

LE VISUEL ET LA NARRATION.
LA TENSION DES MÉTHODES DANS LES
RECHERCHES ITALIENNES DE RUMOHR

GABRIELE BICKENDORF

La première impression optique quand on ouvre les *Recherches italiennes* de Carl Friedrich von Rumohr est, pour le dire familièrement, celle d'un désert d'écriture. Nous ne voyons que du texte sans illustration. La confrontation avec l'art dans les trois tomes de l'œuvre principale de Rumohr est exclusivement verbale. Rumohr y a cité de nombreuses œuvres d'art, les a décrites pour une part de façon détaillée, les a datées, localisées, a précisé des différences stylistiques et les a inscrites dans un récit sur le devenir de l'histoire de la peinture italienne entre le début du Moyen âge et Raphaël.

Dans l'histoire allemande de l'art, les *Recherches italiennes* de Carl Friedrich von Rumohr signalent, avec la monographie de Gustav Friedrich Waagen sur les frères Van Eyck, le tournant historico-critique de l'histoire de l'art qui s'opère au cours des années 1820. La petite étude de Waagen *Sur Hubert et Johann van Eyck* parut dès 1822, suivie par le travail en trois volumes de Rumohr de 1827-1831 qui englobe l'histoire de l'art en Italie des premiers temps chrétiens jusqu'à Raphaël. Du point de vue méthodique et historiographique, les deux œuvres prises ensemble ont représenté un tournant de la recherche allemande. Considérées dans un cadre international, elles répondent plutôt à un processus par étapes successives d'historisation de la contemplation artistique, un processus dont les débuts s'observent déjà dans la littérature artistique italienne et française du XVII^e siècle et qui au XVIII^e siècle – notamment en Italie – a produit une recherche en histoire de l'art d'une grande efficacité. Au XVIII^e siècle l'historisation de la contemplation artistique était très étroitement liée avec la présentation visuelle. Dans la tension entre visuel et narration, on reconnaît les moments de tradition et d'innovation dans les *Recherches italiennes*.

Ce n'est pas un hasard si Rumohr, par sa formation et l'objet de ses investigations, était étroitement lié à l'érudition italienne. Il avait été à Göttingen l'étudiant de l'artiste et historien d'art italien Fiorillo et pour ses *Recherches italiennes*, il s'était intensément confronté avec la littérature

artistique du XVIII^e siècle. L'Université de Göttingen était vers 1800 précisément un des centres intellectuels allemands qui dans les disciplines historiques donnait des impulsions décisives. L'école historique de Göttingen qui esquissait la théorie d'une histoire universelle de toutes les époques, de tous les peuples et de tous les objets, est devenue célèbre. Pour qu'un programme aussi englobant reste aussi pratiquement réalisable, des domaines particuliers furent scindés du domaine de la recherche historique générale comme autant d'« histoires particulières ». Ils devaient constituer des sous-disciplines de la recherche historique, par exemple l'histoire militaire et l'histoire littéraire, mais aussi l'histoire de l'art. Par conséquent c'est à Göttingen que l'histoire de l'art a été enseignée pour la première fois de manière autonome à la faculté de philosophie. Fiorillo qui avait d'abord été employé comme responsable de la collection de gravures et comme professeur de dessin à l'Université proposa à partir de 1791 des conférences et des cours sur l'histoire et la théorie des arts plastiques. En tant qu'historien de l'art, il joua le rôle de médiateur entre l'Italie et l'Allemagne. Son œuvre principale, *L'histoire des arts du dessin depuis leur renaissance jusqu'à l'époque récente*, se fondait du point de vue méthodologique et historiographique sur la grande histoire de la peinture italienne de Luigi Lanzi, mais élargissait son programme à l'histoire artistique de l'Europe pour concrétiser ainsi jusque dans le domaine artistique la perspective chronologiquement et spatialement englobante de l'« histoire universelle ».¹

Parmi les élèves de Fiorillo à Göttingen, on compte, outre Rumohr, d'importants représentants du romantisme allemand. August Wilhelm Schlegel qui écrivit plus tard des écrits philosophiques sur l'esthétique ainsi que ses amis Wilhelm Heinrich Wackenroder et Ludwig Tieck dont les *Épanchements d'un moine ami des arts* (1796) devinrent l'écrit programmatique d'une découverte esthétique de l'art médiéval en Allemagne, furent des élèves de Fiorillo. Le matériau de l'art médiéval avait déjà été découvert en grande partie par la recherche française et italienne, c'est-à-dire rassemblé, soumis à un examen critique, reproduit et publié. Fiorillo exposait les résultats de ses recherches dans son enseignement universitaire. Portés par le renforcement du sentiment national Wackenroder et Tieck transformèrent ces connaissances en un appel littéraire à la jeunesse : elle se devait de retourner aux racines esthétiques du Moyen âge allemand. Rumohr en revanche se cantonna au plan scientifique et s'engagea dans une approche critique de la recherche italienne sur le Moyen âge transmise par Fiorillo. Il présenta le résultat dans une suite d'articles parus depuis 1820 et finalement dans ses *Recherches italiennes*.²

Indirectement Gustav Friedrich Waagen peut aussi être rangé dans le cercle de Fiorillo puisque Ludwig Tieck, comme proche ami de la famille

