

## Avant-propos

# Archéologie, histoire et histoire de l'art

## L'indispensable rencontre des disciplines

**A**RCHÉO 2014, l'année de l'archéologie en Wallonie, offre l'occasion de réfléchir, une fois encore, aux liens que doit nécessairement entretenir l'archéologie avec d'autres disciplines, qu'elles relèvent des sciences naturelles et environnementales ou – et c'est sur ce point apparemment évident que je voudrais insister – des sciences humaines. L'exposition de Mariemont, *Trésor ? / Trésor ! Archéologie au cœur de l'Europe*, met en évidence des collaborations nombreuses et souvent enthousiasmantes. L'énumération des domaines de la recherche concernés est longue : géologie, pétrographie, pédologie, (paléo)botanique, carpologie, anthracologie, palynologie, (archéo)zoologie, paléontologie, anthropologie physique, étude de l'ADN, géographie et histoire du paysage, paléoenvironnement, topographie urbaine, cartographie (y compris SIG), méthodes de datation (C<sup>14</sup>, dendrochronologie, etc.), techniques photographiques et assimilées (RX, UV, IR), possibilités nouvelles d'enregistrement informatique (notamment en matière d'archéologie du bâti, de création de banques de données, de reconstitutions graphiques 2D ou 3D), analyses chimiques, et bien d'autres domaines relevant de l'archéométrie, auxquels il convient d'ajouter tous les apports de l'archéologie expérimentale. Il est aujourd'hui impossible de ne pas tenir compte des rensei-

gnements provenant de l'ensemble de ces sciences dites exactes, d'autant plus qu'à défaut d'analyses immédiates sur le terrain, de relevés attentifs et de prélèvements minutieux, ces données précieuses seraient irrémédiablement perdues. Encore faut-il, bien sûr, que le financement soit accordé à ces recherches souvent coûteuses, nécessitant fréquemment un appareillage sophistiqué, impliquant toujours des spécialistes compétents.

Les études regroupées ici illustrent à merveille les résultats convaincants obtenus. Mais le triomphalisme n'est pas de mise : le chemin vers une vraie interdisciplinarité et un réel travail en commun est encore semé d'embûches. Je ne pense pas tant aux domaines scientifiques que je viens d'évoquer, mais, plus fondamentalement, au dialogue encore souvent difficile entre historiens, historiens d'art et archéologues. Je voudrais consacrer les quelques pages de cet avant-propos à un plaidoyer en faveur d'un rapprochement disciplinaire et d'un décloisonnement entre histoire *stricto sensu* (celle qui s'appuie essentiellement sur des textes), archéologie (dont les fondements reposent sur des témoignages matériels, qu'il s'agisse d'objets ou de monuments) et histoire de l'art. Mon propos n'est évidemment pas de stigmatiser l'historien qui préfère ne pas confronter ses idées aux *realia*, ou l'historien d'art dont le discours esthétisant ou l'attributionnisme visuel ne s'encombre pas de confrontations avec les sources écrites ou archéologiques – leur démarche peut déboucher sur des résultats remarquables –, mais bien de rompre une lance en faveur du dialogue et de l'interdisciplinarité<sup>(1)</sup>. Récemment, dans un article remarquablement documenté<sup>(2)</sup>, Ralph Dekoninck constatait, de la même façon, que « les liens que l'histoire entretient avec l'histoire de l'art restent encore largement problématiques, en raison en grande partie de réflexes corporatistes et des querelles de clocher, qui ne sont bien souvent que des querelles de tradition nées d'un cruel défaut de communication ». Il ajoutait : « Ce débat ou, dans le pire des cas, cette indifférence se nourrit d'idées préconçues de part et d'autre : ainsi les historiens se font-ils une idée réductrice de l'historien de l'art obnubilé par le Beau et n'ayant pour seul objectif que de proférer des jugements de goût afin d'assurer la « distinction » esthétique qui ferait de l'art une réalité a-historique. De l'autre côté de la frontière, l'historien de l'art perçoit trop souvent l'historien comme un chasseur d'images qui n'aurait pour seul souci que de les coller dans son album historique où elles viendraient tout au plus illustrer ce qu'on connaît par ailleurs grâce aux documents écrits ».

(1) Dans le même sens, cf. DIERKENS A., « Storia e Storia dell'arte : due discipline dalle relazioni troppo spesso difficili », dans M. D'ONOFRIO (éd.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Modène, 2008, p. 401-408.

(2) DEKONINCK R., « Pour une histoire des cultures visuelles au-delà du dialogue impossible entre histoire et histoire de l'art », dans L. COURTOIS, J.-P. DELVILLE, Ft. ROSART et G. ZÉLIS (éd.), *Images et paysages mentaux des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, de la Wallonie à l'Outre-Mer. Hommage au professeur Jean Pirotte à l'occasion de son éméritat*, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 505- 521 (citations p. 506).

