

**L'ANNIVERSAIRE DES 300 ANS D'ADMINISTRATION FRANÇAISE
DE L'ALSACE (1648-1948) ET LE MESSAGE REGIONALISTE
DE L'HISTORIEN D'ART
ET MUSEOGRAPHE STRASBOURGEOIS HANS HAUG^{1*}**

VALENTIN TRIFESCO**

Abstract. *The purpose of this study is to present an unknown aspect of the activity of Hans Haug (1890-1965), the art historian and museographer from Strasbourg. More precisely, the study analyzes the catalogue of the exhibition “Chefs d’œuvre de l’art alsacien et de l’art lorrain” [Masterpieces from the art of Alsace and Lorraine], organized by the Museum of Decorative Arts from Paris in October-November 1948, and the texts from the volume “Trois siècles d’art alsacien” (1648-1948) [Three centuries of Alsatian art]. The analysis pointed out that Hans Haug supported the idea, at a commemorative time for the French centralism (three centuries from the annexation of Alsace and Lorraine by France), that Alsace maintained, as well under French administration, a distinct character due to the presence of genius loci. The particularity of the Alsatian spirit and history takes shape and becomes visible through art. According to Hans Haug, foreign artists who come to Alsace become Alsatian artists because they come into contact with the genius of the place, while the artists born in Alsace, who leave Alsace to live or work in other artistic centres, remain Alsatian artists for all their lives because their works retain the presence of their native place.*

Keywords: *Hans Haug, regionalism, campanilismo, Alsatian art, exhibition, Grünewald, Sebastian Stoskopff, 1948.*

Au professeur Alexandru Gafton

Pour les chercheurs alsaciens contemporains, l'historien d'art et muséographe strasbourgeois Hans Haug (1890-1965) (Fig. 1) est devenu un sujet de plus en plus actuel, faisant au cours de ces dernières années l'objet de diverses analyses

* Traduit par Raoul Weiss.

** Art historian and lecturer on the history of medieval and Renaissance art at the Faculty of History and Philosophy in Cluj, valentintrifescu@gmail.com.

¹ L'original de ce texte original a été publié, en langue roumaine, dans les *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Historia Artium*, LV, 1, Cluj, 2010, pp. 107-119.



Fig. 1. Hans Haug en 1945
(photo.: Musées de Strasbourg)

éclairant sa personnalité complexe, à l'origine d'une vision historique particulière et d'une muséographie innovante. On doit une première enquête sur la vie et l'œuvre de Hans Haug à Paul Ahnne, publiée dans le numéro XI, dédié à la mémoire de Haug, des *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*². Le souvenir de Haug n'a jamais cessé d'être présent parmi les historiens d'art, muséographes et antiquaires alsaciens, pour qui il constitue une référence constante du fait de la qualité de ses écrits, mais aussi de ses performances dans l'administration des musées de Strasbourg, dont il a assumé la direction générale de 1945 à 1963³. Autre preuve de cette actualité: la réédition de travaux plus anciens et

la publication de certains de ses manuscrits inédits⁴. Mais les synthèses les plus importantes consacrées à Haug sont probablement celles dues, au cours des toutes dernières années, aux chercheuses Anne-Doris Meyer⁵, Cécile Dupeux⁶ et Bernadette Schnitzler⁷. En 2009, année de publication de mes premiers textes sur Hans Haug⁸,

² Paul Ahnne, *Hans Haug 1890-1965*. «Le conservateur de musée et l'historien de l'art. L'artiste — l'homme», in *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*, XI, Strasbourg 1967, pp. 5-30.

³ Au cours des discussions que j'ai eues, début 2009, avec l'un des plus célèbres antiquaires de Strasbourg, l'octogénaire Jean Bastian, j'ai découvert que Haug avait laissé derrière lui la réputation d'un excellent administrateur de musée, connu pour le talent avec lequel il a su enrichir les collections strasbourgeoises d'œuvres de grande valeur, obtenues au meilleur prix. Qui plus est: jusqu'à nos jours, ses écrits sur l'orfèvrerie, le mobilier, la céramique ou la porcelaine d'Alsace font autorité (à condition, bien sûr, de leur ajouter les modifications qu'impose le passage du temps) chez les antiquaires et muséographes d'Alsace.

