

TORNIAMO A ROMA¹ : VERS QUELLE ANTIQUITÉ ?

par

Jackie PIGEAUD

Journal de B. Cavaceppi², sculpteur romain, compagnon du dernier voyage de Winckelmann³ :

Pendant toute la route, mon compagnon de voyage n'avait pas discontinué de me tourmenter par sa mélancolie indéchiffrable: si bien que je croyais quelquefois qu'il était devenu fou. J'employais tout au monde pour lui relever le courage : je le priais, je me fâchais, le tout inutilement. Le refrain à toutes mes remontrances était toujours: *Torniamo a Roma*, Retournons à Rome. - Eh oui, nous y retournerons, mais dans son temps...

... A tout cela il ne me répondit autre chose, sinon qu'il savait bien qu'il faisait mal, mais qu'il se sentait poussé avec une telle violence de retourner en Italie, qu'il lui était impossible de résister à cette impulsion...

C'est de ce retour à Rome, réel et symbolique, que je voudrais parler un peu aujourd'hui, convaincu que cette couleur mélancolique est d'une certaine façon intéressante pour la pensée winckelmannienne.

Winckelmann, écrit Goethe, "s'éleva bientôt au-dessus des faits singuliers vers la conception d'une histoire de l'art et découvrit, tel un nouveau Colomb, un pays longtemps pressenti, interprété et discuté, *on peut même dire un pays connu jadis, puis à nouveau oublié*".⁴

Cette description de la quête de Winckelmann est magnifique, et si profondément vraie⁵ ! Certes il y a de la matière inerte, des scories, du fatras dans l'œuvre de Winckelmann. Il ne faut pas négliger son origine d'"antiquaire", comme on disait alors. Goethe l'a bien perçu, qui insiste sur l'importance de la connaissance du milieu de

¹ Pour une bibliographie rapide, on lira avec profit : B. M. Stafford, "Beauty of the invisible; Winckelmann and the aesthetics of impercibility", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1980, p. 66-68.

² "Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'Art à l'époque des Lumières". La documentation française, Louvre, *Conférences-Colloques*, 1991.

Gauthier-Louis Fink, "De Bouhours à Herder. La théorie française des climats et sa réception outre Rhin", in *Recherches germaniques*, XV, 1985, p. 3-62.

Henry Hatfield, *Aesthetic paganism in german literature. from Winckelmann to the death of Goethe*, Cambridge, U.S. 1964.

Edouard Pommier : "La notion de la grâce chez Winckelmann", in *Winckelmann, op. cit. supra*. pp. 41-81.

³ Bartolomeo Cavaceppi, sculpteur italien, 1716-1799.

⁴ Rapporté par Huber, *op. cit. infra*, note 23, p. CXIV

⁵ *Esquisse d'un portrait de Winckelmann*, traduit et présenté par John E. Kackson, Neuchâtel, 1980, p. 56.

⁶ Quel Colomb viendrait maintenant redécouvrir ce continent perdu des rêveries antiques ?

Dresde, pour comprendre les *Gedanken*⁶ : "Si prometteur qu'y paraisse le chemin de Winckelmann, si beaux qu'en soient certains passages, si justement qu'y soit déterminé le but ultime de l'art, ces écrits restent toutefois, tant pour le fond que pour la forme à tel point baroques et étranges qu'on chercherait en vain à en dégager entièrement le sens à moins d'être averti de la personnalité des connaisseurs et des critiques d'art de la Saxe de cette époque, de leurs compétences, de leurs opinions, de leurs penchants et de leurs lubies ; raison pour laquelle ces écrits demeureront un livre fermé à la postérité si des amateurs d'art informés, ayant vécu plus près de cette époque, ne se décident bientôt à en donner ou à en faire livrer une description, dans la mesure où cela est encore possible"⁷.

Mais, d'un autre côté, un "esprit véritablement antique dans la vie lui restait aussi bien fidèle dans ses études. Car si les Anciens se trouvaient déjà dans une situation difficile pour ce qui concerne l'examen des sciences — en ce que, pour saisir les divers objets extérieurs à l'homme, une division des forces et des facultés, une fragmentation de l'unité est presque inévitable —, un Moderne doit jouer, dans le même cas, un jeu plus risqué dans la mesure où il court le danger de se disperser dans l'examen détaillé d'un savoir multiple, de se perdre dans des connaissances incohérentes sans pouvoir en compenser l'insuffisance par le caractère achevé de sa personnalité ainsi qu'y parvenaient les Anciens"⁸.

Il n'y a rien à retirer de tout cela. Mais enfin, quoi qu'en pensent nos archéologues, ce n'est pas là l'essentiel. Ce qui est frappant, chez Winckelmann, c'est à la fois son caractère d'antiquaire, issu des cabinets baroques où s'enfouissent et se découvrent des trésors, dans un bric-à-brac de collectionneurs, et l'élévation, le coup d'œil, l'intuition de ce qui est constant dans la tradition de l'imaginaire. Il est de bon ton, chez certains, de critiquer Winckelmann en disant que, de toutes façons, il n'a pas connu les vraies productions de l'Art antique ; qu'il n'a presque rien vu ; qu'il a pris pour ancien ce qui somme toute était assez neuf, comme l'*Apollon* ou le *Laocoon*. C'est vrai. Mais ces critiques oublient qu'il y a une autre voie d'accès à l'esthétique antique, celle qu'on pourrait appeler de la rêverie organisée, avec ces grands rêveurs que sont, entre autres, Plinie, Philostrate, Lucien, mais aussi, plus récents, Junius, Félibien, de Piles. Pour ceux-là je dirais, paradoxalement, que voir les œuvres est accessoire ; ou plutôt que leur vue et leur découverte ne vient que confirmer et éblouir, mais certainement pas surprendre. Plinie est loin d'avoir vu tout ce qu'il décrit. Junius, qui publie en 1637 son *De pictura veterum*, n'a rien vu ; et pourtant son livre, qui reprend dans une somme extraordinaire et commente les textes antiques consacrés à l'art, est une source de réactivation de cette rêverie, dont je ne sais autrement la nommer⁹. Goethe à propos des *Gedanken*, dans les *Entretiens avec Eckermann*¹⁰, dit très justement : "On surprend l'auteur tâtonnant çà et là ; mais ce qu'il y a de grand en lui, c'est qu'il tâtonne toujours là où il y a quelque chose..."

⁶ J.-J. Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*; pour l'édition allemande, nous nous servons de l'édition Reclam, herausgegeben von Ludwig Uhlig, 1990. Plusieurs traductions françaises ont été données. Cf. *infra*, note 15.

⁷ *Op. cit.* p. 53.

⁸ *Op. cit.* p. 46.

⁹ "Œuvre paradoxale", écrit Colette Nativel, "puisque Junius n'avait sous les yeux aucun exemple de cette peinture, œuvre de philologue, à tous les sens du terme, mais aussi d'amateur d'art et d'esthéticien avant la lettre". In *REL*, 1992, *op. cit.* p. 247.

Sur Junius on lira aussi, du même auteur : "La théorie de l'enargeia dans le *De pictura veterum* de Franciscus Junius : sources antiques et développements modernes" in *Prospect* N°1, *Hommage à E. S. Chéron, Texte & peinture à l'âge classique*. Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 73-85 ; "La comparaison entre la peinture et la poésie dans le *De pictura veterum* (1, 4) de Franciscus Junius", in *Word and image*, (4), 1988, p. 323-330.

¹⁰ 16 02 1827.

La belle Nature. *Die schöne Natur.*

Peut-être ne serait-il pas mauvais d'attaquer la pensée de Winckelmann par une notion à première vue assez confuse, celle de "belle nature". Marmontel, à l'article *Beau* de l'*Encyclopédie*, écrit : "M. l'Abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux arts à l'imitation de la Belle nature, mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature". A l'article *Nature (belle)* de l'*Encyclopédie*, De Jaucourt note : "La belle nature est la nature embellie, perfectionnée par les beaux-arts, pour l'usage et pour l'agrément"¹¹.

Dans la notion de *belle nature*, il faut, à mon avis, essayer d'attribuer ce qu'il y a de nature.

On trouve l'expression chez Félibien, entre autres, dans un contexte intéressant¹² : "Ainsi nous concluons de ces exemples, que la teste estant une partie si considérable dans la structure du corps de l'homme, les Peintres qui ne veulent rien représenter qui ne soit très parfait, doivent estre fort exacts à bien observer ces choses, lorsqu'ils travaillent à imiter la belle nature, et mesme à corriger ses défauts, quand ils en rencontrent dans les hommes qui leur servent de modèles"¹³.