## ► L'histoire de l'art comme discipline scientifique

On le sait, l'histoire de l'art comme discipline à part entière reste fort marquée par ses origines : car ce sont des dilettantes, des riches collectionneurs, des amoureux du Beau, appartenant socialement à la noblesse ou à la grande bourgeoisie, qui se sont, les premiers, penchés sur l'intérêt d'une étude spécifique des objets d'art<sup>(3)</sup>. Cette recherche un peu désincarnée, fort éloignée du monde réel, sous-entendait presque nécessairement l'aspiration (ou la nostalgie) à un monde idéal et à des valeurs « élevées ». L'art y apparaissait volontiers comme l'émanation créative du Génie d'un homme (voire d'une région, d'un pays ou d'une époque). *Ipso facto*, cette façon de voir dégageait l'œuvre d'art et l'artiste de la plupart des contingences matérielles, qu'elles soient politiques, économiques ou, surtout, financières. Dès lors, les premiers historiens d'art s'intéressaient peu à la vie quotidienne du commun des mortels et, si certains d'entre eux suivaient avec attention les fouilles archéologiques, c'était dans le but principal d'enrichir de pièces originales – de préférence, des « chefs-d'œuvre » – leurs collections privées ou, dans le meilleur des cas, celles de galeries puis de musées ouverts aux artistes et aux gens cultivés. De la vie quotidienne et de ce qu'on appelle aujourd'hui la culture matérielle, ils retenaient surtout les éléments qui touchaient au domaine spirituel, aux croyances et aux religions (dont, inévitablement, l'importance s'est trouvée surdimensionnée dans leurs écrits ou leurs enseignements) et ceux qui permettaient de toucher à l'ethnicité, à l'histoire nationale, à la justification par le passé de revendications politiques.

C'est une évidence : par nature, l'histoire de l'art a été fréquemment ressentie comme étrangère aux préoccupations terre-à-terre des historiens et des archéologues. Ce présupposé aura des conséquences pratiques et historiographiques lourdes. Jusqu'il y a peu, il n'était pas rare que l'historien d'art considère l'historien avec indifférence, souvent avec incompréhension, parfois avec condescendance. Et certains historiens ou archéologues vont jusqu'à estimer que « l'archéologie serait la seule science capable de comprendre la culture matérielle, reflet de la vie quotidienne des plus nombreux, les données historiques et les mutations techniques ; l'Histoire de l'art, discipline rétrograde et élitiste, se cantonnerait à l'étude formelle et à l'approche visuelle de certains objets de luxe fabriqués uniquement pour le plaisir de quelques-uns et les élucubrations des historiens de l'art »<sup>(4)</sup>. Ce double préjugé (histoire/histoire de l'art, archéologie/histoire de l'art) aura également de fortes répercussions sur l'organisation de l'enseignement. Ce

(3) Cette affirmation doit évidemment être nuancée. Pour un aperçu très clair de la genèse et des spécificités de l'histoire de l'art comme discipline scientifique, voir BARRAL I ALTET X., *Histoire de l'art (Que sais-je ? 2473)*, Paris, 1989, surtout p. 7-29. Pour les liens entre histoire de l'art et archéologie aux Temps modernes, on peut se référer au passionnant livre de SCHNAPP A., *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993 (réimpr. 1998 *Le livre de poche*, série *Références* 546).

(4) BARRAL I ALTET X., *op. cit.*, p. 19, insiste sur le rôle de Mai 1968 dans le renforcement de cette opinion.

qui est paradoxal puisqu'en Belgique comme dans de très nombreux autres pays européens, c'est le même diplôme qui sanctionne les études d'histoire de l'art et d'archéologie ; la place de l'histoire *stricto sensu* et de la critique historique y est relativement réduite.

## ► À propos de l'enseignement de l'histoire de l'art

De façon générale, mais en Italie plus encore qu'ailleurs parce que l'intérêt pour l'Antiquité romaine (et étrusque) y est considérable, c'est la césure entre Antiquité et périodes non-antiques qui est perceptible dans les matières prises en compte. Les « antiquistes » sont volontiers formés à l'histoire, à l'archéologie, à l'histoire de l'art, à la philologie, à l'épigraphie. Par contre, pour les périodes ultérieures – médiévale et, surtout, moderne et contemporaine –, c'en est fini de cette pluridisciplinarité : l'histoire de l'art intervient peu (ou n'intervient pas du tout) dans la formation de l'historien. L'archéologie médiévale a de réelles difficultés à trouver une place dans un tel système ; quant à l'archéologie post-médiévale, elle est quasiment inexistante.

