

Gabriele Bickendorf

Dans l'ombre de Winckelmann : l'histoire de l'art dans la « république internationale des Lettres » au XVIII^e siècle

Longtemps, Johann Joachim Winckelmann a été considéré comme le « père de l'histoire de l'art ». De nos jours encore, on rencontre cette assertion dans les ouvrages généraux sur l'histoire de l'histoire de l'art ou dans les anthologies, bien que les spécialistes aient montré de manière suffisamment évidente au cours des dernières décennies qu'une telle affirmation n'était plus défendable au vu des recherches en matière d'histoire et d'historiographie de l'art, aussi vastes que fécondes, entreprises aux XVII^e et XVIII^e siècles.¹

Ce rôle fondateur attribué à la seule personne de Winckelmann a entraîné en Allemagne des conséquences fatales pour l'histoire de notre discipline. Cette réduction s'inscrit dans un rapport étroit avec une « germanisation » de l'histoire de l'histoire de l'art, transformée en une *success story* allemande se déroulant – avec l'intégration « pangermanique » des Autrichiens – en un long fleuve allant de Winckelmann à Gustav Friedrich Waagen, Carl Friedrich von Rumohr et Franz Kugler, puis à Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Max Dvorák, et enfin à Erwin Panofsky et les grands historiens de l'art du XX^e siècle. Une voie rectiligne semblait ainsi conduire les progrès de cette science en une trajectoire directe, de la *Ges-*

chichte der Kunst des Altertums (Histoire de l'art de l'Antiquité) aux écoles de Berlin, de Vienne et de Hambourg. Une telle conception franchit un pas essentiel par rapport au modèle courant d'une historiographie nationale, car elle revendique une validité générale s'étendant à toute l'histoire internationale de l'histoire de l'art².

Winckelmann était considéré non seulement comme une figure fondatrice, mais aussi comme une figure charnière à partir de laquelle furent établies de strictes délimitations temporelles et nationales. La littérature artistique antérieure, qui s'était développée sur la scène internationale, fut soit rattachée à la théorie artistique et exclue – en tant qu'approche « pré-scientifique » de l'art – de l'histoire de l'histoire de l'art, soit discréditée comme « simple érudition » ou activité d'« antiquaires » épris de détails. Ainsi les recherches historico-artistiques de la république internationale des Lettres disparurent-elles, occultées par l'ombre de Winckelmann, de l'horizon de l'histoire de notre discipline. Or, si l'on jette un regard derrière le monument Winckelmann, et si l'on considère le siècle des Lumières dans toute son ampleur, on découvre – en théorie et en pratique – non seulement une science fondée sur la

méthode, mais aussi un intense échange international de résultats, de procédés et de modèles historiographiques entre les savants d'Europe³.

Le discours théorique sur l'art et Johann Joachim Winckelmann

Au XVIII^e siècle, le discours théorique sur l'art se développe avec une ampleur inconnue jusqu'alors. Après la querelle des Anciens et des Modernes sur le primat de l'art antique ou de l'art moderne, et à la suite des conférences prononcées à l'Académie des Beaux-arts de Paris à la fin du XVII^e siècle, les critiques d'art français tentent d'établir des règles concernant la pratique artistique, ainsi que des critères d'appréciation en vue d'un jugement rationnel de l'art. Les fameux Salons parisiens, qui ont lieu chaque année depuis 1737, offrent surtout à Denis Diderot l'occasion de transformer la critique d'art en un genre littéraire doté de hautes prétentions philosophiques : avec l'auteur de l'*Encyclopédie*, la critique d'art devient du ressort des hommes de lettres et des philosophes. Parmi ces derniers on compte aussi Jean-Baptiste Dubos, dont les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* publiées en 1719 apportent au courant néoclassique français son assise théorique. En Angleterre, dès le début du XVIII^e siècle, Jonathan Richardson formule, dans le sillage de la philosophie de John Locke, un programme logique de justification du jugement artistique, tandis qu'en Allemagne, au milieu du siècle, Alexander Gottlieb Baumgarten conçoit l'esthétique comme une discipline philosophique. De grands projets suivront : la distinction par Emmanuel Kant entre le Beau artistique et le Beau naturel dans sa *Kritik der Urteilskraft* (*Critique de la faculté de juger*) ; le lien établi par Johann Gottfried Herder entre l'art, la culture et le caractère d'un peuple ; les importantes réflexions de Lessing, Schiller et Goethe au tournant du XIX^e siècle⁴.

On attribue à cette élaboration de systèmes théoriques et philosophiques une influence considérable, notamment sur l'évolution de l'histoire de l'art allemande qui s'affirme dans la première moitié du XIX^e siècle comme une science historico-critique. Et c'est toujours la figure de Johann Joachim Winckelmann, avec son *Histoire de l'art de l'Antiquité* de 1764, qui occupe ici le devant de la scène. L'objectif de son travail est de présenter un système de l'art – il parlait lui-même de *Lehrgebäude* (système didactique) – qui mette en évidence, en s'appuyant sur des œuvres égyptiennes, étrusques, grecques et romaines, l'évolution cyclique de « styles » nationaux dans l'Antiquité. Dans la seconde partie de son ouvrage il esquisse une image de l'environnement culturel par lequel la société grecque aurait favorisé l'épanouissement exceptionnel de son art⁵.

Winckelmann n'a pas écrit une histoire générale de l'art selon l'acception actuelle du terme,

mais une histoire de l'art antique répondant à une intention pratique, dans laquelle un idéal artistique néoclassique se conjugait avec le modèle social de la *polis* grecque. Pourtant, il est entré dans l'histoire de l'histoire de l'art comme le grand novateur, car il a présenté de manière convaincante l'exemple type d'une nouvelle narration historico-artistique qui reposait sur un double glissement conceptuel : des nombreuses « histoires » sur de multiples œuvres d'art et artistes, au double singulier d'« une histoire » d'« un art ». Cette « histoire » au singulier, dont l'objet est une entité abstraite, pouvait être retracée dans un récit dense et linéaire. Fort de ses compétences rhétoriques et de sa formation en littérature et théorie de l'art, Winckelmann a pu formuler son récit d'une façon si réussie qu'elle lui valut même l'estime d'écrivains comme Goethe. Ce don de la narration allait de pair avec une maîtrise non moins saisissante de l'usage des mots dans ses descriptions vivantes d'œuvres d'art, dont l'exemple le plus célèbre est l'évocation du groupe du *Laocoon* pour laquelle il forgea les fameuses expressions de « noble simplicité » (*edle Einfalt*) et de « calme grandeur » (*stille Grösse*)⁶.

Le concept de Winckelmann connut un succès retentissant. L'idée de transposer son modèle à d'autres objets et de poursuivre ainsi son projet d'« une histoire de l'art », donna des ailes à des générations de successeurs. Ils héritaient d'ailleurs aussi d'un mythe que Winckelmann avait lui-même abondamment nourri : le mythe du découvreur qui avait foulé une terre totalement inconnue et ouvert les yeux au monde. Maintenir cette légende avait toutefois un prix : si Winckelmann avait discrédité ses prédécesseurs, ses disciples allèrent jusqu'à les ignorer. Ainsi les historiens de l'histoire de l'art oublièrent-ils – surtout en Allemagne – que même un Winckelmann n'était pas tombé du ciel et que les savants européens du XVIII^e siècle avaient procédé à une investigation approfondie de l'art – à partir d'œuvres de l'Antiquité, mais aussi du Moyen Âge et des temps modernes. Pour un XIX^e siècle marqué par le nationalisme, Winckelmann devint la référence qui permettait d'affirmer que l'histoire de l'art en tant que science était de « langue allemande »⁷.