La *belle nature* désigne ici le corps de l'être humain¹⁴, perfection de la Nature ; et il s'agit d'embellir la nature quand elle n'est pas assez belle, quand le donné naturel n'est pas assez beau. Mais au nom de quoi vais-je juger de la beauté de la nature et la déclarer *belle nature* ? C'est une des questions auxquelles Winckelmann, justement, suggère des réponses ; et je partirai des *Réflexions... (Gedanken)*¹⁵, en élargissant vers l'*Histoire de l'Art*¹⁶.

On peut percevoir, grâce aux *Gedanken*, combien la notion de *belle nature* est complexe et relève de l'histoire.

D'abord, pour ce qu'il y a de naturel dans la belle nature, Winckelmann nous renvoie à la Grèce comme lieu géographique déterminé par sa configuration, son climat. Il se trouve que, selon lui, la nature est *née* grecque. Et le bon goût est né en Grèce. Cela s'explique par cette idée vraiment hippocratique, développée dans le traité *Airs, Eaux et*

¹¹ Il développe cette vérité avec le secours de l'auteur des principes de littérature, dont il cite un passage, Jean-Georges Sulzer (1720-1779) ; auteur de *La théorie universelle des Beaux-Arts*, 2 vol. in 4°, 1772, en allemand.

¹² *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, seconde partie, Paris, 1672, 3ème entretien.

¹³ p.15-16.

¹⁴ Chez Homère, comme chez Hésiode d'ailleurs, φῦς (poétique pour φύσις), désigne toujours la noble stature, la forme humaine. (Toujours à l'accusatif).

¹⁵ *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, von J.-J. Winckelmann, 1755. Publié en 50 ex. seulement. L'œuvre fut traduite en français : in *Recueil de différentes pièces sur les arts* par M. Winckelmann, Paris, Barrois, 1786. Ce recueil comprend, entre autres : "Les réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture" ; "La lettre à M." ; "Winckelmann, au sujet de ses Réflexions sur l'imitation." ; "Les éclaircissements sur un écrit intitulé : Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture & la sculpture, pour servir de réponse à une lettre sur ces réflexions...." ; "Les réflexions sur le sentiment du beau dans les ouvrages de l'Art..." (Minkoff Reprint 1973). *Les Réflexions* ont été traduites par Léon Mis, qui ignore volontairement la *Lettre* et les *Éclaircissements...* Paris, Aubier, 1954. L'ensemble a été traduit récemment par M. Charrière, J.-J. Winckelmann *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, aux éditions J. Chambon, 1991. Nous citerons cet ouvrage de Winckelmann par la lettre G.

¹⁶ Cf. *infra*, note 23.

Lieux, qui explique comment l'homme est modifié dans son aspect, ses comportements et même ses institutions, par son environnement géographique, pour parler en termes modernes. Winckelmann a fait quelques études de médecine. Mais il n'en avait pas forcément besoin, pour rêver sur ce traité qui est une méditation d'une rare force sur le rapport entre nature et culture. C'est là sa puissance sur l'imaginaire¹⁷. L'influence directe d'Hippocrate lui-même est très sensible¹⁸; on la retrouve à travers les références à Polybe¹⁹, mais aussi au *De natura deorum* de Cicéron²⁰. (*Plus l'air est pur et raréfié, plus l'esprit est fin et délié*). Le climat égyptien sert de contre-épreuve (p.5-6)²¹. C'est l'aspect *génétique* de la *belle nature* qui apparaît ainsi.

Mais, dans la méditation du traité hippocratique, était à l'œuvre une réflexion et une rêverie sur le rapport entre *Nature* et *Culture*, et leur action réciproque, pour constituer des êtres nouveaux. Ainsi du fameux problème du chapitre 14, consacré aux *Macrocéphales*, peuple dont nous savons qu'il est mythique, et dont Hippocrate nous dit que, par une coutume de sa noblesse, il allongeait par la contrainte la forme des têtes des enfants²².

Il y a là en germe une rêverie sur la forme, sur la relation entre la forme et le naturel, sur la plasticité du vivant, sur la forme et le vivant, qui est reprise constamment dans les siècles. Transposons un peu. Cela veut dire que cet aspect génétique est déjà ambigu, ou plutôt qu'il y a déjà de la culture dans la nature héritée des Grecs. Cette genèse permet un certain nombre de glissements. "Dans la Grèce", écrit Winckelmann, "ainsi que dans les pays orientaux, l'art a commencé par une extrême simplicité; d'où il résulte que les Grecs, au lieu d'en avoir emprunté le germe des autres nations pourraient bien en être les inventeurs, et l'avoir cultivé comme une plante naturelle du pays..." (*H.*, p.7)²³. Mais on peut concevoir que si les Grecs ne sont pas à l'origine de toutes les techniques, leur transplantation et leur greffe, dans le climat grec, en aient fait des êtres nouveaux. "Toutes les inventions de peuples étrangers ne vinrent en Grèce, en quelque sorte, que comme une première semence, et reçurent une nature et une forme différentes dans le pays que Minerve²⁴, dit-on, à cause des saisons tempérées qu'elle y avait rencontrées, avait assigné comme séjour aux Grecs..."²⁵.

Cet aspect biologique, ces analogies avec la plante, devaient plaire, bien évidemment, au botaniste passionné qu'est Goethe. Quand Winckelmann écrit: "La cause de la

¹⁷ Puissance que la pauvreté d'un assemblage de fiches, (comme est l'article de Gauthier-Louis Fink, *op. cit. supra* note 1, est bien empêché de faire apparaître.

¹⁸ Par ex. *H.*, p.79, Huber I, p. 44 (cf. note 23): "Le plus beau sang des Grecs, surtout pour la couleur, se trouvait sous le ciel de l'Ionie en Asie mineure, ainsi que nous l'attestent Hippocrate (περι τοῦ πνεύματος, p. 288) & Lucien (*Imag.* p. 472)".

¹⁹ P. 56-57, 64, 69, 72.

²⁰ II, ch. 16, cité par Winckelmann, *II.*, p. 64.

²¹ "La Grèce doit à la douceur de son climat cet autre bienfait: le sentiment du beau". Qui dit cela? Winckelmann? Non, Glotz, *Histoire Grecque, des origines aux guerres médiques*, t. I, p. 15.

²² Cf. là-dessus mon article "Remarques sur l'inné et l'acquis dans le Corpus Hippocratique", in *Formes de pensée dans la Collection Hippocratique*, Actes du IV^{ème} colloque international hippocratique, éd. F. Lasserre et Ph. Mudry, Genève, Droz, 1983, p. 41-55. Puis l'allongement se continua par hérédité, (avant d'ailleurs que de se perdre), tant, comme dit Hippocrate, *la nature vient en aide à la coutume*, (ἡ φύσις συμβάλλεται τῇ νόμῳ).

²³ J.-J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764, 2 vol. in 4^o. Traduction française de Sellius (et Robinet), Paris et Amsterdam, 2 vol. in 8^o, juin 1766. *Histoire de l'Art chez les Anciens*, tr. par Huber avec une vie de l'auteur, 1781, 3 vol., Paris, Barrois-Savoie, 1789. *Idem*, Tr. de Jansen, Paris, Bossange, Masson, Besson, 1802. Conserve en grande partie le texte de Huber (cf. l'avertissement).

Nous citons l'*Histoire* par la lettre *H.*, en renvoyant, sauf indication précise, à la trad. de Jansen.

²⁴ Winckelmann renvoie au *Timée*.

²⁵ *G.*, Aubier, p. 93.

supériorité des Grecs dans l'art doit être attribuée au concours de différentes circonstances, telles que l'influence du climat, la constitution politique et la façon de penser de ce peuple, ainsi que la considération dont jouissaient les artistes, et l'emploi qu'ils faisaient des arts" (H. p. 316), il sait bien que la constitution politique et la façon de penser sont, en quelque façon comme il l'exprime ailleurs, déterminées par la nature. C'est donc un être mixte et complexe que le lieu où naît — complexe et mixte elle-même — la *belle nature*.

Le climat. Les Grecs comme beauté normative.

"La nature est plus régulière dans ses formes, plus vigoureuse dans ses productions, à mesure qu'elle est plus proche de son centre, qu'elle habite un climat plus tempéré. Il résulte de là que nos idées de la beauté, ainsi que celles des Grecs, moulées sur les formes les plus régulières, doivent avoir plus de justesse que les notions que peuvent s'en former des peuples qui, pour me servir de la pensée d'un poète, ne sont que l'ébauche de l'image de leur créateur" (H. I, p. 70).

La beauté singulière des Grecs.

