



Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

14 | 2011

Varia

genèse d'une histoire de l'art par les images. Retour sur l'exposition « Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600-1800 » (musée du Louvre, 25 septembre 2010-3 janvier 2011)

Elisabeth Décultot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/2335>

DOI : 10.4000/anabases.2335

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 187-208

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Elisabeth Décultot, « genèse d'une histoire de l'art par les images. Retour sur l'exposition « Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600-1800 » (musée du Louvre, 25 septembre 2010-3 janvier 2011) », *Anabases* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 01 octobre 2014, consulté le 20 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/2335> ; DOI : 10.4000/anabases.2335

**Genèse d'une histoire de l'art par
les images. Retour sur l'exposition
« Musées de papier. L'Antiquité
en livres, 1600-1800 »
(musée du Louvre, 25 septembre
2010-3 janvier 2011)**

ÉLISABETH DÉCULTOT

L'IDÉE DE L'EXPOSITION « MUSÉES DE PAPIER. L'Antiquité en livres, 1600-1800¹ » est née d'un constat : le mouvement du retour à l'antique qui traverse la production artistique des XVII^e et XVIII^e siècles s'est appuyé sur la constitution et la circulation dans l'Europe entière de recueils d'images représentant des œuvres d'art de l'Antiquité. Ces recueils d'antiquités ont pu revêtir des formes diverses : collections de dessins sur le modèle du *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo ou encore séries de gravures commentées et reliées en livres, telles que *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de Bernard de Montfaucon. Quelle que soit leur forme, ces recueils d'images de l'art antique ont eu une incidence forte sur une série de phénomènes marquants au XVIII^e siècle : émergence des disciplines archéologie et histoire de l'art, essor du goût pour l'Antiquité grecque et romaine, curiosité pour des ères historiques de plus en plus variées, incluant l'Égypte ancienne, le monde étrusque ou encore la période paléochrétienne, et enfin naissance du livre d'art. Or, si certaines recherches – parmi lesquelles celles, fondatrices, d'Arnaldo

1 É. DÉCULTOT, éd., *Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600-1800*, Paris, Éditions du musée du Louvre/Gourcuff-Gradenigo, 2010 (catalogue de l'exposition « Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600-1800 », musée du Louvre, 25 sept. 2010-3 janv. 2011).

Momigliano et de Francis Haskell² – ont déjà permis de mieux cerner les contours de la science antiquaire qui sous-tend ces recueils, peu de travaux ont été consacrés à l'exploration visuelle de ce phénomène. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire d'organiser cette exposition, qui constitue sans doute une entreprise quelque peu inhabituelle pour le musée du Louvre. Si elle entre bien par son sujet – l'art antique et son histoire – dans les grands domaines traditionnellement représentés au Louvre, elle ne s'intéresse néanmoins pas prioritairement aux œuvres d'art antiques elles-mêmes, mais à leurs représentations graphiques modernes, dessinées ou imprimées, et singulièrement aux livres qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, ont permis la diffusion de ces représentations.

Dans l'ensemble très vaste des questions que suscitent ces musées de papier, une interrogation retiendra plus particulièrement notre attention ici. Dans quelle mesure les images de l'art antique contenues dans ces recueils ont-elles contribué à la naissance d'une forme particulière d'histoire de l'art, à savoir une histoire de l'art *par les images*, qui aurait précédé de plusieurs décennies l'histoire de l'art *par le récit* qui éclôt à la fin du XVIII^e siècle, à la suite notamment des travaux de Winckelmann sur l'histoire de l'art antique³ ? Quel lien existe-t-il entre ces deux formes d'histoire ? Entretiennent-elles un rapport de modèle à contre-modèle, comme le suggèrent certains représentants de l'histoire de l'art « moderne », au premier rang desquels Winckelmann lui-même ? Ou bien sont-elles liées entre elles, en dépit de toute dénégation, par un lien de filiation caché ? C'est à ces questions que nous allons tenter de trouver quelques éléments de réponse en parcourant l'exposition « Musées de papier ».

L'Antiquité mise en images : du Musée de papier de Cassiano dal Pozzo jusqu'à *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* de Bernard de Montfaucon

Les musées de papier doivent leur nom au savant, collectionneur et mécène Cassiano dal Pozzo (1588-1657), qui constitua à Rome avec son frère Carlo Antonio l'une des plus riches collections de dessins du XVII^e siècle. Cette collection de plusieurs milliers de feuillets reçut le nom de *Museo cartaceo*. Elle avait pour but de rendre visible, sous forme de recueil d'images, le savoir universel des hommes sur la nature et sur l'histoire. Si la botanique, la zoologie et la géologie occupent une place importante dans cet

2 A. MOMIGLIANO, « Ancient History and the Antiquarian », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3-4, juill.-déc. 1950, p. 285-315 (réimpression : ID., *Studies in Historiography*, Londres, 1966, p. 1-39 ; trad. française : ID., *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, 1983, p. 244-293) ; F. HASKELL, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Londres, 1993 (trad. française : ID., *L'Historien et les images*, Paris, 1995).