Les bénédictins de Saint-Maur et l'art comme source historique

La communauté internationale des savants du XVIII^e siècle accomplit en effet un travail considérable dans le domaine de l'exploitation du matériel et de la documentation, dans l'élaboration de méthodes de datation, de localisation et d'attribution, mais aussi dans la présentation historiographique par le texte et l'image. Le principal élan fut insufflé par les recherches historiques des mauristes, qui doivent leur nom à l'abbaye bénédictine de Saint-Maur, près de Paris. On y avait

créé un centre d'études des sources relatives à l'histoire de l'ordre, d'où partit à la fin du XVII^e siècle une révolution scientifique qui touchera vers 1700 tous les domaines du savoir que nous désignons aujourd'hui sous le nom de sciences humaines – et qui englobent donc aussi l'histoire de l'art. Un nouvel idéal d'authenticité vit le jour, le *discrimen veri ac falsi*, qui exigeait une stricte distinction entre le vrai et le faux, entre l'original et la falsification, et réclamait pour toute assertion une « preuve » vérifiable empiriquement. Au premier rang de ces « preuves » s'inscrivait la preuve optique que Jean Mabillon introduisit dans son ouvrage fondamental *De re diplomatica* (1681) sous la forme de fac-similés de documents, ou collection paléographique d'échantillons d'écriture reproduits au moyen de gravures sur cuivre. Déjà apparaissaient également des motifs empruntés à l'enluminure (*fig. 1*)⁸.

Avec l'élargissement du programme mauriste à l'histoire des civilisations, fruit d'un voyage de plusieurs mois en Italie de toute une équipe de chercheurs dirigée par Mabillon, l'art acquit une valeur systématique. En Italie, les bénédictins de Saint-Maur avaient à la fois découvert les trésors d'un patrimoine artistique de toutes les époques, mais aussi les savants de l'école de Baronius. Désormais ils intégrèrent les œuvres d'art comme sources non verbales dans leurs investigations du passé, les analysèrent selon les mêmes règles méthodiques que les sources écrites, et les copièrent de manière analogue. Les archives et bibliothèques italiennes leur révélèrent des trésors scripturaires et des enluminures jusqu'alors inconnus. A ces œuvres s'ajoutaient aussi les objets d'art contenus dans les églises et couvents, et les décorations murales monumentales (*fig. 2*). Leurs nouvelles règles méthodiques leur permirent de dater le matériau artistique et les sources écrites, et de les situer dans leur contexte historique. Mabillon, par exemple, parvint pour la première fois à identifier le précieux manuscrit de Saint-Paul-hors-les-murs comme un travail destiné à Charles le Chauve. Ainsi, la miniature représentant Charles entouré de sa cour put-elle être datée et rattachée à une iconographie précise (*fig. 3*)⁹.

Enfin, le principe d'une histoire illustrée, rassemblant des sources iconographiques et écrites authentiques, fut mis au point dans les *Annales* de l'ordre bénédictin. La perte de l'aspect matériel, que l'histoire générale avait accusée après l'élimination des légendes écartées par une rigoureuse analyse critique des sources, fut désormais compensée par un nombre accru de reproductions d'œuvres d'art qui présentaient en une image contemporaine les acteurs et les lieux de l'action. La recherche systématique de matériel médiéval conduisit à des découvertes majeures, tel le plan de Saint-Gall avec le dessin d'un type idéal d'abbaye bénédictine (*fig. 4*). De plus, les gravures de reproduction mauristes possèdent aujourd'hui encore une valeur documentaire

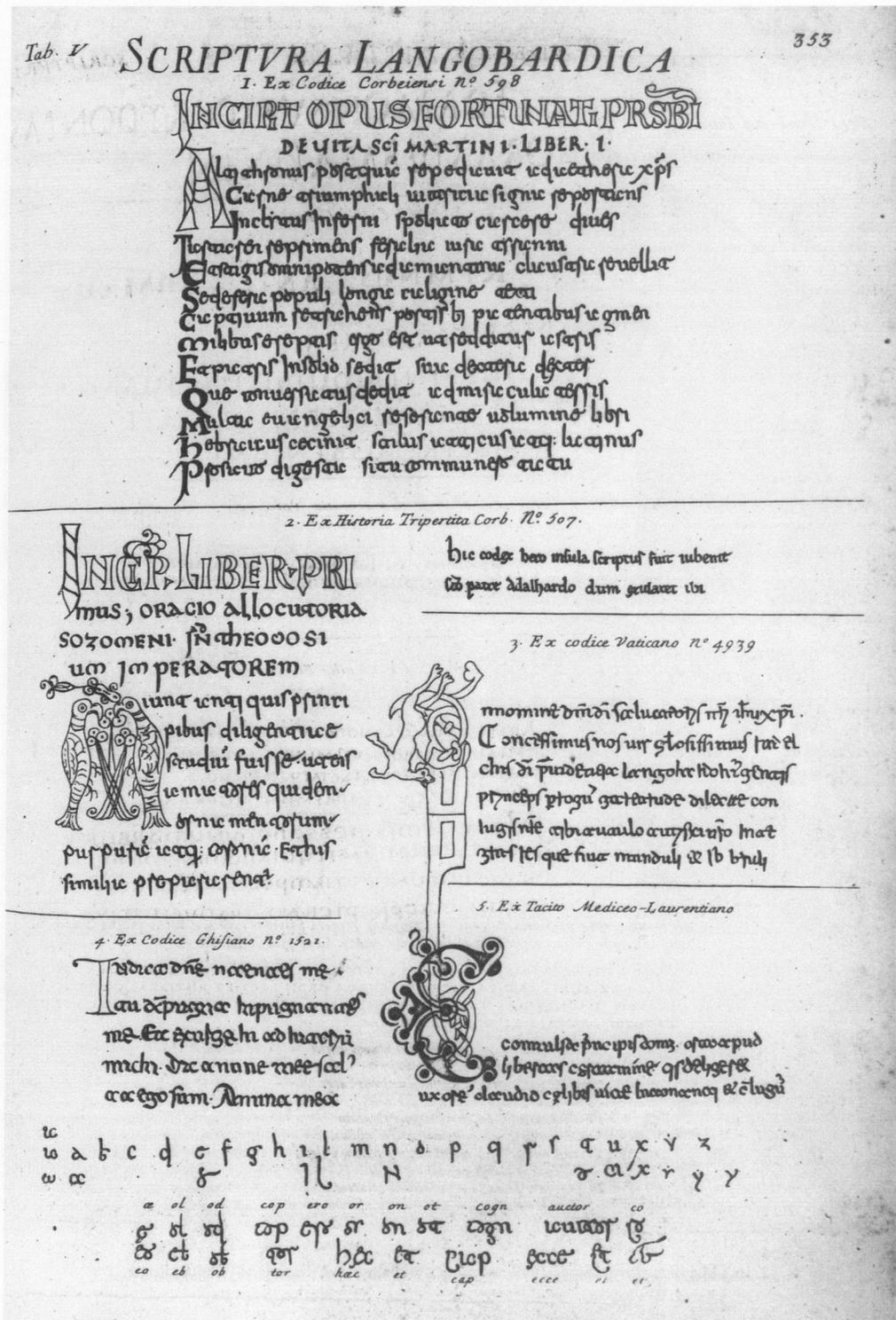
inestimable, car certaines conservent le souvenir d'œuvres détruites pendant la Révolution française (fig. 5)¹⁰.

