

WINCKELMANN, UN MODERNE CHEZ LES ANCIENS

par

Gérard RAULET*

Le lecteur des *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* est confronté, dès la deuxième page, à une formulation paradoxale : “Le seul moyen pour nous d'atteindre à la grandeur, voire, si la chose est possible, de devenir inimitables, est l'imitation des Anciens”¹. La solution de facilité consiste à ne voir dans cette déclaration qu'une position assimilable à celle que défendaient les partisans des Anciens lors de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, qui se poursuit en Allemagne comme en France pendant tout le XVIII^{ème} siècle. Mais il est clair qu'on néglige alors la complexité logique et idéologique de cette proposition. En effet, si nous devenons inimitables en imitant les Anciens, c'est que nous devons apprendre des Anciens cette qualité... inimitable qui caractérise leurs œuvres d'art ! La seule perspective de salut que Winckelmann propose aux Modernes se ramènerait donc à imiter l'inimitable. L'absurdité apparente de ce précepte découle en fait des prémices *modernes* de Winckelmann. Dans sa concision paradoxale il résume l'enjeu des *Pensées* : *mettre fin* aux imitations, à un rapport épigonal à l'Antiquité — et rien ne serait plus faux que de faire de Winckelmann un épigone et le théoricien d'un art d'épigones. En bonne logique l'affirmation selon laquelle les Anciens auraient atteint une perfection absolue qu'il ne nous resterait plus qu'à imiter se révèle d'ailleurs incompatible avec la première phrase de l'essai : “Le bon goût, qui se répand de plus en plus dans le monde, *a commencé à se former* sous le ciel grec”². C'est là admettre en effet d'emblée une progressivité qui ne confine pas les Modernes dans le rôle d'imitateurs serviles. Certes la première page est ambiguë et Winckelmann, en admettant d'emblée l'espace de l'histoire et d'une histoire du goût, hésite manifestement entre l'option du progrès et la thèse de la décadence, car “le goût que cette Nation [la Grèce] a conféré à ses œuvres lui est resté propre ; il s'est rarement éloigné de la Grèce sans perdre quelque chose et ce n'est que tardivement qu'il a été connu sous des cieux éloignés” (ibid). Mais à cette ambiguïté, comme le paradoxe sur lequel elle débouche, reflète la situation de Winckelmann : c'est bien en Moderne qu'il se tourne vers les Anciens, et l'intérêt de son essai, si on le soumet à une lecture attentive, réside tout entier dans la tension constante du discours que génère cette conception de l'imitation ne consistant plus seulement à prendre les œuvres pour modèles mais à se réapproprier les principes de leur conception, de leur réalisation et de leur réussite — une herméneutique de la façon de créer propre aux Grecs. Le fait que Winckelmann se contente d'inscrire cette herméneutique dans le moule de la dialectique platonicienne et, en concevant du même coup le “principe” de la perfection grecque comme élévation aux Idées (lesquelles, et non la nature, sont le véritable “original”

* Université de Rennes ; École Normale Supérieure.

¹Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1756 : les références renvoient à l'édition Reclam, Stuttgart 1990 [en abrégé : G + page] ; ici : G. 4.

²G. 3 ; c'est moi qui souligne.

— *Urbild* —, la véritable ἀρχή — cf. G., 5), développe une esthétique qui, en apparence, ne se distingue guère du classicisme français et de sa théorie du Beau idéal, n'enlève rien à l'intérêt de cette démarche. Elle est en effet révélatrice d'une étape décisive de la pensée esthétique par la nécessité impérieuse qu'elle ressent d'une esthétique moderne, qu'elle n'a pas les moyens théoriques de formuler. Winckelmann réfléchit une crise de la modernité dans les termes de paradigmes théoriques dépassés : comme un affrontement entre la représentation baroque, héritière du *prepon* ou *decorum*, et la théorie platonicienne des Idées, c'est-à-dire en reprenant dans le contexte baroque un vieux débat de la rhétorique antique.

1. L'Antiquité contre le parti des géomètres.

S'il ne l'invente pas³, Winckelmann contribue de façon décisive, au moment où se produit la rupture entre l'esthétique pré-moderne et l'esthétique philosophique issue du rationalisme allemand, à l'opposition "idéal-typique" de l'antiquité et de la modernité. On connaît le mot de Baudelaire, repris par Benjamin : toute modernité aspire à devenir antique⁴, "la modernité désigne une époque, elle désigne aussi la force qui est à l'œuvre dans cette époque et par laquelle elle s'assimile à l'antiquité"⁵. Winckelmann n'est donc pas un penseur mineur qui aurait, à sa mesure, brouillé à un moment décisif les données de la Querelle des Anciens et des Modernes, faute de pouvoir faire mieux. On peut tenter — et on le fera ici — de "compter les points" et de faire le départ entre ce qui relève chez lui de l'émergence d'une esthétique moderne et la reproduction ou rénovation des positions des Anciens, mais une telle démarche ne saurait suffire : il faut réévaluer dans l'œuvre de Winckelmann la formation d'un jalon majeur dans la genèse des schèmes de pensée de la modernité.

Les *Pensées* de Winckelmann peuvent être sans exagération qualifiées de *Kulturkritik*. Winckelmann les situe d'ailleurs expressément dans une tradition et cite "les amères critiques de Vitruve sur la dégénérescence du goût" à l'époque d'Auguste (G., 37). Il les reprend à son compte et transpose la critique de la décadence romaine en critique du baroque.

Winckelmann proteste contre la perte de sens de la décoration et du *decorum*, contre un *decorum* qui devient pur décor. Les ornements sont le signe d'un affadissement et d'un amollissement du goût ; dès les premières pages des *Pensées*, Winckelmann oppose aux "jeunes sybarites de notre temps" les jeunes Spartiates et leur discipline qui commence par la discipline du corps. La disparition de cette discipline produit tous les excès - à commencer par le goût des corps trop gras (Rubens) ou à l'inverse trop maigres (les martyrs de la peinture espagnole). Comme le souligne à juste titre Martin Fontius, l'enjeu est bien avant tout la perte de représentativité de la représentation⁶. Winckelmann critique à ce titre l'exploitation représentative abusive des allégories mythologiques dans l'art du "grand siècle" français.

A Versailles, l'apothéose d'Hercule, conçue comme allusion au Cardinal de Fleury et peinte par Lemoyne - un tableau que la France présente au monde comme sa plus grande composition -, est, comparée à l'érudition et à la sensibilité du peintre allemand [Daniel Gran, qui peignit la

³Elle remonte au moins à la première querelle des Anciens et des Modernes - celle que suscita Cassiodore au tournant du 6ème siècle.