En Belgique, c'est en 1903 que les études d'histoire de l'art commencent à bénéficier d'une première reconnaissance académique, sous la forme de diplômes décernés par l'Université de Liège<sup>(5)</sup>. La même année est créé, à l'initiative de responsables de musées et de collections publiques, un Institut supérieur d'Histoire de l'Art et Archéologie de Bruxelles. Son premier président en présentait la spécificité en ces termes : « Nul ne songe à demander à nos auditeurs d'où ils viennent, ni quel établissement les a formés, ni à quelle opinion religieuse ou philosophique ils appartiennent. Nulle autre préoccupation ne hante nos esprits que le désir de gagner à la *religion de l'art* de nouveaux fidèles. Notre prosélytisme ne tend pas au-delà, laissant à la Grâce dont l'art a plus d'une fois préparé les voies, d'opérer dans les âmes »<sup>(6)</sup>. Évidemment, on est aujourd'hui très loin de cette conception de l'histoire de l'art, même si les diplômés d'Histoire de l'Art et Archéologie décernés par les universités belges conservèrent le statut de « grade scientifique » jusqu'en 1994 (!), quand furent abolies les différences entre « grades scientifiques » et « grades légaux ».

(5) Voir, par exemple, DUCHESNE J.-P., « Historique », dans *Le temps retrouvé. Cent ans d'histoire de l'art, d'archéologie et de musicologie à l'Université de Liège (Art & Fact 23)*, Liège, 2004, p. 6-9 : c'est par arrêté royal du 26 octobre 1903, que sont institués les « grades scientifiques » de candidat, de licencié et de docteur en art et archéologie. Ceux-ci sont conférés par un Institut d'Histoire de l'Art créé un an auparavant (AR du 28 octobre 1902) au sein de l'Université de Liège.

(6) J. LEFRANÇO, M. VILQUIN-VAN STRAETEN et S. GOYENS DE HEUSCH (éd.), *Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles 1903-2003. Centième anniversaire*, Bruxelles, 2003, surtout p. 9-15 (« Historique »). Pour le discours inaugural de l'Institut, prononcé par le premier président du Conseil d'Administration, Alexandre Braun, le 9 novembre 1903, voir surtout p. 7 et 18.

## ► Historiens et œuvres d'art

Pour leur part, les archéologues ou les historiens ne considèrent trop souvent l'œuvre d'art que comme l'illustration d'un discours indépendant de toute réflexion spécifique sur l'art, sur les artistes ou sur la production artistique. Cette illustration, ressentie comme facultative, n'offre comme réel avantage que son côté esthétique, éventuellement lié à des préoccupations de vente et de marketing (un livre, même historique *stricto sensu*, se vend mieux s'il est illustré, surtout en couleurs...). Combien de fois ne voit-on pas un texte historique accompagné d'images dont n'est présentée aucune critique préalable ? Certes, on comprend bien, par exemple, que pour illustrer la vie d'un souverain médiéval, on ait recours à des peintures historicistes du XIX<sup>e</sup> siècle, à des chromos ou à des portraits fictifs, mais il est rarissime que l'auteur du texte mette l'illustration en contexte et la replace dans sa logique historiographique. Souvent d'ailleurs, le choix de l'illustration est opéré sans que soit demandé l'avis de l'auteur du texte qu'il convient de rendre plus attractif ; quant à la légende, purement descriptive, elle ne montre aucun recul critique et, dans la meilleure éventualité, elle se contente de reprendre telle quelle une phrase du texte. Seule nuance, ou presque, qu'il convient d'apporter à ce tableau assez pessimiste : la prise en compte, dans un certain nombre de cas, de l'intérêt iconographique d'une image ou d'une sculpture, par exemple comme source d'information sur la vie quotidienne (vêtements, alimentation, paysage, etc.). Sans nul doute en raison de son côté narratif : on peut « lire » une image, comme on peut « raconter » une histoire.

Un autre défaut touchant fréquemment les historiens réside dans leur propension à établir un concept, un schéma explicatif ou une théorie sur la seule base de documents écrits, sans que l'explication proposée ne soit confrontée à la réalité matérielle et/ou chronologique (objet archéologique, représentation du passé, etc.). On pourrait multiplier les exemples de « grands » livres historiques qui minimisent – quand ils n'évacuent pas totalement – le recours à l'image, au bâtiment, au document archéologique alors que le sujet traité s'y prête. Le débat philosophico-historiographique théorique risque alors d'être complètement déconnecté de la réalité.

