

LES GRANDS ANONYMES DE L'HISTOIRE DE L'ART, OU L'ENVERS DU CULTE DES GRANDS HOMMES

Pascal Griener*

1. Le problème.

L'histoire de l'art ne manque pas de grands hommes, loin de là ; mais je désirerais porter mon attention sur un problème qui m'a toujours intrigué : le XVIII^{ème} siècle a vu la transformation de l'Eglise Ste Geneviève en Panthéon, et voué ses premiers musées à la célébration des Grands hommes. Or c'est aussi le siècle qui a vu le développement d'une méthode historique résolument nouvelle des formes politiques et artistiques qui allait dans un sens diamétralement opposé : embrassant des ensembles supra-individuels, les nations, — délaissant les individus pour célébrer des pratiques collectives. A première vue, les deux approches semblent complètement antithétiques, mais la réalité me semble plus complexe. J'évoquerai brièvement la question des grands hommes en général, vus du point de vue de l'art, avant d'examiner la question des grands artistes comme modèles.

En 1760, Savérien publie une superbe *Histoire des philosophes modernes*, qui n'est autre qu'un panthéon des grands philosophes¹. L'ouvrage revêt un grand intérêt pour l'histoire de l'art, parce qu'il est orné de gravures signées François, et qui suivent la mode de la gravure imitant le fusain, mais surtout, parce qu'il comporte un court essai sur l'utilité du dessin, et particulièrement sur la représentation figurative des grands hommes : "Je ne puis [...] point, dit François, me dispenser de dire deux mots sur l'utilité du Dessein & de la Gravure, pour transmettre les grands Hommes"². Or l'artiste ne sait comment expliquer cette utilité philosophique du dessin, et propose deux théories, l'une mémorielle, l'autre physiognomique, pour expliquer le fonctionnement espéré de ses portraits philosophiques. Théorie mémorielle tout d'abord : "le nom d'un philosophe ne le désigne pas assez pour nous en former une idée." Mais "que l'image de ces Philosophes soit sous nos yeux, leurs traits échaufferont notre imagination ; & quand nous parlerons d'eux, cette imagination nous représentera ces hommes, & fixera par là

* Université de Neuchâtel.

¹Alexandre Savérien, *Histoire des philosophes modernes avec leur portrait gravé par François*, Paris : Brunet, 1760, 8 vols.

²Savérien (voir note 1) I, p. 354.

l'objet de notre admiration."³ Vu ainsi, le portrait du philosophe ne joue qu'un rôle d'appel, liant un visage à un système philosophique. Le nom du philosophe, en lui-même, ne semble jouer aucun rôle dominant. Il faut que la mémoire rappelle la doctrine du penseur, pour que l'effet complet soit produit. Nous sommes ici très proches des théories jansénistes de la pédagogie par la mémoire, par exemple des développements proposés par Pierre Nicole dans ses *Essais de morale*⁴. Lorsque Savérien et François ne trouvent pas le portrait correspondant à un philosophe, celui-ci est remplacé par la représentation allégorique de ses vertus — preuve qu'au-delà de l'image de l'individu, c'est un artefact qui assume la responsabilité de conserver, de rappeler l'idée d'une doctrine qui s'y rapporte, et qui porte un nom. Cependant, François ajoute que le portrait permet au lecteur d'acquitter une dette, ce que le nom ne permet pas. Les philosophes choisis par l'auteur du livre comptent parmi les sages auxquels les hommes doivent beaucoup d'obligations : le portrait, comme substitut de la personne, permet au lecteur de rendre un hommage, d'exprimer sa dette envers l'auteur d'une philosophie. Une relation sensible s'instaure, relation d'échange, et qui double l'hommage à la mémoire. C'est par cette relation que le caractère individuel, humain du philosophe reparaît.