"Le plus beau sang des Grecs, surtout pour le teint, se trouvait sous le ciel de l'Ionie dans l'Asie Mineure, comme nous l'attestent Hippocrate et Lucien. (*Imag.* p. 472). L'orateur Dion Chrysostome, pour exprimer une beauté mâle par un seul mot, donne à un bel homme le nom de figure ionienne". (H. I, p. 66). "Les Grecs qui vivaient sous un ciel et sous un gouvernement plus doux, les Grecs à qui Pallas avait assigné pour demeure un pays à cause de l'agréable température des saisons, (Platon, *Timée* 43), parlaient une langue riche en images, avaient des têtes saines, et des pensées pittoresques" (*Ibid.* p. 70).

Ainsi l'être humain était beau. Il y aurait beaucoup à dire. Par exemple du fait que cet heureux pays ne connût point encore les maladies défigurantes, comme la petite et la grande vérole ni le rachitisme²⁶ (G. p. 107).

La beauté grecque est, en vérité, la combinaison de *physis* et *paidéia*. Le Gymnase lieu d'exercice est aussi un lieu de contemplation. "La belle nature se montrait sans voile, au grand profit des artistes" (G. p. 109).

Il faut donc comprendre la *belle nature* comme un être mixte ; ici comme un composé de nature et de culture. Mais il existe d'autres façons encore de la saisir comme telle.

Ainsi de l'intervention de l'idée. Les *Gedanken* présentent le paradigme platonicien, par l'intermédiaire d'un "ancien exégète de Platon", c'est-à-dire Proclus, le commentateur du *Timée*²⁷. "Les connaisseurs...des ouvrages des Grecs, trouvent dans leurs chefs-d'œuvre non seulement la plus belle nature, mais en outre plus que la nature, c'est-à-dire certaines beautés idéales de cette nature, qui, comme le dit un ancien exégète de Platon, sont produites par les images que trace le seul entendement".

Ainsi la belle nature est plus que la nature, parce qu'elle fait intervenir l'idée, la forme essentielle. L'allusion est évidente à l'attitude, au geste du demiurge qui a les yeux tournés vers l'idée. On se souvient : "Toutes les fois que l'ouvrier, les yeux sans cesse

²⁶ "Quant aux Anciens, il paraît que ce mal leur était absolument inconnu : du moins le silence des anciens médecins Grecs, d'Hippocrate & de Galien son interprète, est un argument sans réplique" (H., Huber I, p. 46).

²⁷ G. p. 99.

fixés sur ce qui est identique, se sert d'un tel modèle, toutes les fois qu'il s'efforce d'en réaliser dans son oeuvre la forme et la propriété, tout ce qu'il produit de cette façon est nécessairement beau", Timée (28 a-b). L'important est de voir, dans les *Gedanken*, apparaître cette conception de l'idée imposée à la matière, par un artiste. Le nom de Phidias vient juste d'être évoqué. Cicéron et son *Orator* ne sont certainement pas loin.

C'est une manière d'idéaliser la nature, ou, pour rester fidèle à notre langage, de fabriquer une *belle nature*. Mais ce n'est pas la seule. D'autres paradigmes sont avancés. On peut fabriquer la *belle nature* par l'idée, comme Phidias, ou par le *logos*, et cela de plusieurs façons ; celle de Polyclète, donc celle du *Canon* ; et celle que l'on peut attribuer, entre autres, au peintre Zeuxis, et que l'on a coutume d'appeler la *composition par éléction*.

Polyclète, rappelons-le, eut cette audace de proposer à la fois un traité, appelé *Canon*, — la *Règle* —, et une statue, sans doute le *Doryphore*, qui se confortait l'un l'autre. Polyclète a introduit la *symmétria*, la proportion, la commensurabilité²⁸. Winckelmann interprète, dans son *Histoire*, ce *Canon* de Polyclète en songeant sans doute à la citation que fait Plutarque (*le difficile c'est quand l'argile arrive à l'ongle*). "L'étude de la beauté de chaque partie en particulier doit principalement avoir pour objet les extrémités ; non seulement parce que les extrémités renferment la vie, le mouvement, l'expression et l'action ; mais aussi parce que la forme de ces parties est la plus difficile à saisir et qu'elle sert surtout à déterminer la différence qu'il y a entre le beau et le laid ainsi qu'entre l'Antique et le Moderne" (*H.*, p. 446-447).

Quant à Zeuxis, jugeant qu'il n'y avait point de beauté parfaite chez un seul être humain, pour son Hélène ou sa Junon, il fit venir quelques vierges et choisit le bras de l'une, la tête d'une autre, la jambe d'une troisième, etc... pour constituer une forme parfaite. Je rappelle ces précisions rapides pour commenter ce passage de Winckelmann : "Ces nombreuses occasions d'observer la nature amenèrent les artistes grecs à aller plus loin encore ; ils mirent à concevoir, à propos des beautés particulières de parties isolées des corps, aussi bien que des proportions des corps dans leur ensemble, certaines notions générales qui devaient s'élever au-dessus de la nature elle-même ; leur nature idéale fut dès lors une nature spirituelle conçue seulement par l'entendement" (*G.* p. 113).

C'est Zeuxis et Polyclète réunis. Mais c'est aussi une autre façon de concevoir, de fabriquer la *belle nature*. Ce qui n'est pas sans poser la question du modèle. Car, assurément, si la perfection ne se trouve pas dans un seul individu, ce que les artistes grecs ont sous les yeux est proche de la perfection ; autrement dit, si le tout n'est pas parfait, le spectacle de la Grèce, et surtout, pour Winckelmann, celui des gymnases²⁹, fournit la perfection des parties du corps.

Je voudrais placer là une petite digression, sous la forme d'une observation que Goethe fait à Diderot et qui, par ricochet, pourrait éclairer Winckelmann. "Mon Dieu, délivrez-moi du modèle !", s'écrie Diderot dans son *Essai sur la peinture*. Il parle du modèle académique, qui prend la pose. Il faut aller sur le marché, dans la rue ; que le peintre étudie des actions et non des attitudes ! Au fond le conseil serait assez bon, lui rétorque Goethe, car un artiste ne saurait observer assez les foules populaires. "Seulement, si on le donne de manière absolue, comme le fait Diderot, il ne peut mener à rien. Il faut d'abord que l'apprenti sache ce qu'il doit rechercher, ce que la nature peut offrir d'utile à l'artiste, comment il doit l'utiliser à des fins artistiques..."³⁰ Le gymnase

²⁸ "La proportion (*symmétria*) des parties (*ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ*), du doigt au doigt, de tous les doigts à la paume et au poignet ; de ces parties à l'avant-bras et de l'avant-bras au bras ; et de toutes les parties à l'égard de toutes, comme il est écrit dans le *Canon* de Polyclète", dit Galien. J'en ai suffisamment parlé.

²⁹ On nous fera grâce de l'homosexualité de Winckelmann.

³⁰ "Essai sur la peinture de Diderot, (1799)", in *Écrits sur l'Art*, Paris, Klincksieck, 1983, p.181.

est le lieu idéal pour Winckelmann. Il propose à l'artiste non pas des attitudes mais des actions ; et ne lui donne pas à voir n'importe quelle action, mais la lutte, mais la course, mais le lancer, toutes activités réglées et produites par de beaux corps ; l'atelier et l'Académie sont en leur lieu matriciel.

Si l'on ajoute ce que dit Winckelmann de la douce ondulation que font les plis des figures grecques, "qui les fait surgir l'un de l'autre sous la forme de vagues, de telle sorte qu'ils semblent se constituer qu'un tout et n'exercer ensemble qu'une même et noble pression" (G. p. 118-119), on se trouve armé de la notion de *rythme*, qui est encore une façon de réfléchir le rapport de nature à culture, et de donner le sentiment de la *belle nature*³¹.

Pour Winckelmann, les artistes grecs, à cause de toutes les raisons que nous avons données, étant les meilleurs représentants de la beauté, comme on peut le percevoir par ce qu'on a redécouvert, l'étude de leurs œuvres est donc nécessaire. En fait elle se situe comme la *via media* pour accéder à la Nature. Ce détour par les Grecs, qui peut paraître à l'artiste pressé d'aller sur le motif, une perte de temps, est en vérité une économie, comme Le Bernin, dit Winckelmann, l'a appris à ses dépens. "On sait que le grand Bernini a été de ceux qui ont voulu contester aux Grecs l'avantage d'une belle nature, d'une part, de la beauté idéale de leurs figures, d'autre part. ...Il s'est vanté d'avoir renoncé au charme de la Vénus de Médicis ; ce charme en effet, il l'avait plus tard, après une étude pénible, découvert dans la nature en diverses occasions" (G. p.121). D'autre part, et l'on peut trouver là un souvenir du traité *Du Sublime* du pseudo-Longin, les Anciens seront les modèles et en quelque sorte les juges, dans l'émulation que l'on doit avoir avec eux (G. p. 95).

