

# **Des mauristes à l'école de Berlin: vers une conception scientifique de l'histoire de l'art**

**Gabriele BICKENDORF**

Historienne de l'art, Munich

*Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon*

Le premier directeur de la Gemäldegalerie de Berlin, Gustav Friedrich Waagen, se rendit à Paris en 1833 et 1835. Financés par le ministre prussien de la culture Altenstein, ces voyages devaient lui servir à inventorier, analyser et étudier, en connaisseur et en historien de l'art, les collections de peintures, sculptures et objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et des temps modernes. Waagen rassembla les résultats de son travail en 1839 dans le troisième et dernier volume de son ouvrage intitulé *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Exclusivement consacré à Paris, ce troisième volume s'intéressait au fonds de manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale, ainsi qu'aux peintures, sculptures, gravures et objets d'art, de l'Antiquité aux périodes les plus récentes, conservés au Louvre. Cet ouvrage était conçu comme un catalogue raisonné associant un abrégé d'histoire de l'art par époques et écoles, et une partie catalogue au sens strict, qui présentait une description détaillée d'œuvres sélectionnées. Waagen suivait ainsi le modèle de son catalogue de la Gemäldegalerie de Berlin, édité en 1830 à l'occasion de l'inauguration du musée aménagé dans le bâtiment de Schinkel<sup>1</sup>.

Waagen occupe dans l'histoire de l'art une place de grand voyageur, mais aussi de connaisseur et d'historien de l'art qui avait catalogué, entre 1830 et 1868, un grand nombre de collections d'art, parmi lesquelles figuraient quelques-unes des plus prestigieuses d'Europe. Ses catalogues concernaient aussi bien les fonds des plus grands musées – comme le Louvre et le British Museum –, que des collections privées. Après son ouvrage consacré à Paris, Waagen publiera les travaux suivants – pour ne citer que les plus importants : *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* (1843-1845),

*Treasures of Art in Great Britain* (1854), un catalogue des collections de Saint-Pétersbourg (1864) et enfin *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien* (1866-1867). Outre l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la France, l'Autriche et la Russie, Waagen visita également les Pays-Bas, la Belgique, l'Espagne et le Danemark, où il mourut à Copenhague en 1868<sup>2</sup>.

L'œuvre à laquelle Waagen consacra sa vie est remarquable à plusieurs égards. Le matériel qu'il inventoria comme connaisseur et analysa en historien de l'art représente un volume gigantesque. D'autre part, les époques et les genres abordés tant en art qu'en archéologie, forment un éventail d'une largeur considérable, qui s'étend, dans le seul cas du British Museum, des fameux marbres rapportés par Lord Elgin aux tableaux de William Blake. En revanche, on reste surpris qu'un fonctionnaire des musées prussiens ait pu ainsi voyager à travers l'Europe, sur ordre et aux frais de son ministre, pour inventorier des collections d'art, comme s'il avait été question là d'une *terra incognita*. Waagen entreprenait des expéditions au cœur de l'Ancien Monde, comme son aîné Alexander von Humboldt dirigeait des voyages d'exploration à travers les forêts vierges de l'Orénoque ou dans les montagnes de l'Oural et de l'Altai. Comment expliquer cette idée de découverte d'un pays vierge? Cette impression que les œuvres d'art de ces collections étaient restées jusqu'alors ignorées et qu'aucune étude ne leur avait été consacrée? Comment expliquer enfin qu'un serviteur de l'État prussien, et non des spécialistes des pays concernés, ait été chargé de cette tâche?

Les réponses à ces questions peuvent se trouver à différents niveaux dans l'histoire des institutions, dans l'économie, l'histoire sociale ou encore la politique culturelle. On peut ainsi évoquer l'ouverture de grandes collections de l'Ancien Régime, la création de musées publics, l'attitude d'une noblesse appauvrie obligée de vendre son patrimoine, ou la politique culturelle offensive de la Prusse après sa réforme de l'enseignement. Pourtant nous laisserons de côté ces diverses perspectives pour tenter de formuler une réponse dans le cadre de la méthodologie.

Comme la majorité de ses contemporains, Gustav Friedrich Waagen était fermement convaincu de fouler une terre vierge : une terre vierge aux yeux de la science. En effet, la découverte était moins celle d'œuvres d'art qui auraient été jusqu'alors négligées ou ignorées, que celle d'une méthode inédite visant à les observer et les analyser d'une manière critique. Il ne s'agissait pas d'un premier regard, mais d'un regard nouveau. Waagen apparaissait comme l'un des fonda-

teurs d'une science nouvelle. C'est ainsi que Carl Schnaase écrivait en 1868, dans sa nécrologie de Waagen : « L'histoire de l'art allemande vient de subir une lourde perte ; elle peut prendre le deuil. Elle a non seulement perdu le plus ancien de ses ouvriers, mais aussi l'un des plus fidèles, des plus zélés et des plus talentueux. Oui, on peut dire qu'elle a perdu l'un de ses fondateurs. Waagen faisait en effet partie de ceux qui donnèrent aux sciences la plus jeune de leurs sœurs, qui déterminèrent l'orientation qu'elle a conservée depuis, et lui donnèrent sa position et son autorité. »<sup>3</sup> Waagen lui-même présenta les choses d'une manière à la fois plus modeste et plus précise. Dans l'avant-propos de *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, il décrit ainsi le contenu du volume consacré à Paris : « Dans le troisième volume, qui traite des trésors artistiques de Paris, j'accorde une attention privilégiée à la riche galerie de peintures du Louvre, étudiée d'après les différentes écoles et époques, ce qui peut fournir un panorama cohérent de l'histoire de la peinture. Ce panorama sera suivi de quelques notes sur l'extraordinaire collection de manuscrits enluminés de la Bibliothèque royale qui comprend des œuvres du VII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle et couvre la plupart des nations cultivées d'Europe. Cette étude rencontrera peut-être d'autant plus d'intérêt que ni la galerie du Louvre, ni ces enluminures n'ont été jusqu'à présent observées dans la perspective d'une *histoire critique de l'art*. »<sup>4</sup>

C'est précisément cette notion d'« histoire critique de l'art » – dans la terminologie actuelle, on parlerait de « méthode historico-critique » –, associée à l'élaboration d'une base scientifique pour l'histoire de l'art, qui fournit l'explication de l'envergure internationale de Waagen. Il était accueilli favorablement dans les différentes collections d'Europe, car il était considéré comme l'une des rares personnes qui savait utiliser ce nouvel instrument scientifique.

L'avènement de cette approche scientifique inédite trouve son illustration la plus manifeste dans la conception du musée de Berlin. Le projet prévoyait une restructuration qui devait également se répercuter sur le choix des responsables. En 1823, une « commission artistique » avait été mise en place sous la direction de l'archéologue Alois Hirt. Cette commission devait, en collaboration avec l'architecte Karl Friedrich Schinkel, fixer pour le musée des directives générales et élaborer une méthode appelée à se concrétiser dans le choix des objets, dans leur disposition et leur accrochage. Ces différentes questions provoquèrent une profonde polémique entre Hirt et Waagen, ce dernier travaillant alors pour la commission sans en faire officiellement partie. La controverse opposant les deux hommes concernait la conception même du

musée: l'un défendait l'esthétique des chefs-d'œuvre mesurée à l'idéal antique, l'autre la documentation de l'évolution historique de l'art. Hirt souhaitait montrer les sommets de l'art européen, en insistant sur l'Antiquité et la Renaissance, et envisageait dans ce but d'exposer aussi des copies pour les œuvres qu'il était impossible d'acquérir. Waagen s'opposait à cette conception. Pour lui, le rôle du musée était de ne présenter que des originaux à l'aide desquels le public pourrait suivre les grandes lignes de l'évolution de l'histoire de l'art. Attaché lui aussi à la valeur esthétique, il était pourtant prêt le cas échéant à montrer des œuvres de qualité secondaire si ces dernières revêtaient une importance essentielle en regard de l'histoire de l'art. Waagen put finalement imposer son point de vue. Il fut nommé en 1828 membre officiel de la commission. Hirt démissionna de son poste de directeur en 1829 et fut remplacé par Wilhelm von Humboldt. Cet événement scella le changement radical de la politique institutionnelle du musée. Lorsque celui-ci fut inauguré en 1830, face au château de Berlin, l'organisation de ses collections suivait le principe prôné par Waagen. Ce fut le premier musée dont l'aménagement répondait à une vision historico-critique de l'histoire de l'art<sup>5</sup>.

La nomination de Wilhelm von Humboldt marqua un point essentiel dans la concrétisation de cette nouvelle orientation. Humboldt avait déjà prouvé à plusieurs reprises qu'il partageait, dans la recherche historique, le même idéal scientifique que Waagen. Ses fameux écrits illustrant sa conception universelle de l'histoire – *Betrachtungen zur Weltgeschichte* (Considérations sur l'histoire universelle) en 1814 et *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (La tâche de l'historien) en 1821 – apparaissaient comme les fondements de «l'histoire critique». Au sein de la commission, Humboldt poursuivait un double objectif. Il intégra le musée dans le cadre de la réforme de l'enseignement prussien, qui lui avait permis en 1810 de fonder le Collège humaniste et d'introduire un nouveau type d'université qui devait plus tard porter son nom. Il imposa en même temps sa perspective universelle de l'histoire comme ligne directrice du musée, laissant le soin aux différents membres de la commission de l'appliquer suivant leurs spécialités<sup>6</sup>.