⁴Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne" in *Œuvres complètes*, Paris 1950, p. 885.

⁵Benjamin, *Pariser Passagen. Gesammelte Schriften*, t. V - 1, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982, p. 118.

⁶Martin Fontius, "Winckelmann und die französische Aufklärung" in *Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst*, 1968, N° 1, p. 15sq.

coupole de la Bibliothèque impériale de Vienne] une allégorie à courte vue et de bas étage : c'est comme un panégyrique dont les pensées les plus élevées seraient tirées d'un almanach. (G., 37).

Winckelmann ne simplifie cependant pas la tâche de l'interprète en situant sa contre-offensive sur le terrain même de l'allégorie baroque⁷ et en tentant de la "sauver" par une référence à l'Antiquité qui n'est plus simplement le *decorum* antique mais la théorie platonicienne des idées. Il critique le baroque parce qu'il y voit une mondanisation et une banalisation de valeurs pour lui transcendantes, une vision du monde dans laquelle les signes et la représentation deviennent plus importants que ce qu'ils désignent. C'est contre cette décadence qu'il recourt à Platon.

Winckelmann conçoit la création artistique comme un processus de maturation, de purification, d'élévation à l'Idée. Les Grecs surent tirer profit des nombreuses occasions qui leur étaient données d'observer la nature, et notamment la beauté des corps nus dans les gymnases, pour "aller plus loin", c'est-à-dire pour élaborer des concepts généraux des beautés qui s'offraient à eux et s'élever ainsi "au-dessus de la nature" (G., 10). Imiter les Grecs nous épargne donc d'abord de refaire pour notre compte le "long et pénible chemin" qui conduit à la connaissance de la beauté parfaite (G., 13). Mais surtout l'époque moderne n'est plus en mesure d'accomplir aussi aisément la purification de la beauté sensible.

La différence entre eux [les Grecs] et nous réside en ceci : les Grecs parvenaient à ces images [idéalement belles], quand bien même ils ne les auraient pas trouvées dans de beaux corps, par les occasions quotidiennes qu'ils avaient d'observer les beautés de la nature, occasions qui ne se présentent plus à nous tous les jours et qui sont rarement telles que les souhaite l'artiste (*ibid*).

L'artiste moderne doit donc laisser "la règle grecque de la beauté guider sa main et ses sens" ; alors "les notions de totalité et de perfection inhérentes à la nature de l'Antiquité purifieront et rendront plus sensibles les notions de division inhérentes à la nôtre" (G., 14). C'est la division comme condition moderne qui conduit Winckelmann à récuser l'imitation de la nature qui permettait au rationalisme de réaffirmer une normativité — celle d'une recreation artistique de l'ordre du monde tel que l'entendement prétend le connaître — et de lui opposer de façon apparemment anti-moderniste l'imitation des Anciens.

Winckelmann distingue ce faisant l'acte de copier — *Nachahmen* — et l'imitation — *Nachahmung*. Certes il ne respecte pas rigoureusement dans tous ses écrits cette distinction fondamentale mais lorsqu'il utilise dans les deux cas le terme imitation, il qualifie souvent l'imitation authentique de "*weise Nachahmung*" Cette dernière procède par abstraction et synthèse, et c'est pourquoi Winckelmann parle aussi d'imitation guidée par la raison. Elle dépasse les divisions, la diversité et la particularité. "Le choix des formes les plus belles et leur liaison harmonieuse en une figure engendre la beauté idéale"⁸. " Cette abstraction des formes les plus belles conduisit en quelque sorte à leur fusion et de leur quintessence naquit par une sorte d'engendrement spirituel une race plus noble" (*ibid.*, 85). L'acte créateur de l'artiste est en ce sens une seconde création, plus belle que la nature brute, qui doit s'effacer devant

⁷Cf. Werner Kohlschmidt, *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München, s.d., p. 29.

⁸*Geschichte der Kunst des Altertums*, Livres I à XII, citée d'après l'édition des œuvres complètes de Winckelmann, *Sämtliche Werke*, éd. Joseph Eisel, Donaueschingen 1825sq, t. 3-6 ; en abrégé : GdK + livre et page ; ici GdK, IV. 70.

elle (ibid., 70). Cette préséance de l'art fonde la possibilité d'un troisième et suprême degré : celui en quelque sorte d'une imitation sans modèle qui est *stricto sensu* Création. La beauté idéale (*idealische Schönheit*) est une beauté poétique (*dichterisch*) et, à ce titre, créée de toutes pièces (*erdichtet*). L'acte poétique, le ποιητικόν apparaît comme la sphère spirituelle dans laquelle l'individu créateur accède à la connaissance intuitive de la pure idée de l'être encore incréé tel qu'elle préexiste dans l'esprit de la divinité elle-même, antérieurement à toute réalisation matérielle (cf. GdK, IX, 370). Ce troisième degré est la création d'une forme sans modèle matériel, par la simple "contemplation de la beauté qui émane de Dieu".

Cette beauté est comme une Idée que l'on reçoit sans le truchement des sens, telle qu'elle serait produite dans un entendement et une imagination propice si elle parvenait à élever son intuition jusqu'à s'approcher de la beauté divine ; dans une telle unité de la forme et du projet qu'elle ne semblerait pas avoir été créée péniblement mais être née comme une pensée et inspirée par un souffle.

(GdK, VII, 212).

C'est ainsi inspirés que les Grecs, selon Winckelmann, ont représenté leurs dieux et leurs héros et c'est pourquoi ils sont "inimitables" bien qu'il nous faille pourtant les imiter en nous élevant nous-mêmes et par nous-mêmes à ce troisième degré.

Winckelmann se montre pour cette raison sceptique à l'égard d'une rationalisation de l'art. Ainsi la connaissance de l'anatomie, si elle a incontestablement marqué une étape importante de l'histoire de l'art avec Léonard de Vinci, ne saurait "enseigner les rapports les plus beaux du corps" (G., 88). Sans nier pour autant les progrès scientifiques et techniques (il concède par exemple "la connaissance limitée que les Anciens avaient de la perspective" G., 98), Winckelmann reproche de vouloir géométriser l'art :

Le moyen habituel qu'utilisent nos sculpteurs consiste, après avoir étudié de façon approfondie leurs modèles, à tracer des lignes horizontales et des perpendiculaires qui se recoupent les unes les autres. Ils procèdent alors de la façon dont on rajeunit et agrandit une peinture au moyen d'une grille et reportent sur la pierre autant de lignes qui se croisent. Chaque petit carré du modèle projette ses proportions sur chacun des grands carrés du bloc de pierre. Mais comme on ne peut déterminer de cette façon le contenu du corps et que, partant, on ne peut non plus reproduire précisément l'angle de l'élévation ou de la profondeur du modèle, l'artiste pourra certes donner dans sa future création une certaine proportion du modèle, mais, ne pouvant se fier qu'à la connaissance de son regard, on pourra toujours se demander s'il a reproduit son modèle en exagérant ou en minimisant à tort sa profondeur et s'il lui a donné ou enlevé trop de masse.