La deuxième théorie avancée par Savérien accorde beaucoup plus au portrait : "Je sais que les physionomies n'annoncent pas toujours la sagacité des hommes : cependant il est probable que la tête des grands Génies étant organisée différemment que celle des autres hommes, elle ait un caractère qui lui soit propre, & où la beauté de leur âme soit comme empreinte."⁵ François semble accorder le néant de la science physiognomonique — nous sommes ici quelques années à peine avant la parution du fameux ouvrage de Lavater — mais il excepte du même coup les Génies : sur leur visage, la nature écrit leurs vertus, pour les rendre visibles, lisibles. Telle philosophie est donc écrite sous deux espèces dans le livre : sous forme de texte, et gravée sur le visage même du sage⁶. Ce que François demande ici au lecteur, ce n'est pas seulement de contempler ces têtes, mais de les dessiner à leur tour — les illustrations originales, des gravures tirées à l'encre rouge, donnent l'impression d'être des sanguines, et se prêtent donc tout particulièrement à la copie. Ce qu'espère l'artiste, c'est qu'en copiant la face rayonnante du philosophe, le dessinateur apprenti assimilera les beautés de son âme, et accédera à la métaphysique par le sensible. On voit donc ici que deux modèles distincts se disputent le rapport entre le Grand Homme et son admirateur : l'un transcende presque complètement l'individu, simple forme à vocation mémorielle, pour accéder au général, — l'autre souligne au contraire la fusion entre une philosophie, et la personne qui l'a formulée à deux reprises, par ses écrits et par son visage même.

Au cours du XVIII^{ème} siècle, des voix ne manquèrent pas de s'élever pour invoquer le peu d'importance de l'identité du grand homme célébré. Le culte importe, comme son objet, un idéal. La personne qui incarne cet idéal importe moins. A l'article 'Encyclopédie' de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, on peut lire l'affirmation suivante : "les peintures idéales, conçues d'après les relations et l'influence réciproque des vertus et des vices, ne peuvent jamais devenir chimériques ; [. . .] ce sont elles qui

³Savérien (voir note 1) I p. 355.

⁴Pierre Nicole, *Essais de morale*, Paris : Desprez, 1693-6.

⁵Savérien (voir note 1) I p. 356.

⁶Il s'agit d'un ancien *Topos* de la Renaissance, selon lequel le portrait d'un savant est caché dans son œuvre littéraire — représentation supérieure à tout portrait peint. Voir la médaille exécutée pour Erasme par Quentin Metsys, *Amerbach-Kabinett* 1991, Die Objekte im Historischen Museum Basel cat. 17 pp. 38-39 ; Edgar Wind, 'Aenigma Termini', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* I, 1937-8 pp. 66-69 ; sur l'avvers, on y lit l'inscription suivante : "un meilleur portrait de lui, ses écrits le montreront" (en grec), et, en latin : "image tirée au vif". Sur le revers, le dieu Terminus, avec le motto CONCEDO NULLI. Voir aussi la lettre d'Erasme à Nicholas Everard, Anvers, 17 Avril 1520, in Erasmus, Desiderius, *Opus Epistolarum*, Percy Stafford Allen ed., 12 vols., Oxford : Clarendon Press, 1906-1958, vol. IV n° 1092 pp. 237-238.

donnent la vraisemblance aux représentations dramatiques & à tous les ouvrages de mœurs ; & [...] il se rencontrera éternellement dans la société des individus qui auront le malheur et le bonheur de leur ressembler. C'est ainsi qu'il arrive à un siècle très éloigné d'élever des statues hideuses ou respectables, au bas desquelles la postérité écrit successivement différents noms : elle écrit Montesquieu où l'on avait gravé Platon."⁷ Par un curieux renversement, ce sont les individus qui, par leur ressemblance extrême à un type reconnu et célébré, permettent à la société toute entière de leur vouer un culte, et de les utiliser comme des 'professeurs d'énergie'. Que la statue de l'homme célèbre lui ressemble ou non importe peu : une fois l'inscription altérée, le nouveau bénéficiaire du culte collectif s'identifiera totalement avec le masque sculpté en des temps immémoriaux.