Pour cerner le noyau constituant l'École de Berlin, il faut citer encore un autre nom, celui de Carl Friedrich von Rumohr. Bien qu'il ne fût pas membre de la commission, il était souvent associé à ses projets et participa même aux côtés de Waagen à la discussion méthodologique qui l'opposait à Alois Hirt. Cette polémique mit au jour pour la première fois les arguments qui allaient plus tard déterminer les critiques

formulées à l'égard de la perception de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les reproches essentiels étaient : l'esthéticisme, l'absence d'attention accordée à l'original et à sa valeur artistique, et surtout le manque d'esprit critique dans la recherche. Ce dernier reproche, qui concernait la méthode proprement dite, faisait lui-même référence à plusieurs lacunes : l'insuffisance de connaissance empirique ; l'absence de critique des sources primaires et le manque d'interprétation « suivant les différents contextes de temps et de lieu ». Sur la base de ces arguments, on dénia à l'ancienne perception de l'art tout caractère scientifique. Autrement dit : c'est pour pallier ces lacunes méthodologiques que l'histoire de l'art allait se doter d'un statut scientifique<sup>7</sup>. S'ils ont déterminé le caractère spécifique de la recherche au XIX<sup>e</sup> siècle, ces arguments influencent encore aujourd'hui les efforts engagés au XX<sup>e</sup> siècle pour reconstituer l'histoire de notre discipline et le processus qui devait conduire à en faire une science.

L'histoire de l'art historico-critique partageait le modèle scientifique de l'École historique, tel que l'avaient défini pour l'histoire générale Georg Barthold Niebuhr, Leopold von Ranke et Johann Gustav Droysen. Ce furent tout d'abord Waagen et Rumohr, puis Jacob Burckhardt et les représentants de l'École d'histoire de l'art de Vienne, qui étendirent et adaptèrent ce modèle au domaine spécifique de l'histoire de l'art, notamment au niveau des techniques d'investigation, de l'interprétation et de la présentation historiographique. Les caractéristiques essentielles de l'approche historico-critique étaient les suivantes :

- une logique de la connaissance basée sur un modèle scientifique inductif ;
- une vision universelle de l'histoire, conçue comme la succession d'événements ponctuels se fondant en un ensemble d'interactions générales ;
- l'application pratique de ce modèle au moyen de la critique des sources, du recours aux techniques des sciences auxiliaires de l'histoire et de l'analyse des œuvres d'art conduite selon un principe analogue à celui desdites sciences ;
- un type d'interprétation alliant la compréhension des sources (suivant les possibilités et les critères de l'approche historico-critique), à une perception de l'art conçu comme une manifestation psychologique individuelle, c'est-à-dire émanant de personnalités isolées, ou de groupes sociaux (peuples ou nations) considérés comme individus<sup>8</sup>.

Jusqu'à présent, en dépit de l'évolution de ses arguments, l'histoire de notre discipline a confirmé la thèse défendue par les représentants de l'histoire de l'art historico-

critique, selon laquelle une profonde rupture sépare la perception de l'art au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est surtout la théorie de l'évolution de la science avancée par Thomas S. Kuhn qui a incité, notamment sur la base d'éléments concernant l'histoire des institutions, à poursuivre cette idée de rupture et à reconnaître dans la conception historico-critique le premier paradigme témoignant d'une approche scientifique de l'histoire de l'art. La théorie développée par Kuhn sur le modèle des sciences naturelles présentait l'histoire de notre discipline comme une évolution discontinue, au cours de laquelle se succédèrent en des changements révolutionnaires des paradigmes ou modèles de travail scientifique regroupant au même niveau théorie, application et méthode<sup>9</sup>.

Le mérite de Kuhn est d'avoir corrigé en un point essentiel l'image idéaliste de l'histoire de la science. Il réfuta l'idée d'une progression continue des sciences sous la forme d'un engrangement cumulatif de savoir, et lui substitua un modèle admettant les discontinuités, les « bonds », comme les erreurs productives. Par ailleurs, il remit en question le rôle directeur de la théorie et de la philosophie dans l'évolution scientifique, en parvenant à prouver que la théorie n'avait pas précédé la pratique dans l'élaboration des nouvelles écoles et traditions scientifiques, mais que ces dernières devaient au contraire leur avènement à des investigations concrètes leur ayant fourni des modèles ou « paradigmes ». Ainsi l'histoire scientifique se trouvait-elle remise sur ses pieds, sur la base solide de la recherche pratique<sup>10</sup>.

Pourtant cette théorie des paradigmes pose essentiellement deux types de problèmes, car elle considère la révolution scientifique comme un complet bouleversement de la perception du monde, sans prémisses et sans conditions préalables, mais surtout elle explique l'origine du statut scientifique par l'histoire des institutions. Or, rapportée à l'histoire de l'art historico-critique, cette vision laisse sans réponse des questions fondamentales. D'une part, il n'y a pas eu concordance au XIX<sup>e</sup> siècle entre l'établissement d'une méthodologie et l'accession de l'histoire de l'art au rang de discipline universitaire. D'autre part, et ceci est plus important encore, le rapport entre l'histoire générale vue par l'École historique et la perception historico-critique de l'histoire de l'art ne peut se définir comme un simple rapport d'influence, mais comme une évolution parallèle. En effet, la chronologie des travaux fondamentaux n'autorise pas une interprétation allant dans le sens d'une dépendance des historiens de l'art par rapport aux historiens. Ce constat conduit à s'interroger sur les conditions communes ayant permis

l'élaboration d'un modèle scientifique conforme aux deux disciplines. En d'autres termes, c'est la question de l'historisation de la perception de l'art avant 1820 qui se pose ici. Si l'on suit la perspective de Kuhn, qui critique la thèse idéaliste, il faudrait préciser cette question en analysant moins le rôle exercé par la philosophie de l'histoire sur la perception de l'art – rôle déjà maintes fois étudié – que les liens existant au niveau de la recherche pratique. Il faudrait dès lors formuler la question ainsi: quand et où l'histoire de l'art s'est-elle inspirée des méthodes et techniques d'investigation de l'histoire générale? Existait-il dans l'aspect purement scientifique de ces méthodes, avec leurs implications théoriques concernant tant la logique cognitive que l'appréhension spécifique de l'objet, des liens entre l'histoire générale et l'histoire de l'art<sup>11</sup>?

S'il faut remettre en question la thèse d'une rupture profonde avec la tradition antérieure, thèse défendue par Waagen et d'autres historiens de l'art du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et admettre dans le passé l'ébauche d'une méthodologie historico-critique, il s'impose d'étudier de manière approfondie les techniques d'investigation que sont la critique des sources primaires, les sciences auxiliaires de l'histoire et la critique des œuvres d'art conduite selon les mêmes principes. Cette réflexion conduit aux mauristes et à la première méthode systématique d'analyse des documents qu'ils ont élaborée. La diplomatique mauriste englobait la critique des sources et certaines branches de la recherche historique – que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de sciences auxiliaires –, notamment la paléographie. Ces études allaient donner naissance, entre la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une approche mauriste de l'art. Cette dernière, et l'approche de la Scuola Mabillona italienne qui en est l'émanation directe, apparaissent comme les parents pauvres de l'histoire de l'art. Jusque dans les publications les plus récentes, on rencontre encore l'opinion selon laquelle les mauristes ne feraient pas vraiment partie de l'histoire de l'art, car ils auraient négligé la dimension esthétique de l'art au profit de sa signification historique. Cette opinion semble omettre le fait que le processus de rationalisation de l'histoire de l'art, l'évolution qui l'a conduite à se doter du statut de science historico-critique, est peut-être davantage redevable à l'élaboration de méthodes historiques qu'à la définition esthétique de l'objet étudié. Peut-être la thèse de la primauté esthétique cache-t-elle moins une déclaration sur la valeur de l'objet, qu'une tendance excessive à se démarquer d'une discipline voisine, de la part d'une science nouvelle longtemps aux prises avec des problèmes de reconnaissance<sup>12</sup>.



Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les méthodes et techniques d'investigation historique jouèrent un rôle dans la perception savante de l'art. Les lacunes des *Vite* de Vasari, du point de vue des médiévistes et des connaisseurs, incitèrent différents spécialistes à rechercher des solutions dans les modèles fournis par les autres disciplines scientifiques. On se tourna vers la recherche historique, mais aussi vers les sciences naturelles. Des emprunts aux techniques d'investigation historique apportèrent des résultats ponctuels considérables, sans toutefois conduire à une tradition de recherche homogène et durable. Cette situation allait changer avec les mauristes et la Scuola Mabillona italienne. Pourtant, avec eux, le rapprochement entre l'étude de l'art et la recherche historique allait s'effectuer de manière inverse : l'élan ne vint pas de l'histoire de l'art en quête de solutions méthodologiques, mais au contraire de la recherche historique qui souhaitait étendre son champ d'investigation au matériel artistique. La recherche historique découvrait l'art comme une source, comme une partie de ce patrimoine non écrit que la terminologie moderne rassemble sous le terme générique de « vestiges »<sup>13</sup>.

Depuis la création d'un centre d'études historiques dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, l'étude des sources était au centre des recherches menées par les mauristes. La congrégation commença par rassembler et éditer des sources écrites relatives à l'histoire de l'ordre et à celle de l'Église. De ce travail allait naître le fameux ouvrage de Jean Mabillon, le *De re diplomatica*, qui développait pour la première fois de manière systématique la notion de l'authenticité (« *discrimen veri ac falsi* ») déterminant l'analyse des sources, et qui définissait les règles de la critique des sources et de la paléographie. La méthodologie présentée dans le *De re diplomatica*, paru en 1681, marquera aussi la perception de l'art que Mabillon défendra dans ses travaux ultérieurs, suivi dans cette voie par Bernard de Montfaucon. Cette méthodologie présentait comme caractéristiques essentielles :

- un examen qui s'organise autour du concept juridique d'authenticité ;
- l'intégration dans un concept de recherche pluri-historique dans lequel elle devait servir à la connaissance de l'histoire des civilisations ;
- l'utilisation des techniques d'investigation des sciences auxiliaires de l'histoire, notamment la critique des sources et la paléographie.