L'histoire en images de Bernard de Montfaucon

Le successeur de Mabillon à Saint-Maur, Bernard de Montfaucon, ne se contenta pas d'augmenter considérablement la part des illustrations. Il modifia aussi les principes de la recherche et de l'historiographie en concevant une histoire « par les monumens » de l'Antiquité et du Moyen Âge : une histoire qui devait s'élaborer à partir des œuvres d'art elles-mêmes. La source écrite cédait désormais le pas à l'œuvre qui devait livrer la clef d'une expérience visuelle du passé. Bien que resté à l'état fragmentaire, le projet atteint déjà sous cette forme une ampleur impressionnante. Publiés à partir de 1719, les dix volumes de *l'Antiquité expliquée* comprennent 1 120 planches de gravures reproduisant quelque 30 000 à 40 000 objets. La partie illustration des volumes de suppléments qui s'y rattachent témoignent de la même profusion. Jamais auparavant une telle abondance de matériel n'avait été ainsi rassemblée et présentée en images. Tout le Moyen Âge devait être déployé de la même manière sous les yeux du lecteur. Pourtant, pour des raisons économiques, seul un fragment de ce projet ambitieux put être mené à bien : les *Monumens de la Monarchie française*, histoire des rois de France depuis les Mérovingiens, furent publiés à partir de 1729 en cinq volumes accompagnés de 229 planches de gravures¹¹.

On observe chez Montfaucon un lien étroit entre les illustrations et la méthode d'investigation. Ce lien est particulièrement net lorsqu'il tente, dans le sillage de Mabillon, de soumettre les bibles carolines proches du manuscrit romain à une analyse comparative, par la réunion sur une même planche de plusieurs miniatures (fig. 6). C'est cette volonté de comparer les formes au sein d'un même genre qui le conduit aussi à rassembler sur une feuille des dessins de statues-colonnes médiévales, isolées de leur contexte architectonique et fonctionnel, et qui semblent flotter dans l'espace (fig. 7). Montfaucon et son dessinateur Antoine Benoist focalisaient ainsi le regard du spectateur sur les qualités plastiques des figures et le traitement des drapés. Par analogie avec la paléographie de Mabillon, Montfaucon essaya pour la première fois d'établir des critères formels d'attribution et de datation pour les sculptures des cathédrales, en tentant aussi de prouver une évolution depuis l'exécution plane jusqu'à la ronde-bosse. Cette mutation dans le « goût de la sculpture », il voulait la voir imputée aux « faits historiques »¹².

En France, l'ouvrage de Montfaucon fit école dans plusieurs directions. Avec son très riche *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, paru entre 1752 et



1. Jean Mabillon, *De re diplomatica*, 1681, *Scriptura langobardica*.



2. Jean Mabillon, *Iter Italicum*, 1687, mosaïque absidiale de San Teodoro al Palatino, Rome.

1764, le comte de Caylus poursuivit la documentation iconographique systématique de l'Antiquité classique et non-classique ; quant à l'ouvrage de Montfaucon sur le Moyen Âge, il servira de fil directeur à Alexandre Lenoir pour constituer, dans les années qui suivirent la Révolution, le premier grand musée d'art médiéval : le musée des Monuments français¹³.

La Scuola Mabillona italiana

En Italie, la *Scuola Mabillona* – ou École de Mabillon – marqua le début d'une approche éclairée de l'histoire, dont l'objet principal était l'exploration du Moyen Âge italien par le texte et l'image. Elle commença par les volumineuses publications de sources de Ludovico Antonio Muratori : les *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (1738-1742) et les *Rerum Italicorum Scriptores* (1723) dont les volumes occupent plusieurs mètres linéaires. Muratori introduisit ainsi un profond changement dans la hiérarchie des époques : l'Antiquité perdit son caractère exemplaire et se vit reléguée à l'arrière-plan – même au sens propre, comme dans le frontispice des *Rerum Italicorum* (fig. 8). Sur ce frontispice, les édifices de la Rome antique deviennent la toile de fond devant laquelle sont exhumés les vestiges du Moyen Âge. En même temps, le Moyen Âge se voit débarrassé de son étiquette « barbare » : les esprits éclairés entourant Muratori abandonnèrent la thèse du déclin culturel et de la mort de l'art au Moyen Âge, telle que Giorgio Vasari l'avait défendue dans ses *Vite de' pittori, scultori e architettori*. Pour eux, les temps « barbares » n'étaient pas le Moyen Âge, mais une époque postérieure incapable d'y reconnaître ses propres racines¹⁴.

Parmi les projets d'éditions de sources de Muratori s'inscrivait aussi la collecte de documents scripturaires sur l'art. Ces preuves écrites concernant fondations et consécérations d'églises, donations, transformations et décors d'édifices, qui témoignaient des activités artistiques en Italie entre le V^e et le XV^e siècle sans lacune majeure, ramenaient l'exposé de Vasari au rang de métaphore : ses images de la destruction des œuvres antiques par les Goths et autres « barbares », de l'exode des artistes italiens à Byzance, de la mort de l'art au haut Moyen Âge et de sa renaissance avec Giotto, apparaissaient à la lumière des sources comme autant de figures de rhétorique. Ce résultat incita les représentants de la *Scuola Mabillona* à rechercher avec une ardeur redoublée les œuvres d'art correspondantes¹⁵.

Alors que Muratori s'attachait au rassemblement de sources écrites, Scipione Maffei se tourna vers l'histoire formelle de l'écriture médiévale. Son analyse paléographique des écritures mit en évidence la transformation progressive de l'écriture romaine classique en des formes médiévales, et la survivance de l'Antiquité au cœur du Moyen Âge. C'est fort de ce nouveau schéma d'évolution

que Maffei aborda les beaux-arts, depuis l'Antiquité préclassique jusqu'à la fin de l'époque médiévale. Son *lapidarium* de Turin, comme celui de Vérone, témoignaient d'un rapprochement sans doute unique entre la perception de l'art et les sciences auxiliaires de l'histoire. Ils visualisaient sa méthode épigraphique, tout en étant conçus comme des instituts de recherche favorisant des études approfondies. Dans ces deux musées, Maffei montrait à la fois des tablettes portant des inscriptions et des sculptures – principalement des bas-reliefs – classés par époques et par catégories. Un département présentait des faux pour illustrer le principe du *discrimen veri ac falsi*. Formes écrites et artistiques étaient étroitement associées, et même juxtaposées deux à deux dans le cas de Turin (fig. 9). Maffei plaça l'Antiquité classique dans le contexte des époques pré- et postclassiques, lui permettant ainsi d'être non pas comme une entité normative, mais comme une réalité conditionnée et conditionnante. Méthodiquement, il conseilla pour l'épigraphie comme pour la perception de l'art d'opérer par « comparaisons sérielles » pour permettre la datation et la localisation du matériel¹⁶.