3 J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, G.C. Walther, 1764.

ensemble, c'est surtout à ses reproductions d'œuvres antiques que le musée de papier de dal Pozzo dut sa célébrité. Cette partie de sa collection fournissait un matériau de choix à l'édification d'une histoire figurée de l'art, par la seule mise en série des reproductions d'œuvres d'art qu'elle donnait à voir⁴. Durant plus d'un siècle, des savants d'horizons divers exploitèrent le *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo. Le remarquable ensemble de dessins sur la mosaïque du Nil qu'il contient⁵, conservé à la Royal Library de Windsor (fig. 1), fut par exemple utilisé par Pietro Sante Bartoli (1635-1700), qui reproduisit lui-même cette mosaïque dans la seconde moitié du XVII^e siècle à Rome – œuvre qui fut à son tour gravée et éditée par Caylus et Pierre-Jean Mariette à Paris en 1757 dans un *Recueil de peintures antiques* tiré à une trentaine d'exemplaires seulement (fig. 2)⁶. Ce type d'emprunt et de reproductions en chaîne témoigne du rôle de ces recueils d'images dans la diffusion de la connaissance visuelle de l'art antique.

Le recueil d'images de Cassiano dal Pozzo est sans doute le plus important de son temps par son ampleur. Mais il n'est pas le seul dans la période considérée, et ce notamment en Italie et en France. Commençons par la tradition italienne des recherches paléochrétiennes. Au début du XVII^e siècle, des antiquaires italiens tels que Giacomo Grimaldi (1560 ?-1623), Federico Borromeo (1564-1631) ou encore Antonio Bosio (1575-1629) constituèrent d'importantes collections graphiques sur l'art des premiers temps de la chrétienté. Ils poursuivaient par là des intentions diverses, parmi lesquelles l'histoire de *l'art* chrétien à proprement parler était certes présente en filigrane, mais ne jouait pas pour elle-même de rôle véritablement primordial. Ainsi, l'ouvrage abondamment illustré de Bosio *Roma sotterranea* avait pour but principal de reconstituer la vie des premières communautés chrétiennes de Rome dans ses aspects tant théologiques qu'historiques ou culturels. Dans cette enquête, l'iconographie des catacombes occupe certes une place centrale, mais avant tout comme source d'information pour l'histoire des premières

4 Sur Cassiano dal Pozzo, cf. notamment : F. HASKELL, H. MCBURNEY *et al.*, éd., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, (cat. exposition Londres, British Museum, 14 mai-30 août 1993), Londres, 1993 ; I. HERKLOTZ, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Munich, 1999.

5 Cette mosaïque du I^{er} siècle av. J.-C. donne à voir sur une très large surface des paysages et scènes d'Égypte, lors d'une crue du Nil. Située dans le temple de la Fortune à Palestrina, en Italie, elle fut transportée en 1624-1626 dans le palais Barberini à Rome. Cassiano dal Pozzo en fit faire de minutieuses reproductions pour son *Museo cartaceo*. Cf. G. Bickendorf, « Cassiano dal Pozzo », in É. DÉCULTOT (éd.), *Musées de papier* (cf. note 1), p. 50-51.

6 P.S. BARTOLI, A.C.P. de Thubières, comte de CAYLUS, P.J. MARIETTE, J.J. BARTHÉLEMY, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli ; explications par P.J. Mariette et le comte de Caylus*, Paris, [s.n.], 1757. Cf. Jocelyn Bouquillard, « Pietro Santi Bartoli », in É. DÉCULTOT (éd.), *Musées de papier* (cf. note 1), p. 58-63.

communautés chrétiennes, non pour l'histoire de la peinture en soi⁷. Dès cette époque apparaît néanmoins le souci de retracer, à travers les vestiges du passé, l'évolution de la peinture et de l'iconographie chrétiennes. De même, dans ses *Vetera Monumenta* (fig. 3), Giovanni Ciampini (1633-1698) cherche à montrer, au moyen d'un riche appareil de gravures, le développement de l'art chrétien depuis les premiers temps de la chrétienté jusqu'au XI^e siècle, en diffusant auprès d'un assez large public des documents figurés qui n'étaient jusqu'alors accessibles qu'au sein de collections privées⁸ – parmi lesquelles précisément le *Museo cartaceo* de Cassiano dal Pozzo déjà évoqué.

Dans un parcours chronologiquement large, l'exposition montre au fil de ses premières sections comment la tradition des musées de papier s'est, depuis ce berceau italien, répandue en Europe. Au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle, cette tradition trouve notamment un prolongement important dans les travaux historiques de la congrégation bénédictine de Saint-Maur, où elle est assimilée et transformée. Jean Mabillon (1632-1707), figure fondatrice bien connue des travaux historiques de cette congrégation, mit au point une méthode critique fixant à l'historien deux tâches primordiales : vérifier l'authenticité des documents sur lesquels il s'appuie et leur assigner une date ainsi qu'une localisation précise. L'une des singularités des travaux des mauristes est que ces règles furent appliquées non seulement à des sources écrites, mais aussi à d'autres sources matérielles, parmi lesquelles notamment des objets d'art (sculptures, tombeaux, etc.). Jean Mabillon lui-même donna un aperçu de ce programme dans son *Museum italicum* (1687-1689), fruit du voyage qu'il entreprit en Italie en 1685, puis dans les *Annales* de l'ordre de Saint-Benoît, qui ont posé les bases d'une redécouverte du Moyen Âge⁹. Si les ouvrages de Jean Mabillon, relativement peu

7 A. BOSIO, *Roma sotterranea. Opera postuma di Antonio Bosio [...]* ; *Nella quale si tratta de'sacri cimiteri di Roma, del situ, forma, et uso antico di essi, dei cubicoli, oratorii, imagini, ieroglifici, iscrizioni, et epitaffi che vi sono. Nuovamente visitati, e riconosciuti dal Sig. Ottovio Pico dal Borgo S. Sepolcro, Dottore dell'una, e l'altra Legge. Del significato delle dette imagini ; e geroglifici, de'riti funerali in seppellivi i defunti de'martiri in essi riposti, o martirizzati nelle vie circonvicine delle cose memorabili, sacre, e profane, che erano nelle medesime Vie : e d'altre notabili, che rappresentano l'immagine della primitiva chiesa, l'angustia, che pati nel tempo delle persecuzioni il fervore de'primi Cristiani e li veri, et inestimabili tesori, che Roma tiene rinchiusi sotto le sve campagne*, Rome, G. Faciotti, 1632 (paraît en 1635).