⁴ Hans Haug, *L'Art en Alsace*, Éditions Arthaud, Grenoble-Paris 1974 (première édition: 1962); Idem, *L'Orfèvrerie de Strasbourg dans les collections publiques françaises*, Musées Nationaux, Paris 1978 (publié à titre posthume); Idem, *Les Faïences et porcelaines de Strasbourg*, Éditions Jean-Pierre Gyss, Strasbourg, 1979 (première édition: 1922).

⁵ Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée de L'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg (1931-1964)*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, sous la direction du professeur Roland Recht, Strasbourg, juin 1995; Idem, «Hans Haug et le musée de l'Œuvre Notre-Dame», in *Revue d'Alsace*, 132, Strasbourg 2006, pp. 261-281.

⁶ Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg*, Éditions Scala, Paris 1999, pp. 7-18; Idem, «Hans Haug et la valorisation de l'école artistique régionale dans les musées de Strasbourg», in *La notion d'École*, Christine Peltre et Philippe Lorentz (études rassemblées par), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2007, pp. 245-254.

⁷ Bernadette Schnitzler, *Histoire des Musées de Strasbourg. Des collections entre France et Allemagne*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2009, passim.

⁸ Valentin Trifescu, «Campanilismul în istoria artei. Hans Haug și concepția sa referitoare la arta alsaciană», in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, LIV, 1, Cluj-Napoca 2009, pp. 59-68; Idem, «Le campanilisme dans l'histoire de l'art. Hans Haug et sa conception de l'art alsacien», in *Perspectives contemporaines sur le monde médiéval*, 1, Pitești 2009, pp. 413-419.

Les Musées de Strasbourg ont organisé une grande exposition rétrospective intitulée *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, débouchant sur la publication du volume homonyme⁹, dans lequel ont été analysées diverses facettes de la vie et de l'œuvre de Haug¹⁰.

Après ce bref passage en revue de la bibliographie consacrée à l'œuvre et à l'activité de Hans Haug, qui ne cesse dernièrement de s'étendre, nous voulons aborder ici un aspect peu commenté jusqu'à présent, et qui mérite d'être introduit dans la discussion: le message régionaliste exprimé par Haug lors des célébrations à la gloire du centralisme français organisées à l'occasion de l'anniversaire des 300 ans de l'annexion de l'Alsace, suite au Traité de Westphalie¹¹. Pour ce faire, nous concentrerons notre attention sur le catalogue de l'exposition *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*, ainsi que sur les textes inclus dans le volume *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)*, l'un et l'autre publiés en 1948. Si j'ai choisi ces ouvrages, c'est parce qu'ils montrent mieux que d'autres comment Hans Haug, «l'homme des Français»¹², a su tenir un double discours plaçant d'abord l'art de l'Alsace dans le cadre de l'art français, pour ensuite laisser le fil de l'argumentation ébaucher la description claire d'un art alsacien doté d'une identité spécifique.

L'exposition *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*, organisée par le Musée des Arts Décoratifs de Paris entre octobre et novembre 1948, représente un moment-clé dans l'individuation de l'historien d'art alsacien Hans Haug au sein de l'historiographie française¹³. A l'occasion de cette commémoration des 300 ans de l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine par la France, Hans Haug a adopté une attitude nettement *campaniliste*¹⁴, en insistant sur le particularisme de l'Alsace et de son art au destin différent. Le contraste est d'autant plus prononcé que le catalogue de cette exposition organisée sous le haut patronage du Président de la République, Vincent Auriol, et des ministres des Affaires Étrangères et de l'Éducation, Robert Schuman et Yvon Delbos, a deux préfaces: celle de Haug, consacrée à l'Alsace et celle de son homologue lorrain sur l'art de la Lorraine. Cette bipartition de l'exposition commune, dont la finalité était de célébrer et de justifier la domination française sur ces deux provinces conquises pendant la Guerre de Trente Ans¹⁵, a certes pu avoir lieu pour des raisons administratives ou d'orgueil

⁹ Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer (sous la direction de), *Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2009.

¹⁰ Exposition organisée par les Musées de Strasbourg du 9 octobre 2009 au 28 février 2010.

¹¹ Cependant, c'est seulement en 1681 que Strasbourg devient une possession française, et la République de Mulhouse reste indépendante jusqu'en 1798.

¹² Hans Haug fut nommé directeur des musées de Strasbourg en 1945, après s'être réfugié en France pendant l'occupation nazie de l'Alsace.

¹³ Valentin Trifescu, «Campanilismul...», p. 64; Idem, «Le campanilisme...», p. 415.