On peut considérer que les *Gedanken* sont, dans l'ensemble, une méditation sur la *belle nature*, à condition de concevoir que la *belle nature* est un objet historique, culturel et porteur de rêveries, ou plutôt un lieu où s'organisent des voies de rêverie. Il faut en tous cas éviter de penser qu'il s'agit d'une *perception métaphysique*, comme Winckelmann nous en avertit dans *l'Histoire...* Parlant de Zeuxis, il écrit : "ce choix des belles parties et leur rapport harmonieux dans une figure produisirent la beauté idéale, qui par conséquent n'est pas une perception métaphysique ; de sorte que l'idéal ne peut pas avoir lieu dans les parties du corps prises séparément, mais seulement dans le tout ensemble de la figure. Dans les parties isolées, la nature nous offre d'aussi grandes beautés que l'art ; mais relativement au tout l'art l'emporte sur la nature" (H. p. 363)³².

Dans son *Histoire...*, Winckelmann reprend une phrase de De Piles³³, qui dit : "Les Antiques sont belles, parce qu'elles ressemblent à la belle nature, et la nature sera toujours belle quand elle ressemblera aux belles antiques". La première partie de la proposition est vraie, dit Winckelmann. L'autre est impossible. "Il sera difficile, sinon impossible, de trouver dans la Nature une figure comme celle de l'*Apollon du Belvédère*" (p. 367).

La Grèce est le lieu du Sublime, grâce à la liberté. Le souvenir de Longin est là, présent³⁴ : "Ce fut la liberté, mère des grands événements, ainsi que des révolutions et des jalousies parmi les Grecs, qui répandit dès lors, chez ce peuple, les premières semences des sentiments nobles. Comme le spectacle des mers et l'aspect des vagues énormes qui viennent se briser sur les rochers élèvent notre âme, et détournent notre esprit des petits objets ; de même la vue de si grandes choses et de si grands hommes ne

³¹ Cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique", p. 327.

³² Prenons garde qu'une chose peut être idéale sans être pour autant belle. Ainsi en est-il, pour lui, de l'art Égyptien. (H., p. 359).

³³ *Remarques sur l'Art de peindre de Du Fresnoy*, p. 207.

³⁴ *Du Sublime*. XLIV. Cf. Longin, *Du Sublime*, trad., prés. et notes de J. Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

pouvait rien faire concevoir de médiocre" (H. p. 328).

La beauté et la jeunesse, la beauté et la santé, sont autant de façons aussi d'unir nature et culture³⁵. Mais c'est peut-être la réflexion sur le contour qui est la plus exemplaire. Le contour est lui-même le résultat de la collaboration de l'idée, de la vision et prévision de la forme, et du régime, de l'alimentation³⁶.

La *belle nature* est donc une alliance fragile, un être imaginaire — je dirai presque un être de foi —, menacé d'éclatement, parce qu'on peut le tuer en le tirant soit vers l'idéal soit vers la nature. Ainsi dans le dialogue imaginaire de Winckelmann et de Bernin, ou de Goethe avec Diderot, où Bernin et Diderot accentuent la spécificité de la Nature, son irréductibilité à l'Art, et la prétention qu'elle peut avoir spontanément à la beauté, dont d'ailleurs elle se moque. La Nature va vers l'unité autrement que par la composition ; elle y va par la sympathie et la conspiration, comme le dit Diderot³⁷. La nature procède par altération réciproque des parties. "Tournez vos regards sur cet homme, dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe. Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'affaissaient ; la tête s'est renversée... Couvrez cette figure ; n'en montrez qu'une partie ; et la nature dira, sans hésiter : ces pieds sont ceux d'un bossu..."³⁸. En revanche, si on lui propose le pied de la *Vénus* de Médicis, elle reconstruira un être difforme, un monstre³⁹.

Goethe est tout à fait d'accord avec cette proposition⁴⁰. Mais où se trouve alors la beauté ? Toutes ces affirmations, dit-il, "tendent à confondre la nature et l'art... La nature forme un être apparent mais quelconque, l'artiste forme un être mort mais doué de signification ; la nature crée un être véritable, l'artiste un être apparent..." (*ibid.*) De toutes façons, selon Goethe, c'est une vaine question. Ce dilemme est vain, entre le physiologiste et l'artiste. Car d'abord ils ne sauraient avoir le même projet ; ensuite et surtout, pourrait-on dire, *il y a de la nature dans l'art*.

On pourrait illustrer cette question, déjà antique, par la réfutation qu'Aristote fait d'Empédocle au livre II de sa *Physique*. Pour dire vite, les monstres à tête de bœufs d'Empédocle ne sauraient exister comme projet de la Nature, car si l'Art procède comme la Nature et l'imité, réciproquement la Nature procède comme l'Art, qui ne saurait avoir le monstre comme projet. *Ainsi l'Art sert de garant à la Nature*. Peut-être plus proche d'Aristote encore est la réflexion de Goethe concernant la naissance et la croissance de l'art. C'est en effet un problème de la *Poétique* (ch. 4). Ici, dit Goethe, il ne s'agit pas de la question de savoir en quel endroit de la terre, au sein de quelle nation et à quelle époque ces règles furent découvertes et suivies. (Autrement dit, oublions ici Winckelmann). Goethe écrit : "Il ne s'agit même pas de savoir si les règles véritables ont

³⁵ Par ex. H. p. 360.

³⁶ G., Barrois, p. 7 : "C'est dans ces exercices que le corps acquérait ce contour mâle & élégant que les artistes grecs ont donné à leurs statues, & qui n'a jamais rien de gratuit ni de superflu". "Et quand l'artiste pourrait puiser dans la nature toutes les autres parties, elle ne pourra jamais lui donner ce contour pur, gracieux & correct, qui forme la véritable ligne de beauté, & qu'on ne trouve que dans les statues Grecques". (G., Barrois, p. 24). "La ligne qui, dans la nature, sépare le moins du trop, est extrêmement déliée" (*ibid.*).

³⁷ Je laisse de côté ici la perspective vitaliste qu'une telle attitude ouvre sur la nature. C'est un autre sujet peut-être, mais c'est un sujet lié.

³⁸ *Essai sur la peinture*, cité par Goethe, *loc. cit.*, p. 169.

³⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁰ Qu'on songe aux affirmations de Galien : "La nature est un Polyclète de l'intérieur. Elle a en plus cet avantage de modifier par altération son propre matériau". Cf. mon article : "L'esthétique de Galien", in *Méus*, vol. VI, 1-2, 1991, p. 7-42. On pourrait aussi, en reprenant le vocabulaire de Galien, dire que la nature est dotée de la faculté altératrice, (réparatrice). Diderot : "Un nez tors, en nature, n'offense point, parce que tout se tient ; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'animent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoïs, en laissant le reste tel qu'il est, ce nez sera mal. Pourquoi ? C'est que l'Antinoïs n'aura pas le nez tors, mais cassé". (Cité par Goethe, *op. cit.*, p. 172).

jamais été trouvées ou suivies ; ce qu'on doit affirmer hardiment, c'est qu'il faut que ces règles soient trouvées, et que, dans la mesure où nous ne pouvons pas les imposer au génie, il faut que nous les acceptions de lui, lorsqu'il se sent lui-même au sommet de sa formation et ne méconnaît pas sa sphère d'activité⁴¹.

C'est une manière de rétorquer à Diderot: *faisons attention qu'il ne faut pas séparer l'art de la nature, qu'il y a de la nature dans l'art*. L'art fait partie de la vie. Il est le surgissement naturel de quelque chose qui s'impose comme de la norme⁴². Pour aller vite, nous dirons que l'on ne peut si aisément séparer l'art de la vie, comme le fait Diderot dans cet essai précis. L'art est aussi une production de la vie. Dans la prosopopée de la Nature qui suit, Goethe reprend l'exemple du pied de la *Vénus*, dont Diderot disait que si on le confiait à la Nature pour l'achever, elle ferait un monstre. "C'est en vain que tu essaies de me tenter par tes ambiguïtés insidieuses ! Laisse le voile où il est ou enlève-le ! je sais ce qui s'y cache. J'ai fait moi-même cette pointe de pied, car c'est moi qui ai instruit l'artiste qui l'a formée. Je lui ai transmis le concept du caractère d'une figure, et c'est de ce concept que sont nées ces proportions et ces formes"⁴³.

L'homme mesure.

