernière voix qui les répète. Les tribus du Nouveau-Monde n'ont donc qu'un seul monument: la tombe. Enlevez à des sauvages les os de leurs pères vous leur enlevez leur histoire, leurs lois, et jusqu'à leurs dieux; vous ravissez à ces hommes, parmi les générations futures, la preuve de leur existence comme celle de leur néant[1].

Cet extrait des *Mémoires d'outre-tombe*, daté de 1822, raconte l'importance de la sépulture, instrument de la mémoire, pour les différentes époques et les différentes civilisations. C'est avec Erwin Panofsky, au XXe siècle, et son ouvrage intitulé *La sculpture funéraire de l'ancienne Egypte au Bernin* (1964), que l'art funéraire devient un objet d'étude historique. Sur des millénaires, l'historien de l'art retrace une histoire stylistique et iconographique complexe des sculptures funéraires. En s'appuyant sur les croyances, les pratiques et les rites qui fluctuent au gré des époques et des lieux, il cherche à relever leurs significations. Son livre se termine sur une étude des tombes du Bernin à l'époque baroque « à un moment où tout avait été dit dans le domaine de l'art funéraire » et où « la sculpture funéraire [était] vouée au déclin »[2]. C'est donc de manière délibérée que Panofsky clôt son ouvrage sur le XVIIe siècle, les siècles suivants ne comportant, pour lui, aucun intérêt en matière d'art religieux: « Quiconque tente d'écrire l'histoire de l'art des XVIIIe, XIXe et XXe siècles doit chercher sa matière en dehors des églises et des cimetières »[3]. Cependant, l'art funéraire plus tardif commence à susciter l'intérêt des scientifiques et certains regrettent cette indifférence, comme en témoigne le compte rendu de l'ouvrage de Panofsky dû à Philipp Fehl:

> Il peut être regrettable que Panofsky achève son importante considération de la sculpture tombale sur la période du Bernin, comme si nous ne pouvions rien apprendre de l'art de Canova ou de Flaxman, ou, encore, de leurs successeurs dans les cimetières. [...] Panofsky, semble-t-il, a l'impression que la sculpture tombale s'est éteinte alors même qu'elle devenait abondante[4].

En 1977, l'historien Philippe Ariès répond à cette attente avec son ouvrage *L'homme devant la mort*, accompagné de sa version illustrée *Images de l'homme devant la mort* (1983), couvrant une période allant du début de la chrétienté jusqu'au XXe siècle. Il expose un panorama de différents tombeaux évoluant au fil du temps parallèlement au changement des mentalités, ainsi que l'explique Henri Mendras:

> De la mort « apprivoisée » de l'An mil à la mort « ensauvagée » de l'An deux mil, [...] il brode les changements intermédiaires. Le cadavre se transforme de chose quelconque en chose repoussante puis en chose chérie et enfin en chose niée: de la fosse commune du charnier au tombeau dans l'église puis à la tombe du cimetière transformé en parc anglais jusqu'à l'urne cinéraire. L'individu exalté par la tombe antique disparaît dans le charnier du haut Moyen Age pour reparaître en épitaphe puis en effigie et ensuite en portrait, d'abord gisant, ensuite priant, d'abord symbolique, ensuite aussi ressemblant que possible[5].

1. Chateaubriand 1822 (éd. 1951), p. 447.
2. Panofsky 1995 (1re éd. 1964), p. 6.
3. *Ibidem*, p. 112.
4. Fehl 1967, p. 261 ; notre traduction.
5. Mendras 1979, pp. 468-469.

Si Ariès s'est beaucoup inspiré du livre de Panofsky, son approche est davantage sociologique. Cependant, tous deux se rejoignent sur un point qui est d'accentuer la recherche sur les monuments funéraires allant jusqu'au XVIIIe siècle :

> Avant le XIe siècle, il n'y a quasi rien, sauf des vestiges d'usages paléochrétiens. Après le XVIIIe siècle, il y a autre chose qui est nouveau, nos cimetières contemporains. Au contraire, entre le XIe et le milieu du XVIIIe siècle environ, la continuité génétique est ininterrompue ; on passe d'une forme à l'autre par des transitions insensibles[6].

