OpenEdition Journals

OPENEDITION SEARCH Tout OpenEdition

Revue germanique internationale

2 | 1994
Histoire et théories de l'art

Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire

ÉDOUARD POMMIER

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

kelmann serait l'« inventeur » de l'histoire de l'art est fréquemment remise en question érudits français (et italiens) de la fin du XVIIIe siècle qui l'ont imposée, en essayant de définir ce orté. Sans doute la préfiguration de cette nouvelle discipline apparaît-elle dans son œuvre au : l'ouverture aux méthodes « scientifiques » de la médecine et le besoin de dépasser l'érudition liothèque de Nöthnitz, d'une part ; l'admiration passionnée de la Grèce antique, dont le modèle e régénération de la société contemporaine, d'autre part. En essayant de donner à l'art grec une ntégrant dans une culture qui se déploie dans le temps, en fonction de facteurs politiques et voie à une histoire de l'art dont le premier résultat est pour lui le douloureux constat de nes du Ve siècle.

n als « Erfinder »der Kungstgeschichte wird heute häufig in Frage gestellt. Es sind jedoch die

französischen (und italienischen) Gelehrten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die ihm diesen Ruf verschafft haben bei dem Versuch, zu definieren, welche Bedeutung der Beitrag Winckelmanns für ihre Arbeit hatte. Sicher nimmt sein Werk bereits diese neue Disziplin vorweg, indem es zwei gedankliche Hauptachsen entwickelt : einerseits die Hinwendung zu den « wissenschaftlichen » Methoden der Medizin und der Wunsch, die bei der Klassifizierung der Bibliothek von Nötnitz angewandte Gelehrsamkeit hinter sich zu lassen ; andererseits die leidenschaftliche Bewunderung des antiken Griechenland, unumgängliches Kunstvorbild aller Erneuerungsprojekte der damaligen Geseüschaft. Indem Winckelmann der griechischen Kunst eine « Geschichtlichkeit » verleihen will, d. h. indem er sie in eine Kultur einbindet, die sich im Zusammenhang politischer und sozialer Faktoren epochengebunden entwickelt, ist er wegweisend für eine Geschichte der Kunst, deren erstes Ergebnis für ihn in der schmerzlichen Feststellung mündet, daß ein Wiederauferstehen des Athens des V. Jahrhunderts unmöglich ist.

The criteria according to which Winckelmann would be the « inventor »of art history is nowadays frequently questioned. It was nevertheless the French (and Italian) scholars from the end of the XVIII Century who conferred this on him in trying to define that which Winckelmann had given to them. Without doubt, the foreshadowing of this new discipline appears in his work as a convergence of two lines of force. On the one hand, the opening to « scientific methods »like medicine as well as the need to surpass the applied scholarship of classification of the Nöthnitz library ;on the other hand, the passionate admiration of Greek antiquity leading to the artistic model which was essential to all regenerative projects of the contemporary society. In trying to give Greek art a « historicity », that is to say, in integrating it in a culture which was then in the process of expanding, in relation to political and social factors, Winckelmann paved the way for a history of art ;the first result of which was, for him, the painful observation of the impossible resurrection of the Athens of the fifth century.

Texte intégral

1 Winckelmann est-il l'inventeur de l'histoire de l'art ?

2 Cette question préalable n'est pas impertinente. Certes, quand on veut définir de manière synthétique la [illegible] à la littérature artistique, on a souvent recours à cette formule lapidaire. Pourtant, et [illegible]tte qualité lui est contestée, au nom du caractère « doctrinal » de ses écrits[1].

[illegible]roblème controversé et passablement embrouillé, il faut mieux cerner la question elle-[illegible] tel qu'il se constitue et se développe en Italie, puis en Espagne et en France, en [illegible] Angleterre, du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle, est fondamentalement [illegible]ter des normes aux artistes[2]. Les considérations historiques, que traduit un effort [illegible]ont pas exclues des principales formes que prend ce discours : biographies des artistes [illegible]Vasari), description des œuvres d'art (l'*ekphrasis* venue des Grecs), dissertations [illegible] l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien). Mais dans une réflexion hantée par les [illegible]le renouveau et dominée par la conviction que la création artistique, donc la continuité [illegible]eu vent être assurées que par le recours à des modèles antérieurs et intangibles (dont la [illegible]t les enseignements de Vasari, du milieu des Carrache et de la pensée académique « histoire » n'a pas vraiment sa place ; c'est la norme qui l'emporte, puisque, selon [illegible]s chefs-d'œuvre[3].

[illegible]on pas un soudain dépérissement de la norme devant l'histoire (la caractéristique de [illegible] compte de toutes les formes de la création artistique, à toutes les époques, dans tous [illegible]res), mais la possibilité d'un compromis, à la faveur duquel l'histoire trouverait un [illegible]ge de la norme.

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

5 Telle est la situation en fonction de laquelle il faut essayer de situer la position, éventuellement novatrice, de Winckelmann.

Témoignages

6 « Le savant Winckelmann est le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude ; il est le premier qui se soit avisé de décomposer l'Antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles, les nuances de style ; il est le premier qui ait percé les routes et placé les jalons sur cette terre inconnue ; il est le premier qui, en classant les époques, ait rapproché l'histoire des monuments, et comparé les monuments entre eux, découvert des caractéristiques sûres, des principes de critique, et une méthode qui, en rectifiant une foule d'erreurs, a pré paré la découverte d'une foule de vérités. Revenu enfin de l'analyse à la synthèse, il est parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris ; s'il a servi la science, c'est peut-être encore plus par sa méthode que par ses écrits. Quelque estimable que soit son histoire de l'art, elle ressemble toujours plus à une chronologie qu'à une histoire ; c'est un vaste cadre dont il a laissé un grand nombre de compartiments à remplir par ses successeurs… ».[4]

7 Ainsi s'exprime Antoine C. Quatremère de Quincy dans l'ouvrage, connu couramment sous le nom de *Lettres à Miranda,* qu'il publia à Paris, à la fin de juillet 1796, et dans lequel il dénonce, avec une lucidité courageuse et passionnée, la très officielle politique des saisies des œuvres d'art en Italie et, en particulier à Rome, mise en œuvre à la suite des premières victoires de l'armée de la République. Avec toute l'autorité qui s'attache à sa culture et à sa compétence, le plus brillant « spécialiste » français de l'art apporte un témoignage formel : en affirmant l'antériorité, exprimée par le retour lancinant de la formule « le premier », de Winckelmann, dans l'invention d'une méthode de d'ana lyse et de synthèse, qui lui permet d'élaborer un discours historique sur l'art de mère de Quincy reconnaît, au-delà des erreurs et des lacunes, le monument fondateur

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

sieurs ouvrages précieux pour l'étude du dessin. Il a principalement développé, dans *nciens,* les passages chronologiques des arts, avec cette finesse qui caractérise la plus ance la plus approfondie dans la pratique ».[5]