Waagen, devint son père intellectuel. C'est Tieck qui recommanda Waagen à Sulpiz et Melchior Boisserée pour qu'il puisse découvrir leur collection de peintures allemandes et néerlandaises anciennes. Il en résulta une impulsion pour les recherches de Waagen sur les frères van Eyck. C'est vraisemblablement par l'intermédiaire de Tieck que Rumohr et Waagen firent connaissance avant de s'engager dans un travail collectif de conception du premier musée public en Prusse. La fondation du musée (Altes Museum) fut une partie de la réforme de l'éducation en Prusse qui sous la direction de Wilhelm von Humboldt commença en 1811 avec la création de l'université moderne – appelée plus tard Université Humboldt du nom de son fondateur – et embrassa tout le système public d'éducation. Le musée devait être construit en un lieu choisi, au centre du pouvoir prussien, sur l'île de la Spree, directement face au château de Berlin. Le roi de Prusse désigna Schinkel comme architecte et une « commission artistique » dirigée par Wilhelm von Humboldt pour préparer le projet. Le but de la commission était de faire du musée un institut de formation générale où l'on aurait pu transmettre aussi bien une jouissance esthétique qu'un savoir sur l'histoire de l'art. Aucun événement ne montre aussi clairement que ce conflit le changement de programme dans l'histoire de l'art en Allemagne.³

Dans le projet de musée berlinois l'orientation historico-critique de l'histoire de l'art fut imposée institutionnellement dans la mise en place et la présentation de la collection d'art de la Prusse. Du point de vue des personnes le virage se reconnaît à la nomination de Waagen à la commission et au renvoi d'Alois Hirt. Hirt avait en projet un musée des chefs-d'œuvre qui devait montrer la succession des sommets dans l'histoire de l'art. Sur la base des pièces disponibles, ce plan n'aurait pas été réalisable, c'est pourquoi Hirt voulait garnir l'exposition pour l'essentiel de copies de chefs-d'œuvre. Les reproductions de peintures et de plastiques devaient – comme les anciennes collections de plâtres d'après l'antique – montrer les réalisations supérieures de l'art comme des modèles pratiques pour les artistes du futur. L'histoire de l'art était pour Hirt conçue comme l'institutrice du présent au niveau pratique. Waagen et Rumohr présentèrent la conception opposée en renonçant au modèle de la « *historia magistra vitae* » et en réclamant une perspective radicalement historique sur les œuvres : leur musée devait servir à une culture de caractère général dans l'histoire de l'art et non à la formation d'artistes. Tous deux s'opposèrent vivement à l'idée d'opérer avec des reproductions. Waagen, fils d'un peintre spécialisé dans la copie, savait très bien de quoi il parlait, et il refusa avec véhémence une histoire de l'art de seconde main. Le musée de la Prusse devait – même en renonçant aux sommets de l'esthétique – visualiser l'histoire de l'art exclusivement à partir d'originaux. Waagen et Rumohr souhaitaient tous deux compléter la collection du point de vue de la

présentation de toutes les époques et les écoles essentielles, mais ils voulaient combler les lacunes des dépôts prussiens par une politique d'achat adaptée. Ce qui leur importait c'était le « processus d'évolution en histoire de l'art » qui à leur avis pouvait aussi se reconnaître et se comprendre à partir d'œuvres secondaires voire marginales. Le renoncement au niveau esthétique était compensé par une ferme exigence d'authenticité historique.⁴

De la sorte les repères de la culture visuelle se modifièrent radicalement au musée. En Prusse le primat de l'esthétique fut abandonné au profit d'un regard historique qui – à partir de l'analyse du connaisseur pratiquée sur l'original – devait appréhender les cohérences géographiques des époques historiques comme les transformations temporelles dans la suite des époques de l'histoire de l'art. À cet égard la plus haute qualité artistique était souhaitable, mais pas impérative. La conception historico-critique du musée compensait par une orientation épistémologique les déficits qui étaient attachés aux collections prussiennes du point de vue de la comparaison internationale. Par la quantité des œuvres majeures, Berlin ne pouvait pas, et de loin, se comparer avec les collections de Paris et de Londres, de Vienne ou de Saint-Petersbourg. Ce manque ne devait pas être dissimulé par des copies. Dans le cadre de sa grande œuvre réformatrice, la Prusse abandonna l'ambition de déployer une magnificence princière grâce aux collections d'art et créa un musée qui soit une institution de formation à l'histoire de l'art. C'est par cette conception novatrice que le musée de Berlin s'engagea dans la concurrence internationale. Gustav Friedrich Waagen par la suite fit aussi le catalogue des dépôts de Paris, Londres, Vienne et Saint-Petersbourg et les décrivit d'un point de vue scientifique selon les critères berlinois.⁵

Rumohr avait longtemps compté sur un poste dans la « commission artistique ». Jusqu'à aujourd'hui on n'a pas pu éclaircir la question de savoir pourquoi finalement ce n'est pas lui qui a été choisi mais Waagen, lequel, en inaugurant le musée en 1830, est aussi devenu directeur de la galerie de peinture. Rumohr a pu se sentir mis à l'écart, ce qui ne l'a pas empêché d'aider Waagen collégialement de toutes ses forces et de défendre de façon offensive une position commune dans la lutte contre Hirt. Quand Waagen fut appelé à la « commission artistique », il avait déjà publié avec la monographie sur van Eyck son premier livre profondément novateur. Les *Recherches italiennes* de Rumohr virent le jour parallèlement au travail de la commission. La publication fut arrêtée en 1831 avec le troisième volume, peu après l'ouverture du musée. Les articles préparatoires de Rumohr dans le *Kunstblatt* de Schorn montrent *in nuce* le projet historico-critique, l'auteur essayant encore de prendre surtout ses distances par rapport à son maître et à l'ancienne recherche italienne. Puis il y eut une étroite interaction entre la rédaction de son livre, la controverse avec Alois Hirt parfois violemment polémique, et la

formulation du nouveau projet de musée. Dans ce processus la conception historico-critique a été affinée sur le plan théorique et pratique aussi bien pour la recherche et l'historiographie de l'art que pour la présentation dans les musées.⁶