2. Les Grands Hommes de l'histoire de l'art.

Qu'en est-il dans le discours de l'histoire de l'art ? Comment le rapport entre l'individuel et le supra-individuel est-il négocié dans le domaine de l'art ? Commençons par examiner le fonctionnement standard de ce que l'on pourrait appeler une histoire de l'art encore canonique au XVIII^e siècle, l'histoire des grands hommes de l'art à destination, non seulement des artistes, mais surtout des amateurs. Mon but est d'y observer la manière dont le supra-individuel travaille l'individuel. Ce discours historique est fondé sur des normes esthétiques, explicites ou implicites. Ce qui signifie que tel panthéon des grands artistes défini par tel auteur, exemplifie un corps de doctrine plus ou moins élastique. Le vrai amateur ne doit s'attacher qu'aux œuvres des plus grands peintres, des grands hommes de l'art ; mais cette sélection s'avère impossible, sans une connaissance des principes même de l'art. Ainsi Heineken dira-t-il dans son *Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde* (1782) : "Le nombre considérable de peintres que nous avons eu jusqu'à présent, dispense de connaître toutes leurs manières ; il suffit de s'attacher aux ouvrages des plus grands maîtres, sans s'arrêter à ceux de quantité d'Artistes moins célèbres, qui ont travaillé sous eux." Or, "Il est presque impossible de distinguer le bon & le mauvais d'un ouvrage & de justifier le jugement qu'on en aura porté, à moins qu'on n'ait acquis la connaissance des principes de la peinture"⁸ Son livre propose donc un traité succinct sur la *connoisseurship*, puis aligne les biographies des plus grands peintres dont les œuvres composent la galerie de Dresde. Nous avons donc affaire à un système triangulaire, reliant les œuvres, les principes, et les grands peintres. Les grands hommes incarnent des grands principes esthétiques ou artistiques éternels, dans le cadre d'une école (nation) ; c'est à ce titre qu'ils sont susceptibles de devenir les modèles d'une histoire de l'art traversée de jugements esthétiques de valeur bien précise. Cependant il s'agit de figures, au-delà des artistes eux-mêmes : Laugier, dans son ouvrage malheureusement peu connu, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, (1771) dit : "Mettrons-nous au rang des vrais connaisseurs, ceux qui sont au fait des écoles différentes, du goût dominant dans chaque école, & de la manière propre de chaque peintre ? Non, sans doute : la bonté essentielle d'un tableau ne dépend ni de son école, ni de son auteur. Qu'il soit Romain, Vénitien ou Flamand, de la main de Rubens, du Titien, de Raphaël même, peu importe. Dans les meilleures écoles, il y a eu des artistes médiocres ; les plus grands maîtres ont fait des ouvrages défectueux. C'est le mérite intrinsèque du tableau que je dois connaître, & je n'ai pas besoin de m'informer de son origine pour juger de ses qualités."⁹ Ainsi, même Michel-Ange et Raphaël sont parfois au-dessous d'eux-mêmes, et ne méritent alors point d'admiration inconsidérée : telle ou telle œuvre, bien qu'authentique, n'est pas vraiment d'eux. Le peintre historique ne se superpose pas à l'image modèle même qu'en extrait l'historien d'art ; ce modèle se projette au-delà de lui,

⁷Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie* vol. V (1755), p. 636-648 ; le volume comporte, en préface, un vibrant hommage à Montesquieu.

⁸K. H. von Heineken, *Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde*, Dresde : Walther, 1782, introduction non paginée.

⁹Abbé Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris : Jombert, 1771, p.14.

image parfaite, pur modèle, que le peintre historique atteint ou n'atteint pas. Chez Laugier, le jugement entrave les conditions propices à l'atmosphère d'admiration qui entoure le culte du grand artiste : c'est l'œuvre qui suscite l'admiration ou le blâme, en dépit du nom qui s'y rattache. Certes, l'un des grands buts de l'amateur est de discerner les originaux des copies, et de déceler la main de tel ou tel maître, ce je ne sais quoi qui le distingue de tous les autres. Laugier, comme Heineken, revient à la métaphore vasarienne de l'écriture du secrétaire, reconnaissable par ses pairs à la simple vue d'une lettre manuscrite.¹⁰ Cependant la *connoisseurship* n'est pas une valeur en soi. Elle prépare le terrain du jugement de valeur, qui porte éminemment non sur l'artiste, mais sur l'œuvre.

3. Les Grands Anonymes de l'art antique.

C'est le développement de l'histoire de l'art antique qui va reposer de manière radicale le rapport entretenu par les amateurs, les artistes et bientôt le public aux grands modèles de l'art. En effet, comment résoudre la difficulté posée par notre méconnaissance de la plupart des peintres et sculpteurs de l'Antiquité qui nous laisse des œuvres, modèles absolus de l'art pour les modernes ? Quel ciseau sublime a taillé l'Apollon Belvédère ? la Venus Medicis ? Comment célébrer ces Grands anonymes qui les créèrent si parfaits ? J'aimerais rappeler les étapes principales de cette prise de conscience, pour mieux repérer ensuite la manière dont, au XVIII^e siècle, le culte des grands artistes de l'Antiquité différa du culte des artistes modernes. D'un côté, les noms de Raphaël, de Michel-Ange ou du Corrège sont proférés ; de l'autre, "les Grecs", "les Romains" etc.

