KARL DER GROSSE
ZEHNTE AUSSTELLUNG
DES EUROPARATES
AACHEN
26 JUNI BIS 19 SEPT 1965
RATHAUS

1965 – Charlemagne à Aix-la-Chapelle : Histoires d'une exposition

Philippe Cordez

Vingt ans après la capitulation allemande de 1945, et trois avant que la nouvelle génération ne se fasse audible et visible en 1968, se tint du 26 juin au 19 septembre 1965, à l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle et dans le cloître de l'ancienne chapelle palatine, l'exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, sous le haut patronage du président de la République fédérale Heinrich Lübke et sous les auspices du Conseil de l'Europe – le titre était traduit alors par *Charlemagne. Œuvre, Rayonnement et Survivances* (fig. 1 ci-contre et fig. 2–4). Cette situation chronologique est essentielle pour comprendre une mise en scène qui fut alors présentée bien autrement : on fêtait le 800e anniversaire de la canonisation de l'empereur (1165), fut-il affirmé, et les 1200 ans écoulés depuis le premier séjour attesté de son père, le roi Pépin, à Aix-la-Chapelle (765)[1].

Les chemins seraient évidemment nombreux pour rendre compte de cette exposition et écrire son histoire, tant l'évènement de 1965 fut le produit d'une réunion d'efforts individuels et collectifs[2]. La perspective sera d'abord biographique et centrée sur Wolfgang Braunfels, l'organisateur et éditeur principal du catalogue et de la publication en cinq

1 Wolfgang Braunfels (dir.), *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Düsseldorf 1965, p. IX (version française *Charlemagne. Œuvre, Rayonnement et Survivances*, Düsseldorf 1965). Sur l'exposition, voir Fabrizio Crivello, « *Karl der Große. Werk und Wirkung* (Aquisgrana 1965) : dai presupposti ai risultati di una mostra epocale », dans Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti (dir.), *Medioevo – Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise 2008, p. 301–311, qui souligne surtout des apports scientifiques à propos des manuscrits. Le présent texte est la traduction par l'auteur, adaptée et complétée, et relue par Anne-Emmanuelle Fournier, de Philippe Cordez, « 1965 : Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung », dans Peter van den Brink et Sarvenaz Ayooghi (dir.), *Karl der Große / Charlemagne. Karls Kunst*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Centre Charlemagne, Dresde 2014, p. 16–29. Je remercie Dietmar Kottmann (Aachener Geschichtsverein) pour la mise à disposition de documents, Klaus Oschema pour ses remarques et Hiltrud Westermann-Angerhausen pour l'identification de la fibule sur la fig. 3.

2 Sur l'histoire des expositions d'art médiéval, cf. Castelnuovo et Monciatti 2008 (note 1), Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux et Daniela Mondini (dir.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin / Munich 2015. Pour l'Allemagne, cf. note 39 et surtout la série d'articles de William J. Diebold cités au long de ce texte, fines analyses préparatoires à un livre.

Philippe Cordez, « 1965 – Charlemagne à Aix-la-Chapelle : Histoires d'une exposition », dans Philippe Cordez (dir.), *Art médiéval et médiévalisme,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 35–55, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.732.c19036 (2ème version)

2 Exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle, hôtel de ville, 1965, vue de la salle du couronnement dans un écran de contrôle, dans l'axe : buste reliquaire de Charlemagne (Aix-la-Chapelle), croix de saint Rupert (Salzbourg) (cat. no 672 et 553), photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv

volumes qui l'accompagna[3]. Il représente les motivations de la génération alors à la manœuvre, laquelle eut dans sa jeunesse à vivre la guerre et serait bientôt confrontée à la critique de plus jeunes. Puis il sera question du recours à Charlemagne comme figure idéale au service de la politique européenne, dans le contexte du nazisme d'abord, de l'après-guerre allemand à aujourd'hui ensuite. Au-delà de la manifestation de 1965, le regard se portera sur d'autres grandes expositions dans lesquelles Charlemagne a joué un rôle.

3 Wolfgang Braunfels et al. (dir.), *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, 5 vol., Düsseldorf 1965–1968, vol. 1, Helmut Beumann (dir.), *Persönlichkeit und Geschichte*, 1965, vol. 2, Bernhard Bischoff (dir.), *Das geistige Leben*, 1965, vol. 3, Wolfgang Braunfels et Hermann Schnitzler (dir.), *Karolingische Kunst*, 1965, vol. 4, Wolfgang Braunfels et Percy Ernst Schramm (dir.), *Das Nachleben*, 1967, vol. 5 Wolfgang Braunfels (dir.), *Registerband*, 1968. Sur Schnitzler : Peter Bloch, « Hermann Schnitzler », dans *Kunstchronik* 39, 1977, p. 220–223. Pour un compte-rendu, Adriano Peroni et Carlo Bertelli, « Karl der Grosse », dans *Studi medievali* 3e s. 7/2, 1966, p. 933–958.

L'« année Charlemagne » de 2014, qui a remis l'empereur à l'honneur d'une exposition à Aix-la-Chapelle, de nouveau sous l'égide du Conseil de l'Europe, apparaît ainsi comme une étape dans un développement étroitement lié à l'histoire allemande et européenne depuis la Seconde Guerre mondiale[4].

Idéaux : Wolfgang Braunfels, l'organisateur

Peu de mois avant sa mort en 1987, Wolfgang Braunfels, né en 1911, a rapporté comment des expériences déterminantes sous le Troisième Reich le conduisirent à voir toujours, dans les « grandes réalisations de l'art », « la nécessité de ces idéaux de tolérance et de libéralité » qui furent alors « foulés aux pieds »[5]. C'est dans le contexte d'une célébration pour son soixante-quinzième anniversaire à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, où il fut professeur d'histoire de l'art de 1965 à sa retraite en 1979, qu'il a livré cette confidence. Non loin de là, celui qui était « un quart juif »[6] avait éprouvé dans sa chair la cruauté nazie lors d'un passage à tabac par une section d'assaut dans les années 1930, ainsi qu'il l'a indiqué alors, passant devant l'endroit, à son ancien doctorant Jörg Traeger qui l'a rapporté ultérieurement dans une nécrologie.

---

4 La manifestation réunissait sous le titre *Karl der Große. Macht – Kunst – Schätze* trois expositions du 20 juin au 21 septembre 2014. La première, à l'hôtel de ville, était consacrée aux lieux de pouvoir : Frank Pohle (dir.), *Karl der Große / Charlemagne. Orte der Macht*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, 2 t., Dresde 2014. La seconde, présentée au « Centre Charlemagne » nouvellement inauguré, montrait l'« art de Charles » : cf. Van den Brink et Ayooghi 2014 (note 1). Dans la troisième, sans catalogue, les « trésors perdus » de la chapelle palatine devenue cathédrale y étaient de nouveau rassemblés. Pour des comptes-rendus : Jeffrey F. Hamburger, « Hätte es ohne den Islam Karls Reich gegeben? In Aachen eröffnet ein Ausstellungsreigen zum 1200. Todestag Karls des Großen und fragt nach der Bedeutung seines Erbes für unsere Zeit. Worin liegt diese genau? », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04/07/2014, p. 11 ; Florian Hartmann, « Rezension zu: Karl der Große. Macht – Kunst – Schätze, 20.06.2014–21.09.2014 Aachen », dans *H-Soz-Kult*, 25/04/2015, URL: http://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/reex-130711 [dernier accès : 20/03/2023].

5 Sur ce point et sur ce qui suit, voir Jörg Traeger, « Wolfgang Braunfels, Kunsthistoriker (1911-1987) », dans Georg Schwaiger (dir.), *Christenleben im Wandel der Zeit*, 2 vol., Munich 1987, vol. 2, *Lebensbilder aus der Geschichte des Erzbistums München und Freising*, p. 518–528. Je cite Traeger, qui rend « en substance » le « mot de la fin improvisé de façon saisissante » de Braunfels. Voir aussi Christane Fork, « Braunfels, Wolfgang », dans Peter Betthausen, Peter H. Feist et Christane Fork (dir.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart 2007, p. 38–40 (Christane Fork) ; Marie Dallmeyer, « Wolfgang Braunfels (1911–1987) », dans Daniela Stöppel et Gabriele Wimböck (dir.), *Das Institut für Kunstgeschichte in München*, Munich 2010, p. 66–71.