L'historiographie historico-critique de l'art se caractérise par de larges convergences avec la recherche historique contemporaine en Prusse, avec ce que l'on appelle l'« École historique » dans laquelle on range, outre Wilhelm von Humboldt, Georg Bartholdt Niebuhr et Leopold von Ranke. Avec l'École historique, le centre de l'innovation en matière d'histoire universelle s'était déplacé de Göttingen à Berlin où l'Université Humboldt constituait un nouveau centre – complété par Rome et Florence, car à Berlin la fondation de l'Université de Humboldt créa également un centre de l'italianisme allemand. Niebuhr, comme Ranke et Rumohr, poursuivaient leurs recherches en Italie où les érudits se rencontraient pour dialoguer et engager des échanges tout comme à Berlin. L'historien de l'Antiquité Niebuhr se consacrait activement à son *Histoire romaine*, qui parut entre 1811 et 1831. Rumohr fréquentait régulièrement sa maison romaine et y prenait des conseils pour des questions complexes de paléographie et de critique des sources. À la même époque Ranke, qui depuis 1825 enseignait à Berlin et qui est entré dans l'histoire des sciences comme un historiographe conservateur de la Prusse, travaillait dans les archives romaines à son histoire, devenue célèbre, des papes de l'époque moderne, une histoire qui parut entre 1834 et 1839.⁷

Sur le plan de la théorie et des méthodes, l'« École historique » berlinoise reposait sur l'historiographie des Lumières à Göttingen. Avec cette dernière, elle partageait la conception universaliste sur la base du singulier collectif de l'« histoire ». L'unification des nombreuses « histoires » en une seule « histoire » impliquait aussi bien de renoncer aux modèles historiques cycliques que la représentation d'une « *historia magistra vitae* ». L'« histoire » était pensée comme sans répétition, linéaire, continue et orientée de façon téléologique par un progrès permanent – cela en opposition radicale aux modèles du début de l'époque moderne, fondés sur la reprise permanente de processus naturels, en opposition au modèle du cycle de la vie avec une jeunesse, une maturité, une vieillesse ou un bouton, une fleur et un déclin. En liaison avec ce cadre de pensée, l'École historique critiquait durement toute représentation selon laquelle l'histoire pourrait, telle une institutrice, fournir le présent en modèles d'action pratique. Ranke exprima cela dans son introduction à l'histoire des papes d'un mot célèbre : son exposé ne voulait pas instruire la postérité mais « simplement montrer comment les choses s'étaient passées. »⁸

L'historiographie éclairée de Göttingen avait systématiquement

construit l'histoire universelle et l'avait maintenue comme une structure théorique transparente pour la recherche et l'historiographie. La construction théorique de l'histoire, liée au concept de plan, restait connaissable et donc accessible à la critique et réversible. C'est ainsi que de façon programmatique Johann Christoph Gatterer parlait du plan historique et des associations narratives qu'il fondait. De manière analogue, Fiorillo dans son *Histoire des arts du dessin* poursuivait encore un plan expressément fondé. Dans l'École historique comme dans l'histoire historico-critique de l'art, la dimension théorique de la réflexion historiographique a disparu. La structure auparavant élaborée de façon consciente fut désormais elle-même projetée dans l'histoire et comprise comme sa qualité inhérente. La narration historique n'avait désormais plus besoin d'aucun fondement express mais suivait plutôt les données apparemment naturelles du « cours de l'histoire ».⁹

Dans ce processus se trouvait inclus le déplacement de l'exigence de vérité de la construction historiographique à la méthode critique dont le cœur était formé par la critique des sources et la critique de la littérature ancienne. C'est sur leur méthode critique que les historiens et historiens de l'art allemands construisaient leur mythe d'un fondement de la science moderne. De même que Niebuhr et Ranke se profilaient en pères de la recherche historique moderne, Waagen et Rumohr se laissaient célébrer comme les fondateurs d'une histoire scientifique de l'art. L'histoire des sciences en Allemagne s'aligna sur leur auto-image jusqu'à la fin du xx^e siècle. Dans les travaux spécialisés consacrés à l'histoire de la discipline, on pouvait lire jusqu'à une date récente que Ranke était « le fondateur de l'historiographie moderne » pour avoir donné à la critique des sources sa méthode. L'apport révolutionnaire de Niebuhr était perçu dans le fait que sa critique de Tite-Live avait brisé pour la première fois de manière exemplaire l'autorité des auteurs antiques. On lit un jugement analogue chez les historiens de l'art. Le mérite de Rumohr et Waagen serait d'avoir introduit la critique des sources dans la contemplation de l'art, et d'avoir ainsi instauré l'histoire de l'art comme science dotée d'une méthode.¹⁰