## ► Les difficultés de la critique historique

Porté du point de vue de l'historien d'art confronté aux textes historiques, le constat est, me semble-t-il, plus dramatique encore, car la relation n'est pas seulement faite d'ignorance plus ou moins volontaire, mais aussi d'erreurs factuelles. Il en est ainsi de la tendance de certains historiens d'art à oublier le contexte historique et à raisonner de façon abstraite, en évoluant dans le seul monde de l'image ou du monument, parfois au risque de perdre tout bon sens. Ainsi, une des tendances récurrentes de l'histoire de l'art consiste à tenter d'identifier un artiste et ses disciples, avec comme idée sous-jacente la mise en évidence du Génie

(à qui l'on attribue tout ce qui semble réussi) distingué de ses suiveurs plus ou moins doués (à qui l'on attribue le reste). On s'efforce ensuite de décrire les progrès d'un artiste (car on imagine mal qu'un artiste génial puisse « régresser »...), dont on suppose même parfois que, tout en subissant évidemment l'une ou l'autre influence, il poursuivrait, pendant toute sa vie, des idées ou des sensibilités qui seraient comme innées ou latentes dès les premières œuvres. De façon similaire, et dans un autre domaine d'investigation, certains philosophes ou historiens de la littérature croient pouvoir affirmer que les œuvres de vieillesse d'un auteur seraient la nécessaire explicitation d'intuitions de jeunesse. Comme si un homme, même artiste ou philosophe, ne pouvait évoluer, voire se tromper ou changer radicalement d'interprétation ! Et pourquoi donc ne pourrait-il pas exister de contradictions internes dans les idées ou la sensibilité d'un être même génial ! Parfois justifiable, un type de raisonnement en circuit fermé peut conduire à des réelles catastrophes interprétatives.

Ces « catastrophes » sont particulièrement perceptibles lorsque de nouveaux moyens d'investigation, notamment techniques, sont mis en œuvre et renouvellent nos connaissances : le raisonnement abstrait, autosuffisant, peut alors s'effondrer suite à une confrontation avec la réalité tangible et matérielle. Les résultats d'une analyse dendrochronologique ou C<sup>14</sup> peuvent, par exemple, modifier considérablement une datation effectuée sur base stylistique<sup>(7)</sup>. Et il en va de même lorsque la découverte d'un document écrit établit de manière irréfutable une date, un auteur, un lieu de production. C'est évidemment aussi le cas d'un certain nombre de faux<sup>(8)</sup> : les experts consultés raisonnent en fonction de caractères internes à ce point prégnants qu'ils en oublient les comparaisons avec des œuvres contemporaines ou qu'ils expliquent d'éventuelles singularités par le génie de l'artiste. Combien d'œuvres autrefois jugées remarquables apparaissent comme des faux grossiers, un certain nombre de décennies après leur apparition sur le marché ! Sans vouloir évoquer ici des dossiers aussi connus que celui d'Hans van Meegeren (1889-1947) et de ses faux Vermeer dont on se demande aujourd'hui comment

(7) Un exemple parmi des dizaines d'autres : les peintures des parois intérieures de tombes en briques maçonnées, assez caractéristiques du comté de Flandre et, surtout, des environs de Bruges, n'apparaissent pas au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, comme on l'affirme volontiers en en comparant le style avec des peintures de manuscrits, mais doivent être vieilles de plus d'un demi-siècle comme l'ont montré un certain nombre de tombes récemment fouillées et contenant une endotaphe de plomb ou portant une inscription peinte tout à fait explicite (DEWITTE H., « De opgraving in het hoogkoor van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge », dans Id. *et alii* (éd.), *Maria van Bourgondië. Een archeologisch-historisch onderzoek in de Onze-Lieve-Vrouwekerk*, Bruges, 1982, p. 31-140 et DEVLIEGHER L., « Middelleeuwse beschilderde graven in de Sint-Salvatorskathedraal te Brugge », dans *Monumenten en Landschappen* 14/1, 1995, p. 28-48). Pour un autre domaine extrêmement intéressant d'application des méthodes de datation C<sup>14</sup>, on soulignera la multiplication des analyses de reliques, de reliquaires, de textiles entourant les ossements, etc. Une publication récente sur ce point donne une vingtaine d'exemples bien choisis : VAN STRYDONCK M., ERVYNCK A., VANDENBRUAENE M. et BOUDIN M., *Relieken : echt of vals ?*, Louvain, 2006.

(8) LENAIN Th., *Art Forgery : the History of a Modern Obsession*, Londres, 2011.

ils ont pu faire illusion, on pourrait mentionner un autre cas éloquent : l'achat en 1896 par le Musée du Louvre – pour 200 000 francs ! – de la tiare dite de Saïtaphernès, « chef-d'œuvre de l'art gréco-scythe », dont on sait maintenant qu'elle fut réalisée par un orfèvre de génie, originaire d'Odessa, Israël Rouchomowsky<sup>(9)</sup>.

