

# WINCKELMANN ET L'ESTHÉTIQUE ANTIQUE

par

*Alain MICHEL\**

L'œuvre de Winckelmann tient assurément une place importante dans l'histoire du classicisme, entendu comme découverte et comme imitation des Anciens. Il intervient de manière profonde et originale dans l'évolution moderne de l'histoire de l'art. Sa démarche coïncide dans une grande mesure avec les découvertes et la mise en valeur des fouilles de Pompéi. Je me souviens de ce que me disait à un tel propos un spécialiste éminent de ces fouilles<sup>1</sup> : avec Winckelmann, l'approche de l'Antiquité change. Elle devient archéologique au lieu de rester intemporelle. Jusque vers 1750, on se croyait encore contemporain de Virgile ou de Cicéron. A partir du moment où la connaissance d'Herculanum ou de Pompéi s'approfondit et se généralise, le monde ancien se sépare du présent. Il devient objet extérieur, il est situé dans le passé, seule l'archéologie peut l'atteindre de manière objective et exacte.

Cette façon de voir, qui est très suggestive, nous paraît un peu schématique. Elle valorise trop exclusivement l'archéologie et l'objectivité que recherche une telle discipline. En réalité, le point de vue archéologique existait bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'était manifesté et largement développé au temps de la Renaissance. Il apparaissait au XVII<sup>e</sup> siècle dans l'art d'un Nicolas Poussin et dans les reconstitutions de la Rome antique qu'il multipliait. Mais il est vrai que la libre fantaisie du rococo avait ensuite semblé triompher.

Le vrai problème est là sans doute. Il s'agit de savoir comment l'imagination (car c'est bien elle qui est en cause) dialogue avec le réel à propos de la beauté et dans le temps. Winckelmann nous apporte une aide particulièrement utile dans une telle recherche. Nous allons constater d'abord qu'il ne se contente pas de chercher ou d'exhumer des objets. Il sait aussi lire et les confronter avec ses lectures. Beaucoup d'entre elles sont antiques et tiennent à la profondeur de sa culture, à la qualité de sa formation. Encore faut-il qu'il utilise cette culture et qu'il interprète cette formation en faisant intervenir les données, les exigences, les enseignements de son temps. Ainsi s'établit un dialogue original qui prépare la modernité et que nous essayerons de décrire<sup>2</sup>.

Soulignons d'emblée que Winckelmann peut disposer de données très précises sur l'esthétique des Anciens.

Les principales lui sont fournies par les circonstances sociales et la situation historique dans laquelle il vit. C'est un catholique, qui va de Dresde à Rome. Il gagne la

---

\* Université de Paris IV-Sorbonne.

<sup>1</sup> Georges Vallet.

<sup>2</sup> On utilisera de manière générale : "Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des lumières", *Actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre*, du 11 décembre 1989 au 12 février 1990, sous la direction scientifique d'Édouard Pommier ; voir dans ce recueil, outre les contributions d'E. Pommier, Alex Potts, "Vie et mort de l'Art antique : historicité et beau idéal chez Winckelmann".

Campanie et prend connaissance des fouilles. Le Musée et l'archéologie sont donc à son service. Il voyage en Europe et mesure le rôle de l'Italie dans l'établissement d'une culture à la fois traditionnelle et neuve.

Mais il ne se contente pas de voyager. Il peut aussi utiliser la lecture. Elle fournit alors de nombreuses indications à un spécialiste d'histoire de l'art. Il a pu consulter les Français et les Anglais, réfléchir avec eux sur l'enthousiasme et sur l'enflure, ou sur la querelle des anciens et des modernes. Il a lu des théoriciens comme Roger de Piles. Il est au courant des questions qui intéressaient Poussin et ses contemporains. Surtout, il a pu lire les théoriciens de la Renaissance et remonter grâce à eux jusqu'aux textes antiques. Ceux-ci avaient été regroupés au XVII<sup>e</sup> siècle, d'une façon extrêmement complète et complexe, par le Hollandais Junius (François de Jon), dans le *De pictura ueterum*, un ouvrage extraordinaire, rédigé en latin, que vient de nous rendre Madame Colette Nativel<sup>3</sup>. Junius n'avait presque jamais vu de peintures antiques (si l'on excepte des collections de céramique). Mais il avait lu tous les textes qui les décrivaient ou les évoquaient et il les avait classés. Winckelmann connaissait probablement ce livre, même s'il s'en écartait pour aller directement aux œuvres.

Nous pouvons donc préciser l'idée que nous faisons de son approche de l'art antique. Certes, son originalité fondamentale réside dans le fait qu'il voit les œuvres et qu'il cherche avant tout à développer cette expérience (dont les méthodes sont encore rudimentaires et se confondent trop volontiers avec celles du collectionneur). Mais il s'appuie sur une réflexion théorique qui procède des textes étagés à travers l'histoire et de la philosophie qui s'en dégage.

Car il existe à Rome et dans l'Antiquité une véritable réflexion sur l'art, une esthétique, une philosophie. Junius, précisément, est celui qui l'a le mieux mise en lumière. Madame Nativel a montré où il trouvait ses sources. Ce n'était pas directement chez les artistes, qui ont laissé peu de témoignages ou d'écrits théoriques. Mais il fallait plutôt chercher du côté des rhéteurs, des philosophes, des sophistes, des historiens des techniques. Tous étaient conduits à s'interroger sur les conditions de la réussite esthétique, sur la convenance, la perfection, la beauté. Ils élaboraient ainsi une pensée d'ensemble et un vocabulaire qui ne pouvaient se limiter à la seule efficacité pratique. Qu'il nous soit ici permis, en tant que spécialiste de la rhétorique et de la philosophie, de résumer quelques unes des données majeures que Winckelmann a pu utiliser au début de son exploration antique<sup>4</sup>.

Les premières prennent forme autour de Cicéron. C'est lui, précisément, qui établit entre rhétorique et philosophie, beauté et vérité, langage et pensée une complémentarité harmonieuse. Dès lors les qualités de l'expression, telles qu'elles avaient été définies depuis Aristote et Théophraste (clarté, pureté, élégance, jointes aux ornements et à la grâce) viennent s'associer à la dialectique et à ses méthodes. L'art n'est pas étranger à ces recherches. Dans le *Brutus*, Cicéron insiste longuement sur ses analogies avec l'éloquence. Elles apparaissent de deux façons principales. D'une part, l'éloquence vise l'idéal et, pour l'atteindre, elle cherche à rassembler dans leur totalité les vertus et les qualités particulières dont l'esprit peut concevoir la nécessité et qui ont d'abord été découvertes et développées séparément. On a commencé par enseigner (c'est-à-dire, s'il s'agissait des arts plastiques, par imiter et par exprimer la réalité). Puis on a voulu plaire et émouvoir. On a nécessairement commencé par la sobriété, puisque les moyens de l'abondance n'existaient pas encore. La virtuosité a progressé peu à peu, dans la parole comme dans les arts. La théorie du beau idéal, qui est intemporel, se combine donc avec une réflexion historique sur le progrès des arts et aussi sur leur décadence (quoique Cicéron évite de traiter expressément ce thème, qu'il réserve à l'histoire politique).

<sup>3</sup>Elle a publié, traduit et commenté le livre I dans sa thèse à paraître et poursuit la préparation des livres suivants.

<sup>4</sup>Nous renvoyons de manière générale à notre thèse *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*.