Ce sont seulement les recherches d'histoire des sciences des derniers vingt ans qui ont considérablement relativisé cette image. Sont apparues non seulement les relations étroites entre l'historiographie des Lumières et l'historisme qui remettent en question à la fois l'idée d'une césure paradigmatique au début du xix^e siècle et la stricte distinction entre une recherche pré-scientifique avant 1800 et une scientification venue en suite. En même temps la concentration du paradigme historico-critique sur la critique des sources est à la fois insuffisante et fautive. Les historiens et historiens de l'art allemands du début du xix^e siècle n'ont pas « inventé » la critique des sources et inversement leur contribution ne s'y réduit pas.¹¹

La critique des sources avait plutôt dans la république internationale des savants une très ancienne tradition dont les débuts peuvent être recherchés jusqu'au commencement de l'époque moderne. Ils avaient trouvé une première systématisation méthodique à la fin du xvii^e siècle par les Mauristes français, quand Jean Mabillon a publié ses règles de critique historique et juridique sous le titre *De re diplomatica*. La congrégation de Saint-Maur, à Saint-Germain des Prés, était devenue un centre de la recherche sur les sources de l'histoire ecclésiastique où les principes d'une recherche historique de la vérité dans la critique de l'authenticité des sources, le « *discrimen veri ac falsi* » avaient été élaborés. En une génération, la méthode mauriste de la recherche historique s'était répandue à travers toute l'Europe. Ce sont les Bénédictins français qui ont posé les bases des Lumières en histoire dont le centre fut constitué ensuite par la « *scuola mabilloniana* » du maurisme italien. La principale contribution de la « *scuola mabilloniana* » est la découverte du Moyen âge italien à laquelle participèrent notamment des chercheurs comme Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei et Francesco Gori. Les mauristes italiens ont rassemblé et compulsé les sources médiévales, ils ont examiné leur authenticité du point de vue de la critique des sources, les ont datées et localisées pour finalement les éditer. De la sorte ils ont, par la critique des sources, procuré des matériaux dans une mesure jusque-là inconnue.¹²

Dès les mauristes français s'était opéré dans les intérêts de recherche un tournant qui dans le long terme posait les jalons pour un développement méthodologique parallèle de l'histoire de l'art et de l'histoire générale. Les mauristes transformèrent les œuvres d'art en sources visuelles en intégrant l'art plastique dans les matériaux de leurs recherches et en les examinant selon leurs méthodes critiques. De cette façon la recherche sur l'art était fondée, au-delà des méthodes, sur la critique des sources, l'épigraphie et la paléographie. C'est aussi là que commencèrent à se développer selon le modèle des sciences auxiliaires de l'histoire les procédés d'une critique des formes adaptée à ses objets. Cette perspective fut élargie au cours du xviii^e siècle par la « *Scuola Mabilloniana* » italienne et ses successeurs. La théorie internationale des mauristes conduisait ainsi non seulement à un encadrement méthodologique de la recherche historique mais aussi à une intégration de l'art dans l'histoire universelle. Finalement la publication de reproductions sous forme de gravures d'après les œuvres dans les grands corpus de sources au début du xviii^e siècle déclenchèrent un véritable engouement pour la visualisation. Dans la contemplation artistique pratiquée par les mauristes, l'historisation et la visualisation des matériaux et de la méthode étaient liés de la manière la plus étroite.¹³

Quand les historiens et historiens de l'art du début du xix^e siècle se

présentèrent comme les inventeurs de la critique des sources et les fondateurs des sciences historiques modernes et de l'histoire de l'art, ce n'était pas là seulement une manœuvre d'auto-stylisation. Ils détournèrent plutôt de la sorte les filiations traditionnelles qui les liaient à l'histoire des Lumières et aux contributions de la République internationale des savants. La recherche allemande réduisit son horizon à la perspective nationale – et non pas pour ce qui concernait l'objet de ses investigations, mais en relation avec les instruments méthodologiques. Rumohr, Niebuhr et Ranke se tournèrent avec beaucoup d'emphase vers l'Italie mais se comportèrent comme s'il n'y avait jamais eu là-bas une recherche sérieuse. En adoptant la pose de révolutionnaires scientifiques et de découvreurs, ils se comportèrent paradoxalement aussi de manière anhistorique, en mettant entre parenthèses l'histoire de la recherche dont ils poursuivirent et raffinèrent les techniques d'analyse.

Dans les *Recherches italiennes* Rumohr ne pouvait manifestement pas renoncer aux résultats obtenus par la « Scuola Mabillona ». Même un coup d'œil superficiel dans ses notes infrapaginales permet de le voir clairement. On y trouve des renvois aux auteurs et aux œuvres spécialisés, notamment aux éditions des sources de Ludovico Antonio Muratori. Mais même du point de vue méthodologique le lien était clair. Quand Rumohr pour chaque proposition en matière d'histoire de l'art exigeait une preuve à deux niveaux, celui de la critique des sources et celui de l'analyse formelle (comme il le disait lui-même les raisons de l'analogie ou du document), il paraphrasait un postulat de Luigi Lanzi qui – tout à fait dans la tradition des Mauristes – avait établi une distinction entre les preuves « intrinsèques », liées à la critique des formes, et les preuves « extrinsèques », fondées sur la critique des sources. Ce n'est pas seulement en appliquant les méthodes de la critique des sources mais aussi en les intégrant à la logique de recherche que les *Recherches italiennes* se fondaient sur la pratique de la « Scuola Mabillona ». ¹⁴