A l'époque où Franciscus Junius publia son *De Pictura Veterum*, mais plus encore son *Catalogus*, la question de l'anonymat des grands artistes antiques ne jouait alors aucun rôle. Délaissant les œuvres d'art antiques connues de son temps, Junius se contenta de collecter toutes les mentions d'artistes et de leurs œuvres — toutes disparues — décrites dans les sources anciennes. L'archéologie imaginaire de Junius, recourant aux prestiges de la *Phantasia*, reconstitue ces chefs-d'œuvre antiques.

Plus empiriques, les savants des Lumières portent leur activité critique sur les œuvres existantes. Quant à la question de l'identité des créateurs, on assiste à un déclassement de nombreuses statues. En effet, grâce aux progrès effectués dans le domaine de l'épigraphie — par exemple, Bernard de Montfaucon dans sa *Palaeographia graeca* — les signatures des grandes sculptures antiques sont passées au crible¹¹. Falconet dénonce l'inauthenticité de la signature de Lysippe qui orne l'Hercule du palais Pitti : en effet, Plinie dit que Lysippe n'a jamais travaillé le marbre¹². Sous la plume de Jonathan Richardson¹³, comme d'Antonio Francesco Gori¹⁴, la Venus de Medicis, pourtant signée Cléomène, retombe dans l'anonymat pour les mêmes raisons. C'est donc

¹⁰Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, éd. Luciano Bellosi, Aldo Rossi, préface de Giovanni Previtali, Torino : Einaudi, 1986, p. 916.

¹¹Bernard de Montfaucon, *Palaeographia graeca sive de Ortu et Progressu litterarum graecarum*, Paris : Guérin, Soudot, Robustel, 1708.

¹²Etienne Falconet, *Œuvres*, Lausanne : Société typographique, 1781, 3 vols, I p.221 ; Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, Hendrik Jansen éd. et trad., Paris : Barrois puis Jansen, 1790-1803, 3 vols, II p.252.

¹³Jonathan Richardson, *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, trad. française, in *Traité de la peinture et de la sculpture*, Amsterdam : Uytwert, 1728, 3 vols, vol. III, 2^eme part. p. 597 ; sur la *connoisseurship* de Richardson, voir Carole Gibson-Wood, "Jonathan Richardson and the Rationalization of connoisseurship", *Art History* 1984 vol. VII n° 1 pp. 38-56 ; Gottfried Biedermann, "Wissenschaft und/oder Kennerschaft", in *Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner*, Vienne : Böhlau, 1992 pp. 157-162.

¹⁴Antonio Francesco Gori, *Museum Florentinum, exhibens insignora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt*, Florence : Nestenus, Moucke, 12 vols, vol. III p. 35 ; Maria Elisa Micheli, "Gemmae antiae caelatae di Anton Francesco Gori", *Prospettiva* 47, octobre 1986 pp. 38-51.

une masse anonyme qui fut classée de manière révolutionnaire par Winckelmann, dans le cadre d'une vision totale de la société antique. Dans une telle représentation, les sculptures produites dans l'Antiquité semblent moins le produit de tel ou tel ciseau, que de la société toute entière, considérée dans la longue durée. Avant Winckelmann, Montesquieu avait eu l'intuition géniale de cette nouvelle histoire des formes en visitant la galerie de Florence. Il notait dans son journal de voyage, en 1758, que la série des bustes des empereurs romains, tous exécutés par des artistes antiques, permettait de mettre en parallèle l'histoire politique et l'histoire des arts : il remarquait alors "dans cette suite le temps de la décadence de la sculpture et l'affaiblissement insensible qui se fit à cet égard"¹⁵. Mais c'est surtout le reste de son œuvre qui va offrir un puissant levier méthodique aux historiens d'art de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : la notion d' "esprit", transférée dans le domaine de l'art, permet justement de suivre l'évolution de la sculpture comme le produit d'une activité créatrice de longue durée, comme le grand œuvre d'une société particulière. Dans sa *Description des pierres gravées*, Winckelmann va systématiser une telle approche, qu'il décrit ainsi : "La connaissance de l'Art consiste principalement dans la différence de la manière, tant des Nations, que des Siècles, & dans le sentiment du Beau."¹⁶ Les nations et les siècles sont ici hypostasiés : ils ont une *manière*. Ce qui a disparu, c'est la manière comme description de la main, l'écriture d'un individu. Dans les *Gedanken* de 1755 déjà, la création en sculpture était décrite d'une manière toute nouvelle, comme un processus impliquant toute la société. Les premiers sculpteurs de la société, ce sont les éphores de Sparte, devant lesquels les jeunes hommes se présentent nus, pour soumettre leurs formes à l'approbation de l'autorité. S'ils ne correspondent pas au modèle formel prescrit, on les force à jeuner¹⁷. L'Ecole des artistes n'est autre que le gymnase : "On y apprenait les mouvements des muscles, les attitudes des corps ; on étudiait les contours des corps, ou bien la silhouette d'après l'empreinte laissée dans le sable par les jeunes lutteurs."¹⁸