Dans le prolongement de ces réflexions, se placent les restaurations de bâtiments antiques ou médiévaux, dans lesquelles l'architecte-restaurateur n'hésite pas à modifier (ou à compléter) un bâtiment en fonction de ce qu'il imagine que l'artiste/architecte aurait dû (ou voulu) faire. Les risques méthodologiques sont innombrables, comme celui de projeter sur une œuvre ancienne des conceptions actuelles (par exemple, l'obsession de la symétrie pour les façades de certaines « cathédrales » gothiques). La critique des restaurations d'un Viollet-le-Duc ont amplement alimenté le débat mais, aujourd'hui, plutôt que de continuer à critiquer la vision personnelle de cet extraordinaire connaisseur de l'art médiéval, certains proposent à bon droit de donner aux restaurations dues à Viollet-le-Duc un rang à part entière dans l'histoire de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>(10)</sup>. Par ailleurs, on a récemment montré que la volonté de reconstituer l'état disparu (voire jamais réalisé) d'un monument peut conduire à imaginer une cohérence régionale entre édifices assez différents : on peut ainsi se demander si les caractéristiques communes des églises romanes majeures d'Auvergne sont une réalité ou le produit de conceptions d'architectes-restaurateurs. La notion même d'art roman correspond-elle à une réalité ou à un schéma historiographique<sup>(11)</sup> ? Est-il légitime de chercher l'unité, quitte à la créer si on ne la perçoit pas ?

La négation de l'évolution (éventuellement non linéaire) d'un bâtiment ou, pour mieux dire, le refus de prendre en compte pour elles-mêmes les modifications qui peuvent être portées à un bâtiment au cours de son existence conduisent trop souvent à privilégier un moment de l'histoire en supprimant les autres traces, jugées non pertinentes et/ou peu intéressantes<sup>(12)</sup>. C'est un fait bien connu : en la poussant à l'extrême, cette idée peut conduire, en matière de restauration, à vouloir revenir à un hypothétique « état primitif ». Le cas de la restauration de l'église abbatiale de Nivelles est exemplaire : l'église Sainte-Gertrude remonte, dans son état actuel, au milieu du XI<sup>e</sup> siècle et est considérée comme un des édifices majeurs de l'architecture ottonienne tardive. Après la destruction d'une partie notable du

(9) Sur ce dossier, voir DUCHÊNE H., « Nous n'étions pourtant pas si bêtes de croire à la tiare ! Edmond Pottier, Salomon Reinach : deux amis dans l'épreuve », dans *Journal des Savants*, janvier-juin 2005, p. 165-211 ; résumé abondamment illustré dans ID., « La tiare de Saïtaphernès », dans *Dossiers. Archéologie et sciences des origines* 312, avril 2006 (*Vrais ou faux de l'Antiquité classique*), p. 8-15.

(10) Je ne connais pas de synthèse d'histoire de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle qui réserve un chapitre spécifique aux restaurations-reconstitutions à la manière de Viollet-le-Duc. On trouvera quelques notes dans ce sens dans BARRAL I ALTET X., *L'art médiéval (Que sais-je ? 2518)*, Paris, 1991, p. 113-117.

(11) ID., *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, 2006.

(12) Ce sont le plus souvent les périodes baroque, néo-classique et néo-gothique qui ont fait les frais de l'envie de ce retour au roman, voire au préroman.

centre de la ville lors de bombardements au début de la Seconde Guerre mondiale (14 mai 1940), on a procédé à une restauration de la collégiale qui privilégiait l'état roman – la Commission royale des Monuments et Sites parlait de « re-romanisation » –, tout en maintenant çà et là les voûtes gothiques des bas-côtés ou quelques autels baroques (1948-1953). Pour la restauration de l'avant-corps, un peu plus tardif que la nef (milieu ou troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle), plusieurs solutions existaient, depuis la construction d'un avant-corps radicalement contemporain qui innoverait en ne reprenant, de l'avant-corps disparu, que les volumes, jusqu'à la réalisation d'un pastiche roman, soigneusement documenté (avec deux options, selon que l'on se contentait d'un toit en bâtière couvrant la totalité de l'avant-corps, ou que l'on y ajoutait une tour centrale)<sup>(13)</sup>. La décision a été prise par référendum dans la population (1974). C'est la solution néo-romane qui l'a emporté, avec plus de deux tiers des suffrages exprimés ; elle était présentée non comme une (re)création contemporaine dans le goût roman, mais comme la fidèle restitution d'un état disparu. Partisan d'une solution contemporaine, Victor Martiny, architecte en chef de la province de Brabant, put alors écrire : « Nous avons maintenant à Nivelles une maquette grandeur nature qui dira aux générations futures comment un architecte restaurateur du troisième quart du XX<sup>e</sup> siècle imaginait ce que les architectes de l'époque romane auraient pu construire »<sup>(14)</sup>.