¹⁴ Pour le terme *campanilisme*, j'ai proposé la définition suivante: *type de patriotisme local ou régional qui assume culturellement le passé et la géographie locale, tout en impliquant la croyance en l'existence d'un génie du lieu*. Cf. Valentin Trifescu, «Campanilismul...», p. 60; Idem, «Le campanilisme...», p. 413.

¹⁵ Comme le confirment les échos de l'exposition dans la presse de l'époque: «Au XVIII^e siècle, l'amplification, symbolisée par la réunion des œuvres des deux provinces dans la même salle est complète. Mais il n'y a plus, à proprement parler, d'art alsacien ni d'art lorrain, mais un art français par des artistes alsaciens ou lorrains. Magnifique preuve de l'assimilation de deux cultures par un groupe plus puissant. C'est peut-être un peu au détriment de ces expressions originales, mais il ne faut pas fermer les yeux à la leçon politique que cela comporte. L'Alsace et la Lorraine sont bien françaises, désormais». Jean de Cayeux, «In hoc signo. Exposition des chefs-d'œuvre de l'art alsacien et lorrain», *La Réforme*, N° du 6 novembre 1948.

personnel. Il est certain que chacun des deux muséographes a voulu présenter la collection de sa propre province au mieux de ses capacités. En fait, l'analyse des deux préfaces fait apparaître que la synthèse était absolument impossible, la vision de l'un en matière d'art régional étant incompatible avec celle de l'autre.

Pierre Marot, qui représentait la Lorraine à l'exposition, a produit un discours aux accents festifs qui attribuait à la Lorraine une vocation française totale. Ainsi, pour Marot, dès le Moyen-âge, l'art français était chez lui en Lorraine¹⁶, province qui, au cours des siècles suivants, allait donner de grands noms à la littérature et l'art français¹⁷. A la différence de Haug, Marot n'a pas mis l'accent sur des personnalités artistiques exceptionnelles, mais plutôt sur une série de caractéristiques permanentes et sur certaines tendances générales démontrant «le rôle qu'elle [la Lorraine] a joué dans l'histoire d[e la] nation»¹⁸. Dans cet ordre d'idées, Marot en vient à faire des artistes lorrains les plus français des français. La citation ci-dessous, en contraste flagrant avec l'attitude campaniliste de Haug (telle que nous l'exposons plus loin), en dit long de ce point de vue: «Les grands artistes Lorrains du XVII^e siècle, les Bellange, les Deruet, les Callot, les Georges de La Tour, sont bien des artistes de l'École française; l'étrange Bellange mis à part, Deruet, Callot, La Tour représentent bien les tendances de l'esprit français. Quel artiste plus français que Callot?»¹⁹.

Contrairement à Pierre Marot, Hans Haug voit tout autrement l'art et l'histoire régionale de l'Alsace: «Gauloise avant notre ère, romaine, puis alamane et franque, séjour d'élection des rois mérovingiens, protégée par Charlemagne [...] bientôt divisée en petites seigneuries laïques ou ecclésiastique, a côté desquelles foisonnent des le XIII^e siècle des républiques citadines, l'Alsace dut se forger, à travers les temps, une âme qui devait résister aux atteintes de toutes ses aventures ultérieures. / Cette âme se traduit dans les œuvres d'art nées sur son sol, même lorsque leurs auteurs y sont venus du dehors, et parfois aussi dans les œuvres d'artistes alsaciens ayant exercé leur métier loin de leurs terre natale»²⁰.

En d'autres termes: Hans Haug passe en revue toute l'histoire politique de l'Alsace, dès avant l'arrivée des Romains. Le plus important, c'est qu'il n'intègre pas à ce résumé l'événement historique commémoré par les célébrations à l'occasion desquelles le texte a été écrit — tout au plus peut-on en supposer la présence implicite, élégamment versée au chapitre «toutes ses aventures ultérieures»! En même temps, Haug souligne le fait que l'Alsace a subi diverses dominations étrangères sans pour autant perdre son âme. En d'autres termes: y compris sous domination française, l'Alsace conserve un caractère distinct dû à la présence d'un *genius loci*. La particularité de l'esprit alsacien et de l'histoire alsacienne se dégage et devient visible à travers l'art. On voit ici apparaître une conviction qui a poursuivi Hans Haug tout au long de sa vie: l'idée que les artistes

¹⁶ Pierre Marot, «Avant-propos» (au chapitre consacré à la Lorraine), in *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*, octobre-novembre 1948, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1948, p. 96.

¹⁷ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸ *Ibidem*, p. 95.