"L'objet principal que l'art s'est proposé, c'est l'homme", écrit Winckelmann⁴⁴. Aussi peut-on, dire de l'homme (et cela avec plus de vérité que ne l'a fait Protagoras⁴⁵), qu'il est la règle et la mesure de toutes choses. Les plus anciens historiens nous apprennent que les premières figures dessinées n'offraient de l'homme que le contour et l'ombre, et non l'aspect du corps et sa ressemblance. De cette simplicité de formes, on passa à l'étude des proportions, étude qui donna la justesse. De là, on augmenta de hardiesse, et on osa s'élever au grand ; procédé par lequel l'art parvint peu à peu au sublime ; et atteignit chez les Grecs le plus haut point de la beauté. Après qu'on eut combiné toutes les parties, et qu'on eut cherché les ornements, on tomba dans le superflu...⁴⁶.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 172.

⁴² C'est un problème de la *Poétique*, parce qu'Aristote écrit que "d'abord la poésie se divisa suivant le caractère propre de chacun...". Ainsi les genres exprimèrent-ils d'abord le donné naturel de l'individu. Puis, ces genres se mettent à exister. Le passage n'est pas expliqué mais indiqué par Aristote. Et il ne s'agit plus, pour chacun, de créer son genre, mais de choisir le genre établi. Ensuite ces genres croissent et meurent.

⁴³ P. 174.

⁴⁴ *Histoire de l'Art*, t. I, p. 2.

⁴⁵ Sextus Empiricus, *Hyp. pyr.* I, 32.

⁴⁶ Le modelage précéda le dessin.

L'Epicurisme de Winckelmann.

Tel est l'humanisme de Winckelmann, pour qui la plus belle forme est humaine. C'était, souvenons-nous, le sentiment d'Épicure. On pourrait penser que ce souvenir est gratuit, si l'on ne percevait que, justement, parler de l'Épicurisme de Winckelmann a un sens.

Il est intéressant, je pense, de faire intervenir ce que nous pourrions appeler, sans forcer, un certain épicurisme philosophique de Winckelmann. La référence à Épicure, que Winckelmann cite d'après le Cicéron du *De natura deorum*, intervient toujours à des moments significatifs.

Épicure, on le sait, pensait que la philosophie est née grecque et attachée *par naissance* à la Grèce. Winckelmann étend ce principe aux productions de l'art. "Il faut", dit-il, "que l'influence du climat anime la semence qui doit faire germer l'art ; et la Grèce était le sol le plus favorable pour cet objet. Ce qu'Épicure dit de l'aptitude des Grecs pour la philosophie, qu'il prétend leur avoir été particulière, peut s'appliquer à bien plus juste titre à leur talent pour l'art ; car une infinité de choses qui sont idéales pour nous étaient naturelles pour eux"⁴⁷. Mais c'est la réflexion sur la représentation des dieux qui me semble le plus éclairant pour cette sympathie épicurienne.

Les dieux grecs sont jeunes, dit Winckelmann. "Cette jeunesse se manifeste par la suppression des nerfs et des muscles, lesquels sont peu apparents au printemps de l'âge ; ce qui suppose en même temps cette qualité divine de n'avoir besoin d'aucun usage de substances matérielles pour nourrir le corps. Cette idée sert à expliquer le sentiment d'Épicure sur la figure des dieux ; ce philosophe dit qu'ils n'ont pas un corps, mais une espèce de corps ; et que dans leurs veines coule non pas un sang véritable, mais seulement une espèce de sang ; manière de s'exprimer que Cicéron trouve obscure et inintelligible"⁴⁸.

Cette essence des dieux épicuriens se définit par la ressemblance, la *similitudo*. C'est une définition qui convenait parfaitement à l'essence de l'oeuvre d'art, de la représentation, de la *mimésis*. On pourrait dire que si l'art a des dieux, ce sont les dieux d'Épicure. Ce que Cotta prenait pour une analogie est au fond une essence : "Nous dirons donc la même chose que nous disons de la *Vénus de Cos* : ce n'est pas un corps, mais c'est semblable à un corps ; et ce fameux rouge répandu et mêlé à du blanc éclatant n'est pas du sang, mais une certaine ressemblance avec du sang. Ainsi nous dirons que dans le dieu d'Épicure il n'y a pas de réalité, mais une ressemblance avec les réalités"⁴⁹.

Winckelmann justifie et sauve, de manière *esthétique*, l'affirmation épicurienne. Il comprend Épicure à travers Cotta. Les propos épicuriens lui paraissent très clairs. Pour lui, il ne fait aucun doute que la définition des dieux épicuriens ne convienne à l'art des statues divines et n'en soit une parfaite description.

Je crois beaucoup aussi à l'atmosphère épicurienne de la pensée de Winckelmann. La couleur, la tonalité de l'embellie, la *galèné* d'Épicure, baigne son rêve. Écoutons-le dans son éloge du calme.

L'expression change les traits du visage et la disposition du corps ; elle altère par conséquent les formes qui constituent la *beauté*. Or plus cette altération est grande, plus elle est préjudiciable à la beauté. D'après cette considération, on avait coutume d'observer comme une

⁴⁷ H. I, p. 316.

⁴⁸ H. I, p. 382.

⁴⁹ "Dicemus igitur idem quod in *Veneri Coa* : corpus illud non est simile corporis nec ille *fusus et candore mixtus rubor sanguis* est sed *quaedam sanguinis similitudo*, sic in Epicureo deo non rem sed *similitudinem esse rerum*". *De natura deorum*, I, 75.

maxime fondamentale de l'art, de donner une attitude *tranquille* aux figures ; parce que, suivant l'expression de Platon, le repos de l'âme était envisagé comme un état moyen entre le plaisir et la peine ; *c'est pour cela que la tranquillité est la situation la plus convenable à la beauté, comme elle l'est à la mer: l'expérience montre que les plus beaux hommes ont ordinairement les moeurs les plus douces et le meilleur caractère*⁵⁰.

Cette tranquillité de la mer que les Grecs appellent du beau nom de *galènè*, le sourire de la mer ensoleillée, l'accalmie après la tempête ! Épicure, qui, comme le chante Lucrèce, *fluctibus e tantis vitam tantisque tenebris / in tam tranquillo et tam clara luce locavit.* (V, 11-12), (Épicure donc qui "arrachant la vie à des tempêtes si grandes, la plaça dans un calme si tranquille et une si claire lumière"). Le calme et la lumière rendent superbement le terme grec de *galènè*⁵¹. Cette sérénité-là est la couleur du plaisir épicurien.

Épicure intervient aussi à propos de la question de l'expression. "La beauté", écrit Winckelmann, "doit être comme l'eau la plus limpide puisée à une source pure, laquelle est d'autant plus salubre qu'elle a moins de goût... Mais comme, suivant Épicure, il n'y a point pour l'homme d'état intermédiaire entre la peine et le plaisir, et comme les passions sont ce qui sert à l'émouvoir, ainsi qu'à échauffer la verve du poète et à donner l'essor du génie à l'artiste, *il s'ensuit que la beauté ne peut pas être l'unique objet de notre spéculation, et qu'il faut que nous la mettions dans un état d'action et de passion, ce qu'on nomme, en terme de l'art, l'expression*"...⁵².

Épicure sert ainsi à déterminer comme un "degré zéro" de l'expression. On ne saurait se contenter de la pure forme ; il faut que se marque une forme minimale sensible de passion ou d'action. Épicure est certainement, pour Winckelmann, l'homme le plus éloigné qui soit du *parenthyse*, dont il a horreur. Le *parenthyse* relève du vocabulaire technique de Winckelmann. C'est la transposition d'une métaphore de Pseudo-Longin (donc de la rhétorique), pour l'appliquer à la plastique⁵³. Il s'agit en fait d'une métaphore dont Longin nous dit que Théodore fut l'inventeur. C'est le troisième genre de défaut dans le pathétique, que Théodore appelait le *parenthyse*. (Le mot dénote le geste de brandir le thyse au mauvais moment, en dehors de la transe). Winckelmann, se référant à Longin, écrit : "Ceux-ci ne semblent pas s'être attachés à rendre beaucoup avec peu, mais peu avec beaucoup. C'est ce que les Grecs auraient appelé *parenthyse* (*παρεθύρσιος*), mot propre à exprimer le défaut des artistes modernes dans l'expression"⁵⁴.

⁵⁰ H., t. I, 415.

⁵¹ Cette "galènè" est du registre épicurien, comme le montre H. Usener, *Glossarium Epicureum*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977, p. 150-152. Cf. mon article "Quel dieu est Epicure ?" in *R.E.L.*, t. L, 1973, p. 139-162.

⁵² H., I, p. 357-358.

⁵³ Cf. *G.* p. 147; *H.* I, p. 432. Longin, III. 5. Cf. ma traduction, déjà citée *supra*.

⁵⁴ *H.*, I, p. 432. Ressemble aux acteurs comiques : "Cette expression exagérée a été même réduite en théorie dans le *Traité des passions* de Charles Le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui se destinent à l'art..." Comparaison avec Diogène. "Je fais, disait ce cynique, comme les musiciens qui préludent fort haut pour prendre le ton qui convient". (I, 432-433).