Dans le *De re diplomatica*, Mabillon dissociait la vérité historique de la notion de vérité admise dans les sciences naturelles, et la rapprochait du principe juridique

d'authenticité. La querelle pyrrhoniste et l'influence de Descartes avaient contraint la recherche historique à prouver la véracité de ses résultats. Mabillon soulignait que les règles de la diplomatique ne pouvaient être mesurées selon les critères strictement logiques des sciences naturelles. Il élaborait donc le principe diplomatique du *discrimen veri ac falsi* sur le modèle juridique de la vérification critique des déclarations des témoins. L'approche juridique consistait à établir l'authenticité d'un témoignage en tentant de déceler le mensonge dans l'assertion du témoin. De la même manière, les règles de la diplomatique visaient à découvrir dans les sources d'éventuelles falsifications ou copies. Si le « mensonge » n'était pas prouvé, la source devait être considérée comme authentique et retenue comme document historique. Mabillon employait expressément dans ce contexte les termes *testimonium* et *probatio*<sup>14</sup>.

L'analogie entre les jugements historique et juridique entraînait également comme postulat la citation et la présentation des sources comme autant de « preuves » historiques. L'auteur du *De re diplomatica* exhortait à publier, à la fin d'un exposé historique, les sources ayant étayé son argumentation. Si cette exigence ne fut pas remplie exactement sous cette forme par la suite, on maintint néanmoins le principe de la justification par des « preuves », tout en répondant au devoir de publication par l'édition des sources. Les reproductions d'œuvres d'art publiées par les mauristes relèvent également de cette démarche. Jamais auparavant le matériel artistique n'avait été accessible avec une telle ampleur à la communauté scientifique. Les dix volumes de *L'Antiquité expliquée* de Bernard de Montfaucon comprennent 1 120 planches de gravures reproduisant entre trente et quarante mille objets. Les volumes de suppléments s'y rattachant présentent la même abondance iconographique. Les cinq volumes des *Monumens de la Monarchie française* comportent 299 planches figurant des œuvres médiévales. Le matériel rassemblé en vue de quatre parties supplémentaires ne put être publié pour des raisons économiques. Un aspect essentiel différenciait les publications d'œuvres d'art des éditions de sources : il ne s'agissait plus en effet de simples transcriptions, mais de transpositions. Mabillon publia pour la première fois des copies de sources ou d'extraits de sources écrites dans le cadre des illustrations accompagnant le chapitre « Paléographie » du *De re diplomatica* (fig. 1 et 2). Il présenta des fac-similés de documents entiers ou d'échantillons d'écriture pour montrer les différents types d'écriture médiévale. Ces exemples comportaient déjà des lettrines et marges ornées que Mabillon considérait comme partie intégrante de l'écriture<sup>15</sup>.

L'élargissement plurihistorique du programme d'investigation, et l'intégration des arts plastiques comme matériel utile à la recherche historique, furent la conséquence du voyage en Italie entrepris par Mabillon en 1685-1686 en compagnie d'une équipe de mauristes. Les fruits de cette campagne, qui mena les mauristes de Gênes à Naples, dans les archives, les bibliothèques et les collections les plus importantes d'Italie, allaient être publiés un an plus tard par Mabillon dans son *Iter Italicum*. Ce journal de voyage scientifique comporte des documents qui devaient toucher en principe tous les aspects de l'histoire de la civilisation, des rites religieux jusqu'aux us et coutumes des populations. Dans cet objectif, Mabillon commença à rassembler et répertorier des témoignages et « vestiges » non écrits parallèlement aux sources écrites. Ainsi publia-t-il dans l'*Iter Italicum* des exemples de cérémonies baptismales illustrant un changement dans le rite traditionnel, ainsi que des masques de théâtre antiques et des représentations de saints médiévaux. Ces observations avaient pour but, au-delà de l'iconographie des œuvres reproduites, de fournir des réponses à des questions que les sources écrites ne pouvaient élucider de manière satisfaisante. Mabillon étaya son étude de l'art par le recours méthodique aux techniques de la critique des sources, de la paléographie et de l'épigraphie. Pour parvenir à une confirmation des faits, et notamment à une datation et une localisation, il analysait les sources écrites en rapport avec l'objet de son étude, ou s'aidait de la paléographie et de l'épigraphie pour déterminer l'âge des inscriptions et épigraphes<sup>16</sup>.

L'idée d'utiliser ainsi pour la recherche historique les richesses iconographiques de l'art et de l'archéologie, Mabillon la devait à des représentants tardifs de l'école de Baronius, et plus particulièrement à Giovanni Ciampini. La volonté de copier, de publier et d'interpréter des œuvres d'art comme autant de documents sur la foi et l'histoire ecclésiastique était née au début du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'entourage de l'historien Cesare Baronius. L'événement qui avait déterminé cette décision fut la démolition de la dernière partie encore conservée de l'ancienne église Saint-Pierre. L'édifice s'effondrait et ne pouvait être sauvé par les moyens techniques de l'époque. Avant la démolition, on ouvrit les sépultures situées dans l'église pour en déplacer les ossements. Giacomo Grimaldi fut chargé d'établir un acte notarié constatant les faits. En commençant les travaux, on eut l'idée d'étendre la tâche de Grimaldi à l'ensemble de l'ornementation de l'église. Des dessins et descriptions détaillées vinrent ainsi témoigner de l'état des œuvres d'art avant la disparition de l'édifice (fig. 3 et 4). Grimaldi rassembla ces documents,

qui incluait également des réflexions sur l'iconographie, en un manuscrit intitulé *Instrumenta autentica*. Sous sa forme définitive, cet ouvrage comprenait aussi des relevés de l'ancien Latran<sup>17</sup>.

L'authenticité garantie par Grimaldi conférait à ces dessins le statut de *vidimus*. Le terme de *vidimus* désigne la copie, certifiée conforme, de documents authentiques, dont on exécute un double pour pallier la perte ou la détérioration de l'original. Peu considérées pour leur valeur esthétique, les œuvres paléochrétiennes et médiévales acquièrent ainsi une dimension qui retint l'attention des spécialistes de l'histoire ecclésiastique et politique. Le travail de Grimaldi incita à en réaliser des copies sous forme de dessins qui furent rassemblés, mais aussi partiellement transposés dans la technique de la gravure sur cuivre afin d'être publiés. À ces travaux se rattachent notamment la documentation établie par Bosio sur les catacombes romaines, et le projet de Francesco Barberini visant à dessiner tous les cycles de mosaïques et de peintures murales de Rome. Parmi ses représentants tardifs, l'École de Baronius comptera aussi Ciampini, qui préparait sa publication sur les mosaïques romaines lorsque Mabillon se rendit à Rome (fig. 5 et 6). Les mauristes empruntèrent aux chercheurs italiens l'idée primordiale d'intégrer les beaux-arts dans leur analyse des sources, mais c'est à eux que l'on doit la formulation précise du *discrimen veri ac falsi* et l'élaboration de méthodes d'investigation détaillées<sup>18</sup>. *L'Iter Italicum* de Mabillon porte déjà en germe les caractéristiques essentielles de la perception mauriste de l'art :

- leur indifférence à la valeur esthétique, qui les conduit à exclure tout jugement de goût et à ignorer les préceptes réducteurs de la théorie de l'art de leur époque ;

- la primauté accordée à l'intérêt iconographique des objets, sur la base de leur représentation, indépendamment du support et de son importance dans la hiérarchie des genres ;

- une observation de la forme conçue comme moyen de datation - sur le modèle de la paléographie -, et non comme fondement d'un jugement artistique.

La conception mauriste, qui consistait à aborder l'art sous l'angle de la critique des sources, contenait une négation radicale de la dimension esthétique de l'art. La notion du Beau n'était ni un objet de leurs recherches, ni un obstacle à leurs investigations. Ainsi les mauristes parvinrent-ils à ignorer les lacunes nées du goût de leurs contemporains, qui estimaient notamment que les miniatures médiévales ou les arts appliqués n'étaient pas dignes de leur considération. La découverte de l'art du Moyen Âge ne fut

donc pas la conséquence d'une évolution du goût, comme on l'affirma souvent, mais le résultat d'une élimination systématique des questions de goût. Pour les mauristes, le choix d'un objet était uniquement dicté par leurs recherches historiques. Les *Annales de l'ordre bénédictin* publiées par Mabillon rassemblent des reproductions d'œuvres d'art issues de tous les genres, sans aucune considération pour leur qualité esthétique (fig. 7 et 8). Les témoins de l'architecture, de la sculpture, de la peinture monumentale, de l'enluminure et des arts appliqués y sont illustrés et commentés parce qu'ils représentent un intérêt pour l'histoire de l'ordre<sup>19</sup>.

La découverte des miniatures médiévales fut d'une importance décisive pour la méthodologie développée par les mauristes. Le rapport entre l'écriture et les images apparaissait ici de manière évidente, tout comme leur genèse commune. Les problèmes d'application, soulevés par la datation à l'aide des sources scripturaires (comme les actes de fondation des églises et des monastères), ne se posaient plus. Le style d'écriture pouvait être utilisé comme élément de datation du style artistique, principe qui permit de déterminer des critères d'origine pour une grande partie de la peinture médiévale. Les mauristes allèrent plus loin encore en cherchant pour le style artistique l'ébauche d'une méthode comparable à celle de la paléographie. Un exemple nous est fourni par la bible enluminée de Saint-Paul-hors-les-murs que Mabillon data de l'époque de Charles le Chauve, alors qu'elle était considérée jusqu'alors comme une commande de Charlemagne. Pour parvenir à cette datation, Mabillon procéda ainsi : il compara le style de l'écriture et celui de la tête de l'empereur figurant sur le manuscrit avec ceux des bibles carolines de Tours et du *Codex Areaus* de saint Emmeran de Ratisbonne (fig. 9 et 10). Pour défendre sa datation, il avança les arguments suivants :

- le style général de l'écriture situait le manuscrit autour de 870 ;
- l'écriture de la bible romaine présentait les mêmes spécificités que les manuscrits de comparaison ;
- le dessin s'apparentait à celui de toutes les autres bibles.