Cette société à l'œuvre va se voir attribuer un puissant imaginaire. Nul mieux qu'Horace Walpole n'a su en exprimer la nature, même s'il le fit dans un cadre romanesque. Le jeune Walpole, désabusé par le culte des maîtres anciens révéérés par son père, rédige tout d'abord un catalogue de la collection de Houghton Hall qui dénonce la superstition moderne¹⁹ :

As great as are the Prices of fine Pictures, there is no judging from them of the several Merits of the Painters ; there does not seem to be any Standard of estimation. You hear a Virtuoso talk in Raptures of *Raphael*, of *Correggio's* Grace, and *Titian's* Colouring ; and yet the same Man in the same Breadth will talk as enthusiastically of any of the first Masters, who wanted all the Excellencies of all the Three.

Plus tard, il accumule les objets médiévaux et renaissants dans sa villa de Strawberry Hill. Il écrit un roman noir, *The Castle of Otranto*, mais durant la même période, il rédige patiemment le catalogue de sa collection, ainsi que le règlement de visite de sa villa transformée en musée²⁰. Le roman permet à Walpole de dépeindre avec force cet Esprit

¹⁵Charles de Secondat de Montesquieu, *Œuvres complètes*, éd. André Masson, Paris : Nagel, 1950-55, 3 vols., II p. 1314.

¹⁶Johann Joachim Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, Florence : Bonducci, 1760, préface p. IX.

¹⁷Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Léon Mis éd., Paris : Aubier, 1954, pp. 102-3.

¹⁸Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken* (voir note précédente) pp. 108-109.

¹⁹Horace Walpole, *Aedes Walpolianae* : or, A description of the Collection of Pictures at Houghton Hall in Norfolk, the SEAT of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford, London, printed in the Year 1747.

²⁰Horace Walpole, *Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Kobert Walpole Earl of Orford, at Strawberry Hill, near Twickenham. With an inventory of the furniture, pictures, curiosities, &c.* Strawberry Hill: printed by Thomas Kirgate, 1774. (Bodl. Oxford : Broxb. 109.17).

étranger informant les objets bizarres qui fascinent le collectionneur: "Shall I even confess to you what was the origin of this romance ? I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantesque hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate."²¹ Et c'est le choc de deux forces supra-individuelles qui incite Gibbon à concevoir, l'année même où Winckelmann publie sa *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), son propre chef d'œuvre. La scène inaugurale du *Decline and Fall of the Roman Empire* est instructive : Gibbon rappelle que : "It was at Rome, on the 15th of october, 1764, as I sat musing amidst the ruins of the Capitol, while the barefooted friars were singing vespers in the Temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the city (Rome) first started to my mind."²² Le cadre initial choisi par Gibbon n'est pas l'empire, mais la Ville même de Rome. Le projet prend corps lorsque l'historien, musant au forum, contemple un monument d'art qui est devenu le point d'application de deux forces opposées, deux Volontés collectives.

Enfin, la temporalité de l'art se voit redéfinie dans le même sens. Que l'art antique soit étroitement déterminé par d'autres composantes sociales ou politiques, ou qu'il soit considéré dans son autonomie, sa temporalité lui est propre — marche lente et sûre, souvent comparée à la marche d'un être humain. La réflexion sur la chronologie propre à l'art se développe tout d'abord dans l'histoire littéraire : une lecture de Gibbon, les *Considérations* (1750) de l'abbé Lemoine d'Orgival en offre un bel exemple : "Outre que l'histoire des Belles-Lettres avec moins de mouvement, offre un plaisir aussi réel que le récit des conquêtes, des batailles et des intrigues de la Politique. Si on n'y voit pas ces corps extraordinaires de l'ambition, avec une magnificence d'idées, on y découvre, comme dans un monde intellectuel, plus d'ordre d'intelligence ; & comme elles ne dépendent point de l'intérêt, elles sont aussi moins sujettes aux passions, & elles se suivent mieux, parce que l'esprit souffre moins de vicissitudes que le cœur. L'Histoire des Belles-Lettres contribue à découvrir sûrement le Génie de chaque peuple ; ce qui fait une partie essentielle de leur caractère, & un morceau des plus curieux et des plus intéressants de l'histoire."²³ Le terme-clé est ici celui de *Génie de chaque peuple*, qui laisse son empreinte sur les arts comme sur le reste de la culture. Le corollaire d'une telle analyse, c'est une vision esthétique de l'histoire, semblable à celle formulée par Voltaire dans sa préface au *Siècle de Louis XIV*. Les grands siècles sont ceux qui nous ont laissé de grands et splendides monuments artistiques. Ils se livrent alors à nous, non à travers le récit de leurs déchirements, mais sous les traits d'un ensemble harmonieux, pacifié, organique. C'est par l'art qu'une civilisation, qu'une nation se *totalisent*.