Contre cette thèse, il y a une déclaration explicite où Rumohr balaya toute la recherche française et italienne du XVIII^e siècle en la déclarant sans pertinence pour une histoire de l'art. Dans un ample mouvement, il discréditait les contributions des bénédictins mauristes et de leurs successeurs italiens en écrivant : « Même aux époques anciennes, les savants bénédictins, prêtres, bibliothécaires, un Muratori, un Gori et les autres étaient davantage poussés par un intérêt ecclésiastique que par un intérêt pour l'histoire de l'art à reproduire, expliquer et éditer les Antiquités médiévales. » Cette déclaration n'est pas seulement une manière de dévaloriser, comme en passant, mais elle donne en outre un renseignement très précis sur les points où Rumohr fixait les différences fondamentales. Ils concernent aussi bien l'objet de la recherche que la méthode et le mode de présentation. Tout d'abord Rumohr déniait à ses prédécesseurs la dimension historique de la recherche dans la

mesure où, réduisant et falsifiant les faits, il métamorphosait un intérêt scientifique pour l'histoire de l'Église en un intérêt religieux. Mais surtout il laissait entendre que l'ancienne littérature artistique n'avait ni procédé à des critiques et analyses historiques, ni présenté ses résultats dans une narration qui leur corresponde. Cela aussi n'était que partiellement exact. Les éditions de sources comme les publications en forme de catalogues concernant l'histoire des types ou certaines collections n'avaient effectivement pas de caractère narratif mais relevaient en revanche de la critique des sources et de l'analyse formelle. En outre la recherche italienne du XVIII^e siècle avait aussi produit des présentations narratives dans le domaine de l'histoire locale et de l'histoire des genres. Derrière ce tableau falsifié se dissimulait manifestement chez Rumohr le motif de construire de façon exagérée un contraste à son propre programme. Rumohr avec les *Recherches italiennes* ne voulait produire ni une œuvre d'histoire religieuse ou locale ni une histoire des types, des genres ou des collections mais une œuvre d'histoire de l'art, et cette histoire de l'art ne devait pas être seulement historico-critique mais aussi historico-narrative. L'histoire de l'art allemande du début du XIX^e siècle partageait le paradigme de la narration avec l'histoire générale de l'école historique berlinoise. En même temps, cette histoire de l'art qui prétendait d'elle-même être pour la première fois une science au sens moderne excluait la visualisation de ses objets comme moyen de représentation – ou comme Rumohr le formulait : comme histoire de l'art elle ne devait plus « reproduire », « expliquer » et « éditer ». La narrativité refoulait le visuel. ¹⁵

Rumohr sacrifia la visualisation d'un côté à la conception narrative de l'histoire universelle, mais d'un autre côté aussi – et cela peut à première vue paraître paradoxal – à un concept de l'histoire de l'art qu'il reprit de Winckelmann dans un débat critique avec celui-ci.

Winckelmann avait, on le sait, forgé le collectif singulier d'« histoire de l'art une ». Il englobait l'« histoire unique » au sens de l'histoire universelle et l'« art unique », résumant la pluralité des « arts ». Il ne devait plus être question d'« artistes » et d'« arts » au pluriel mais d'un devenir unifié de l'« art unique ». Dans le célèbre passage de l'introduction à *Histoire de l'art dans l'Antiquité* de 1764, Winckelmann écrivait : « L'histoire de l'art doit enseigner la naissance, la croissance, la transformation et le déclin de celui-ci, à côté des divers styles des peuples, des époques et des artistes et le prouver, dans la mesure du possible, à partir des œuvres qui subsistent de l'Antiquité. » Dans cette conception la notion abstraite d'« art » représente le sujet agissant d'une histoire linéaire, les œuvres singulières deviennent des traces, des jalons indiquant le « stade de développement » du collectif singulier auquel elles renvoient. Dans l'exposition linguistique Winckelmann a

réussi avec *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* un remarquable développement du projet historiographique en associant au plus haut niveau stylistique la narration de l'« histoire » avec une description rendant vivantes quelques œuvres. L'innovation de Winckelmann ne résidait pas seulement dans l'« invention » du double collectif singulier mais pour l'essentiel aussi dans l'ambition littéraire exemplaire de sa présentation tant du point de vue descriptif que narratif. Cela distinguait son travail au même titre que la largeur de l'horizon face aux histoires locales ou aux histoires de genres des Italiens.¹⁶

Winckelmann réalisa aussi la littérisation de son histoire de l'art au détriment de sa visualisation. Le principe de la visibilité fut déplacé de l'illustration dans la description. Comme personne avant lui Winckelmann fit de façon programmatique de la vision le principe fondamental de la recherche en histoire de l'art ou en archéologie. Mais cette vision se rapportait à l'autopsie de l'original qu'il privilégia de façon polémique contre toute transmission secondaire du savoir par la lecture. Pour la présentation de ses résultats dans son œuvre principale, il ne se fia pas en revanche à l'exposition visuelle. Il ne confia pas le soin de construire son image de l'histoire à une série d'images et ne chercha pas à reproduire le résultat de son autopsie dans une illustration correspondante. Dans *L'histoire de l'art dans l'Antiquité* nous ne trouvons pas d'illustration, mais seulement de petites vignettes au début de chaque chapitre. Elles ont une fonction d'abord décorative, bien que les objets présentés soient évoqués dans le texte. Cela ne signifie pas il est vrai que Winckelmann abroge par principe le mode traditionnel de présentation, car ses *Monumenti inediti* qui paraissent cinq ans plus tard avec leurs reproductions en grand format techniquement coûteuses suivaient largement le modèle des anciennes publications archéologiques illustrées.¹⁷