Alexandre Lenoir apporte lui aussi son témoignage. Dans l'édition de l'an V de son ments français, il justifie ainsi la présence du seul étranger qu'il ait accueilli, sous la Michallon[6], dans une collection, rangée selon « l'échelle des siècles »[7] et montrant le e en France, de l'Antiquité au XVIIIe siècle. C'est à l'« historien » Winckelmann que e le garant de sa propre entreprise, placée sous le signe de l'histoire. C'est en citant passage de l'« Histoire de l'art de l'Antiquité » qu'il place le destin de la France sous

Winckelmann a suivi ses traces (celles de l'art), c'est là qu'il en a terminé l'histoire, au tantin ; c'est là aussi que j'en reprends le fil ».[9]

orsque paraît enfin, après une longue attente, le premier fascicule de son *Histoire de* . Séroux d'Agincourt se présente comme le continuateur de Winckelmann[10]. Héritier

nostalgique de celui qui a choisi « la meilleure part », il se résigne à n'être que le « Winckelmann des temps de barbarie », le premier historien français du Moyen Age à avouer clairement sa filiation.

12 Ainsi donc, une génération après la disparition tragique de Winckelmann, trois Français, qui ont, chacun à leur façon, joué un rôle essentiel dans l'évolution du discours sur l'art, apportent un triple témoignage concordant : celui d'avoir assisté à l'invention par l'écrivain allemand d'un genre nouveau, l'histoire de l'art, cette histoire qui pour Quatremère de Quincy exige le respect du patrimoine romain, qui pour Lenoir s'écrit aussi au musée, et qui, pour Séroux d'Agincourt, jette un pont sur l'abîme qui sépare la chute de l'Empire romain du début de la Renaissance : cette histoire consacrée d'abord à la Grèce, mais qui dorénavant ne s'arrêtera plus, parce que le fil même de la création artistique ne s'est jamais rompu. On peut ne pas partager l'opinion de Quatremère de Quincy, Lenoir et Séroux d'Agincourt ; mais il faut noter que ces héritiers de Winckelmann placent son œuvre dans une perspective dont il me semble impossible de ne pas tenir compte : l'invention de l'histoire de l'art est, pour eux, une réalité vécue[11].

Winckelmann avant l'histoire de l'art

13 Après cette ouverture en forme de préjugé favorable, il ne saurait être question de tenter la reconstitution d'une biographie intellectuelle, mais seulement de relever certains aspects significatifs.

14 1 / Le premier pourrait sembler intempestif : il s'agit de l'intérêt manifesté par Winckelmann pour la médecine et les sciences naturelles. On en a des témoignages à des moments éloignés de sa carrière : dans ses années à Nöthnitz[12], où ses fonctions de bibliothécaire du comte de Bünau ont fait de lui un historien, il écrit, le 9 novembre 1751, qu'il
ppocrate et de Galien et ajoute cet aveu en forme de regret[13] : « Je voudrais surtout
lieu de devenir un « Pseudotheologus ». Et dans une lettre de Rome, le 28 décembre
pondant qu'il souhaiterait maintenant passer des études sur l'Art aux études sur la
son séjour à l'Université de Halle, en 1738-1740, que Winckelmann s'ouvre à un
dans cette institution considérée alors comme l'une des plus ouvertes d'Allemagne[15].
naître les théories de la médecine qui est peut-être alors la plus avancée d'Europe, la
nt les années difficiles d'instituteur à Seehausen (1743-1748), puis à Nöthnitz
et d'annoter les ouvrages les plus modernes : le traité de physiologie de J. G. Krüger
e d'Allen (1750) et surtout les trois premiers tomes de l'*Histoire naturelle* de Buffon
négligé de la formation intellectuelle de Winckelmann, il y aurait trois conséquences
l, l'influence possible, sur ses travaux ultérieurs, d'une méthode très représentative de
nt sur l'application, au discours explicatif, des principes d'ordre et de classification : ils
re de l'art ; on les retrouve un peu plus tard, dans les principes de disposition des
s, où certains sont tentés d'y voir l'influence de l'*Histoire naturelle*. En même temps,
eille pour ce qui est l'objet essentiel de l'art auquel il va se consacrer, la sculpture
se passionnera pour les problèmes de croissance et de rachitisme, la physiologie du
a maladie et de la nourriture. Enfin, il est amené à prendre en compte un autre facteur

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

déterminant : celui du milieu ambiant, autrement dit, la « théorie des climats » qui hante les spéculations du XVIIIe siècle, en particulier l'œuvre de Montesquieu[17], et qui l'invite à réfléchir aux effets de l'environnement géographique (au sens le plus large du terme) sur le développement du corps et l'épanouissement de la beauté.

15 2 / Mais cette longue période d'incubation qui précède son arrivée à Rome à la fin de 1755 n'est pas seulement pour Winckelmann celle de l'ouverture à des méthodes et à des préoccupations « scientifiques » ; c'est aussi celle de la découverte, grâce aux visites fréquentes que de Nöthnitz il fait à Dresde, puis à son séjour dans la capitale de la Saxe, en 1754-1755, d'un monde qu'il ne pouvait même pas entrevoir à Halle, ni encore moins à Seehausen : celui des beaux-arts, à la suite des journées qu'il passa, à plusieurs reprises, dans la galerie du prince électeur qui venait d'être récemment installée et qui était l'une des plus riches d'Europe[18] : l'inventaire de 1754 enregistre 1 446 tableaux.

16 De son enthousiasme devant les trésors de la peinture européenne conservés à Dresde, porte témoignage le plus ancien de ses manuscrits (de la fin de 1752, il n'a été édité qu'en 1923), consacré à la *Description des plus remarquables tableaux de la Galerie de Dresde*[19], destiné sans doute à la formation des jeunes nobles. En fait, ce n'est qu'un fragment de l'œuvre projetée, consacré à la seule école italienne, qu'il regarde à la lumière de ses lectures : dans sa passion toute neuve pour la peinture (il prétend même que devenir peintre était sa vraie vocation)[20], il lit et annote les meilleurs manuels pour se faire une idée de l'évolution des écoles européennes depuis le début de la Renaissance : Félibien, R. de Piles, Richardson[21]. Aussi ses jugements restent-ils conventionnels : son admiration pour les œuvres du Correge, du Titien, d'Annibal Carrache s'ex prime en des termes empruntés au répertoire de la pensée académique française : par exemple, lorsqu'il critique Véronèse pour ses fautes contre le « dessin » et la « vraisemblance »[22]. A ce musée idéal ne manque que Raphaël, dont la *Madone Sixtine*[23], achetée à Plaisance en 1753 et installée à Dresde en 1754, devient, dans les *Pensées* de 1755, le paradigme du chef-d'œuvre médiateur de la perfection grecque[24]. De la *Description* de 1752, il faut surtout retenir, pour l'élaboration de la pensée de