(G., 26sq).

Six pages sont consacrées à discuter les techniques au moyen desquelles les artistes tentent de surmonter ces difficultés. Il en ressort qu'il ne s'agit en fait nullement d'un problème purement technique concernant la représentation de la troisième dimension dans les arts plastiques ; car aucune solution satisfaisante ne peut être trouvée qui remplacerait l'exemplarité des Anciens : "Tout ceci et l'espoir que le travail aboutisse à un résultat satisfaisant, suppose un modèle qui a été créé avec les mains de l'art selon le goût authentique de l'Antiquité" (G., 31).

2. L'historicisation de l'art.

Le processus de maturation et de purification par lequel l'artiste s'élève à la beauté idéale n'est cependant pas chez Winckelmann uniquement métaphysique. Il ne se déploie pas seulement sur l'axe vertical de la transcendance des Idées mais également

sur l'axe horizontal de l'histoire. De même les différents degrés qualitatifs de l'imitation. "Les beaux arts", écrit-il dans les *Pensées*, "ont une jeunesse comme les hommes" (G., 22). Le commencement historique des arts se reproduit dans la façon dont, à chaque époque, chaque artiste commence. Or, chez tous les peuples, l'art "s'est formé d'une unique façon, par l'imitation de la nature qui est son modèle"⁹. Dans l'histoire de l'art Winckelmann distingue quatre époques qu'il thématise à partir de l'évolution de l'art grec lui-même mais qui permettent, en vertu de cette métaphore des âges, de caractériser à la fois le destin d'un style d'époque et la succession des styles des différentes époques : le style ancien (*älterer Stil*), le "grand style" (*großer/hoher Stil*), le beau style (*schöner Stil*) et le style des imitateurs (*Stil der Nachahmer*). A cette typologie des styles il associe, tout à fait dans l'esprit du XVIII^e siècle, une typologie des peuples. Les Égyptiens ne purent atteindre les sommets de l'art grec "à cause de la forme de leur corps et de leur façon de penser" mais aussi parce que les conditions politiques, sociales et religieuses de leur civilisation les en ont empêchés. Ils en restèrent au "style ancien". Le passage du style ancien au grand style est conforme à l'élévation platonicienne vers les Idées : l'artiste se détache des formes sensibles, accède à une abstraction croissante et finalement au beau idéal "Le style se fonda sur un système constitué de lois tirées de la nature. On se mit à travailler plus selon ces lois que selon la nature qu'il fallait imiter, car l'art s'était constitué sa propre nature" (GdK, VIII, 206). Une fois franchi ce pas, les artistes qui avaient accédé au "grand style" prirent de plus en plus leurs distances par rapport au style ancien ; le savoir et la technique (*Können*) des anciens allaient désormais de soi et ils s'efforcèrent d'assouplir la règle en rendant l'art "aimable" (*lieblich*) et en intégrant la diversité (*Mannigfaltigkeit*). Le "beau style" chercha à "approcher de la nature" les œuvres du "grand style", qui étaient "comme des idées abstraites de la nature et des formes conçues selon un canon dogmatique" (GdK, VIII, 217). Il atteignit par là-même la limite : "la décadence de l'art ne pouvait que se dessiner dans les œuvres de l'époque la plus grande et la plus belle" (GdK, VIII, 241). Et ce pour deux raisons : d'abord en raison de ce retour à l'imitation de la nature sensible, ensuite parce qu'au "beau style" succéda le style des imitateurs, un éclectisme mécanique qui témoigne de l'épuisement des forces créatrices. Winckelmann n'en dit pas plus sur le lien entre ces deux évolutions. Mais on ne saurait en prendre prétexte pour lui dénier, après Carl Justi et Friedrich Meinecke¹⁰, d'avoir contribué à l'historicisation de l'esthétique. Winckelmann tire incontestablement les normes du jugement esthétique de l'histoire — d'une époque de l'histoire à laquelle il faudrait non pas revenir mais qu'il faudrait réactualiser. "Il a appris", dit Friedrich Schlegel, "à considérer l'antiquité comme un tout et donna le premier l'exemple de la façon dont on doit fonder un art par l'histoire de sa formation" ; par son histoire de la poésie des Grecs et des Romains, Schlegel entendait lui-même accomplir pour l'art poétique "ce que Winckelmann a tenté de faire pour les arts plastiques : fonder leur théorie à partir de l'histoire"¹¹.

La formule paradoxale selon laquelle les artistes modernes ne peuvent devenir inimitables qu'en imitant les Anciens représente une véritable mise en abyme du canon de l'imitation ; cette mise en abyme reflète l'historisme dans lequel sombre ce canon et tente de lui donner un coup d'arrêt. Seul le platonisme de sa théorie du beau idéal

⁹"Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums", in *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden 1962-1971, t. VI, p. 20sq.

¹⁰Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, t. III, Köln 1956, p. 139sq. ; Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, Werke, t. III, München 1959, pp. 291sq. "Presque tout ce que l'on a coutume de considérer comme 'historique' dans sa manière de penser n'était pour lui qu'un moyen, un adjuvant scientifique pour établir la valeur absolue du grand art grec" (p. 293).

¹¹Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Paderborn/München/Wien 1958 sq., t. II, p. 302 et t. III, p. 334.

permet à Winckelmann de fonder sa critique du baroque. Car, pour la fonder, il lui fallait affirmer une référence indépendante de l'histoire. On aurait en effet beau jeu de montrer que le Laokoon qu'il érige en modèle était, déjà pour le XVIII^{ème} siècle, une référence problématique. Dans le chapitre XXVI de son *Laokoon* Lessing émet des doutes à l'égard de la datation de Winckelmann. Depuis, l'histoire de l'art a avancé l'hypothèse que ce qui passait pour "la dernière œuvre significative de l'art grec à l'époque romaine"¹², créée donc vers 50 av. J.-C., pourrait bien n'être qu'une copie romaine, au début de l'époque impériale, d'un original en bronze de l'époque hellénistique et plus précisément du 2^{ème} siècle avant J.-C.¹³ On pourrait également rappeler que, dans l'histoire de l'art, la réception du Laokoon voit dans cette sculpture tout le contraire de ce que prétend y lire Winckelmann. Pour Michel-Ange et pour la Renaissance elle exprime le paroxysme de la douleur. Winckelmann a pris sciemment le contre-pied d'une interprétation qui à ses yeux justifiait ce qu'il voulait combattre, à savoir le maniérisme et le baroque. Le coup d'arrêt qu'entend donner Winckelmann est assurément anti-moderne par son refus de la relativité des normes ; dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes*, en 1688, un an après l'éclatement de la Querelle, Fontenelle mettait en garde contre toute velléité d'arrêter le progrès. "Rien ne borne tant les esprits que l'admiration excessive des Anciens... Si l'on allait s'entêter un jour de Descartes et le mettre à la place d'Aristote, ce serait à peu près le même inconvénient".