Le dyptique *Apollon-Laocoon*⁵⁵.

Tout le monde connaît, - je veux dire que c'est un topos à l'époque de Pinel — ce qu'on peut appeler le dyptique *Apollon-Laocoon*, décrit par Winckelmann en termes d'oppositions.

“Le *Laocoon* est sans contredit un ouvrage plus savant que l'*Apollon* du Belvédère. Il faut qu'Agésandre, le maître de la principale figure du groupe du *Laocoon* ait été un artiste plus profond que l'auteur de l'*Apollon*, mais ce dernier devait être un esprit plus élevé, d'une âme plus sensible. L'*Apollon* porte l'empreinte d'un sublime qui ne pouvait pas avoir lieu dans le *Laocoon*”⁵⁶⁻⁵⁷.

Beauté et santé de l'Apollon.

*Une santé robuste est répandue sur toute sa figure, et sa force s'annonce comme l'aurore d'un beau jour. Cependant je ne prétends pas que toutes les statues d'Apollon portent l'empreinte de cette beauté sublime*⁵⁸.

Il faut citer le texte, même si la citation est un peu longue. “De toutes les statues antiques qui ont échappé à la fureur des barbares et à la main destructrice du temps, la statue d'Apollon est, sans contredit, la plus sublime. On dirait que l'artiste a composé une figure purement idéale, et qu'il n'a employé de matière que ce qui lui en fallut pour exécuter et représenter son idée. Autant la description qu'Homère a faite d'Apollon surpasse la description qu'en ont essayées après lui les autres poètes, autant cette statue l'emporte sur toutes les figures de ce même dieu. Sa taille est au-dessus de celle de l'homme, et son attitude annonce la grandeur divine qui le remplit. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Élysée, revêt d'une aimable jeunesse son beau corps, et brille de douceur sur la fière structure de ses membres. Pour sentir tout le mérite de ce chef-d'œuvre de l'art, il faut se pénétrer des beautés intellectuelles et devenir, s'il se peut, créateur d'une nature céleste ; car il n'y a rien qui soit mortel, rien qui soit sujet aux besoins de l'humanité.⁵⁹ Ce corps, dont aucune veine n'interrompt les formes, et qui n'est agité par aucun nerf, semble animé d'un esprit céleste, qui incube comme une douce vapeur dans tous les concours de cette admirable figure....

A l'aspect de cette merveille de l'art j'oublie tout l'univers, et mon esprit prend une disposition surnaturelle propre à en juger avec dignité. De l'admiration je passe à

⁵⁵ Lettre de Winckelmann à son ami Franke : “J'ai entrepris un grand ouvrage, qui portera pour titre : *Du goût des artistes Grecs*. ... Cet ouvrage m'occupe tellement l'esprit qu'il me suit partout. Je me suis abonné, comme c'est ici l'usage, pour la permission de voir l'*Apollon* & le *Laocoon* toutes les fois que j'en ai besoin, pour mettre mon esprit en activité par la contemplation de ces ouvrages. Le *Belvédère* est à un bon quart de lieue de mon logis. La description de l'*Apollon* exige le style le plus sublime. Il n'est pas concevable quel effet produit cette statue...” (*Histoire de l'Art chez les Anciens*, traduite de l'Allemand par M. Huber, Paris, Barrois, Savoye, nouvelle édition ; 3 vol., 1789. *La vie de Winckelmann*, t. I, p. XLVIIss).

⁵⁶ H. I, p. 362. Cf. encore *ibid.* p. 390 pour une nouvelle comparaison, avec la note de Mengs. Les proportions de l'Apollon : “Dans l'*Apollon* du Belvédère, qui excède un peu la hauteur de sept têtes, le pied sur lequel porte la statue, est de trois pouces du palme romain plus long que la tête. Cette même proportion a été donnée par Dürer à ses figures de 8 têtes, dans lesquelles le pied compose la 1/6ème partie de la hauteur”. (H. I, 441).

⁵⁷ On peut dire que le lit était prêt pour Pinel.

⁵⁸ Sous-entendu : celle du Belvédère la possède. (H. I, 374).

⁵⁹ On voit comment la conception épicurienne des dieux convient à la rêverie de Winckelmann.

*l'extase ; je sens ma poitrine qui se dilate et s'élève, comme l'éprouvent ceux qui sont remplis de l'esprit des prophètes ; je suis transporté à Délos, dans les bois sacrés de la Lycie, lieux qu'Apollon honorait de sa présence ; ...mais comment pouvoir te décrire, inoubliable chef-d'œuvre ! Il faudrait pour cela que l'art même daignât m'inspirer et conduire ma plume*⁶⁰...

En revanche, "dans le *Laocoon* le mouvement de ces muscles (dentelés des côtés) est porté au-delà du vrai, et à peu près jusqu'à l'impossible ; amoncelés comme des collines, leurs angles rentrent l'un dans l'autre, afin d'exprimer le plus grand effort des facultés humaines pour résister à la douleur... Dans l'*Apollon*, image du plus beau des dieux, les muscles sont de la plus grande délicatesse ; on peut les comparer à l'ondulation qu'un léger zéphyr formerait sur une masse de verre en fusion, et ils sont plus sensibles au tact qu'à la vue..."⁶¹

Dans le groupe, écrit Winckelmann, " le philosophe <y> trouve une ample matière à réflexion, et l'artiste un sujet inépuisable d'études. Qu'ils soient intimement persuadés cependant que cette figure cache encore plus de beautés qu'elle n'en dévoile, et que le génie de l'artiste était bien plus sublime que son ouvrage ! *Laocoon* nous offre l'intéressant spectacle de la nature humaine livrée à la plus grande douleur dont elle soit susceptible, sous l'image d'un homme qui rassemble contre elle toute la force de son âme. Tandis que l'excès de souffrance enfle ses muscles et tire violemment tous ses nerfs, on voit la sérénité de son esprit briller sur son cou gonflé, et sa poitrine, opprimée par la respiration et gênée par la contrainte cruelle, s'élève avec effort pour renfermer et concentrer le tourment qui l'agite. Les soupirs qu'il n'ose exhaler, et son haleine qu'il retient, lui compriment l'abdomen et lui creusent les flancs, de manière à nous faire juger du mouvement de ses viscères. Cependant ses propres souffrances paraissent moins l'affecter que celles de ses enfants, qui ont les yeux fixés sur leur père, et qui implorent son secours. La tendresse paternelle de *Laocoon* se manifeste dans ses regards languissants ; et la compassion semble nager dans ses yeux comme une vapeur sombre. Sa physionomie exprime les plaintes et non pas les cris ; ses yeux dirigés vers le ciel implorent l'assistance suprême. Sa bouche est pleine d'anxiété, et la lèvre inférieure, qui descend, semble fatiguée par la contrainte qu'il se fait, tandis que la lèvre supérieure, qui est tirée en haut, paraît obéir au sentiment de la douleur, et l'ensemble de l'ouverture de la bouche forme un mouvement qui exprime l'ataraxie jointe à l'indignation excitée par la pensée d'une souffrance qu'il n'a point méritée. Cette lèvre supérieure remonte vers le nez, l'enfle, et fait voir les narines étendues et élevées ou plutôt tirées en haut. Ce combat violent entre la nature qui souffre et l'esprit qui se raidit contre la douleur, se montre au-dessous du front avec la plus grande sagesse ; car tandis que la violence des tourments rehausse les sourcils, la résistance comprime les chairs au-dessus de l'oeil, et les fait descendre vers la paupière supérieure qui en est presque toute couverte. L'artiste, ne pouvant embellir la nature, s'est attaché à lui donner plus de développement, plus de contention, plus de vigueur ; là même où il a placé la plus grande douleur, se trouve aussi la plus grande beauté. Le côté gauche, où le serpent, par sa morsure, a répandu son venin, est la partie qui doit le plus souffrir par la proximité du coeur et l'action du poison ; et cette partie du corps peut être regardée comme un prodige de l'art. Ses

⁶⁰ H. II, p. 427ss). Pinel cite Winckelmann dans la première(?) traduction. De cette traduction, Diderot écrit, (*Œuvres complètes*, Club du Livre, 1970, t. VI, p. 213) : "Je ne sais quel est le charpentier qui a osé traduire son *Histoire de l'art chez les Anciens* qui vient de paraître en 2 vol. gr. in 8°. Comme c'est un homme qui ne sait pas le français, qui, je crois, n'entend pas l'allemand, mais qui, certainement, n'entend pas le livre qu'il a osé traduire. Les termes les plus familiers de l'art lui sont à peine connus ; il confond, par exemple, naturel et nature à chaque page. Il faut lire cet excellent ouvrage en allemand, si on peut. Il est rempli de chaleur, d'enthousiasme, de goût, de vues grandes et profondes... Quant à la traduction française, elle est bonne à jeter au feu..."