8 G.G. CIAMPINI, *Vetera Monumenta. In quibus praecipuè musiva opera sacrorum, profanarumque medium structura, ac nonnulla antiqui Ritus, Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*, 2 vol., Rome, J.J. Komarek, 1690-1699.

9 J. MABILLOIN, *Museum italicum seu Collectio veterum scriptorum ex Bibliothecis italicis eruta, complectens iter italicum litterarium, opuscula varia Patrum et vetera monumenta, cum sacra mentario et paenitentiali Gallicano ; antiquos libros rituales Romanae Ecclesiae, cum commentario in ordinem Romanum [...]*, 2 vol., Paris, E. Martin et J. Boudot, 1687-1689 ; ID., *Annales Ordinis S. Benedicti occidentalium monachorum patriarchae. In quibus non modò res monasticae, sed etiam ecclesiasticae historiae non minima pars continentur*, 5 vol., Paris, C. Robustel, 1703-1713. Sur les travaux historiques de la congrégation de Saint-Maur, cf. B. BARRET-KRIEGL, *Les historiens et la Monarchie*, 4 vol., Paris, 1988, notamment vol. 1 (« Jean Mabillon ») et vol. 3 (« Les Académie de l'Histoire »).

illustrés, ne livrent encore qu'une vision hétéroclite d'une histoire « par les images », il en va tout autrement des travaux d'un autre mauriste, le bénédictin Bernard de Montfaucon (1655-1741), qui non seulement rassemble un corpus d'images d'une ampleur inédite, mais encore leur accorde un statut épistémologique nouveau. Les dix volumes de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (fig. 4) qui paraissent en 1719 contiennent 1 120 planches gravées représentant 30 000 à 40 000 objets – auxquels viennent s'ajouter en 1724 cinq volumes de suppléments tout aussi richement illustrés¹⁰. Montfaucon apporte ainsi un tribut de poids à la constitution d'amples corpus figurés, autorisant la visualisation massive d'œuvres d'art et encourageant l'émergence d'une histoire des formes par les images. Dans la lignée des travaux de Mabillon, Montfaucon prolongea cet ouvrage monumental consacré à l'Antiquité par une entreprise non moins considérable, dévolue cette fois-ci au Moyen Âge : les *Monumens de la Monarchie française*, qui ne comprennent pas moins de 299 planches¹¹. La contribution de Montfaucon à la genèse d'une histoire de l'art « par les images » est aussi considérable par son format que par sa méthode. Pour atteindre son objectif, qui est d'identifier, de dater et de localiser précisément les statues et autres objets d'art représentés, Montfaucon recourt à l'analyse formelle de leurs contours, de leurs lignes, de leur modelé, autrement dit de leur style ou manière, qu'il appelle également « goût¹² ». Même s'il a commis un nombre considérable d'erreurs de datation et d'identification, il demeure que cette méthode marque par la place qu'elle ménage aux images un tournant majeur dans la construction d'une histoire figurée de l'art, avant l'apparition des grands *révits* historiques décrivant le devenir de l'art par les textes, sur le modèle de Winckelmann dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. « Quand on aura tout ramassé », écrit Montfaucon dans la préface de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, « on sera sans doute surpris de la quantité de connoissances que donnera la réunion des images dispersées en differens endroits¹³ ».

Des musées virtuels aux musées réels

Les musées de papier jusqu'alors évoqués – qu'il s'agisse de celui de Cassiano dal Pozzo ou de Bernard de Montfaucon – présentent par delà la diversité de leurs objets et de leurs centres de gravité historiques cette caractéristique commune qu'ils rassemblent dans une collection de gravures ou de dessins une somme d'objets qui n'ont jamais été physiquement réunis en totalité dans un espace réel donné. Le plus remarquable exemple de ce

10 B. de MONTEFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vol., Paris, F. Delaulne, etc., 1719 ; ID., *Supplément au Livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5 vol., Paris, F. Delaulne etc., 1724.

11 B. de MONTEFAUCON, *Les Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des temps a épargnées*, 5 vol., Paris, J.M. Gandouin et P.F. Giffard, 1729-1733.

12 *Ibid.*, vol. 1 (1729), p. II.

13 B. DE MONTEFAUCON, *L'Antiquité expliquée* (cf. note 10), vol. 1, p. XVII.

type de musée de papier est sans doute celui que Giuseppe Bianchini (1704-1764), neveu de l'antiquaire Francesco Bianchini (1662-1729), publia sous le titre de *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae* au milieu du XVIII^e siècle¹⁴. Francesco Bianchini avait travaillé entre 1703 et 1710 à la conception, au Vatican, d'un *Museo Ecclesiastico* qui ne vit jamais le jour. L'objectif de ce musée était de faire voir les premiers temps de l'Église romaine par le biais d'objets et de documents archéologiques. Longtemps après la mort de Francesco, son neveu Giuseppe Bianchini publia en 1752-1754 les planches de cet extraordinaire programme, demeuré virtuel. Ces planches montrent le mur d'une salle de musée fictive, devant lequel sont disposés des bustes d'empereurs et de philosophes. De nombreux objets antiques (bas-reliefs, pierres gravées, mosaïques...) sont incrustés dans cette paroi sans souci de leur taille réelle. La partie inférieure du mur est plutôt réservée à des objets païens des I^{er} et II^e siècles après J.-C., tandis que les zones supérieures et surtout la frise sont consacrées à des thèmes chrétiens (fig. 5).