6 L'épouse de Wolfgang Braunfels, Sigrid Esche-Braunfels, employait respectivement à propos de lui et de son père les termes « un quart juif » et « demi-juif » (*vierteljüdisch* et *Halbjude*), qui sont déterminés par le nazisme et le racisme : cf. Cora Schewe, Susanne Stettner et Christian Fuhrmeister (dir.), « Zeitzeugeninterview mit Sigrid Braunfels am 19. Oktober und 18. November 2004 », dans Nikola Doll et Christian Fuhrmeister (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, p. 341–351, ici p. 347–348.

3 Wolfgang Braunfels guidant le président de la République fédérale d'Allemagne Heinrich Lübke dans l'exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, 28 juin 1965, à l'avant probablement la fibule de Mölsheim ; dans la vitrine à l'arrière le casque de Krefeld-Gellep (cat. no 85 et 31.7), photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv

Dès avant la prise de pouvoir par le parti national-socialiste, Braunfels s'était engagé sur un chemin qui ne pouvait qu'aiguiser sa critique. Petit-fils du sculpteur Adolf von Hildebrand, fils du compositeur et directeur du conservatoire de Cologne Walter Braunfels – pour ne nommer que deux des artistes de sa famille –, il choisit d'étudier l'histoire de l'art à Paris auprès d'Henri Focillon (1881–1943), sans doute l'un des enseignants les plus progressistes dans cette discipline à l'époque. Focillon représentait la France au sein de la commission des lettres et des arts de la Société des nations, fondée en 1919 afin de défendre la jeune paix européenne – l'ancêtre de l'Organisation des Nations Unies établie en 1945. Dans cette fonction, il s'employait à dépasser les frontières étroites des perspectives nationales[7]. Mais Braunfels ne put jouir longtemps de l'enseignement

7 Cf. Annamaria Ducci, « Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali », dans *Annali di critica d'arte* 2, 2006, p. 341–389, ici p. 342. En exil aux États-Unis durant l'Occupation, Focillon porta toutefois un jugement négatif sur Charlemagne, dont les efforts de restauration de l'Empire romain, artificiels,

4 Visite de Heinrich Lübke, en haut bourse de Saint-Étienne (Vienne, copie), « talisman » de Reims, objet non identifié ; au centre coupe de Saint-Maurice d'Agaune, « monile » de Vienne, reliquaire du bras de Charlemagne (Paris), objet non identifié, statuette équestre (Paris, copie) ; en bas cor d'ivoire (Aix-la-Chapelle), sceptre de Werden (Berlin), sabre (Vienne, copie), « coupe baptismale de Widukind » (Berlin), cor d'ivoire non identifié (cat. no 556–557, 682, 675, 673, 29, 679, 676–677, 684) photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv

éclairé de Focillon. Lorsque son père fut démis de son poste en 1933 à titre de « demi-juif », il retourna en Allemagne, tenta de continuer ses études à Breslau (Wrocław), ce qui échoua pour des raisons politiques, puis trouva à Bonn un nouveau mentor en la personne du romaniste Ernst Robert Curtius (1886–1956). Il y approfondit son intérêt pour les questions internationales, soutenant en 1936 auprès de l'historien d'art francophile Paul Clemen (1866–1947) – lequel avait d'ailleurs étudié les « portraits » de

auraient conduit à une « puissante consolidation du germanisme au cœur de l'Europe » et à une « obsession de l'empire universel » : Henri Focillon, *L'an mil*, Paris 1952, p. 21, cf. Walter Cahn, « L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon », dans Matthias Waschek (dir.), *Relire Focillon*, Paris 1998, p. 25–52, ici p. 41–42. Sur Focillon, voir aussi Pierre Wat (dir.), *Henri Focillon*, Paris 2007 ; Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps : la liberté des formes*, Strasbourg 2021.

Charlemagne[8] – une thèse sur l'architecte François de Cuvilliés (1695–1768), formé à Paris et actif en Bavière.

De 1937 à 1940, Braunfels séjourna à Florence, dans la villa superbement située de son grand-père Adolf von Hildebrand, mort en 1921[9]. Il entama des recherches sur l'urbanisme toscan, mais dut se tenir éloigné des deux instituts allemands d'histoire de l'art en Italie, le Kunsthistorisches Institut de Florence et la Bibliotheca Hertziana de Rome : il gagna sa vie comme guide pour touristes, avant de servir jusqu'à la fin de la guerre dans une compagnie de transmissions. Après 1945, Braunfels eut une belle carrière. Son mémoire d'habilitation sur l'urbanisme du Moyen Âge en Toscane parut en 1953 et devint un classique de l'urbanisme historique[10] ; il devint la même année professeur à l'Université technique de Rhénanie-Westphalie à Aix-la-Chapelle. Ceci le prédestinait à prendre la responsabilité de l'exposition de 1965, et dut jouer un rôle dans son recrutement à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich la même année, à quarante-quatre ans.

Que peut-on conclure, quant à l'exposition d'Aix-la-Chapelle sur Charlemagne, de ce destin d'un individu qui hérita d'un capital culturel et matériel, choisit d'effectuer un premier séjour en France, puis peu d'années après son interruption inopinée put s'aménager un exil productif et assez luxueux en Italie, fit en tant que jeune adulte l'épreuve physique de la déstabilisation de l'Europe, avant d'appartenir à l'âge mûr à l'élite sociale et culturelle de l'après-guerre en Allemagne ? On remarque en tous cas la combinaison d'une sensibilité pour les questions esthétiques et politiques, forgée par l'expérience, et de ressources intellectuelles et sociales nécessaires à la mise en œuvre d'idéaux. Les maîtres de Braunfels, qui étaient d'envergure, ont dû lui permettre d'établir des fondations solides, sur lesquelles le professeur d'Aix-la-Chapelle put construire lorsqu'il prit la responsabilité d'organiser une exposition du Conseil de l'Europe. Henri Focillon avait montré dans son *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, un livre de 1938 réédité en 1947, que l'art médiéval devait être pensé non dans le cadre de chacune des futures nations, mais dans celui de l'« Occident »[11]. Ernst Robert Curtius avait quant à lui

8 Cf. Paul Clemen, *Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen*, Aix-la-Chapelle 1890 et Christina Kott, « Clemen, Paul Martin (1866–1947) », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris 2010, p. 42–51.

9 Cette villa a servi de refuge politique à des artistes et intellectuels durant les années 1930 et 1940. Cf. Harry Brewster, *The Cosmopolites. A Ninenteenth-Century Family Drama*, Wilby, Norwich 1994, p. 9–13 et 17–20 (l'auteur, également petit-fils d'Adolf von Hildebrand, habita lui-même la villa) ; Valeria Bruni, « Alcuni esempi degli studi di artisti stranieri a Firenze », dans id. et Paola Cammeo (dir.), *Allo studio. Studi d'artista a Firenze fra Ottocento e Novecento*, Florence 2003, p. 45–69, ici p. 66–68 et surtout Felicitas Ehrhardt, *Ästhetisches Utopia. Adolf von Hildebrand und sein Künstlerhaus San Francesco di Paola in Florenz: Untersuchungen zu seiner Geschichte und Bedeutung*, Ratisbonne 2018, p. 207–210, 208–209 sur Braunfels.

10 Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953 ; réimpr. en 1966, 1979 et 2012.

11 Henri Focillon, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris 1938 ; 1947.

exposé dans son ouvrage de 1948 *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*[12] l'idée que le latin médiéval, malgré le développement des langues vernaculaires, constituait le fondement humaniste de l'Europe.

Wolfgang Braunfels est sans doute pour beaucoup dans le fait que la figure de Charlemagne comme acteur essentiel de la genèse de l'Europe culturelle fasse écho jusqu'à aujourd'hui, en termes politiques et de vulgarisation historique. Quelques mois avant l'ouverture de l'exposition, il fit imprimer par l'association *Inter Nationes*, travaillant à Bonn avec le ministère des Affaires étrangères, un petit volume proposant, sous le titre *Karl der Grosse. Ein Baumeister Europas*, de transmettre « quelques petites choses » sur « la richesse de cette existence de souverain, puissamment heureuse, et dure »[13]. Dans la formule « un bâtisseur de l'Europe », on reconnaît l'historien de l'architecture. Ce livret peut être considéré comme une pièce maîtresse de la politique culturelle médiéviste de l'époque. Mais que penser plus exactement, et avec le regard d'aujourd'hui, de ce motif prégnant d'un Charlemagne européen ? Cette question demande de changer de perspective, et de se tourner vers les abîmes de la propagande nazie.