La vision d'une société comme un être vivant, dont l'existence est celle d'un génie artiste, devait transformer l'analyse de la création artistique. Il est remarquable que cette transformation soit le fait d'historiens d'art du type "connoisseurs" déjà évoqués, par exemple Pierre-Jean Mariette et Jonathan Richardson. Le discours sur l'art antique

²¹ Sir Horace Walpole, *Walpole's correspondence with the Rev. William Cole*, eds. N.S. Lewis, A. Dayle Wallace, New Haven : Yale University Press, 1970, 2 vols., Lettre de Sir Horace Walpole à William Cole, 9 mars 1765.

²² Edward Gibbon, *Memoirs of my life and writings*, in *Autobiography*, ed. J. P. Bury, Oxford : University Press, 1907 p. 160 ; sur Gibbon, voir Anthony Vidler, "The Decline and Fall of Architecture. Style and Epoch in Gibbon and Séroux d'Agincourt" dans A. Vidler, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Londres : 1989 pp. 175-188 ; P. Griener, *Le Antichità etrusche, greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, prefacé par Francis Haskell Rome : Edizioni dell'Elefante, 1992 ; Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven : Yale University Press, 1987, surtout le chapitre consacré à Gibbon et Séroux d'Agincourt.

²³ Abbé Lemoine d'Orgival, *Considérations sur l'origine et le progrès des Belles-Lettres chez les Romains*, Amsterdam : Wettstein, 1750 p. XXIII.

infléchit les valeurs qui imprègnent l'histoire des maîtres modernes, au premier rang la conception de la mimésis. Dans son *Dialog upon the usefulness of Ancient Medals* (1726), Joseph Addison affirme que les artistes grecs furent contents de copier un nombre restreint de chefs-d'œuvre. Les sculpteurs ne recherchaient nullement l'originalité pour elle-même — ou plutôt, c'est par la répétition variée du type, ainsi rejoué, qu'ils démontraient leur talent²⁴. Le même Mariette, qui refuse d'acquérir la copie gravée des vases de la collection Hamilton parce qu'il a dépensé son argent à acquérir des dessins du Corrège, vante la valorisation de la copie chez les Anciens dans son *Traité des pierres gravées* de 1750 : "Ç'aurait été trop s'abaisser que de se copier l'un l'autre aussi servilement ; au lieu que travaillant d'après un même modèle qui appartenait à un Artiste plus ancien qu'eux, ils pouvaient l'imiter, sans paraître manquer de génie"²⁵. Dans le domaine antique, la copie est révéérée, appréciée, elle marque un travail du type, l'altération minimale mais significative d'un schème donné. Ce déplacement de la conception de la mimésis me paraît capitale, en ce qu'elle a favorisé à la fois le culte des quelques Grands Hommes de l'art antique, et permis l'instauration d'une doctrine collective, organique de la création artistique. Des Phidias et des Praxitèle, les hommes des Lumières ne connaissent que le nom, mais ils savent que leurs statues sont devenues des canons de l'art. Quant aux œuvres antiques conservées, innombrables copies de types à l'origine inconnue, elles attestent une soumission religieuse à ces canons, respectés comme des lois civiles. Chez les Grecs, chaque statue approche d'une interprétation plus exacte du canon esthétique, et chaque effort théorique relance l'élan des créateurs. La théorie s'éclaire par la pratique et vice-versa : "Les notions de leurs (les Grecs) écrivains, sur les ouvrages de l'art, sont d'accord avec eux, en sorte que les ouvrages et leurs jugements s'expliquent et s'interprètent les uns par les autres"²⁶. Les sculptures des Phidias et des Praxitèles recèlent une dimension éminemment théorique : elles possèdent la valeur d'*exempla* parfaits. Tout à la fois, elles énoncent la théorie même qu'elles mettent en œuvre. Enfin, elles résolvent de manière harmonieuse le conflit entre génie et conformité à un canon esthétique : l'œuvre créatrice est une variation, n'existe et ne réalise son *télos* que dans cette fonction vicariale. En répétant librement le canon défini par les grands artistes, chaque sculpteur célèbre un grand maître, mais plus encore, il fait vivre le canon en l'incarnant à nouveau.