: à propos d'une *Sainte Cécile* de Carlo Dolci, de 1671, il loue un tableau fait pour un
eprise dans les *Pensées*[26]et qui, si elle vient tout droit de Poussin, ouvre la voie, chez
acerbe du milieu dans lequel sont condamnés à travailler les artistes contemporains.
de l'importance qu'il attache, pour la compréhension des œuvres d'art, à leur
ns et vois »[27], écrit-il, en recourant, sous l'influence sans doute de son éducation
saint Jean, I, 47. C'est l'appel, le premier qui ne cesse plus de retentir, à l'expérience
nelle, de l'objet artistique, dégagé de la gangue des commentaires traditionnels.
aine élaboration des principes constitutifs d'une attitude « historique », il faut mettre à
rédaction, au début de 1755, d'un autre brouillon, les *Pensées pour une conférence sur*
. Cette fois, l'histoire est devenue son objet d'étude et de réflexion. Il l'avait déjà
it 1746 : « Mon œuvre principale sera l'histoire ».[29] De cette vocation, son poste de
ne profession : le catalogage de la riche collection (plus de 42 000 volumes) du comte
ectures dans la discipline à laquelle est consacré ce fonds, et qui est l'histoire, plus
considérée comme une science auxiliaire du droit public, et traitée en études savantes
oire aux disciplines de laquelle il se soumet consciencieusement, Winckelmann ne veut
ées. Il écrit dans une lettre du 3 mars 1752 : « L'érudition est une chose qui rend les
ui passent ici pour des savants ne connaissent que les titres et les tables des matières

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

des livres, et c'en est assez ici pour être un savant. Je n'ai donc aucune envie de faire connaissance avec ces soi-disant savants ».[31]

18 C'est bien au moment même où il contemple les tableaux de la gale rie de Dresde, qu'il fréquente lors de ses visites, puis de son établissement dans la capitale, un milieu d'artistes et de connaisseurs, et que son centre d'intérêt se déplace des recherches érudites sur l'histoire du droit aux considérations sur les beaux-arts. En fait, l'histoire n'est pas abandonnée ; les *Pensées pour une conférence* montrent que Winckelmann commence à s'en faire une idée toute différente. Pénétré du désir de faire œuvre utile, au lieu de divertir son public avec des anecdotes plaisantes, il affiche sa volonté de dépasser la chronique : « Il ne faut pas se promener le calendrier à la main, jour pour jour, avec son héros ».[32] D'ailleurs ce héros, qu'il faut oser démasquer, en profitant de la liberté que peut donner une conférence, il faut le chercher parmi ceux qui ont la sagesse de surmonter les difficultés et de ne pas sacrifier inutilement des vies humaines ; parmi les savants et les artistes, il faut préférer les inventeurs aux copistes, et les créateurs aux auteurs d'anthologies[33]. Il faut dépasser le domaine des biographies : l'histoire n'est pas le recueil des exploits des princes, mais le récit du destin des empires, avec leurs débuts, leur croissance, leur épanouissement et leur chute, et des considérations sur l'économie, les inventions, les voyages de découvertes[34]. Pour qu'elle remplisse sa vocation de former des auditeurs qui veulent se souvenir, l'histoire, toujours honnête, doit être en même temps vivante et concrète, concise et frappante : elle doit se faire œuvre d'art. On a pu parler, à propos des *Pensées pour une conférence,* d'une esthétisation de l'historique[35]. Cette courte esquisse est, en tout cas, un jalon essentiel dans l'évolution intellectuelle de Winckelmann, qui se montre réceptif à la lecture de Montesquieu et de Voltaire et annonce son ambition de « dépersonnaliser » le récit historique, pour l'organiser autour des faits de civilisation.

19 4 / C'est quelques mois plus tard, vers le milieu de mai 1755, que Winckelmann publie, à Dresde, ses *Pensées sur l'imitation,* l'ouvrage qui devait le rendre célèbre et jeter, en quelques formules peut-être mal comprises, les bases

'inckelmann avait conscience d'ouvrir une voie nouvelle[36] : « Mon intention (écrit-il) était de ne pas écrire ce qui l'était déjà ; ensuite comme j'avais attendu longtemps et été publié dans toutes les langues sur ces deux arts (la peinture et la sculpture), de faire ait à un original ; et troisièmement de ne rien écrire qui ne puisse être utile au

part « doctrinale » de l'œuvre de Winckelmann, c'est avant tout aux *Pensées sur* t peut-être pourtant pas totalement paradoxal de soutenir qu'elles constituent un jalon ricisation de l'art. L'appel passionné à l'imitation exclusive de l'art grec et la réduction rop fameuses de « grandeur calme » et de « noble simplicité »[37] coïncident avec une s beaux-arts à l'époque contemporaine. L'imitation des chefs-d'œuvre antiques est le entique régénération de l'art. Mais ne s'agit-il que de l'imitation des « œuvres » ? Dans inckelmann avait déjà écrit que l'imitation des œuvres d'art était chose facile ; mais la a nature[38]. C'est bien le problème des *Pensées :* il s'agit, pour retrouver le niveau de opier mécaniquement leurs statues, mais de s'approprier leur idéal et leur nature et de sent pour lequel écrit Winckelmann. Or, il se souvient de ses lectures de médecine et ent de beauté, dont la sculpture grecque porte le témoignage, est solidaire de tout un ique et social, et d'un environnement culturel qui ne sépare pas l'art de la pensée ni de

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

la raison[39]. La floraison de l'art grec est donc liée à un milieu physique qui lui est propre et à une société, qui est inscrite dans l'histoire. Que ce milieu et ce temps ne soient pas ceux de Dresde en 1755, n'empêchent pas Winckelmann de proclamer son idéal, sans doute parce que c'est le sentiment de « liberté » qui est en jeu. Le mot ne figure certes pas dans les *Pensées sur l'imitation ;* mais on le trouve associé à une critique violente de la société contemporaine, dans un fragment inédit de 1756, *Pensées plus avancées sur l'imitation des Anciens dans le dessin et la sculpture*[40].

21 « C'était le temps (depuis un siècle) où le luxe vaniteux des cours avait pris le dessus et favorisait l'amollissement, la paresse et l'esclavage des peuples… Les sciences étaient aux mains de savants d'antichambres… On lisait les écrits des sages de la Grèce aussi peu qu'on contemplait les statues de leurs artistes. Et le nombre de ceux qui observaient leurs œuvres d'art avec une véritable intelligence, était encore plus réduit que le nombre de ceux qui, cachés ici et là, étudiaient, pour leur propre plaisir les monuments de la raison et de la science de cette nation… La connaissance générale des Grecs apprenait à penser comme eux et inspirait l'esprit de liberté qui se répandait grâce aux sages ; cet esprit qui, comme l'enseigne Hobbes, ne peut pas être plus facilement étouffé que lorsque la lecture des Anciens est interdite à la jeunesse ».