Entre *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* et les *Monumenti inediti* se dessine plutôt la séparation entre deux genres d'écrits sur l'art : d'un côté la présentation historiographique d'un vaste déroulement – Winckelmann lui-même parlait d'un « système » – et de l'autre une forme d'exploitation des matériaux par un catalogue incluant sous forme de gravure une illustration aussi précise que possible des objets particuliers. Winckelmann n'avait donc pas une méfiance de principe quant aux possibilités de la reproduction sur gravure quand il s'agissait d'assurer les découvertes faites sur un objet particulier et d'offrir un complément visuel à des catalogues de données et de faits qui étaient résumés dans le texte d'accompagnement ou quand il s'agissait d'une brève description de chaque œuvre avec sa localisation et sa datation. Simplement il n'y avait plus de lieu dans son « système » pour transmettre l'articulation de la narration et de la description par des concepts que manifestement il ne considérait plus comme illustrables. Les charnières entre la

narration et la description étaient constituées par des concepts relevant de l'esthétique de la réception sous forme de caractéristiques stylistiques qui ne pouvaient être rattachées à une description que pour des aspects partiels. C'est ce qui apparaît clairement quand on considère par exemple de plus près les caractérisations du style « haut » et du « beau » style. Quand Winckelmann caractérise le « style haut » comme « libre et sublime », comme une « grandeur » qui correspond aux temps héroïques, quand il y voit l'« expression d'une paix de l'âme expressive et pleine de sens » et même « une dureté virile » par opposition à « l'élégance féminine » et à la « grâce » du « beau style », ces caractérisations échappent à la reproductibilité technique. La gravure ne pouvait rendre que cet aspect partiel désigné par Winckelmann comme « le dessin » et qui désignait les particularités formelles des œuvres plastiques dans leur contour et leur dessin interne. Renoncer à l'illustration prémunissait Winckelmann dans *l'Histoire de l'art* aussi bien contre une rupture du cours de la narration que contre une réduction de sa conception du style qu'il confiait plutôt à une description rhétorique.¹⁸

Le projet de Winckelmann n'introduisit nullement un changement immédiat de système dans l'histoire de l'art. Il représentait plutôt le début d'une phase où des modèles différents ont été expérimentés. Une association du collectif singulier « histoire de l'art » et du principe de l'illustration dans la tradition italienne et française des mauristes a été entreprise par Sérour d'Agincourt au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle. Dans son *Histoire de l'art par les monuments* l'auteur présentait dans trois volumes de reproductions l'« unique histoire de l'art » illustrée du Moyen âge qui était ensuite commentée dans trois volumes de textes complémentaires. Les 325 tableaux de *l'Histoire de l'art* représentaient face aux formes antérieures de documentation matérielle une rupture dans la mesure où ils illustraient moins l'objet particulier que la cohérence constituée par les œuvres d'un moment et d'une école. La cohérence donnée à Winckelmann à l'histoire à travers la narration était suggérée à l'observateur chez Sérour d'Agincourt par le rassemblement des différentes images sur un tableau. Un tableau présentait plus fortement avec la simultanéité des images juxtaposées l'unité du caractère d'une région à un moment donné. La suite chronologique ne résultait ensuite que de la succession des tableaux. Les premiers représentants d'une histoire de l'art historico-critique en Allemagne rejetèrent ce procédé au profit d'une solution qui privilégiait le principe narratif.¹⁹

Quand en 1827 parurent les deux premiers volumes des *Recherches italiennes* l'ensemble de l'œuvre avait été conçu, comme d'évidence, sous la forme de purs volumes de textes sans aucune reproduction. Dans ses deux premiers chapitres, la célèbre « Économie de l'art » et « La relation de l'art

à la beauté », Rumohr s'étendait en réflexions sur les fondements de sa théorie de l'art. Mais il laissait de côté toute discussion sur la méthode qui légitimait sa narration. Même le texte, sans cesse complété par des indications de méthode, à l'inclusion du troisième volume de 1831 qui comprend une petite monographie sur Raphaël et une étude « Sur l'origine commune des écoles architecturales du Moyen âge », n'éclaire que peu cette question.²⁰

Ce vide méthodologique ne caractérise pas seulement les travaux de Rumohr. Il fait partie des caractéristiques de l'histoire de l'art historico-critique en Allemagne entre 1820 et le milieu du siècle. Les réflexions théoriques de Rumohr concernaient le concept de l'art qu'il cherchait à éclairer en se confrontant aux écrits de Winckelmann et de Lessing, mais surtout en recourant à Schelling. Plus d'un demi-siècle après Winckelmann, à l'évidence seule une moitié du double collectif singulier appelait encore des clarifications. Sur la base de la discussion contemporaine Rumohr redéfinit le concept d'« art » pour gagner un cadre théorique à son examen de l'art italien de la fin de l'Antiquité à Raphaël.²¹