Idéologies : Charlemagne et l'Europe

Depuis quand Charlemagne a-t-il été considéré comme le précurseur d'un pouvoir paneuropéen ? L'expression « père de l'Europe » (*pater europae)*, dont un poète anonyme gratifia l'empereur vers 800, beaucoup citée au cours des dernières décennies, n'est attestée que dans un manuscrit. Il semble que Charlemagne lui-même ait évité de recourir à la notion d'Europe, et après quelques mentions postérieures à l'époque carolingienne, sa mémoire s'est inscrite aux siècles suivants soit dans un cadre plus étroit – « franc », « français » ou « allemand » –, soit au contraire associé à une revendication bien plus vaste, impériale et universelle, qu'une référence européenne aurait réduite[14].

12 Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris 1956 (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne 1948).

13 « […] den Reichtum dieses kraftvoll glückhaften und harten Herrscherdaseins » : Wolfgang Braunfels, *Karl der Grosse. Ein Baumeister Europas*, Bonn 1965, p. 6. Voir encore Wolfgang Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Munich 1968 ; id., Karl der Große, Reinbek 1972.

14 Cf. Klaus Oschema, « Ein Karl für alle Fälle – Historiografische Verortungen Karls des Großen zwischen Nation, Europa und der Welt », dans Gregor Feindt, Félix Krawatzek, Daniela Mehler, Friedemann Pestel et Rieke Schäfer (dir.), *Europäische Erinnerung als verflochtene Erinnerung: Vielstimmige und vielschichtige Vergangenheitsdeutungen jenseits der Nation*, Göttingen 2014, p. 39–63. Voir aussi id., « The Once and Future European? Karl der Große als europäische Gründerfigur in Mittelalter und Gegenwart », dans Axel Müller, Siegrid Schmidt et Andrea Schindler (dir.), *Alte Helden – neue Zeiten*, Wurzbourg 2017, p. 39–67 ; id., « No 'Emperor of Europe'. A Rare Title between Political Irrelevance, Anti-Ottoman Polemics and the Politics of National Diversity », dans Chris Jones, Christoph Mauntel et Klaus Oschema (dir.), *A World of Empires. Claiming and Assigning Imperial Authority in the Middle Ages = Medieval History Journal* 20/2, 2017, p. 411–446.

Seul Napoléon Bonaparte (1769–1821) eut sans doute à nouveau cet horizon en vue lorsqu'en 1806, frayant son chemin à travers les turbulences politiques du continent, il prétendit prendre la suite de l'empereur : « je suis Charlemagne », écrit-il ainsi dans une de ses lettres[15]. Mais sa tentative d'établir un vaste Empire durable échoua comme on le sait, de même d'ailleurs que l'empire de Charlemagne, rapidement disparu au IXe siècle. Il est attesté qu'Adolf Hitler admirait aussi l'empereur carolingien. Outre des affirmations selon lesquelles ce dernier aurait été « l'un des plus grands hommes de l'histoire mondiale », l'indice le plus manifeste de cet intérêt est sans doute une coupelle en porcelaine produite par la manufacture de Sèvres. Sur sa face interne est représentée en couleur d'or une statuette équestre carolingienne en bronze, provenant de la cathédrale de Metz, que l'on identifiait comme une figure de Charlemagne (fig. 5)[16]. Au dos, une inscription latine en capitales regrette la partition de l'Empire carolingien lors du traité de Verdun en 843, et promet désormais, *ANNO MCMXLIII*, soit mille cent ans plus tard, sa défense par Hitler avec « tous les peuples de l'Europe » (fig. 6)[17].

5 Manufacture de Sèvres, coupelle commémorative du traité de Verdun en 843, 1943, porcelaine, diam. 13,5 cm, face, Paris, Musée de l'Armée

15 Cf. Sabine Tanz, « Aspekte der Karlsrezeption im Frankreich des 19. Jahrhunderts », dans *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes* 4, 1999 (= *Karl der Große und das Erbe der Kulturen*), p. 55–64, ici p. 56 ; Matthias Pape, « Der Karlskult an Wendepunkten der neueren deutschen Geschichte », dans *Historisches Jahrbuch* 120, 2000, p. 138–181, ici p. 142–161.

16 Sur cet objet conservé depuis 1934 au musée du Louvre, cf. Danielle Gaborit-Chopin, *La statuette équestre de Charlemagne*, Paris 1999 ; sur sa réception en particulier aux XIXe et XXe siècles, Achim T. Hack, « Karl der Große hoch zu Ross: zur Geschichte einer (historisch falschen) Bildtradition », dans *Francia* xxxv (2008), p. 349–380 (p. 373 sur Wolgang Braunfels). La statuette représente en fait Charles le Chauve. Cf. aussi Philippe Cordez, « Golgotha im Kopf. Karl der Kahle und die karolingischen Elfenbeinkämme, dans id. et Ivan Foletti (dir.), *Objects Beyond the Senses. Studies in Honor of Herbert L. Kessler = Convivium. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean* viii/1, 2021, p. 102–131, ici p. 118–119.

17 *Imperium Caroli Magni / divisum per nepotes / anno DCCCXLIII / defendit Adolphus Hitler / una cum omnibus Europae populis / anno MCMXLIII*. Cf. Karl Ferdinand Werner, « Karl der Große in der Ideologie des Nationalsozialismus. Zur Verantwortung deutscher Historiker für Hitlers Erfolge », dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 101, 1997/1998, p. 9–64, ici p. 58–59 ; Mario Kramp (dir.), *Krönungen.*

6 Manufacture de Sèvres, coupelle commémorative du traité de Verdun en 843, 1943, porcelaine, diam. 13,5 cm, revers, Paris, Musée de l'Armée

Mais l'enthousiasme nazi pour Charlemagne ne fut ni unanime, ni immédiat. Deux points de vue contradictoires peuvent être identifiés. L'un est plus ancien, mais ils coexistèrent ensuite. Ceci apparaît notamment dans l'exposition *Deutsche Größe* (« Grandeur allemande »), vue par 430 000 personnes à Munich, Prague, Magdebourg, Breslau (Wrocław), Bruxelles et Strasbourg entre 1940 et 1942, pour laquelle un compromis fut trouvé. La troisième salle, sur dix-sept agencées chronologiquement, était dédiée à l'« Empire franc ». Elle illustrait l'apogée provisoire d'un long processus que le catalogue explicite ainsi : « L'arrivée des Germains comme acteurs de l'Histoire au sein du monde antique signe l'essor d'un nouveau monde, la naissance de l'Europe et le début d'une histoire mondiale sous le signe européen »[18].

Könige in Aachen – Geschichte und Mythos, cat. exp. Aix-la-Chapelle, 2 vol., Mayence 2000, no 10.64, vol. 1, p. 29, vol. 2, p. 877–878 ; Janus Gudian, « Karel de Grote in de historische opvatting van het nationaalsocialisme », dans Dirk van Callebaut et Horst Cuyck (dir.), *De erfenis van Karel de Grote, 814–2014*, Gand 2014, p. 353–360 ; Jordan Gaspin, « De "asbak" Karel de Grote' », ibid., p. 361–363. Le lien souvent supposé avec la division SS « Charlemagne » n'est pas attesté.

18 « Der Eintritt der Germanen als geschichtsgestaltende Faktoren in die Welt der Antike bedeutet den Aufstieg einer neuen Welt, die Geburt Europas und den Beginn einer Weltgeschichte unter europäischen Vorzeichen ». Cf. sur ce point William J. Diebold, « The Early Middle Ages in the Exhibition "Deutsche Größe" (1940–1942) », dans Janet T. Marquardt et Alyce A. Jordan (dir.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle upon Tyne 2009, p. 363–389, citation p. 365, note 16. Sur cette exposition, voir aussi id., « The High Middle Ages on Display in the Exhibition "Deutsche Größe" (1940–1942) », dans Maike Steinkamp et Bruno Reudenbach (dir.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Berlin 2013, p. 103–117 ; id., « 'A living source of our civilization' : the Exhibition *Deutsche Groesse / Grandeur de l'Allemagne / Duitsche Grootheid* in Brussels, 1942 », dans *The Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 65, 2015, p. 292–319. Voir encore Stefan Schweizer, *„Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben". Nationalsozialistische Geschichtsbilder in den historischen Festzügen zum „Tag der Deutschen Kunst"*, Göttingen 2007, p. 155, sur une argumentation similaire lors d'un défilé en 1939, et Alain Brose, « Charlemagne dans l'idéologie national-socialiste », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 93/3–4, 2015, p. 811–842. Sur les mythes nationaux de l'Europe de façon plus générale, cf. Geary, Patrick, *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe*, Paris 2004 (*The Myth of Nations. The Medieval Origins of Europe*, Princeton 2002).