À côté de ces musées virtuels – corpus d'images d'objets que seul l'espace quasi dématérialisé des livres ou des collections de dessins et de gravures donnait comme rassemblés – existaient également des catalogues de collections bien réelles, c'est-à-dire d'objets effectivement réunis dans un même lieu physique. Ce type de catalogue connaît un essor considérable au XVIII^e siècle, notamment en raison de l'aménagement de nouveaux musées et de la constitution de nouvelles collections. La qualité des reproductions de ces catalogues constituait un critère décisif pour la réputation de ces ouvrages et déterminait leur prix, souvent très élevé. C'est le cas par exemple du catalogue des sculptures du *Museo capitolino*, édité par Giovanni Gaetano Bottari à partir de 1750¹⁵. L'ouvrage, qui fait suite à l'inauguration du musée fondé par le pape Clément XII Corsini en 1743, contient quelque 350 planches. Toutes les reproductions furent dessinées par Giovanni Domenico Campiglia (1692-1775), qui travailla en partie dans l'obscurité, à la lumière des torches. Il en résulte une accentuation forte de la musculature et des ombres, rehaussée encore par l'orientation de la lumière qui éclaire les corps et les visages par le bas (fig. 6). L'exposition « Musées de papier » présente plusieurs autres catalogues de ces collections « réelles », parmi lesquels les célèbres *Antichità di Ercolano esposte* publiées à partir de 1757 par la *Reale Accademia Ercolanese di Archaeologia*, longtemps après la redécouverte du site d'Herculanum en 1738¹⁶. Comme on le sait, il était certes possible de

14 G. BIANCHINI, *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae quadripartitae comprobatae monumentis pertinentibus ad fidem temporum et gestorum*, 4 vol., Rome, [s.n.], 1752-1754. Sur Francesco Bianchini, cf. B. SÖLCH, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, Munich, 2007. Sur Giuseppe Bianchini et la démonstration, cf. V. Kockel, « Giuseppe Bianchini », in É. DÉCULTOT, éd., *Musées de papier* (cf. note 1), p. 76-79.

15 G.G. BOTTARI, N. FOGGINI, *Musei Capitolini tomus [...] cum animadversionibus italice primum nunc latine editis*, 4 vol., Rome, A. de Rubéis, G.M. Salvioni, A. Fulgonium, 1750-1782.

16 *Le Antichità di Ercolano esposte*, 8 vol., Naples, Regia Stamperia, 1757-1792.

visiter sur permission spéciale le musée de Portici où se trouvaient rassemblés les objets issus des fouilles d'Herculanum. Mais il était interdit au visiteur d'y prendre des notes et plus encore de dessiner les objets présentés. Pour répondre aux attentes du public, le roi Ferdinand IV chargea donc les membres de l'académie d'Herculanum de publier les reproductions des découvertes effectuées sur le site. On assista dès lors à la parution progressive – et jugée exagérément lente par la plupart des antiquaires de l'époque – de huit luxueux in-folios. Les dessinateurs s'efforcèrent à la plus grande précision : les mesures indiquées sous les reproductions donnent une idée de la taille de l'original, et l'on peut reconnaître les fragments manquants (fig. 7). Parmi ces catalogues, l'exposition ménage une place particulière au recueil d'*Antiquités étrusques, grecques et romaines* de la collection de William Hamilton, édité par le baron d'Hancarville à partir de 1767 – un ouvrage célèbre à son époque pour la qualité de ses reproductions en couleur (fig. 8)¹⁷.

Il ne s'agit bien sûr pas d'ignorer qu'à côté du livre, la connaissance de l'Antiquité s'appuyait également dans la période considérée sur un ensemble de sources visuelles variées : copies de statues antiques, maquettes d'architecture (fig. 9), etc. – autant d'objets particulièrement prisés car considérés comme plus fidèles aux originaux que les reproductions sur papier en vertu notamment de leur caractère tridimensionnel. Quelques-uns de ces médiums « concurrents du livre » sont présentés dans la salle d'exposition, dans un espace central qui évoque le cabinet de travail d'un antiquaire. Alternatifs au livre, ces objets sont cependant inséparables du livre, qui reste sans conteste *la* forme essentielle par laquelle la connaissance de l'Antiquité s'élabore et se diffuse dans la période considérée. Une collection d'empreintes de pierres gravées illustre bien ce lien intime avec le livre dans son apparence même. Il s'agit de la dactyliotheque de Philipp Daniel Lippert (1755), l'une des plus fameuses du XVIII^e siècle, qui présente les empreintes de pierres gravées stockées dans des coffrets en bois ressemblant à des livres¹⁸ (fig. 10).

Une histoire de l'art par les images ?