Il ne soumit pas le second concept, celui d'« histoire » à une nouvelle discussion, ce qui fit disparaître la question de la représentation historiographique de la réflexion explicite. De la sorte s'opéra dans l'historiographie de l'art un même déplacement du centre de gravité que dans l'histoire générale. « L'histoire elle-même » apparaissait si fondée en nature qu'on ne s'interrogeait ni sur les principes d'une recherche visant à la reconstruction, ni sur les lignes directrices dans la construction d'une représentation de l'histoire. Ceux-ci résultaient prétendument selon Rumohr du cadre de son concept de l'art et des règles de la critique des objets. En vue d'une reconstruction scientifique il précisait les notions liées au statut de connaisseur et à la critique des sources tandis que sa représentation historiographique résultait pour lui de façon apparemment évidente de l'hypothèse théorique d'un « idéal de l'art » omniprésent qui devait se déployer dans des « aspirations artistiques » différentes du point de vue historique et géographique ou plutôt dans les différentes manifestations d'un « vouloir » des diverses époques et des divers peuples.²²

De manière analogue et en liaison avec la problématique des formes de la représentation la question de l'illustration tomba elle aussi chez Rumohr dans un vide méthodologique. Il négocia la question du visuel d'un côté au niveau philosophique, en se confrontant d'un point de vue théorique avec la question de la « pensée visible » par opposition à la « pensée abstraite ». L'« œil sensible » et le « plaisir sensible de la contemplation » lui fournirent aussi l'occasion d'une réflexion esthétique sur le concept de beauté. D'un autre côté la vision avait chez lui un lieu systémique dans le cadre de la critique des objets et de la légitimation qui en résultait pour les propositions

singulières en matière d'histoire de l'art. Dans chaque argumentation, la reconnaissance visuelle des analogies formelles était ancrée dans les résultats de sa recherche intensive sur les sources. Le lieu méthodologique du visuel est ici localisé dans les techniques de recherche où la critique sévère du connaisseur et une critique non moins acérée des sources se complétaient.²³

En mettant entre parenthèses une forme explicitement réfléchie de représentation de ses résultats en matière d'histoire de l'art, il éliminait aussi la question d'une représentation visuelle sous forme d'illustrations. Le déploiement historique de « l'art » dans la succession historique semblait aussi naturel que lui paraissait évidente la représentation purement verbale. Il rejeta comme déconcertante et même confuse la conception visuelle de l'histoire de l'art telle qu'elle avait été présentée par Séroux d'Agincourt dans le rassemblement des reproductions et dans la suite des gravures. En revanche il déplaça le principe de la visibilité dans la représentation verbale elle-même. Ici il suivait Winckelmann, pourtant largement critiqué par ailleurs. N'écrivait-il pas sur les développements de l'*Histoire de l'art*: « Certes la conception qu'a Winckelmann de la beauté singulière était des plus justes, la représentation qu'il en donnait était d'une évidence visuelle insurpassable, d'un feu qui entraînait. ». Même s'il n'atteignit jamais lui-même la puissance verbale d'un Winckelmann, son modèle pour ce qui est de l'articulation de la narration et de la description est clairement reconnaissable dans les *Recherches italiennes*. C'est peut-être moins le cas pour les chapitres sur le Moyen âge où les descriptions ne sont guère accusées. Dans l'histoire de l'art de l'époque moderne et surtout dans son mémoire sur Raphaël, le modèle ne peut être ignoré. Dans l'ensemble Rumohr semble avoir regardé avec méfiance toutes les formes d'histoire de l'art illustrée. L'illustration était pour lui la caractéristique d'une tradition de recherche qu'il ne voulait tout simplement pas considérer comme une partie de l'histoire de l'art car elle n'avait jamais été définie par un concept artistique.²⁴

