

Revue germanique internationale

2 | 1994

Histoire et théories de l'art

La critique de l'historicisme par Jacob Burckhardt : genèse et validité

GOTTFRIED BOEHM

Translated by Marianne Charrière

p. 73-81

<https://doi.org/10.4000/rgi.455>

Abstracts

Français Deutsch English

Un siècle après sa mort Jacob Burckhardt, auteur de la *Civilisation de la Renaissance en Italie*, continue à susciter des critiques chez les historiens peu disposés à apprécier le principe de la jouissance esthétique. La distance qu'il observe par rapport à l'objectivisme historique ne l'a pas empêché de travailler sur la base de sources érudites et d'esquisser des perspectives dont pourrait se réclamer l'histoire sociale. Pourtant la méthode de Burckhardt se dévoile surtout dans sa manière d'aborder la question de l'art. Au centre le concept de tradition désigne ce qui conserve une validité actuelle et fait participer l'historien au processus de transmission de la tradition lui-même. Cherchant à éviter l'objectivisme historique et la projection du sujet, définissant l'art comme un objet qui est dans l'histoire, mais se distingue des autres histoires, Burckhardt a donné à l'histoire de l'art une légitimation. A l'origine du savoir, il y a des images qui déterminent la vision et lui permettent de s'orienter dans le hasard des faits concrets, l'analyse de leur fondement scientifique sera un des éléments de la nouvelle discipline.

Ein Jahrhundert nach dem Tod des Verfassers der *Kultur der Renaissance in Italien* ist Jakob Burckhardt bis heute der Kritik von Historikern ausgesetzt die wenig geneigt sind, sein Prinzip des ästhetischen Genusses anzuerkennen. Seine distanzierte Haltung zum historischen Objektivismus hat Burckhardt nicht davon abgehalten, mit gelehrten Quellen zu arbeiten und Perspektiven anzudeuten, die relevant sein könnten für die Sozialgeschichte. Die Burckhardtsche Methode gibt sich jedoch vor allem zu erkennen in seiner Art, die Fragestellung der Kunst anzugehen. Das zentrale Konzept der Tradition bezeichnet das, was aktuelle Gültigkeit in sich



birgt und den Historiker selbst am Vermittlungsprozeß von Traditionen teilnehmen läßt. Dadurch, daß Burckhardt historischen Objektivismus und Projektion des Subjekts zu umgehen sucht und Kunst als Objekt in der Geschichte definiert, das sich aber von anderen Geschichten unterscheidet, hat er Kunstgeschichte legitimiert. Am Anfang allen Wissens sind es Bilder, die die Wahrnehmung bestimmen und ihr zu einer Orientierung innerhalb der Zufälligkeit der konkreten Fakten verhelfen ; die Analyse ihrer wissenschaftlichen Grundlagen bildet eines der Elemente dieser neuen Disziplin.

A century after his death, Jacob Burckhardt, author of the *Civilization of the Renaissance in Italy* continued to arouse criticism with the historians little disposed to appreciate the principle of aesthetic pleasure. The distance that he observed in relation to historical objectivism did not prevent him from working on the basis of scholarly sources and sketching some perspectives which social history can claim to go back on. Nevertheless, the method of Burckhardt revealed itself above all in his manner of approaching the question of art. At the centre, the concept of tradition refers to that which conserves a topical validity and makes the historian participate in a process of the transmission of the tradition. Seeking to avoid historical objectivism and the projection of the subject, defining art as an object which is within history but which distinguishes itself from other histories, Burckhardt legitimized the history of art. At the start of this knowledge there were some images which determined the vision and enabled him to direct himself towards the arbitrariness of concrete facts ; the analysis of their scientific foundation was to be one of the elements of the new discipline.

Full text

1 Durant le siècle suivant sa mort (1897), Jacob Burckhardt n'a pas perdu son public¹. *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860, 2^e éd. en 1869), le *Cicerone* et d'autres livres publiés par lui-même restèrent convaincants même pour des générations ultérieures de lecteurs. En revanche, dans le cercle, plus réduit, des spécialistes, il se pourrait bien que ses détracteurs soient aussi nombreux que ses admirateurs. A les croire, Burckhardt ne serait jamais que le représentant d'un stade de la compréhension des faits depuis longtemps dépassé par les chercheurs. Ses prises de position (qu'il s'agisse de ses imputations, de ses datations ou de ses iconographies), appellent effectivement depuis quelques corrections. Ce que l'on suppose avoir été le comportement intellectuel de Burckhardt, son néo-humanisme bâlois et un goût classicisant, tout entier tourné vers le passé, est considéré par les critiques comme aussi périmé qu'idéologiquement marqué, tout juste suffisant pour un florilège de citations et de mots d'ordre. Ses phrases-clés, si bien formulées, viennent enjoliver la démarche de la réflexion historique, sans pour autant y prendre part.

2 A y regarder de près, toutefois, le contentieux n'est pas neuf et ne résulte pas tant de la distance temporelle que de l'affrontement déclenché par Burckhardt lui-même. Son profond mépris pour les simples tâcherons collectant un ramassis de faits, il l'avait exprimé avec une telle force que personne ne pouvait l'ignorer. Un intérêt de connaissance divergent se manifestait et il ne manqua pas de heurter dès la fin du XIX^e siècle la recherche historique « dure ». Nul besoin d'attendre notre époque pour estimer que les directives destinées à faire « goûter » les œuvres d'art italiennes — c'est ce qu'annonce le sous-titre du *Cicerone* — nuisent énormément à la considération que l'on pourrait éprouver pour leur auteur. « Goûter » est un sentiment qui ne s'inscrit vraiment pas dans le champ de la recherche scientifique et il faut bien dire que la plupart des publications spécialisées ne donnent réellement pas l'impression qu'elles ont quelque chose à voir avec le plaisir esthétique. Il serait pourtant fâcheux de voir en Burckhardt un simple vulgarisateur, même s'il cultive lui-même la référence à l'ancienne littérature des guides de voyage. Ses prises de position ne peuvent rester percutantes et actuelles qu'à la condition d'être resituées dans le débat scientifique de l'époque (et le débat actuel).

3 Les distances que prend Burckhardt par rapport à l'objectivisme historique ne



signifient nullement qu'il se soit passé d'une exploration des faits. *La civilisation de la Renaissance en Italie* repose entièrement sur l'étude des sources : aujourd'hui encore, c'est une œuvre qui donne l'exemple d'une érudition très profonde. En outre, elle est formulée dans un style d'une légèreté séduisante, dans un langage frais et souple, plastique, évitant le plus souvent de recourir à des concepts artificiels. Le lecteur se voit présenter le panorama d'une continuité historique, panorama dont la spécificité consiste à être aussi précis dans la masse des détails que dans les catégories générales et la compréhension de l'ensemble. Il est vrai que nos connaissances concernant le changement qui s'est opéré entre le Moyen Age et les Temps modernes se sont passablement accrues, mais il se pourrait bien que le modèle de la Renaissance, tel que le propose Burckhardt, soit juste dans ses fondements. La substance historique de la présentation se distingue du « Renaissancisme » qui devint à la mode de son vivant (culte de la Renaissance dû à Walter Pater, entre autres) — ce qui a été récemment montré de façon convaincante². L'engouement de Nietzsche pour la vitalité et l'immoralisme des grandes figures du XVe et du XVIe siècles italiens n'est jamais que le résultat de la théorie du surhomme qu'il se construit.