22 Cet étonnant passage semble révéler tout le non-dit des *Pensées sur l'imitation*. En se réclamant d'une vision globale de la civilisation grecque réunissant les « sages » et les « artistes », et en l'identifiant à cet esprit de liberté dont elle reste, au milieu du XVIIIe siècle, l'incarnation et la promesse, Winckelmann commente et décrypte la formule qui doit sauver l'art de sa décadence : l'imitation des Grecs, c'est-à-dire la réappropriation de leur idéal. Mais cette position en apparence foncièrement doctrinale implique une approche historique de ce phénomène qui s'appelle l'art grec, pour justifier son caractère exemplaire, en l'intégrant à l'étude d'une société dont il reste l'image fascinante.

23 De Halle à Dresde, de l'annotation des traités de médecine et d'histoire naturelle à la méditation sur les statues
s chefs-d'œuvre de la peinture italienne aux réflexions sur l'histoire de la civilisation,
nplexe de références, acquises sans aucun esprit de systèmes et, qui lui apportent des
ention aux rapports de la création artistique avec son environnement physique et
er l'anecdote au profit des grands schémas explicatifs et une tendance à privilégier le
dépens de l'exégèse des commentateurs. Il reste alors à faire la synthèse des éléments
elon une logique qui n'est pas encore évidente au moment où Winckelmann quitte

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

l'histoire de l'art

le Rome : « Viens et vois ». Et le résultat est la publication, à Dresde en 1764, de
té[41]. A s'en tenir au titre, le problème serait définitivement résolu. Mais suffit-il que
de l'art » figure, « presque » pour la première fois, sur la couverture d'un livre[42], pour
ion d'une discipline qui serait déjà la nôtre ? Certains ont justifié leur refus de tirer
ent éditorial de 1764, en s'appuyant sur un passage de l'introduction dans lequel
intention est de donner l'essai d'un corps de doctrine ». Mais il ajoute aussitôt que

cette tentative fait l'objet de la première partie de l'*Histoire de l'art*[43]. En suivant l'auteur à la lettre, il y aurait donc un discours « normatif », qui n'épuiserait pas ses intentions.

25 Ce qu'il faut d'abord souligner, c'est que la découverte, émerveillée, de Rome, confirme pour Winckelmann le rôle essentiel de ce mot d'ordre « viens et vois » dont il avait eu la révélation devant les tableaux de Dresde[44]. Convaincu que le passé a laissé des écrits et des images dont seule la mise en rapport peut permettre de le comprendre, il prend très vite conscience, non seulement de la possibilité, mais d'abord de la nécessité d'écrire, en se fondant sur cette confrontation, l'ouvrage qui n'existe pas encore, parce que personne avant lui n'a appliqué cette méthode, cet ouvrage, qui, bientôt, portera un titre nouveau. C'est ainsi qu'il écrit dès le 7 décembre 1755 : « J'ai déjà appris qu'on parle en myope des antiquités, d'après des livres, mais sans les avoir vues ; j'ai découvert moi-même des erreurs que j'avais commises ».[45]

26 Quelques mois après, il écrit, le 5 mai 1756, au même correspondant : « Je le vois bien, on ne peut pas écrire sur les antiquités, sans avoir été à Rome et en ne faisant rien d'autre ».[46]

27 Peu après, il précise, dans une lettre du 29 avril 1756, ce que va être cette occupation à plein temps, après avoir eu le projet d'une description des principales statues grecques de Rome : « Il m'est venu de là l'idée de travailler à une histoire de l'art ; j'y ai pensé, et j'en cherche les matériaux ».[47]

28 Dans une lettre en italien cette fois, adressée au même Bianconi, le 19 février 1757, il confirme son option : « Pour le reste, j'en suis à mesurer mon temps avec la plus juste économie, pour avancer dans un projet de grande envergure, celui d'une histoire de l'art ».[48]

29 Enfin en août de la même année, il informe Wille, le graveur qui est au centre du milieu allemand de Paris, de sa conception générale de l'œuvre : « Je me suis finalement décidé à terminer mon essai sur l'histoire de l'art, et c'est à quoi je m'occupe la plupart du temps... L'histoire des artistes de l'Antiquité n'a rien à voir ; on peut l'écrire d'après les

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

n'en suis tenu à ce qu'on ne peut faire qu'à Rome ».[49] II en donne déjà le plan, en deux lettre du 5 juin 1758[50].

si afficher clairement ses intentions d'écrire une « histoire de l'art », il reste à les ncomitante d'ériger un « corps de doctrine ». La contradiction n'est peut-être les *Pensées sur l'imitation,* il s'est placé au service de l'art, devenu l'objet essentiel de asme et, peut-être, depuis le drame intime et jamais surmonté de sa conversion au ritable religion de substitution et d'un culte dont la marque est la contemplation qui se le la mer[52], devant laquelle le regard se perd avant que l'esprit ne retrouve la paix dans il est pris devant l'immensité du spectacle.

otalement du cadre conventionnel de la littérature artistique traditionnelle annonce elmann, celle qui contient toutes les autres. Il suffit, pour la retrouver, de relire deux *oire de l'art,* relatifs à la beauté : celui où la beauté[53], « un des plus grands secrets de la uvée », et donc révélée, est invoquée comme la plus haute finalité et le centre de l'art ; loin[54], où la beauté « suprême » est placée en Dieu, en qui elle se confond avec les visibilité et de l'in détermination. Sans doute un phénomène d'accoutumance nous er la portée révolutionnaire de définitions énoncées comme des articles de foi. On est es variations à répétition qui parsèment les considérations sur la mission de l'art,

d'Alberti à Diderot : l'enseignement et la délectation ; bien loin aussi des sermons sur la justification de la hiérarchie des genres et les mérites de la peinture d'histoire.

32 Et c'est précisément, par un apparent paradoxe, dans cette allégeance d'essence piétiste au culte d'une beauté absolue résidant dans le monde des Idées[55], que s'incarne, non la possibilité, mais la nécessité inéluctable d'une « historicisation » de l'art. Car il faut en revenir, comme dans les *Pensées sur l'imitation,* à l'opposition radicale que Winckelmann dresse entre cette célébration de l'art et la réalité du monde contemporain, c'est-à-dire entre la Grèce du Ve siècle avant notre ère et l'Europe de 1764. Aux Grecs qui sont « sages » et qui « pensent » correspondent, chez les contemporains, les « riches »[56] ; aujourd'hui, l'honneur et le bonheur de l'artiste dépendent de l'égoïsme d'un orgueil ignorant[57] ; et les œuvres d'art se créent d'après le goût misérable ou l'œil malformé de ceux que la flatterie et la bassesse érigent en juges. La médiocrité de l'espace qui leur est laissé et la lubricité de leurs clients réduisent nos artistes à ne plus faire que des « jouets »[58]. C'en est bien fini de la prudence des *Pensées sur l'imitation :* Winckelmann adopte un vocabulaire dont la violence ne se retrouve que dans certains écrits français de la même époque.