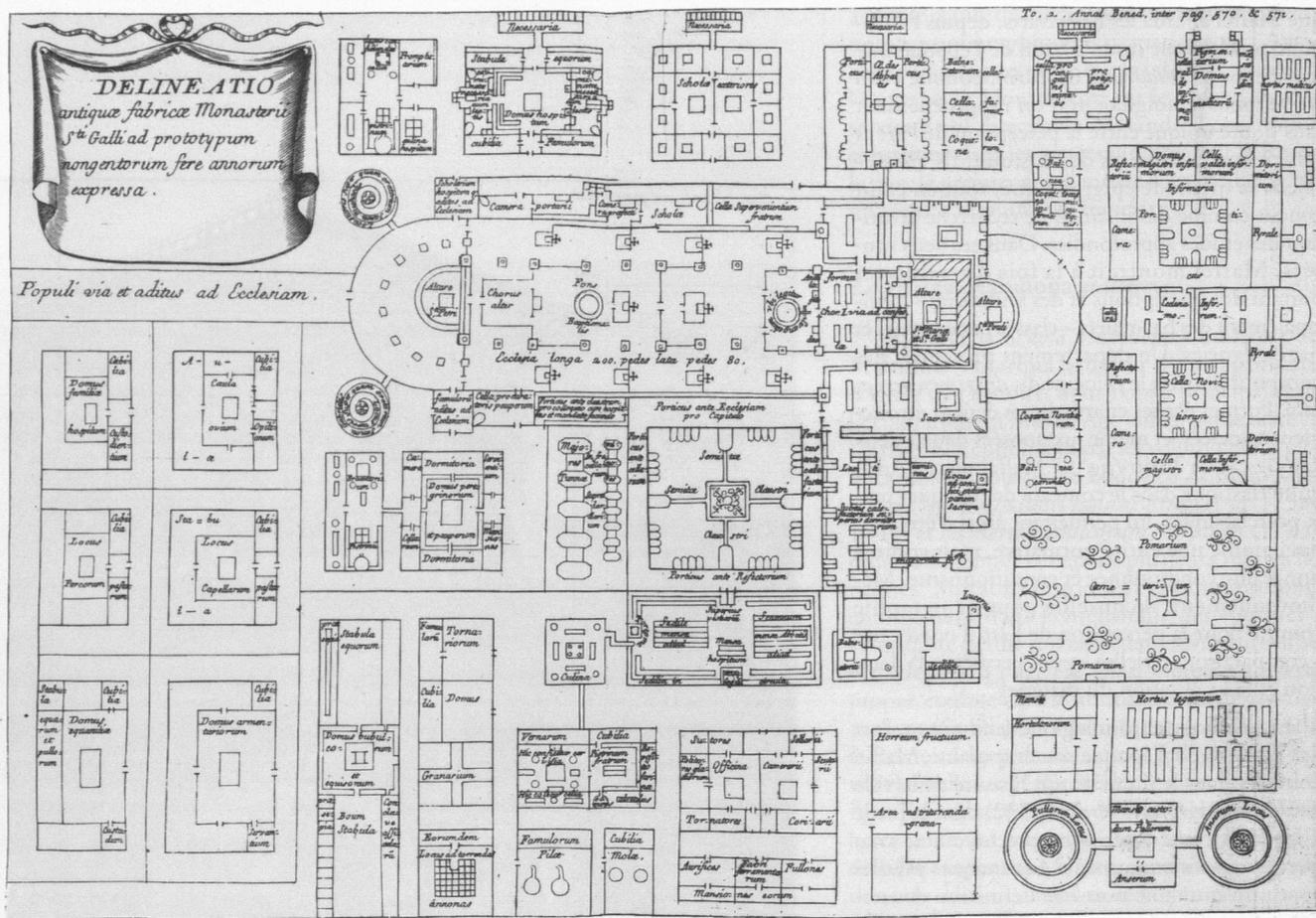
Le grand arc chronologique tendu entre l'art de l'Antiquité et l'époque contemporaine, Maffei l'observa dans le cadre de son histoire de la ville de Vérone (*Verona illustrata*, 1732) dans laquelle il insista sur une description précise et une analyse de tous les monuments. Ses analyses subtiles conduisirent à une nouvelle définition des notions d'époques. Comme dans l'écriture, Maffei voyait aussi dans l'architecture une transition progressive entre la forme romaine et la forme médiévale, qu'il désigna sous le nom de *modo romano* (nous parlons aujourd'hui d'« art roman »). Même le terme « gothique » fut redéfini. Maffei revalorisa les formes selon leur valeur esthétique et parla de « bon gothique ». Il sut en outre pour la première fois dater correctement cette époque stylistique et localiser ses débuts en France. Ainsi le « gothique » n'était-il plus une importation des Goths barbares, ou des Allemands non moins « barbares »¹⁷.

Ce fait mérite d'autant plus d'être souligné qu'il fut à nouveau oublié. Le gothique redevint « allemand » au début du XIX^e siècle lorsque le mouvement d'unité nationale poussa les Allemands à rechercher les racines de leur particularisme. C'est dans ce contexte que s'inscrit aussi la légende selon laquelle le romantisme allemand aurait été le premier à découvrir le Moyen Âge et à lui redonner ses lettres de noblesse dans l'histoire de l'art – une légende qui persiste parfois aujourd'hui encore¹⁸.

Depuis le début du XVIII^e siècle, la démarche mauriste s'était diffusée sur la scène internationale et avait conquis toutes les sciences historiques. L'histoire de l'art partageait donc ses fondements méthodologiques non seulement avec l'histoire générale, mais aussi de plus en plus



3. Jean Mabillon, *Iter Italicum*, 1687, Charles le Chauve et sa cour, Bible de Saint-Paul-hors-les-murs.



4. *Annales Ordinii Sancti Benedicti*, t. II, 1704, plan de Saint-Gall.

avec l'archéologie. En Italie s'instaura un lien particulièrement étroit entre l'étruscologie et l'étude de l'art médiéval qui allèrent largement de pair jusqu'à la fin du siècle. Les recherches dans ces deux domaines s'intéressaient à un art et une culture non classiques qui acquièrent une importance grandissante dans les régions italiennes qui voulaient se démarquer de Rome et de son héritage classique. En étruscologie, des archéologues comme Francesco Gori entreprirent des fouilles systématiques accompagnées d'une documentation méticuleuse. Comme pour l'art médiéval, l'analyse critique du matériel et la publication des œuvres connurent au cours du siècle une ampleur croissante (fig. 10)¹⁹.