Dans sa tentative de trouver pour l'analyse des styles artistiques une méthode comparative analogue à celle qui était utilisée pour l'écriture, Mabillon privilégia, parmi toutes les possibilités, l'élément graphique : c'est avec le regard d'un paléographe qu'il lisait les lignes du dessin. Cette perspective se trouvait étayée par le caractère même des techniques de reproduction utilisées. Montfaucon illustra dans les *Monumens* la démarche comparative de Mabillon, en

confrontant sur deux planches gravées les portraits de l'empereur figurant respectivement sur la bible romaine et sur les deux bibles de Tours<sup>20</sup>.

Les recherches menées par les mauristes sur l'époque mérovingienne mettent en lumière de manière plus manifeste encore que l'enluminure, ce rapprochement avec la paléographie. La thèse mérovingienne défendue par les mauristes constitue l'exemple même de ces erreurs productives de l'historiographie, de ces détours *a priori* confus au terme desquels s'ouvrent pourtant de nouvelles perspectives. Mabillon et Montfaucon situèrent aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles les sculptures des portails du XII<sup>e</sup> siècle, interprétant à tort les représentations des rois de l'Ancien Testament comme des portraits des souverains mérovingiens. Ces erreurs seront corrigées lorsque la thèse mérovingienne aura rempli sa fonction. Deux conséquences allaient en revanche se révéler plus durables : par ce « détour », les mauristes inaugurèrent l'étude détaillée des qualités stylistiques propres à la sculpture du haut Moyen Âge, et Montfaucon commença à établir des critères de datation à partir des différences stylistiques, indépendamment des sources écrites.

Ce sont la découverte fortuite de sépultures royales au XVII<sup>e</sup> siècle, et la preuve de l'authenticité des parchemins mérovingiens apportée dans le *De re diplomatica* de Mabillon, qui donnèrent le coup d'envoi aux études mérovingiennes conduites par les mauristes. De là vint le point de départ d'une exploration historique du passé mythique de la France. La première erreur, à partir de laquelle s'enchaînèrent toutes les autres, fut celle de Mabillon qui crut avoir sous les yeux, à Sainte-Marie de Nesle, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis et en d'autres églises, le bâtiment originel avec son décor tel qu'il était décrit dans les actes de fondation mérovingiens (fig. 11 et 12). Il interpréta les statues couronnées des portails comme des portraits de reines et de rois mérovingiens. Cette interprétation erronée bouleversa entièrement le jugement porté sur les sculptures. Ces œuvres d'art, qui contredisaient profondément l'idéal esthétique de l'époque, devinrent des incunables de l'histoire française. On assista surtout à un glissement dans la terminologie : ces œuvres furent libérées des connotations esthétiques péjoratives liées aux termes *barbarico* et *gotico* forgés par Vasari, et rattachées au contexte paléographique du *merovingico*. Dans sa paléographie, Mabillon avait en effet distingué cinq types fondamentaux d'écriture : la *romana*, la *merovingica* ou *franco-gallica*, la *gotica*, la *langobardica* et l'*anglo-saxonica*. Mabillon mit tout d'abord sur le compte de la distance historique les difficultés rencontrées pour déchiffrer l'écriture

mérovingienne. Selon lui, le lecteur contemporain avait du mal à décrypter les caractères, parce que l'habitude s'en était perdue après plus d'un millénaire. Il voyait la restauration de cette habitude comme l'un des buts de ses recherches. C'est dans la même perspective qu'il considéra les sculptures prétendument mérovingiennes. Leur esthétique étrange ne devait pas conduire à une exclusion, mais au contraire à un programme de recherche<sup>21</sup>.

Ce fut à nouveau Montfaucon qui précisa le postulat de Mabillon, tout d'abord en l'illustrant par des reproductions (fig. 13). Sur une série de planches, Montfaucon combina des reproductions de sceaux extraits du *De re diplomatica* et des œuvres d'art qu'il considérait – pour certaines à tort – comme contemporaines. L'ordre des planches suivait le modèle de la paléographie de Mabillon. Dans un deuxième temps, il développa une analyse stylistique analogue à l'analyse paléographique (fig. 14 et 15). Les dessins qu'il fit exécuter dans ce but par Antoine Benoist isolaient les figures de leur contexte esthétique et fonctionnel, et focalisaient le regard du spectateur sur les qualités formelles, comme le traitement des drapés et le modelé des corps. Les critères de datation de Montfaucon découlaient de ces particularités. À l'instar de Mabillon qui faisait une distinction entre les manifestations précoces et tardives de l'écriture mérovingienne, Montfaucon tenta de définir une différenciation chronologique analogue pour les styles. Pour les figures qu'il situait au début de l'époque mérovingienne, par suite de l'erreur commise par Mabillon dans l'utilisation des documents d'archives, il constata une exécution plate et grossière, qui contrastait avec le modelé plus marqué des sculptures réalisées soi-disant à la fin de l'époque mérovingienne. Par ce type d'observation des styles, il pensait avoir trouvé «un moyen sûr de connoître les ages des statues par le gout de la Sculpture». Il ajoutait qu'il s'emploierait à utiliser cette méthode «avec soin et sans prévention». C'est à cette analogie méthodologique avec les procédés de la paléographie que la perception de l'art doit les prémisses d'une approche critique des formes médiévales, qui sera plus tard reprise par l'histoire de l'art sous la forme de la critique stylistique<sup>22</sup>.

Les méthodes des mauristes furent adoptées et approfondies en Italie par la Scuola Mabillona, dont le travail se concentrait essentiellement sur le Moyen Âge latin. Les représentants de la Scuola Mabillona élargirent l'horizon des mauristes en plaçant l'accent non plus sur l'histoire ecclésiastique, mais sur l'histoire profane, et en étendant considérablement l'éventail du matériel étudié. Considéré comme le fondateur de la Scuola Mabillona, Benedetto Bacchini ébau-

cha le projet d'une «histoire culturelle» générale du Moyen Âge italien, dont les orientations concernant l'histoire des institutions et des structures sociales apparaissent étonnamment modernes. Bacchini proposait par exemple d'étudier le système féodal en analysant les conditions de son élaboration, mais aussi ses conséquences tant pour les seigneurs que pour leurs vassaux. Ce type d'investigation devait s'appuyer sur des documents de l'histoire quotidienne, comme de simples contrats, et sur des sources non écrites. Bacchini joua aussi un rôle déterminant en tant que maître de Ludovico Antonio Muratori et de Scipione Maffei. Muratori concrétisa une partie du programme de Bacchini dans ses grands ouvrages de publication de sources: le *Rerum Italicorum Scriptores* et les *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (fig. 16)<sup>23</sup>.

Dans le *Rerum*, il publia non pas des sources importantes, comme les actes officiels ou les bulles pontificales, mais des récits historiques du Moyen Âge et notamment des chroniques locales. Les volumes du *Rerum*, qu'il faudrait mesurer en mètres linéaires, contenaient une foule d'informations de la plus grande importance pour l'histoire de l'art: des données relatives au développement des villes et à leurs édifices, des renseignements sur la fondation, la transformation et l'agrandissement de bâtiments religieux et profanes, sur leur décor, etc. L'exploitation de ce matériel allait occuper les chercheurs jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Rumohr, par exemple, se servira souvent du *Rerum* pour ses *Italienische Forschungen* lorsque ses propres analyses d'archives se révéleront insuffisantes. Dans les *Antiquitates*, Muratori dessina les grandes lignes d'une éventuelle utilisation de ces sources dans le contexte plus large de l'histoire culturelle. Il proposa un classement thématique qui devait aller de l'histoire de la royauté italienne à celle de la femme au Moyen Âge, de l'histoire de l'agriculture à celle des langues. Étroitement associés à son ébauche d'une histoire générale de la culture et des mœurs, les beaux-arts avaient aussi leur place dans ce vaste champ d'investigations. Muratori interpréta les changements dans le cours de l'histoire de l'art comme le reflet du contexte politique et social et de ses bouleversements: s'opposant à l'opinion antérieure, il constata un épanouissement des arts à Ravenne au temps de Théodoric et l'expliqua par la prudence et la stabilité de la politique de l'empereur. En revanche, il mit le profond déclin de l'art entre 1000 et 1200 sur le compte des luttes intestines qui déchiraient alors l'Italie<sup>24</sup>.

Muratori allait faire progresser la perception de l'art d'une manière décisive en conférant à l'expression «*arti del disegno*» une acception plus large. Par «arts du dessin», il entendait non seulement la peinture et la sculpture



dans le sens classique, mais aussi des genres bénéficiant d'une moindre considération, comme la mosaïque et tous les domaines de l'artisanat médiéval, des *antipendia* d'argent aux objets dont l'étude ressort aujourd'hui de la numismatique et de la sigillographie. Estimant que tous ces domaines suivaient les mêmes principes de transformation stylistique à travers les âges, Muratori conseillait, afin de reconstituer l'histoire des formes, de combler les lacunes laissées par le matériel artistique daté, à l'aide des sceaux, monnaies et médailles datables par les sciences auxiliaires<sup>25</sup>.

C'est pour avoir révisé la paléographie de Mabillon que Scipione Maffei entra dans l'historiographie scientifique. Les résultats de son travail constituèrent non seulement les fondements de la recherche paléographique moderne, mais exercèrent également une influence déterminante sur la perception du Moyen Âge au siècle des Lumières. La découverte spectaculaire, dans le chapitre de la cathédrale de Vérone, de manuscrits de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge considérés comme perdus, fournit à Maffei l'occasion de critiquer le principe d'une écriture « nationale ». Maffei affirma qu'il n'y avait jamais eu d'écritures propres aux Mérovingiens, aux Goths ou aux Lombards, mais seulement des transformations de l'écriture romaine classique. Selon lui, ce processus de mutation formelle aurait commencé dès l'époque romaine. Sa thèse d'un processus de transformation formelle de l'écriture, progressif et continu, qui englobait la fin de l'Antiquité et le Moyen Âge, entraîna des conséquences essentielles dans tous les domaines de la recherche historique. Maffei renversait ainsi la théorie de la catastrophe, du « vide » séparant l'Antiquité du Moyen Âge, qui marquait depuis l'humanisme le visage que l'Histoire donnait d'elle-même : le Moyen Âge avait été banni et occulté, car on attribuait son avènement aux Goths, Lombards et autres « barbares ». Cette exclusion de l'époque médiévale allait de pair avec un rattachement étroit à l'Antiquité, considérée comme un réservoir de normes pratiques et esthétiques. En réfutant la théorie de la catastrophe, Maffei rétablissait l'enchaînement des époques. L'Antiquité était repoussée dans un passé plus lointain, tandis que l'on découvrait des liens entre le présent et le Moyen Âge. Maffei fut parmi les premiers à souligner l'origine médiévale de nombreuses institutions contemporaines. Ce rapport de filiation lui fournit l'un des arguments avec lesquels il défendit, dans son projet de réforme de l'université de Turin, le remplacement de la chaire de rhétorique par trois chaires d'histoire<sup>26</sup>.