¹⁹ *Ibidem*, p. 98.

²⁰ Hans Haug, «Avant-propos...», pp. 15-16.

étrangers venus en Alsace deviennent des artistes alsaciens, étant donné qu'ils entrent en contact avec le génie du lieu, tandis que ceux qui sont nés en Alsace, mais partis vivre et travailler dans d'autres centres artistiques, restent pendant toute leur vie des artistes alsaciens, parce qu'ils conservent dans leurs œuvres la *présence* du lieu natal²¹.

Dans le catalogue de l'exposition parisienne, à la différence de Pierre Marot, Hans Haug ne met pas l'accent sur des tendances générales et sur la vocation française de l'art régional, mais sur les grandes personnalités artistiques et sur les œuvres à travers lesquelles l'Alsace s'est dotée d'une individualité au sein de l'histoire universelle de l'art: "Souvent dans l'œuvre d'un artiste ou d'un atelier, on peut, à travers plusieurs années [...], suivre la même formule depuis son inspiration dictée par les grands courants internationaux jusqu'à l'épanouissement du sentiment personnel. L'exposition en offre des exemples dans l'œuvre collective des grands ateliers strasbourgeois du XIII^e siècle, dans l'évolution d'un sculpteur comme Nicolas Gerhaert de Leyde au cours des quatre ou cinq ans de son séjour en Alsace, dans la progression de la manière d'un Martin Schongauer, d'un Hans Baldung-Grien ou d'un Sébastien Stoskopff, qui tous, au début de leur carrière avaient cherché au dehors l'enseignement de maîtres illustres ou simplement à la mode. Et si l'on admet la thèse qu'un artiste né en Alsace conserve même loin de sa terre natale, les qualités de sa race, on la retrouvera par exemple chez Martin Drolling, ce petit maître de la fin de XVIII^e siècle qui parvint à se faire une place dans la vie de la capitale, avec un art d'intimité et de discrète poésie populaire"²².

Haug affirme l'existence d'un génie alsacien qui n'a jamais cessé de se manifester, donnant aux courants artistiques internationaux des aspects des plus particuliers. Qui plus est: il trouve même la marque de la poésie populaire alsacienne dans les créations de Martin Drolling, peintre alsacien parti travailler à Paris. La mention d'un artiste des XVIII^e et XIX^e siècles sous cette forme et dans un tel contexte, au moment où l'on célèbre un tel anniversaire, nous fournit une raison de plus de penser que Hans Haug n'a pas craint un seul instant d'accentuer la spécificité alsacienne, et ce, même dans des circonstances dans lesquelles une telle attitude pouvait, sinon lui causer des préjudices personnels, du moins provoquer un scandale de taille.

La vision de l'Alsace que propose Hans Haug est dominée par le motif du *Jardin de Paradis*: un territoire bien délimité, bordé de frontières naturelles. Dans cet espace clos et paradisiaque où fleurissent les arts, on voit apparaître un esprit hors du commun, sensible à des influences extérieures qui seront dans chaque cas assimilées et réinterprétées d'une manière originale et propre à l'Alsace. Par ailleurs, Hans Haug considère que: "Terre riche, d'une plaine fertile et coteaux où pousse un vin généreux, limitée par le Rhin et les Vosges, sillonnée de voies terrestres et fluviales qui la relie, aux quatre points de l'horizon, à la

²¹ Idem, «Avant-propos...», pp. 16-17; Idem, *L'Art en Alsace...*, p. 9; Valentin Trifescu, «Campanilismul...», p. 63; Idem, «Le campanilisme...», p. 415.

²² Hans Haug, «Avant-propos...», pp. 16-17.

France et à l'Allemagne, à la Rhénanie et aux Pays Bas, à la Suisse et à l'Italie, l'Alsace sut tour à tour accueillir les influences du dehors et, consciente de ses traditions, aménager ces influences pour se retrouver elle-même à l'aise dans des formules nouvelles"²³.

Qui plus est: pour Haug, le lien entre les œuvres d'art et le *sol créateur* doit être préservé, surtout quand il s'agit de chefs-d'œuvre. Tout en donnant l'impression de regretter de ne pas avoir pu emporter à Paris toutes les créations majeures de l'Alsace, Haug exprime en réalité de façon détournée sa conviction selon laquelle les œuvres d'art alsaciennes doivent rester en contact direct avec l'espace qui les a créées. Ainsi, ceux qui souhaitent voir ce que l'Alsace a offert de meilleur à l'humanité devraient quitter Paris et se rendre à Strasbourg ou Colmar. "[...] On l'a risqué cependant et, malgré l'impossibilité de transporter à Paris quelques-uns de ses plus purs chefs-d'œuvre — tels les statues de l'Eglise et de la Synagogue (Fig. 2) de la cathédrale de Strasbourg ou le Retable d'Issenheim du Musée de Colmar — on a cherché à montrer sous toutes ses faces l'art d'une région dont l'histoire est infiniment complexe"²⁴.