La doctrine de l'Arpinate est importante sur un autre point, à propos duquel Horace le rejoindra quelquefois. Réfléchissant sur le beau, il est amené à mettre l'accent sur la convenance, qui doit s'ajouter à l'*ornatus*, pour assurer son adaptation aux circonstances et au sujet. On n'emploie pas de la même façon la plaisanterie et l'invective, on ne parle pas nécessairement le même langage dans un discours et dans un dialogue. Il en va de même pour les œuvres d'art. Elles aussi ont besoin de la grâce qui est "plus belle encore que la beauté". On le sait depuis La Fontaine et depuis le poème de Catulle sur Lesbia et Quintia. Prenez, par exemple, la Vénus de Milo. Elle possède toutes les caractéristiques de la beauté, telles que la confèrent l'*elegantia* et l'*ornatus* : nez grec, proportions grecques. Mais que vaudrait tout cela si l'artiste avait représenté la même déesse avec les pieds en dedans et n'avait su lui conférer le déhanchement inimitable qui lui donne la grâce d'une figure de proue ? Cette grâce constitue bien souvent la qualité suprême d'un style. Elle ne s'enseigne point par des préceptes, elle naît d'une adhésion fine aux exigences de la nature. Quintilien l'a compris après Cicéron et Horace a fondé sur cela l'essentiel de son *Art poétique*, comme on le voit dès les premiers vers.

Mais la grâce n'est pas tout. Si on veut rassembler toutes les qualités, même lorsqu'elles semblent contradictoires, on doit y ajouter la force. Un accord peut alors s'établir entre la *dignitas* (ou la *grauitas*) et la *uenustas*<sup>5</sup>. De plus, les exigences des différents styles (dont l'usage dépend lui-même de la *temperantia* et de l'adaptation aux circonstances) impliquent que l'émotion accompagne le plaisir ou la clarté démonstrative. Le *genus grande* s'élève au-dessus du style bas ou du style moyen. La douceur s'insinue souvent dans la violence. Telle est, dans sa richesse créatrice, la diversité de l'art cicéronien, qui cherche l'idéal dans la *uariatio* et qui rejoint Phidias après Myron et Polyclète.

Ensuite vient Pline l'Ancien. A première vue, il respecte dans une large mesure les canons esthétiques que Cicéron avait reconnus. Lui aussi évoque Zeuxis peignant le portrait d'Hélène et de sa beauté idéale. Mais si l'on y regarde de plus près, les différences sont frappantes. Elles coïncident sans doute avec l'évolution du goût et des méthodes, telle qu'elle se manifeste également chez les rhéteurs.

La déclamation s'est développée, à la place de l'action. L'imaginaire a pris le pas sur le réel et l'image sur le concept. Chez les rhéteurs, cela se traduit par le jeu de la description, de l'hypotypose et de l'*ekphrasis*, par l'insistance sur l'*emphasis* ou expressivité, par le goût des raccourcis ou des accumulations. On ne dit plus seulement : "Il faisait beau la nuit de la mort d'Agrippine" mais : "Une nuit éclairée d'étoiles sur la tranquillité de la mer a semblé donnée par les dieux pour nous convaincre du crime"<sup>6</sup>. Telles sont les "couleurs" ou les "idées du langage" dont parlent les rhéteurs. On peut placer le récit dans l'ombre ou le parer de nuances douces ou brillantes. Les mêmes faits sont interprétés différemment selon l'éclairage et la tonalité. Dès lors la technique prend une importance particulière. Il s'agit soit de contrôler l'imaginaire soit de développer toutes ses virtualités. Les deux aspects de l'image ne cessent de se rencontrer, de se mêler ou de s'opposer (parfois les deux pratiques apparaissent ensemble !). Quand Ovide, dans ses déclarations poétiques inspirées par Portius Latro, paraphrase les récits mythiques suscités par Médée ou Ariane, quand Sénèque produit son théâtre, ils se placent dans un réalisme imaginaire que traduisent au même moment les avatars de la peinture pompéienne.

Revenons à Pline l'Ancien. Les questions qu'il retient et qu'il pose sont techniques. Quels sujets choisir ? Comment donner l'illusion du vivant ? Comment éviter que la recherche de l'idéal ne paralyse par ses exigences excessives la liberté et la fécondité de l'art, qui doivent rester spontanées ? On ne s'étonne pas de constater certains faits. La

<sup>5</sup>Cf. notamment Cicéron, *de officiis*, I, 130.

<sup>6</sup>Telle est, comme on sait, l'admirable formulation de Tacite dans les *Annales*, XIV, 5, 1.

pensée savante et la lucidité méthodique cèdent la place à l'expérience et à l'improvisation. La belle communication présentée par Pierre Grimal au Congrès de Nantes sur Pline a montré que, malgré certains aspects stoïciens de sa pensée, il était avant tout un ami des praticiens, c'est-à-dire des empiriques. L'art aussi peut apparaître comme un empirisme. On ne s'étonne pas de voir qu'à l'époque qui nous intéresse il revient si résolument vers les sophistes, qui sont eux aussi proches des empiristes. Mais de telles techniques, loin de les conduire vers la sobriété (comme le souhaite Sextus Empiricus), suscitent plutôt la virtuosité du maniérisme. Lucien écrivant les *Images*, aimera se jouer de telles contradictions.

Il s'efforcera aussi de les surmonter, à l'aide d'un atticisme retrouvé. D'autres le font déjà, sans doute longtemps avant lui. Je pense au ps. Longin, qui écrit le *Traité du Sublime*, peut-être dès le temps de Tibère ou plutôt de Néron. Nous rencontrons ici la troisième des nuances majeures que nous avons voulu mettre en lumière. La première insistait sur le beau idéal, sur la grâce et sur le pathétique humaniste à propos de Cicéron. La seconde mettait l'accent sur le maniérisme qu'on pourrait qualifier de "baroque" et qui s'associe à la Seconde Sophistique. La troisième tend à concilier les deux premières dans l'idée d'élévation ou de sublime. L'atticisme et l'asianisme se mettent d'accord du même coup. Le sublime réside dans la simplicité, qui est le vrai reflet de la grandeur d'âme, mais il ne rejette pas les figures. Il les appelle au contraire, tant qu'elles ne s'écartent pas de l'élévation véritable. Là encore des analogies s'appliquent aux œuvres d'art. Elles sont surtout relatives à la sculpture. On s'interroge sur l'énorme et l'extraordinaire, qui commencent à être à la mode à la fin du 1er siècle après J.-C. : le gigantesque coïncide-t-il avec le divin ? De toute manière, on réfléchit sur le sacré et on se demande comment l'exprimer ou l'imiter<sup>7</sup>.

En effet, chez les Grecs et les Romains, l'imitation et la recherche des ressemblances jouent un rôle essentiel dans l'éducation des artistes. De nouveau, on observe des analogies avec les œuvres d'art. Elles sont considérables en ce qui concerne la rhétorique et la formation littéraire. Les problèmes plus ou moins théoriques que nous avons évoqués trouvent ici leur application. Que faut-il imiter ? L'idéal ou la nature ? L'imitation s'applique-t-elle aux procédés ou à leurs résultats ? Lorsque j'imité un peintre, dois-je tenir le pinceau comme lui ? Enfin la grâce et le sublime peuvent-ils être imités ? Ils dépendent de la libre spontanéité, qui ne peut se reproduire que dans la liberté.

Telles sont les leçons de l'Antiquité. Nous avons voulu mettre en lumière leur richesse et souligner leurs affinités avec la création littéraire et notamment la rhétorique. Nous devons maintenant chercher jusqu'à quel point Winckelmann les a utilisées. Nous verrons qu'il l'a fait avec beaucoup de soin et de talent, en utilisant à la fois sa culture et son expérience. Mais, nous le constaterons aussi, il ne pouvait manquer de mettre en jeu ce que son temps avait d'original pour opérer des transpositions. Nous allons évoquer quelques unes d'entre elles.

Les premières tiennent à l'histoire et à la géographie, à la géo-politique et à l'archéologie. Le statut de Rome a tendance à changer. Celui qui la regarde au lieu de se borner à l'écouter est obligé de prendre conscience qu'elle ressemble beaucoup à la Grèce et que celle-ci se présente comme un modèle. Il est donc permis de la préférer. L'hellénomanie commence à produire en Allemagne les effets puissants qui vont se prolonger. Cependant les Romains, et notamment Auguste, leur premier empereur, méritent certains compliments. Ils ont élargi le monde civilisé, ils l'ont unifié, ils l'ont préservé contre la barbarie et ils y ont ainsi introduit l'esprit de l'universalisme.