Winckelmann admet donc tout à fait l'historicité du goût, mais sans renoncer au modèle qui permet d'en arrêter la relativité. Cette historicisation fait de lui "un Moderne chez les Anciens". Car ce modèle intangible n'est pas pour autant intemporel. L'artiste doit en effet créer avec les moyens de son époque. Winckelmann écrit en ce sens dans sa *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (1759) : "A la pensée autonome j'oppose l'acte de copier [*Nachahmen*] et non l'imitation ; par le premier j'entends une obéissance servile, par la seconde en revanche ce que l'on imite peut, lorsque la raison le guide, prendre pour ainsi dire les traits d'une autre nature et devenir quelque chose d'autonome". Les restaurations sont pour les mêmes raisons condamnées à l'échec, comme le prouve celle d'Hadrien, évoqué dans l'*Histoire de l'art de l'Antiquité*, qui voulut "ramener en quelque sorte l'art à ses origine et aux principes du dessin" (GdK, 279).

Meinecke lui reproche de n'avoir utilisé la recherche des causalités permettant d'expliquer la beauté grecque que pour prouver son caractère indépassable¹⁴. A cet égard on peut même ajouter que l'explication de la perfection de l'art grec par l'heureuse influence du climat doit sans doute moins à Montesquieu, qu'il ne cite d'ailleurs pas, qu'à Hippocrate, Polybe, Cicéron et Lucien, car l'antiquité utilisait déjà ce modèle d'explication des cultures nationales¹⁵. Mais il est injuste de dire qu'il ignore les individualités culturelles¹⁶.

De manière assez proche de la première philosophie de l'histoire de Herder que son *Histoire de l'art de l'Antiquité* ne précède que de dix ans¹⁷, chaque époque présente

¹²Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, 1969.

¹³B. Andreae, *Odysseus. Archäologie der europäischen Menschenbilder*, 1982.

¹⁴"Presque tout ce que l'on a coutume de considérer comme 'historique' dans sa manière de penser n'était pour lui qu'un moyen, un adjuvant scientifique pour établir la valeur absolue du grand art grec" (Meinecke, op. cit., p. 293).

¹⁵Cf. Martin Fontius, "Winckelmann und die französische Aufklärung", op. cit. p. 6.

¹⁶Meinecke, op. cit., p. 302.

¹⁷*Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764 ; Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1774.

chez Winckelmann les mêmes moments de perfection et de décadence. Dans les "Commentaires" qu'il ajoute aux *Pensées*, Winckelmann développe sa typologie des peuples sous la forme d'une psychologie des nations (G., 77sq). *Nolens volens* Winckelmann participe, quoi qu'en dise Meinecke, à l'émergence de l'historisme sous sa double forme : le progrès et la relativité. Sa position est assez proche du "compromis" décevant par lequel se solda finalement la Querelle des Anciens et des Modernes avec la réconciliation entre Boileau et Perreault en 1694 ; les époques sont incomparables ("inimitables" !) et l'idée de progrès ne saurait donc s'appliquer que *cum grano salis* aux productions culturelles ; la mondialisation que constitue la percée d'une vision universelle de l'histoire s'accompagne de la découverte des différences dans l'espace et le temps, entre les nations et les époques. En bonne logique cela signifie que le beau est relatif — ce qu'admet Boileau, lui-même, quoiqu'il s'en remette, sauvant ainsi l'antiquité comme critère d'excellence sinon comme style d'époque, au jugement des siècles ; les jugements de la raison peuvent certes être égarés par les modes et les engouements et ils doivent donc être confirmés par l'épreuve des siècles pour acquérir une valeur définitive ; il est, selon les *Réflexions sur Longin* de Boileau, à tous égards imprudent de comparer à un auteur ancien un écrivain moderne sur lequel nos jugements ne sauraient être que provisoires. Winckelmann se replie lui aussi sur cet argument de la durée qui lui permet d'admettre le progrès sans y souscrire lorsqu'il transcrit en termes modernes la notion ancienne de convenance.

Le peintre doit s'accommoder le cas échéant de la mode et des sujets historiques et il serait contraire à toute sagacité qu'il voulût à tout moment se transporter en imagination, lui et ses figures, en Grèce. Mais des édifices et des ouvrages publics qui doivent durer longtemps requièrent des ornements qui aient une survie plus longue que les apparats vestimentaires, c'est-à-dire ou bien des ornements qui ont conservé leur prestige par delà les siècles et le conserveront encore, ou bien des ornements créés selon les règles et le goût de l'antiquité.
(G. 122).

L'historicisation est ainsi tenue en lisière ; la durée confirme la validité et l'exemplarité des modèles anciens lorsqu'ils ne succombent pas à une logique de pure représentation mais conservent leur valeur représentative de normes authentiques.

La perfection grecque est dans la philosophie winckelmannienne de l'histoire un sommet indépassable et en même temps éphémère. Elle suscite en l'homme moderne un mélange de regrets élégiaques et d'espérances. Comme l'a relevé Walter Benjamin, Winckelmann se pose certes en théoricien d'une perfection grecque idéale mais il ne se leurre nullement sur l'idéalité du tableau qu'il en brosse, dont la réalité est celle des fragments et des ruines. Dans son essai sur l'Apollon du Belvédère, en 1759, Winckelmann écrit : "C'est tout l'art qui pleure avec moi ; car l'œuvre qui est peut-être la dernière dans laquelle il ait investi toutes ses forces, voici qu'il doit la voir à moitié détruite"¹⁸. Comme plus tard l'*Hypérion* de Hölderlin, le classicisme de Winckelmann se révèle être une contre-offensive contre une modernité vécue comme décadence, décomposition, ruine. Benjamin oppose en ce sens l'allégorie winckelmannienne aux conceptions classiques et romantiques du symbolisme :

Là où le romantisme, au nom de l'infini, de la forme et de l'idée, potentialise avec des intentions toute configuration achevée, la vision allégorique qui va au cœur des choses transforme les choses et les œuvres en une écriture émotionnelle. Cette vision révèle encore tout son pouvoir dans la description par Winckelmann de ce qu'il reste de l'Apollon du Belvédère à Rome : il s'y intéresse morceau par morceau, membre par membre, de façon rien

¹⁸"Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom" in *Kleinere Schriften, Kunsttheoretische Schriften*, t. X, Baden-Baden 1971.

moins que classique. Ce n'est pas un hasard si cette démarche concerne le torse d'Apollon. Pour l'intuition allégorique l'image est fragment et ruine¹⁹.