33 C'est dans le contraste, intensément vécu, entre la révélation de la beauté idéale et le constat d'une situation de crise, que se noue le destin de l'histoire de l'art. Car cette beauté idéale est aussi une beauté immanente, incarnée dans un lieu et dans un temps, autrement dit dans une histoire, celle de la Grèce antique. L'art conquiert le droit à l'histoire, à l'instant même où il est intégré à l'histoire d'une société ayant une existence propre ; ce n'est plus, pour la première fois, l'art des Anciens, de ce monde lointain, presque mythique, sans épaisseur temporelle ; c'est l'art des Grecs du Ve siècle[59]. Et c'est bien là une découverte capitale, celle que Winckelmann fait à la suite de sa critique passionnée de la société contemporaine, et grâce à laquelle il peut dépasser la contradiction entre la norme et l'histoire.

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

prise en compte de l'abîme qui sépare notre société de celle de l'Athènes classique.
bjet d'une histoire, à partir de l'instant où on éprouve le sentiment d'un état de crise,
aison dont des œuvres portent encore le témoignage à nos yeux. L'histoire de l'art
catégorie le jour où est reconnue l'historicité de la beauté idéale.
complit au fil des pages de l'*Histoire de l'art* dans lesquelles Winckelmann dresse le
relles et historiques qui accompagnent et conditionnent le développement de l'art grec.
s antérieures des traités de médecine et d'histoire naturelle, il fait d'abord la part des
-à-dire de ce qu'on appelle couramment la « théorie des climats » : c'est ainsi qu'il
ciel[60], c'est-à-dire d'une nature qui se distingue par son équilibre et sa modération[61] et
ıe beauté corporelle, encore développée par la pratique des exercices physiques et des
clémence de la température. Mais Winckelmann ne s'attarde pas sur cet aspect, déjà
nitation : il refuse en effet le déterminisme géographique pur et simple.
il accorde l'importance prépondérante. Et il applique sa thèse à la situation de la Grèce
es cités ioniennes[62] qui, incapables de défendre leur liberté face à la puissance de la
ıs la floraison culturelle promise par leurs brillants débuts, à la cité athénienne, « où,
'était établi un régime démocratique auquel participait le peuple tout entier », et où les
ur plus brillante demeure[63]. Un rôle décisif revient donc à des facteurs historiques

contingents, qu'il appelle le gouvernement et l'éducation. Un mot déjà présent dans les pages confidentielles des *Pensées plus avancées* prend alors toute sa valeur : la liberté : « En ce qui concerne la constitution et le gouvernement, c'est la liberté qui est la plus noble cause de la prééminence de l'art. La liberté a de tout temps eu son siège en Grèce, même auprès du trône des rois qui gouvernaient paternellement, avant que les lumières de la raison ne permettent aux Grecs de goûter la douceur d'une liberté complète ».[64] Et il ajoute un peu plus loin : « C'est grâce à la liberté que l'esprit du peuple tout entier s'est élevé comme une noble branche qui jaillit d'un tronc robuste ».[65]

37 Comme pour insister encore, Winckelmann, au début de la deuxième partie de l'*Histoire de l'art,* rappelle que, pour comprendre l'évolution de l'art grec, il faudrait pouvoir indiquer les « circonstances » dans les quelles se sont trouvés successivement les Grecs, c'est-à-dire suivre leur histoire politique, d'époque en époque. Et il répète : « De cette histoire il ressort que c'est la liberté grâce à laquelle l'art a atteint son apogée ».[66]

38 On voit donc jouer ici ce double couple d'opposition : monde grec -monde contemporain ; floraison - décadence de l'art et de la société. Et c'est de ce constat que naît chez Winckelmann l'historicité de l'art, première forme de l'histoire de l'art. L'art acquiert une histoire parce qu'il est intégré à une société qui a elle-même son histoire. C'est au fond la différence essentielle entre le néo-classicisme et le classicisme[67]. Il n'y a pas lieu de discuter ici le bien-fondé de la relation établie par Winckelmann entre le développement de l'art (et des autres formes de la culture : l'éloquence, la poésie, la philosophie, le théâtre) et le règne de la liberté, ni l'influence que cette thèse a exercée à la fin du XVIIIe siècle, en France en particulier[68]. Il est tout à fait évident qu'en suivant la destinée de l'art grec jusqu'à la chute de l'Empire romain, Winckelmann éprouve quelques difficultés à ajuster sa théorie à la réalité de l'histoire politique des villes grecques de l'empire d'Alexandre et de l'Etat romain, et que ses explications paraissent plus d'une fois maladroites et forcées. Il importe peu, puisqu'il lui reste le mérite d'avoir balisé une voie nouvelle

39 Winckelmann n'en reste d'ailleurs pas à cette seule intuition : l'art, qu'il a installé dans l'histoire de la cité, n'est pas
e l'image de la beauté dont il serait le médiateur privilégié. Il est animé d'une vie qui lui
ann soumet à trois grilles d'analyse superposées. La première reste tout à fait
l'art doit montrer l'origine, la croissance, la modification et la décadence de l'art ».[69]
lomaine des activités créatrices de l'homme, du modèle souverain du cycle biologique :
t mort[70]. C'est l'impérieuse loi de la nature qui, de Cicéron, passe, sous l'autorité de
ique de la Renaissance et du classicisme. Au deuxième niveau, et de manière beaucoup
ajoute, dans une formule lapidaire qu'il n'explicite guère, un schéma de rythme
ec le nécessaire, recherche la beauté, et continue avec le superflu : ce sont les trois
chronologies sommaires de l'art ont une validité générale qui dépasse le problème de
ttre une lecture globale du phénomène artistique[72], bien que Winckelmann ne semble
table de concordance entre le système à quatre temps et le système à trois temps.
rice de son œuvre coïncide avec ce qui pourrait être considéré comme une tentative
trois âges à la réalité historique d'un art inscrit dans la vie d'une société, le seul qui
témoigne d'une possible immanence de la beauté dans notre monde, l'art grec. C'est
premier en son genre, d'une périodisation des styles[73], qui n'a presque plus rien de
généalogies d'artistes[74]. Sans doute fallait-il à Winckelmann une singulière intuition
essifs[75], sans pouvoir s'appuyer sur des textes des Anciens, ni commenter un nombre

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

suffisant de sculptures authentiquement grecques, même si, dans son approche globale des phénomènes culturels, il n'hésita pas à tirer profit de l'étude des portraits gravés sur les monnaies.