<sup>7</sup>Sur le *Traité du sublime* et notamment sur sa conception de l'image et de l'imaginaire, voir l'édition récente de J. Pigeaud (trad. et comm.).

Rome a un autre mérite. Elle est la cité la plus favorable à l'imitation, dont nous venons de parler. Certes, elle n'était pas Athènes. Mais elle participait aux prestiges de la civilisation méridionale. D'un autre côté, par sa religion, par la création de beauté qu'elle a poursuivie depuis l'Antiquité et jusqu'à la Renaissance, elle possède bien des avantages dont ne disposent pas les habitants du nord. On va volontiers de Dresde à Rome. Et là, l'imitation des Anciens devient plus facile.

Il va de soi que de telles manières de sentir relèvent plutôt des opinions et des mentalités qui existaient au XVIII<sup>e</sup> siècle que de la vérité objective. Mais c'est avant tout dans ce climat que nous allons rêver. Winckelmann qui, comme on sait, était né dans un bourg appelé Stendhal, a mené sa vie comme une promenade dans Rome. Il flânait dans la beauté. Nous retrouverons aisément chez lui les thèmes que nous avons signalés dans l'Antiquité. Nous nous en tiendrons à l'esthétique et nous étudierons trois œuvres : le traité *Sur l'imitation des artistes grecs*, les *Réflexions sur le sentiment du beau dans les ouvrages de l'Art* ; l'étude sur la grâce dans ces mêmes ouvrages<sup>8</sup>. On voit déjà que les catégories de la pensée antique sont exactement respectées. Mais Winckelmann les met en œuvre selon son caractère et son temps.

Il ne se borne pas à voir et à décrire. Il veut s'associer à la création. C'est pourquoi il réfléchit sur l'imitation. Il voudrait assurément influencer l'art allemand, et c'est ainsi qu'il prépare le néo-classicisme. Mais il parle de quelques notions modernes, qu'il infléchit dans le sens qui lui convient. Les français, notamment, avaient mis le "bon goût" à la mode. Winckelmann adopte le terme et il écrit :

On peut dire que le bon goût, qui se répand de plus en plus en Europe a pris naissance dans la Grèce.

Il ajoute :

Ce n'est qu'en imitant les Anciens qu'on peut apprendre à exceller et à devenir inimitable.

L'imitation peut nous rendre inimitables, comme l'étaient ceux que nous imitions. Il est permis de se demander ce que recouvrent ces paradoxes et ces figures de mots. Mais, si on suit la pensée de Winckelmann, les choses deviennent claires comme la beauté l'est elle-même. Car il s'agit de la connaître et de la percevoir selon son évidence : plus nous la verrons, plus nous admirerons, parce que la véritable beauté brille d'autant plus qu'on l'admire avec plus d'attention.

L'imitation est en réalité l'école de l'admiration, qui, devant la vraie beauté, accroît en nous l'attention et ne connaît pas la satiété mais s'approfondit au contraire d'autant plus qu'elle s'exerce. Winckelmann précise donc sa pensée :

On pourra en juger comme Nicomaque jugeait de l'Hélène de Zeuxis : quelqu'un trouvant des défauts dans la composition de ce fameux tableau "Prenez mes yeux, dit-il au censeur, et vous verrez que c'est une divinité". C'est avec de semblables yeux que Michel Ange, Raphaël et le Poussin regardaient les productions des anciens artistes. Ils cherchaient à leur source le goût, le vrai et le beau.<sup>9</sup>

Il y aurait beaucoup à dire sur un tel texte. Par l'idée d'admiration, il renvoie déjà au sublime et à l'idéal. Il remonte à Platon et à l'image que s'en étaient faite les hommes de la Renaissance. Mais en même temps il emploie le terme de "goût". Disons-nous qu'il fonde un idéalisme du sentiment ?

---

<sup>8</sup>Nous utiliserons la traduction française de 1786. La terminologie qu'elle met en œuvre fait mieux apparaître l'universalité de la pensée et la présence de la tradition latine.

<sup>9</sup>Toutes ces citations sont empruntées au début du traité *Sur l'imitation des artistes grecs*.

Il imite ou rejoint ainsi les plus grands écrivains de son siècle, Fénelon, Voltaire, Rousseau. Il se trouve en présence du sensualisme, dont Locke et ses amis ont montré les possibilités. Mais il veut lui donner le sacre de l'idée. Il écrit :

Ceux qui sont en état de juger des productions des artistes grecs et qui cherchent à les imiter trouveront dans leurs chefs d'œuvre non seulement la nature choisie mais quelque chose encore de plus beau et de plus sublime ; ils y découvriront ce beau idéal dont le modèle n'est pas visible dans la nature extérieure et qui, suivant un ancien commentateur de Platon, ne peut se trouver que dans l'âme humaine, où il a été gravé par la source primitive de toute beauté<sup>10</sup>.

Winckelmann suit Proclus. Il se comporte ainsi comme les véritables Platoniciens. Il cherche l'idéal, mais pour l'approcher il se sert de la beauté sensible en la transfigurant. Elle devient sentiment : Platon n'est pas l'ennemi du sentiment qui serait chez lui l'intuition dans les choses de l'idée plus concrète et plus vive qu'elles. Dès lors, l'intuition du beau relève d'une qualité de l'âme que nous devons former en nous, mais qui est d'abord "un don du ciel" :

Il faut que (l'artiste) prépare son esprit à la sensibilité, à la perspicacité et à la contemplation du beau en tout genre, par la lecture et l'explication des meilleurs ouvrages des auteurs anciens et modernes, et particulièrement des poètes, car c'est la seule route qui puisse le conduire à la perfection. Il doit en même temps exercer ses yeux...<sup>11</sup>

Texte admirable : l'artiste doit "préparer son esprit à la sensibilité". Chacun a l'obligation de se rendre sensible et de former en soi la délicatesse, qui est spirituelle.

Nous avons quitté maintenant le domaine de l'imitation. Le passage que nous citons fait partie des *Réflexions sur le sentiment du beau*. Celui-ci procède du sens intérieur. Il est en accord avec la nature. On peut rejoindre ici diverses tendances du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par exemple, Winckelmann veut expliquer la beauté des nus antiques. Les jeunes grecs exerçaient leurs corps en vivant dans la nature, en accord avec elle. Les sauvages, les bons sauvages d'Amérique, en font autant et ils participent de la même beauté<sup>12</sup>. Nous sommes déjà tout près de Chateaubriand ou de Bernardin de Saint-Pierre.

A côté de la beauté paraissent le sublime et la grâce qui constituent, comme nous l'avons vu, les valeurs suprêmes de l'esthétique antique. Il faut noter en premier lieu qu'elles n'excluent pas la réflexion sur la technique. C'est ici que reparaît le souvenir de Plin. Winckelmann réfléchit sur les lignes et le contour : "La ligne, dans la nature, sépare le moins du trop."<sup>13</sup> C'est pourquoi elle a besoin d'être déliée. En fait, de telles considérations, qui naissent de l'expérience et de la pratique, ont été développées et précisées par les artistes de la Renaissance. Winckelmann décrit les pratiques de Michel Ange, qui plongeait ses ébauches dans l'eau. Il voulait d'abord faire apparaître le relief. Mais cette méthode lui permettait aussi, en élevant ou abaissant le niveau de l'eau, de dessiner en plan les différentes formes<sup>14</sup>.