Winckelmann a critiqué dans son essai "De la grâce dans les œuvres d'art" les restaurations abusives, plus tributaires du "goût des restaurateurs" que fidèles à celui des artistes grecs²⁰. Il affirme au contraire : "Mais l'art, qui veut nous communiquer encore ses leçons, nous tire de ces réflexions mélancoliques et nous montre combien nous pouvons apprendre encore de ce qui reste". Même la rechute de l'art dans les erreurs de ses commencements représente en quelque sorte aussi une chance apocalyptique : "Le véritable contraire, l'aboutissement extrême qui s'oppose [à l'art grec] est le goût vulgaire des artistes d'aujourd'hui, et particulièrement des débutants" (G., 21). Benjamin suggère que Winckelmann fut, foncièrement, un penseur baroque pour qui l'apothéose — en l'occurrence celle de la Grèce — passait par le spectacle des ruines. La thèse est tentante, mais elle ne me paraît pas rendre compte d'une conception de l'historicité qui, chez Winckelmann, était déjà celle des Lumières. Et s'il faut suivre Benjamin, alors il faudrait dire que Winckelmann s'efforce de transformer l'apothéose en apprentissage.

"L'art, qui veut nous communiquer encore ses leçons, nous tire de ces réflexions mélancoliques et nous montre combien nous pouvons *apprendre* encore de ce qui reste". Apprendre est le maître mot du rapport à l'Antiquité grecque. Il y a dans la théorie winckelmannienne de l'imitation l'embryon d'une théorie de la réception active. Le *Traité sur la capacité de ressentir le beau dans l'art* (1763) et l'essai sur la contemplation des œuvres d'art (1759)²¹ sont en ce sens consacrés aux rapports entre l'œuvre et celui qui la contemple, c'est-à-dire la reçoit, et c'est sous l'angle d'une éducation que ce rapport est développé. Certes, là encore, Winckelmann cherche le salut du côté de Platon et conçoit l'éducation comme initiation aux Idées. Le récepteur doit, comme le disciple platonicien, refaire pour son compte la démarche de l'acte créateur qui a permis à l'artiste-créateur de s'élever à l'idéal. Et il ne le peut que par l'empathie (*Einfühlung*). Mais Winckelmann assoit cette dernière sur une sorte d'anthropologie, dont le fondement est le "droit naturel" que possèdent tous les êtres (ou si l'on veut le dire en termes platoniciens, toutes les âmes) de s'élever jusqu'au beau idéal. "Le Ciel a donné la capacité de ressentir le beau à toutes les créatures, mais dans des proportions très différentes" (*Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*). Cette aptitude peut heureusement être développée par l'éducation. Et c'est précisément au service de cette dernière qu'est mis le modèle des œuvres grecques.

3. Allégories, Vorstellung et représentation.

L'allégorie est par excellence le véhicule de la réception active, qui permet une appropriation créatrice de l'antiquité, donc une imitation qui ne soit pas une simple copie. L'artiste doit, par l'allégorie, donner plus à penser qu'à voir afin de mettre en

¹⁹Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1980, I. 1, p. 352.

²⁰"Von der Grazie in Werken der Kunst", in *Kleinere Schriften, Kunsttheoretische Schriften*, t. X, op. cit.

Pendant les six premiers mois de son séjour à Rome, en 1756, Winckelmann avait conçu le plan d'un "ouvrage d'une certaine importance sur le goût des artistes grecs" (à Hagedorn, Rome, 3 avril 1756) qui commençait par des réflexions sur le goût des restaurateurs.

²¹"Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst". "Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst", in *Kleinere Schriften, Kunsttheoretische Schriften*, t. X, op. cit.

branle, non point, comme chez Lessing, l'imagination du récepteur²², mais le mouvement de la *synagoge*, qui mène à l'intellection des Idées. La différence constitutive entre l'image et l'idée correspond à la coupure platonicienne entre le monde sensible et le monde intelligible — au *chorismos*. Winckelmann oppose pour cette raison deux types d'allégories, "une allégorie supérieure et une allégorie commune" :

Les représentations de la première espèce sont celles dans lesquelles un sens caché de la fable, de l'histoire racontée ou de la sagesse qui était propre aux Anciens est présent ; on pourrait y adjoindre des fables tirées de coutumes moins connues ou mystérieuses de l'Antiquité. De la deuxième espèce relèvent les images dont la signification est bien connue, la personnification de vices et de vertus par exemple.

(G., 104).

Cette seconde sorte d'allégorie n'est que la représentation imagée de concepts abstraits ou d'idées — et c'est significativement ce qu'était devenue l'allégorie à l'époque. Les allégories des Anciens se distinguaient par leur simplicité et leur univocité (G., 111) — univocité qu'il convient cependant de ne pas confondre avec la similitude. Les Anciens "veillaient à établir un rapport lointain entre le signe et ce qu'il désigne" (G., 112) — un rapport, c'est-à-dire qu'à la différence des hiéroglyphes ou des symboles pythagoriciens²³ l'allégorie n'est pas un langage entièrement artificiel et conventionnel, mais un rapport *lointain*.. Certes l'allégorie doit être "compréhensible par elle-même"²⁴, mais par ailleurs "tout l'allégorisme possède, comme Platon le dit de la poésie, quelque chose d'énigmatique et ne s'adresse pas à n'importe qui" (G., 119). Chez les Anciens, il est vrai, ce langage demeurerait déchiffrable, alors que son sens n'est plus accessible aux hommes modernes : "On ne peut nier que la signification d'un grand nombre de représentations allégoriques des Anciens repose sur de pures suppositions et qu'elles ne peuvent donc être utilisées de façon générale par nos artistes" (G., 105). Privé de toute référence métaphysique ou traditionnelle, l'allégorisme prolifère sans règle. Ces réflexions de Winckelmann sur la nature de la représentation allégorique sont d'autant plus importantes qu'elles répondent à une crise de la représentation au double sens du terme, au sens de la représentation politique et au sens de la théorie des représentations qui est au cœur du rationalisme du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Il faut, pour bien situer Winckelmann comme penseur de transition, incontestablement lier ces deux aspects. Si l'on se réfère à la tradition leibnizienne et wolfienne, qui sert de fondement à la première esthétique philosophique, celle de Baumgarten, on dira que la représentation allégorique n'est évidemment pas une représentation claire et distincte, elle est claire sans être distincte ; elle ne relève pas de l'entendement mais plutôt de cette "connaissance sensible" *cognitio sensitiva* dont la forme parfaite est, selon le § 14 de l'*Esthétique* de Baumgarten, la beauté. Au § 14 des *Méditations*²⁵ Baumgarten ajoute du reste : "*Repraesentationes distinctae... non sunt sensitivae, ergo nec poetica*". Les critères de la connaissance claire semblent tout à fait s'appliquer à la "bonne" allégorie winckelmannienne : le premier de ces critères est la possibilité de reconnaître la chose que désigne la représentation, ce qui n'est possible que si cette dernière conserve des caractères de la chose désignée (*Meditationes*, § 12) ; le second critère est le caractère synthétique de la représentation. Cette synthèse, la