41 Il distingue d'abord un style ancien, qu'il caractérise par la rigidité de ses formes empruntées à la nature, mais traitées selon des règles qui l'éloignent du réalisme. Marqué par une certaine dureté et une force d'expression évidente, ce style fait place au style « noble », « élevé », celui de Phidias et de Polyclète, qui correspond à un âge de lumières et de liberté, celui de l'Athènes de Périclès, et qui se définit par un effort pour incarner l'idéal de la beauté et de la grandeur, tout en se rapprochant de la nature ; en ce moment d'équilibre, la précision ne se confond pas avec la dureté et l'unité de la forme paraît naître comme d'un souffle spontané. Puis apparaît le style « beau », de Praxitèle à Lysippe, caractérisé par la souplesse des contours et l'harmonie de toutes les parties habitées de cette mystérieuse qualité que Winckelmann appelle la « grâce », notion familière à la littérature artistique italienne depuis le *Livre du courtisan* de B. Castiglione[76]. Si le style « noble » et le « beau » style peuvent être considérés comme deux expressions ou deux nuances d'un état de perfection, ils se trouvent dans une phase ultérieure menacés de dépérissement, et font place aux imitateurs et aux copistes : c'est le style des « éclectiques », dont la création se nourrit d'emprunts, c'est le style de l'imitation qui n'est plus portée par l'inspiration divine et dont Winckelmann essaie de démontrer qu'il coïncide avec la décadence, puis la destruction du régime démocratique athénien, sans parvenir à en donner une vision tout à fait cohérente[77].

42 Il est facile de relever les erreurs, les lacunes et les contradictions d'une construction qui n'avait aucun précédent et dont les matériaux étaient disparates et d'une qualité souvent douteuse. Elle est pourtant restée pendant longtemps fondamentale pour l'interprétation de l'évolution de l'art grec, et son schéma hante encore notre mémoire. La valeur fondatrice de cette appréhension historique de l'art ne paraît même pas être affaiblie par la transposition que Winckelmann en opère pour expliquer le développement de l'art en Europe, de la Renaissance au XVIIIe siècle[78].

maire pour l'art grec est un outil d'analyse valable pour d'autres temps et d'autres pays.
gique de ses études et de ses réflexions, depuis l'initiation aux sciences de la nature à
plation des statues antiques devant l'immensité de la mer, en passant par les *Pensées*
sées sur l'imitation.

la littérature de divertissement et les recherches érudites, pour inventer l'histoire de
porté par une passion qui a inspiré à Winckelmann ces pages fulgurantes, consacrées à
mplaires comme l'*Apollon*[79]ou le *Torse*[80]du Belvédère, véritables textes canoniques
rt, méconnue ou bafouée par le monde contemporain, et dont il fallait maintenant
u se révéler en un certain point de l'espace et du temps, c'est-à-dire dans l'histoire. Et
n condition première de cette révélation, c'est elle qui fonde l'historicité de l'art et qui
entre la norme et l'histoire. C'est parce que la liberté grecque est un modèle que l'art
osé comme un inimitable modèle[81]. Dans un article posthume de 1908, le grand
a pu écrire de l'art grec[82] : « Il fait partie de la petite série de ce que l'esprit humain a
nd... car jamais dans le cours de l'histoire du monde les conditions pour susciter un
éunies comme chez les Grecs ». Un siècle de recherches savantes et de découvertes
conclusion que l'intuition de Winckelmann avait proposée cent quarante ans plus tôt.
endre la mystérieuse dédicace qu'il a placée à la fin du prologue de l'*Histoire de l'art :*

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

« Cette histoire de l'art, je la dédie à l'art et au temps ».[83] A Part : pour sa régénération et son progrès, grâce à la connaissance et à la méditation de l'exemple grec ; c'est la norme, familière à la pensée occidentale depuis le *Quattrocento*. Au temps, dont il rappelle, au début de la deuxième partie, que l'art dépend[84] : c'est l'histoire, c'est-à-dire le temps qui ne revient jamais.

45 Si Winckelmann a pu avoir la tentation d'écrire une histoire de l'art antique, c'est parce qu'il a eu la révélation de la mort d'une Antiquité qui ne reviendra jamais. Devant le *Torse* du Belvédère, il écrit[85] : « L'art pleure avec moi... Cette œuvre est peut-être la dernière dans laquelle il a pu exprimer toute sa puissance ». C'est déjà, dans ce texte de 1759, la préfiguration résumée de la célèbre péroraison de l'*Histoire de l'art* de 1764 : « Comme une amoureuse qui, au bord de la mer, regarde, les yeux pleins de larmes, l'être aimé qui s'éloigne, sans espoir de le revoir jamais, croit apercevoir encore son image sur la voile qui disparaît, nous n'avons plus comme elle que l'ombre de nos désirs ; mais elle éveille une nostalgie d'autant plus forte pour ce que nous avons perdu, et nous contemplons les copies des images primitives avec une attention beau coup plus grande que nous n'aurions fait si nous en avions la pleine possession ».[86]

46 L'Antiquité a disparu à l'horizon de notre imagination. Nous n'en voyons plus que le fantôme. Mais parce qu'elle n'est plus, nous pouvons en écrire l'histoire : c'est la seule résurrection à laquelle elle est promise. Il faut chercher la vérité ; certains se tromperont, pourtant nous serons toujours plus nombreux à trouver notre voie. « Mais l'indifférence serait dangereuse » : l'histoire, qui ne peut s'écrire que d'un temps disparu sans retour, s'écrit avec passion. Walter Pater a sans doute eu raison de définir en 1867, l'*Histoire de l'art* « ce sanctuaire inondé d'une lumière grave et dorée qu'il a érigé autour de la muette famille de l'Olympe »[87].