Ainsi les Germains ayant finalement accédé à l'Empire grâce à Charlemagne auraient-ils apporté une contribution décisive à la formation de l'Europe. Selon l'analogie entre passé et présent dont l'argumentation historique des nazis est coutumière, ce précédent préfigurait leurs succès militaires d'alors en France et Europe de l'Est. Cette interprétation n'allait cependant pas de soi, car peu d'années avant encore, certains nazis hauts placés portaient sur Charlemagne un avis très négatif : ils voyaient surtout en lui un chrétien orienté vers la culture classique de Rome, hostile aux Germains, coupable de la conversion violente des Saxons et de leur duc Widukind. Mais Hitler n'était apparemment pas disposé à bannir de sa vision du monde la traditionnelle importance de l'Antiquité, d'autant moins que son alliance avec Benito Mussolini l'empêchait de condamner à titre raciste l'héritage de Rome. On s'accommoda donc d'une incohérence entre politique et idéologie. La mise en scène de l'exposition, très didactique, s'efforça en conséquence de réconcilier les éléments païens et chrétiens, germains et méditerranéens, en plaçant une copie de la fameuse statuette équestre d'inspiration antique près d'une reproduction de la prétendue tombe de Widukind, sur un même axe : le chef saxon apparaissait ainsi comme l'ancêtre des rois et empereurs allemands, et Charlemagne, réunissant le nord et le sud, comme le « fondateur de l'Occident »[19].

Mal diffusée à l'époque nazie en raison de ces contradictions et donc peu compromise, la représentation de Charlemagne en fondateur de l'Occident perdura de façon quasi-inaltérée après 1945 : c'est alors qu'elle connut un grand succès. Dans la jeune République fédérale, on s'assurait que l'Allemagne appartienne pleinement à la tradition du catholicisme occidental, en se promettant que cela légitimerait les efforts pour la faire revenir dans la politique internationale. Dès 1949, la ville d'Aix-la-Chapelle voulut tirer profit de son héritage carolingien en décernant annuellement un « prix Charlemagne » récompensant des mérites liés à « l'union occidentale sous ses aspects politiques, économiques et spirituels ». Ce prix fut remis pour la première fois quelques semaines seulement après que la ville voisine de Bonn eut été déclarée nouvelle capitale du pays[20].

Dans le numéro d'équilibriste qui suivit la *Stunde Null* ou « heure zéro » de la capitulation, on recourut bientôt à des objets médiévaux en espérant de leur seule présence rien moins que la réhabilitation du pays. Si l'exposition itinérante *Deutsche Größe* avait dû pour cause de guerre se passer d'originaux, 403 objets du haut Moyen Âge furent réunis – en impliquant des prêteurs européens – pour celle qui fut montrée en 1950 à Munich sous le titre *Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters*. Le titre principal *Ars sacra*, que la première version, en Suisse, ne portait pas encore[21], devait paraître médiéval mais résultait en fait

19 L'expression *Begründer des Abendlandes* apparaît dans le catalogue. Elle est citée par Diebold 2009 (note 18), p. 375, note 53.

20 Sur ce contexte, cf. Matthias Pape, « Karl der Große – Franke? Deutscher? oder Europäer? Karlsbild und Karlskult in der Gründungsphase der Bundesrepublik Deutschland », dans *Jahrbuch für europäische Geschichte* 4, 2003, p. 243–258, ici p. 250–252.

21 Bayerische Staatsbibliothek München, *Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, cat. exp., Munich 1950, p. V, où l'on souligne par ailleurs que les prêts de France et d'Autriche ont permis d'exposer « cette manifestation de l'unité culturelle de l'Europe au Moyen Âge » (« diese Manifestation der kulturellen Einheit

de plusieurs décennies d'efforts de restauration de l'art catholique[22]. Quelques jours avant l'inauguration de cette exposition, l'historien d'art Willibald Sauerländer, alors étudiant, assista à une situation qu'il décrivit plus de quarante ans après comme « bizarre » et éclairante sur les attentes extrêmes associées aux objets exposés. Martin Heidegger s'était placé sous une grande croix romane, installée en vue de l'exposition, pour évoquer « d'une voix gutturale et rauque » la chose qui « chosifie » (*Das Ding dingt*), l'« être des choses » (*das Wesen der Dinge*) et ce qui « séjourne » (*weilt*) en elles. « Il se pourrait donc », raisonnait Sauerländer retraité, « que dans la réception de 1950, le grave murmure du philosophe et la croix primitive soient tout à fait interchangeables, car tous deux paraissaient satisfaire une quête de sens expiatoire, irrationnelle d'une part, et d'autre part chargée de culpabilité, laquelle servait un refoulement de l'histoire en transcendance »[23]. Ce soir-là, en tous cas, vit s'exprimer sur les choses des idées qui furent influentes[24], y compris à propos d'expositions historiques[25].

Europas im frühen Mittelalter »). Pour l'étude d'une exposition parisienne, cf. Mathilde Arnoux, « L'exposition des primitifs allemands au Musée de Jeu de Paume en 1950 : symbole de la réconciliation culturelle franco-allemande », dans Martin Schieder et Isabelle Ewig (dir.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (Passagen / Passages, 13), p. 49–66.

22 Voir Daniel Russo, « Les lectures de l'art chrétien en France et en Europe au tournant des années 1880–1920. Autour du médiévalisme », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* 49, 2006, p. 373–380. Le terme apparaît encore dans Rolf Toman (dir.), *Ars sacra. Christliche Kunst und Architektur des Abendlandes von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Potsdam 2010.

23 « Es könnte also sein, dass in der Rezeption von 1950 der raunende Philosoph und das primitive Kreuz durchaus austauschbar sind, weil sie beide ein einerseits irrationales, andererseits schuldbelastetes Bedürfnis nach exkulpierendem Sinn zu befriedigen schienen, der Verdrängung von Geschichte in die Transzendenz dienten. » Willibald Sauerländer, « Von den „Sonderleistungen Deutscher Kunst" zur „Ars Sacra". Kunstgeschichte in Deutschland 1945-1950 », dans Wolfgang Benz et Walter H. Pehle (dir.), *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945 ?*, Francfort sur le Main 1992, p. 177–190, ici p. 178.

24 Martin Heidegger, « La Chose », dans id., *Essais et Conférences*, Paris 1993 (Tel, 52), p. 194–218 (« Das Ding », dans *Gestalt und Gedanke. Ein Jahrbuch*, 1, 1951, p. 128–148 ; réimpr. dans id., *Gesamtausgabe*, 1. Abt., Bd. 7, *Vorträge und Aufsätze*, éd. par Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Francfort sur le Main 2000, p. 167–187). A propos d'objets médiévaux en lien avec ces idées, cf. Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt (dir.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Bruxelles / etc. 1999 (Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 69), p. 77–111.

25 Sur l'inspiration philosophique d'une exposition antérieure, voir William J. Diebold, « Reliable Things: The Exhibition *Romanische Kunst* (Cologne, 1947) », dans *Kritische Berichte* 49/2, 2021, p. 54–60, ici p. 57. Pour une mise en question, cf. Gottfried Korff, « Forum statt Museum oder: das „demokratische Omnibus-Prinzip" der historischen Ausstellungen » [1985], dans id., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Cologne / Weimar / Vienne 2002 ; 2007, p. 352–360, ici p. 358 : « La proposition de partir des "objets originaux" et de la "fascination de l'authentique" n'est pas la solution, mais le problème. La question du *comment* de l'exposition est aussi importante que celle de ses contenus » (« Der Vorschlag, von ‚Originalobjekten' und der ‚Faszination des Authentischen' auszugehen, ist nicht die Lösung, sondern das Problem. Die Frage nach dem Wie der Ausstellung ist wichtig wie die nach ihren Inhalten. »).