²²Encore que Winckelmann invoque l'imagination mais sans lui accorder de statut spécifique par rapport au *Verstand* ou à l'âme ; il faudrait ici étudier de très près le statut de cette invocation par rapport aux esthétiques philosophiques naissantes.

²³"Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst" in *Kunsttheoretische Schriften*, t. IV, p. 6.

²⁴Ibid., p. 2.

²⁵*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes), Hamburg, Meiner 1983.

médiation du sensible et de l'intelligible qu'accomplit chez lui l'allégorie, la réunion des parties en un tout harmonieux et le dépassement de la diversité des beautés sensibles dans le Beau idéal, Winckelmann la définit comme pl nit  sans excès — une définition là aussi très proche de ce que Baumgarten appelle la "clarté extensive", l'enrichissement de la représentation par des qualités sensibles qui ne sont toutefois pas dissociées analytiquement (cf. *Meditationes*, § 17). L'allégorie winckelmanienne occupe donc, quoiqu'issue d'autres prémisses philosophiques, la place de ce que Baumgarten appelle poème ou *Erdichtung*²⁶. Et pourtant l'esthétique de Winckelmann semble à mille lieues du rationalisme du XVIIème. C'est sans doute ce qui explique certaines déclarations que l'on pourrait invoquer contre le rapprochement que je suggère. Ainsi lorsque Winckelmann dit que : "de la simplicité [*Einfalt*] naît la distinction [*Deutlichkeit*]" . Mais cette "distinction" n'a rien à voir avec l'entendement analytique ; on peut d'ailleurs interpréter aussi en ce sens la phrase : "les notions de totalité, de perfection, qui sont propres à la nature de l'Antiquité, purifieront et rendront plus sensibles les expressions de la division propre à notre nature: en découvrant leurs beautés [l'artiste] sera à même de les mettre en relation avec la Beauté parfaite" (G., 14). La faculté esthétique, c'est l' me platonicienne, "douée d'une sensibilité naturelle aux idées", même si Winckelmann, qui n'argumente absolument pas sur le terrain et avec les termes du rationalisme, l'appelle aussi *Verstand*. Cette "sensibilité naturelle" est un mystère. Il n'existe pas de "concept universel" du beau qui puisse être déduit philosophiquement de la connaissance de l'ordre de la nature : "En sorte, dit Winckelmann dans son *Histoire de l'Art*, que notre concept de la beauté universelle demeure indéterminé" (GdK, IV, 59) ; et, dans l'essai *Erinnerung an die Betrachtung der Werke der Kunst*, il récuse encore plus nettement le rationalisme wolffien : "Le plus difficile tient à ce que la beauté ne se subsume pas au nombre et à la mesure"²⁷. Le "labyrinthe des subtilités métaphysiques", dit-il encore, au début du chapitre "Sur l'essentiel dans l'art" de son *Histoire de l'art de l'antiquité*, ne saurait le détourner de la jouissance du beau ; mais si, contre le rationalisme, il invoque le sentiment, on ne saurait toutefois y voir une adhésion à l'esthétique subjective de Dubos et des Anglais ; le sentiment comme sensibilité à la Beauté est l'amour platonicien. Tout se passe donc comme si le platonisme de Winckelmann lui permettait d'esquiver systématiquement tous les débats qui marquent la naissance de l'esthétique moderne.

La crise de la représentation est pour Winckelmann une crise des signes et c'est pourquoi son dépassement requiert une critique de l'allégorie. C'est aussi pourquoi l'artiste moderne, à la différence des Grecs, ne peut plus partir de l'imitation de la nature. L'allégorie est pour Winckelmann d'abord un langage naturel ; elle est même l'origine naturelle de tout langage²⁸.

L'allégorisme est, prise en son sens le plus large, une allusion aux concepts par le biais d'images et donc une langue universelle... C'est la nature elle-même qui a enseigné l'allégorie et ce langage paraît mieux lui convenir que les signes inventés par la suite pour traduire nos pensées ; car il est essentiel et donne une image authentique des choses que l'on trouve résumée dans un petit nombre de mots des langues les plus anciennes ; peindre les pensées est incontestablement plus ancien que les écrire, ainsi que le montre l'histoire des peuples de l'ancien et du nouveau monde²⁹.

²⁶Voir plus haut l'usage de ce terme par Winckelmann.

²⁷"Erinnerung an die Betrachtung der Werke der Kunst" in *Kleinere Schriften, Kunsttheoretische Schriften*, t. X, p. 207.

²⁸Cf. Markus Schäfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg 1986, pp. 136sq.

²⁹"Versuch einer Allegorie", *Kunsttheoretische Schriften*, t. IV, p. 2 sq.

Ces "concepts imagés" sont le langage de la nature elle-même qui "parle en images". "On retrouve la nature qui parle en images et des traces de ces concepts imagés jusque dans le genre des mots que les premiers hommes qui les nommèrent lièrent à ces mots"³⁰.

Dans la psychologie des peuples qu'esquissent déjà les *Pensées*, Winckelmann s'interroge sur l'aptitude des langues nationales, et notamment de la langue grecque, à parler le langage de la nature. "L'abondance des voyelles était par excellence ce qui permettait à la langue grecque plus qu'à d'autres d'exprimer la forme et l'essence de la chose elle-même par les sonorités et la succession des mots" (G., 79sq). L'arbitraire des signes est en revanche la caractéristique du monde moderne. Toutefois, là encore, Winckelmann exclut tout retour en arrière ; il accepte l'arbitraire des signes comme un fait et déconseille pour cette raison à l'artiste moderne d'imiter directement la nature car le médium qui est le sien ne le lui permet plus. L'esthétique "platonicienne" de l'imitation des Grecs est à ses yeux le seul moyen d'endiguer la disparition du lien ontologique entre le cosmos et le logos qui est responsable de l'arbitraire croissant des représentations artistiques et de la représentation tout court. Winckelmann est conscient qu'il est impossible de reconstituer le livre de la nature dans lequel la Renaissance lisait encore les signatures divines. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault a décrit cette "perte de la ressemblance" comme le passage de la Renaissance à l'âge classique.