C'est toujours dans la même optique qu'il convient d'évoquer ces innombrables fouilles archéologiques qui, orientées vers la seule recherche des vestiges de l'Antiquité classique, n'ont porté aucune attention aux vestiges médiévaux ou modernes, *a fortiori* quand il s'agissait de ruines byzantines ou musulmanes tardives. Cette orientation exclusivement antiquisante a généré des lacunes historiographiques difficiles à combler et a conduit à des absences de formations spécifiques.

Tout cela peut avoir, comme effet pervers, que l'on peut être entraîné à adhérer, au premier degré, à des catégories artificielles et/ou pédagogiques, comme croire à la réalité du Moyen Âge comme période homogène, vouloir décrire une « civilisation » ou une forme d'art en termes de naissance, d'apogée et de décadence/dégénérescence, etc. Faut-il ajouter que la généralisation d'une chronologie basée sur un schéma d'évolution linéaire et uniforme peut conduire à des interprétations inappropriées ? Ce n'est pas parce que, dans l'Empire germanique, on continuait à bâtir de grandioses édifices romans vers 1220 que l'on est autorisé à parler de « retard » par rapport à l'Île-de-France qui expérimentait des solutions gothiques depuis le second quart du XII<sup>e</sup> siècle. On pourrait en dire de même en ce qui concerne l'utilisation virtuose du gothique au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que Brunelleschi avait construit ses chefs-d'œuvre à Florence dès les premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle...

(13) Sur tout ceci, voir LADRIÈRE G. et DONNAY-ROCMANS Cl., « Les restaurations de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles », dans *Monumentum* (Icomos) 20-22, 1982, p. 97-116.

(14) MARTINY V.-G., « *Vox populi, vox Dei*. À propos de la restauration de l'avant-corps de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles », dans *Monumentum* (Icomos) 20-22, 1982, p. 117-123.



## ► Analyse iconographique et réflexion critique

L'interprétation iconographique déconnectée de bonnes bases historiques est tout aussi problématique : la lecture d'une image pour elle-même, sans comparaisons ou sans recul critique, peut conduire à des hypothèses qui, *a posteriori*, semblent particulièrement légères. L'énumération des hypothèses sur la signification des peintures pariétales préhistoriques est éloquente : que voulait donc représenter l'« artiste » paléolithique ? On est ainsi passé, au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'une interprétation esthétisante (« l'art pour l'art ») à une interprétation de type réaliste (dépeindre des animaux réels, et le côté schématique est expliqué par la maladresse des hommes des origines) ou de type magique (la représentation d'un animal dans une perspective apotropaïque voire utilitariste liée à la chasse), puis à une interprétation de type sexuel, alors qu'aujourd'hui l'interprétation religieuse et, singulièrement, chamanique de ces représentations semble bénéficier de la majorité des faveurs<sup>(15)</sup>...

Rien de plus efficace, de ce point de vue, que la lecture du catalogue de cette exposition remarquablement intelligente qui a été conçue au Musée Romain de Lausanne-Vidy : *Futur antérieur*<sup>(16)</sup>. Le projet des organisateurs était de partir d'objets contemporains, dont on connaît aujourd'hui la signification et/ou l'utilisation, et de s'interroger sur l'interprétation qu'en donneraient, dans 2000 ans, des archéologues travaillant selon les seules méthodes d'analyse actuelles : « l'idée n'a rien de nouveau : les archéologues sont coutumiers de cet exercice théorique (et ludique) qui consiste à transposer leur regard à l'environnement matériel d'aujourd'hui ». On y voit notamment que, tout naturellement, l'explication religieuse est surdimensionnée : comment résister à la tentation d'expliquer par un phénomène religieux ou magique l'apparition d'objets dont on ne comprend pas/plus la logique<sup>(17)</sup> ?

Heureusement l'intérêt relativement récent pour l'histoire des collections et des restaurations conduit à limiter significativement ce type d'erreurs méthodologiques ; cependant, il touche essentiellement le monde des spécialistes et a encore peu de répercussions sur le grand public.

(15) Sur tout ceci, voir GROENEN M., *Pour une histoire de la préhistoire : le Paléolithique*, Grenoble, 1994.