Fig. 2. *L'Eglise et La Synagogue* (entre 1225 et 1230) dans la muséographie de Hans Haug. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (photo.: Musées de Strasbourg)

Pour peu qu'on analyse attentivement le contenu du catalogue de l'exposition *Chefs d'œuvre de l'art alsacien et de l'art lorrain*²⁵, on constatera que Haug avait préparé aux parisiens une autre surprise assez incroyable. En tant que directeur des musées de Strasbourg, Haug est venu à Paris avec des peintures qu'il considérait comme des œuvres de Grünewald. Il s'agit des ouvrages suivants: *Deux Saints Dominicains*, *La Vierge au Jardin*, (Fig. 3) *L'Homme à la Cage* et *Sainte Madeleine*²⁶. Dans le numéro de 2009 des *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Historia Artium*, j'ai ébauché une description de la façon dont Haug concevait la vie et l'œuvre de Grünewald. J'ai alors remarqué que, se ralliant à l'hypothèse de Hans

²³ *Ibidem*, p. 16.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ Le catalogue de l'exposition a été réalisé par Hans Haug, Pierre Marot, Victor Beyer et René Saulnier. Malheureusement, seul le dernier des quatre s'est vu attribuer nommément le chapitre de son cru (*L'imagerie populaire en Alsace et en Lorraine*). Nous ne pouvons donc que supposer que Marot a rédigé les chapitres consacrés à la Lorraine, tandis que Haug et Beyer (Victor Beyer étant surtout spécialisé en sculpture médiévale strasbourgeoise) se sont chargés de ceux consacrés à l'Alsace. A la lecture des textes du chapitre consacré à la peinture alsacienne, en tout cas, il est très facile de reconnaître la vision et les théories de Haug.

²⁶ Hans Haug, «Avant-propos...», pp. 54-55.

Heinrich Naumann²⁷, Haug a ramené à 1455 la date de naissance de Grünewald, et lui a attribué une période d'apprentissage en Alsace. De ce fait, en tant que muséographe, Haug a acheté pour les musées de Strasbourg une série de tableaux qu'il considérait comme des créations de Grünewald datant de l'époque de son hypothétique formation alsacienne aux côtés du maître strasbourgeois E. S. et du colmarien Martin Schongauer²⁸. L'ironie de l'histoire de l'art veut qu'aujourd'hui, les milieux scientifiques n'attribuent plus au célèbre peintre allemand aucun des tableaux présentés comme tels par Haug à Paris²⁹.

Dans un autre ouvrage commémoratif, *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)*, Hans Haug applique la méthode du double discours, en intégrant le peintre



Fig. 3. Anonyme, *La Vierge au Jardin*, Pays Souabe ou Rhin Supérieur, fin du XV^e siècle, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (Tableau attribué par Hans Haug à Grünewald) (photo.: Musées de Strasbourg)

Sébastien Stoskopff³⁰ (1597-1657) dans le cadre généreusement vague de l'art français. Mais cette appréciation exprimée dans l'introduction de l'article apparaît vite comme concession à l'historiographie officielle, étant donné que par ailleurs, Haug construit son exposé sur un argumentaire campaniliste. Ainsi, à propos de la première monographie consacrée à Stoskopff, Hans Haug déclare: «à la biographie reconstituée par celui-ci, nous n'avons pas grand-chose à ajouter, mais s'il nous est possible d'apporter ici des notions nouvelles, c'est surtout en ce qui concerne son art et l'évolution de celui-ci, lequel se place non point, comme le croyait entre autres Brauner, dans le cadre de la peinture hollandaise, mais bien dans celui de l'art français de la première moitié du XVII^e siècle, car l'artiste a su, au cours d'un séjour de presque vingt ans à Paris, s'y créer une place enviable avant de

²⁷ Hans Heinrich Naumann, «Le premier élève de Martin Schongauer: Mathis Nithart», *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, XIV, Strasbourg 1935, pp. 1-158.