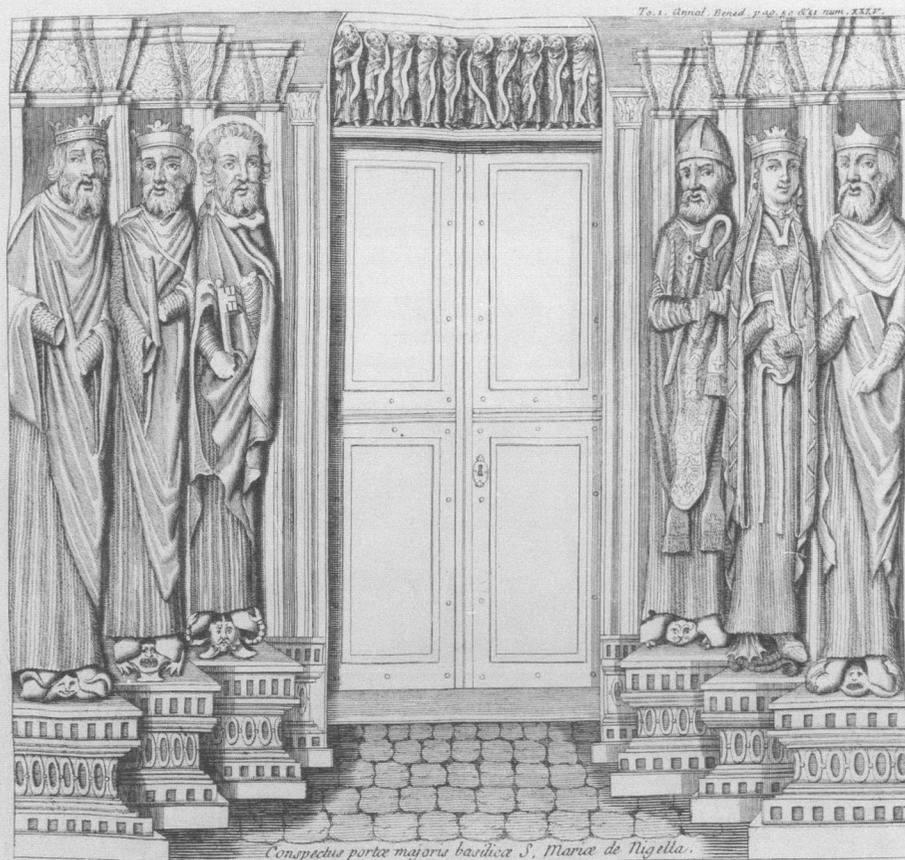
La méthode mauriste se révéla extraordinaire-ment féconde dans tous les champs du savoir historique – si féconde que de nouveaux systèmes de classification durent être inventés pour maîtriser l'abondance du matériel. L'histoire locale à la manière d'un Maffei offrait à cet égard un modèle, car elle limitait le matériel au niveau régional, tout en permettant de saisir toute la palette de la création artistique, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque présente et dans tous ses modes d'expression visuelle. Au gré des études sur l'art de Venise, de Sienne et de Rome, mais aussi sur les églises de Florence ou la peinture toscane, se

constitua dans la seconde moitié du XVIII^e siècle le corpus d'une histoire de l'art couvrant toutes les époques, un corpus où s'élabora le concept d'une *Storia dell'Arte* correspondant à la *Geschichte der Kunst* de Winckelmann. Il en alla de manière analogue pour le développement à la même époque d'une histoire des types, dont le *Thesaurus diptychorum* de Francesco Gori et Giovanni Passeri, histoire du diptyque de l'Antiquité tardive à la fin du Moyen Âge, fournit un excellent exemple (fig. 11)²⁰.

Systematisation du matériel et visualisation du savoir

Les mauristes, en France, et la *Scuola Mabilloniana*, en Italie, n'ont pas uniquement joué un rôle déterminant dans la découverte du Moyen Âge et la mise au jour d'un grand nombre d'objets de l'Antiquité. Ils ont aussi visualisé leur savoir dans leurs publications. Avec l'intégration des nouveaux principes théoriques et méthodologiques de la diplomatique, qui exigeaient en plus de l'argumentation une « preuve » visible, les illustrations devenaient à la fois un instrument au service de leurs propres recherches et un moyen de présenter leurs résultats.

On observe un même bouleversement, une même alliance entre rigueur théorique et méthodique accrue, orientation historique de la recherche et visualisation du matériel, dans le monde des connaisseurs (*Kennerschaft* ou *connoisseurship*). Cette « science du regard » constituait, avec la recherche sur le Moyen Âge, le second grand souhait de la tradition vasarienne. Elle connut vers 1700 un véritable « boom théorique » au niveau international qui s'accompagna d'exigences méthodiques, telle que l'utilisation de gravures de reproduction comme instrument de l'observation comparative. Ce postulat trouva sa première concrétisation dans le *Recueil d'estampes* des collectionneurs et connaisseurs Pierre Crozat et Pierre Jean Mariette, dont le premier volume parut la même année (1729) que les *Monuments* de Montfaucon (fig. 12). Pour permettre aux connaisseurs des vérifications d'authenticité plus poussées, ou des attributions à des écoles locales ou à l'école d'un « maître », on choisit ici pour les illustrations le procédé extrêmement coûteux de la gravure en mezzotinte, qui servit curieusement à reproduire non pas des peintures mais des dessins (fig. 13). Le modèle du *Recueil d'estampes*, qui présentait des reproductions d'après les plus beaux tableaux et dessins de la maison royale de France, fut suivi dans toute



5. *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, t. I, 1703, portail de l'église Sainte-Marie de Nesle.

l'Europe par l'édition d'un grand nombre de catalogues de galeries. Dans ces ouvrages, la peinture et les arts graphiques des temps modernes furent pour la première fois classés par écoles, avant que les cabinets d'estampes ne voient le jour et que le nouveau principe de classement ne gagne aussi les cimaises des musées. Vers 1780, la collection impériale et royale de peintures de Vienne connut son premier accrochage par écoles, et l'introduction d'une forme de présentation muséale qui s'est imposée aujourd'hui dans le monde entier. Les beaux-arts furent en outre séparés de tous les autres fonds de la collection. Le réaménagement contemporain des Offices de Florence montre de manière exemplaire comment furent isolés les objets relevant de l'histoire naturelle et des techniques, ainsi que les armures et objets d'art²¹.

Au fil du XVIII^e siècle, le volume immense de matériel découvert exigea l'instauration de nouveaux critères de classification et la mise en œuvre de nouvelles formes de présentation. Pour résoudre ce problème, l'historiographie de l'art inventa l'histoire par genres et l'histoire de l'art national, dont la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi, l'histoire de la sculpture par Leopoldo Cicognara et la *Geschichte der zeichnenden Künste* de Johann Domenico Fiorillo offrent les

meilleurs exemples. En même temps, cet effort visant à la plus grande documentation visuelle possible sous forme de livre atteignait aussi ses limites. La masse de matériel devenait presque impossible à reproduire avec le médium relativement onéreux de la gravure sur cuivre. Ainsi, on ne trouve aucune illustration ni chez Lanzi, ni chez Fiorillo. A la visualisation du savoir de l'historien de l'art s'était substitué un récit dans le sens d'une « histoire de l'art » chronologique et linéaire uniformisée, pour laquelle Winckelmann avait livré un modèle exemplaire²².

Traduit de l'allemand
par Aude Virey-Wallon

NOTES

1. La plus récente désignation de Winckelmann comme « père de l'histoire de l'art » se trouve dans : W. Brassat, H. Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstgeschichte*, Cologne, 2003, p.4. L'adhésion à cette thèse de la paternité de Winckelmann trouve écho au niveau international : E. Pommier (éd.), *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières* (Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre), Paris, 1990 ; F. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte : i modelli e la mimesi*, Bologne, 1999. Sur l'histoire de notre discipline aux XVII^e et XVIII^e siècles, voir G.

Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin, 1998.

2. Le panorama de l'histoire de l'art au XX^e siècle publié sous la direction de Heinrich Dilly montre une éclatante prédominance des chercheurs allemands et autrichiens : H. Dilly (éd.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, 1990. On observait déjà cette même tendance dans l'étude de Dilly sur l'histoire de l'histoire de l'art de Winckelmann à la fin du XIX^e siècle : H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, 1979. On trouve un positionnement analogue de Winckelmann dans les exposés de Udo Kultermann et de Hermann Bauer, bien que leurs conceptions méthodologiques diffèrent fondamentalement de celle de Dilly : U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Wege einer Wissenschaft*, Düsseldorf, Vienne, 1966. Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Munich, 1976. Hubert Locher, en revanche, dans son récent essai d'une histoire de notre discipline, déploie un ample panorama international bienvenu, bien que lui aussi ne fasse commencer l'histoire de l'art en tant que science qu'avec le siècle des Lumières : H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, Munich, 2001.