Sa révision de la paléographie s'accompagnait d'une modification des techniques comparatives. Devenu obsolète, le procédé de Mabillon fut remplacé par la comparaison

sérielle, qui permettait de sélectionner parmi un grand nombre d'exemples possibles ceux qui étaient les plus proches de la pièce à dater<sup>27</sup>.

La paléographie de Maffei se révéla déterminante à plusieurs égards pour sa perception de l'art. Il introduisit notamment dans l'histoire de l'architecture la notion de *modo romano* afin de caractériser la transmission et la transformation progressive des formes romaines classiques au cours du Moyen Âge. Maffei affirmait qu'il n'y avait eu rupture profonde et complète entre l'Antiquité et le Moyen Âge ni dans les beaux-arts ni dans l'écriture. Selon lui, on observait bien davantage, tant dans l'histoire des formes que dans l'iconographie, une longue survivance de la tradition antique jusqu'au haut Moyen Âge. Il développa son argumentation dans son histoire de la ville de Vérone, *Vérone illustrata*, en s'appuyant sur du matériel local. Sa thèse fondamentale de la continuité lui permit d'employer des termes de la théorie artistique classique pour la description d'œuvres médiévales. Ainsi mettait-il fin à l'étonnant silence qui avait entouré les formes médiévales depuis Vasari. Enfin, il intégra le principe comparatif dans la description des différentes œuvres, leur conférant ainsi une dimension historique<sup>28</sup>.

Ce rapprochement entre l'histoire des formes artistiques et la paléographie apparaî de manière particulièrement manifeste dans la conception des musées de Maffei (fig. 17 et 18). Maffei conçut l'aménagement des musées de Turin et de Vérone parallèlement à sa révision de la paléographie. Dans les deux musées, il associa en une présentation commune les bas-reliefs et les tablettes portant des inscriptions. À Turin, où la collection trouva place dans la cour intérieure de l'université, il utilisa le décor architectural des niches, pilastres et niches aveugles pour juxtaposer deux à deux inscriptions et bas-reliefs. Comme à Vérone ces rapports étaient moins mis en évidence, Maffei classa le matériel par catégories suivant un ordre chronologique. Ainsi se succédaient les Étrusques, les Grecs, les Romains et enfin le Moyen Âge chrétien. Ces catégories étaient elles-mêmes subdivisées selon leur thème ou leur iconographie (objets militaires, religieux, pièces liées à un souverain donné...). Pour la première fois dans l'histoire muséographique, Maffei introduisit également la catégorie des « faux ». Maffei considérait ces derniers comme une composante essentielle de son musée, car ils offraient au visiteur la possibilité de discerner le vrai du faux, par l'observation des objets authentiques et des copies. Maffei concevait ses musées comme des lieux d'enseignement de l'épigraphie et de l'histoire de l'art, comme des instituts de recherche visant, par la présentation

des originaux, à initier le regard aux problèmes de datation, de localisation et d'authenticité. Comme Montfaucon avait illustré la paléographie par des planches de gravures, Maffei visualisait son épigraphie par des inscriptions accompagnées des bas-reliefs correspondants ou, comme il le disait, « *bassirilievi attinenti* »<sup>29</sup>.

Le concept de Maffei fit école en Italie, et servira encore de modèle lors de la réorganisation des collections florentines et de l'aménagement du lapidarium aux Offices en 1780. À Paris, en revanche, où Maffei séjourna de 1732 à 1736, sa proposition d'installer un tel musée aux Tuileries se heurta à l'opposition de l'Académie des inscriptions. Voyant que son projet était refusé, en dépit du soutien actif apporté par le comte de Caylus, Maffei écrit :

« Je voulais rassembler là les Inscriptions de l'Académie, qui sont reléguées sous clef, bien d'autres qui sont dispersées ici et là, et celles qui ne sont pas utilisées parce qu'un peu loin de Paris. Je les aurais organisées en une présentation ordonnée avec quelques bas-reliefs dans une galerie du palais des Tuileries située sur les jardins, où elles auraient été à merveille, mais je n'ai rien pu obtenir à ce sujet. J'aurais beaucoup souhaité réaliser à Paris ce que j'ai fait à Vérone et à Turin, mais on ne le permet pas ici à un étranger. »<sup>30</sup>

Dans le cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la méthode de la Scuola Mabillona fut étendue aussi bien à l'archéologie – et plus particulièrement à l'étruscologie – et à l'archéologie paléochrétienne, qu'à l'étude des manifestations plus récentes de l'art. L'exploration de ces domaines était souvent le fait de conjonctions d'intérêts chez certains, comme Scipione Maffei, Francesco Gori, Giovanni Lami ou encore Luigi Lanzi. Parallèlement à la généralisation de cette méthode, l'étude de l'Antiquité et celle de l'art se détachèrent de l'histoire générale. Hormis quelques changements dans les détails, les principes fondamentaux demeurèrent les mêmes jusqu'au tournant du siècle. L'élément essentiel restait l'association des techniques de la critique des sources et des sciences auxiliaires de l'histoire avec les procédés d'investigation propres au domaine artistique. Luigi Lanzi qualifia de preuves « extrinsèques » et « intrinsèques » les informations acquises par cette double approche.

Avec les années 1770 commença une phase de bouleversements au cours de laquelle le modèle de la Scuola

Mabillon allait atteindre ses limites tant au niveau de l'historiographie que de l'interprétation. Entre 1770 et 1810 parurent de vastes études concernant l'histoire locale et l'histoire des genres qui révélèrent des problèmes liés à la systématisation et à la présentation historiographique de l'abondant matériel découvert. Ces problèmes apparaissent notamment dans l'histoire de l'art siennois publié par Guglielmo della Valle, ainsi que dans la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi. Cette crise de « surproduction » toucha aussi la recherche médiévale qui avait bénéficié depuis Muratori et Maffei d'une augmentation considérable du matériel recueilli, mais dont les moyens d'interprétation n'étaient plus en mesure d'éclaircir certaines questions essentielles. Ainsi allait naître la désagréable impression d'une répétition cyclique des mêmes arguments appliqués à des exemples différents<sup>31</sup>.

Cette constatation semble justifier aujourd'hui les critiques que Waagen et d'autres représentants du début de l'histoire de l'art historico-critique formulèrent à l'égard de leurs prédécesseurs. S'ils reprochaient à l'ancienne École à la fois un manque d'examen et de critique des sources, les historiens de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle semblaient ignorer que leur propre travail, en dépit d'un changement dans leur conception scientifique, reposait sur les savants et les spécialistes des sciences auxiliaires de l'histoire de la fin du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'a souligné Reinhart Koselleck, les écoles historiques et l'histoire de l'art historico-critique ne devaient pas seulement aux chercheurs du XVIII<sup>e</sup> siècle l'élaboration du concept fondamental d'histoire, ils lui devaient aussi la mise au point de techniques d'investigation qui seront intégrées dans la conception historico-critique. Cet apport concernait d'une part la critique des sources et les sciences auxiliaires de l'histoire, d'autre part les méthodes d'analyse formelle et iconographique élaborées sur une base analogue. À ces éléments techniques s'ajoutaient des instruments extrêmement importants pour l'histoire de l'art, tels la présentation du matériel et les outils de communication qui, en guidant la perception visuelle, ne se contentaient pas de refléter, mais orientaient aussi le cheminement de la connaissance. Le développement des méthodes d'investigation et de ces instruments au service de l'histoire de l'art s'amorça bien avant que ne s'élabore le concept d'histoire entre 1770 et 1800, au cours de cette période que Koselleck appelle *Sattelzeit*, c'est-à-dire période de transition. L'historisme en histoire de l'art reçut du siècle des Lumières un héritage considérable, venu de leurs pères, mais aussi des pères de leurs pères<sup>32</sup>.