Notes

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

ıner ici un aperçu même superficiel de l'immense littérature suscitée par la vie et l'œuvre de
quelques travaux récents sur le problème abordé dans cette étude. Pour situer le problème dans
o Momigliano, Ancient history and the antiquarian, *Journal of the Warburg and Courtauld*
315. Pour Winckelmann lui-même, on peut consulter : Horst Rüdiger, Winckelmanns
dner Entwurf als Keimzelle seines historischen Denkens, *Euphorion. Zeitschrift für*
p. 99-116 ; Hans Belting, Vasari und die Folgen : die Geschichte der Kunst als Prozess dans
eschichte. Beiträge zur Historik, dir. K. G. Fäber et Ch. Meier, t. II, Munich, 1978, p. 98-126 ;
's Institution, Francfort, 1979, chap. 2, p. 90-115 ; M. Kay Flawell, Winckelmann and the German
and uses of the past, *The Modern Language Review,* LXXIV, 1979, p. 79-96 ; Leopold D.
schichte, dans Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen,* éd. par Dieter Wuttke,
3 ; Hinrich C. Seeba, Johann Joachim Winckelmann, Zur Wirkungsgeschichte eines
ischen Aesthetik und Geschichte, *Deutsche Viertelsjahreschrift für Literaturwissenschaft und*
hier spécial « Kulturgeschichte und verstehen », p. 168-201 ; Alex Potts, Winckelmann's
tory, V, 4, 1982, p. 377-407 ; Wolf Lepenies, Der andere Fanatiker. Historisierung und
auffasung bei Johann Joachim Winckelmann, *Frankfurter Forschungen zur Kunst,* XI, 1984, p.
mann : Zwischen Reichs-historik und Kunstgeschichte Zur Geschichte eines Paradigmawechsels
klärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert, dir.
86, p. 299-323 ; Alex Potts, The verbal and visual in Winckelmann's analysis of style, *Word and*
eymour Howard, Winckelmann's daemon : The scholar as critic, chronicler, and historian, dans
e afterlife of the antique, Vienne, 1990, p. 162-174. En français, on peut signaler le cycle des
vice culturel du musée du Louvre : Edouard Pommier (dir.), *Winckelmann : la naissance de*

l'histoire de l'art à l'époque des Lumières, Paris, 1991.

2 Pour une approche de ces problèmes, je rappelle les principales synthèses : Moshe Barash, *Theories of art from Plato to Winckelmann,* New York, 1985 ; Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie,* Paris, 1989 : Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècle,* Paris, 1991 ; Erwin Panofsky, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art,* Paris, 1983 ; Julius von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne,* Paris, 1985.

3 Colette Nativel, La rhétorique au service de l'art : éducation oratoire et éducation de l'artiste selon Franciscus Junius, *XVIIesiècle,* XXXIX, 4, 1987, p. 385-394.

4 Antoine C. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.,* Paris, 1796, éd. Edouard Pommier, Paris, 1989, p. 103.

5 Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpturesréunie au Musée des monuments français,* Paris, an V, « Monuments du XVIIIe siècle », p. 209, n° 401.

6 Sur le sens de la présence de Winckelmann au musée de Lenoir : Edouard Pommier, Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution, *Revue de l'art,* n° 83, 1989, p. 9-20.

7 A. Lenoir, *Essai sur le muséum de peinture,* Paris, an II, p. 7-8.

8 A. Lenoir, *Description…,* avant-propos, p. I.

9 Jean B. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle, jusqu'à son renouvellement au XVIesiècle,* Paris, 1810-1823, discours préliminaires, p. V.

10 Voir l'étude récente de Henri Loyrette, Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval, *Revue de l'art,* n° 48, 1980, p. 40-56.

11 Je fais volontairement abstraction du problème de la réception de Winckelmann « historien de l'art », par les Allemands à la même époque, J. G. Hamann, Herder, Goethe.

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

…t, d'une manière générale, sur son séjour en Saxe : Gerald Heres, *Winckelmann in Sachsen. Ein …dens und zur Biographie Winckelmanns,* Berlin, Leipzig, 1991.

…, *Briefe,* éd. Walther Rehm, avec H. Diepolder, t. I, Berlin, 1952, p. 107-109 (cité dorénavant :

…le fondamental de Joseph Wiesner, Winckelmann und Hippokrates, Zu Winckelmanns …chen Studien, *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistiche Bildung,* LX, 1,

…im Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im 18 Jahrhundert, dans Th. Gaethgens (dir.), *…717-1768* (Studien Zum Acht zehnten Jahrhundert, Deutsche Gesellschaft für die Erforschung …l. 7, Hambourg, 1986, p. 221-237). Consulter aussi l'étude pénétrante de Michel Espagne, Le …esthétique et écriture scientifique chez Buffon et Winckelmann, *Leçons d'écriture, Ce que disent …* Almuth Grésillon et Michael Werner en hommage à Louis Hay), Paris, 1985, p. 57-67.

…uhours à Herder. La théorie française des climats et sa réception outre-Rhin, *Recherches*

…isites de Winckelmann, cf. G. Heres, ouvr. cité (n. 1, p. 15), p. 69-78.

…*sten Gemälde derDreßdner Gallerie. Fragment* (cité dorénavant : *Description),* dans J. J. *…Vorreden-Entwürfe,* éd. Walther Rehm, introd. Hellmut Sichtermann (cité dorénavant *KS),*

Berlin, 1968, p. 1-12.

20 « Dieu et la nature ont voulu faire de moi un peintre, un grand peintre. Et en dépit d'eux, il a fallu que je devienne un pasteur. Maintenant c'en est fini, avec moi, et du pasteur, et du peintre », lettre du 6 juin 1753, *Br.,* I, p. 119.

21 Le meilleur guide sur la lecture, par Winckelmann, des théoriciens de l'art de l'époque classique, reste : Gottfried Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften,* Berlin, 1923.

22 André Félibien, Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, Paris, 1668, en particulier, la cinquième conférence sur *Les pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse, p. 62-75.

23 Sur cet épisode, G. Heres, ouvr. cité (n. 1, p. 15), p. 114-115.

24 *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst,* dans *KS,* p. 27-59 (cité dorénavant *Pensées).*

25 *KS,* p. 10.

26 *Pensées..., KS,* p. 55.

27 *Description..., KS,* p. 8. Winckelmann se réfère explicitement à l'Evangile. Voir dans *KS,* p. 314 (10/31), les indications de l'usage qu'il fait de cette expression dans sa correspondance.

28 *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte,* dans *KS,* p. 17-25.

29 *Br.,* I, p. 64.

30 Sur Bünau et sa bibliothèque, G. Heres, ouvr. cité (n. 1, p. 15), p. 17-51.

31 *Br.,* I, p. 109-110.

32 *KS,* p. 18.

33 *KS,* p. 19.

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

ır la conception de l'histoire au siècle des Lumières ; Hans Rothfels, Ungeschichtliches und *schrift für Klaus Ziegler,* Tübingen, 1968, p. 77-91.

ı eine edle Einfalt, und eine stille Größe », dans Th. Gaethgens, ouvr. cité (n. 5, p. 15), p. 41-53.

ophon, KS, p. 14.

ıchahmung der Alten in der Zeichnungund Bildhauerkunst. Fragment, dans *KS*, p. 145-146.

tums, Dresde, 1764 (cité dorénavant *GKA,* d'après l'édition de Darmstardt, 1982).

toire des arts qui ont rapport au dessin, Paris, 1698, ouvrage qu'il cite d'ailleurs dans l'avant-

lien de Winckelmann avec Rome : Hellmut Sichtermann, Winckelmann e Roma, *Studi Romani,* l, Uomo libero in paese libero : J. J. Winckelmanns Italienische Briefe, *Aufstieg und Krise der* rhäuser), Vienne, Cologne, 1984, p. 45-55 ; et Hellmut Sichtermann, Winckelmann in Italien, n. 5, p. 15), p. 121-160.