4 Le modèle que propose Burckhardt de la Renaissance se fonde sur un tissu d'interactions. Il commence par le décrire en qualifiant « l'Etat d'œuvre d'art ». Les différents régimes des villes italiennes en concurrence constituèrent, quand elles se trouvèrent dégagées de l'entrave unificatrice d'un « empire », les lieux idéaux permettant de créer et penser à partir du XIVe siècle la *polis* correspondant à leur ordre propre. A cet égard, la « redécouverte de l'Antiquité » ne fut (comme dans d'autres domaines) rien d'autre que la reprise de fils dénoués que l'on pouvait retrouver partout dans la patrie de l'empire universel des Romains. C'est dans cet ensemble complexe que s'inscrit le « déploiement de l'individu » : il n'est pas davantage une « initiation isolée » que la « découverte du monde et de l'être humain » dissociable de cette conjonction de forces. Autant de mots-clés (auxquels viennent s'ajouter les décalages sociaux et le syncrétisme religieux), qui ne désignent pas simplement les six parties principales du livre mais aussi les bases d'une interprétation éprouvée de la Renaissance. Dans cette interprétation, l'auteur parvient à des intuitions fascinantes. Un exemple : la naissance de la statistique à Venise et à Florence et sa signification symptomatique pour la conscience culturelle. Mais l'histoire sociale moderne ne sera pas la seule à pouvoir utiliser *La civilisation de la Renaissance* comme une mine d'observations pertinentes. Si l'on tente de savoir ce qui fait la spécificité du concept de science chez Burckhardt, ce n'est pas ainsi que l'on pourra y parvenir.

5 Interroge-t-on l'auteur lui-même, il garde le plus profond silence quant à sa méthode. Dans les phrases introductives, il constate simplement que son projet était de faire de l'« histoire de la culture » en laissant *en friche* tout le champ de l'histoire de l'art — lacune qu'il pensait combler « un jour en rédigeant un texte spécial, l'*Histoire de la Renaissance*³ ». On sait que ce texte n'a jamais été écrit. Avec *L'architecture de la Renaissance*, les *Contributions à l'histoire de l'art en Italie*, surtout, écrites sur le tard (1898) et d'autres textes encore ont réalisé cette promesse et c'est à ces écrits qu'il faut penser si l'on veut comprendre l'importance, pour l'histoire de l'art, de la *Civilisation de la Renaissance*. Mais dans ce texte déjà, on peut sentir que Burckhardt a songé, sa vie durant, à une transition entre l'histoire et l'histoire de l'art (il a essentiellement parlé, vers la fin de ses jours, des problèmes esthétiques), sans jamais négliger pour autant les liens et les tensions qui règnent entre les deux disciplines.

6 Il faut dire que le lecteur peut déjà, à considérer la structure immanente du texte *Civilisation de la Renaissance*, comprendre ce qui constituait le moteur central de la pensée de Burckhardt. On peut répartir en deux pôles les observations de l'auteur : d'une part, il ne laisse jamais planer l'ombre d'un doute sur l'idée que pour lui, l'histoire



équivalait à la *tradition*. Son propos n'est nullement de s'adonner à une matière aussi importante que pittoresque, ni d'accumuler une foule de dates et de problèmes dont les liens seraient plus ou moins flous. C'est le processus de la tradition historique — dans laquelle il se trouve lui-même impliqué — qui l'intéresse. Aussi ne peut-on pas dire qu'il se borne à écrire l'histoire d'un certain passé : il prête toujours attention à l'histoire que constitue un ensemble d'expériences, de règles de vie, de normes qui, d'une manière ou d'une autre, se retrouvent encore et continuent d'être valables dans son propre monde. L'historien Burckhardt ne se situe pas *en dehors* des événements qu'il décrits : il y est impliqué. C'est cette participation à la tradition qui l'amène à tracer les limites de l'« objectivité » historique. La lumière, mainte fois réfractée, de l'humanité et d'une raison responsable — lumière de l'Antiquité, de la culture arabe, de la Renaissance et des Temps modernes européens — continue d'éclairer ses jours. Dans ces conditions, la question de l'historicisme et de l'objectivité historique se pose en de tout autres termes.

7 Ainsi conçue, la tâche de l'historien a des répercussions sur sa méthode. Présenter Burckhardt comme historien de la civilisation, de la société, des formes (on trouve dans son œuvre des indices qui invitent à chacune de ces définitions) n'est pas seulement insuffisant parce qu'il a introduit nombre de changements dans la méthode jusque-là pratiquée, mais parce que ce à quoi il visait était d'admettre et de permettre la *participation* à des processus historiques essentiels. Le secret de sa présentation des choses, on le trouve déjà dans la manière dont il lit les sources écrites, on le trouve aussi dans le regard qu'il porte sur les œuvres. C'est ici que les critères d'un jugement et d'une intelligence apte à soupeser les détails viennent ordonner un chaos de faits. Ces facultés s'accompagnent d'une sensibilité pour tout ce qui est d'une plasticité prégnante. Impossible de les réduire à des méthodes qui tiendraient lieu de recettes. En optant pour ce type d'approche, Burckhardt parvient à distinguer l'important et l'accessoire — non pas que cette approche constitue un critère définitif mais elle est toutefois à même de mesurer faits et œuvres à l'aune de la tradition et de soupeser ce qui réellement peut prétendre à la validité. Burckhardt est à la recherche d'une voie médiane entre, d'une part, les illusions d'un objectivisme historique qui ne réfléchit pas sur les conditions dans lesquelles est fondée sa vision des choses et d'autre part, une actualisation erronée, voire une identification projetée par nombrilisme dans l'histoire.