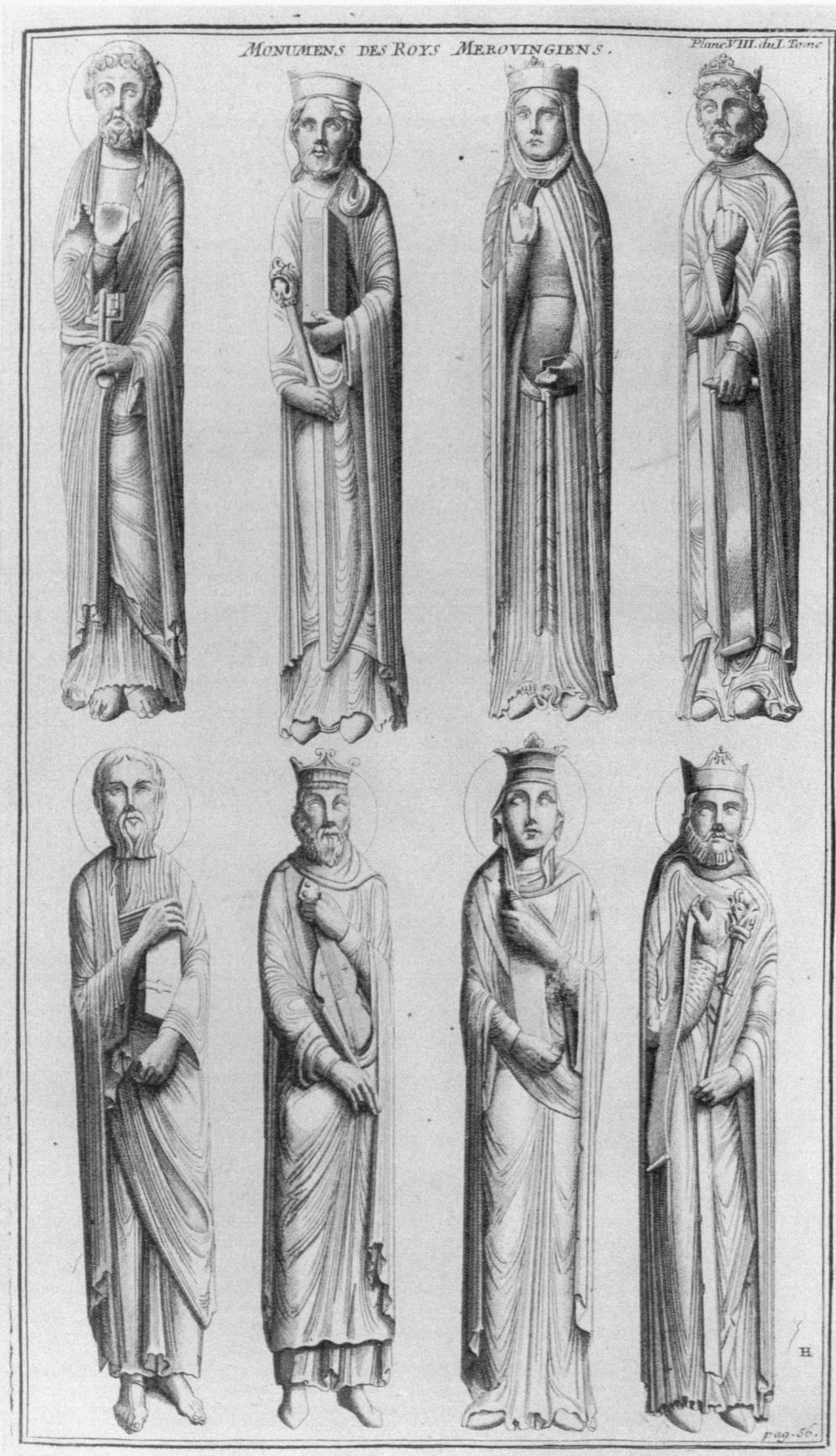
3. Sur l'exclusion de la recherche du début des temps modernes hors de la notion de science, voir : G. Bickendorf, 1998, *op. cit.* à la note 1, p.9-34.

4. H. R. Jauß, « Ästhetische Normen und Reflexion in der <Querelle des Anciens et des Modernes> », Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, éd. par R. Jauß, Munich, 1964, p.8-64. J. Hargrave (éd.), *The French Academy. Classicism and its Antagonists*, Newark, Londres, Toronto, 1990. Ch. Michel, « La Querelle des Anciens et des Modernes et les Art en France au XVIII^e siècle »,





6. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, t. I, 1729, Bible de Vivien (Tours), et échantillons de comparaison.



Ph. Hoffmann (éd.), *Antiquité imaginaire (Études de littérature ancienne, 7)*, p.43-58. Du même auteur : « Les conférences académiques : enjeux théoriques et pratiques », *La naissance de la théorie de l'art en France, 1640-1720 (Revue d'esthétique, 31-32, 1997)*, p.70-82. S. Germer / H. Kohle, « Spontanéité et Reconstruction. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, éd. par P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier et M. Warnke, Wiesbaden, 1991, p.287-312.

5. Th.-W. Gaetgens (éd.), *Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768*, Hambourg, 1986. M. Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg, 1986. E. Pommier, « Winckelmann : des vies d'artistes à l'histoire de l'art », M. Waschek (éd.), *Les « Vies » d'artistes (Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre)*, Paris, 1996, p.205-230.

6. W. Lepenies, « Fast ein Poet : Johann Joachim Winckelmanns Begründung der Kunstgeschichte », *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*, Munich, Vienne, 1988, p.91-120. Sur l'« histoire » au singulier, voir : R. Koselleck, « Geschichte », *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, éd. par O. Brunner, W. Conze et R. Koselleck, Stuttgart, 1975, t. 2, p.647-717.

7. Sur l'image que Winckelmann forgea de lui-même : Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, 2000.

8. J. Mabillon, *De re diplomatica libri VI*, Paris, 1681. B. Barret-Kriegel, « Jean Mabillon et la science de l'histoire », Jean Mabillon, *Brèves réflexions sur quelques règles de l'histoire*, nouvelle édition Paris, 1990, p.3-81. Du même auteur, *Les historiens de la Monarchie*, t. 1 : *Jean Mabillon*, Paris, 1988. B. Neveu, « Mabillon et l'historiographie gallicane vers 1700 : Erudition ecclésiastique et recherche historique au XVIII^e siècle », K. Hammer, J. Voss, *Historische Forschungen im 18. Jahrhundert*, Bonn, 1976, p.27-81.

9. J. Mabillon, *Museum Italicum*, Paris, 1687, p.71. Voir les détails dans : G. Bickendorf, « Des mauristes à l'École de Berlin : vers une conception scientifique de l'histoire de l'art », *Histoire de l'histoire de l'art (Cycles de conférences organisés au musée du Louvre)*, t. II : *XVIII^e et XIX^e siècles*, sous la dir. scientifique d'É. Pommier, Paris, 1997, p.141-175.