Je n'insisterai pas sur le sublime, dont on nous parlera plus tard. Je mettrai seulement l'accent sur le pathétique. Winckelmann en parle à propos de la violence et de la force. Il pense que l'artiste (écrivain ou peintre) ne doit pas en abuser. L'excès de la rudesse ou de la véhémence est un péché de la jeunesse. Les jeunes gens n'ont pas encore déposé leur excès de fougue ou d'enthousiasme. Les mêmes défauts se manifestent dans

<sup>10</sup>*Ibid.*

<sup>11</sup>*Réflexions sur le sentiment du beau dans les ouvrages de l'Art*, p. 235 sqq.

<sup>12</sup>*De l'imitation des artistes grecs*, p. 6 sq.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 20 sq.

<sup>14</sup>*Ibid.*

les débuts de l'histoire de l'art. Pour Winckelmann, Eschyle était un poète enfant<sup>15</sup>. Il préfère assurément, comme le ps. Longin, l'équilibre de Sophocle. Il cherche la "grandeur tranquille" et la "noble simplicité". Comme il l'écrit, "le fond de l'Océan reste calme et immobile pendant que la tempête trouble sa surface"<sup>16</sup> : les statues du Vatican justifient cette manière de voir. Le visage de l'Apollon du Belvédère exprime la colère - calmement. Il en va de même pour l'expression de la douleur dans le *Laocoon* :

On n'y aperçoit pas la moindre apparence de ce cri épouvantable que Virgile fait pousser à Laocoon<sup>17</sup>.

Les souffrances du corps permettent à l'âme d'exprimer son élévation. La douceur se fait jour dans la grandeur. Winckelmann évoque dans un tel esprit la madone de Raphaël qu'il a vue à Dresde :

... Une satisfaction calme, une félicité infinie et cette tranquillité sublime qui, dans les statues grecques, donnent tant de dignité aux visages des divinités. Il est impossible de concevoir rien de plus grand, de plus noble que le contour de cette figure admirable<sup>18</sup>.

Peut-on parler de Raphaël ? Winckelmann n'est pas seulement le précurseur du néo-classicisme ; par l'entremise de la Renaissance et de ses maîtres, il revient au classicisme même. Il évoque ici la "dignité", qui est, comme le disait Cicéron, une des formes de la grâce<sup>19</sup>. Venons maintenant au petit traité qu'il consacre à cette vertu du style, dont nous avons marqué l'importance aux yeux des Anciens :

... La grâce est un don du ciel, mais qui n'est pas de la même espèce que la beauté, car elle ne fait qu'annoncer la disposition qu'ont les objets à être beaux. La grâce se forme par l'éducation et par la réflexion. Elle peut même devenir naturelle à l'homme qui semble fait pour la posséder. Elle fuit toute espèce d'affectation et de contrainte ; mais il faut cependant du travail et de l'attention pour parvenir à la connaître dans les productions de l'art. Elle agit dans le calme et dans la simplicité de l'âme, tandis que le feu des passions et de l'imagination l'obscurcit. C'est par elle que toutes les actions et tous les mouvements de l'homme deviennent agréables, et elle règne avec la plus grande puissance dans un beau corps<sup>20</sup>.

Ce texte résume tout ce que nous avons observé chez Winckelmann. Nous n'avons plus qu'à conclure par trois remarques complémentaires :

1. Il serait possible de rapprocher ces réflexions sur la grâce, la dignité, le calme, du commentaire que Winckelmann consacre au torse du Vatican. Il y note, bien entendu, une force et une puissance qui annoncent Michel Ange. Mais il reconnaît aussi au cœur de cette force une fluidité, une douceur, une harmonie incomparables. La justesse de son goût se manifeste ainsi, en même temps que la fermeté de sa pensée. Nous savons aujourd'hui que le torse reflète le style de Phidias et l'énergie majestueuse des frontons du Parthénon. Mais il a aussi (comme les œuvres de Michel Ange) la grâce souple des éphèbes qui paraissent dans la frise des cavaliers. Winckelmann a bien saisi les nuances du classicisme grec dans cette œuvre hellénistique.

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 33 sqq.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 29 sq.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup>Cf. plus haut note 5.

<sup>20</sup>*De la grâce dans les œuvres de l'Art*, p. 285. Sur la grâce, voir dans le recueil que nous avons cité à la n. 1, Édouard Pommier, *La notion de la grâce chez Winckelmann*. Nous nous bornons à souligner ici les rapports avec la tradition cicéronienne.

2. Peut-on parler de néo-classicisme ? Oui, à condition de donner à ce terme son sens le plus noble, de penser à Phidias plutôt qu'à Canova, de récuser l'académisme au nom de l'idée et de ne laisser au sensible que la place, d'ailleurs très grande, que lui donnent Platon et la philosophie du sentiment<sup>21</sup>. Le classicisme dont il s'agit, par sa recherche de l'idéal dans le calme et dans le naturel, annonce et prépare celui de Goethe.

3. Je pense aussi à Stendhal. Il attachait beaucoup d'importance à la grâce et au naturel, tout en y faisant entrer la passion plus que le calme. Il disait que "la beauté est la promesse du bonheur". Winckelmann (qui était né à Stendhal, comme on sait, et qui avait trouvé à Rome les dons et les promesses de la beauté antique) disait que la grâce "ne fait qu'annoncer la disposition qu'ont les objets à être beaux". Les humanistes l'avaient déjà compris. Winckelmann retrouvait donc le meilleur de leur tradition. Il comprenait, grâce à l'Antique, que toute beauté est naissance et renaissance, mémoire et espoir. Telle est la modernité de l'art. L'admiration n'a pas fini de naître dans la grâce, qui est à la fois don de Dieu et dignité calme de l'âme et du corps.

---

<sup>21</sup> Cf. *Réflexions...* p. 237 : "C'est le beau rendu sensible qui constitue la beauté...".

# WINCKELMANN ET L'ALLÉGORIE

par

Yves HERSANT\*

Si l'art n'imité pas la nature, sauf par le biais de l'art lui-même ; s'il vise, dans cette imitation indirecte, à la beauté en général plus qu'à un objet particulier ; s'il recherche la grandeur calme, dont les anciens Grecs donnèrent l'exemple ; s'il crée des images idéales, au lieu de produire de simples copies ; s'il doit opposer au baroque, comme à l'ornementation du rococo, l'exigence d'une surnature ; et s'il participe de la poésie, d'une poésie muette mais expressive, en donnant forme aux notions les plus abstraites — alors, pour un artiste conséquent, l'allégorie est une absolue nécessité.

Nécessité théorique, au premier chef. L'éguée par les rhéteurs aux poètes, transmise par les poètes aux artistes, l'allégorie leur offre le modèle insurpassable d'un idéalisme stylisé. Conçue par le seul entendement, elle transcende les formes ordinaires de la matière ; comme l'ont bien montré les Grecs, dans leurs représentations peintes ou sculptées, elle spiritualise le réel. De même qu'elle concrétise l'immatériel, elle dématérialise le concret ; idéalisant ce qu'elle imite, elle dépouille l'objet de ses scories, de sa lourdeur empirique, de ses imperfections accidentelles, pour le transformer en image-type. Du quantitatif au qualitatif, et du particulier au général, l'allégorie opère de merveilleuses conversions.

D'où la nécessité, sur un plan cette fois pratique, d'exploiter tous ses pouvoirs et de diversifier ses procédures. Si elle confère aux œuvres anciennes leur dignité et leur noblesse, il faut l'adapter aux temps modernes ; il faut proposer aux artistes un répertoire d'images nouvelles. Un répertoire, pour mettre de l'ordre dans le chaos dont le "berninisme" est responsable ; et inventif, car la routine menace les arts. Les hagiographies, les fables, l'histoire sont leurs seules sources d'inspiration. Cette monotonie peut être vaincue par un dictionnaire de formes plastiques : les unes reprises de l'Antiquité, de ses monuments et documents, de ses pierres et de ses médailles, de ses poèmes et de ses mythes ; les autres extrapolées en quelque sorte, c'est-à-dire conçues par les Modernes à partir de l'ancien modèle, pour faire du neuf avec du vieux. Exemple : si la chouette désigne Athènes, ne suffit-il pas d'un castor pour figurer le Canada ?