Qu'en est-il donc, pour en revenir à la question posée au seuil de la présente étude, de l'incidence de cette tradition des recueils illustrés sur l'émergence de l'histoire de

17 P.F. HUGUES D'HANCARVILLE, *Collection of the etruscan, greek and roman antiquities from the cabinet of the hon. W. Hamilton his britannick Majesty's envoy extraordinary at the court of Naples* (en même temps en français : *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de S. M. Britannique en Cour de Naples*), 4 vol., Naples, F. Morelli, vol. II-IV, s. l., [Florence], 1766-1767 (en vérité paraît en 1767-1776).

18 P. D. LIPPERT, *Dactyliothecae universalis signorum exemplis nitidis redditae chilias sive scrinium milliarum primum delectis gemmis antiquo opere scalptis plerisque eis que fere hodie praedicatione et notitia multorum*, Leipzig, Breitkopf, 1755 (trois coffrets d'empreintes et un volume imprimé).

l'art ? Très tôt, nous l'avons vu avec Cassiano dal Pozzo ou Montfaucon, l'image apparaît comme un support fécond pour l'histoire. Mais elle est aussi perçue comme un support complexe, malaisé, voire insuffisant. Montfaucon, qui fut l'un des premiers à faire de l'image un usage aussi extensif, fut aussi l'un de ceux qui, dans sa pratique érudite même, montra toutes les difficultés que présentait le projet d'une histoire prioritairement figurée de l'Antiquité ou de toute autre période, c'est-à-dire d'une histoire avant tout fondée sur la juxtaposition d'images. Pour la réalisation des *Monumens de la Monarchie française*, il pensait initialement faire des planches gravées le support majeur de l'information historique et réduire la partie textuelle de l'ouvrage au seul commentaire spécifique de telle ou telle gravure. Mais il décida finalement de faire alterner des chapitres narratifs amples, retraçant les grands événements de l'histoire de France, et des chapitres spécifiquement dévolus au commentaire des figures, car il craignait que le seul commentaire des images prises isolément ne permît pas au lecteur de saisir la cohérence du développement historique.

Latente encore autour de 1700, cette tension entre un modèle essentiellement fondé sur la mise en série d'images et un modèle prenant principalement appui sur le récit historique va grandissant au cours du XVIII^e siècle. Le *Recueil d'antiquités* du comte de Caylus, qui paraît en sept volumes entre 1752 et 1767 et contient un nombre considérable de reproductions, en est un témoignage (fig. 11)¹⁹. D'un côté, en effet, Caylus annonce dans la préface de son ouvrage son objectif ultime, qui est de tracer une histoire générale du progrès des arts à travers les peuples antiques – une histoire générale des arts qu'il esquisse à plusieurs endroits de son œuvre au moyen de d'amples récits. « On [...] voit [les arts] », expose-t-il dans le premier volume, « formés en Égypte avec tout le caractère de la grandeur ; de là passer en Étrurie, où ils acquièrent des parties de détail, mais aux dépens de cette même grandeur ; être ensuite transportés en Grèce, où le savoir joint à la noble élégance les a conduits à leur plus grande perfection ; à Rome, enfin, où sans briller autrement que par des secours étrangers, après avoir lutté quelque temps contre la barbarie, ils s'ensevelissent dans les débris de l'Empire²⁰. » D'un autre côté, cependant, il entend rester attentif à la singularité de chaque objet antique et, pour atteindre cet objectif, choisit la forme asystématique, cumulative, éclatée du recueil figuré d'antiquités, fondé sur un très riche appareil de planches dont les multiples figures sont toutes méticuleusement décrites et commentées pour elles-mêmes. La logique synthétique de l'histoire par le récit entre ainsi en conflit avec celle, analytique et fragmentaire, du recueil d'ima-

19 A.C.P. de THUBIÈRES, comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 vol., Paris, 1752-1767.

20 *Ibid.*, vol. 1, p. IX-X. Sur Caylus, cf. entre autres : I. AGHION, éd., *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, Paris, 2002 (catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, Paris, 17 déc. 2002-17 mars 2003) ; J. REES, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar, 2006.

ges. Caylus, d'ailleurs, ne cachait pas ses doutes quant aux « thèses générales » sur les arts²¹ et insiste dans la préface même de son *Recueil* sur le caractère nécessairement fragmentaire du savoir que l'on peut tirer des vestiges antiques. Les antiquaires, souligne-t-il au début de cet ouvrage, « auraient dû observer que parmi les restes précieux d'antiquités qui sont venus jusqu'à nous, il s'en trouve un grand nombre qui, n'étant que de simples fragments, ne sauraient indiquer le tout dont ils sont détachés²² ». Par là, Caylus affiche une distance nette avec son contemporain Winckelmann, dont il critique d'ailleurs le projet même d'une histoire de l'art dans l'Antiquité dans sa correspondance²³. Certes, Winckelmann, comme Caylus, ne cesse de proclamer sa fidélité à une démarche strictement empirique et son souci connexe de placer les œuvres d'art elles-mêmes, et non les sources écrites, au cœur de son travail historique. Mais force est de constater que c'est avant tout sur le texte et nullement sur l'image que repose l'histoire winckelmannienne de l'art, comme le prouvent par exemple les célèbres descriptions de statues antiques. Le texte seul, produit d'un long travail littéraire de description, suffit à Winckelmann pour « montrer » le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère* ou encore le *Torse d'Hercule* à son lecteur, qui cherchera en vain une représentation figurée de ces sculptures dans la *Geschichte der Kunst des Alterthums*²⁴. De façon générale, cet ouvrage ne compte qu'un nombre limité de gravures, de taille modeste et d'importance plutôt secondaire dans l'économie globale de l'ouvrage. C'est que Winckelmann, qui est ordinairement considéré comme le fondateur ou le refondateur de l'histoire de l'art après Vasari, est aussi le premier représentant d'une conception éminemment *narrative* du discours historique sur l'art. L'auteur de la *Geschichte der Kunst des Alterthums* se fixe pour objectif principal, comme il l'indique dans la préface de son ouvrage, l'élaboration d'un *récit* historique cohérent, fondé sur la présentation exhaustive d'un développement cyclique de l'art, entre naissance, croissance, apogée et déclin. Dans cette acception de l'histoire de l'art comme narration historique du devenir de l'art, qui fera de multiples émules en Europe jusqu'au cœur du XIX^e siècle, c'est le texte, et non l'image, qui devient le support central et irremplaçable du panorama historique.