8 Si ces remarques se révèlent justes, l'œuvre de Burckhardt est d'un intérêt et d'une actualité éminents, puisque c'est une forme de réponse au problème d'un fondement scientifique de l'histoire de l'art. En fin de compte, le problème consiste à définir le rapport entre ce qui, en art, est conditionné par l'histoire et ce qui peut, conditionné de la sorte, prétendre à des effets et à une validité durables. Les diverses tentatives et controverses en matière de méthode, qui se sont manifestées jusqu'au *xxe* siècle, nous ont finalement appris qu'il était impossible de réduire totalement l'art à l'histoire. Ce constat ne remet en question ni le sens ni les succès des recherches de tout ce que l'histoire conditionne, que ce soit dans le domaine de l'iconologie, dans le domaine de l'histoire intellectuelle ou sociale (il ne faut pas y voir une prise de position contre des spécialisations qui, méthodiquement parlant, se révèlent indispensables) : il signifierait plutôt que la prétention spécifique de l'histoire de l'art à une connaissance authentique pourrait bien consister dans la capacité à distinguer entre *l'art* pris dans son histoire, et les autres domaines de l'historiographie. Récemment, Martin Warnke en est arrivé à des conclusions analogues quand, dans sa préface au livre que Carlo Ginzburg consacre à Piero, Ginzburg ne s'intéresse qu'au contexte historique dans lequel se situe l'artiste (à ce résultat « hérétique » : « Piero, éminent artiste, ne fait jamais que servir des intérêts politiques prosaïques ») — il faisait remarquer qu'une « discussion théorique sur la relation entre la genèse d'une œuvre et sa validité, entre l'intérêt historique d'une documentation et la réception esthétique » était urgente. Lui aussi rattache la tâche



actuelle de l'histoire à ses origines scientifiques : « Jacob Burckhardt et Aby Warburg n'ont jamais accepté de laisser aux acquéreurs le soin de décider totalement de la production artistique, ni de considérer que l'expérience esthétique pouvait se contenter de retrouver les caprices des seigneurs commanditaires. Burckhardt n'a admis le « côté matériel » du beau — ce dernier portant toujours l'empreinte de son époque, étant toujours conditionné par son époque — qu'au titre de compromis temporaire, résiliable. Implicitement, en effet, l'aptitude des arts à se métamorphoser n'est qu'une « traîtrise » qui « influe sur les formes fixes, stables de la vie en ne cessant de les modifier et de les désagréger ». »⁴

9 Or il est extraordinairement passionnant de poursuivre la lecture de Burckhardt dans cette optique. *Comment* concevait-il le rapport entre ce qui est historiquement conditionné et une validité universelle, entre les témoignages historiques et l'éternel, « toujours renouvelé »⁵, tel qu'il se manifeste dans l'œuvre d'art ? Le modèle qu'il nous propose ne tient pas de l'exaltation esthétique, de quelque idéalité artistique qui se dégagerait de la gangue de son contexte historique. La référence pour laquelle il opte est l'œil de l'observateur apte à juger. C'est par le *langage* qu'elle parle que chaque œuvre d'art donne lieu à une représentation. Dans toutes ses analyses sur l'influence des conditions environnantes, une chose est claire pour Burckhardt : si tant est que les œuvres d'art aient une validité, elles ne *prouvent* rien, elles ne font jamais que révéler une structure signifiante qui leur est propre. Elles sont peut-être un produit dont on peut discerner les causes historiques, mais ce n'est pas en exposant ces causes que l'on en expliquera pour autant le sens, de même que les antécédents historiques du théorème de Pythagore ne sauraient dire quoi que ce soit — selon Burckhardt toujours — concernant la poursuite de sa validité.