(16) FLUTSCH L., *Futur antérieur. Trésors archéologiques du XXI<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ. Catalogue de l'exposition. Musée Romain de Lausanne-Vidy, octobre 2002 - avril 2003*, Gollion, 2002.

(17) *Ibidem*, p. 6 : « Aussi ce volume illustre-t-il les limites de méthodes archéologiques. [...] D'autres tendances plus ou moins conscientes de l'archéologie passée ou présente apparaissent aussi, comme la surévaluation des vestiges rares (le « tag » sur un fragment de béton devient une précieuse œuvre d'art), l'interprétation rituelle ou symbolique d'objets atypiques (les pots à fleurs sont des vases à libation, les nains de jardin des prêtres), ou le télescopage chronologique (sur une pièce de cinq francs, l'effigie de Guillaume Tell témoigne de la mode vestimentaire du XX<sup>e</sup> siècle) ».

## ► Et les collaborations ?

Les vraies collaborations entre historiens, historiens d'art et archéologues ne sont pas simples à créer. On l'aura compris, il convient de lutter contre une certaine forme de conformisme, de comportements confortables. Cependant, dans certains cas, le recoupement des données historiques, archéologiques et artistiques fournit des résultats immédiats.

Où donc (et comment) commencer le dialogue entre historiens et historiens d'art ? Une première interface possible est évidemment l'archéologie. Pour l'archéologie préhistorique (par définition, dépourvue de texte), l'affaire est entendue. Pour l'archéologie classique, il existe une tradition ancienne de formation conjointe histoire/histoire de l'art/archéologie/philologie. La situation est, comme je l'ai déjà mentionné, beaucoup plus complexe pour l'archéologie médiévale et, *a fortiori*, pour l'archéologie moderne ou l'archéologie industrielle, qui sont rarement enseignées en tant que telles.

Un autre domaine pour lequel une collaboration institutionnelle pourrait s'imposer rapidement est celui de certains *Corpus* de matériel médiéval. L'actuelle dispersion des efforts apparaît, sur certains points, comme absurde. Un exemple parmi d'autres, fixera les idées : il existe, en cours de réalisation, un certain nombre de *Corpus* des sculptures du Haut Moyen Âge et de *Corpus* des inscriptions médiévales<sup>(18)</sup>. Mais les contacts interdisciplinaires étant quasiment absents, il n'est pas rare de trouver une même pièce répertoriée dans un *corpus* épigraphique et dans un *corpus* de sculpture, sans que le rapport soit fait entre les deux. Et que dire des sarcophages sculptés antiques portant une inscription, répertoriés à la fois dans le *Corpus Inscriptionum Latinarum* (ou équivalent) et dans un *Corpus* de sculpture, mais où il est rarement fait état des circonstances de fouilles, du matériel archéologique retrouvé dans le sarcophage, etc. ? L'unification des efforts semble pourtant relever de l'élémentaire bon sens<sup>(19)</sup>.

(18) Il existe des *Corpus* des sculptures du Haut Moyen Âge en Angleterre, en Italie et, dans une moindre mesure, en France, où le *Recueil des monuments sculptés de la Gaule antérieurs à la Renaissance carolingienne* est désespérément bloqué. Il y a, par ailleurs, des *Corpus* épigraphiques : en France, en plus des volumes de l'incontournable *Corpus Inscriptionum Latinarum* pour l'Antiquité, le *Recueil des inscriptions latines antérieures à la Renaissance carolingienne* pour l'Antiquité tardive précède chronologiquement le *Corpus des Inscriptions médiévales de France*, regroupant les inscriptions antérieures à 1300 ; en Allemagne, les *Deutsche Inschriften* couvrent la totalité du Moyen Âge et les Temps modernes ; en Suisse, le *Corpus Inscriptionum Helvetiae Medii Aevi* est terminé ; etc.

(19) J'ai déjà plaidé en ce sens : cf. par exemple DIERKENS A., « La sculpture sur pierre du très Haut Moyen Âge dans l'ancien diocèse de Tongres-Maastricht-Liège », dans M. LODEWIJCKX (éd.), *Bruc Ealles Well. Archaeological Essays Concerning the Peoples of North-West Europe in the First Millenium* (*Acta Archaeologica Lovaniensia. Monographiae* 15), Louvain, 2004, p. 73-86.

## ► Les conditions d'un dialogue

Pour instaurer un dialogue, il faut évidemment faire flèche de tout bois. Mais comment ne pas être désolé de ce que tant de manifestations artistiques se contentent, pour brosser le contexte historique, d'une évocation légère reposant sur quelques monnaies, une céramique ou deux, quelques armes. Certes, il est tout à fait légitime que des expositions se concentrent sur un artiste ou sur l'art d'une période : mais pourquoi cette option tout à fait respectable est-elle si souvent dissimulée derrière un paravent historique à ce point superficiel ?