Ainsi raisonne Winckelmann, dans deux au moins de ses ouvrages : les *Réflexions*<sup>1</sup> de 1755, tributaires du maître Oeser, où sous une forme décousue l'auteur esquisse sa théorie : si l'artiste se doit d'être un penseur, l'allégorie est pour lui la voie royale. Et l'*Essai*<sup>2</sup> de 1766, où de manière systématique il recense les formes anciennes, avant

---

\* Directeur d'Études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

<sup>1</sup> Titre original : *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Je citerai la traduction française, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, dans l'édition Aubier-Montaigne, Paris, 1954.

<sup>2</sup> Titre original : *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Je citerai d'après la version française de Jansen : *Essai sur l'allégorie, principalement à l'usage des artistes*, in *De l'allégorie ou traités sur cette*

d'en proposer d'inédites dans l'esprit de l'Antiquité. Son propos tient en deux phrases : "L'art ne peut se passer de l'allégorie, et la représentation des choses et des pays inconnus aux anciens, ainsi que les nouveaux événements, rendent de nouvelles images nécessaires" (*Essai*, p. 307). Et deux conséquences en découlent : allégoriser, pour un artiste moderne, ce sera réactiver l'Antiquité ; penser l'Antiquité, ce sera dans une large mesure repenser l'allégorie.

De telles idées, comme chacun sait, allaient bientôt choquer Lessing, adversaire de toute confusion entre arts plastiques et poésie<sup>3</sup>. Et elles devaient déplaire aux romantiques, ennemis d'un allégorisme réputé abstrait et sec. Mais pour un lecteur du XXe siècle — convaincu que l'allégorie est effectivement une écriture, et que la sérénité de Winckelmann n'est pas une froide indifférence —, la surprise est d'un autre ordre. Les questions qui se posent à nous sont encore plus radicales : l'auteur des *Réflexions* et de l'*Essai* n'est-il pas en pleine contradiction ? Comment peut-il concilier l'allégorie, traditionnellement cryptique et mystérieuse, avec l'idéal de transparence et la simplicité qu'il revendique ? Pourquoi s'efforce-t-il de l'opposer à ceux-là même qui la chérissent, les Renaissants et les Baroques ? Entend-il la même chose qu'eux par le mot "allégorie", et la même chose que les Anciens ? De fait, dès les premières lignes de l'*Essai*, nous ne pouvons qu'être surpris par la définition que l'auteur propose :

Prise dans le sens le plus étendu, l'allégorie est l'expression des idées par le moyen des images [...]. La signification propre du mot allégorie, inconnue aux premiers Grecs, veut dire quelque chose qui diffère de ce que l'on veut indiquer ; c'est-à-dire, d'avoir en vue quelque autre chose que ce que l'expression semble désigner [...]. Dans la suite on a donné plus d'extension à l'emploi de l'allégorie, et l'on y a compris tout ce qui est indiqué et représenté par des images et des signes [...] ; suivant cette signification, un ouvrage sur l'allégorie est ce que d'autres ont désigné par le nom d'iconologie (*Essai*, p. 21-22).

Extension si vaste que la compréhension risque d'en pâtir. Aussi faut-il, pour être clair, un détour explicatif : prenant notre auteur au mot, et adoptant une démarche qu'il ne saurait désapprouver, demandons aux siècles passés comment ils ont conçu l'allégorie. Le bref exposé qui suit<sup>4</sup> pourra servir de pierre de touche ; il fera apparaître ce que Winckelmann, poursuivant son dessein propre, a conservé ou rejeté de la tradition qu'il invoque.

---

*matière par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc*, t. I, Paris, an VII. L'ouvrage comprend onze chapitres, dont le premier est consacré à "l'allégorie en général" ; les cinq suivants, aux divinités, aux idées générales, aux événements, aux noms de choses et de personnes, à la couleur et à la matière ; le septième, aux "allégories douteuses" ; le huitième, aux "explications forcées et invraisemblables" ; le neuvième, aux "allégories perdues" ; le dixième, à "quelques bonnes allégories des modernes" ; le dernier, à un "essai d'allégories nouvelles composées dans l'esprit de l'Antiquité". L'*Essai* répond ainsi, très exactement, à la remarque que formulaient les *Réflexions* onze ans plus tôt : "Le peintre dont la pensée va plus loin que la palette désire posséder un bagage d'érudition dans lequel il pourrait venir puiser des signes expressifs et rendus sensibles de choses qui ne sont pas sensibles. Il n'existe pas encore d'ouvrage complet en cette matière" (p. 191).

<sup>3</sup> Le *Laocoon* de Lessing, publié la même année que l'*Essai*, est dirigé contre "ceux qui ont introduit dans la poésie la manie de la description, et dans la peinture celle de l'allégorie, qui ont voulu faire de la poésie un tableau parlant, et de la peinture un poème muet, sans s'être demandé dans quelle mesure elle peut exprimer des notions générales sans s'éloigner de la destination, sans devenir une manière d'écrire arbitraire". Voir en particulier les chapitres X, XI, XII, XVI.

<sup>4</sup> Pour plus de précisions, je me permets de renvoyer à mon article sur "La quête du sens", dans *L'esprit de l'Europe*, sous la direction d'Antoine Compagnon et Jacques Seebacher, t. III, Paris, Flammarion, 1993, p. 26-39. Quelques développements en sont repris ici.

### *L'empire allégorique*

L'habitude s'est prise, comme l'a noté Jean Pépin, de désigner par le même mot d'"allégorie" des opérations fort différentes — une certaine façon de figurer, une certaine manière d'interpréter — et des éléments hétérogènes : a/ une méthode exégétique, b/ l'objet sur lequel on la fait porter (texte écrit, récit oral ou, surtout depuis la Renaissance, œuvre plastique), c/ le résultat de l'entreprise, c'est-à-dire le sens "ultime", décrypté avec plus ou moins de facilité et de bonheur. Impossible d'ordonner un pareil ensemble, qui inclut les produits culturels les plus divers, ressortissant à la rhétorique et à l'exégèse comme à l'histoire des arts plastiques ; du moins peut-on le rapporter à trois grands courants.

En Grèce, l'opération allégorique a d'abord porté le nom d'*hyponoia*, qui par opposition au discours simple désigne la "conjecture" ou le "soupçon". *Hyponoein*, c'est saisir le sous-entendu, la signification qu'un voile recouvre ; *allo agoreuein*, c'est délivrer une parole autre, déclarer publiquement (devant l'*agora*) autre chose que ce qu'on dit ; dans le second vocable est mieux suggérée l'altérité, dans le premier le sens cryptique. Au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, lorsque Plutarque confirme l'abandon d'*hyponoia* au profit d'*allegoria*, la démarche que ces mots désignent a déjà une longue histoire : d'une part les commentateurs d'Homère, Théagène de Rhegium l'un des premiers, avaient entrepris — dès le VI<sup>e</sup> siècle — de déceler dans l'*Illiade* et l'*Odyssee* un enseignement physique ou métaphysique, cosmologique ou moral : pour Métrodore de Lampsaque, par exemple, Agamemnon = l'éther, Hector = la lune, Achille = le soleil. Suscitée sans doute, à l'origine, par la méfiance envers la théologie des poètes, paradoxalement favorisée par Pythagore et par sa valorisation du secret, combattue ensuite par les épicuriens et les sceptiques, mais reprise *fortissimo* par les cyniques et les stoïciens, la méthode a nourri pendant des siècles le débat intellectuel ; sur des vers antiques, elle a aidé à forger des pensées toujours nouveaux. D'autre part, en tant que figure de style, l'allégorie a été définie rhétoriquement ; à Rome, après avoir souligné comme bien d'autres sa structure ambivalente (*aliud verbis, aliud sensu ostendit* : énoncé maintes fois repris et appelé à d'innombrables variations), Quintilien l'analyse comme une "métaphore continuée", qui trop obscure vire à l'énigme. Ainsi, interprétative ou expressive, l'allégorie consiste toujours en une *signification selon l'autre* ; et dans le monde grec et latin, son rôle n'est pas seulement ornemental, mais moral et cognitif. Moral, puisqu'elle permet de corriger, dans un sens pieux ou raisonnable, ce que les mythes offrent de scandaleux. Cognitif, puisqu'on la charge de dévoiler une structure secrète du monde, à travers le langage qui la reflète : les stoïciens notamment, qui entendent l'*intelligere* comme un *intus legere* (une "lecture à l'intérieur"), ont décrit la connaissance comme une sorte de décryptage.