10 C'est le rapport de l'historien à sa matière qui constitue selon Burckhardt l'instance de la méthode. Pour lui, il est clair que ce rapport, du point de vue de sa structure, est obligatoirement circulaire. Il faut déjà avoir compris pour que l'œuvre nous parle : c'est là une idée qui s'exprime ne serait-ce que dans le mot que chérit Burckhardt, celui de « participation ». Si l'historien s'engage, voire se plonge, dans le processus de l'histoire et ne peut comprendre qu'à *l'intérieur* de ce processus de quoi il est question, il ne regardera pas les faits à distance comme s'il était séparé d'eux par une vitre transparente : il saura en évaluer la signification et l'importance. On serait vraiment tenté — mais cela nous conduirait trop loin — de comparer ce point de vue avec ce que Nietzsche considère comme retour de l'histoire vers la vie — retour éminemment polémique et antihistorique — ou encore, de le comparer avec l'herméneutique de son maître, Boeckh. Mais il faut de toute façon commencer par réunir les remarques personnelles — et rares — de Burckhardt. Elles n'ont jamais pris la forme d'une théorisation, en l'occurrence d'une théorie de l'histoire, ni même d'une exégèse historique. Il n'empêche que, par delà les années qui les séparent, les idées de ces auteurs ou chercheurs convergent. Dans son introduction à *l'Histoire de la culture grecque*, par exemple, Burckhardt fait une distinction entre les faits importants et accessoires (« primaires ») en arguant d'un sens de l'équilibre dans les proportions, qu'il définit finalement comme une faculté de juger résultant de l'observation et de l'expérience. Ce sont ces relations historiques, poursuit-il, qui « mettent en relief les faits pouvant avoir en nous quelque résonance, susciter une participation réelle — par affinité ou par opposition »⁶. Ici, comme dans les *Considérations sur l'histoire universelle*, il emploie, pour qualifier ce type de connaissance, la métaphore de « combinaison chimique ». C'est ainsi que Burckhardt traduisait dans la langue sobre qui était la sienne, l'idée antique (notamment platonicienne) de la *methexis* (participation). Au cours d'une combinaison avec un objet que l'on peut appeler « chimique » — c'est-à-dire aussi étroite que possible, il se passe deux phénomènes



différents. Celui qui est désireux de connaître se prépare, s'ouvre à ce qui lui est étranger (c'est-à-dire qu'il en accepte le sens), sans pour autant s'y aliéner. Simultanément, l'élément étranger entre en interaction avec lui. Cette combinaison est aussi « chimique » parce que les composantes qui se mêlent engendrent quelque chose de qualitativement nouveau. Le rapport abstrait qui s'établit entre les différentes données historiques d'un côté, et l'observateur qui sait garder une certaine distance, peut alors être véritablement qualifié de connaissance historique, au vrai sens du mot. Si bien que la tradition et la pratique historiques, au sens où l'entend Burckhardt, sont en définitive sous-tendues par ce qui, du passé, a conservé une importance particulière. C'est donc ce qui n'appartient pas au passé, et à quoi on peut se rattacher, qui donne son sens à l'exploration de la profondeur historique. Sans cette passerelle, l'histoire ne serait qu'une collection de dates, de données, un déplacement de matériaux. Burckhardt sait parfaitement que c'est de cette relation qu'il faut se préoccuper. Ce qui incombe à l'historien, dans son travail, c'est la laborieuse reconstruction du monde passé. Assurément, une bonne et réelle compréhension de l'histoire exigera toujours bien davantage que la simple reconstruction d'horizons aujourd'hui révolus. Ce « plus » réside dans la conscience d'une *appartenance* à ce monde-là — et, de même, dans l'idée que les œuvres d'art notamment font aussi partie de notre monde.

