

Zeitschrift: Bulletin de la SHAG : revue annuelle de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève
Herausgeber: Société d'histoire et d'archéologie de Genève
Band: 28 (1998)

Artikel: L'image et le discours historique
Autor: Walker Weibel, Corinne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002556>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'image et le discours historique

par Corinne Walker Weibel

«L'image cesse d'être illustrative quand elle ne se montre pas après le discours de l'historien, mais lorsqu'elle suscite sa parole et devient l'objet de ses recherches.»¹

Lorsqu'au début des années soixante, l'historien Jean Favier dit à son directeur de thèse qu'il songeait illustrer la jaquette de son livre sur Enguerran de Marigny en représentant le sceau de ce ministre de Philippe le Bel, il s'entendit répondre : «Faites, faites, mon bel ami, si vous tenez vraiment à vous vendre dans les bibliothèques de gare...»². Pour le savant professeur la présence d'une illustration était non seulement inutile, mais indigne d'un texte sérieux. Depuis, l'image s'est imposée avec force. Dans un monde où le «visuel est roi»³, seuls les ouvrages aux jaquettes hautes en couleur ont, selon les éditeurs, quelque chance de toucher un public qui ne se limite pas aux spécialistes et aux érudits. Aussi la plupart des grandes collections historiques, même lorsqu'il s'agit d'ouvrages sérieux⁴, font désormais figurer sur la couverture des livres un élément iconographique dont la fonction est d'attirer l'attention du lecteur et d'annoncer de façon emblématique le contenu du livre.

Cela dit, c'est la place et le rôle que les illustrations tiennent dans les ouvrages historiques qui doivent surtout retenir notre attention, car c'est là que s'affirme un aspect de la relation que l'historien entretient avec l'image. *L'Histoire de Genève*, ouvrage collectif publié en 1974⁵, fournit un exemple particulièrement

¹ Frédéric LAMBERT, «L'histoire dans l'image», in *Image et Histoire*, actes du colloque Paris-Censier, mai 1986, Paris, 1987, p. 309.

² L'anecdote est rapportée par Jean-Noël Jeanneney dans «Audiovisuel : le devoir de s'en mêler», in *Pour une histoire culturelle*, Paris, 1997, p. 148.

³ Ernst H. GOMBRICH, *L'écologie des images*, Paris, 1983.

⁴ Nous pensons aux ouvrages de la collection historique des éditions Gallimard, Seuil ou Fayard. Dans le cas de Genève, il serait intéressant d'étudier de ce point de vue la présentation des livres publiés par la Société d'Histoire et d'Archéologie.

⁵ *Histoire de Genève*, publiée sous la direction de Paul Guichonnet, Toulouse-Lausanne, 1974.

intéressant du traitement différencié qu'on peut faire des documents iconographiques. Dans chaque chapitre, des illustrations hors-texte sur papier glacé donnent à l'ouvrage une apparente unité. Pourtant, à y regarder de plus près, l'usage que chaque auteur fait des images est fort différent. Alors que certains se contentent de leur donner un titre et de mentionner leur «fiche signalétique» (auteur, support et lieu de conservation), d'autres en font une minutieuse description et le point de départ d'une réflexion autonome⁶. Ainsi dans un même ouvrage on envisage les documents iconographiques soit comme simples agréments du texte, soit comme supports à un discours particulier qui se distancie du texte écrit et où l'image est le point de départ d'une analyse spécifique. Un troisième cas de figure, qui nous retiendra plus particulièrement ici, est celui qui fait du document iconographique l'objet principal de la recherche historique, une démarche qui, si elle a donné lieu à des travaux marquants, reste encore largement à explorer.

«Il ne suffit plus de voir dans un tableau un sujet anecdotique, il faut scruter le mécanisme individuel et social qui l'a rendu lisible et efficace», écrivait en 1965 l'historien de l'art Pierre Francastel⁷. Il s'agissait alors, à la suite des travaux d'Erwin Panofsky⁸ et de Johan Huizinga⁹, d'élaborer les nouvelles problématiques qui devaient mener les historiens de l'art à dépasser la simple description des images et à poser des questions plus larges sur les conditions générales qui avaient suscité leur création. Depuis, les ouvrages de Francis Haskell, d'André Chastel¹⁰ ou de Michael Baxandall¹¹, pour ne citer qu'eux, sont venus confirmer la nécessité pour les historiens de l'art de «braconner» sur le territoire de l'historien.