NOTES

- ¹ L'ouvrage fondamental sur Fiorillo est le volume d'actes de colloque: *Johann Domenicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, éd. par Antje Middeldorf-Kosegarten, Göttingen 1997. Sur l'« École de Göttingen » voir Otto Gerhard Oexle, *Aufklärung und Historismus: Zur Geschichtswissenschaft in Göttingen um 1800*, in: *Ibid.*, p. 28-56. *Geschichtswissenschaft in Göttingen*, éd. par Hartmut Bookmann, Vorlesungsreihe, Göttingen 1987. Le concept d'« histoire spéciale » remonte à Johann Christoph Gatterer: Peter Hanns Reill, *Johann Christoph Gatterer*, in: *Deutsche Historiker*, éd. par Hans-Ulrich Wehler, Göttingen, 1980, p. 7-22.
- ² Carl Friedrich von Rumohr, *Mitteilungen über Kunstgegenstände. Auszüge aus Briefen von Carl Friedrich Freyherr von Rumohr an D^r Schorn. Florenz. Behandlung italienischer Kunstgeschichte*, in: *Kunst = Blatt* 1820, N° 39, p. 153-156; *Altflorentinische Baukunst*, N° 52, p. 205-207 et N° 53, p. 209-210; *Princip des Schönen*, N° 54, p. 213-216; *Tendenz der nachraphaelischen Kunst*, N° 55, p. 217-219. Id., *Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey*, in: *Kunst = Blatt*, 1821, N° 7, p. 25-27, N° 8, p. 29-31, N° 9, p. 33-35, N° 11, p. 43-45, N° 12, p. 45-48. Id., *Italienische Forschungen*, 3 vol., Berlin, Stettin 1827-1831. Sur la médiévisque des débuts de l'époque moderne voir: Ingo Herklotz, *Mittelalterliche Kunst zwischen absolutistischer Geschichtsschreibung, kirchlichem Reformbemühen und kunsthistoriographischem Schulenstreit. Paradigmen der Mediävistik im 17. Jahrhundert*, in: *Actes du colloque Fiorillo*, p. 57-78. Sur Fiorillo comme professeur, voir: Achim Hölder, *Johann Dominik Fiorillo – Bemerkungen über den Menschen und die Spuren seines Wirkens*, in: *Ibid.*, p. 13-27.
- ³ Irene Geismeyer, *Gustav Friedrich Waagen – ein Museumsdirektor in der preussischen Hauptstadt*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, NF vol. 37, 1995, p. 7-22. Gabriele Bickendorf, *Gustav Friedrich Waagen und die Anfänge der Kunstwissenschaft*, p. 23-32.
- ⁴ Gabriele Bickendorf, *Vers une histoire de l'art scientifique: des mauristes à l'École berlinoise*, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, Tome II: *XVIII^e et XIX^e siècles*, éd. par Édouard Pommier, Paris, 1997, p. 141-176.
- ⁵ Christoph Martin Vogtherr, *Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft: Berliner Museumskonzeptionen bis 1830*, in: *Museumsinszenierungen: zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums; die Berliner Museumslandschaft*, éd. par Alexis Joachimides, Sven Kuhrau et alii., Dresden 1995, p. 38-50. Id., *Das Königliche Museum zu Berlin*, Berlin, 1997.
- ⁶ Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma 'Geschichte'*. *Gustav Friedrich Waagens Frühschrift 'Ueber Hubert und Johann van Eyck'*, Worms 1985. Id., *Die Anfänge der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, éd. par Peter Ganz, et alii, Wolfenbüttler Forschungen, vol. 48, Wiesbaden, 1991, p. 359-374.
- ⁷ Georg G. Iggers, *Deutsche Geschichtswissenschaft*, Munich, 1971.
- ⁸ Ulrich Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*, Munich 1991. Jürgen Kocka, *Geschichte und Aufklärung. Aufsätze*, Göttingen 1989. A propos du collectif singulier « histoire » le texte fondamental est l'article, *Geschichte*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, éd. par Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart, 1975, vol. 2, p. 647-717.
- ⁹ *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, éd. par Horst Blanke und Dirk Fleischer, vol. I: *Die theoretische Begründung der Geschichte als Fachwissenschaft*, Stuttgart, Bad Cannstadt, 1900.
- ¹⁰ Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 vol., Leipzig 1921 und 1924. L'insistance sur la critique des sources s'observe chez Rumohr mais aussi récemment Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, Munich 2001, p. 227-235.

- ¹¹ *Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundprobleme*, éd. par Otto Gerhard Oexle et Jörn Rüsen, Weimar, Vienne, 1996.
- ¹² Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998. Bruno Neveu, *Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700: Erudition ecclésiastique et recherche historique au xvii^e siècle*, in: *Historische Forschung im 18. Jahrhundert*, éd. par Karl Hammer et Jürgen Voss, Bonn 1976, p. 27-81. Arnaldo Momigliano, *Mabillon's Italian Disciples*, in: Id., *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford 1977, p. 277-293. Pietro Redonì, *Cultura e scienza dall'illuminismo al positivismo*, in: *Storia d'Italia*, Annali 3: *Scienza e tecnica nella cultura e nella società dal Rinascimento a oggi*, éd. par Gianni Micheli, Turin, 1980, p. 679-811.
- ¹³ Gabriele Bickendorf, *Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700*, in: *Geschichte (n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, éd. par Achim Landwehr, Augsburg, 2002.
- ¹⁴ Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. 1, p. 327. Gabriele Bickendorf, « Luigi Lanzini 'Storia pittorica della Italia' und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung », in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, vol. II, 1986, p. 231-294. Présentation exhaustive de Muratori dans: *Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, 4 vol., Modène, 1972.
- ¹⁵ Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. III, p. XIV; Souligné par l'auteur.
- ¹⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), in: Id.: *Kunsttheoretische Schriften*, Fotomechanischer Nachdruck, vol. V, 1966, p. X.
- ¹⁷ Ulrich Keller, *Visual Difference: Picture Atlas from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History*, in: *Visual Resources*, Vol. XVII, No. 2, 2001, p. 179-199. Agnes Allroggen-Bedel, *Die Monumenti inediti: Winckelmanns „großes italienisches Werk“*, in: *Altertumskunde im 18. Jahrhundert. Wechselwirkungen zwischen Deutschland und Italien*, Stendal, 2000, p. 89-105.
- ¹⁸ Winckelmann, p. 207/07 et 212. Voir Keller, p. 183. La littérature sur Winckelmann est très vaste. A propos de la genèse scientifique de l'œuvre voir l'ouvrage récent: Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000.
- ¹⁹ Sur Séroux d'Agincourt: Locher, p. 217-226.
- ²⁰ Locher voit la cause du renoncement de Rumohr aux illustrations dans le volume des « documents » et donc dans sa critique des sources. Locher, p. 229.
- ²¹ Pia Müller-Tamm, *Rumohrs „Haushalt der Kunst“*. *Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethe-Zeit*, Hildesheim, Zürich, New York 1991. Enrica Yvonne Dilk, *Ein „practischer Aesthetiker“*. *Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs*, Hildesheim, Zurich, New York, 2000.
- ²² Gabriele Bickendorf, *Die Tradition der Kennerschaft: von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli*, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale*, 3 Bde., Bergamo, 1993, vol. I, p. 25-48.
- ²³ Rumohr, *Italienische Forschungen*, vol. I, p. 122.
- ²⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 147.