Dans *L'homme devant la mort*, la démarche d'Ariès est double. D'une part, de manière ni exhaustive, ni impartiale, il sélectionne les œuvres qui alimentent son discours selon leur intérêt artistique. D'autre part, il se fonde sur les monuments funéraires pour comprendre les attitudes et les croyances des défunts et il reporte ces observations sur l'ensemble de la société vivant à cette même période. Partant du postulat que « les tombes de la période (Moyen Age et Temps modernes) sont pour la plupart des tombes de gens de pouvoir et de richesse, des figures importantes des rouages de l'Etat et de l'Eglise, et qui servent à exposer des idées culturelles et politiques »[7], la vision de la société est donnée sous un angle de vue dirigé, sans refléter une réalité objective des croyances ou des idées relatives à la mort.

Dans leurs ouvrages respectifs, Panofsky et Ariès font référence aux monuments intéressants iconographiquement ou artistiquement. Ils vont ainsi diriger la recherche dans ce sens, puisque les historiens d'art suisses s'intéresseront, dès les années 1970, presque exclusivement aux monuments antiques, médiévaux ou, pour les plus récents, aux plus spectaculaires.

Recherches en terres vaudoises

En 1965 déjà, Georges Kasser publie un article sur les dix tombes du temple d'Yverdon. Il agit dans l'intention de conserver, au moins sur le papier, les informations gravées sur la pierre, principalement le contenu des épitaphes, avant que celles-ci ne subissent les dégradations du temps et qu'elles deviennent illisibles. Cette démarche s'inscrit dans un mouvement de reconnaissance du monument funéraire comme source de l'histoire amorcé dès le XVIIe siècle avec Jean-Baptiste Plantin et amplifié au XIXe siècle notamment par les généalogistes et les héraldistes. Georges Kasser, dans son approche strictement historique, ne livre pas d'informations quant à la facture ou au style des monuments. Il porte son intérêt sur le contenu des épitaphes et sur l'héraldique dans le but de retracer une situation historique au travers de la biographie des défunts.

En 1975, l'avocat, archéologue cantonal et directeur du Musée de Nyon Edgar Pelichet publie *Le guide du Canton de Vaud : monuments, œuvres d'art, curiosités et sites.* Sans fournir d'analyse stylistique ou d'informations sur leur contenu, l'auteur évoque les monuments funéraires qu'il rencontre en donnant comme seules indications leur emplacement, et rarement une date ou un nom de défunt. Il agit, d'une part, dans un esprit d'inventaire recensant tous les monuments sans hiérarchie et, d'autre part, dans un but clairement touristique indiquant au visiteur les lieux et les monuments dignes d'intérêt. Pelichet prend d'ailleurs soin d'informer le lecteur de ses intentions dès le début de son livre :

> Cet ouvrage n'a aucune prétention archéologique ni artistique – encore moins historique. Il aidera le visiteur parvenu dans tel village, telle ville, à y découvrir ce qui offre quelque intérêt. Il permettra également de juger qu'il est temps de donner à cette partie du patrimoine national les égards qui lui sont dus[8].

De manière générale, les monuments funéraires demeurent ce qu'ils ont surtout été depuis leur création : une source de l'histoire – c'est-à-dire un texte –, un monument d'histoire donc, mais pas encore un monument d'art. Cette perception très restrictive subit un revirement important avec l'émergence d'une nouvelle discipline universitaire spécifique, l'histoire de l'art monumental régional, qui s'intéresse justement aux objets dont la valeur historique égale la valeur artistique, les *Kunstdenkmäler*. Ainsi, Marcel Grandjean consacre un chapitre entier aux monuments funéraires vaudois dans son ouvrage *Les temples vaudois* (1988). Sa démarche se révèle globale puisqu'il axe sa recherche autant sur les auteurs des monuments, que sur leur forme, leur iconographie ou leur épigraphie. Le corpus des monuments qu'il décrit s'étend entre le XVIIe et le XIXe siècle et se compose de monuments spectaculaires permettant un véritable discours stylistique et iconographique sans négliger complètement les monuments plus modestes.

L'intérêt pour les monuments funéraires continue à croître en lien avec la recherche académique suisse. En 1983, Annick Mérat rédige un mémoire de licence à l'Université de Lausanne intitulé *Les monuments funéraires de la région lémanique du XIIIe au XVIe siècle.* Huit ans plus tard, Pierre Monnoyeur, à l'Université de Genève, s'intéresse à *Trois monuments funéraires à Romainmôtier au XIVe et au début du XVe siècle.* Finalement, en 1993, Jean-

6. Ariès 1989 (1re éd. 1977), p. 237.
7. *Ibidem* ; notre traduction.
8. Pelichet 1975, p. 5.

Luc Rouiller présente son mémoire d'histoire médiévale intitulé *«Sepulturam meam...»: Les sépultures nobles en Pays de Vaud* sur trois familles vaudoises, les La Sarraz, les Cossonay et les Colombier. Mais aucun de ces trois travaux ne traite des monuments funéraires d'au-delà de la fin du Moyen Age.