⁶ On comparera en particulier le chapitre consacré à la période médiévale avec celui intitulé «Révolutions et Restauration (1782-1846)».

⁷ Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société*, Paris, 1965, p. 8.

⁸ Erwin PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations*, 1957, trad. Paris, 1969 et *Essai d'icologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1939, trad. Paris, 1967.

⁹ Johan HUIZINGA, *L'Automne du Moyen Âge*, 1919, trad. Paris, 1980.

¹⁰ André CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.

¹¹ Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, 1972, trad. Paris, 1985.

En même temps, les historiens redécouvraient l'importance des images dans l'appréhension des sociétés du passé¹². L'appel à affirmer l'importance des documents iconographiques en tant que source à part entière et non plus seulement comme simple illustration du discours historique, est issu de la découverte des «nouveaux objets» de l'histoire dans les années 1970. Initié par les historiens qui, comme Marc Ferro, s'intéressèrent au cinéma et aux films d'actualité, l'intérêt pour ce type de documents s'est nourri des travaux des sémiologues qui, à la suite de Michel Foucault et de Roland Barthes, ont vu dans l'image l'expression d'un véritable langage qu'il fallait s'attacher à décrypter avec les outils de l'analyse linguistique et structuraliste¹³.

La définition même du mot «image» met en évidence sa double nature. D'une part, par son étymologie (image vient du verbe latin *imitari*, imiter), l'image a pour fonction de représenter, de redonner à voir, de reproduire la réalité. Comme il le fait lorsqu'il est confronté à un texte, l'historien devra donc se poser la question du rapport entre la représentation et la réalité, du contexte général dans lequel une image est produite et des intentions qui ont présidé à son exécution. D'autre part, l'image est un langage visuel construit et structuré en un ensemble de signes cohérents. Toute image possède donc son langage propre qu'il faut lire comme un texte, en tenant compte de celui qui l'a produit, de celui à qui il était destiné et de la subjectivité de celui qui le lit. À la différence du discours textuel linéaire, l'image constitue un espace synthétique aux sens multiples. Cette «polysémie» de l'image ne peut devenir compréhensible que si l'historien emprunte aux disciplines voisines leurs outils d'analyse. Aux historiens de l'art leurs connaissances sur l'évolution des techniques et des conventions esthétiques, aux linguistes leurs principes de codification et de décryptage des phonèmes, aux

¹² Sur l'usage que, depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle, les historiens firent des documents iconographiques, voir Francis HASKELL, *L'historien et les images*, 1993, trad. Paris, 1995.

¹³ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, 1966 (voir en particulier le chapitre 1, «Les suivantes», où l'analyse d'un tableau de Vélasquez sert de point de départ à la réflexion de l'auteur sur l'histoire des sciences humaines) ; Roland BARTHES, «Rhétorique de l'image», in *Communications*, 1964, repris dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, 1982 ; André GRABAR, «Peut-on parler de l'acte d'écrire lorsqu'il s'agit d'images ?», in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 15-16, 1967-1968, pp. 15-27 ; Jean-Marie FLOCH, «Images, signes, figures, l'approche sémiotique de l'image», in *Revue d'esthétique*, 1984, n° 7, pp. 107-114.

sociologues leurs concepts de normes et de déviations, voire aux psychanalystes leurs analyses des mythes et des allégories dans l'histoire des individus et des sociétés.