Mais si les interprétations d'Homère abondent, celles de Moïse surabondent ; nous devons au judaïsme, en tant que pensée de l'Écriture, de la Révélation et de l'Attente, une seconde tradition allégorique. Car la Torah n'est jamais close : sa loi appelle en tout temps, sous la forme normative de la *Halakhah* ou figurée de la *Aggadah*, une interprétation qui l'actualise. Non que la première religion monothéiste n'ait développé un fort courant anti-allégorique : ainsi les rabbins de Palestine ont-ils lu "à la lettre" le texte sacré, pour en tirer des prescriptions sans intention spéculative (d'où souvent, chez les chrétiens les plus hostiles, la représentation de la Synagogue sous l'aspect d'une femme aux yeux bandés). Mais d'autres Juifs, ceux-là même que la Diaspora a dispersés en Europe, ont enrichi prodigieusement la méthode exégétique et diversifié l'allégorèse ; à la méthode grecque, qui était pour l'essentiel une traduction rationnelle des mythes, sans visée spirituelle ni politique, ils n'ont pas tardé à conférer une portée toute nouvelle. Dans l'Alexandrie du 1<sup>er</sup> siècle, Philon allie la philosophie des Grecs à la foi monothéiste ; selon ce premier théoricien de la lecture des textes sacrés, il appartient aux initiés et aux voyants, capables de saisir les réalités incorporelles, de percevoir la vérité

cosmologique enrobée dans le double sens des Ecritures. Au cours des siècles suivants, quantité de courants de pensée attestent chacun à sa manière, dans des contextes toujours variés, la vitalité d'un allégorisme que les Juifs ont puissamment contribué à diffuser dans toute l'Europe. Transporté d'Homère à Moïse, du monde païen au monothéisme, manié comme arme défensive ou offensive par une religion persécutée, il a pris d'autres dimensions. Sans perdre sa fonction discriminante (puisqu'il permet de faire le tri entre les élus et les indignes), sans cesser de relier l'intelligible et le sensible (tout en creusant leur écart), il reçoit la double charge d'affirmer une transcendance et de quêter en ce bas monde les diverses traces du Dieu caché. Le langage, à partir duquel s'effectue la remontée du multiple à l'unité, du saisissable à l'ineffable, devient du même coup l'objet d'une spéculation sans précédent.

Nomination créatrice, lien langagier entre Dieu, l'homme et la nature, pouvoir signifiant du non-dit, appréhension du monde comme agrégat de signes dont nous percevons des fragments énigmatiques : chez les chrétiens se retrouvent ces thèmes, mais la différence est radicale. Dans le judaïsme en effet (et jusqu'à Benjamin, qui à bien des égards en approfondit la tradition), l'allégorie suppose tout à la fois l'existence de la vérité et l'épreuve de son absence ; c'est parce qu'il est exilé du vrai que l'homme se fait allégoriste. Pour le christianisme au contraire, c'est l'incarnation de Dieu qui régit l'allégorèse ; c'est parce que le divin est devenu visible, en la personne de Jésus-Christ, qu'elle apparaît possible et nécessaire. Nécessaire, car refuser l'allégorie, c'est refuser le Verbe incarné. Possible, parce que si le péché originel nous a privés de la vérité, l'Incarnation — ou sa réitération eucharistique — la réintroduit dans les figures : en faisant advenir, selon la belle expression de Bernardin de Sienne, "le Créateur dans la créature, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'explicite dans la parole, l'invisible dans la vision". La descente de Dieu dans le monde permet à l'homme une remontée, dont l'allégorie est le véhicule.

En affirmant que "la lettre tue", alors que "l'esprit vivifie", saint Paul marque fortement que la démarche allégorique — inessentielle dans le judaïsme — est pour les chrétiens fondamentale. Ainsi lancée, la machine ne tarde pas à s'emballer. Si Paul distinguait deux sens des Ecritures, Origène en repère trois, par dédoublement du second : sens littéral, sens moral, sens spirituel, en relation variable avec le corps, l'âme et l'esprit de l'homme. Saint Augustin (*Sur la Genèse*) en décèle quatre, qui tout au long du Moyen Age seront diversement nommés et hiérarchisés différemment. Répandu dans toute la chrétienté, fort en honneur au temps de Dante (qui l'emploie lui-même avec virtuosité), le modèle des quatre sens a paru aussi fécond que périlleux : aux uns, il a permis de faire proliférer le commentaire, de multiplier des réseaux de sens, d'inventer jusqu'au délire, même à partir de textes païens : dans la IV<sup>e</sup> églogue de Virgile, on n'a pas manqué de lire l'annonce de la naissance de Jésus. D'autres se sont méfiés, tels Hugues de Saint-Victor ou Thomas d'Aquin, d'une exégèse intempérante et mal assurée sur ses fondements : faute d'étayage dogmatique, l'édifice du sens risque toujours de "tomber dans le précipice". Comme si, dans le monde d'après le Péché, la même allégorie qui nous rend accès à Dieu (par le détour et le déplacement métaphorique) nous menaçait aussi d'une re-Chute. Tant son fonctionnement est ambigu : en elle la vérité s'offre et se dérobe, le sens surgit et disparaît. Rationnelle, on la charge de produire un ordre clair, d'objectiver une vérité, de produire des sens indiscutables ; mais déraisonnable, elle invite à tous les dévoilements, alors même qu'elle prétend montrer la voie. Divine, elle déchiffre le geste de Dieu inscrivant ses dess(e)ins dans la Bible et la nature ; mais *dia* bolique, elle imite le grand Séparateur, dissociant l'être et l'apparence à des fins de séduction. D'où son importance métaphysique et la variété de ses usages.

Autant la théologie du Moyen Age voulu contrôler l'allégorèse, autant les artistes et les poètes ont libéré l'allégorisme. En vain les gardiens de l'Eglise, redoutant la concurrence d'une poésie en langue vulgaire, ont-ils dressé de fortes barrières entre textes mondains et textes sacrés ; en vain ont-ils prétendu, pour entraver le

développement d'une allégorie poétique, que la signification redoublée — non seulement *per verba*, mais *per res* — est un privilège de la Bible. Peine perdue : une vague puissante a balayé cette distinction entre écritures et Ecritures. Paradoxalement, c'est de saint Augustin lui-même que le mouvement a pu s'autoriser : car appliquant à l'ensemble des signes l'opposition fondamentale entre sens propre et transposé, la *Doctrine chrétienne* ouvrait la voie à une science des figures en général ; et estompant la différence entre les mots et les signes non-linguistiques, c'est à l'allégorisme des artistes comme à celui des poètes qu'elle donnait par avance une assise théorique.