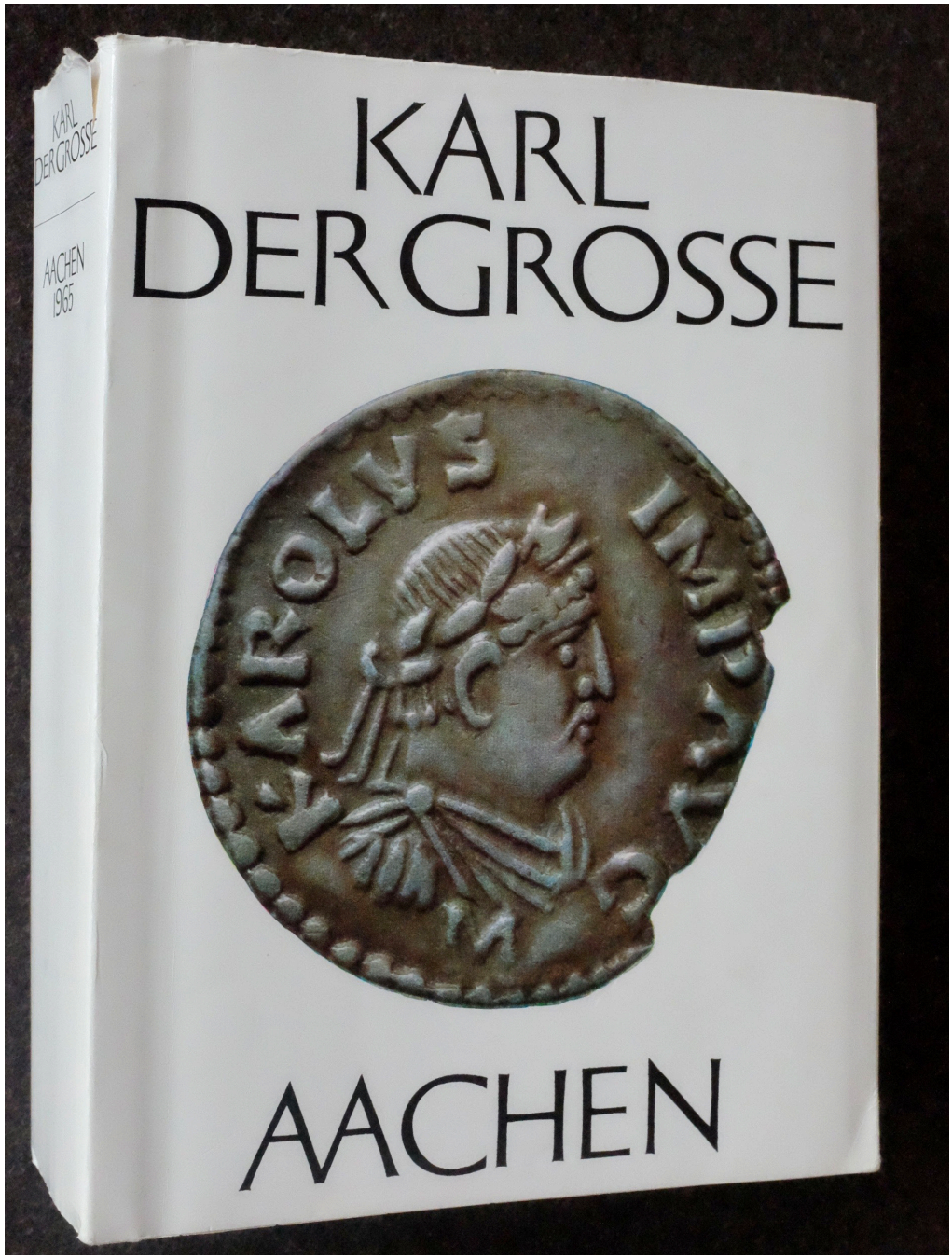
L'exposition *Ars sacra* fut suivie d'une autre à Essen en 1956 intitulée *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr* (« L'émergence de l'Occident le long du Rhin et de la Ruhr »), qui montrait elle aussi des objets de l'Antiquité tardive à l'époque romane, en se concentrant cette fois sur une région frontalière et en nommant explicitement l'« Occident »[26]. Celle d'Aix-la-Chapelle en 1965, *Karl der Große. Werk und Wirkung*, continua cette série et surpassa les normes établies. La couverture sobre de son catalogue, au format d'une Bible, avait été conçue par Walter Breker, graphiste de Düsseldorf (1904–1980) (fig. 7). Seuls le nom « Charlemagne » et le lieu « Aix-la-Chapelle » y figurent, en capitales à l'antique, au-dessus et au-dessous de l'image agrandie d'une pièce de monnaie, à l'effigie de l'empereur représenté à la romaine et dont le bord inférieur droit est brisé.

L'exposition de 1965 était la dixième de celles organisées depuis 1954 « sous les auspices du Conseil de l'Europe » et, comme Wolfgang Braunfels le souligne dans son prologue, « la première consacrée non à une époque, à un style artistique, ou encore à un artiste, mais à une personnalité politique, au premier empereur qui sut réunir l'Europe »[27]. On retrouve dans ces mots la figure du « fondateur de l'Occident », qui n'est plus cette fois mobilisée pour accompagner les succès nazis, mais en écho aux nouvelles institutions européennes : en 1957, le chancelier Konrad Adenauer avait signé les traités de Rome, engageant la RFA aux côtés de la Belgique, de la France, de l'Italie, du Luxembourg et des Pays-Bas. Or ce n'est qu'après 1950 que les expositions portant sur des figures historiques du Moyen Âge se multiplièrent en Allemagne, en Italie et en France[28] : faut-il penser que les cultes de la personnalité exacerbés de la période fasciste auraient contribué à les inspirer ? Deux questions s'imposent en tous cas à propos de celle d'Aix-la-Chapelle : en vertu de quels arguments les 777 objets exposés – tel est le nombre des notices au catalogue – furent-ils tenus pour témoins d'une « personnalité politique » ? Comment exactement Charlemagne fut-il mis en scène comme « bâtisseur de l'Europe » ?

26 *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, cat. exp. Essen, Villa Hügel, Essen 1956 (582 numéros au catalogue) ; cf. aussi, paru juste avant l'exposition Charlemagne : Victor H. Elbern et al. (dir.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, 3 t., Düsseldorf 1962–1964.

27 « [...] die erste, die keiner Epoche, keinem Kunststil, auch keinem Künstler gewidmet ist, sondern einer politischen Persönlichkeit, dem ersten Kaiser, der Europa zu vereinen wußte. » Wolfgang Braunfels, dans id. 1965 (note 1), p. IX. Cf. aussi avant lui Rudolph Wahl, *Karl der Große: der Vater Europas. Eine Historie*, Francfort sur le Main / etc. 1954. L'ouvrage de vulgarisation de George Philip Baker, *Charlemagne and the United States of Europe*, Londres 1932, était paru en français, italien et espagnol – mais apparemment pas en allemand – dès avant 1945.

28 Cf. Donata Levi, « Il Medioevo in mostra nell'Ottocento : alcuni spunti e riflessioni », dans Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti (dir.), *Medioevo – Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise 2008, p. 1–29 ; Michela Passini, « *L'Exposition des Trésors de Reims*. Parigi, Musée de l'Orangerie, 1938 », ibid., p. 169–186 ; Francesco Gandolfo, « Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale », ibid., p. 441–454, 441–445 sur Charlemagne.



7 Wolfgang Braunfels (dir.), *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, cat. exp. Aix-la-Chapelle, Düsseldorf 1965

Wolfgang Braunfels, qui n'était pas spécialiste du Haut Moyen Âge avant d'organiser l'exposition, a rédigé pour le troisième volume accompagnant le catalogue, consacré à l'« art carolingien », un article sur « L'atelier de bronze de Charlemagne »[29]. Le génitif du titre et les premiers mots du texte sont explicites : ces bronzes découleraient de la « parole d'autorité » de Charlemagne, tandis que la chapelle palatine aurait été conçue avec « force et sûreté » (*Kraft und Sicherheit*). Cette notion de « parole d'autorité » (*Machtwort*) est peu différente de l'expression « dictat de la volonté » (*Willensdiktat*), que Wilhelm Pinder (1878–1947) avait employée en 1935, également à propos de Charlemagne, dans *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* (« L'art au temps de l'Empire allemand »). Dans ce premier volume de son *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtung* (« De l'être et du devenir des formes allemandes. Considération historique »), Pinder établissait un lien explicite avec l'Allemagne de Hitler : « On peut s'attendre à ce que ce soit précisément l'expérience actuelle de ce qui est allemand qui conduise finalement à une compréhension, et même à une appréciation profonde du dictat de la volonté carolingien. Aujourd'hui aussi – *de nouveau !* –, nous sommes face à une situation dans laquelle il s'impose de dicter. »[30]

Les sous-titres de l'exposition de 1965 et de la série des volumes l'accompagnant sont respectivement *Werk und Wirkung* (en version française *Œuvre, rayonnement et survivances* ; plus exactement « œuvre et effet ») et *Lebenswerk und Nachleben* (littéralement « œuvre d'une vie et vie d'après »). Ils suggèrent un certain rapport entre le souverain et l'ensemble des « œuvres » exposées, censées procéder de lui et prolonger son œuvre. Avec ce statut de *res gestae*, les objets de l'exposition devenaient les représentants visibles des « choses accomplies » qu'il était impossible de montrer matériellement mais qu'il s'agissait de mettre en évidence tout autant. Le catalogue est organisé en ce sens : chaque section y est précédée d'un article. Cette structure est complétée par les cinq volumes de complément parus de 1965 à 1968, dans lesquels la thèse principale de l'exposition, de nature politique, se voit encore étayée par plusieurs décennies de recherches collectives[31]. Dans les salles d'exposition, la présentation renonçait apparemment à tout