## Notes

1. Dans l'avant-propos du premier volume de *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* (3 vol., Berlin 1837-1839), Gustav Friedrich Waagen indique expressément que les moyens nécessaires à ses voyages lui furent fournis par le ministre prussien de la culture Altenstein. Waagen réussit à inventorier les collections du Louvre et les manuscrits enlumines de la Bibliothèque nationale en l'espace de quatre mois. En 1833, il séjourna dans ce but dix semaines à Paris, puis en 1835 encore sept autres semaines. Voir *idem*, *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des königlichen Museums zu Berlin*, Berlin, 1830.
2. *Idem*, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, 2 vol., Leipzig, 1843-1845; *idem*, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 vol., Londres, 1854; *idem*, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, 2 vol., Vienne 1866 et 1867. Pour sa biographie, on se reportera aux ouvrages suivants: A. Woltmann, «Gustav Friedrich Waagen. Eine biographische Skizze», dans G.F. Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart, 1875, p. 3-52; W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, t. II, Leipzig, 1922, p. 29-46; I. Geismeier, «Gustav Friedrich Waagen - 45 Jahre Museum-sarbeit», *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR*, n° 20-21, 150 Jahre Museen zu Berlin, Berlin, 1980, p. 397 sq. Sur le voyage de Waagen en Angleterre, voir W. Beyrodt, «Kunstreisen durch England. Anmerkungen zu J.D. Passavant und G.F. Waagen», *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, n° 46, Berlin, 1992, p. 55-58.
3. C. Schnaase, «Nachruf an Gustav Friedrich Waagen», *Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik*, t. III, Leipzig, 1968, p. 257-261.
4. «In dem dritten Bande, welcher von den Kunstschatzen in Paris handeln wird, gewährt mir die Betrachtung der reichen Gemälgallerie des Louvre nach den verschiedenen Schulen und Epochen den Vortheil, daß sie zugleich eine zusammenhängende Übersicht der Geschichte der Malerei abgiebt. Einige Nachrichten über den außerordentlichen Schatz von Miniaturen in den Manuscripten der Königlichen Bibliothek, welche Denkmäler vom 7. bis zum 18. Jahrhundert umfaßt, und sich über die meist gebildeten Nationen Europa's verbreitet, werden sich jener Übersicht ergänzend anschliessen. Ich darf mir vielleicht um so eher einiges Interesse hierfür versprechen, als weder die Gallerie des Louvre noch jene Miniaturen bisher aus dem kritisch-kunsthistorischen Standpuncte betrachtet worden sind.», G. F. Waagen, *op. cit.* (n. 1), t. III, p. IX-X.
5. R. Wegner, «Die Einrichtung des Alten Museums in Berlin. Anmerkungen zu einem neu entdeckten Schinkel-Dokument», *Jahrbuch der Berliner Museen*, n.s., n° 31, Berlin, 1989, p. 265-287. Les publications nées de cette polémique connurent leur sommet avec deux écrits parus en 1832. Alois Hirt publia de manière anonyme un texte critiquant les arguments scientifiques de Waagen et sa conception de la Berliner Galerie. Waagen quant à lui défendit les *Italienische Forschungen* de C.F. von Rumohr (Francfort, 1921) contre les attaques de Hirt, profitant de ce prétexte pour présenter clairement leurs positions respectives. Voir Anonyme [Alois Hirt], *Des Herrn Directors Dr. Waagen Bilder-Taufe und Aufstellung der Gemälde im königlichen Museum zu Berlin*, Leipzig, 1832; G.F. Waagen, *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei in Erwiederung seiner Recension des dritten Theils der italienischen Forschungen des Herrn C.F. von Rumohr*, Berlin-Stettin, 1832.

6. On trouvera ces deux traités dans : W. von Humboldt, *Werke*, A. Flitner et K. Giel (éd.), t. I, *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Darmstadt, 1960. Ch.M. Vogtherr, «Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie», *Jahrbuch der Berliner Museen*, n° 34, 1992, p. 53-64.
7. G.F. Waagen, *op. cit.* (n. 5), p. 118 sq. Sur Rumohr, voir W. Waetzoldt, *op. cit.* (n. 2), t. I, Leipzig, 1921, p. 292-318; A. Tarrach, «Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für die Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft», *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, n° XIV, Leipzig, 1921; J. Schlosser, avant-propos de l'ouvrage de C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Francfort, 1921.
8. G. Bickendorf, «Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung», *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier et M. Warnke (éd.), *Wolfenbüttler Forschungen*, n° 48, Wiesbaden, 1991, p. 359-374.
9. Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Francfort, 1967; trad. anglaise de la 2<sup>e</sup> édition revue et parue sous le titre *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1966. On verra combien cette thèse d'une rupture radicale entre deux époques est ancrée dans l'histoire des institutions, en lisant H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, 1979. Les réflexions de l'ouvrage suivant doivent être interprétées comme une autocritique de l'auteur à l'égard de son étude sur Waagen. G. Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma «Geschichte»*. *Gustav Friedrich Waagens Frühschrift «Ueber Hubert und Johann van Eyck»*, Worms, 1985.
10. Kuhn définissait ainsi le principe de l'adoption d'un paradigme : «certains modèles reconnus, associant lois, théorie, application et moyens auxiliaires, fournissent pour la pratique concrète des paradigmes à partir desquels s'élaborent des traditions solides pour la recherche scientifique.», Th. Kuhn, *op. cit.* (n. 9), p. 25. Récemment, Rösen et Blanke ont tenté d'utiliser, en le modifiant, le principe des paradigmes pour l'histoire de la science historique, voir H. W. Blanke, *Historiographieggeschichte als Historik*, Stuttgart, 1991; J. Rösen, *Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*, Francfort, 1993, p. 29-94.
11. La conception de l'ouvrage de Waagen sur Van Eyck, et celle des *Italienische Forschungen* de Rumohr présentent des analogies frappantes avec les explications de Niebuhr publiées dès 1811-1812 dans la *Römische Geschichte*, mais aussi avec les déclarations de Ranke extraites de l'avant-propos de sa *Geschichte der romanischen und germanischen Völker*, parue en 1824 c'est-à-dire deux ans après l'ouvrage de Waagen : G. F. Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau, 1822; C. F. von Rumohr, *op. cit.* (n. 7), t. I et II, Berlin-Stettin, 1827, t. III, 1831; G. B. Niebuhr : «Vorrede zur Römischen Geschichte», *Geschichte und Geschichtsschreibung. Möglichkeiten, Aufgaben, Methoden*, F. Stern (éd.), Munich, 1966, p. 50-57; L. von Ranke : «Vorrede zur Geschichte der romanischen und germanischen Völker», *ibidem*, p. 58-66.
12. On peut choisir comme exemple celui de Francis Haskell qui écarte les travaux de Montfaucon des débuts de l'histoire du livre d'art. Selon lui, en effet, ce n'est pas un critère esthétique qui a guidé le choix des œuvres d'art représentées dans les volumes illustrés de Montfaucon. Jacques Vanuxem et Giovanni Previtali avaient déjà avancé des arguments analogues dans les

- années 1950 et 1960. J. Vanuxem, «The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the Twelfth Century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, p. 47-58; G. Previtali, «Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano», *Paragone*, n° 115, 1959, p. 3-18; *idem*, *La fortuna dei primitivi*, Turin, 1964, p. 70-84; F. Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin, 1993, édition revue de l'ouvrage anglais *The Painful Birth of Art Book*, Londres, 1987; éd. française, *La Difficile Naissance du livre d'art*, Paris, 1992.
13. I. Herklotz, «Das Museo des Cassiano dal Pozzo und seine Stellung in der antiquarischen Wissenschaft des 17. Jahrhunderts», *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, E. Cropper (éd.), Bologne, 1992, p. 81-124.
14. J. Mabillon, *De re diplomatica libri VI. In quibus quidquid ad veterum instrumentorum antiquitatem, materiam, scripturam & stilum; quidquid ad sigilla, monogrammata, subscriptiones ac notas chronologicas; quidquid inde ad antiquariam, historicam, forensemque disciplinam pertinet, explicatur & illustratur*, Paris, 1681; C. Brühl, «Die Entwicklung der diplomatischen Methode im Zusammenhang mit dem Erkennen von Fälschungen», *Fälschungen im Mittelalter*, Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, Munich, 1986, 3<sup>e</sup> partie, «Diplomatische Fälschungen», Hanovre, 1988, p. 11-27; B. Neveu: «Mabillon et l'histoire gallicane vers 1700: érudition ecclésiastique et recherche historique au XVII<sup>e</sup> siècle», K. Hammer, J. Voss (éd.), *Historische Forschungen im 18. Jahrhundert*, Bonn, 1976, p. 27-81.
15. B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719, supplément 1724; *idem*, *Les Monumens de la Monarchie française*, Paris, 1729; A. Erlande-Brandenburg, «L'érudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655-1741)», *Revue de l'art*, n° 49, 1980, p. 34-35.
16. J. Mabillon, *Iter Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis. In duas partes distinctus. Prima pars complectitur eorundem Iter Italicum Litterarum: altera vero varia Patrum Opuscula & vetera monumenta, cum Sacramentario & Paenitentiali Gallicano*, Paris, 1687.
17. R. Niggel, *Giacomo Grimaldi (1568-1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers*, Munich, 1971; *idem*, «introduction» dans G. Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano*, Codice Barberini Latino 2733, Cité du Vatican, 1972.
18. A. Bosio, *Roma sotterranea*, Rome, 1632; G. Ciampini, *Vetera Monumenta, in quibus praecipue Musiva Opera Sacrarum, profanumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus, Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*, Rome 1690; du même auteur: *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, Rome, 1693; S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XVIII, Vienne-Munich, 1964, p. 7-22.
19. *Annales Ordinis Sancti Benedicti occidentalem monachorum patriarchae. In quibus non modo res monasticae, sed etiam ecclesiasticae historiae non minima pars continentur. Auctore Domino Johanne Mabillon, presbytero & monacho ejusdem Ordinis à Congregatione S. Mauri*, Paris, t. I, 1703.
20. J. Mabillon, *op. cit.* (n. 16), p. 70-71; B. de Montfaucon, *op. cit.* (n. 15), t. I, 1729, p. 305.

21. L'archéologie mérovingienne commença avec la documentation établie par Jean-Jacques Chiflet sur la découverte spectaculaire du tombeau de Childeric I<sup>er</sup>, documentation que Mabillon voulut compléter et préciser à travers son discours sur les anciennes sépultures royales. J.-J. Chiflet, *Anastasis Chiderici I. Francorum Regis, sive thesaurus sepulchralis, Tornaci Nerviorum effusus et commentario illustratis*, Anvers, 1655; J. Mabillon, «Discours sur les anciennes Sépultures de nos Rois», *Ouvrages posthumes de D. Jean Mabillon et de D. Thierry Ruinart, Bénédicins de la congrégation de Saint-Maur*, V. Thuillier (éd.), t. II, Paris, 1724, p. 43-58. Sur les tombes découvertes au XVII<sup>e</sup> siècle, voir P. Périn, «La datation des tombes mérovingiennes. Historique - méthodes - applications», *Hautes études médiévales et modernes*, n° 39, Genève, 1980, p. 4-13; *Childeric - Clovis. 1500<sup>e</sup> anniversaire. 482-1982*, cat. exp., Tournai, 1982. L'exposé de Mabillon sur la paléographie se trouve dans le *De re diplomatica*, livre I, chap. XI, p. 45-50. J. Mabillon développe pour la première fois sa thèse mérovingienne dans le cas des sculptures des portails de Sainte-Marie de Nesle et de Saint-Germain-des-Prés, publiés dans les *Annales de l'ordre bénédictin de 1703*, voir *Annales...*, *op. cit.* (n. 19), t. I, p. 50-51 et p. 168-170.