²⁸ Hans Haug, *Grünewald (Mathis Nithart)*, Les Éditions Braun & Cie, Paris 1936, pp. 6-7; Idem, «Les origines de l'élément démoniaque dans l'art de Grünewald», *Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma 1952, p. 257; Valentin Trifescu, «Campanilismul...», pp. 64-66; Idem, «Le campanilisme...», pp. 415-416.

²⁹ Hans Zumstein, Marie-José Nohlen, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame. Musée strasbourgeois du Moyen Âge et de la Renaissance*, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 1990, pp. 44, 46; Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame...*, pp. 6-7, 56-57, 59; Bernadette Schnitzler, *op. cit.*, pp. 54-55; Philippe Lorentz, «Le musée, un «laboratoire de l'histoire de l'art»: Hans Haug et les «primitifs alsaciens» », in Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 113, 114-115.

³⁰ En allemand: *Sebastian Stoskopff*; en français: *Sébastien Stoskopff*.

*s'installer, pour une seconde et dernière période de production, dans sa ville natale, Strasbourg*³¹.

Par la suite, il intègre Sébastien Stoskopff à la pléiade de maîtres influencés par le génie du lieu alsacien, en soulignant que son retour au pays de sa naissance a exalté son message artistique: “[...] nous devons constater pourtant que l’art de Stoskopff, entre la belle clarté de Baugin et l’application parfois un peu artisanale de Linard, tient un rang digne d’autres apports alsaciens dans l’histoire de l’art: il sait mettre dans sa propre conception de l’art de son époque un sentiment, une tendresse, un mystère, qualités qui distinguent à travers les âges les meilleurs œuvres alsaciennes. L’œuvre strasbourgeois des quinze dernières années de sa vie témoigne de la solidité de ses conceptions: loin de montrer alors une dégénérescence provinciale, il atteint dans sa ville natale retrouvée au sommet de son talent. Ainsi, il prouve, après tant d’autres, à quel point l’Alsace, à toutes époques, a été capable d’inspirer des chefs-d’œuvre d’une note particulière. Qu’il s’agisse de la statuaire de la Cathédrale de Strasbourg par rapport à celle de Chartres ou de Reims dont elle s’inspire, de l’œuvre strasbourgeois d’un Nicolas Gerhaert de Leyde, arrivant des Flandres et de Bourgogne, des gravures d’un Martin Schongauer ou des peintures d’un «Grünwald» ou d’un Baldung, il s’y trouve toujours un alliage de clarté, de sens de la qualité français et de mystère germanique ou rhénan, assimilés par le sentiment alsacien, même lorsqu’il s’agit d’étrangers gagnés par le génie du lieu”³².

Sébastien Stoskopff était un peintre complètement inconnu au début du XX^e siècle. Dans le meilleur des cas, son nom apparaissait dans les histoires de l’art au chapitre «autres peintres». C’est seulement en 1933 que l’abbé Joseph Brauner, directeur des Archives de Strasbourg, lui a consacré une première biographie³³. Cependant, c’est à Haug qu’il doit sa reconnaissance internationale³⁴; ce dernier a en effet, dès 1931 et 1934, acheté trois natures mortes signées de Stoskopff³⁵. C’est lui qui l’a tiré de l’anonymat, faisant de lui un représentant par excellence du génie alsacien, et dotant les collections des musées de Strasbourg d’un grand nombre de ses tableaux, qu’il a acquis à prix modique, profitant du fait qu’ils n’avaient guère de valeur sur le marché des antiquités. Aujourd’hui, les œuvres de Stoskopff sont recherchées par tous les grands musées occidentaux, le prix d’acquisition étant à la mesure de l’importance actuelle de l’artiste³⁶.

Dans ses écrits consacrés à la vie et à l’œuvre de Stoskopff, Hans Haug reconnaît deux grandes périodes dans l’activité de l’artiste: une période parisienne, s’étalant de 1622 à 1640, et une période strasbourgeoise, allant de

³¹ Hans Haug, «Sébastien Stoskopff, peintre de natures mortes (1597-1657)», in *Trois siècles d’art alsacien (1648-1948)*, Éditions des Archives Alsaciennes d’Histoire de l’Art, Librairie Istra, Strasbourg-Paris 1948, p. 24.

³² *Ibidem*, p. 58.

³³ Joseph Brauner, *Sebastian Stoskopff, ein Strassburger Maler des 17. Jahrhunderts*, Elsass-Lothringen Wissenschaftliche Gesellschaft, Strassburg 1933.