29 Wolfgang Braunfels, « Karls des Großen Bronzewerkstatt », dans id. 1965–1968 (note 3), t. 3, p. 168–202.

30 « Man darf erwarten, dass gerade das heutige Erlebnis des Deutschen schließlich zu einem Verständnis, ja sogar einer tiefen Würdigung des karolingischen Willensdiktates führen wird. Auch heute ist – *wieder!* – eine Lage da, in der diktiert werden muss. » Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtung*, t. 1 : *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, 1935, p. 59, cité d'après Bruno Reudenbach, « Kulturelle Fusionen. Herkunft, Formung und Aufgaben der Kunst im frühen Mittelalter », dans id. (dir.), *Karolingische und ottonische Kunst*, Munich / Berlin / Londres / New York 2009 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, 1), p. 8–31, ici p. 10. Voir aussi id., « Die Kunst der „deutschesten Epoche". Zur völkisch-nationalsozialistischen Deutung frühmittelalterlicher Kunst », dans Victoria von Flemming (dir.), *Modell Mittelalter*, Cologne 2010, p. 10–24, ici p. 22. Sur Pinder, Robert Suckale, « Wilhelm Pinder (1878–1947) », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris 2010, p. 189–199, ici p. 195–196.

31 Braunfels présentait ainsi le rapport entre le catalogue et les volumes d'accompagnement : « Une exposition

dispositif didactique poussé, contrairement par exemple à la scénographie adoptée pour *Deutsche Grösse* : dans de sobres vitrines de verre, les objets eux-mêmes devaient tenir lieu d'arguments (fig. 3–4). Le spectaculaire buste reliquaire de Charlemagne de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, du milieu du XIVe siècle, apparaissait toutefois sur un même axe que la grande croix d'orfèvrerie de saint Rupert, du VIIIe siècle, aujourd'hui au musée de la cathédrale de Salzbourg, plaçant ainsi l'empereur face au christianisme[32]. Cette mise en scène a été capturée sur un écran de vidéosurveillance qui fit l'objet d'une photographie de presse évoquant les préoccupations sécuritaires de la guerre froide (fig. 2)[33].

Dans le catalogue, la dimension politique de Charlemagne est esquissée par un texte programmatique de Wolfgang Braunfels sur « La cour d'Aix-la-Chapelle et sa culture ». L'expérience italienne de l'historien d'art a pu inspirer la première phrase : « Cinq fois, Charlemagne est allé en Italie, et chaque fois il en est revenu transformé ». Ces voyages auraient été « les étapes dans l'ascension de la culture franque vers la carolingienne ». Une hiérarchie des cultures et des peuples est ici évidente, avec un partage des rôles précis : « de tous temps, les princes germains surent mieux conquérir qu'administrer » ; « alors que la culture était surtout laissée aux étrangers, la guerre resta l'affaire de la noblesse locale ». Mais Charlemagne, « habitué à agir selon les sûrs instincts de sa puissante nature », conféra tout de même « à ses ambitions culturelles quelque chose de presque utopique ». À Aix-la-Chapelle, « le tumulte germanique et le désir d'ordre chrétien se trouvent côte à côte ». La ville est ainsi érigée en « cas modèle de l'histoire mondiale », toutes proportions gardées : « tout à Aix-la-Chapelle est abouti, et pourtant presque modestement petit », ajoute le professeur[34].

Ces idées centrales ont été déclinées par Braunfels, en 1965 encore, dans deux textes déjà évoqués qui sont conçus différemment. Il s'agit d'une part de l'article scientifique

---

ne peut toutefois rendre justice à la personnalité et à l'œuvre de Charlemagne que de façon partielle. L'art ne saurait représenter l'entièreté de la figure historique, ni tous les aspects de la réalité de sa vie, et n'a pas non plus, en tant que part de cette réalité, été au centre des efforts [...] ». Wolfgang Braunfels, « Vorwort », dans id. 1965–1968 (note 3), t. 1, p. 5–6, ici p. 5 : « Der Persönlichkeit und dem Lebenswerk Karls des Großen kann allerdings eine Ausstellung nur in einseitiger Weise gerecht werden. Die Kunst vermag nicht das Ganze der geschichtlichen Gestalt und der umfassenden Lebenswirklichkeit zu vertreten und hat auch selbst nicht, als Teil dieser Wirklichkeit, im Mittelpunkt der Anstrengungen gestanden [...]. »

32 Braunfels 1965 (note 1), cat. no 553 et 662, p. 372 et 492–493.

33 Cf. Cordez 2014 (note 1) pour d'autres photos. Le système vidéo avait été mis à disposition par la firme Grundig : Braunfels 1965 (note 1), p. xxv.

34 Wolfgang Braunfels, « Der Aachener Hof und seine Kultur », ibid., p. 19–26 : « Fünfmal ist Karl in Italien gewesen und jedesmal als ein Verwandelter zurückgekehrt » ; « die Etappen im Aufstieg der fränkischen Kultur zur karolingischen » ; « Zu allen Zeiten konnten die Germanenfürsten besser erobern als verwalten », « Wo die Kultur vorwiegend den Fremden überlassen war, blieb der Krieg das Geschäft des eigenen Adels » ; « der gewohnt war, aus den untrüglichen Instinkten seiner mächtigen Natur zu handeln » ; « seinen Kulturzielen ein fast Utopisches » ; « Germanische Unruhe und christliches Ordnungsverlangen stehen unmittelbar nebeneinander » ; « welthistorischen Modellfall » ; « Vollkommen und doch fast bescheiden klein ist alles in Aachen ».

« L'atelier de bronze de Charlemagne », dans lequel il commence par qualifier la mise au jour archéologique de cet atelier d'« aussi merveilleuse que la découverte des ateliers de Phidias à Olympie »[35]. Une telle formule ouvre un vaste horizon d'interprétation, avant même que l'auteur ne qualifie les différentes grilles de la tribune de la chapelle palatiale de « franques », « romaines » et « classiques », pour déterminer la chronologie de leur création en appliquant de façon systématique le modèle d'histoire des civilisations associé aux succès de Charlemagne et des Francs. D'autre part était paru quelques mois avant l'inauguration de l'exposition le petit livre de vulgarisation *Karl der Grosse. Ein Baumeister Europas*, dans lequel ces thèses sont formulées de façon un peu plus évidente. Braunfels y présente Charlemagne comme une « grande existence » (*große[s] Dasein*) ayant « donné à l'Occident la forme qui a déterminé jusqu'à aujourd'hui sa destinée ». Cette « puissante personnalité » (*gewaltige Persönlichkeit*) semble cependant souffrir d'ambivalence : « deux images fascinent par leur opposition : Charlemagne le chef de tribu [...], le barbare dans des guerres d'une sauvagerie inconcevable ; et à côté de lui Charlemagne le monarque », recherchant « des hommes à la culture la plus achevée » et « un classicisme sciemment raffiné ». Aux « œuvres de la guerre » succèdent dans le développement du livre les « œuvres de la paix », et il est question pour finir du « feu de l'optimisme culturel que Charlemagne a allumé ». Dans un autre passage, Braunfels confie avec emphase une émotion qui semble personnelle : « J'ose à peine employer le mot qui caractérise le plus clairement la situation. Le contraste entre le culte de la douceur et de l'amour, méditerranéen et tardo-antique, et la vie guerrière franque était terrifiant (*erschreckend*) »[36].