22. B. de Montfaucon, *op. cit.* (n. 15), 1729, t. I, p. 50-55.

23. B. Bacchini, *Dell'Istoria del Monastero di S. Benedetto di Polirone nello stato di Mantova*, Modène 1696; L.A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertatio-nibus de Moribus, Ritibus, Religione, Regimine, Magistratibus, Legibus, Studiis Literarum, Artibus, Lingua, Militia, Nummis, Principibus, Libertate, Servitudine, Foederibus, aliisque faciem et mores Italici Popoli referentibus post declinationem Rom. Imp. ad Annum usque MD*, Modène, 1738-1742, cité par la

suite d'après l'édition de 1751. La traduction italienne parut en 1751-1755 sous le titre: *Dissertazioni sopra le Antiquità Italiane. Già composte e pubblicate in Latino dal Proposto Ludovico Antonio Muratori, e da esso poscia compendiate e trasportate nell'italiana favella. Opera posthuma. Data in luce dal Proposto Gian-Franco Soli Muratori suo Nipote*, Milan, 1751-1755. *Idem*, *Rerum Italicorum Scriptores ab Anno Aere Christiane Quingentesimo ad Millesimumquingentesimum*, Modène, 1723. Sur la Scuola Mabilloniana, voir A. Momigliano, «Mabillon's Italian Disciples», *Essays in Ancient and Modern History*, Oxford, 1977, p. 277-293; voir les Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani, Modène, 1972, notamment t. II, *Ludovico Antonio Muratori storiografo*, Florence, 1975; *Nuovi studi Maffeiiani*, Atti del convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano, Vérone, 1985.

24. L'essai sur l'histoire des arts plastiques, de la musique et de l'optique correspond à la 14<sup>e</sup> «dissertatio» du second volume des *Antiquitates*, et à la 24<sup>e</sup> «dissertazione» du premier volume de la version italienne abrégée. L.A. Muratori, *op. cit.* (n. 23), t. II, p. 349-396; *ibidem*, t. I, p. 346-369.

25. *Idem*, t. I, p. 356-357.

26. S. Maffei, *Parere sul migliore ordinamento della Regia Università di Torino alla Maestà di Vittorio Amadeo Re di Sicilia* (1718), G. B. Giuliani (éd.), Vérone, 1871, p. 6. Maffei relate la découverte des manuscrits dans *Verona Illustrata, Parte Terza, contiene la notizia delle cose più osservabile*, Vérone, 1732 (cité ici d'après l'édition de Milan 1825-1826, t. IV, p. 354-366). Sur la paléographie et l'épigraphie de Maffei, voir du même auteur, *Istoria diplomatica che serve d'introduzione all'arte critica in tal materia. Con raccolta de' Documenti non ancor divulgati, che rimangono in Papiro*



- Egizio. Appresso per motivi nati dall'istessa Opera siegue Raggionamento sopra gl'Itali primitivi in cui si scuopre l'origine degli Etruschi, e de Latini, Mantoue, 1727; idem, «Clarissimi viri Scipionis Maffei Artis Criticae Lapidariae quae extant ex eiusdem autographo ab Erudissimo viro Ioh. Francisco Nemausensi fideliter excerpta et a sebastiano Donato edita, variisque observationibus inlustrata & aucta; opus postumum», dans Muratori, *Ad Novum Thesaurum Veterum Inscriptionum Cl. V. Ludovici Antonii Muratorii Supplementum*, t. I, Lucques, 1765.*
27. S. Maffei, *op. cit.* (n. 26), 1727, p. 118.
28. *Idem, op. cit.* (n. 26), 1732, t. IV, p. 92-130.
29. S. Maffei, *Museum Veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui Taurinensis adiungitur et Vindobonensis accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata et ubicumque collecta*, Vérone, 1749; et en appendice: *Museum Taurinense sive antiquarum inscriptionum veterumque anaglyphorum in Regiae Academiae porticibus circumquaque infixae collectio*; L. Franzoni, «Origine e storia del Museo Lapidario Maffei», *Il Museo Maffeiiano riaperto al pubblico*, Vérone, 1982, p. 29-72; *idem*, «Il Museo Maffeiiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei», *Nuovi Studi Maffeiiani*, *op. cit.* (n. 23), p. 207-232; K. Pomian: «Archäologische Museen: Kunst, Natur, Geschichte», *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin, 1988, p. 101.
30. «Volevo qui mettere insieme le Iscrizioni dell'Accademia, che stanno dimenticate in un luogo chiuso, e molte altre che sono sparse una qua, una là, aggiungere quelle che poco lontano da Parigi parimente sono inutili, e volevo incastarle ordinatamente insieme con alcuni Bassi-rilievi in una galleria ch'è nel palazzo delle Tuilleries sopra il giardino, dove starebbero a maraviglia, ma non ho potuto ottenere di far risolvere questo. Mi sarebbe stato troppo caro, dopo aver fatto l'istesso a Verona e a Torino, di poter fare anche a Parigi, ma tanto non vien qui permesso a uno straniero.», lettre de Scipione Maffei au marquis de Caumont, datée du 2 mars 1736, dans S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, C. Garibotto (éd.), Milan, 1955, t. II, p. 743. Sur la réorganisation des Offices, voir L. Lanzi, «Relazione sulla Reale Galleria», *Giornale de'Letterati*, n° XLVII, Pise, 1782, p. 80; P. Barocchi, «La storia della galleria degli Uffizi e la storiografia artistica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, série III, t. XII, 4, Pise, 1982, p. 1464. Sur le soutien apporté par Caylus, voir K. Pomian, «Maffei e Caylus», *Nuovi Studi Maffeiiani*, *op. cit.* (n. 23), p. 187-206.
31. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, 1809, M. Capucci (éd.), Florence, 1968-1974; G. della Valle, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, Venise, 1782; G. Bickendorf, «Luigi Lanzis "Storia pittorica della Italia" und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung», *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, t. II, 1986, p. 231-272.
32. R. Koselleck, «Geschichte», *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck (éd.), t. II, Stuttgart, 1975. On accorde désormais une plus grande importance à Domenico Fiorillo, dans la mesure où il est considéré comme un intermédiaire entre l'approche italienne de l'art et les débuts de l'histoire de l'art historique-critique en Allemagne. Par sa *Geschichte der zeichnenden Künste*, Fiorillo, qui enseigne à l'université

de Göttingen, révéla non seulement au public allemand l'état des connaissances et la méthode des savants italiens, mais enrichit aussi la recherche historique italienne d'éléments puisés dans l'École de Göttingen. D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Göttingen, 1798 et 1801; S. Meyer, *Alle origini della Storia dell'Arte. La Kunstgeschichte di*

*Johann Domenicus Fiorillo (1748-1821)*, thèse de l'université La Sapienza, Rome, 1991-1992. La question, simplement esquissée ici, des rapports entre les conceptions historiques du siècle des Lumières et les débuts de l'historisme en histoire de l'art fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le cadre d'un travail que l'auteur prépare sur la perception de l'art dans l'Italie des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.





Fig. 1  
Extrats de documents mérovingiens  
Dans Jean Mabillon,  
*De re diplomatica*, Paris, 1681

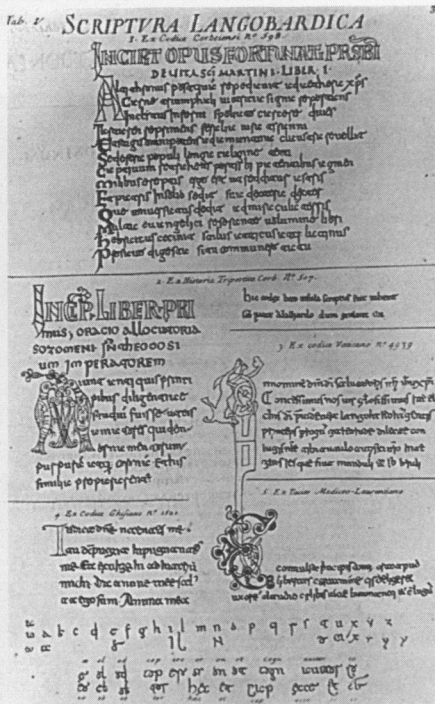


Fig. 2  
Échantillons de la  
«scriptura langobardica»  
Dans Jean Mabillon,  
*De re diplomatica*, Paris, 1681

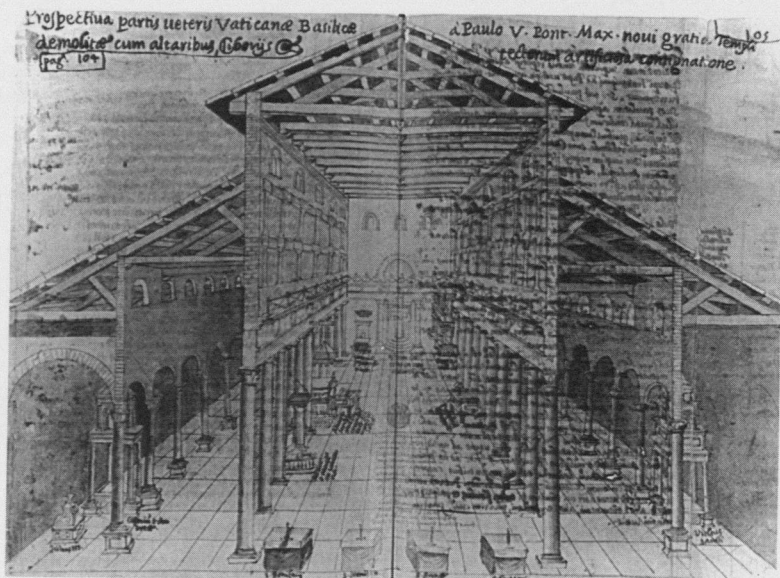


Fig. 3

Nef de l'ancienne église Saint-Pierre  
 Dans Giacomo Grimaldi, *Instrumenta autentica, Codex Barberini latino 2733*  
 Rome, Bibliothèque apostolique du Vatican