> Il fallut encore du temps pour que la sensibilité moderne s'intéresse à des monuments non rattachés à l'Antiquité ou au Moyen Age. On ne doit pas oublier que, quand Albert Naef parlait à ses débuts des édifices du XVIIIe siècle, c'était pour lui des ouvrages «modernes», ceux du «siècle passé». Un archéologue ne s'intéressait guère alors à ce qui n'avait pas deux ou trois cents ans d'âge; et l'historien de l'art n'était quant à lui pas encore sorti des grandes pages de l'art mondial...[9]

Les monuments funéraires comme objets d'art

Ainsi, seuls les monuments spectaculaires retiennent l'attention des historiens de l'art. Encore en 2009, Claire Mazel, dans sa thèse consacrée à une série de monuments parisiens, écarte toute une série de «petits» monuments, constitués le plus souvent d'un buste et d'une épitaphe, au profit de monuments plus «complexes»[10]. Le constat est également valable pour la Suisse romande; en effet, la majeure partie du corpus vaudois, qui comprend principalement des dalles et des monuments plaqués de facture sommaire, ne fait pas le poids face aux quelques monuments «vedettes», pour reprendre une expression de Marcel Grandjean, souvent d'origine médiévale[11]. Comment expliquer ce désintérêt?

De manière générale, les monuments funéraires sont des œuvres sans signature, donc sans paternité artistique. Or, l'histoire de l'art est une discipline fondée sur les artistes dans la tradition des écrits de Johann Caspar Füssli (*Geschichte und Abbildung der besten Künstler in der Schweiz*, 1755 et 1757) et de Christian von Mechel (*Entwurf einer Kunst Geschichte Helvetiens*, 1791)[12]. Au XIXe siècle, dans le contexte de la Révolution industrielle, le statut grandissant de l'artiste se construit au détriment de celui de l'artisan auquel se trouve souvent assimilé le sculpteur qui a pour habitude de travailler avec différents corps de métiers[13]. Dans le titre de l'article qu'il consacre à la famille des Doret, auteurs de nombreux monuments funéraires dans le canton de Vaud, Paul Bissegger qualifie ces derniers d'«artisans» et de «marbriers». Toutefois, dès son introduction, il fait mention de «production artistique», d'«œuvre» et d'«importance artistique»[14]. Conscient de cette difficulté à trancher entre le statut d'artiste ou d'artisan, l'auteur y revient dans sa conclusion et évoque le caractère ambivalent des Doret qu'il qualifie à la fois d'«artistes», en raison de leur autonomie dans de nombreux chantiers, et d'«artisans» de par leur étroite collaboration avec des architectes, des dessinateurs ou des sculpteurs[15]. Le même phénomène se retrouve chez Marcel Grandjean qui amorce, dans *Les temples vaudois*, son raisonnement par un sous-chapitre intitulé «Marbriers et sculpteurs», dans lequel il présente différents monuments toujours attribués à un artiste[16].

La Réforme, selon Paul-André Jaccard, «a porté un coup à la sculpture funéraire»[17]. La «magnificence» propre aux églises – entendre l'art – est écartée pour plus de sobriété[18]. Marcel Grandjean, dans son introduction aux *Temples vaudois*, revient sur l'idée que l'art disparaît des lieux de culte avec l'avènement du protestantisme, une idée en partie fautive bien ancrée dans l'historiographie comme l'illustre cette citation de Robert Maes, étudiant en théologie, dans les années 1940:

> Dès notre adolescence – pour ne pas dire dès notre enfance – nous avons perçu les lacunes des lieux de cultes protestants. Nous en avons même souffert. Le grand reproche que nous leur faisions, c'était de ne pas être des sanctuaires, du moins de ne pas en présenter les signes extérieurs et par ce seul fait de ne pas nous préparer dès l'entrée au recueillement et à l'adoration[19].