Ce mélange de terreur et de soif d'humanisme caractérisaient l'Allemagne d'après-guerre, comme on peut nettement le lire ici entre les lignes. Une fois encore, la valeur suprême est accordée au christianisme, pour supporter le paradoxe d'une exhortation à l'espoir indissociable d'un sentiment de culpabilité : « le rôle que le christianisme a joué dans ce tournant culturel et dans cette floraison offre à la réflexion de l'historien son objet le plus remarquable », car « c'est justement [ce terrible contraste] qui permit à la religion d'assurer la forme d'"aide au développement" dont cette culture avait besoin. Mais c'est l'Église qui créa l'organisation à même de la diffuser »[37]. Charlemagne pouvait finalement d'autant mieux apparaître comme

35 Braunfels 1965 (note 29).

36 Braunfels 1965 (note 13), p. 7, 10–12, 18, 31, 46 : « dem Abendland die Gestalt verliehen, die bis zum heutigen Tage dessen Geschick bestimmte. » « Zwei Bilder faszinieren durch ihren Gegensatz: Karl der Stammesfürst, [...] der Barbar in Kriegen von unvorstellbarer Wildheit; und neben ihm Karl der Monarch » ; « Männer gepflegtester Bildung » ; « ein[en] bewußt raffinierte[n] Klassizismus » ; « Werke des Krieges », « Werke des Friedens » ; « Feuer des Kulturoptimismus, das Karl der Große entzündet ». « Ich scheue mich, nach dem Wort zu greifen, das die Situation am deutlichsten kennzeichnet. Der Gegensatz zwischen dem spätantiken Mittelmeerkult der Sanftmut und Liebe und dem fränkischen Kriegsleben war erschreckend. »

37 Ibid., p. 10–11 : « die Rolle, die das Christentum bei dieser Kulturwende und -blüte gespielt hat, liefert dem Nachdenken der Historiker den bedeutendsten Gegenstand », [denn] « eben er [der erschreckende

une figure d'identification politique en 1965 qu'il avait vécu dans un passé reculé, avait été canonisé en 1165 et surtout qu'il pouvait incarner l'ambivalence que l'Allemagne de l'Ouest percevait alors en elle-même – et, sans doute aussi, attiser l'avidité de culture des visiteurs et visiteuses de l'exposition.

Les « survivances » de l'exposition

L'examen des idées qui ont présidé à l'exposition d'Aix-la-Chapelle en 1965 révèle la marque des décennies précédentes. Celle-ci est décelable aussi bien dans les arguments – la polarité pensée en termes ethniques entre « germain » et « romain », le lien typologique entre passé et présent, la fascination pour une personne de pouvoir – qu'à un niveau plus élémentaire, dans la conviction que des thèses politiques puissent être mises en scène et trouver une réalisation à travers le médium d'une exposition. Malgré la volonté de surmonter l'histoire récente et de promouvoir désormais la tolérance et l'internationalisme, les moyens employés restaient les mêmes : affectés à un nouveau but, les instruments intellectuels et politico-culturels n'étaient pas fondamentalement remis en question[38].

Ce n'est qu'au cours des années 1970 qu'une critique profonde et systématique des discours et des institutions fut engagée[39]. Les priorités de la recherche en histoire de l'art en Allemagne connurent alors d'importantes évolutions, le Moyen Âge étant parfois délaissé au profit de thèmes contemporains. Non seulement l'art actuel pouvait paraître plus immédiatement en prise avec les questions de société, mais il était probablement plus facile de mettre en œuvre un discours critique dans ce domaine, en l'appuyant en partie sur celui des artistes. Le champ scientifique était manifestement si polarisé entre « conservateurs » et « progressistes » qu'il a pu sembler plus aisé à

Gegensatz] ermöglichte es der Religion, die Form der „Entwicklungshilfe" zu leisten, deren diese Kultur bedurfte. Die Kirche aber schuf die Organisation zu ihrer Verteilung. »

38 Bruno Reudenbach souligne que « des continuités nationalistes et nationales-socialistes perdurèrent non seulement jusque dans l'immédiate après-guerre, mais aussi jusque dans la République fédérale des années 1960 » (« Kontinuitäten aus der völkischen und nationalsozialistischen Vergangenheit nicht nur [...] bis in die unmittelbare Nachkriegszeit, sondern bis in die Bundesrepublik der 60er Jahren [...] reichten. ») : Reudenbach 2010 (note 30), p. 14. De façon plus générale, Nikola Doll, Christian Fuhrmeister et Michael H. Sprenger (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005.

39 Cf. Martin Warnke (dir.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, livre qui a établi en Allemagne une critique politique du discours de l'histoire de l'art. Voir en particulier Berthold Hinz, « Der "Bamberger Reiter" », ibid., p. 26–47, où les *topoi* nationalistes formulés à propos de la sculpture équestre de la cathédrale de Bamberg (XIIIe siècle) sont mis au jour en citant de nombreux auteurs dont Braunfels (note 94). À sa suite, sur la réception d'une sculpture de la cathédrale de Naumburg, voir Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998. À propos des musées d'histoire : Gottfried Korff (dir.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Paris / Francfort sur le Main / etc. 1990.

la jeune génération d'explorer de nouveaux terrains que de prendre possession des anciens pour les renouveler.

L'exposition d'Aix-la-Chapelle en 1965 a établi de nouveaux standards en Allemagne, dont l'effet se fait sentir jusqu'aujourd'hui. De grandes expositions sur le Moyen Âge ont été organisées de manière récurrente, avec des objectifs et un soutien politiques plus ou moins explicites. L'exposition *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur* (« Le temps des Hohenstaufen. Histoire, art, culture »), succès inédit en 1977 à Stuttgart avec près de 800 000 visiteurs, a ainsi renforcé l'identité du Land de Baden-Württemberg après seulement vingt-cinq ans d'existence, tandis qu'*Otto der Große. Magdeburg und Europa* (« Otton le Grand. Magdebourg et l'Europe ») en 2001 a présenté cette ville de l'ancienne Allemagne de l'Est dans un contexte européen, un peu plus d'une décennie après la réunification[40]. La fréquence de ces grandes expositions et les ressources investies les ont amenées à déterminer une part significative des recherches en histoire de l'art médiéval.

Si depuis l'après-guerre des voix se sont élevées contre de telles récupérations[41], la figure d'un Charlemagne « européen » fait florès jusqu'à aujourd'hui, tant dans les titres d'ouvrages scientifiques[42] que dans les manuels scolaires[43]. Dans leur préface au cata-

40 Pour un panorama général, cf. Hans-Ulrich Thamer, « Das Mittelalter in historischen Ausstellungen der Bundesrepublik Deutschland », dans Andreas Sohn (dir.), *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter. Festschrift für Joachim Wollasch zum 80. Geburtstag*, Bochum 2011, p. 195–206 ; plus spécifiquement et sur d'autres expositions, voir William J. Diebold, « Balancing Medieval History, Culture, and Art in Exhibitions at the Turn of the Second Millennium: *Europas Mitte um 1000* and *Otto der Grosse, Magdeburg und Europa* », dans Brückle, Mariaux et Mondini 2015 (note 2), p. 269–281 ; id., « Exhibiting Ottonian Bishops in Modern Germany: The 1993 Bernward of Hildesheim and Egbert of Trier Exhibitions », dans Sigrid K. Danielson et Evan A. Gatti (dir.), *Envisioning the Bishop. Images and the Episcopacy in the Middle Ages*, Turnhout 2014, p. 405–426 ; Hiltrud Westermann-Angerhausen, « Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik – Geschichte einer Ausstellung », dans *Das Münster*, 73/1, 2020, p. 17–20.

41 Cf., également à propos de critiques plus récentes, Pape 2003 (note 20), ici p. 245 ; Oschema 2014 (note 14). Peroni et Bertelli 1966 (note 3) parlent de « discutabili suggestioni » et de « mito patetico » (p. 933 et 958). Sceptique également : Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (dir.), *Nascita dell'Europa ed Europa carolingia: un'equazione da verificare*, Spolète 1981, où Walter Braunfels élude le problème en mettant l'accent sur la dimension politique et les valeurs : « Karolingischer Klassizismus als politisches Programm und karolingischer Humanismus als Lebenshaltung », ibid., p. 821–841.

42 Par exemple Pierre Riché, *Les carolingiens, une famille qui fit l'Europe*, Paris 1983 ; 1997 ; Alessandro Barbero, *Charlemagne. Un père pour l'Europe*, Paris 2004 (*Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Rome 2000) ; Rosamond McKitterick, *Charlemagne. The Formation of a European Identity*, Cambridge / etc. 2008 (le sous-titre n'a pas été repris pour la traduction allemande, *Karl der Große*, Darmstadt 2008). Voir aussi Marie-Céline Isaia, « L'empire carolingien, préfiguration de l'Europe : du programme historiographique au projet politique », dans Sophie Archambaud de Beaune (dir.), *Écrire le passé*, Paris 2010, p. 111–123.