Fig. 4  
 Représentation de saint Pierre avec des  
 portraits du pape Léon III et de  
 Charlemagne provenant du Latran  
 Dans Giacomo Grimaldi, *Instrumenta  
 autentica, Codex Barberini latino 2733*  
 Rome, Bibliothèque apostolique  
 du Vatican

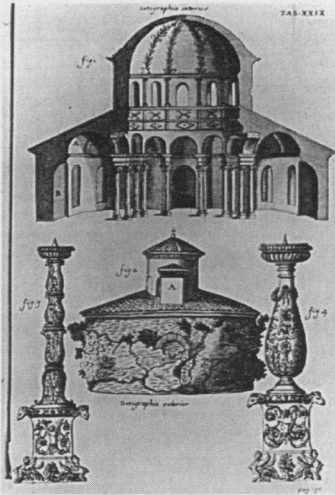


Fig. 5  
 Vue extérieure et coupe transversale  
 de l'église Sainte-Constance  
 Dans Giovanni Ciampini,  
*De sacris aedificiis*, Rome, 1693



Fig. 6  
 Mosaïque de la voûte du  
 déambulatoire de Sainte-Constance  
 Dans Giovanni Ciampini,  
*De sacris aedificiis*, Rome, 1693



Fig. 7  
 Mosaïque de l'abside de S. Teodoro al Palatino  
 Dans Jean Mabillon, *Iter Italicum*, Paris, 1687

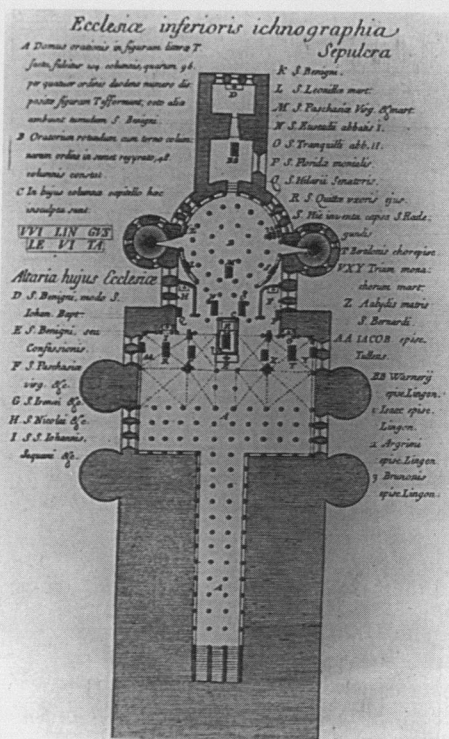


Fig. 8  
Plan de la crypte de Saint-Bénigne  
de Dijon  
Dans *Annales Ordinis Sancti  
Benedicti*, t. IV, Paris, 1707



Fig. 9  
Portrait de Charles le Chauve,  
extrait de la Bible de  
Saint-Paul-hors-les-murs  
Dans Jean Mabillon,  
*Iter Italicum*, Paris, 1687



Fig. 10  
Portraits de Lothaire et de Charles le  
Chauve extraits de la Bible de Vivien  
Dans Bernard de Montfaucon,  
*Monumens de la Monarchie française*, t. I,  
Paris, 1729

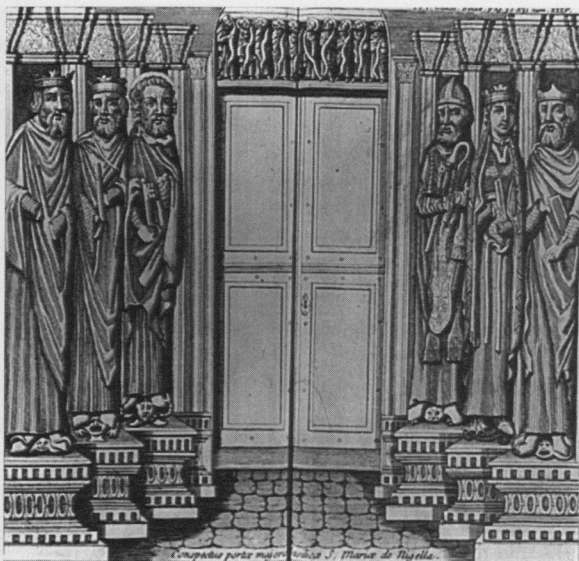


Fig. 11  
Portail de l'église Sainte-Marie de Nesle  
Dans *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, t. I, Paris, 1703

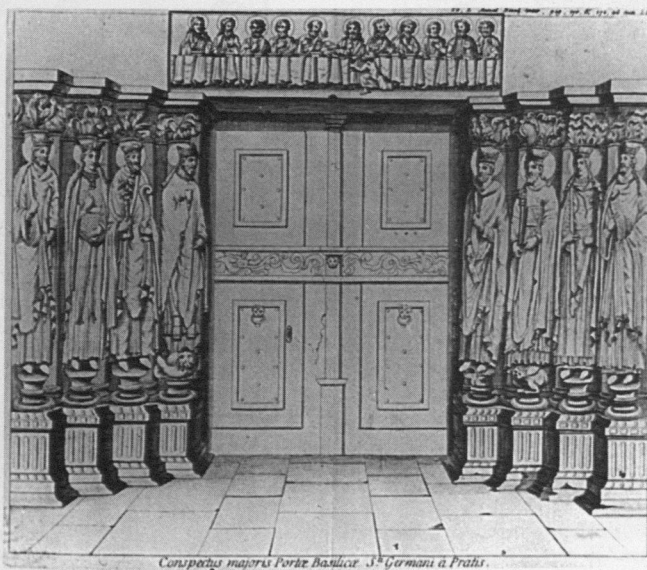


Fig. 12  
Portail de l'église Saint-Germain-des-Prés  
Dans *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, t. I, Paris, 1703



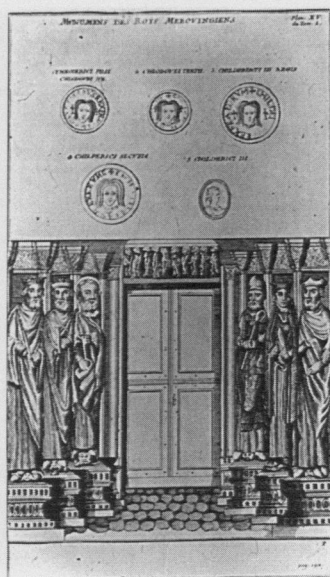


Fig. 13  
Juxtaposition de sceaux mérovingiens  
et du portail de Sainte-Marie de Nesle  
Dans Bernard de Montfaucon,  
*Monumens de la Monarchie française*,  
t. I, Paris, 1729

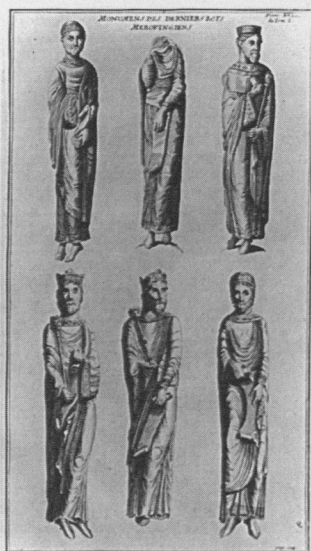


Fig. 14  
Sculptures du portail Sainte-Anne  
de Notre-Dame de Paris  
Dans Bernard de Montfaucon,  
*Monumens de la Monarchie  
françoise*, t. I, Paris, 1729

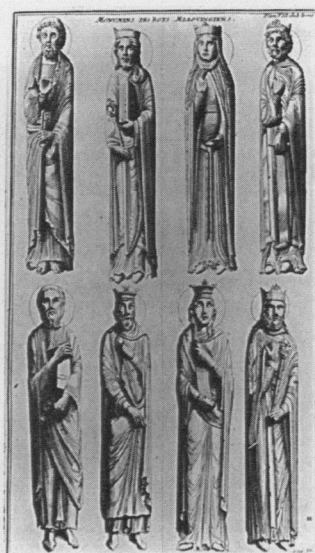


Fig. 15  
Sculptures du portail de Saint-Denis  
Dans Bernard de Montfaucon,  
*Monumens de la Monarchie  
françoise*, t. I, Paris, 1729



Fig. 16  
Ludovico Antonio Muratori  
*Rerum Italicorum Scriptores*,  
Modène, 1723, frontispice

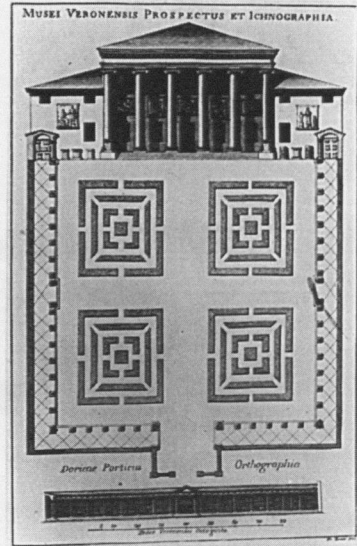


Fig. 17  
Musée aménagé dans la cour  
intérieure de l'Accademia Filarmonica  
de Vérone, aujourd'hui Museo  
Maffeiano  
Dans Scipione Maffei, *Museum  
Veronense*, Vérone, 1749



Fig. 18  
Musée occupant la cour intérieure de l'université de Turin  
Dans Scipione Maffei, *Museum Veronense*, Vérone, 1749