Ainsi, ce «dédain de l'art», pour reprendre le terme d'Alfred de Cérésole en 1888, ne facilite pas, d'une part, le «recueillement» et l'«adoration» des fidèles et, d'autre part, n'encourage pas les historiens de l'art à se pencher sur l'architecture des temples et sur les objets qu'ils renferment; objets qui restent d'ailleurs invisibles aux yeux de Maes[20].

Les changements de goût, étudiés par Francis Haskell dans *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, traversent l'histoire de l'art. Ils sont le fait des critiques, des historiens, des amateurs, des marchands et peuvent comprendre une dimension angoissante:

9. Grandjean 1979, p. 96.
10. Mazel 2009, p. 3.
11. Grandjean 1976, p. 154.
12. Bätschmann, Baumgartner 2006, pp. 203-204.
13. Jaccard 1992, pp. 3-4; Shiner 2001, pp. 206-212.
14. Bissegger 1980a, p. 97.
15. *Ibidem*, pp. 114-115.
16. Grandjean 1988, p. 509.
17. Jaccard 1992, p. 109.
18. *Ibidem*, p. 64.
19. Grandjean 1988, p. 3.
20. *Ibidem*.

> Les variations du goût dans le domaine artistique constituent non seulement un véritable problème, mais un problème inquiétant. Les changements de mode vestimentaire – cette comparaison revient fréquemment – sont certainement dignes de l'attention de l'historien, mais ils ne lui causent pas l'embarras que suscite [...] la prise de conscience forcée d'un phénomène particulier : à savoir que ce qui, pour nous, revêt de toute évidence une importance suprême, peut avoir paru jadis insignifiant, ou même carrément incongru, à des hommes dont nous savons, de sources diverses, qu'ils étaient aussi cultivés que nous, sinon beaucoup plus. Mais il est encore plus troublant de projeter dans l'avenir les leçons tirées de l'étude du passé. Se pourrait-il qu'une génération future soit insensible à Piero della Francesca ou à Vermeer ? [21]

Le statut d'une œuvre n'est ainsi jamais figé et dépend du regard qu'on lui porte. Thierry Dufrêne insiste sur le fait qu'il y a œuvre d'art quand il y a intérêt et étude, soit lorsqu'il y a authentification, restauration, présentation au public, connaissance du contexte historique, iconographie, iconologie, analyse stylistique et interprétation. Dufrêne s'aligne donc sur Panofsky qui affirme que l'art n'existe pas sans « significations » [22].

Autour des années 2000, les monuments funéraires subissent un regain d'intérêt de la part des historiens de l'art. Claire Mazel dit à ce propos :

> Le point commun de ces travaux récents, fondés sur une analyse plus érudite des monuments, est de faire une histoire non plus iconographique mais sociale de l'art funéraire, mettant régulièrement en valeur les problèmes de construction de la mémoire, de statut, de légitimation et de stratégie familiale [23].

Destins de pierre, paru en 2006, s'inscrit dans ce contexte d'érudition, notamment de par sa volonté de proposer un inventaire complet du patrimoine funéraire de la cathédrale de Lausanne. De plus, comme l'indique Gaëtan Cassina dans l'avant-propos du même ouvrage, cette publication, grâce à la mise en lumière d'un patrimoine méconnu, espère aussi contribuer à sa sauvegarde [24]. En effet, certains monuments de la cathédrale de Lausanne, tels les monuments Courlande et Walmoden, exilés au cimetière du Bois-de-Vaux, ont été passablement malmenés [25]. *Destins de pierre* illustre le changement de statut – évoqué ci-dessus par Thierry Dufrêne – dont peut bénéficier un objet grâce à l'intérêt qu'on lui porte. Il témoigne de l'évolution du concept de « monument d'art et d'histoire » et de l'intérêt que l'on porte à des objets situés en marge de la « grande » histoire de l'art ; répétons combien ce phénomène doit à la création, en 1972, de la chaire d'histoire de l'art monumental régional à l'Université de Lausanne [26] qui, dans sa volonté de « [placer] sous un même regard les beaux-arts et toutes sortes d'artefacts », cherche ainsi à « éviter l'écueil d'une vision hiérarchisante qui se limiterait aux seuls chefs-d'œuvre de l'art » [27].

21. Haskell 1986 (1re éd. 1976), p. 10.
22. Dufrêne [consulté le 30.09.2012].
23. Mazel 2009, pp. 11-12.
24. *Destins de pierre* 2006, p. 7.
25. Güttinger 2006.
26. Grandjean 1976, p. 155.
27. Leniaud [consulté le 30.09.2012].