11 La relation qui existe entre la détermination historique et la validité se remarque également à l'intérêt de plus en plus poussé que porte Burckhardt à l'histoire des différents genres. Dans ses *Contributions à l'histoire de l'art italien*, publiées sur le tard, on trouve par exemple des textes consacrés au « portrait » ou au « retable ». Le problème des genres nous fait particulièrement discerner l'interaction dont nous avons parlé, dans la mesure où d'une part les genres sont à l'œuvre, jusque dans le moindre détail, dans l'élaboration de la forme artistique et même dans l'élaboration d'un style et l'autonomie de l'expression, et où, d'autre part, ils sont étroitement liés au contexte historique (intérêts des commanditaires, projet iconographique, etc.).

12 Il est aussi un autre paradigme, celui qu'on a appelé le goût « classique » de Burckhardt : façon de montrer d'un côté les limites de son univers historique, patentes dans son célèbre dénigrement de Rembrandt au profit de Rubens. D'un autre côté, le qualificatif de « classique » évoque un art dont on peut penser que la validité reste intacte, qu'il n'a pas besoin de dépasser *a posteriori* l'écart historique. C'est un art où quelque chose parvient à surmonter le temps, le déroulement de l'histoire, sans pour autant vouloir ou devoir être à jamais assuré de sa validité. Une des caractéristiques de la compréhension historique au sens de Burckhardt pourrait être définie de la manière suivante : elle consiste en ce qui, du passé, se prolonge dans l'expérience présente, au point d'y apparaître aussi consistant qu'inépuisable ; ou encore, ce qui, appartenant au passé, est d'une si étrange importance que ses effets peuvent avoir une influence sur notre propre monde, et l'enrichir.

13 Il suffit d'avoir lu l'*Histoire de la civilisation de la Renaissance* pour voir à quel point les citations choisies sont prégnantes et évocatrices. Le sens qu'a Burckhardt de la métaphore n'influe pas seulement sur son style et sur la description littéraire. Il est ancré bien plus profondément. Dans les *Considérations sur l'histoire universelle*, il vient à en parler : « Dans le monde, le temps et la nature, art et poésie recueillent des images universelles, accessibles à tous — seuls restes dont nous disposions — seconde création idéale échappant ainsi à la temporalité, terrestre et immortelle à la fois, langage universel. De ce fait, elles sont éminemment représentatives de leur époque, au même titre que la philosophie. Vues de l'extérieur, ces œuvres semblent soumises au sort du monde terrestre et à ce que nous a légué la tradition, mais il nous en est suffisamment parvenu pour nous libérer nous qui appartenons à des ères ultérieures, nous enthousiasmer et établir un lien spirituel. »



14 Ce qui se dit ici, c'est que le jugement historique de l'auteur, dont le propre est de soupeser les choses, de se projeter dans chaque date de l'histoire, peut, au bout du compte, être envisagé comme un certain *sens de l'image*. Tant que nous disposons d'images — et les images sont, depuis les dessins rupestres et les premières figures des bifaces, les témoignages les plus anciens de l'histoire de l'humanité — il reste encore des chances d'un dialogue par delà le temps, et nous pouvons nous reconnaître nous-mêmes dans un passé étranger. Burckhardt (notamment dans ses explications concernant l'allégorie grecque) traite d'ailleurs à plusieurs reprises du pouvoir énigmatique de l'image. Dans son livre sur Rubens il en parle aussi quand il établit une relation entre l'univocité des images et une conscience symbolique — deux aspects relevant du même monde. Rubens, au dire de Burckhardt, n'a pas rompu avec cette unité qui s'exprime dans les personnages et dans les scènes bibliques, visionnaires, légendaires, mythologiques, etc. On a certes l'impression que ce sens de l'image va plus loin que ce qu'en pensait Burckhardt. Notre allusion aux artefacts de la préhistoire n'est pas la seule à le suggérer. Du côté des philosophes, Hans Blumenberg, dans ses contributions à la « métaphorologie », montre à plusieurs reprises que c'est le pouvoir de l'image qui, si l'on remonte aux sources de la connaissance humaine, est la forme la plus ancienne et sous-tend toute connaissance (comparativement à la raison théorique et à la raison pratique, par exemple). Si l'histoire de l'art faisait des analyses, plus approfondies, du phénomène de l'image, si elle en recherchait la genèse et les valences, il s'ouvrirait alors des voies nouvelles conduisant vers une solution du problème de leur fondement scientifique. C'est à Burckhardt qu'il revient d'avoir ouvert cette voie.