Depuis le stoïcisme, le système des signes dans le monde occidental avait été ternaire, puisqu'on y reconnaît le signifiant, le signifié et la *conjoncture* (le *τύγχανον*). A partir du XVII^e siècle, en revanche, la disposition des signes deviendra binaire, puisqu'on la définira, avec Port-Royal, par la liaison d'un signifiant et d'un signifié. A la Renaissance, l'organisation est différente, et beaucoup plus complexe ; elle est ternaire, puisqu'elle fait appel au domaine formel des marques, au contenu qui se trouve signalé par elles, et aux similitudes qui lient les marques aux choses désignées ; mais comme la ressemblance est aussi bien la forme des signes que leur contenu, les trois éléments distincts de cette distribution se résolvent en une figure unique [...]. On s'était demandé comment reconnaître qu'un signe désignait bien ce qu'il signifiait ; à partir du XVII^e siècle on se demandera comment un signe peut être lié à ce qu'il signifie. Question à laquelle l'âge classique répondra par l'analyse de la représentation : et à laquelle la pensée moderne répondra par l'analyse du sens et de la signification. Mais du fait même, le langage ne sera rien de plus qu'un cas particulier de la représentation (pour les classiques) ou de la signification (pour nous). La profonde appartenance du langage et du monde se trouve défaite. Le primat de l'écriture est suspendu³¹.

La fin de "l'écriture des choses" détermine dès lors la problématique de tout langage et, en particulier, celle de l'allégorie³². Elle ouvre cet "abîme entre l'être et la signification" par lequel Benjamin caractérise la nature dialectique de l'allégorie moderne (baroque)³³ et qui est l'abîme de l'arbitraire, cet abîme que Winckelmann conçoit au moyen du *chorismos* platonicien. Comme Benjamin dans la préface de *L'origine du drame baroque*, Winckelmann conclut que "es idées ne sont pas données dans le monde des phénomènes"³⁴, et c'est pourquoi l'artiste doit "laisser plus à penser qu'il ne donne à voir" (G., 39). C'est à cela que sert l'allégorie comme "concept imagé", comme image qui fait "allusion au concept". Il faudrait ici entrer dans les rapports entre la nécessité de l'expression et de la matière sensible des allégories, que le platonisme de

³⁰Ibid., p. 4.

³¹Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, chapitres 2 et 3.

³²Cf. Raulet, "Allegorie und Moderne", in Klaus Garber, *Akten des Benjamin-Kongresses*, Osnabrück 1992 (à paraître) ; repris in G. Raulet, *Ästhetik des Umbruchs. Mit und gegen Benjamin*, à paraître.

³³*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, op. cit., p. 342.

³⁴Ibid., p. 215.

Winckelmann ne récuse nullement mais tient au contraire pour indispensable et qui constitue tout le sens de la *Einkleidung* — d'un habillage qui ne doit cependant pas devenir travestissement³⁵. Par sa double nature, sensible et intelligible, et par son principe constitutif, la distinction entre image et Idée, l'allégorie est à l'image du *chorismos* mais elle accomplit aussi la *methexis*, la médiation de la diversité et de l'universel, de la division et de l'harmonie ; elle ressaisit la décomposition. Mais ce faisant, tout autant que Benjamin, Winckelmann refuse le passage à la représentation (au sens moderne) et s'accroche à l'écriture. Ce rapprochement avec Benjamin autorise à voir dans la démarche de Winckelmann un document majeur d'une crise moderne.

Toute sa stratégie repose sur l'ambiguïté de la référence à deux paradigmes, l'un moderne et l'autre pré-moderne. Cette ambiguïté se manifeste non seulement par le fait qu'il argumente sur le terrain du baroque par sa tentative de sauvetage de l'allégorie contre son arbitraire dans la représentation baroque mais aussi et surtout par le fait que, restant en cela baroque et chrétien, il se réfère aux Anciens en émettant à l'égard du paradigme rhétorique de la représentation une exigence de vérité qu'il ne possédait nullement dans le monde antique - sinon justement chez Platon, que le christianisme a pu pour cette raison facilement s'assimiler. Les considérations de Winckelmann sont de ce point de vue révélatrices. La problématique du vêtement est intimement liée à celle de la représentation. Le Laokoon de Lessing est nu parce qu'il ne nous intéresse que comme homme et non comme prêtre revêtu de ses attributs représentatifs. Celui de Winckelmann n'est en quelque sorte qu'à moitié nu : "Sous l'habit que l'artiste aurait dû donner à Laokoon du fait de sa qualité de prêtre sa douleur ne nous aurait été qu'à moitié sensible" (G., 20sq). C'est que Winckelmann se débat entre une manifestation sensible (*Einkleidung*) et un habillage qui dégénère en travestissement ; c'est là toute la différence qu'il fait entre la bonne et la mauvaise allégorie : "Le peintre doit d'abord plonger son pinceau dans l'entendement ; il doit donner plus à penser qu'il ne montre aux yeux, et il y parviendra s'il a appris non à camoufler ses pensées dans des allégories mais à les couler en elles comme dans un habit" (G., 39). Pour sauver l'allégorie d'un *decorum* qui n'est plus qu'ornement, Winckelmann requiert qu'elle devienne une initiation sensible à la vérité. Le recours à Platon présente en somme cette singularité de vouloir reconstituer une normativité qui n'est pas celle des Modernes, mais qui n'est par ailleurs plus celle des Anciens. On peut, pour schématiser grossièrement, distinguer dans l'histoire de la poétique et de l'esthétique trois paradigmes ou épistémés successifs : le paradigme rhétorique, celui de la convenance rationalisée et celui de l'expérience esthétique, qui naît et s'émancipe de la théorie rationaliste de la représentation et constitue, notamment chez Baumgarten, l'émergence de l'esthétique comme discipline philosophique. La raison pour laquelle Winckelmann ne saurait souscrire au paradigme rationaliste de la convenance est claire et résume d'une certaine façon le double visage du baroque. La norme du Beau, chez les théoriciens français notamment, semble proche de la conception winckelmannienne du Beau idéal ; chez lui comme chez eux l'idéalisation est le dépassement de la diversité incohérente, chez eux ce dépassement est censé obéir aux lois de la raison qui connaît les lois régissant l'ordre du monde et qui détermine les règles. En fait cette démarche rationalise dans les termes de l'entendement moderne le *prepon* ou la convenance antiques. Propriété, convenance et bienséance sont dans une large mesure des concepts interchangeables et le lien entre la physique et la poétique recouvre le plus souvent un tour de passe-passe consistant à exiger de l'artiste qu'il se conforme dans son imitation de la nature à ce qui est universellement admis comme raisonnable, donc convenable. Winckelmann a percé à jour ce subterfuge que l'on peut résumer en associant les deux aspects philosophique et