³⁴ Cécile Dupeux, «Sébastien Stoskopff dans les collections des Musées de Strasbourg. Un artiste emblématique», in *Sébastien Stoskopff (1597-1657). Un maître de la nature morte*, Musées de Strasbourg, Strasbourg 1997, p. 22.

³⁵ Hans Haug, *Sébastien Stoskopff, peintre de natures mortes...*, p. 23.

³⁶ *Ibidem*.

1640 à 1657, date de sa mort. On peut notamment distinguer les deux périodes du fait de la présence de textes — d’abord en français, puis en allemand — visibles sur les pages des livres ouverts de ses natures mortes «intellectuelles»³⁷. Malgré tout, pour Haug, le génie alsacien de l’artiste ne cesse à aucun moment de se manifester, que ce soit dans son œuvre parisienne, dans les tableaux réalisés dans d’autres centres artistiques ou en Alsace. L’essentiel de la vision de Haug, c’est que pour lui, c’est à Strasbourg que la création de Stoskopff a atteint le maximum de son expressivité, en contact avec le sol et les traditions de l’Alsace. Ainsi: “[...] aussi la nouvelle vision des choses, permettant, par l’intensité de leur rendu, de trouver plaisir aux objets les plus humbles, semble-t-elle avoir rallié les suffrages des milieux intellectuels, et sous l’influence de ceux-ci s’exalte encore cette spiritualité que Stoskopff avait déjà su donner à ses œuvres parisiennes: le milieu strasbourgeois allait une fois de plus féconder le talent d’un artiste, comme il l’avait fait déjà pour la statuaire au XIII^e, au XV^e siècle pour Nicolas Gerhart de Leyde, au XVI^e pour Baldung, et comme il le fera encore au XVIII^e siècle pour cette équipe de sculpteurs qui travaillait avec Roland le Lorrain aux palais du cardinal de Rohan”³⁸.

En d’autres termes, Hans Haug a ainsi réussi à commémorer le passage de l’Alsace sous administration française en mettant en valeur un peintre qui a su travailler et s’exprimer artistiquement aussi bien au service de commanditaires français que pour ses clients allemands ou alsaciens. Cependant, Stoskopff est présenté comme un artiste de dimension internationale, mais de caractère avant tout, profondément alsacien³⁹.

Hans Haug attribue à Stoskopff le mérite d’avoir posé les bases d’une école alsacienne de la nature morte, qui a formé les peintres Jean Bouman et Albrecht Kauw, tous deux nés à Strasbourg⁴⁰. La mystique du génie alsacien est l’élément qui unit les créations de ces trois artistes, en dépit du fait que l’activité des deux derniers se soit dans une grande mesure déployée dans d’autres centres artistiques⁴¹.

Tout au long de sa carrière, Hans Haug a enrichi le patrimoine des musées strasbourgeois de plus d’une douzaine des peintures de Sébastien Stoskopff⁴². Autour du tableau *La Grande Vanité* (Fig. 4), acquis en 1931⁴³, il a créé en 1954,



Fig. 4. Sébastien Stoskopff, *La grande vanité* (1641), Musée de l’Œuvre Notre-Dame, Strasbourg (photo.: Musées de Strasbourg)

³⁷ Idem, «Sébastien Stoskopff», *L’Œil*, 76, Paris, avril 1961, p. 35.

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

³⁹ Cécile Dupeux, «Sébastien Stoskopff...», p. 25; Dominique Jacquot, «Autour de 1934, au temps des «peintres de la réalité», in Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer (sous la direction de), *op. cit.*, p. 118.

⁴⁰ Hans Haug, «Trois peintres strasbourgeois de natures mortes», *La Revue des Arts*, 3, Paris 1952, p. 137.

⁴¹ Anne-Doris Meyer, *Hans Haug...*, pp. 265-266.

⁴² Cécile Dupeux, «Sébastien Stoskopff...», p. 23.

⁴³ Hans Haug, *Sébastien Stoskopff...*, p. 23.

au sein du Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, une salle tout entière consacrée à Stoskopff (Fig. 5), salle destinée à clore le parcours de la visite de ce musée. Il suggère ainsi l'idée d'une continuité du génie alsacien, à partir



Fig. 5. La salle consacrée par Hans Haug à Sébastien Stoskopff.

Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg
(photo.: Musées de Strasbourg)

de l'an 1000 et jusqu'au XVII^e siècle, époque à laquelle l'Alsace était déjà sous contrôle français⁴⁴. C'est dans le prolongement des considérations ci-dessus qu'il faut comprendre le texte d'introduction au volume *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)*, dans lequel Hans Haug expose sommairement sa vision de l'art de l'Alsace médiévale et pré-moderne, texte dont le message régionaliste et les connotations campanilistes sont évidents: "*Cette originalité, l'Alsace l'avait connue toutes les fois que les événements lui avaient permis de se chercher et de se retrouver*

dans une période de calme relatif et de prospérité stable. Certes, les troubles ne lui manquèrent pas, même au cours de ces périodes florissantes. Mais n'en est-il pas de même pour la Grèce antique, ou pour l'Italie du Quattrocento, qui atteignirent les plus hauts sommets de la civilisation humaine en un temps où elles étaient épuisées par des luttes internes ou par la défense de leur sol contre l'envahisseur. / Ainsi l'Alsace avait-elle connu, du XI^e à la fin du XIII^e siècle et à nouveau au XV^e, des époques florissantes de caractère tour à tour monastique, princier ou bourgeois, accusant toujours une tournure d'esprit particulière. / Cette tournure d'esprit, elle la tient de son sol, de son histoire, de sa formation ethnique (gauloise, romaine, alamane, et franque), de ses relations avec ses voisins d'outre-Rhin et d'outre-Vosges, avec ses correspondants au long des routes fluviales ou terrestres, la Suisse et l'Italie au sud, l'Allemagne rhénane et les Pays-Bas au nord. / Si, malgré tout, une œuvre alsacienne de ces époques se reconnaît aisément, il faut en conclure à l'existence d'une tradition, d'un style local assez fort pour absorber les nouveaux arrivants"⁴⁵.

Ces considérations, auxquelles il convient d'ajouter nos études antérieures, viennent compléter l'image de l'activité du grand historien d'art et muséographe alsacien. On aperçoit au passage les diverses formes que peut prendre le campanilisme dans le discours historiographique, identitaire et muséographique. On remarque notamment que, en plein milieu d'une époque marquée par le

⁴⁴ Hans Haug précise que, dans sa présentation définitive, le musée de l'Œuvre Notre-Dame a pour but d'exposer l'évolution de l'art régional de l'Alsace, de l'an 1000 jusqu'en 1681, date à laquelle Strasbourg devient une possession française. Cf. Hans Haug, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Strasbourg 1956, p. 2.

⁴⁵ Hans Haug, «Trois siècles d'art alsacien. Introduction», *Trois siècles d'art alsacien (1648-1948)*..., pp. IX-X.

trauma du nationalisme extrême et de sa culmination dans la Deuxième Guerre Mondiale, un intellectuel soucieux du sort du patrimoine régional a néanmoins trouvé les moyens, en pleine commémoration du centralisme, de parler de l'existence d'un *genius loci* marquant en permanence l'art et l'histoire de l'Alsace. Ce qui nous encourage, afin d'adopter une perspective plus large sur ce phénomène, à étendre nos recherches futures au monde transylvain, dans lequel on peut reconnaître des phénomènes similaires.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahnne, Paul, *Hans Haug 1890-1965*. «Le conservateur de musée et l'historien de l'art. L'artiste — l'homme», in *Cahiers Alsaciens d'Art, d'Archéologie et d'Histoire*, XI, Strasbourg 1967;
Brauner, Joseph, *Sebastian Stosskopf, ein Strassburger Maler des 17. Jahrhunderts*, Elsass-Lothringen Wissenschaftliche Gesellschaft, Strassburg 1933;
Dupeux, Cécile, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg*, Éditions Scala, Paris 1999;
Haug, Hans, *L'Art en Alsace*, Éditions Arthaud, Grenoble-Paris 1974;
Haug, Hans, *L'Orfèvrerie de Strasbourg dans les collections publiques françaises*, Musées Nationaux, Paris 1978;
Haug, Hans, *Les Faïences et porcelaines de Strasbourg*, Éditions Jean-Pierre Gyss, Strasbourg, 1979;
Schnitzler, Bernadette, *Histoire des Musées de Strasbourg. Des collections entre France et Allemagne*, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg 2009;
Trifescu, Valentin, «Campanilismul în istoria artei. Hans Haug și concepția sa referitoare la arta alsaciană», in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, LIV, 1, Cluj-Napoca 2009;
Zumstein, Hans, Marie-José Nohlen, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame. Musée strasbourgeois du Moyen Âge et de la Renaissance*, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasbourg 1990.