⁶¹ H. I, 390.

jambes semblent faire un mouvement pour le soustraire à ses maux. *En un mot, aucune partie du corps n'est au repos ; et les coups même du ciseau augmentent l'expression de la peau ridée par le tiraillement universel de tous les muscles et de tous les nerfs...*⁶².

Dans les *Gedanken*, Winckelmann écrivait déjà⁶³ : "De même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, si déchaînée que soit la surface", de même l'expression dans les figures des Grecs révèle, même quand elles sont en proie aux passions les plus violentes, une âme grande et toujours égale à elle-même. Cette âme se lit sur le visage de *Laocoon*, et pas sur le seul visage, au milieu des plus violentes souffrances. La douleur, *qui se révèle dans tous les muscles et tendons du corps*, et qu'on croit presque ressentir soi-même, sans examiner le visage ou autres parties, à la seule vue du ventre douloureusement contracté, cette douleur ne se manifeste pourtant par aucune fureur dans le visage ni dans l'attitude générale. *Laocoon ne pousse pas des cris horribles comme le Laocoon que chante Virgile* : l'ouverture de la bouche ne le permet pas. Il s'agit plutôt d'un gémissement angoissé et oppressé, comme le décrit Sadolet⁶⁴. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont réparties avec la même vigueur dans l'ensemble de la figure où elles s'équilibrent. *Laocoon souffre, mais souffre comme le Philoctète de Sophocle* ; sa détresse nous pénètre jusqu'au fond de l'âme : mais nous aimerions pouvoir supporter la détresse comme ce grand homme la supporte"⁶⁵.

Je parlais naguère de l'Épicurisme de Winckelmann ; et les termes qu'il utilise dans sa description de l'*Apollon* en font, au sens où nous l'avons déjà vu, une figure de dieu épicurien. En revanche on est en droit, et même en devoir, d'évoquer le Stoïcisme du *Laocoon*, tel qu'il est ici décrit. C'est l'image du "se vaincre soi-même", le triomphe sur la douleur, morale et physique ; la victoire de l'âme sur le corps ; la sérénité que Winckelmann lit sur le visage du père n'est en rien donnée ; elle est le résultat d'une lutte gigantesque. Mais cette douleur n'est jamais du spasme ; c'est de la douleur qu'on peut interpréter ; c'est de la douleur dépassée, rendue belle. Le groupe inscrit aussi en lui une histoire ; il y a du temps, de la durée enfouis dans cette statue. Nul doute que Winckelmann n'admire profondément cette allure stoïcienne. A ce propos, on trouve une triade de la douleur intéressante : *Niobé, Laocoon, Philoctète*⁶⁶. Niobé est changée en rocher dans la fable. La situation permet au statuaire de suspendre sentiment et réflexion "qui ressemble à de l'insensibilité, et n'altère point les traits de la physionomie : par conséquent, le savant artiste pouvait imprimer à ses figures la plus sublime beauté". Quant à Philoctète, les figures qu'on en a conservé "nous l'offrent avec une douleur muette et concentrée".

A côté de ces représentations, le *Laocoon* nous offre un drame. "*Laocoon* est l'image de la plus vive douleur qui puisse agir sur les muscles, sur les nerfs, et sur les veines. Le sang, en effervescence par les morsures mortelles des serpents, se porte avec rapidité aux viscères et toutes les parties du corps en contraction expriment les plus cruelles souffrances : artifice par lequel le statuaire a mis en jeu tous les ressorts de la nature et a fait connaître toute l'étendue de son savoir. *Mais dans la représentation de ces affreux*

⁶² Brunn se refuse à reconnaître la tranquillité majestueuse dans le visage du père, (*Geschichte der griech. Künstler*, I, 474-500). Overbeck voit dans le groupe un *monstre pathologique*. (*Geschichte der griech. Plastik*, II, 204-240 (2ème éd). Kont écrit : "Les anatomistes comme Henke, (*Die Gruppe des Laocoon*, 1862), ont démontré par la construction du corps, que l'artiste a représenté *Laocoon* au moment où il est physiologiquement impossible de crier". (J. Kont, *Lessing et l'Antiquité*, Paris, Leroux 1899, t. II, p. 176).

⁶³ P. 34-35 de la traduction Charrière.

⁶⁴ Sur Sadolet, cf. les travaux de Mathilde Pigeaud, "La découverte du *Laocoon* et le poème de J. Sadolet", Mémoire de DEA, Paris, Sorbonne 1989, (exemplaire dactylographié) ; un abrégé de ce mémoire est paru in *Helmantica*, vol. XLV, 1995, p. 463-486.

⁶⁵ Ce passage est cité par Lessing, *Laocoon*, traduction française intégrale, Paris, Hermann, 1990, p. 44.

⁶⁶ H. I, 425.

tourments, on voit paraître l'âme ferme d'un grand homme qui lutte contre ses maux, et qui veut étouffer les angoisses de la douleur".

Comparant l'Hercule, le Laocoon et l'Apollon, Winckelmann a ces mots : "Dans le Laocoon le mouvement de ces muscles est porté au-delà du vrai, et à peu près jusqu'à l'impossible: amoncelés comme des collines, leurs angles rentrent l'un dans l'autre, afin d'exprimer le plus grand effort des facultés humaines pour résister à la douleur... Dans l'Apollon, image du plus beau des dieux, les muscles sont de la plus grande délicatesse : on peut les comparer à l'ondulation qu'un léger zéphyr formerait sur une masse de verre en fusion ; et ils sont plus sensibles au tact qu'à la vue"⁶⁷. Ainsi le Laocoon, pour Winckelmann, ne représente-t-il pas un caractère, mais l'histoire d'une sérénité gagnée par l'effort contre la douleur physique qui le tourmente, et la douleur morale qui l'étreint autant que les serpents, à voir la mort de ses enfants.

Le Laocoon exerce évidemment une fascination sur Winckelmann⁶⁸. Mais dans le rapport entre l'Apollon et le Laocoon, c'est l'Apollon qui gagne ; c'est la forme, la tonalité épicuriennes qui gagnent contre l'admirable drame surmonté et la sérénité acquise par la force de l'âme.

Conclusion.

Je pense que si l'on devait chercher une rêverie philosophique unifiant la pensée de Winckelmann, il la faudrait chercher dans la rêverie épicurienne. "On ne peut disconvenir que le plaisir ne soit aussi nécessaire à l'homme que les choses sans lesquelles il ne saurait subsister..." , écrit Winckelmann⁶⁹.

Mais la rêverie épicurienne est bien plus féconde que ce principe. Elle donne, en effet, une cohérence à la réflexion sur le rapport nature et culture, qui fonde, chez Winckelmann, la belle nature, sur le sol Grec. Elle renforce l'idée de l'éminente dignité de l'humain. Épicure, autant que Protagoras, cité lui aussi, fait de l'homme la mesure de toute chose. Pour Épicure, en effet, les dieux ne sauraient avoir que la forme humaine, parce qu'elle est la plus belle des formes possibles. Les dieux d'Épicure sont des êtres qui ressemblent à des hommes, dont les membres n'ont pas de fonctions, dont la viscéralité ne sert à rien, mais que les humains reconnaissent immédiatement, à leurs contours de formes humaines. Non pas des êtres de fiction ; mais des êtres de similitude. Leur ressemblance leur tient lieu d'essence. Cette ressemblance est à plusieurs degrés. Ressemblance d'eux-mêmes à eux-mêmes, dans la permanence de leur constitution ; ressemblance avec les humains. Elle fournit une théorie de la forme divine, comme *similitudo, mimésis*, représentation du corps humain, avec son *quasi* sang, ses *quasi* nerfs⁷⁰.

⁶⁷ H. I, p. 390, passage déjà cité plus haut.

⁶⁸ "Laocoon était, pour les artistes de la Rome antique, ce qu'il est pour nous : le canon de Polyclète, une règle parfaite de l'art". G. p. 97. C'est, n'en doutons pas, un véritable oxymore.

⁶⁹ H., Huber I, p. 3.