15 Son sens de l'image allait certes de pair avec une vue spécifique des choses, vue dont les limites et les possibilités apparaissent clairement sitôt qu'on les compare avec d'autres conceptions de la vue à son époque, avec par exemple, « l'innocence de l'œil » de Ruskin, qui croyait fermement au pouvoir révélateur de la vue, à condition que celle-ci soit délestée de la culture ; ou encore avec le dynamisme du concept d'intuition tel que le conçoit Conrad Fiedler, qui réserve une place à part à la vue, par rapport à toutes les autres facultés sensorielles, et souhaiterait la ramener à elle-même, purifiée de toute scorie, pour lui permettre de faire sienne la réalité, en la créant, au sein même de ce qu'il appelait « mouvement de l'expression ». Comparée à ces idées, la vision de Burckhardt est statique, intégrant toutes les paroles et toutes les formes liées à la culture d'une civilisation précise. Elle n'est ni un sens de la réception ni un sens de la production. Ce n'est pas d'une participation extérieure de l'observateur face au contenu du monde historique qu'il est question, mais d'une fusion féconde avec ce dernier. L'œil de Burckhardt contemple avec sérénité, il est entouré des formes et figures de la culture qu'il évalue en fonction de leur importance respective. Sous cet angle, ce regard relève encore d'un monde qui n'a pas connu les expériences visuelles propres à l'industrialisation et à l'abstraction. Il est tout entier concentré sur « ce qui se répète, le constant, le typique, qui rencontre en nous un fort écho et nous est compréhensible ». En quoi on peut dire que cette faculté est essentiellement historique : l'enjeu c'est de pénétrer le hasard des faits qui se sont accumulés, de sentir ou pressentir des résonances, de songer à une participation. L'intérêt de connaissance dont il se réclame ne trouve à s'achever ni dans l'accroissement maximal ou la progression du savoir, ni dans l'élaboration de modèles scientifiques des événements et évolutions historiques. Là encore, c'est l'histoire elle-même qui nous donne une leçon en nous disant que « les expériences que nous faisons ne doivent pas tant être destinées à nous rendre plus astucieux (pour une autre occasion) que plus sages (pour toujours) » (*Considérations sur l'histoire universelle*).



Notes

- 1 Une première version de ce texte est d'abord parue dans *Merkur*, 45e année, cahier 9/10, sept.-oct. 1991, p. 928-933.
- 2 August Buck (éd.), *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, Tübingen, Niemeyer, 1990.
- 3 Les citations de Burckhardt sont tirées de l'édition des œuvres complètes (Stuttgart, années 1929 et s.). *La civilisation de la Renaissance en Italie* constitue le 5e volume.
- 4 Martin Warnke, in Carlo Ginzburg, *Erkundungen über Piero*, Francfort, Fischer, 1991.
- 5 *Considérations sur l'histoire universelle*, vol. 7, 1929 : *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Cf. aussi l'édition critique éditée par Peter Ganz (Munich, Beck, 1987) *A propos de l'étude de l'histoire*.
- 6 *Histoire de la civilisation grecque I (Griechische Kulturgeschichte, I, vol. 8, 1929)*.

References

Bibliographical reference

Gottfried Boehm, "La critique de l'historicisme par Jacob Burckhardt : genèse et validité", *Revue germanique internationale*, 2 | 1994, 73-81.

Electronic reference

Gottfried Boehm, "La critique de l'historicisme par Jacob Burckhardt : genèse et validité", *Revue germanique internationale* [Online], 2 | 1994, Online since 26 September 2011, connection on 14 September 2022. URL: <http://journals.openedition.org/rgi/455>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rgi.455>

This article is cited by

- Wotling, Patrick. (2015) *Lectures nietzschéennes*. DOI: 10.4000/books.pum.3154

About the author

Gottfried Boehm

Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bâle.

Translator

Marianne Charrière

Copyright

All rights reserved