4. Le grand Apollon.

L'affirmation de telles théories causa tout naturellement le florissement de toute une suite de métaphores, qui visaient à décrire toute la production sculptée des Anciens comme une gigantesque statue, sculptée par un Géant sans nom, mais non pas sans nationalité. Une de ces métaphores retiendra mon attention ici, celle du "Corps". Cette métaphore du corps, si importante pour notre propos, fut rendue possible par la massive recollection des œuvres de l'art antique par Bernard de Montfaucon — je veux parler, bien sûr, de *L'Antiquité expliquée*.²⁷ Montfaucon dit en effet, au seuil de son ouvrage : "Je réduis dans un corps d'ouvrage toute l'Antiquité". Par son ambition, par sa réussite, ce corpus restera sans égale jusqu'au XIX^e siècle, et aucun recueil équivalent ne rassemblera l'œuvre des modernes. Ce corpus de papier rend possible la métaphore du Corps de la sculpture antique : si les Anciens ont appliqué des règles sûres pour élaborer leurs œuvres, en l'absence de traités antiques sur l'art, nous pouvons lire ces règles dans leurs œuvres. Elles constituent ainsi un corps de doctrine cohérent. Il suffit de rapprocher

²⁴Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 1985 ; Jacques Guillerme, "Classicisme et Répétition. Une approche philologique", *Recherches Poétiques. Création et Répétition*, éd. par Roger Passeron, Paris : Clancier-Guénaut, 1982 pp. 65-88.

²⁵Pierre-Jean Mariette, *Traité des pierres gravées*, Paris : Imprimerie de l'auteur, 1750, préface.

²⁶Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, "Sur l'idéal dans les arts du dessin", *Archives littéraires de l'Europe* VI (1805) pp. 385-405 ; VII (1805) pp. 3-37, et pp. 289-337, citation dans la première partie p. 390.

²⁷Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris: Delaulne, 1719-1757, 11 vols.

un grand nombre d'œuvres pour y parvenir. Dans son *Recueil d'antiquités*, Caylus s'émerveille de constater que : "les copies multipliées, quoique destituées de cette vie & de cette âme qu'on admire dans les originaux, ne laissent pas de répandre au loin le goût de l'antique ; & en se réunissant de différents côtés dans les cabinets de Curieux, elles y forment, en quelque sorte, un corps de lumière dont toutes les parties s'éclairent mutuellement"²⁸. Ce grand corps est donc non seulement visible, mais lisible ; de plus, tel un être vivant, il est susceptible de grandir, de mourir. Dans son essai "Sur l'Idéal" de 1805, Quatremère de Quincy rappelle en effet que "les œuvres de l'art sont ses annales"²⁹ — chaque œuvre écrit l'histoire de ce grand Corps. Cette métaphore du corps possédait une dimension politique : elle se prêtait donc d'une manière idéale à la discussion sur le fonctionnement de l'art dans la société antique ou moderne³⁰. Antoine de Baecque, dans son ouvrage intitulé *Le Corps de l'Histoire*, a dessiné tous les contours de cette métaphore. Dans le domaine qui nous occupe, ce "corps" prend sa forme et sa substance définitive à la Révolution, au moment des pillages de la campagne d'Italie³¹. La métaphore du corps apparaît dans les textes qui lamentent le saccage du patrimoine italien. Quatremère évoque ainsi le patrimoine de Rome : "Il est inamovible (le musée de Rome) dans sa totalité. C'est un colosse dont on peut briser quelques membres pour en emporter des fragments, mais dont la masse, comme celle du grand Sphinx de Memphis, est adhérente au sol."³² Ce colosse, un historien français lui donnera la vie : Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt. En décidant de continuer Winckelmann, et d'écrire l'histoire des arts depuis la fin de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance, Séroux d'Agincourt assume pleinement les conséquences historiographiques de la *Geschichte*. Séroux décrit non des monuments épars, mais le récit de la décadence et de la régénération de l'art. Une grande métaphore s'impose dans la préface, celle du colosse d'Apollon, tour à tour vivant ou assoupi durant des siècles, telle la Belle au bois dormant : "J'ai dû, surtout pour l'époque du renouvellement de l'Art, prendre mes exemples en Italie, le seul pays où le sort le porta, lorsque, pour la seconde fois, il eut quitté la Grèce. C'est jusqu'en Italie que Winckelmann a suivi ses traces, c'est là qu'il en a terminé l'histoire, au moment de sa chute sous Constantin ; c'est aussi là que j'en reprends le fil : on voit donc que Winckelmann a choisi la meilleure part, *optimam partem elegit* ; et qu'il ne m'a laissé à décrire qu'une période funeste, où, sujet comme les mortels à la faiblesse et à la décadence, l'Art parut, comme eux, s'éteindre et mourir. [...] Curieux moi-même de l'examiner, j'irai, me suis-je dit, j'irai considérer le dieu des arts, Apollon sommeillant, endormi ; il se réveillera, ajoutai-je ; et peut-être ne sera-t-il pas moins utile à ceux qui