10. G. Bickendorf, 1998, *op. cit.* à la note 1, p.150-158.

11. B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719-1724. Du même auteur, *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les Figures de chaque Règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris, 1729-1733. Le vaste plan général des *Monumens* est conservé sous forme de manuscrit, publié au XIX^e siècle sous le titre : « Plan d'un ouvrage qui aura pour titre : Les Monumens de la Monarchie française », Philippe Tamizey de La Roche, *Bénédictins méridionaux, Dom B. de Montfaucon, Dom J. Vaissæte, Dom J. Pacotte ; Documents inédits de la collection Wilhelm*, Bordeaux, 1896, p.64-69. Sur les sources iconographiques de Montfaucon : A. Rostand, « La documentation iconographique des *Monumens de la Monarchie française* de Bernard de Montfaucon », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1932, p.104-149.

12. Voir les détails dans : Bickendorf, 1998, *op. cit.* à la note 1, p.175-178.

7. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, t. I, 1729, Notre-Dame de Paris, sculptures du portail Sainte-Anne.

13. A. C. Ph. Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grèques et romaines*, 7 vol., Paris, 1752-1767. Krzysztof Pomian, « Maffei e Caylus », *Nuovi studi Maffeiiani. Atti del convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, Vérone, 1985, p.187-205. A. Lenoir, *Musée des Monumens Français ou description historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'Art ; ornée de Gravures ; Et augmentée d'une dissertation sur les Costumes de chaque siècle*, 8 vol., Paris, 1800-1821. Sur le musée des Monuments français, voir : A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, New York, 1994, p.155-197.

14. L. A. Muratori, *Rerum Italicorum Scriptores ab Anno Aere Christiane Quingentesimo ad Millesimumquingentesimum*, Milan, 1723. Du même auteur, *Antiquitates Italicae Medii Aevi, sive dissertationibus de Moribus, Ritibus, Religione, Regimine, Magistratibus, Legibus, Studiis Literarum, Artibus, Lingua, Militia, Nummis, Principibus, Libertate, Servitutine Foederibus, aliisque faciem et mores Italici Populi referentibus post declinationem Rom. Imp. Ad Annum usque MD*, Modène, 1738-1742. Une version italienne de cet ouvrage, légèrement différente, est parue sous le titre : *Dissertazioni sopra le Antichità 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. Le terme de « Scuola Mabilloniana » vient de Nicola Girolamo Ceppi qui publia en 1727 un extrait en italien de l'ensemble des règles mauristes de la critique des sources, permettant ainsi une large réception : N. G. Ceppi, *La Scuola Mabilloniana nella quale si trattano quei studj, che possono servire agli Ecclesiastici ; con una lista delle principali Difficoltà, che si trovano nella Letteratura de'Concilj, de'Padri, e dell'istoria. Già eretta per li P.P. benedettini di Francia ed ora aperta a tutti li Religiosi d'Italia*, Rome, 1727. Ouvrage toujours fondamental concernant la transposition des méthodes : A. Momigliano, « Mabillon's Italian Disciples », *Essays in Ancient and Modern Historiography*, Oxford, 1977, p.277-293. Sur le rôle de la « Scuola Mabilloniana » dans les Lumières italiennes : St. S. Woolf, « La storia politica e sociale », *Storia d'Italia*, t. III : *Dal primo Settecento all'Unità*, Turin, 1973, p.59-69. Sur Muratori, voir : *Atti del convegno internazionale di studi Muratoriani*, Modena 1972, 4 vol., Florence, 1975.

15. Voir les détails dans : G. Bickendorf, 1998, *op. cit.* à la note 1, p.203-211.

16. Les deux *lapidariums* furent publiés par Maffei en 1749 : S. Maffei, *Museum Veronense hoc est antiquarium inscriptionum atque collectio anaglyphorum cui Taurinensis adiungitur et Vindobonensis accedunt monumenta ed genus plurima nondum vulgata et ubicumque collecta*, Vérone, 1749. L'annexe concernant la collection de Turin a pour titre : *Museum Taurinense sive antiquarium inscriptionum veterumque anaglyphorum in Regiae Academiae partibus circumquaque infixae collectio*. L. Franzoni, « Il Museo Maffeiiano secondo l'ordinamento di Scipione Maffei », *Nuovi Studi Maffeiiani. Atti del Convegno Scipione Maffei e il Museo Maffeiiano*, Vérone, 1985, p.207-232. Maffei a publié ses études sur l'histoire des formes d'écriture sous le titre : *Istoria diplomatica che serve d'introduzione all'arte critica in tal materia. Con raccolta de' Documenti non ancor divulgati in Papiro Egizio. Appresso per motivi nati dall'istessa Opera siegue Ragionamento sopra gli Itali primitivi in cui si scuopre l'origine degli Etrusci, e de' Latini*, Mantoue, 1727. Son ouvrage épigraphique est paru à titre posthume : « Clarissimi viri Scipionis Maffei Artis Criticae Lapidariae quae extant ex eiusdem autographo ab Erudissimo viro Ioh. Francisco Nemausensi fideliter excerpta ; variisque observationibus inlustrata & aucta ; opus posthumum », L. A. Muratori, *Ad Novum Thesaurum Veterum Inscriptionum*, t. I, Lucques, 1765.

17. S. Maffei, *Verona Illustrata* (1732), 3^{ème} éd., 5 vol., Milan, 1825-1826, t. 4, p.119-121.

18. Johann Wolfgang von Goethe a apporté une contribution non négligeable à la « regermanisation » du gothique, en



8. Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicorum Scriptores*, t. I, 1723, frontispice.



9. Scipione Maffei, *Museum Veronense*, 1749, disposition des bas-reliefs et inscriptions dans la cour intérieure de l'université de Turin.