⁷⁰ *De nat. deorum* I : "...quel arrangement des membres, quel assemblage de lignes, quelle figure, quel aspect peut être plus beau que celui de l'homme ? Et vous, au moins, Lucilius, car mon ami Cotta dit tantôt ceci, tantôt cela, vous avez l'habitude, lorsque vous imaginez un travail artistique et un atelier divins, de décrire combien, dans la figure humaine, tout est approprié non seulement à l'usage mais encore à la beauté". 47 (...Convenire videatur eandem esse pulcherrimam, quae compositio membrorum, quae confirmatio liniamentorum, quae figura, quae species humana potest esse pulchrior. Vos quidem, Lucili, soletis, nam Cotta meus modo hoc modo illud, cum artificium effingitis fabricamque divinam, quam sint omnia in hominis figura non modo ad usum verum etiam ad venustatem apta describere. Quod si omnium animantium formam vincit hominis figura—deus enim animans est—ea figura profecto est quae pulcherrima sit omnium quoniamque deos beatissimos esse constat, beatus autem esse sine virtute

(49) : *Nec tamen ea species corpus est sed quasi corpus, nec habet sanguinem sed quasi sanguinem.*

Et pourtant cette forme n'est pas un corps, mais elle est comme un corps ; elle n'a pas de sang, mais elle a comme du sang⁷¹.

Prenons aussi l'exemple des *monogrammes*.

Au livre II du *De Natura Deorum* (59), Balbus, le Stoïcien, décrivant les dieux, (les astres), s'écrie : "Ils ne sont pas maintenus (*continentur*) par des veines, des muscles et des os ; ils ne se nourrissent pas de ces aliments et de ces boissons qui font sécréter des humeurs trop âcres ou trop compactes ; ils n'ont pas de ces corps qui font craindre les chutes et les coups et redouter les maladies qui naissent de la fatigue de leurs parties ; choses qu'Épicure craignait, qui imagina des dieux *monogrammes* et oisifs". L'idée est intéressante.

Épicure, comme les autres, s'est trouvé confronté à l'"éternité" et à l'intégrité divines. Il aurait alors proposé cette analogie avec les monogrammes. Nous n'avons pas beaucoup de renseignements sur ce terme, sinon ce passage de Nonius : "On appelle *monogrammes* des hommes particulièrement maigres et sans teint. Ce terme est tiré de la peinture qui, avant de recevoir du corps par les couleurs, est façonnée par une ombre"⁷². C'est ce que rend admirablement Winckelmann : "À l'égard de la peinture, les premiers tableaux étaient des monogrammes, nom qu'Épicure donnait aux dieux, c'est-à-dire qu'ils offraient la simple délimitation de l'ombre de la figure humaine"⁷³. Il semble bien qu'Épicure ait choisi un terme technique, une métaphore extraite de l'esthétique et plus précisément de la peinture. Et l'on voit que le langage commun a pu traiter de "monogrammes" des hommes "sans consistance", sans épaisseur ; tels étaient les dieux d'Épicure. Très importante est la question de l'utilité. *Les Épicuriens, comme le note Cotta à propos des dieux, séparent la beauté de l'utilité. La beauté n'implique aucun finalisme*. Or nous savons que c'est une question capitale. Là encore le raisonnement épicurien se singularise⁷⁴. Dieu se réduit-il à la forme ? C'est une question que Cotta pose à Velléius⁷⁵. "Tu dis que tu reconnais pourtant dieu, pourvu que subsistent les contours du corps", lui dit-il.

Veut-on encore une description *épicurienne* chez Winckelmann ? C'est celle du torse, que Winckelmann attribue à un Hercule mutilé. "L'auteur nous offre dans cet Hercule", écrit Winckelmann, "un corps idéal au-dessus de la nature, ou, si l'on veut, un corps viril dans la perfection de l'âge et au-dessus des besoins corporels. Ce héros paraît donc

nemo potest nec virtus sine ratione constare nec ratio usquam inesse nisi hominis figura, hominis esse specie deos confitendum est." (47-48).

⁷¹ "Les dieux fixés par l'homme ne peuvent être que des hommes. Comme ils doivent leur forme à la contemplation de la succession sans fin, ils présentent cette apparence de paix qui les fait croire impérissables. Impérissable est seulement la chose qui se succède sans fin et qui, affluant vers une vue qui l'arrête, se transforme en identité". (Bollack, *La pensée du plaisir*, Paris, Minuit, 1975, p. 238).

⁷² Cité par Stanley Pease, *op. cit.*, p. 689 in Cicéro, *De natura deorum*, II, 59, éd. 1955, t. II, p. 689. Nonius, p. 37 M. (p. 53 L) : "*monogrammi* dicti sunt homines macie pertenuis ac decolores; tractum a pictura, quae priusquam coloribus corporatur, umbra fingatur. Lucilius lib. II", (50 Marx) : "vix vivo hominis ac monogrammo..." Il ne faut pas confondre *monogramme* et *monochrome*. Sur les *monochromata* : cf. Pline, 35, 15-16.

⁷³ H., Huber, I, p. 9.

⁷⁴ A peu près toutes les sectes, sauf l'épicurienne, pourraient souscrire à la phrase qu'Aristote reprend plusieurs fois : "Dieu ni la Nature ne font rien en vain".

⁷⁵ "Tu posais en principe que la raison ne peut exister que chez un être à figure humaine ; un autre posera en principe qu'elle ne peut exister que chez un être terrestre... Mais si vous rejetez toutes ces suppositions, pourquoi te préoccupes-tu seulement de l'apparence extérieure (*forma una*) ? Tu constatais que la raison et l'intelligence coexistent chez l'homme avec toutes les caractéristiques que j'ai énoncées ; si on les retranche, tu dis que tu reconnais pourtant dieu, pourvu que subsistent les contours du corps (*liniamenta*)".(98).

ici tel qu'il dût être, lorsque, purifié par le feu des parties grossières de l'humanité, il obtint l'immortalité, et prit sa place auprès des dieux... Il est représenté sans aucun besoin de nourriture ou de réparation de forces. *Les veines y sont toutes invisibles* : le corps est fait pour jouir et non pour se nourrir ; il est rassasié sans plénitude". Oui, vraiment ! Il ne faudrait pas beaucoup me pousser pour dire que ce lieu imaginaire que recherche Winckelmann n'est autre que les intermondes où vivent les dieux d'Epicure.

Torniamo a Roma. L'angoisse terrible ; l'impossibilité d'aller plus loin ; la nostalgie, cette maladie "mentale", la seule dont on soit sûr de pouvoir guérir le malade ; car il suffit de le ramener au lieu dont il pleure la séparation. "A Rome, il ne voit et ne cherche rien d'autre que la Grèce", écrit Herder⁷⁶. L'œuvre de Winckelmann désigne un lieu imaginaire, lieu de bonheur perdu ; mais un lieu accessible à l'imagination, grâce aux traces qui permettent de retrouver le chemin. Elle porte un rêve et une nostalgie. Elle propose un voyage imaginaire. Voici une citation : "Je me transporte donc en esprit au stade d'Olympie ! Là j'aperçois les statues des athlètes... Qu'il me soit permis de donner de ce voyage imaginaire dans l'Elide, non comme une simple image poétique, mais comme une contemplation réelle des objets. Et en effet, cette fiction acquiert une sorte de réalité, quand je me représente comme existants les statues et les tableaux dont les anciens nous ont laissé des descriptions ; quand je me figure avoir devant les yeux l'immense quantité d'ouvrages que le temps a respectés. Sans cet assemblage, sans cette combinaison des productions de l'art, réunie comme sous un seul point de vue, il ne faut pas se flatter de pouvoir en faire une juste appréciation". Mais je pourrais, entre autres, citer de nouveau la description de l'Apollon : ... "De l'admiration je passe à l'extase ; je sens ma poitrine qui se dilate et s'élève, comme l'éprouvent ceux qui sont remplis de l'esprit des prophètes ; je suis transporté à Délos, dans les bois sacrés de la Lycie, lieux qu'Apollon honorait de sa présence..."⁷⁷. Ce voyage de l'imagination ne peut vraiment commencer qu'à Rome. Rome n'est pas, pour lui, le lieu du rêve, mais le lieu d'où l'on rêve. C'est là que sont les traces de ce pays jadis connu puis oublié, dont parle Goethe. La vraie nostalgie, celle de ce pays imaginaire, fait vivre, rêver et réfléchir. C'est la nostalgie féconde. Mais retourner à Rome s'impose ; parce que Winckelmann n'acceptera jamais d'être éloigné du lieu de départ, où sont comme les traces et les supports de l'imagination, l'Apollon, le Torse, le Laocoon..

Torniamo a Roma. Jamais le retour à l'Antique ne fut aussi évidemment désigné comme ce qu'il peut être en effet : une cure aux passions, au mal d'être, à la mélancolie. Cette nostalgie donne à la pensée de Winckelmann sa couleur, sa séduction, son style et sa force.

⁷⁶ J. G. Herder-J. W. Goethe, *Le Tombeau de Winckelmann*, trad. M. Charrière, Nîmes, Chambon, p. 27.

⁷⁷ *Loc. cit.*