Cet appel à un nouvel usage des images a inspiré plusieurs ouvrages exemplaires et suscité nombre de réflexions méthodologiques intéressantes¹⁴. La pratique des historiens s'est d'abord distinguée de celle des historiens de l'art par la variété des documents considérés et par les problématiques qui leur étaient appliquées. Le critère esthétique n'étant pas au centre de leurs préoccupations, les historiens se mirent à interroger toutes sortes de représentations, images figurées sur les poteries antiques, dans les brochures de propagande religieuse ou politique, celles des almanachs et des estampes à grand tirage, ou encore la statuaire, la photographie ou le film. Traités selon les méthodes de l'analyse quantitative, les corpus iconographiques s'avèrent être des outils particulièrement précieux pour l'histoire des mentalités et des représentations politiques ou sociales¹⁵. D'autre part, le développement d'une analyse plus qualitative des sources iconographiques a donné lieu à des ouvrages qui, comme ceux de Carlo Ginzburg sur Piero della Francesca ou de Simon Schama sur la culture hollandaise au XVII^e siècle¹⁶, tendent à se réappropriier les grands maîtres et à esquisser un dialogue plus étroit avec les historiens de l'art¹⁷.

¹⁴ A. LOECHEL, «Image, politique et société à l'époque moderne», in *Bulletin de la Société d'histoire moderne*, n° 17, 1976; *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris, 1979; *Les historiens et les sources iconographiques*, Paris, 1981; Rainer WOHLFEIL, «Das Bild als Geschichtsquelle», in *Historische Zeitschrift*, 243, n° 1, août 1986, pp. 91-100; *Image et Histoire. Actes du colloque Paris-Censier, mai 1986*, Paris, 1987.

¹⁵ Philippe ARIES, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, 1960; Michel VOVELLE, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des Ames du Purgatoire XV^e-XX^e siècle*, Paris, 1970; Maurice AGULHON, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, 1979.

¹⁶ Carlo GUINZBURG, *Enquête sur Piero della Francesca*, 1981, trad. Paris, 1983; Simon SCHAMA, *L'embarras de richesses. La culture hollandaise au Siècle d'Or*, 1987, trad. Paris, 1991. Il faut également citer ici, au croisement entre littérature et histoire de l'art, la démarche proposée par Jean Starobinski dans *1789, Les emblèmes de la raison*, 1973, trad. Paris, 1979, et *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, 1987.

¹⁷ La collaboration entre historiens et historiens de l'art est toujours évoquée par ceux qui se sont interrogés sur la relation entre le discours historique et l'image. Citons seulement ici l'introduction du numéro que le *Journal of Interdisciplinary History* a consacré à cette question : «It may be that historians and art historians will forever maintain distinct sets of priority when they examine works of art - the first seeking evidence for conclusions that go beyond the objects at hand, the second going beyond, if at all, primarily in order to reach conclusions

Dans ces deux derniers cas, la qualité des sources se prêtaient particulièrement bien à l'étude d'une problématique générale. Peut-on imaginer de tels travaux dans des espaces où, comme à Genève, la documentation est moins abondante et où comme l'a longtemps suggéré l'historiographie, l'intérêt pour l'image serait limité ? En d'autres termes, l'histoire locale peut-elle fournir un support suffisant à l'élaboration de problématiques qui envisageraient un nouvel usage des sources iconographiques ? La réponse est sans conteste, oui. Car pour l'historien qui ne s'attache pas avant tout à la dimension esthétique des œuvres, toute représentation peut susciter sa réflexion. De même la relative rareté des images ne doit pas être un obstacle pour les historiens habitués à travailler sur des documents textuels souvent lacunaires. Ajoutons qu'un des rôles de l'histoire étant de remettre en cause certains stéréotypes, de telles recherches ne pourraient que contribuer à discuter l'opinion qui perdure en dépit des plus récentes mises au point¹⁸, que depuis le XVI^e siècle les Genevois ont entretenu une indifférence, voire une relation conflictuelle avec les arts.

Les documents iconographiques conservés dans les institutions publiques, musées, bibliothèques, voire dans les bâtiments officiels, offrent des pistes de recherche dans des champs historiques variés. Dès lors qu'il ne cherche pas dans l'image un reflet de la réalité destiné seulement à illustrer son propos, l'historien peut interroger des séries documentaires aussi diverses que les vues de la ville ou de la campagne, les portraits de souverains offerts au cours des siècles à la République, les portraits de famille, les dessins et les caricatures politiques ou encore les monuments selon des problématiques qui lui sont propres. Ainsi l'étude de plus d'une centaine de portraits des membres d'une même famille entre le XVII^e et la fin du XIX^e siècle a-t-elle permis de montrer l'évolution des usages liés à la représentation de soi et de mettre en évidence l'importance du portrait comme affirmation du statut social d'une famille dirigeante, en même temps que l'émergence du goût de l'intime qui marqua la seconde

about those very objects or their creators. But such differences can be misleading. Their interests repeatedly converge and, in the approaches that are taken, the questions that are asked, and the concerns that are pursued, there are common preoccupations that often blur the disciplines», *Journal of Interdisciplinary History*, «The Evidence of Art : Images and Meaning in History», XVII, n° 1, été 1986.