10. Filippo Buonarroti et Thomas Dempster, *De etrusia regali*, 1723, Chimère d'Arezzo.

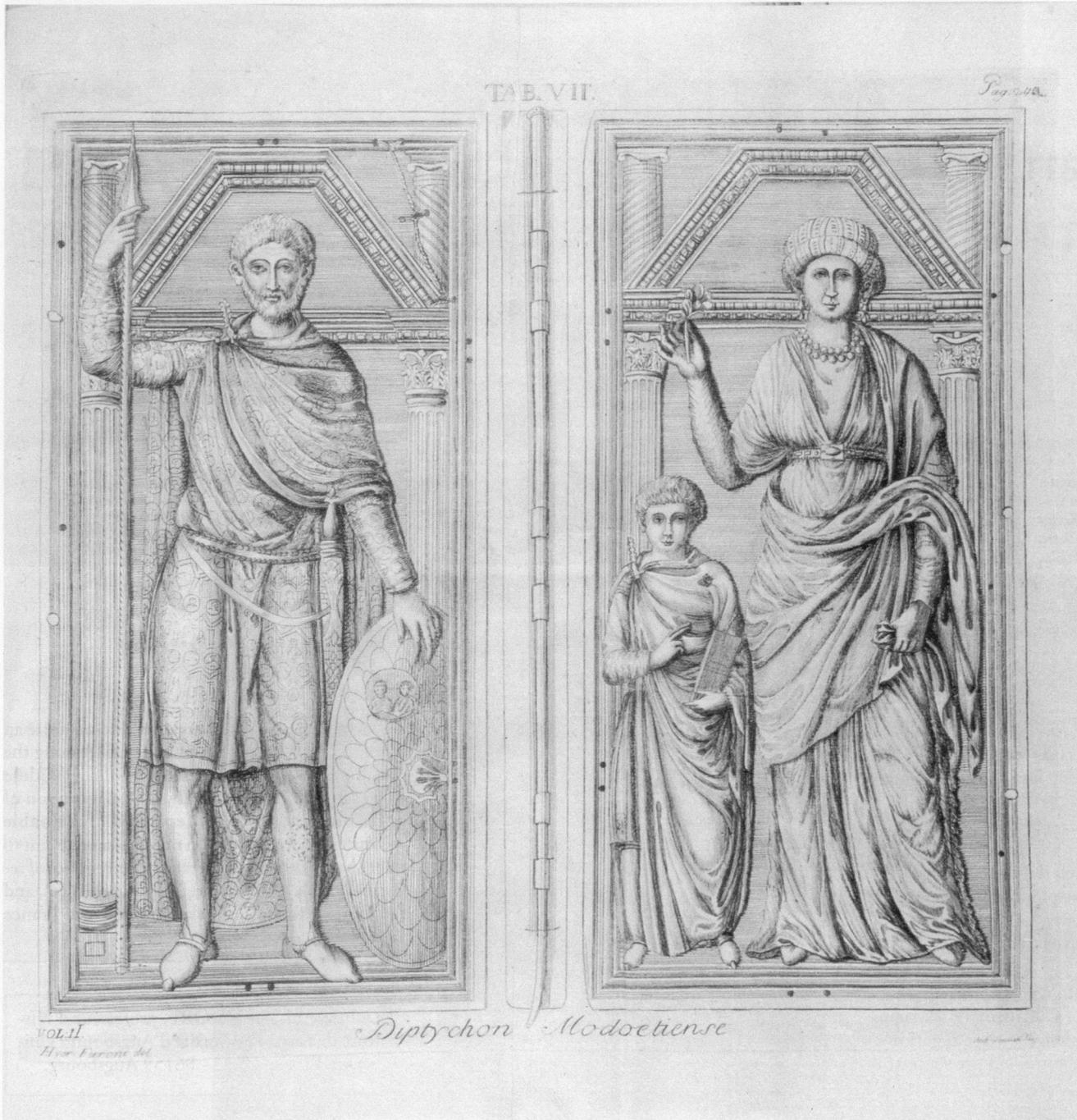
donnant à son ouvrage de 1772 sur la cathédrale de Strasbourg le titre : *Von deutscher Baukunst*. Les représentants du romantisme allemand lui emboîtèrent le pas. On trouve un bref aperçu sur cette question dans : U. Kultermann, « Histoire de l'art et identité nationale », E. Pommier (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art* (Cycles de conférences organisés au musée du Louvre), t. II : XVIII^e et XIX^e siècles, Paris, 1997, p.223-247.

19. F. Gori, *Museum Etruscorum exhibens veterum etruscorum monumenta aëris tabulis* CC, 3 vol., Florence, 1737-1743. M. Cristofani, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel 700*, Rome, 1983. Cat. exp. *Biblioteca etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, Rome, 1985.

20. *Ant. Francisci Gori Basilicae Baptisterii Florentini Praepositi Thesaurus veterum Diptychorum consularium et ecclesiasticorum, tum eiusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus illustratus ac in tres tomos divisus. Opus posthumum aduersere Io. Baptistae Passeri Pisarenensis nobilis eugubini in postremum additamenta et in tomos singulos praefationes*, Florence, 1759.

21. P. J. Mariette, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orleans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la Vie des peintres & une Description Historique de chaque Tableau*, Paris, t. I. 1729, t. II. 1742. Sur la genèse de cet ouvrage, voir F. Haskell, *The Painfull Birth of the Art Book*, Londres, 1987. La réorganisation de la Wiener Galerie fut entreprise par Christian von Mechel et documentée par un catalogue : *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Koeniglichen Bilder Gallerie in Wien verfaßt von Christian von Mechel nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahr 1781 gemachten Einrichtung*, Vienne, 1783. D. J. Meijers, *De Habsburgsche schilderijgalerij in Wenen omstreeks 1780*, Amsterdam, 1991. La réorganisation des Offices, à Florence, est décrite par Luigi Lanzi dans sa « Relazione sulla Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comandi di S. A. R. l'Arciduca Granduca di Toscana », *Giornale de'letterati*, t. XLVII, Pise, 1782, p.7-219. M. Gregori, « Luigi Lanzi e il riordinamento della galleria », *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi 1982*, P. Barocchi et G. Ragionieri (éds.), Florence, 1983, p.367-393.

22. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1809), M. Capucci (éd.), 3 vol., Florence, 1968-1974. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 3 vol., Venise, 1813-1818. J. D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 vol. Göttingen, 1798-1808. Sur la disparition des illustrations au profit du paradigme de la narrativité, G. Bickendorf, « Le visuel et la narration. La tension des méthodes dans les *Recherches Italiennes de Rumohr* », *Pour une « Économie de l'art »*. *L'itinéraire de Carl Friedrich von Rumohr*, éd. par M. Espagne, Paris 2004, p. 95-109.



11. Antonio Francesco Gori et Giovanni Passeri, *Thesaurus diptychorum*, 1759, diptyque de Stilichon.



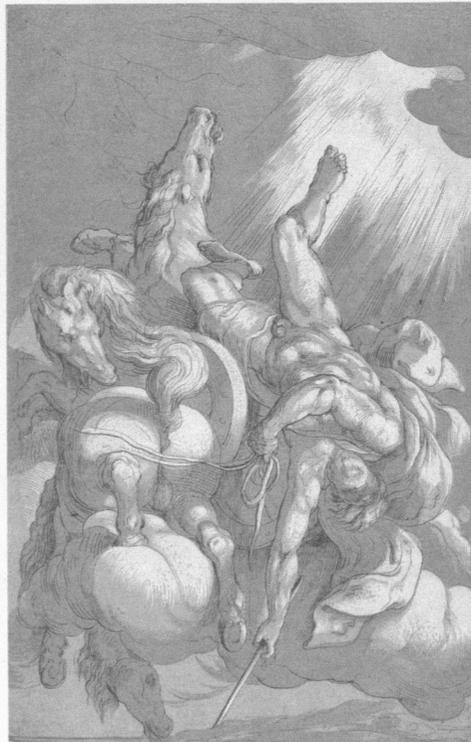
12. Pierre Jean Mariette,
Recueil d'estampes, t. 1,
1729, Raphaël, *La Remise
des clefs à saint Pierre*,
dessin.

ABSTRACT

Gabriele Bickendorf: In the shadow of Winckelmann: Art history in the “International Republic of Humanities” in the 18th century.

In German historiography of art, an entire continent disappeared in the shadow of Winckelmann: a form of research that labored on an international and interdisciplinary level, as well as a way of presentation, in which the visualization of knowledge played a central role as “proof” in the theory of knowledge.

The 18th century did not just distinguish itself by the elaboration of solid theoretical systems in the domains of knowledge, artistic theory and esthetics. This century witnessed the successful development of practical research in art history,



13. Pierre Jean Mariette,
Recueil d'estampes, t. 1,
1729, *Le Cavalier d'Arpin*,
La Chute de Phaëton,
dessin.

which managed to investigate and to organize an unprecedented amount of material. Among the major results was the discovery of the Middle Ages in France and in Italy. The elaboration of this practical research depended on a double transfer: the transposition of premises relevant to the theory of knowledge, and of techniques of research, which came from historical sciences, and the methodological exchanges between France and Italy.

Gabriele BICKENDORF, professeur d'histoire de l'art à l'université d'Augsbourg, Universitätstrasse 10, D - 86159 Augsburg.