²⁸ Anne-Claude de Caylus, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris : Desaint, Saillant, 1752-67, 7 vols ; la suite du texte est également très éclairante (I p. VII) : "Le culte d'un peuple se reconnaît aux symboles qui caractérisent ses Divinités ; son goût est indiqué par la manière dont il habille ses figures. Mais toutes ces connaissances seraient peu solides, si l'on n'employait la voie du dessein, jointe à l'habitude de voir & de comparer. Le dessein fournit les principes, la comparaison donne le moyen de les appliquer, & cette habitude imprime de telle sorte dans l'esprit le goût d'une nation, que si en faisant fouiller on découvrait un monument étranger au pays où l'on est, on pourrait conclure, sans craindre de se tromper, qu'il est sorti des mains d'un Artiste, qui lui-même était étranger. [...] Le point d'un pays étant une fois établi, on n'a plus qu'à le suivre dans ses progrès ou ses altérations." ; Jacques Guillaume, "Caylus technologue. Les commencements d'une disciplinen, *Revue de l'Art* 60, 1983 pp. 47-50 ; Samuel Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus. L'homme, l'artiste, l'antiquaire*, Paris : Hachette, 1889 ; Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven : Yale University Press, 1993 pp. 180-186.

²⁹ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, "Sur l'idéal dans les arts du dessin", *Archives littéraires de l'Europe* VI (1805) pp. 385-405 ; VII (1805) pp. 3-37, et pp. 289-337, citation p. 290.

³⁰ Pascal Griener, *The Function of Beauty. The "Philosophes" and the social dimension of art in late eighteenth century France, with particular regard to sculpture*, D. Phil Thesis, University of Oxford, 1990.

³¹ Antoine de Baecque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris : Calmann-Lévy, 1993.

³² Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettre sur le préjudice qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris : Desenne, 1796, lettre III.

exercent les arts, qu'intéressant pour ceux qui y cherchent seulement des jouissances, de voir comment leur flambeau s'éteignit, et comment il se ralluma."³³ Au moment où Sérour meurt à Rome en 1814, le musée du Louvre recèle encore les plus beaux trésors arrachés à l'Italie, et surtout l'Apollon Belvédère. Or l'historien français désigne aux artistes de son temps un autre Apollon, vivant et indéracinable, non pas le chef-d'œuvre auquel un sculpteur peut donner vie, mais un colosse que mille trépons ont sculpté.

³³Jean-Baptiste Sérour d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens*, Strasbourg, Paris : Treuttel et Wurtz, 1810-1823, 6 vols., cit. vol. I p. 5 ; Evelina Borea, "Per la fortuna dei primitivi : la Istoria pratica di Stefano Mulinari e la Venezia Pittrice di Gian Maria Sasso, in *Hommage à Michel Laclotte*, Pierre Rosenberg éd., Paris : RMN, 1994 pp. 503-521 ; Emilia Calbi, "A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Sérour d'Agincourt" *Paragone* 37, 1986 pp. 121-125 ; Anthony Vidler, "The Decline and Fall of Architecture. Style and Epoch in Gibbon and Sérour d'Agincourt" in Anthony Vidler, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Londres : Butterworth, 1989 pp. 175-188.