Il est évident qu'une partie du succès de ces collaborations se trouve dans l'organisation de *cursus* universitaires plus ouverts. Par le biais de création de filières d'enseignement comprenant une ou plusieurs « mineure(s) », à côté d'une option « majeure », par la souplesse que permet l'organisation de programmes Erasmus, par la réforme de programmes des cours, on peut raisonnablement espérer une amélioration sensible de la situation.

Certains sujets se prêtent, mieux que d'autres, à établir ces liens inter- ou transdisciplinaires. Il en est ainsi de l'étude des images ou de celle de l'archéologie funéraire (qu'il s'agisse d'archéologie ancienne, médiévale... ou de cimetières contemporains), qui associe nécessairement un catalogage, une description, une ouverture anthropologique, un volet topographique, une analyse du phénomène de mode, le facteur de l'impact visuel, etc. Et la tendance existe de plus en plus, quand on parle d'archéologie du bâti, à ne plus séparer la fouille, l'examen du bâtiment en élévation, les recherches d'archives, les réflexions sur la restauration, l'exhaustivité d'un *Corpus* iconographique<sup>(20)</sup>...

Pour que de telles collaborations puissent être efficaces et utiles, il faut évidemment que chacun fasse l'effort de se documenter sur les règles élémentaires de critique des matériaux scientifiques qui ne relèvent pas de sa spécialité. Comment ne pas rendre hommage ici à l'esprit novateur de Léopold Genicot quand il créa, il y a près d'un demi-siècle, la célèbre *Typologie des sources du Moyen Âge occidental* ? La collection – qui comprend aussi bien des fascicules sur l'histoire de l'art, sur l'archéologie, que sur les sources philologiques, liturgiques ou archivistiques, sur la numismatique, le paysage et l'anthropologie physique – se veut respectueuse des disciplines de chacun, insérées dans un contexte d'histoire globale, avec la volonté de se faire comprendre et d'expliquer les règles critiques de base de domaines que l'on connaît moins bien.

(20) Voir, par exemple, I. PARRON-KONTIS et N. REVEYRON (éd.), *Archéologie du bâti. Pour une harmonisation des méthodes*, Paris, 2005, en particulier l'article programmatique de FAURE-BOUCHARLAT É., BOISSAVIT-CAMUS B. et BURNOUF J., « L'archéologie du bâti : champ idéal pour une synergie entre disciplines et institutions », p. 125-128.

## ► Comment conclure ?

Dans ces quelques pages, mon but est de plaider, après tant d'autres, pour une évolution des mentalités scientifiques. Si l'on souhaite élargir les perspectives historiques, si l'on veut que les œuvres d'art ne constituent pas un simple réservoir de pièces médiatiques destinées à être présentées dans des expositions rentables ou à jouer un rôle d'attraction touristique, si l'on veut insérer réellement le matériel archéologique dans une politique de protection des biens patrimoniaux, alors il faut à tout prix lutter contre les rapports d'incompréhension, encore trop fréquents, entre historiens, historiens d'art, archéologues et représentants d'autres disciplines relevant des sciences humaines.

Des indices encourageants d'une telle démarche existent. L'intégration des résultats pluridisciplinaires des fouilles archéologiques dans le raisonnement des historiens d'une part, la volonté des archéologues de recourir à des recherches spécifiques sur les sources écrites d'autre part, me semblent se généraliser, en dépit des opinions chagrines qui croient à l'incommunicabilité de leurs objets d'études respectifs<sup>(21)</sup>. En fin de compte, l'archéologie ne relève-t-elle pas de l'histoire, dont elle est partie intégrante ? Par contre, l'histoire de l'art, qui semblait si proche de l'archéologie au point d'être unie à elle dans les formations académiques, me paraît être, particulièrement pour les périodes anciennes, aujourd'hui fort éloignée des préoccupations de nombre d'historiens et d'archéologues. Cette situation inquiétante mérite d'être prise très au sérieux.

*Alain Dierkens*

(21) Ainsi, le 38<sup>e</sup> Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public [français], portant sur le thème *Être historien du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle* (Cergy-Pontoise/Évry/Seine-et-Marne/Versailles-Saint-Quentin, 31 mai-3 juin 2007), a consacré une demi-journée à examiner la question « Archéologues et historiens des textes : quelles relations ? ». Il faut cependant avouer qu'on a parfois eu l'impression d'assister à un dialogue de sourds et à la simple confrontation de méthodes peu conciliables (actes du Congrès publiés à Paris en 2008).