Notons cependant que cette tension entre une histoire de l'art par les images et une histoire de l'art par le récit est loin d'être résolue dans les années 1750-1850, et ce à commencer dans les œuvres de Winckelmann lui-même. S'il privilégie certes le récit historique cohérent dans la *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Winckelmann renoue néanmoins avec la tradition plus ancienne des recueils illustrés d'antiquités dans sa

21 Lettre de Caylus au Père Paciaudi, 20 nov. 1763, in C. NISARD (éd.), *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le Père Paciaudi, théatin (1757-1765)*, 2 vol., Paris, 1877, vol. 1, p. 380.

22 Comte de CAYLUS, *Recueil d'antiquités* (cf. note 19), vol. 1, p. II-III.

23 Lettres de Caylus au Père Paciaudi, 23 janv. 1764, 5 fév. 1764, 26 fév. 1764 et 1^{er} juillet (1764), in C. NISARD (éd.), *Correspondance* (cf. note 21), vol. 1, p. 410, 414 sq., 423 et vol. 2, p. 15.

24 J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst*, *op. cit.* (cf. note 3).

dernière publication d'envergure, les *Monumenti antichi inediti* de 1767 (fig. 12)²⁵. L'œuvre de l'antiquaire allemand semble ainsi témoigner d'une hésitation entre deux modèles perçus comme de plus en plus divergents. Cette même tension se retrouve dans une série d'ouvrages immédiatement ultérieurs. Il en va par exemple ainsi de l'*Histoire de l'Art par les Monumens* de Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, une œuvre qui, comme le suggère son titre, tente d'abolir la tension image-texte ci-devant évoquée²⁶. Par son appareil considérable d'illustrations, l'*Histoire de l'art par les monumens* de Séroux d'Agincourt – quelque 14 000 reproductions d'œuvres d'art de l'époque médiévale sur 325 planches qui entendent retracer l'histoire de l'art du VI^e au XVI^e siècle de notre ère – se situe dans la continuité des ouvrages de Montfaucon. Sa stratégie visuelle est néanmoins différente. Sa principale innovation réside dans l'introduction de « tableaux comparatifs » juxtaposant une multitude d'objets. De grands tableaux illustrent ainsi les différentes écoles de peinture, les différents types d'édifices ou les différents éléments d'architecture. Quoique surchargés de reproductions souvent trop petites, ces tableaux marquent incontestablement une étape dans l'élaboration d'une méthode d'étude de l'histoire de l'art qui accorde au support figuré une place centrale (fig. 13). La tension entre une histoire de l'art par les mots et une histoire de l'art par les images est cependant loin d'être abolie chez Séroux, qui se sent obligé de faire précéder ses quatre volumes de planches de longs chapitres décrivant *par le récit* l'évolution de l'art depuis l'Empire romain jusqu'au XVI^e siècle.

L'examen de ces recueils figurés d'antiquités permet donc non seulement de retracer l'histoire de la connaissance des antiquités à l'époque moderne, mais aussi de réviser certaines représentations convenues concernant la genèse de l'historiographie de l'art. Il permet notamment de saisir la tension féconde qui relie ces magasins d'images, supports d'une histoire figurée de l'art qui ne porte pas encore son nom, à une histoire de l'art par le récit dont on s'accorde habituellement à situer la naissance dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Surtout, l'étude approfondie de ces recueils invite à ne pas penser ces deux types d'histoire comme fondamentalement opposés, mais bien comme liés par un étroit rapport de filiation.

Élisabeth DÉCULTOT

Directrice de recherche CNRS
Centre National de la Recherche Scientifique
Centre Marc Bloch - Friedrichstrasse 191
D. 10 117 Berlin
elisabeth.decultot@ens.fr

-
- 25 J.J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann, Prefetto dalle Antichità di Roma*, 2 vol., Rome, a spese dell'autore, 1767.
26 J.B.L.G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au VI^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 6 vol., 1823 (en réalité 1810-1823).



Fig. 1 : *Mosaïque du Nil* (détail)
Anonyme, Italie, vers 1627
Aquarelle sur pierre noire
Dans Cassiano Dal Pozzo, *Museo cartaceo*
Windsor, Royal Library, Inv. RL 19219.



Fig. 2 : *Mosaïque du Nil (Mosaïque de Palestrina)*

Gravure sur cuivre colorée à la main, d'après un dessin de P.S. Bartoli

Graveur non spécifié

Dans Pietro Sante (ou Santi) Bartoli, Anne Claude Philippe de Thubières, comte de Caylus, Pierre-Jean Mariette, Abbé Jean-Jacques Barthélemy, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome, imitées fidèlement pour les couleurs et le trait d'après les dessins coloriés par Pietro Sante Bartoli ; explications par P. J. Mariette et le comte de Caylus*, Paris, s. n., 1757. Relié avec l'« Explication de la Mosaïque de Palestrine » par l'abbé Barthélemy, Paris, s. n., 1760.