¹⁸ Voir les travaux de Danielle Buysens, en particulier «La peinture et la vie artistique à Genève de la Réforme au début du XIX^e siècle», in *Encyclopédie de Genève*, t. 10, 1994, pp. 226-246.

moitié du XVIII^e siècle¹⁹. Cela dit, seule une étude approfondie qui croiserait plus systématiquement les images avec les textes de caractère privé en particulier, permettrait d'esquisser une histoire de la lecture de l'image et des systèmes de perceptions qui ont déterminé le sens de ces représentations à un moment donné.

De même la compréhension des événements politiques peut-elle s'enrichir d'une analyse méthodique des images qu'en ont données les contemporains, puis de la façon dont ces événements ont été représentés par les générations ultérieures. L'exemple de la réunion de Genève à la France en avril 1798 est de ce point de vue particulièrement significatif. L'événement a inspiré au graveur genevois Pierre Escuyer une œuvre allégorique fort intéressante. Par une habile mise en scène, l'artiste semble en effet exprimer quelque chose du sentiment de résignation que nombre de Genevois ressentirent face à la perte de l'indépendance de la République. La construction même de la gravure oppose deux mondes : celui de la nature que Genève vient de quitter et celui de la terrasse de pierre sur laquelle se déroule la scène. Selon la tradition de l'iconologie classique, deux femmes couronnées de murs crénelés représentent Genève et la France. Elles se font face. La France est représentée assise sur un trône tandis que Genève s'avance, hésitante, conduite par Félix Desportes, le commissaire du Directoire qui avait œuvré à l'annexion. Elle esquisse un geste d'offrande en direction de ses biens déposés à terre et présentés par trois angelots : un livre figurant les belles-lettres, un ballot le commerce et un mécanisme de montre la Fabrique. En plaçant Desportes au centre du tableau, l'artiste met en évidence son rôle dans la réunion de Genève à la France. Est-ce pour rendre hommage à son action diplomatique ou pour dénoncer sa responsabilité dans un événement douloureux ? Seule une étude portant sur les conditions d'exécution de la gravure permettrait de le dire. La question est d'autant plus importante que la période qui s'ouvrirait restera longtemps interprétée comme une période sombre de l'histoire genevoise. Cette vision allait jouer un rôle central dans la constitution d'une nouvelle identité genevoise au XIX^e et au début du XX^e siècle. Elle sera largement diffusée par une imagerie populaire dont l'auteur le plus célèbre est sans doute le dessinateur Édouard

¹⁹ Corinne WALKER, «Portraits de famille. Le paraître et l'intime, XVII^e-XIX^e siècles», in *C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*, Genève, 1997, pp. 331-340.



Pierre Escuyer, Félix Desporte présente Genève à la France, 1798,
(Centre genevois d'iconographie)

Elzingre, auteur d'une œuvre qui mériterait d'être étudiée par les historiens s'intéressant au sentiment national. Ici encore il faudrait chercher à comprendre la façon dont le contenu idéologique de ces représentations a été reçu, comment les contemporains l'ont «lu» et quelle place il a tenu dans l'imaginaire social du temps.

De telles questions mériteraient d'être posées aux peintres issus de l'école genevoise du XIX^e siècle. Mais quittant le domaine des images pour celui des œuvres d'art, l'historien se trouvera alors sur un nouveau territoire, engagé avec les historiens d'art dans un dialogue qui fut, dans la longue durée, «un dialogue de sourds parfois, parfois un dialogue acrimonieux, mais aussi ponctué de temps en temps par des moments de franche détente - un dialogue stimulé par ceux qui ont soutenu qu'une image peut constituer une précieuse source historique»²⁰.

²⁰ Francis HASKELL, *op. cit.*, p. 12.