³⁵Cf. Raulet, "Von der Allegorie zur Geschichte, Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert", in Gérard Raulet/Burghart Schmidt (ed.), *Kritische Theorie des Ornaments*, Wien 1993.

politique, de la représentation — la *Vorstellung* et la *Repräsentation*. Il oppose donc aux critères et aux normes de la société baroque, tiraillée entre le rationalisme philosophique et un excès de représentation qui exprime un malaise de la légitimité métaphysique (dont le difficile équilibre entre le rationalisme et le christianisme est évidemment responsable), la référence aux Anciens.

Cette façon de couper court à la crise baroque et à sa propension à traduire cette crise par la complexité ne résout évidemment rien. Car la référence à la convenance antique devrait stabiliser les rapports entre ontologie, logique et poétique, alors que le recours à Platon traduit les conflits qu'ils recouvrent. En principe langage et logique sont indissociables, les deux termes traduisent le même Logos ; une pyramide d'universaux organise la réalité et embrasse le réel et le langage dans une même métaphysique logique. La rhétorique est de ce point de vue fille de la logique ; elle met en œuvre efficacement des énoncés dont la logique établit la vérité ; la différence entre l'art rhétorique et l'art poétique ne porte pas non plus à conséquence : l'un va d'idée en idée, l'autre d'image en image, et du reste ils communiquent largement, les traités de rhétorique ayant pour seul souci de mettre en garde contre un abus de représentations imagées, un dérèglement qui romprait l'équilibre de cette cosmologie (et d'une certaine façon, c'est la ligne qu'adopte Winckelmann !). Et lorsque la *Poétique* d'Aristote traite de la *mimesis*, elle traite seulement d'opérations sur les mots ou les images qui tiennent lieu d'opérations sur les choses. Le poète imite la nature en ce sens qu'il retrouve dans le *poiein* la loi de l'engendrement naturel des choses. Comme on le voit le schéma n'est guère différent de celui que les poétiques rationalistes du XVII^e siècle utilisent pour accomplir leur tour de passe-passe : Nature = Raison — à ceci près que pour les Anciens cette cohérence générale des différents aspects du Logos était censée ne pas faire problème. Assurée de ses bases ontoc cosmologiques, la rhétorique n'avait en principe d'autre souci que de persuader, de trouver les moyens les plus appropriés pour emporter l'adhésion : "La rhétorique est de la faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader"³⁶. La préoccupation de la rhétorique, résume Todorov, est l'efficacité ; elle "étudie les moyens qui permettent d'aboutir à la fin visée"³⁷. Son esprit est pragmatique, "et partant immoral"³⁸. Or, pour Winckelmann comme du reste déjà pour Platon, cette assurance que l'efficacité du convenable et de l'approprié peut tabler sur le vrai est rien moins que problématique. Dans l'histoire de la rhétorique que retrace Todorov l'intérêt croissant pour la qualité intrinsèque du discours, en d'autres termes l'émergence d'une autonomie esthétique, va de pair avec la question de plus en plus insistante des buts externes. Cette histoire se caractérise par une dissociation croissante entre forme et fonction pragmatique. La rhétorique oscille entre le cynisme de l'efficacité et la question des fins qu'elle sert. Plus cette autonomie s'affirme, plus la rhétorique devient en même temps disponible pour d'autres fins que la simple efficacité — notamment pour la représentation (religieuse ou politique). Lorsque Winckelmann déplore le manque de "convenance" des œuvres d'art de la représentation baroque, il est clair qu'il ne s'agit plus pour lui seulement de la force de conviction des représentations. Ses déclarations ouvrent, à l'examen, des abîmes d'ambiguïtés. Ainsi lorsqu'il dit que "des armatures et des trophées auront par exemple tout aussi peu leur place sur un pavillon de chasse que Gaymède et l'aigle, Jupiter et Lédà à l'entrée de Saint-Pierre de Rome" (G., 122). La ligne générale de l'argument est la convenance, et la crise de la convenance. Il est difficile de démêler s'il s'agit de la "nature des choses" ou de leur représentation "convenable". Toutefois cette protestation, qui par ses ambiguïtés est caractéristique d'une crise des paradigmes, se ramène à une idée

³⁶ Aristote, *Rhétorique*, I. 2, 1355b.

³⁷ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil 1977, p. 59.

³⁸ Ibid., p. 60.

défendue avec force : lorsqu'elles sont cultivées aux seules fins de représentation les allégories perdent leur sens, leur signification symbolique et leur fondement métaphysique ; elles en arrivent à défigurer (*entstellen/verstellen*) à tel point ce qu'elles représentent (toujours au double sens du terme) qu'elles en font involontairement une satire : "Lorsqu'on le laisse aux prises avec son libre choix" — "libre choix" qui apparaît significativement comme la condition moderne — l'artiste choisit faute de mieux, parce que les représentations allégoriques lui font défaut, des représentations qui contribuent plus à une satire qu'à la glorification de celui auquel il dédie son arbitraire. Ce faisant les limites de l'argument de Winckelmann, sa dépendance par rapport au paradigme antique et son incapacité à sortir de l'histoire de sa rationalisation progressive par les Poétiques modernes sont révélées par son maintien du critère rhétorico-poétique des niveaux de style lorsqu'il s'efforce de différencier la notion de convenance en fonction des différents genres et des différents arts : "Toutes les machines imposantes et toutes les parties d'un édifice public, d'un palais, etc., requièrent à coup sûr des allégories. Ce qui est grand a sa propre mesure : une élégie n'est pas faite pour chanter de grands événements" (G., 120).

Moderne chez les Anciens, Winckelmann est inévitablement aussi un Ancien chez les Modernes. Mais, redisons-le, l'ambiguïté de sa stratégie en fait toute l'originalité "moderne". Car le discours de la modernité n'est pas, de façon aussi simpliste qu'on le dit parfois, celui du progrès ; il est fait au contraire de telles ambiguïtés stratégiques dans ses moments de redéfinitions et de transformations radicales.