Fig. 3 : Ravenne, Baptistère des Orthodoxes, mosaïque de la coupole
Gravure

Dessinateur et graveur : non spécifiés

Dans Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera Monumenta. In quibus praeipue musiva opera sacrorum, profanarumque medium structura, ac nonnulla antiqui Ritus* [...], 2 vol., Rome, Johannes Jacobus Komarek, 1690-1699, vol. I, pl. LXX.

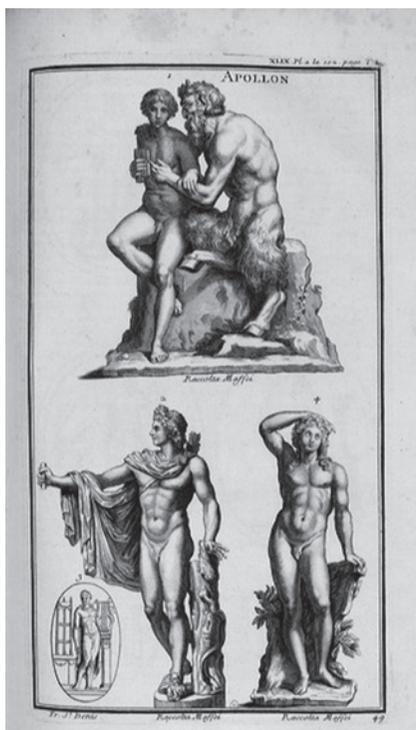


Fig. 4 : Apollon

Gravure

Dessinateur et graveur : non spécifiés

Dans Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 vol. en 5 t., Paris, F. Delaulne, etc., 1719, t. I, vol. I, pl. XLIX.



Fig. 5 : Tabula I. Saeculo I. Jesu Christi Auctoribus Francisco Blanchini Veronensi [...] et Josepho eius ex Fratre Nepote [...]

Gravure

Dessinateur et graveur : Antonio Giuseppe Barbazza (1722 – après 1788)

Dans Giuseppe Bianchini, *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae* [...], 4 vol., Rome, [s.n.], vol. IV, pl. II.



Fig. 6 : Jeune centaure furietti vu de biais

Gravure

Dessinateur : Domenico Campiglia (1692-1775) ; graveur : Antonio Capellari (dates inconnues)

Dans Giovanni Gaetano Bottari, Niccolò Foggini, *Musei Capitolini tomus [...] cum animadversionibus italice primum nunc latine editis*, 4 vol., Rome, A. de Rubeis, G.M. Salvioni, A. Fulgonium, 1750-1782, vol. IV, pl. 33.



Fig. 7 : Thésée et le Minotaure de la basilique d'Herculanum ; deux natures mortes avec des poissons

Gravure

Dessinateur : Francesco La Vega (1737-1804) ; graveur : Rocco Pozzi (1701-1774)

Dans *Le Antichità di Ercolano esposte*, 8 vol., Naples, Regia Stamperia, 1757-1792, vol. I, p. 25 (pl. V).



Fig. 8 : Cratère en calice apulien (aujourd'hui Vatican, musée Gregoriano Etrusco). Partie gauche : Éros volant entre Zeus et Aphrodite ; Europe ornant le taureau ; partie droite : Dionysos, Éros, satyres et ménades

Gravure

Dessinateur et graveur : non spécifiés

Dans Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honble. Wm. Hamilton [...]* / *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire et plénipotentiaire de S. M. Britannique en Cour de Naples*, 4 vol., Naples, Francesco Morelli, vol. 2-4 sans lieu [Florence], 1766-1767 [en réalité 1767-1776], vol. II, pl. XLV.



Fig. 9 : Maquette en liège du temple circulaire de Tivoli, attribuée à Agostino Rosa Saint-Germain-en-Laye, Musée des antiquités nationales, MAN 49811/MU 1916 Ancienne collection Grimod d'Orsay, 46 x 36 x 36 cm.



Fig. 10 : Philipp Daniel Lippert, *Dactyliothecae universalis signorum exemplis nitidis redditae chilias sive scrinium milliarum primum delectis gemmis antiquo opere scalptis plerisque eisq[ue] fere hodie praedicatione et notitia multorum*, Leipzig, Breitkopf, 1755 : deux des trois coffrets contenant les empreintes des pierres gravées.



Fig. 11 : I. Figure de bronze recouverte d'un casque ; II. Danseuse en bronze ; III. Vase
Gravure

Dessinateur et graveur : non spécifiés

Dans Anne Claude Philippe de Thubières, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 vol., Paris, 1752-1767, vol. I, 1752, pl. XXXI (Antiquités étrusques).