Hors de la stricte théologie — ce qui ne veut certes pas dire : hors de la sphère du religieux —, l'allégorie a dès lors conquis un vaste empire. Au Moyen Age, exprimant un monde où tout fait signe, où tout invite au déchiffrement, elle devient le principe général d'une écriture que nous déchiffrons à notre tour sur les supports les plus divers : enluminures et chapiteaux, calendriers et bestiaires... Véhicule d'une humble sagesse dans les moralités et les proverbes, elle illustre une haute "sapience" dans les traités et les romans, ou sur la façade des cathédrales, peuplant de figures féminines l'univers mental de nos aïeux. Aux concepts de la philosophie, elle-même personnifiée dès le VI<sup>e</sup> siècle dans l'admirable *Consolation* de Boèce, elle donne un corps et une voix ; théâtralisant la morale, elle met aux prises Vices et Vertus ; elle concrétise les affects et spatialise les émotions.

A la Renaissance, un nouvel élan lui est donné par des peintres et des humanistes aussi soucieux les uns que les autres de figurer l'intelligible. Tandis que ceux-là (de Mantegna au Titien, de Bruegel à Dürer...) la manient d'autant plus volontiers qu'elle anoblit leur pratique en faisant de l'art "cosa mentale", ceux-ci la renouvellent en profondeur par un retour aux sources antiques. Néo-platoniciens, les uns voient dans l'allégorie le parcours idéalement ascendant de l'image à son objet, dont elle est la *mimesis*, puis de cet objet au concept dont il n'est que le reflet. Egyptomanes, d'autres (ou les mêmes) croient déceler dans les hiéroglyphes la sagesse des anciens âges, ainsi qu'un modèle d'écriture. D'autres encore, avec une moindre ambition philosophique et plus de succès éditorial, établissent des répertoires d'allégories, dont l'*Iconologie* de Ripa offre l'exemple le plus connu.

Mais c'est l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle, passionnément épris de devises et d'*imprese*, d'opéras et d'énigmes, de métaphores et de fables, qui donne à l'allégorisme son extension maximale. Ce temps est celui de l'image, censée accéder à plus d'universalité que le discours ; et l'allégorie, transgressant les frontières entre arts plastiques et arts de langage, entre verbal et non-verbal, se voit dotée d'une discursivité supérieure. Avec une muette éloquence, les images parlent ; la *pictura* n'est pas moins *poesis* que la *poesis* n'est *pictura*. En tous domaines, dans le sillage de la Contre-Réforme, s'affirme la primauté du visible ; peinture et théâtre deviennent les modèles de toute représentation du monde ; l'âme même des chrétiens, selon l'expression du P. Caussin, se conçoit comme un "théâtre portatif". Tel est le contexte où se déploie le grand projet allégorique : faire apparaître aux yeux de tous les réalités les moins sensibles.

Historiquement, c'est de la religion et de la rhétorique que l'allégorie tire sa force ; aussi s'impose-t-elle d'autant plus que celles-là sont vigoureuses. Géographiquement, c'est à l'ensemble de l'Europe qu'elle a étendu son empire ; mais dans les pays catholiques plus largement que dans le Nord, où Luther l'a combattue. Culturellement, elle structure toutes les représentations *imaginables*, iconiques ou verbales, décoratives ou persuasives, à des fins tant morales que cognitives, tant politiques que religieuses. Tantôt technique intellectuelle au service de la vérité, tantôt technique émotive jouant sur les affects et les passions, elle tend toujours à convertir, à enseigner ou à convaincre. Sous ses formes humbles ou raffinées, c'est un rôle éminemment didactique qu'on lui confie : non parce qu'elle simplifie, mais parce qu'elle intrigue ; mettant en œuvre une pédagogie du secret, elle fait pressentir des mystères.

### *Un pinceau "plongé dans l'intelligence"*

Tout autre, à l'évidence, est le propos de Winckelmann. Peu lui chaut la quête du sens ; peu lui importent, dans le riche passé de l'allégorie, les développements herméneutiques et les applications didactiques. Indifférent à la tradition juive (ce qui n'a rien pour nous surprendre), il ne prête guère plus d'intérêt aux spéculations du christianisme ; ni l'exégèse, ni ses dérivés profanes ne lui semblent dignes d'attention. Sans doute mentionne-t-il, dans son *Essai*, quelques images "des premiers temps du christianisme" : colombes, poissons, navires cinglant à pleines voiles ; mais sans voir, ou en feignant d'ignorer, qu'une différence fondamentale les sépare des œuvres du paganisme. Pour notre auteur, l'Antiquité est toute païenne, et l'art païen entièrement allégorique ; comme si, chez les Grecs, le concept d'allégorie — philosophique et rhétorique — s'appliquait déjà aux arts plastiques. Le raisonnement semble reposer sur une sorte de syllogisme : les Anciens ont élevé la nature concrète "dans les régions du supra-sensible" ; or l'allégorie "élève dans la sphère des idées" ; donc, l'art des Anciens est essentiellement allégorique. Tel est le premier coup de force de Winckelmann : c'est grâce à l'allégorie, nous assure-t-il, que les Grecs

donnèrent naissance à des créatures dépouillées des imperfections humaines, à des figures qui représentent l'humanité dans une dignité plus haute, et qui semblent n'être que les enveloppes d'esprits purs et de forces sensibles. Ils s'élevèrent dans la sphère des idées, des purs esprits et des âmes divines.

(*Réflexions* p. 33).

Cette position n'est défendable qu'au prix d'un second coup de force, plus audacieux que le premier : chez Winckelmann, la dualité de l'allégorie — sa duplicité, si l'on préfère — cesse d'apparaître comme sa caractéristique fondamentale. Seules importent la puissance d'abstraction, l'aptitude à idéaliser l'objet imité, en lui faisant exprimer plus que lui-même. Calme et sereine, purifiée, sur-naturelle, la représentation allégorique perd alors tout mystère, au profit de la "noble simplicité". Et "rendant sensibles les propriétés des choses" (*Essai*, p. 233), elle est dans le domaine de l'art une sorte de variation éidétique : en évacuant l'inessentiel, elle fait saisir les essences.

Ainsi redéfinie (au risque, répétons-le, d'un sérieux malentendu), elle offre d'autres remarquables propriétés :

- Aux yeux de Winckelmann, elle s'enracine non moins dans la nature que dans l'histoire. Chez les Grecs, après des débuts assez décevants (quand le beau idéal n'était pas encore le but de l'art), elle a triomphé à l'âge classique en même temps que le *logos* ; mais sa naissance date des Egyptiens, dont elle était la "langue sacrée". Langue où "les signes intelligibles, c'est-à-dire, les images sensibles des choses, paroissent avoir été les plus anciennes" (*Essai*, p. 25). Voilà qui dote l'allégorie du prestige des hiéroglyphes. Et son histoire remonte si haut qu'elle rejoint l'état de nature : pour l'auteur de l'*Essai*, "la nature elle-même enseigna l'allégorie, et ce langage paroît lui être beaucoup plus propre que les signes arbitraires des pensées inventés postérieurement par les hommes ; car il tient à l'essence même des choses" (p. 23).

- L'allégorie est une écriture, et même l'écriture la plus ancienne : première "peinture des pensées", elle devance les signes graphiques conventionnels. Ce qui n'empêche pas Winckelmann de la subordonner au langage : pas d'allégorie qu'une langue ne doive sous-tendre. (Dans les premiers temps de la Grèce, s'il est vrai que "peu d'idées générales, par exemple celles des vertus et des vices, pouvoient s'exprimer d'une manière figurée", c'est "parce que la langue même n'avoit point d'expressions pour les rendre" : cf. l'*Essai*, p. 45, je souligne). Et pas de belle allégorie que ne sous-tende la poésie :

Un artiste ayant une âme qui a appris à penser ne la laisse pas inactive et inoccupée quand il représente une Daphné ou un Apollon, un enlèvement de Proserpine ou d'Europe, et d'autres sujets du même genre. Il cherche à créer comme un poète, et à peindre des figures par des images, c'est-à-dire par le moyen d'une allégorie.

(*Réflexions*, p. 189).

Admirons alors ces paradoxes : imposée par la nature, l'allégorie dépend pourtant de notre histoire ; tributaire de chaque idiome, elle n'en est pas moins "langue universelle" ; et c'est en s'inféodant aux poètes qu'elle fait triompher les arts plastiques.

- Mais son mérite essentiel, sa grande vertu pour Winckelmann, est de relier art et pensée : donnant forme poétique aux notions les plus générales, l'allégoriste est proche parent du philosophe. Une célèbre formule l'exprime : "Le pinceau que manie l'artiste doit être plongé dans l'intelligence, comme on l'a dit du stylet d'Aristote : il doit laisser à penser plus qu'il n'a montré aux yeux". Et Winckelmann d'ajouter : "L'artiste atteindra ce résultat s'il a appris, non à dissimuler ses pensées sous des allégories, mais à les revêtir d'allégories" (*Réflexions*, p. 201). Ce qui revient à dire que ces dernières, avec leur voile transparent, ne constituent ni un langage cryptique, ni un instrument de découverte, ni un élément décoratif, mais l'expression la plus adéquate des idées.

### *Pour une économie de l'allégorie*

Si l'auteur de l'*Essai* s'en prend avec violence à ses prédécesseurs (Piero Valeriano, Cesare Ripa ou Jean-Baptiste Boudard), ce n'est pas seulement parce qu'ils lui semblent confus et répétitifs ; ni seulement parce qu'ils heurtent son idéal (qui, pour le redire avec Jean Starobinski, "fait de la sérénité, du calme, de l'impassibilité les conditions nécessaires de la vraie beauté, reléguant à un rang inférieur les signes de la passion, contraires à l'harmonie des lignes"<sup>5</sup>). C'est parce qu'ils méconnaissent l'allégorie, et ce qu'a de spécifique son fonctionnement. Curieux reproche, de la part d'un auteur si audacieusement hétérodoxe ; mais le fait demeure que Winckelmann, s'il prend l'allégorie en sens très large, tient à borner son champ d'action.

Car l'allégorie a des limites et ne saurait tout exprimer :

Ce serait se flatter vainement que de croire, avec quelques modernes, qu'on peut porter l'allégorie assez loin pour parvenir jusqu'à peindre une ode ; les anciens artistes même y auroient échoué [...]. Je regarde comme une chose impossible que le tableau de Parrhasius, qui doit avoir représenté le peuple d'Athènes, ait pu indiquer les douze qualités différentes et contradictoires dont parle Plin

(*Essai*, p. 65).

Dans la production des images allégoriques, comme dans leur interprétation, des abus sont à déplorer. Pour signifier l'Équité, il est stupide de peindre une plume d'autruche et d'en parer la tête d'Isis ; pour représenter le silence, il est absurde de figurer le Minotaure, sous prétexte que "les projets des capitaines doivent être tenus aussi impénétrables que le fut le labyrinthe de ce monstre" (*Essai*, p. 282). De même, les déchiffreurs sollicitent trop les images : "Dans les crins noués sur le front du cheval de Marc-Aurèle, on a prétendu trouver une ressemblance avec la chouette ; et Addison d'en conclure que l'artiste était Athénien" (*Essai*, p. 286). Tout aussi abusivement, l'auteur du *Songes de Poliphile* prétend trouver un sens caché dans des cannelures de colonnes...

En vérité, il y a de bonnes et de mauvaises allégories, et leur beauté doit suivre des lois. Mauvaises, elles peuvent l'être par une trop grande imprécision : une simple grenouille allégorise mal le Printemps. Une femme se tenant le menton, et donc occupée à

---

<sup>5</sup> Jean Starobinski, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1973, p. 97.

méditer, ne peut signifier le Souvenir. “Cette image n’est ni assez claire, ni assez déterminée” ; mieux vaudrait, en référence à un passage de Pline, une main touchant l’oreille (*Essai*, p. 195-196). L’incohérence est pire encore : “La Fortune montée à califourchon sur une autruche est une idée bizarre, dont je ne puis découvrir le sens” ; et Rubens, en faisant porter par Mercure un message aux cardinaux, témoigne d’un art fort déplacé. La recherche de l’expressif est une autre faute majeure : l’Hérésie, par exemple, ne saurait se peindre sous les traits d’une virago. Et pas question de figurer la Peur par “un hérissément réel et visible des cheveux”, car c’est une “représentation désagréable” (*Essai*, p. 183) ; on préférera, comme Polygnote, une figure se cachant le visage.

Pour être bonnes, mais le cas est rare — “Le nombre des bonnes allégories me paraît fort petit”, *Essai*, p. 308 —, les figures doivent rester faciles à lire : soit par intuition directe (comme la blondeur d’Apollon, conforme au soleil et à la “bonne nature”), soit par le biais d’un jeu de mots que tout honnête homme peut comprendre (telle la Vestale avec un crible, pour désigner les *Crivelli*). En d’autres termes, la légitimité de l’allégorie est naturelle ou langagière : c’est la nature, par exemple, qui justifie qu’on représente par une guêpe la Raillerie amère, “parce que cet insecte inutile ne peut que piquer et que, coupé en deux, il peut blesser encore et causer les plus vives douleurs” (*Essai*, p. 189). C’est le langage qui, dans le *Jupiter et Io* du Corrège, justifie le choix du peintre, et nous vaut une des plus belles œuvres des temps modernes : pour signifier l’Ardeur de l’amour, l’artiste était fondé à montrer un cerf se désaltérant dans un ruisseau, parce que “le cri du cerf signifie en hébreu désirer quelque chose avec ardeur” (*Essai*, p. 308). Mieux encore, le Corrège réfère à l’expression du Psalmiste : “ainsi que le cerf brame après l’eau fraîche”.

Au nom de la cohérence, on ne représentera pas Vulcain avec un lion, ni Junon avec un agneau ; mais l’on pourra fort bien donner des pavots à Mercure. Simplicité, clarté et grâce, telles sont en définitive les trois règles que doit respecter l’allégoriste : “Chaque image allégorique doit contenir les propriétés distinctives de la chose indiquée ; et plus la représentation sera simple, plus le sens en sera clair” (*Essai*, p. 22). S’il est impossible, comme on l’a vu, de faire l’économie de l’allégorie, encore faut-il en être économe et l’employer à bon escient. A son plus haut niveau, celui des “beaux jours de l’Antiquité”, elle n’utilisait que peu de signes ; c’est avec un minimum de moyens qu’elle véhiculait une grande sagesse. “La meilleure allégorie, et la plus parfaite, consiste à réunir deux ou plusieurs idées, et à les exprimer en une seule figure” (*Essai*, p. 81).

Certes, on observe parfois chez Winckelmann une sorte de retour du refoulé : de même qu’il rêve complaisamment à la forme du sein de Vénus, de même lui arrive-t-il de se troubler devant le mystère allégorique — d’autant que l’allégorie est féminine. Un doute le saisit ici ou là ; le mot “crainte”, non sans raison, est l’un des premiers de son étude (“Je n’ai publié aucun de mes ouvrages avec plus de crainte que celui-ci”, note-t-il dans sa préface). Car la figuration qu’il préconise demeure largement imprévisible : “Il en est souvent des vérités allégoriques comme des plongeurs, qui reparoissent rarement sur l’eau à l’endroit où le spectateur les attend” (*Essai*, p. 276). Mais la démarche n’en est que plus héroïque : aux forces obscures, obstinément, Winckelmann oppose le calme et la lumière. Alors, au lieu de le taxer de froideur comme l’habitude s’en est prise, posons-nous cette question : telle qu’il la redéfinit, telle qu’il la subvertit — en vantant sa plénitude, son synthétisme, son univocité —, cette allégorie qui n’est plus l’allégorie ne mérite-telle pas le nom de symbole ?