43 Cf. Hans-Henning Kortüm, « Vater Europas oder grand chef de guerre: Karl der Große in deutschen und französischen Schulbüchern am Ende des Zwanzigsten und zu Beginn des Einundzwanzigsten Jahrhunderts », dans Martin Clauss (dir.), *Das Bild des Mittelalters in europäischen Schulbüchern*, Berlin 2007 (Geschichtsdidaktik in Vergangenheit und Gegenwart, 5), p. 245–270, ici p. 253–254 et 265 sur

logue de l'exposition de Paderborn *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn* (« 799 – Art et culture de l'époque carolingienne. Charlemagne et le pape Léon III à Paderborn »), qui reprenait et complétait en 1999 la thèse de l'exposition d'Aix-la-Chapelle, deux élus et un ecclésiastique ont ainsi formulé l'« objectif commun » de « faire prendre conscience de la culture chrétienne de l'Occident en tant que fondement de notre société démocratique »[44]. Voilà qui constitue une reprise dénuée de critique de l'instrumentalisation idéologique de 1965, exprimée encore plus explicitement – alors que les concepteurs s'étaient efforcés de mettre à distance l'exposition d'Aix-la-Chapelle, jugée « conçue de manière très centrée sur une personne », et qu'ils souhaitaient éviter de présenter un « étalage de performances » (*Leistungsschau*)[45].

Peut-on, aujourd'hui encore, mener une politique culturelle mobilisant Charlemagne comme si la supériorité fantasmée d'un empereur du haut Moyen Âge pouvait caractériser l'entreprise européenne ? N'est-il pas évident que celle-ci consiste bien plutôt, comme cela a souvent été répété, en une collaboration pacifique, toujours laborieuse mais digne d'efforts, entre des acteurs nombreux et divers sur une même scène politique ? À l'instar de Napoléon et Hitler qui se réclamèrent de lui, Charlemagne est de ce point de vue un européen pour le moins douteux, voire un anti-européen. Si la « communauté européenne » a pu en outre être présentée après-guerre comme correspondant à l'ancien empire carolingien, c'est parce que ses frontières n'incluaient alors que la Belgique, la République fédérale d'Allemagne, la France, l'Italie, le Luxembourg et les Pays-Bas, et qu'elle souhaitait se démarquer nettement, dans le contexte de la guerre froide, des pays au-delà du rideau de fer. Qu'en est-il depuis l'élargissement de cette communauté à d'autres régions, où Charlemagne conduisit des guerres malheureuses – contre les Normands de Scandinavie ou les Basques à Roncevaux –, voire qu'il ne visita jamais ? Quand bien même cette lecture ne serait pas artificielle, serait-il légitime de mettre en avant les succès politico-militaires de Charlemagne, puis son bilan en termes de culture et de civilisation, pour le mobiliser encore au profit du projet européen contemporain – selon l'argumentaire de 1965 répété en 1999[46] ? L'insistance sur un « humanisme chrétien »

---

l'importante présence de Charlemagne comme « père de l'Europe » dans les manuels scolaires allemands (plutôt que français).

44 Cf. Wilhelm Lüke, Bruno Kresing et Friedhelm Nolte, « Geleitwort », dans Christoph Stiegemann et Matthias Wemhoff (dir.), *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Ausst.-Kat. Paderborn, 3 vol., Mayence 1999, vol. 1, p. XXIX. Plus explicite encore dès le titre : Christoph Stiegemann, Martin Kroker et Wolfgang Walter (dir.), *Credo. Christianisierung Europas im Mittelalter*, 2 vol., cat. exp. Paderborn, Diözesanmuseum, Kaiserpfalz und Städtische Galerie, Paderborn 2013.

45 Cf. Christoph Stiegemann, « „Ein Erlebnis von Gleichzeitigkeit". Die großen kunst- und kulturhistorischen Mittelalter-Ausstellungen in Paderborn seit 1999 zwischen Wissenschaft und Inszenierung », dans Andreas Sohn (dir.), *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter. Festschrift für Joachim Wollasch zum 80. Geburtstag*, Bochum 2011, p. 207–230, p. 209–211 sur cette exposition, ici p. 209.

46 Cf. Franz-Reiner Erkens, « Karolus Magnus – Pater Europae? Methodische und historische Problematik », dans Stiegemann et Wemhoff 1999 (note 44), vol. 1, p. 2–9.

n'est pas une politique culturelle heureuse en Allemagne ou en Europe d'aujourd'hui, dès lors qu'au-delà des communautés chrétiennes un public plus divers doit être interpellé et amené à participer. Quant à la figure contraire d'un Charlemagne ouvert aux trois grands monothéismes, invoquée dans une nouvelle exposition à Aix-la-Chapelle en 2003, elle s'est montrée pauvre en arguments, avec une ambassade pour seul ancrage historique.[47]

Charlemagne, et peut-être plus encore sa mémoire, ont significativement contribué à façonner les sociétés européennes. C'est pourquoi cette figure et les objets qui lui furent associés au cours des siècles,[48] ou le sont encore aujourd'hui dans des expositions, sont des thèmes nécessaires et durables pour la recherche, l'enseignement et le débat critique. Favoriser ces réflexions et débats constitue une noble responsabilité pour la sphère politique. Les délaisser donne libre cours aux mythes médiatiques, comme le confirme le grand succès en Allemagne, dans les années 2000, d'une théorie fantaisiste selon laquelle Charlemagne n'aurait jamais existé[49]. Cette légende pseudo-scientifique, servant notamment les intérêts commerciaux de son inventeur, a tiré sa force de fascination d'un simple renversement du besoin populaire d'authenticité historique.[50] Elle peut être interprétée comme une forme de refus de l'instrumentalisation, effectivement abusive, de Charlemagne par les instances historiques publiques. Toute politique culturelle constituant l'empereur en garant historique d'aspirations contemporaines, quelles qu'elles soient, en fixe nécessairement une image faussée et détermine des identifications dont les effets d'appropriation et d'exclusion sont délétères. La perception historique ne devrait pas résulter de la formation d'analogies ou de l'invocation d'une authenticité, mais d'un processus de connaissance à chaque fois spécifique – « l'histoire ne peut servir d'élément de constitution identitaire de manière justifiable que lorsqu'elle y participe dans un sens

47 Wolfgang Dreßen, Georg Minkenberg et Adam C. Oellers (dir.), *Ex oriente. Isaak und der weiße Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute*, 3 t., cat. exp. Aix-la-Chapelle, Mayence 2003. Voir William J. Diebold, « A Multicultural Charlemagne for the 21st Century. The Exhibition *Ex oriente: Isaak und der weisse Elefant* (Aachen, 2003) », dans Jace Stuckey (dir.), *The Legend of Charlemagne. Envisioning Empire in the Middle Ages*, Leyde 2022 (Explorations in Medieval Culture, 15), p. 231–261, p. 243 et 259–259 sur la relative absence de Charlemagne dans cette exposition.

48 Je me permets de renvoyer à Philippe Cordez, « Vers un catalogue raisonné des "objets légendaires" de Charlemagne. Le cas de Conques (XIe–XIIe siècles), dans id. (dir.), *Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Berne / etc. 2012, p. 135–167 ; id., « Les richesses de Charlemagne et le poids du pain à l'abbaye de Lagrasse, d'après les *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* (XIIIe siècle) », dans *Cahiers de Fanjeaux* 53, 2018 (= *Corps saints et reliques dans le Midi*), p. 91–115.

49 Cf. entre autres Ralf Molkenthin, « Die „Phantomzeit" und das Mittelalter – oder: Wie Heribert Illig eine Erfindung erfand. Eine mediävistische Erläuterung », dans id. (dir.), *De Ludo Kegelorum. Beiträge zur Ernennung Dieter Schelers zum Honorar-Professor*, Morschen 2008, p. 19–34.

50 Cf. Eva Ulrike Pirker et al. (dir.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen,* Bielefeld 2010 (Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures, 3).

“réfracté” ou réfléchi. »[51] C’est ainsi qu’il faut comprendre une exposition telle que *Karls Kunst* (« L’art de Charles »), organisée à Aix-la-Chapelle en 2014 : une invitation à s’émerveiller devant des objets étranges et rares, en s’efforçant de discerner en eux, et dans l’histoire toujours surprenante de leur longue transmission, ce qui se rapporte au vieil empereur et à sa durable popularité.

51 Cf., au-delà de Charlemagne, sur l’« Europe » et le Moyen Âge : Klaus Oschema, *Bilder von Europa im Mittelalter*, Ostfildern 2013, ici p. 516–517 : « Geschichte kann nur dann auf vertretbare Weise als Element der Identitätsstiftung dienen, wenn sie in einem “gebrochenen”, reflektierten Sinne hierzu beiträgt ».

Image p. 34 : Place du marché et hôtel de ville d’Aix-la-Chapelle, avec drapeau européen, durant l’exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, 1965, photographie de presse, Aix-la-Chapelle, Stadtarchiv