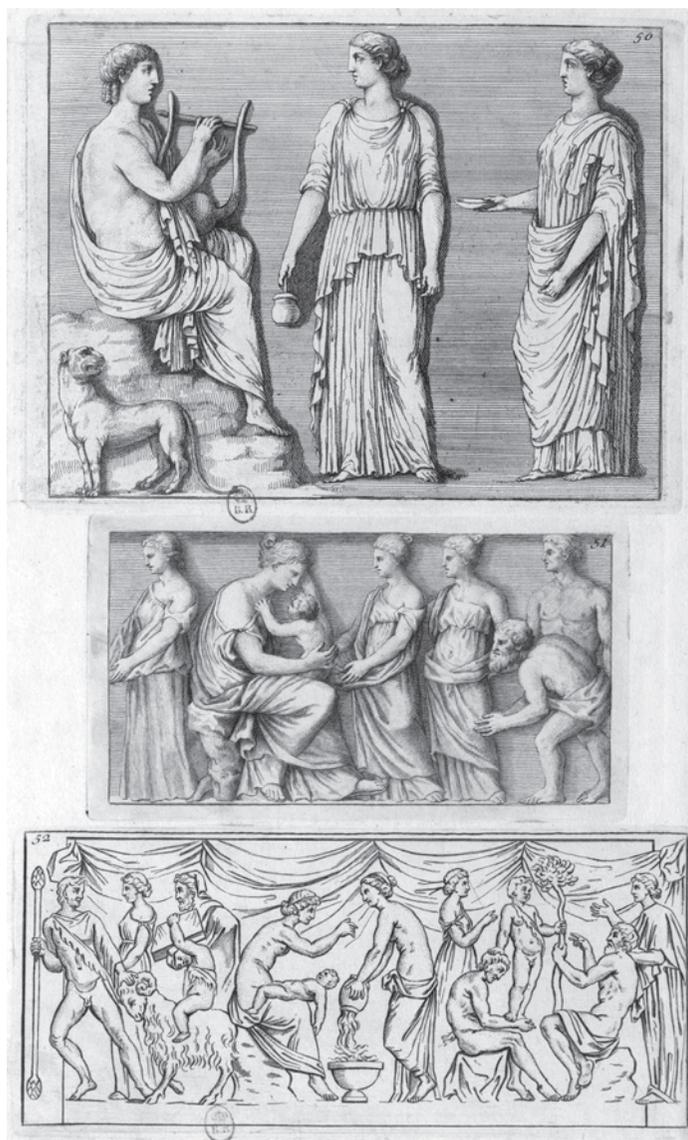


Fig. 12 : (de haut en bas) Orphée et deux Danaïdes, d'après un bas-relief de la villa Pamphili ; Naissance de Bacchus, d'après un bas-relief de la villa Alessandro Albani ; Naissance de Bacchus, d'après un bas-relief de la villa Alessandro Albani

Gravure

Dessinateur et graveur : non spécifiés

Dans Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, Prefetto dalle Antichità di Roma, 2 vol., Roma, a spese dell'autore, 1767, vol. I, pl. L, LI, LII.

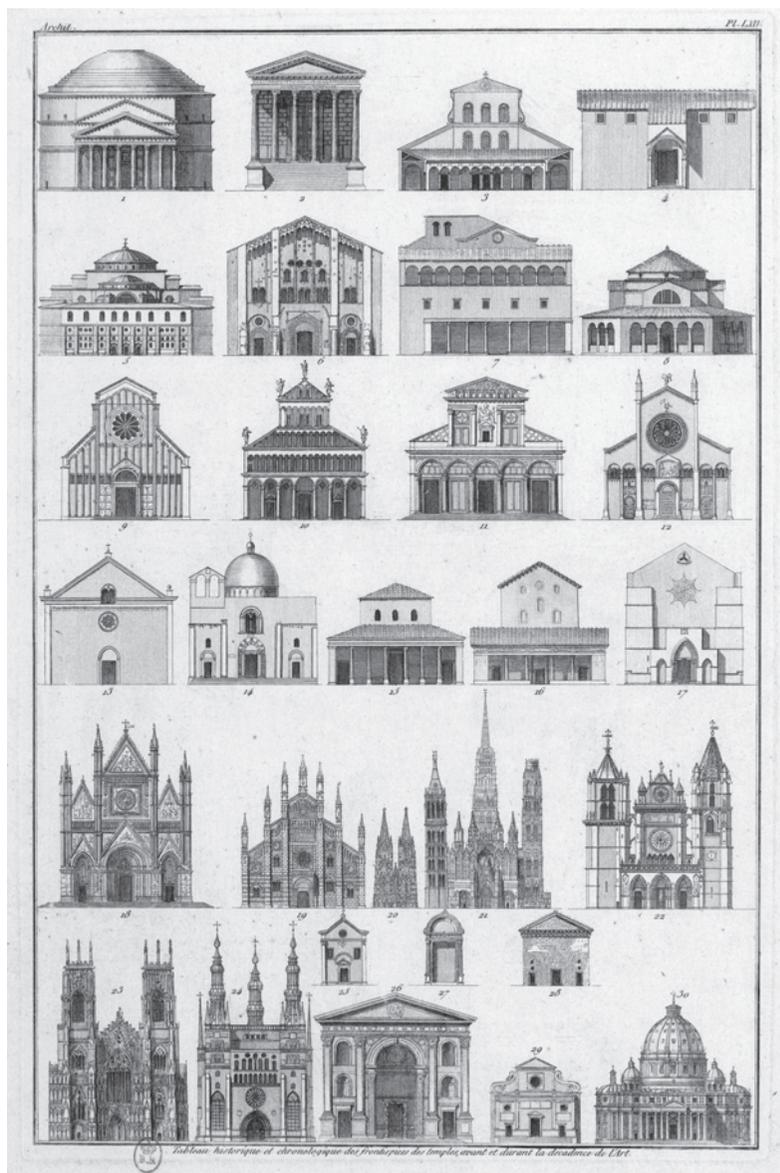


Fig. 13 : Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'art

Gravure

Dessinateur et graveur : non spécifiés

Dans Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au VI^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 6 vol., 1823 (en réalité 1810-1823), vol. IV, pl. LXIV.