46 *Ibid.,* p. 221. Il écrit à Johann Michael Francke (1717-1775), lui aussi bibliothécaire du comte Bünau.

47 *Ibid.,* p. 214-244. Il s'agit d'une lettre, en français, adressée à Giovan L. Bianconi (1717-1781), d'une vieille famille de Bologne, médecin du prince électeur de Saxe, de 1759 à 1764 ; il joue un rôle important dans l'établissement de Winckelmann à Rome.

48 *Ibid.,* p. 270-272.

49 *Ibid.,* p. 294-296. Johann G. Wille (1715-1808) a joué un rôle important dans la vie artistique parisienne et dans les contacts culturels entre la France et l'Allemagne ; voir Michael Espagne, La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières : les amis de J. G. Wille et l'écho de Winckelmann, dans E. Pommier (dir.) ; *Winckelmann…* (cité n. 1, p. 11), p. 101-135.

50 *Br.,* I, p. 328-334. La lettre est adressée à H. D. Berendis (1719-1782), descendant d'une famille de notables de Seehausen, ami intime de Winckelmann, qui l'a introduit au service du comte de Bünau, avant qu'il n'entre dans l'administration du duché de Saxe-Weimar.

51 On peut consulter : Werner Schulze, Winckelmann und die Religion, *Archiv für Kulturgeschichte,* XXXIV, 1953, p. 247-261, et la thèse d'Adolf Düppengiesser, *« Der gründlich geborene Heide». Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann,* Passau, 1981.

52 Sur la métaphore de la mer : Franz Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen, I, Die Grundlagen der Klassisch-romantischen Literatur,* Stuttgart, 1935, p. 92-94.

53 *GKA,* p. 139.

54 *Ibid.,* p. 149-150.

55 Sur le « platonisme » de Winckelmann : Ulrich G. M. Rein Rudolph, *Winckelmanns Begriff der Schönheit. Ueber die Bedeutung Platons für Winckelmann,* Bonn, 1972.

56 *GKA,* p. 134.

57 *Ibid.,* p. 135.

58 *Ibid.,* p. 136-137.

stance qui nous sépare du monde antique a sans doute été facilitée par la connaissance qu'avait ant la « Querelle des Anciens et des Modernes » ; voir Martin Fontius, Winckelmann und die *sberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin,* Klasse für Sprachen, Literatur et Eva Malek-Gérard ; Winckelmann und die Querelle des Anciens et des Modernes, *rhundert* (dir. par H. Beck, P. C. Bol, W. Prinz et H. V. Stuben), Berlin, 1981, p. 357-361 ast, 9).

de « centre », synonyme de juste milieu et d'équilibre : Walter Bosshard, *Dasein in der Mitte.* siedeln, 1960, en particulier, p. 7-19.

ique classique de l'art : Didier Mertens, Johann Joachim Winckelmann lecteur de Giampietro ent critique *Etudes sur le XVIIIe siècle* (Université libre de Bruxelles), XIII, 1986, p. 101-120).

. 16).

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

69 C'est l'affirmation de l'avant-propos de *GKA,* p. 9.

70 Ernest H. Gombrich, Vasari's lives and Cicero's Brutus, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXIII, 1960, p. 309-311.

71 *GKA,* p. 25.

72 Sur les précédents antiques de cette théorie : Ernest H. Gombrich, The debate in Primitivism in ancient Rhetoric, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XXIX, 1966, p. 24-38.

73 Sur la notion de style : Meyer Schapiro, La notion de style, *Styles, artiste et société,* Paris, 1982, p. 35-85 ; Ernest H. Gombrich, Norm and Form, the stylistic catégories of the Art History and their origins in Renaissance ideals, *Norm and Form. Studies in the art of Renaissance,* Londres, New York, 1978, p. 81-98.

74 Sur l'histoire de cette notion, Willibald Sauerländer, From styles to style : reflections on the fate of a notion, *Art History,* VI, 3, 1983, p. 253-270. Entre B. Castiglione et Bellori, cités par W. Sauerländer, sans doute faudrait-il faire une place à G. Lomazzo.

75 *GKA,* p. 207, 216 et 236.

76 Ed. Pommier, La notion de la grâce chez Winckelmann, dans *Winckelmann...* (cité n. 1, p. 11), p. 39-81.

77 *GKA,* p. 225-226. On peut remarquer que Winckelmann explicite le terme d'« éclectique », qu'il semble avoir été le premier à appliquer à l'histoire de l'art, par celui de « Sammler », déjà utilisé dans les *Pensées pour une conférence...* de 1754 *(KS,* p. 21). D'ailleurs le terme est appliqué aux Carrache et à leurs disciples dès 1763, dans *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst (KS,* p. 229). Je rappelle la bibliographie de cette notion pour l'époque classique : Denis Mahon, *Studies in Seicento art and Theory,* Londres, 1947, p. 195-229 ; et aussi Denis Mahon et Lionello Venturi, L'Eclettismo e i Carraci : un post-scriptum, *Commentari, rivista di critica e storia dell'arte,* I, 3, 1950, p. 163-171 ; Rensselaer W. Lee, compte rendu de D. Mahon, *The Art Bulletin,* XXXIII, 1, 1951, p. 204-212 ; Denis Mahon, Art theory and artistic practice in the early Seicento : some clarifications, *The Art Bulletin,* XXXV, 1, 1953, p. 226-232 ; Denis Mahon, Eclecticism and the Carraci : further reflections on the validity of a label, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XVI, 1953, p. 303-341.

78 Sur ce parallèle, E. H. Gombrich, 1966 (n. 5, p. 25), et, du même : Les idées de progrès et leurs répercussions dans l'art, , p. 221-289.

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

à Leipzig dans la revue de F. L. Weisse, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen* 169-173, puis dans *GKA,* p. 345-347).

kelmann's essay on imitation, *Eighteenth century studies,* IX, 3, p. 390-405.

Winckelmann und das 19. Jahrhundert, *Geistige Welt, Vier teljahresschrift für Kultur und* , p. 3-13 (le passage p. 11).

sse aussi, en dernier lieu, à son ami A. R. Mengs.

ıne figure d'initiateur, dans *Essais sur l'art et la Renaissance,* présentés et traduits par Anne

Référence papier
Édouard Pommier, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue germanique internationale*, 2 | 1994, 11-28.

Référence électronique
Édouard Pommier, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue germanique internationale* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 29 janvier 2023. URL : http://journals.openedition.org/rgi/449 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rgi.449

Auteur

Édouard Pommier
Inspecteur général des Musées.

Articles du même auteur

Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... [Texte intégral]
Paru dans *Revue germanique internationale*, 13 | 2000

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité