

**Zeitschrift:** Outlines  
**Herausgeber:** Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft  
**Band:** 2 (2004)  
  
**Artikel:** Les enjeux théoriques de la description au début de la Kunstgeschichte  
: Karl Philipp Moritz, critique de Winckelmann  
**Autor:** Recht, Roland  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-872219>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

ROLAND RECHT

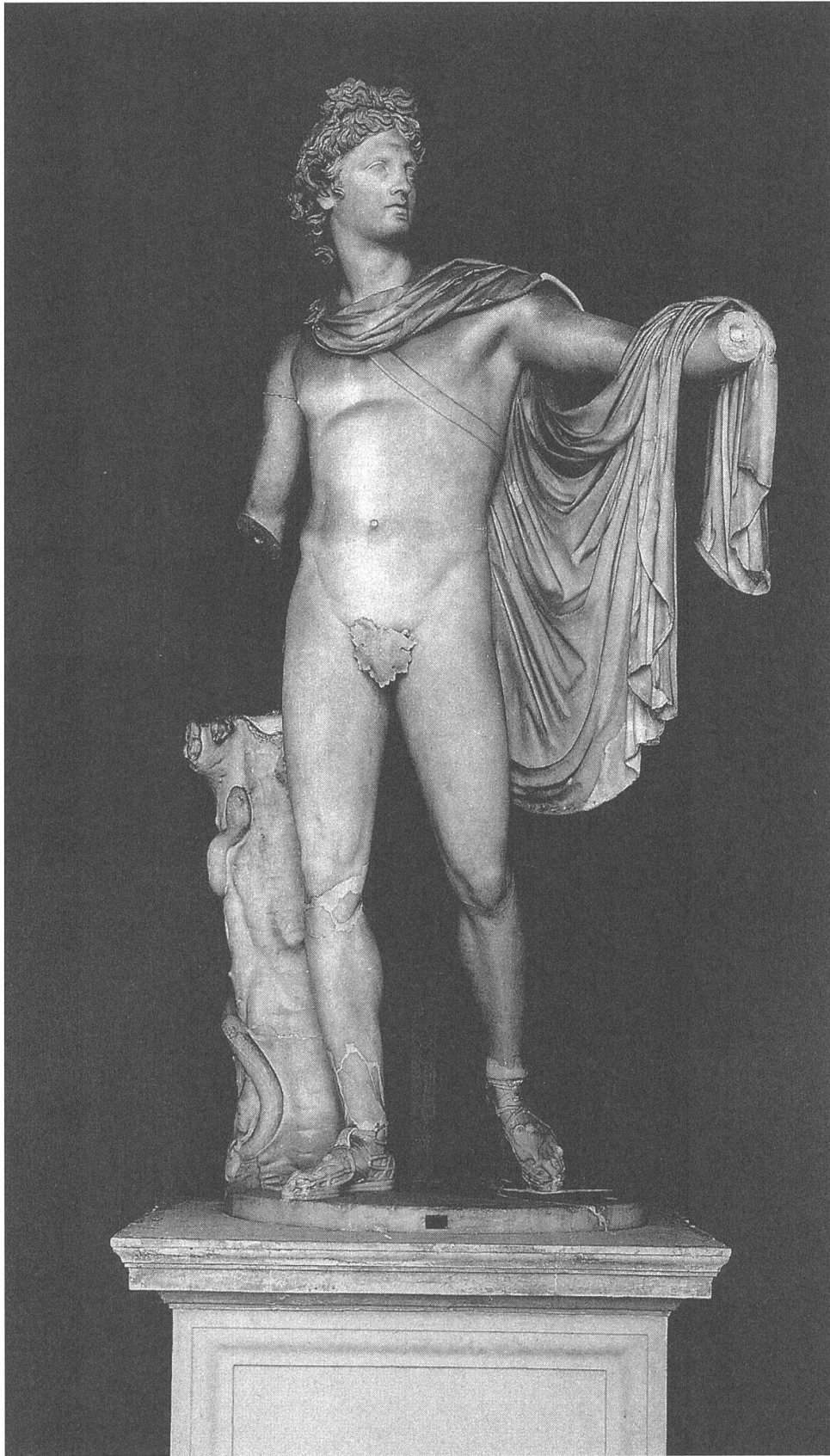
## Les enjeux théoriques de la description au début de la Kunstgeschichte

Karl Philipp Moritz, critique de Winckelmann

*Un dieu extrait de l'invisibilité et saisi dans le marbre blanc.*  
Wilhelm Heinse, *Ardinghello*

Dans les lieux nouvellement affectés à l'exposition des œuvres d'art au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle – salons, galeries princières et collections particulières, musées – s'élaborent plusieurs formes de discours sur l'art qui s'ajoutent au seul qui bénéficiait jusqu'alors d'un statut presque hégémonique, à savoir le discours de l'artiste. Ces formes discursives sont élaborées progressivement en fonction de finalités bien déterminées. Dans cette élaboration, au cours de laquelle Félibien occupe une place essentielle<sup>1</sup>, une question demeure centrale, celle de la description des œuvres plastiques<sup>2</sup>: d'abord parce que, en l'absence de «reproductions» fiables, la nécessité se faisait sentir de rendre compte, à l'aide du langage, de l'aspect des œuvres: ensuite parce que la maîtrise d'un certain langage sur l'art, donc de la capacité à les décrire, conférait à celui qui la détenait une indiscutable autorité; enfin parce qu'il n'y a pas alors de distinction nette entre la description et l'interprétation: qu'elle fût narrative ou analytique, elle révèle une instabilité qui est d'un grand intérêt pour l'historiographie. Je voudrais revenir sur un cas qui n'a été abordé que d'une manière marginale par les historiens de Winckelmann. Il s'agit de la critique que le philosophe Karl Philipp Moritz (1756–1793) émet à l'encontre de l'historien de l'Antiquité à propos de l'Apollon du Belvédère, tel que Winckelmann le décrit dans son *Histoire de l'art* [...] (fig. 1).

Qui est Karl Philipp Moritz? On l'ignorait, pour ainsi dire, jusqu'en 1889, lorsque la thèse de Max Dessoir puis dans les années 30 les travaux d'Eduard Naef et de Robert Minder ont arraché cette œuvre difficile mais fascinante, géniale par certains côtés, à l'oubli<sup>3</sup>. En France, il a fallu attendre 1995 pour voir paraître un recueil de textes<sup>4</sup> rendant intelligible cette pensée difficile qui a anticipé sur la *Critique de la faculté de juger* de Kant, qui a nourri une part non négligeable de la réflexion de Goethe et qui a stimulé d'une façon sans doute décisive la théorie du beau des Romantiques, en particulier d'un Friedrich Schlegel. Moritz effectue la liaison entre le classicisme de Winckelmann et les idées du *Sturm und Drang* issues en partie du sensualisme de Shaftsbury<sup>5</sup>. Sa conception de l'œuvre d'art est celle d'un véritable microcosme, – «Chaque belle Totalité issue de la main de l'artiste formateur est donc l'empreinte en petit du beau le plus haut dans le Grand Tout de la Nature; celle-ci crée après coup, de façon encore médiate, par la main



*Apollon du Belvédère, Musée Pio-Clementino, Vatican*

formatrice de l'artiste, ce qui ne trouvait pas immédiatement place dans son Grand Plan»<sup>6</sup> – comme quelque chose d'«achevé en soi» que seul l'artiste est en mesure de connaître et qu'un spectateur ne peut approcher que d'une façon intuitive. Le génie créateur conserve un rapport unique à l'œuvre d'art à laquelle il doit savoir tout sacrifier: «C'est seulement parce que notre plus haute jouissance du beau ne peut, cependant, aucunement embrasser en soi le devenir du beau à partir de notre propre force ou faculté, que la plus haute jouissance du beau reste toujours celle du génie créateur lui-même, lequel produit le beau; et le beau, dès lors, a déjà atteint sa fin la plus haute dans son propre surgissement, dans son devenir...»<sup>7</sup>

En 1788, Moritz publie un texte intitulé *Dans quelle mesure les œuvres peuvent-elles être décrites?* qui portera, dans ses éditions ultérieures, le titre *La signature du beau*<sup>8</sup>. Je vais tenter d'en résumer le propos, sachant que ce qui m'intéresse apparaît dans la dernière partie, où il se livre à la critique d'une description de Winckelmann. Le texte commence par l'évocation, d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide (Livre vi), de Philomèle, à laquelle Térée, roi de Thrace, avait arraché la langue et qui, condamnée ainsi au silence, «broda l'histoire de sa souffrance dans un vêtement» afin de la faire lire à sa sœur Procné (Ovide, Livre vi). «Ici, poursuit Moritz, la description était devenue une avec le décrit [...] Car en vérité rien n'était *plus proche* du malheur de l'innocence en pleurs et ne lui était aussi intimement apparentée, que cette œuvre douloureuse brodée de ses mains [...] Qui pourra dépeindre le malheur de Philomèle d'une manière aussi émouvante que le drapé dans lequel elle le broda elle-même?» D'une manière générale, déplore Moritz, «la description verbale doit [...] se contenter d'indiquer simplement ce qui, par son existence même, en dit plus que des mots [...] Car l'essence du beau consiste en ceci, qu'une partie devient toujours parlante et significative à travers l'autre, et que le Tout devient tel par lui-même – il s'explique lui-même – se décrit par lui-même – et n'a donc plus besoin d'aucun éclaircissement ni d'aucune description».

L'esthétique de Moritz souligne le rôle du spectateur: la fonctionnalité de l'œuvre tournée, comme je l'ai dit, vers l'intérieur, réclame d'être perçue comme telle. Le beau a besoin du sujet mais il ne devient pas ce qu'il est uniquement par la grâce d'un regard extérieur. Peter Szondi a montré que dans la pensée de Moritz s'opère le passage d'une esthétique de l'effet, qui est encore à l'œuvre chez Winckelmann, à une esthétique du réel ou de l'objet (*Realästhetik*)<sup>9</sup>.

Une œuvre qui nécessiterait encore un complément textuel serait imparfaite, proclame Moritz: nous avons là une définition de l'œuvre d'art qui, certes, reprend celle du classicisme et du néo-classicisme – un tout inaltérable dans sa perfection – mais qui va au-delà dans la mesure où elle récuse la théorie de *l'Ut pictura poesis*, peinture et poésie ne pouvant pas demeurer «sœurs» comme le voulait Lomazzo ou, pour dire comme Du



Fresnoy, «ce qui est indigne des vers des poètes ne mérite pas non plus que les peintres y consacrent leurs efforts.»<sup>10</sup> La difficulté de faire en sorte que les mots destinés à décrire le beau soient eux-mêmes le beau est, aux yeux de Moritz, quasi insurmontable: «dans la description du beau par les lignes, celles-ci, assemblées, doivent être le beau, car le beau ne pourra jamais être décrit autrement qu'à travers lui-même: il ne commence qu'au moment où la chose est une avec sa description.»<sup>11</sup> Seul un authentique poète, créateur lui-même, saura restituer le beau des œuvres plastiques. Il se peut que Moritz ait eu à l'esprit l'anecdote rapportée par Bellori selon laquelle Annibal Carrache aurait dessiné le groupe du *Laocoon* pendant que son frère Augustin s'évertuait à l'évoquer en paroles, manifestant ainsi la supériorité de l'œuvre plastique sur le discours<sup>12</sup>. Dans le texte de 1788 que j'ai cité plus haut, sur *L'imitation formatrice du beau*, Moritz écrit que «l'essence» de la «nature du beau» «se tient hors des limites de la faculté de penser»: «C'est beau», dit-il, «parce que la faculté de penser, rencontrant le beau, ne peut même plus demander: pourquoi est-ce beau? – Car la pensée manque bien de tout point de comparaison d'après lequel elle pourrait juger et considérer le beau. Quel point de comparaison reste-t-il pour le beau authentique, sinon le concept d'ensemble de toutes les proportions de ce grand Tout de la Nature qu'aucune faculté de penser ne peut embrasser?» Et de conclure: «Le beau ne peut être reconnu, il doit être produit – ou ressenti.»<sup>13</sup>

Il nous est alors aisé de comprendre le sens des reproches que Moritz formule à l'égard de Winckelmann dans la dernière partie de son essai sur *La signature du beau*, dont je cite la fin dans son intégralité:

«Nous en revenons donc une nouvelle fois au point où les œuvres des arts formateurs sont elles-mêmes déjà leur plus parfaite description, laquelle ne peut être décrite encore une fois.

»Car la description par contours, assurément, est déjà en soi-même plus significative et plus déterminée que toute description par des mots.

»Les contours *unissent*, les mots ne peuvent que se séparer les uns des autres; ils découpent bien trop vivement dans les courbes délicates des silhouettes, pour que celles-ci n'en souffrent point.

»La description de l'Apollon du Belvédère par *Winckelmann* déchire donc le Tout de cette œuvre, dès lors qu'elle lui est immédiatement appliquée, et qu'elle n'est pas considérée plutôt comme une description purement poétique d'Apollon lui-même, laquelle ne s'attaque en rien à l'œuvre d'art.

»Cette description a donc fait bien plus de tort à la contemplation de cette sublime œuvre d'art, qu'elle ne lui a été utile, parce qu'elle a soustrait le regard au Tout et l'a attaché à la partie isolée, laquelle doit pourtant disparaître toujours dans une contemplation plus rapprochée, et se perdre dans le Tout.

»Egalement, la description winckelmannienne fait de l'Apollon une composition de morceaux détachés, dans la mesure où elle lui attribue un front de Jupiter, des yeux de Junon, etc.; l'unité de la sublime formation s'en trouve profanée, et son impression bien-faisante détruite. Autant il serait à présent dépourvu de finalité de décrire à la suite les beautés d'un poème, au lieu de lire celui-ci à haute voix, ou de vouloir dépeindre par des mots l'air d'une musique éminente qu'il nous est possible d'entendre, autant il est vain également, et contraire à la finalité, de décrire au sens propre, d'après leurs parties isolées, des œuvres d'art que l'on peut voir en totalité.

»Si quelque chose de valable doit être dit sur les œuvres des arts plastiques, et en général sur les œuvres d'art, cela ne doit pas être une simple description de ces œuvres d'après leurs parties isolées, mais cela doit nous fournir une ouverture plus précise sur le Tout et la nécessité de ses parties.»<sup>14</sup>

Selon Moritz, une œuvre d'art achevée, parfaite, est auto-descriptive. Toute description «brute» d'une œuvre d'art plastique ne peut être que redondante; de plus, elle brise l'unité qui doit être le propre de l'œuvre d'art authentique. La comparaison qu'il établit entre la «description par contours» et la «description par des mots» est particulièrement éloquente. Pour un même thème, contours et mots, c'est-à-dire œuvre plastique – et celle évoquée par Moritz nous fait immédiatement penser à une sculpture classique – et œuvre littéraire ne sont pas interchangeables, l'une et l'autre ne peuvent pas être investies des mêmes possibilités expressives. Elles doivent l'être conformément à leur objet. Le contour est ce qui manifeste l'unité du Tout en même temps que son caractère achevé. Que les mots mettent en cause cette unité visuelle va de soi, mais Moritz fait de ce constat une appréciation négative au détriment des mots<sup>15</sup>. Cette dépréciation n'est pas imputable à la durée que nécessitent les mots pour être lus contrairement aux images que nous percevons instantanément. Comme l'a rappelé Lessing dans son *Laocoon*, cette distinction fait le propre de la poésie et des arts figurés, et Moritz pourrait tout simplement opérer ici cette même distinction. Mais il affirme que Winckelmann, en examinant les «parties isolées» de l'Apollon du Belvédère, perd le sens du Tout qui les englobe. Moritz conteste par conséquent l'analyse de l'œuvre plastique que Winckelmann, rappelons-le, est le premier à pratiquer et qui inaugure en quelque sorte une méthode spécifique à l'histoire de l'art, puisque cette analyse repose nécessairement sur l'examen détaillé des œuvres. La dernière phrase de Moritz indique les grandes lignes de ce que serait non pas une histoire de l'art mais une science de l'art: au lieu d'une description, Winckelmann devrait fournir une «ouverture plus précise sur le Tout et la nécessité de ses parties.» Autrement dit, il faut, pour parler d'une œuvre d'art, ou bien être un artiste soi-même, ou un spectateur guidé par une solide intuition de ce qui fait la singularité d'une œuvre d'art, à savoir son unité organique. D'ailleurs Winckelmann en a convenu

comme pour anticiper les reproches de Moritz. Il conclut en effet sa description ainsi: «Comment pouvoir te décrire, ô inimitable chef-d'œuvre! Il faudrait pour cela que l'Art même daignât m'inspirer et conduire ma plume. Les traits que je viens de crayonner, je les dépose à tes pieds: ainsi ceux qui ne peuvent atteindre jusqu'à la tête de la Divinité qu'ils révèrent, mettent à ses pieds les guirlandes dont ils auroient voulu la couronner.»<sup>16</sup>

Assurément, Winckelmann a conscience que seule une inspiration aussi haute que celle du chef-d'œuvre en face duquel il se trouve, est à même de conduire à une description, à une interprétation dignes de lui. Une bonne description exige une étroite sympathie avec l'œuvre décrite. C'est ce qu'exprime Moritz à propos de la description de la nature: «Seul saura décrire le plus parfaitement la nature, celui qui en fait l'expérience comme s'il formait un tout avec elle, dans la mesure où il se fond en elle et se sent imbriqué en elle de la manière la plus intime... Dans les moments où une telle description aboutit, la conscience de soi individuelle doit se perdre en même temps dans la conscience partagée du grand Tout de la nature, dont est pénétré l'organe pensant et sensible. D'une semblable atmosphère de l'âme [Stimmung] qui doit être là dès le commencement, avant qu'on ne songe à une telle représentation, celle-ci ne peut être que la conséquence [...] La vérité de l'impression insuffle de la vie à chaque expression singulière et agit de façon à ce que mot et image se correspondent toujours.»<sup>17</sup> La recherche de l'expression nous éloigne de ce que nous souhaitons exprimer: la quête de l'effet serait, pour Moritz, l'indice d'une sorte d'inadéquation entre le sujet et l'objet. Fondamentalement, c'est dans l'inspiration que peut seule susciter une œuvre – de nature ou d'art – que se situe la source d'une écriture digne de cette œuvre.

Dans le détail, la critique de Moritz porte sur la déconstruction à laquelle Winckelmann soumet l'objet de sa description: «Ce front est le front de Jupiter renfermant la Déesse de la Sagesse; ces sourcils, par leur mouvement, annoncent leur volonté; ce sont les grands yeux de la Reine des Déeses, & la bouche est la bouche même qui inspirait la volupté au beau Branchus. Semblable aux tendres rejetons du pampre, sa belle chevelure flotte autour de la tête, comme si elle était légèrement agitée par l'haleine du zéphyr...»<sup>18</sup> A chaque «partie isolée», Winckelmann attache une comparaison, quittant le domaine strict de la description pour aborder celui de l'interprétation. Il déploie tout un système métonymique de relations alors que l'injonction de Moritz exigerait plutôt l'établissement d'une chaîne de relations métaphoriques. Dans le texte sur l'Apollon du Belvédère, comme dans la plupart des descriptions d'œuvres singulières, ces formes idéales sont recrutées par Winckelmann dans la poésie et dans la mythologie. Cependant, le chemin d'une histoire de l'art est tracé: chaque partie, une fois isolée, est comparée à celle d'une autre figure qui offre avec l'œuvre analysée certaines analogies. Les reproches consignés par Moritz portent bien sur ce travail de déconstruction qui est le propre de

toute analyse et qui, à ses yeux, dissout la parfaite unité du Tout. L'art condense et synthétise, l'analyse décompose et fragmente. Il reproche à Winckelmann d'adopter une posture, celle de l'historien soucieux de l'effet produit par son texte. Voici ce qu'il écrit dans ses *Voyages d'un Allemand en Italie dans les années 1786 à 1788*<sup>19</sup>:

«Quiconque lit ces mots [la description de l'Apollon du Belvédère de Winckelmann] tout en regardant l'Apollon, plutôt que d'être touché par la pure beauté du Tout, va se sentir fortement perturbé et attiré par des accessoires. Après une telle description, il lui faut énumérer les beautés de l'œuvre si élevée et si simple, les unes après les autres, ce qui est une offense à l'œuvre d'art, dont toute la grandeur réside dans sa simplicité.

»Celui à qui il importe de rendre hommage au beau, va soumettre son discours à l'œuvre d'art qu'il veut décrire et évoquer davantage à l'aide de courtes remarques que prétendre décrire d'une manière complète: car ce n'est pas sa description mais l'objet de celle-ci qu'il convient d'admirer et devant la contemplation de l'œuvre d'art elle-même, toute description doit être oubliée. La description que Winckelmann donne de l'Apollon du Belvédère me paraît, face à son objet, bien trop composée et recherchée. Le génie de l'art s'est endormi à ses côtés lorsqu'il l'a rédigée; et il a assurément songé davantage à la beauté de ses mots qu'à la véritable beauté du haut et divin idéal qu'il décrivait.»

C'est au cours de l'été 1788 à Rome que Moritz a travaillé sur le texte relatif à la description. Il lit Winckelmann quotidiennement, puisque les pages de l'*Histoire de l'art* [...] lui servent de cicerone dans la ville qu'il habite. C'est aussi le temps d'intenses échanges intellectuels avec Goethe (entre octobre 1786 – Goethe est arrivé le 29 – et le 23 avril 1788, date de son départ définitif) et de discussions qui portent sur l'art de l'Antiquité et son premier historien<sup>20</sup>. Voici ce qu'il écrit à Goethe une fois que celui-ci a quitté Rome: «Comme le mensuel académique de Berlin m'a commandé des descriptions d'œuvres d'art, je travaille à un essai, pour ce mensuel: dans quelle mesure les œuvres d'art peuvent-elles être décrites?

»A cette occasion, j'ai relu les descriptions que donne Winckelmann du Laocoon et de l'Apollon et j'ai cherché à les analyser – j'ai aussi lu très attentivement la description homérique du bouclier.<sup>21</sup> Il faut évidemment se demander pourquoi Moritz a pris pour cible la description de l'Apollon et non celle du Laocoon, autre morceau d'anthologie, mais dont l'originalité éclate bien plus fortement et dont il a laissé lui-même une description<sup>22</sup>. Dans cette page sur le Laocoon, Winckelmann décrit la lutte stoïcienne que mène le prêtre troyen contre la douleur à partir des effets qu'elle produit sur son visage et son corps. Le passage sur le Laocoon est bien plus proche d'une véritable description que celui relatif à l'Apollon.

Le 9 août, Moritz revient sur ses préoccupations: «La dissertation “dans quelle mesure les œuvres d'art peuvent-elles être décrites?” m'a mené très loin; parce qu'elle

contient en même temps la définition des limites entre la poésie et l'art plastique. Les pensées vers lesquelles cela m'a conduit et qui sont elles-mêmes une sorte de poésie, me ravissent d'une façon extraordinaire et me procurent des moments très agréables. Car ce qui m'était apparu comme contradictoire et violemment opposé se résout toujours davantage dans ce qui ne se désigne pas soi-même à l'aide de mots mais à l'aide d'images.

»Comme j'aimerais pouvoir parler de cela avec vous, ne serait-ce qu'une seule heure afin de pouvoir ainsi m'entretenir oralement avec l'objet même sur lequel je réfléchis et de percevoir sa voix qui me répond.

»Il résulte jusqu'ici de mes réflexions: que seule la poésie la plus parfaite (achevée), sans que son auteur en soit conscient, est la plus parfaite et la plus juste description du chef-d'œuvre de l'art figuré; tout comme ma pensée se présente comme la plus parfaite incarnation ou la représentation la plus accomplie du chef-d'œuvre d'imagination – A ce propos se pose, il est vrai, la question du comment? Ce comment que je ne sais moi-même saisir autrement qu'à l'aide d'expressions poétiques et incertaines, qu'elle apparaisse devant moi aussi clairement et nettement dans sa totalité.»<sup>23</sup>

Tel est le terrain sur lequel Moritz déplace le problème de la description: celle-ci ne peut entrer en concurrence avec l'œuvre plastique qu'elle décrit que dans la mesure où derrière les deux – texte et œuvre – se tient un unique modèle mimétique. Avant de préciser ce point, rappelons l'importance de la théorie de l'imitation pour Moritz. La question de l'imitation a été en effet formulée par Moritz d'une façon tout à fait singulière, comme l'a reconnu Schlegel, avant tout dans son essai *Sur l'imitation formatrice du beau*, également de 1788<sup>24</sup>. Imiter, ce n'est pas reproduire les modèles absolus de l'art antique, mais ce n'est pas non plus reproduire la nature. Car ce n'est qu'à partir du moment où l'art fut inventé que la nature fut considérée comme artistique. Il existe pour Moritz trois formes d'imitation: singer – le fou singe Socrate –, parodier – le comédien parodie Socrate –, imiter par l'esprit – le sage imite Socrate. Autrement dit: imitation servile, imitation composée et imitation inspirée. Winckelmann avait déjà opéré la distinction entre la copie servile et l'imitation avant de décréter, dans l'*Histoire de l'art* [...], que la pratique de l'imitation caractérisait une période de décadence. Goethe restreint la distinction au champ de l'art selon une division également ternaire en «simple imitation» de la nature, «manière» et «style» qui correspondraient, selon Wilhelm Waetzoldt, aux trois niveaux de Moritz<sup>25</sup>. Pour ce dernier, le véritable artiste assemble, en créant, des éléments épars dans la nature afin de créer une unité à partir d'eux: Moritz parle d'une «pulsion de formation» ou «pulsion d'imitation formatrice» qui reforme un Tout – l'œuvre d'art – à la manière du Tout de la nature<sup>26</sup>. Cette pulsion tient le juste milieu entre ce qu'il nomme «la manie de l'imitation» et la «manie de l'original»<sup>27</sup>. Tandis que les objets sont utiles, et possèdent leur raison d'être en dehors d'eux, l'œuvre d'art se caractérise par son



intransitivité: elle est inutile, possédant «toute sa valeur et la fin de son existence en elle-même.» Mais son inutilité «externe» est en quelque sorte compensée par sa finalité «interne» qui repose sur l'harmonieux accord entre les parties qui se répondent. C'est une nécessité structurelle, organique, qui réunit les parties et qui fait qu'une œuvre est belle<sup>28</sup>.

Moritz a, pour la première fois, proclamé le caractère à la fois arbitraire et intransitif du beau. Si imitation il y a, ce n'est pas d'objet à objet, d'un produit de la nature à un produit de l'art, ou encore d'un produit de l'art archétypal à un autre produit de l'art, mais c'est dans l'activité formatrice de l'artiste elle-même qui imite celle du Créateur. Ce n'est plus l'œuvre qui imite, c'est l'artiste. A l'imitation reproductrice se substitue un processus re-productif. Mais en vérité, Moritz ne peut comparer les qualités respectives de l'œuvre d'art et de la description qui en est donnée qu'au prix d'une confrontation des deux à une distance strictement égale par rapport à un modèle mimétique qui leur est commun et qui devient le véritable référent. Ce référent, c'est «l'imitation formatrice». Nous saisissons alors plus clairement pourquoi une telle exigence vis-à-vis de la description: le descripteur doit être animé par la même pulsion formatrice qui caractérise la création artistique. Sans quoi, l'unité et l'accomplissement qui sont le propre de l'œuvre d'art seront irrémédiablement ruinés par le travail de description. Une telle inquiétude ne peut naître chez Moritz que s'il admet la congruence du visible et du dicible. J'y reviendrai plus loin.

Il ressort de l'essai de Moritz que j'examine ici, que l'expérience directe, immédiate, de l'œuvre d'art constitue la seule voie d'accès à sa connaissance. Depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette question est régulièrement débattue: une description et, partant, une connaissance satisfaisantes de l'œuvre d'art ne sont possibles qu'à partir d'une expérience directe. «Pour obtenir une connaissance véritable et complète du beau, explique Winckelmann, il n'est pas d'autre moyen que de contempler les originaux eux-mêmes, et ce notamment à Rome.»<sup>29</sup> On constate qu'à la description textuelle dont on déplore l'insuffisance est le plus souvent préférée la contemplation directe de l'œuvre, cette expérience immédiate de l'original étant sans doute considérée comme l'équivalent, pour l'amateur, de l'intimité dans laquelle le peintre lui-même «vit» avec l'œuvre<sup>30</sup>. Cependant, si la description est alors reconnue comme un genre, une forme particulière de discours sur l'art, il faut insister néanmoins sur l'imprécision du terme: le mot «description» ne désigne pas toujours une évocation des éléments qui composent un tableau, il glisse volontiers vers un autre registre, celui de l'analyse. Il peut désigner une simple mention tout comme une véritable interprétation. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les «descriptions» des peintures de la Galerie de Versailles, auxquelles vont s'atteler huit descripteurs différents, sont en réalité des «explications» d'ordre iconologique dont l'enjeu politique est connu<sup>31</sup>.



Mais la description comme compte-rendu de l'aspect d'une œuvre d'art ainsi que des données techniques et matérielles nécessaires à son identification, telle qu'elle s'imposera dans les premiers catalogues raisonnés, est déjà à l'ordre du jour. Je n'en donnerai pour exemple qu'un extrait de la préface à son *Account of some of the Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy* de Jonathan Richardson père: «Comme chaque peinture, chaque statue ou chaque bas-relief dépose dans l'esprit du spectateur, en plus de ce qu'il représente, une idée de ce qu'il est, distincte de toutes les autres dues au même type d'œuvre, celui qui souhaite décrire l'œuvre doit se soucier de rendre cette idée. Il est vrai que certaines choses ne sauraient être décrites qu'à l'aide des seuls mots: mais les mots peuvent aller bien plus loin que tout ce que je connais par ailleurs. Ils ne se contentent pas d'indiquer que l'œuvre existe, ce qu'elle représente et dans quel état elle se trouve; quelles idées y président et comment elles sont exprimées; en bref, quels sont ses beautés et ses défauts. Et bien que ni le coloris, ni le style du dessin, ni l'atmosphère, ni encore certaines attitudes se puissent décrire correctement, on peut néanmoins dire quelque chose à leur propos et les rendre compréhensibles même à celui qui n'est pas un connaisseur. Par contre, il suffit de dire à un connaisseur que telle œuvre est de tel maître pour qu'il se fasse une idée précise même de la plus indescriptible d'entre elles; et surtout si on ajoute que l'œuvre a été faite à telle époque, dans tel style et dans tel degré de perfection. Si l'œuvre peut être comparée à d'autres, on peut se référer à elles; si l'œuvre est connue par des gravures, des copies ou des dessins, il faudrait en tous les cas les mentionner afin de mettre le lecteur dans la même situation que s'il avait l'œuvre devant les yeux.»<sup>32</sup> C'est évidemment sur ce dernier point que le désaccord avec Winckelmann sera complet.

L'œuvre de Winckelmann marque en effet un moment essentiel dans ce débat. Si son ambition est bien d'écrire une histoire systématique de l'art, il prétend le faire en rompant avec les procédures appliquées par ses prédécesseurs: ceux-ci, dit-il, ne connaissaient en général les œuvres d'art plastique qu'à travers les descriptions livresques: «Il a paru quelques ouvrages sous le titre d'Histoire de l'art; mais l'art y a peu de part. Les Auteurs de ces ouvrages n'ayant pas suffisamment étudié leur matière, n'ont pu nous donner que des redites [...] On chercherait vainement des notions de l'Art dans les ouvrages somptueux qui ont paru jusqu'ici, & qui renferment les descriptions d'anciennes statues. La description d'une statue doit énoncer ce qui constitue sa beauté, et indiquer le caractère de son style [...] Mais dans quel ouvrage trouve-t-on indiqué en quoi consiste la beauté d'une statue? Quel savant a été à portée de l'examiner avec les yeux d'un Artiste éclairé? La plupart de nos descriptions en ce genre ne valent guère mieux que celles de Callistrate: ce Sophiste superficiel auroit pu décrire dix fois plus de statues qu'il n'a fait, sans jamais en avoir vu une seule. Nos idées se rétrécissent à la lecture de la plupart de

ces descriptions; ce qui étoit grand devient petit [...] Richardson, qui nous a donné une description des édifices de Rome & de ses environs, ainsi que des statues qu'ils renferment, parle de toutes ces choses comme un homme qui ne les auroit vues qu'en songe [...] Cependant, son livre, malgré ses défauts, est encore le meilleur que nous ayons dans ce genre [...] Il est donc très-difficile, pour ne pas dire impossible, d'écrire hors de Rome un ouvrage solide sur l'Art antique & sur les Antiquités peu connues; mais il est encore plus difficile de saisir la connaissance de l'Art dans les ouvrages des Anciens: après les avoir vus cent fois, on y fait encore de nouvelles découvertes. Mais la plupart des soi-disans connoisseurs de l'Art pensent acquérir les notions de l'antique, en promenant avec indifférence leurs regards sur les monumens, à-peu-près comme certains amateurs de Belles-Lettres croient saisir les principes de la littérature en lisant des journaux.»<sup>33</sup>

Une connaissance empirique des œuvres permet de ne pas se fier aux représentations que des graveurs souvent fautifs nous ont laissées et de distinguer, par exemple, les parties restaurées ou manquantes. C'est donc à un examen minutieux, l'équivalent de l'étude de la diplomatique que pratiquaient les mauristes<sup>34</sup>, que nous convie Winckelmann en présence des œuvres de l'Antiquité. Mais il y a encore autre chose: la description de Winckelmann rompt aussi avec la tradition académique française. Une division en quatre parties (dessin, composition, coloris, expression) serait conforme au *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles<sup>35</sup>, mais on rencontre des hiérarchies différentes. Dans la fameuse communication faite devant l'Académie royale de peinture et de sculpture le 5 novembre 1667 et publiée par André Félibien<sup>36</sup>, Charles Le Brun donne la description-analyse du tableau de Poussin *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* selon un plan qui parcourt la disposition, le dessin, les expressions, la perspective et le coloris. Ce topos, comme l'a noté Wilhelm Schlink, prend naissance dans la théorie de l'art maniériste<sup>37</sup>. De son côté, Marc Fumaroli a rappelé que la description de tableaux en prose, qui «devient le genre littéraire par excellence de l'amateur d'art romain du XVII<sup>e</sup> siècle», va contribuer à la formation du spectateur<sup>38</sup>. Une des plus anciennes descriptions d'œuvre d'art connues, celle des peintures de Lanfranco dans la coupole de San Andrea della Valle par Ferrante Carlo des alentours de 1627 (restée inédite), est à la fois description et analyse stylistique<sup>39</sup>. Après avoir décrit l'architecture de la coupole, il traite en trois parties bien distinctes l'*historia*, la *maniera* et l'*invenzione*. On voit aussi que, dès la description de Le Brun, le genre de la description aborde l'analyse formelle – le dessin et l'expression des passions selon Raphaël, le coloris de Titien, la composition de Véronèse<sup>40</sup>. Il convient en effet de rappeler que Le Brun avait choisi de traiter devant ses confrères pour la première fois, selon ses propres dires, d'une œuvre moderne, mais que le choix de Poussin, son propre maître, et les qualités qu'il reconnaît dans son œuvre qui réunirait les vertus de tous les grandes maîtres du passé – Raphaël, Titien,

Véronèse – constituant, par ricochet, une justification et une glorification de son œuvre à lui qui se considère comme l'héritier de Poussin.

Ce n'est pas seulement parce que l'objet est spécial, puisque c'est à la sculpture et non à la peinture que s'intéresse Winckelmann. En effet, dans les *Sendschreiben*<sup>41</sup>, il nous livre une description très détaillée d'un tableau de Gérard de Lairesse, *Le roi Séleucos présentant Stratonice à Antiochos*, qui est un modèle du genre. Après avoir décrit les figures en fonction de leur importance iconographique, parfois corroborée par le traitement pictural, l'auteur relève les principales qualités chromatiques et la composition du tableau. Dans l'analyse de l'intrigue elle-même, Winckelmann ne manque jamais d'observer les relations psychologiques qui unissent les protagonistes de la scène. Cet intérêt pour les sentiments exprimés par le peintre marque la présence de la subjectivité de l'auteur de la description. C'est à travers eux que naît une appréhension empathique de l'œuvre d'art. La passion ne sera jamais tout à fait absente de l'ekphrasis winckelmannienne en même temps que la tentation d'une sorte de distance – que j'ai envie de nommer la raison historique – qui placerait l'homme au-dessus de ses passions. C'est là une singularité de l'œuvre de Winckelmann. De cela, le Laocoon et l'Apollon du Belvédère sont des témoignages remarquables, peut-être les plus remarquables. C'est sans doute ce qui explique que Moritz a fait de ce dernier l'objet de sa critique, objet grâce auquel il veut frapper au cœur de la «méthode» de Winckelmann. Là où l'enthousiasme de celui-ci s'empare de l'œuvre et prend la forme d'un hymne, devrait passer un peu de fougue poétique, quelque chose qui s'apparenterait à de la poésie. Or, Moritz déplore l'absence totale de sentiment poétique dans l'écriture de Winckelmann. Sur ce point, le désaccord entre Moritz et Goethe semble total. Celui-ci écrit en effet que Winckelmann «se présente lui-même comme un poète, à vrai dire comme un poète distingué, qu'on ne saurait méconnaître dans ses descriptions de statues [...] Il voit à l'aide de ses yeux, il saisit avec le sentiment des œuvres ineffables et cependant il ressent le besoin irrésistible de les approcher à l'aide de mots et de lettres. La splendeur achevée, l'idée d'où cette forme est née, le sentiment suscité en lui par la contemplation doit être communiqué à l'auditeur, au lecteur [...]»<sup>42</sup>.

L'interprétation ne devient possible qu'à partir du moment où l'œuvre apparaît dans toute son authenticité: dans ce processus qui relève de l'herméneutique, la description occupe une fonction épistémologique. Elle signifie, pour Winckelmann, le retour à l'œuvre originelle dégagée enfin de toute opacité. Telle est la noble tâche qu'il s'est assignée. Mais son œuvre ne mène guère à son accomplissement. La description est chez lui, du moins dans son œuvre de maturité, interprétation. Car il convient aussi de saisir les fluctuations auxquelles est soumis le statut de la description winckelmanienne, par exemple à partir de celle de l'Apollon du Belvédère dont on connaît justement une première

version (fin 1755) découverte par Carl Justi dans une bibliothèque de Florence<sup>43</sup>. Il s'y montre davantage préoccupé par une observation scientifique, plus clinique faudrait-il dire, où le modèle des sciences naturelles (Buffon<sup>44</sup>, Daubenton) semble encore relativement prégnant. Chaque détail de l'anatomie est signalé, parfois augmenté d'une comparaison avec d'autres œuvres – même avec celle du Corrège! La matrice d'une description exigeante est alors pleinement formée, même si elle est d'une sècheresse déroutante: son auteur n'a-t-il pas affirmé, dans une lettre du 26 mars 1756, que pour atteindre à une description comme celle de l'Apollon, il fallût s'élever au-dessus de l'humain? Et dans une autre lettre, il constate qu'elle exige de lui un effort comparable à celui que demanderait un «poème héroïque<sup>45</sup>». Assurément, une telle ambition n'est pas réalisée dans cette tentative première. Mais c'est justement dans la version qui figurera dans l'*Histoire de l'art* [...], et que critique Moritz, qu'il renoncera à une abondante mais sèche nomenclature au profit d'une plus grande accentuation du caractère littéraire du texte.

Dans sa remarquable étude, Hans Zeller a bien opéré les distinctions qui s'imposent entre la version de Florence, deux autres dans le fonds de la Bibliothèque nationale de Paris, deux autres versions presque identiques dans les lettres adressées à Wille et à Stosch et qui ne diffèrent que très légèrement de celle, définitive, de l'*Histoire de l'art* [...] <sup>46</sup>. A la différence de Justi, Zeller pense que les deux versions ne sont pas les phases successives d'une lente progression vers une description satisfaisante aux yeux de Winckelmann, mais des versions simultanées. Le manuscrit de Florence est une sorte de «protocole», note Zeller, de compte-rendu d'une expérience optique de l'auteur sans véritable effort de syntaxe. Le matériau rassemblé dans les *Miscellanea Romana* de 1755 – l'auteur est à Rome depuis le 19 novembre – l'est à partir d'auteurs anciens tels que Pline, Pausanias et Lucien. Mais la familiarité avec les grands auteurs de l'Antiquité comme Homère et Callimaque, que la figure de l'Apollon du Belvédère semble sans cesse solliciter, vient attester de la haute exigence poétique de Winckelmann. «La description de l'Apollon exige le style le plus élevé, une élévation par-dessus tout ce qui est de l'ordre de l'humain.»<sup>47</sup> Pour Winckelmann, les descriptions ont pour but de saisir la spécificité des œuvres mais aussi de dégager les caractères qui permettent de les dater et de les localiser à partir de tel ou tel trait de style. «La représentation de chaque statue devrait comporter deux parties: la première selon l'idéal, la deuxième selon l'art.»<sup>48</sup> La seconde se rapporte à la technique, à tous les préceptes d'atelier qu'il avait pu apprendre au contact de Mengs. C'est donc à la première qu'il consacre son énergie. A l'automne 1756, une autre lettre nous informe que chaque statue sera examinée selon trois modalités (en français dans le texte): «I. une Idée idéale et poetique dans un stile élevé. II. une description selon tout ce que l'art peut preter de lumieres. III. une Dissertation d'erudition.»<sup>49</sup> En d'autres termes, à l'«idéal» perceptible dans l'œuvre plastique doit

impérativement correspondre un «style» d'écriture élevé: c'est sous I. que figurent les descriptions des statues tandis que sous II. sont regroupées les remarques relatives à la technique – ce qu'il nomme «l'art».

L'effort descriptif qu'il mène, voici comment il l'exprime en français: «C'est un Ouvrage qui met mon esprit à la torture, mais si je réussis j'ai de quoi me féliciter. Il y aura des pensées originales, des Misteres de l'art, des eclaircissemens sur le progrès de l'Art chez le Anciens et sur l'age des Sculpteurs dont nous est restée la memoire, par leur stile et meme par les caracteres de leurs noms.»<sup>50</sup> Selon une lettre à Wille, c'est même de la tentative de décrire l'Apollon du Belvédère que serait née l'idée de l'*Histoire de l'art* [...] <sup>51</sup>. L'effort de description possède donc une fonction matricielle qui crée les conditions d'une histoire de l'art. Cependant, des phrases comme celles que je viens de citer ne définissent pas un enjeu théorique d'une grande portée ou d'une extrême originalité. Il ne semble pas qu'il y ait de corrélation entre l'effort d'écriture et l'objectif historiographique. On a le sentiment que Winckelmann fournit un effort poétique pour parvenir à des fins érudites. Cette apparente contradiction est imputable à la nature des modèles qu'il adopte, pour la poétique comme pour l'érudition.

La version de la description de l'Apollon du Belvédère de la Bibliothèque nationale est augmentée de nombreuses citations marginales qui sont autant de strates érudites venant s'agréger autour de chaque motif soumis à la description: par exemple, à côté du passage relatif au nez courroucé d'Apollon, Winckelmann compile un certain nombre de citations portant sur l'appendice nasal de héros antiques! Ce véritable travail de fiches relève d'une attitude érudite<sup>52</sup>, certes, mais aussi d'une *méthode* à l'élaboration de laquelle il nous est donné d'assister. Il s'agit du raisonnement par analogie qui est à la base même de l'analyse stylistique. Ici, c'est une arborescence métonymique qui nous mène d'un exemple mythologique ou historique à l'autre. Ces réminiscences poétiques fournissent à l'auteur autant de notions concrètes de la beauté qui lui permettent ensuite de caractériser avec justesse, du moins le pense-t-il, l'œuvre plastique<sup>53</sup>.

Mais le chemin n'est pas aussi direct ni, surtout, intentionnel. En effet, le modèle de Winckelmann est avant tout rhétorique et littéraire. La description qu'Homère donne d'Agamemnon est à l'origine de la conception du beau idéal de Winckelmann<sup>54</sup>. Mais cette voie qui mène au beau idéal, c'est dans le *De inventione* de Cicéron (II,1,1) qu'elle est rapportée: il s'agit de l'histoire de Zeuxis peignant la beauté d'Hélène à partir de l'assemblage des beautés individuelles de cinq jeunes femmes. Giovanni Pietro Bellori rapporte l'histoire dans son *Idea* (1664) tout de suite après avoir évoqué l'autre théorie esthétique du beau idéal, celle de Platon<sup>55</sup>.

Pour Winckelmann, la description doit littéralement «représenter» l'œuvre d'art plastique: tout en considérant la gravure de reproduction comme un autre *medium*,



il était bien conscient de l'effort d'écriture dans lequel il était engagé – les versions successives d'une même description en attestent – et qui faisaient la nouveauté de sa tentative<sup>56</sup>.

L'écriture de l'histoire de l'art naissante exige un vocabulaire et une langue qui sachent restituer les propriétés essentielles de l'œuvre d'art, propriétés dont le choix relève de la subjectivité de l'historien. Mais ce choix doit s'appuyer en même temps sur une proximité avec l'œuvre d'art sans laquelle aucune histoire ne saurait être conçue. La subjectivité de l'entreprise descriptive atteste l'expérience intime que le descripteur a faite de l'œuvre d'art. La nouvelle discipline qu'est l'histoire de l'art est ainsi placée sous les auspices d'une esthétique de l'effet. La description winckelmannienne, sous ses deux espèces, est une narration de l'effet plutôt qu'une simple description. Une telle définition de la description n'est plus compatible avec la foi en une esthétique normative. D'où l'exigence d'une expérience immédiate de l'œuvre originale comme condition d'une bonne description. L'éloignement du temps qui a vu naître les œuvres de l'Antiquité, et leur proximité rendue plus grande par le truchement de la description, sont deux données complémentaires qui justifient pleinement, aux yeux de Winckelmann, et l'existence d'une histoire de l'art, et l'effort immense, infini, de celui qui l'entreprend. En même temps, ce déplacement du regard de l'écrit vers l'œuvre plastique correspond aussi au renoncement à l'autorité de Mengs, encore sensible dans les descriptions de Winckelmann première manière. Mais le mouvement par lequel Winckelmann prend ses distances avec l'esprit normatif de Mengs n'est pas celui par lequel il ferait toujours davantage confiance à son propre jugement, à sa propre sympathie pour les œuvres, à son enthousiasme, c'est-à-dire en fin de compte à sa capacité à traduire cette adhésion à l'aide de mots. Il est très intéressant, je l'ai dit, de relever plutôt que cette prise de distance s'effectue en même temps qu'un rapprochement avec les modèles rhétorico-littéraires, comme la description homérique d'Agamemnon.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que son adversaire, le comte de Caylus, assignait à la description un statut fort analogue à celui que l'on trouve chez le Winckelmann du manuscrit de Florence, mais avec une justification à la mesure de l'absence d'un projet ambitieux comme celui de l'historien allemand. Caylus affirme en effet se tenir bien éloigné de tout système: «Je ne me flatte assurément pas d'éclairer un pareil monument; je tente une autre voie, et je me renferme uniquement dans les descriptions. Elles sont moins brillantes que les systèmes; mais elles servent au moins à fixer l'attention de celui qui veut étudier, et à lui donner les moyens d'employer la comparaison des détails, et d'aller plus loin que celui qui les présente.»<sup>57</sup> Ainsi, Caylus considère que la description serait une sorte de degré zéro du savoir sur l'œuvre d'art, dont l'objectivité est d'autant mieux garantie que ce savoir est momentanément empêché de grossir. Tout progrès



ultérieur de la connaissance reposera sur ce substrat véritablement scientifique dont Caylus proclame l'absolue nécessité: la description, autrement dit l'archéologie «objective» de chaque objet singulier. Comme le naturaliste, l'antiquaire doit en premier lieu observer et rendre compte de ses observations, quitte à ne pas franchir lui-même le seuil de l'interprétation.

Mais chez Caylus, la connaissance érudite doit être «jointe au commerce des artistes», les deux expériences sachant seules inspirer de beaux textes, de belles descriptions: «Telle est la description que donne Pausanias de deux tableaux célèbres, & qui ont fait l'admiration de la Grèce; mais il paroît bien, dit M. le comte de Caylus, que cet auteur rempli d'érudition manquait des connoissances nécessaires pour rendre les ouvrages des grands maîtres. Quelle confusion, quelle sécheresse, quelle froideur dans sa description! Qu'il est différent de ces écrivains qui, par une justesse d'esprit naturelle, jointe au commerce des Artistes, nous ont décrit des tableaux avec ce même feu d'imagination qui avoit embrasé le pinceau du peintre!»<sup>58</sup> Caylus déplore que les poètes modernes se croient au-dessus des artistes et s'adonnent à «ces descriptions exposées en termes magnifiques, mais contredites par les lumières & le bon sens des artistes [...] les Savans devroient être exempts de ce reproche. L'étude & la réflexion sont très-propres à corriger cette téméraire vanité. Cependant les Savans se contentent, pour l'ordinaire, de savoir une langue selon les règles de la grammaire; ils ne se doutent pas qu'au milieu de cette langue, s'il est permis de parler ainsi, la peinture a la sienne propre; qu'elle s'est saisie de mots qui lui convenoient, qu'elle leur a donné des significations & des valeurs particulières qui ne peuvent se trouver dans les dictionnaires, si ce n'est le plus souvent pour y présenter des contre-sens; d'où il s'ensuit que la connoissance d'un art met seule à portée d'entrevoir quelquefois & de démêler le sens de plusieurs termes, que les Littérateurs se hasardent mal-à-propos à changer, & à déplacer dans un ancien texte.»<sup>59</sup>

Le langage propre à telle description d'une œuvre d'art doit donc être vivifié par la connaissance de la langue technique des artistes, mais Caylus, tout comme Winckelmann, tout comme Moritz ou Goethe, exige d'une bonne description le «feu» de l'inspiration analogue à celui qui a conduit la main du peintre ou du sculpteur. Ou encore, c'est dans une description inspirée qu'à son tour le peintre trouvera matière à représentation: «Ces récits parlent davantage à l'esprit [que les estampes de reproduction], ils peuvent aussi plus échauffer le génie. Je n'en veux pour exemple que les belles compositions que les peintres modernes ont su tirer des descriptions des tableaux des anciens.»<sup>60</sup>

Le problème de la description des œuvres d'art figuré touche directement à cet indicible qui, pour les Romantiques, définit l'essence même de l'art – et de l'expérience esthétique. Wackenroder, qui avait suivi l'enseignement berlinois de Moritz, décrétait qu'«une belle image ou un beau tableau ne peut en vérité pas du tout être décrit; car à

l'instant où l'on exprime plus qu'un simple mot à son sujet, la représentation qu'on en a s'envole et voltige toute seule dans l'air; c'est pourquoi les anciens chroniqueurs de l'art m'ont paru très sages lorsqu'ils ne caractérisent une œuvre que comme exquise, incomparable, plus superbe que tout, car il me paraît impossible d'en dire davantage.»<sup>61</sup> Wilhelm Heinse, en 1777: «Je ne cesse de penser, très cher ami, que j'ai promis de vous envoyer des descriptions de tableaux de Rubens; je ne suis pas loin de le regretter. Ce qui est peint est quasi si différent de ce qui est écrit, comme voir et être aveugle [...] Même les descriptions de Winckelmann ne sont que des lunettes; et des lunettes pour tels ou tels yeux. Et j'en suis presque à désespérer dans de telles matières, de tous les mots.»<sup>62</sup> Les descriptions de Heinse ne sont pas très éloignées de celle de l'Apollon du Belvédère par Winckelmann dans son manuscrit de Florence. Une minutieuse fragmentation du corps, puis des membres, qui éloigne le lecteur de toute perception d'ensemble. La synthèse fait défaut.

On ne peut aborder ces questions sans mentionner au moins la description que Goethe a donnée du Laocoon, texte que Schiller a tant apprécié, le jugeant comme un modèle du genre. Goethe n'a cherché en aucune manière à se placer dans la perspective d'une conception moritzienne de la description. Il prend une autre voie, d'autant plus intéressante que son essai est publié en octobre 1798 dans les *Propyläen* dont il veut en quelque sorte illustrer l'ambition théorique. A propos du groupe sculpté, Goethe a fait le constat de l'impossibilité où l'on se trouve de savoir exprimer en paroles «son être et ses qualités». Cependant, c'est dans cet essai qu'il revendique implicitement pour le langage le pouvoir de dissocier, non plus une totalité, mais une sorte de cristallisation temporelle propre à l'œuvre plastique que, sans le descripteur, le spectateur pourrait ne pas saisir. La fonction déterminante de la morsure du serpent n'est pas seulement d'ordre plastique, elle indique aussi la capacité qu'a cette sculpture à produire du temps<sup>63</sup>. Il incombe à la description d'évoquer ce moment idéal choisi par le sculpteur et d'introduire par conséquent un véritable sens de lecture. Une sorte de dramatisation contribue dans le texte de Goethe à mettre en pratique l'idée selon laquelle une œuvre d'art peut susciter chez l'observateur des perspectives innombrables. Au début de son essai sur Laocoon, il écrit: «Les véritables œuvres d'art, comme les œuvres de la nature, dépassent toujours infiniment les capacités de notre entendement. Une œuvre, on la contemple et on la sent; elle est agissante, mais ne saurait être réellement connue; et bien moins encore son essence et son mérite peuvent-ils être exprimés par des mots. Ainsi, ce qui sera avancé ici au sujet du Laocoon n'aura nullement la prétention de traiter ce sujet de manière exhaustive: il s'agit d'un texte né à l'occasion de ce chef-d'œuvre parfait, plutôt que d'un texte qui porterait sur lui [...] Lorsqu'on se propose de parler d'une grande œuvre d'art, on est presque obligé d'évoquer l'art dans sa totalité, car une œuvre de ce type le

contient dans son entièreté, de sorte que tout un chacun peut, selon ses moyens, développer le cas général à partir de l'œuvre particulière.»<sup>64</sup>

Esthétique de l'effet donc, mais qui prétend dégager l'unité de la totalité esthétique qu'est toute grande œuvre, l'effet aussi d'une sorte de pondération que le génie créateur seul est en mesure d'obtenir<sup>65</sup>.

Il faudrait enfin faire une place, qu'il me faut au moins évoquer, aux descriptions de Friedrich Schlegel. Lui aussi a beaucoup lu Moritz. Pour plusieurs raisons, elles constituent un jalon important dans la naissance de la Kunstgeschichte. Il est un maître de la description, alliant à celle de l'effet produit sur le spectateur, le jugement critique et historique. Sa théorie esthétique est sans doute inférieure à ces très belles pages parues dans *Europa* qui reposent sur un examen attentif des œuvres et sur une capacité remarquable à les commenter<sup>66</sup>. Parce que leur intérêt nous entraînerait cependant dans des voies que je ne souhaite pas emprunter ici-même – posant la question d'un art «allemand» moderne à partir d'une réévaluation de la peinture du xvi<sup>e</sup> siècle –, je me contenterai de souligner qu'avec lui, et dans une autre mesure avec son frère August-Wilhelm, le statut de la description se trouve modifié. A la différence de Moritz, Schlegel considère que c'est le critique, l'historien de l'art qui est, bien mieux que l'artiste, capable de saisir la signification d'une œuvre d'art, de tout ce qui la relie au monde dans lequel elle a pris naissance. La *Victoire d'Alexandre le Grand sur Darius*, d'Albrecht Altdorfer, décrite par Schlegel en l'absence de tout modèle descriptif d'une œuvre de ce type, montre comment l'historien cherche à désigner un «genre» – celui du tableau de chevalerie – qui puisse convenir à une peinture aussi différente de ce que la tradition classique nous permet de comprendre, et de théoriser<sup>67</sup>. Par définition indescriptible, le tableau d'Altdorfer est en soi un «monde», dit Schlegel, ou encore une «petite Iliade»: il en dégage les grandes lignes de force comme il le ferait d'une peinture de paysage, et parvient ainsi à introduire un sens de la lecture dans un apparent chaos. Les écrits de Friedrich Schlegel sur les arts plastiques constituent le début d'une histoire de l'art comme science de l'esprit, qui connaîtra encore de multiples développements par-delà Dilthey jusqu'à Max Dvořák<sup>68</sup>.

Pour Moritz comme pour Winckelmann, la description de l'œuvre plastique a quelque chose d'insatisfaisant. Pour le philosophe, la description est une (re)création, c'est un travail de nature poétique. Elle ne peut en aucune manière remplir la fonction que lui assigne l'historien. Mais pour Winckelmann, la description n'a pas une place bien définie, elle est même quelquefois tout à fait inattendue dans le fil de la narration historique. Bien sûr, dans la perspective idéale de son système, elle occuperait aisément une place essentielle, comme une sorte de cristallisation d'un développement historique donné. Mais il n'en est rien: la place occupée dans le corps même du texte n'est rien

moins qu'aléatoire. On a plutôt le sentiment qu'à l'occasion de chaque effort descriptif d'une œuvre singulière, il est en quête d'une perspective historique plus large. C'est pourquoi il peut dire que l'histoire de l'art est contenue dans chaque œuvre. Mais cet effort n'est mené – par définition jamais abouti – que jusqu'à un certain point, jusqu'à ce que l'évocation de l'œuvre ait trouvé sa place dans le corps du texte. Alors, la stratification des notes prises pour l'élaboration de son texte prend fin, et Winckelmann transmue dans le texte ce qu'il en a retenu de plus pertinent au plan du langage.

La singularité de Winckelmann réside dans l'insistance qu'il met sur l'épiderme de la sculpture comme limite infranchissable entre l'ordre du visible-dicible-descriptible et l'ordre de l'invisible-ineffable-indescriptible. Car il sentait que toute analyse formelle, et partant historique, bref que toute histoire de l'art systématique ne pouvait s'élaborer qu'à partir de cet examen attentif et passionné de l'apparence. Mais qu'elle était en même temps l'apparence à laquelle se heurte le regard le plus exigeant. Il lui est apparu alors que creuser l'apparence d'une œuvre singulière n'était possible qu'en se déplaçant sur d'autres œuvres. C'est ainsi qu'il a effectué le grand bond épistémologique qui nous fait passer à une *Kunstgeschichte*. Mais il a, en même temps, ouvert un nouvel abîme: celui qui rend inconciliable la description et la narration historique. Dans la mesure où la description cherche à caractériser à l'aide des mots ce que l'œil voit, elle nous éloigne, nous lecteur, d'une vision synthétique. Or, seule cette vision synthétique est apte à conférer une place historique à l'œuvre singulière, dans le cadre du développement historique de l'art. C'est dans la mesure où elle est comparable à d'autres œuvres, c'est-à-dire dans ce qu'elle a d'anhistorique, qu'une œuvre peut prendre sa place dans une trame narrative. Et si elle doit devenir l'objet d'une histoire, elle doit déjà avoir renoncé à une part de sa singularité. Une histoire de l'art n'est possible que dans la mesure où il n'existe pas de création unique – je veux dire qui ne s'inscrirait ni dans une tradition, ni dans une descendance. Affronter l'historicité d'une œuvre, c'est renoncer à sa description. Se coller à sa description et son analyse la plus minutieuse équivaut nécessairement à l'oubli de l'histoire. C'est néanmoins dans la résolution apparente de la tension entre ces deux durées que réside une des tâches fondamentales de l'historien de l'art.

1 Se référer ici à l'étude de Jacques Thuillier, «Pour André Félibien», *xvii<sup>e</sup> siècle*, N° 138, janvier-mars 1983, pp. 67-90. Voir récemment Raphaël Rosenberg, «Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1995, 58-3, pp. 297-318; et du même auteur, «André Félibien

et la description de tableaux. Naissance d'un genre et professionnalisation d'un discours», *Revue d'esthétique*, 31-32, 1997, numéro spécial «La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720», pp. 149-160; Christian Michel, «De l'Ekphrasis à la description analytique. Histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV», in:

- Le texte de l'œuvre d'art. La description*, études réunies par Roland Recht, Strasbourg-Colmar, 1998, pp. 45-56.
- 2 Sur de nombreux aspects relatifs à la description en histoire de l'art, voir *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, éd. par Gottfried Boehm et Helmut Pfotenbauer, Munich, 1995.
  - 3 Max Dessoir, *Karl Philipp Moritz als Aesthetiker*, Berlin, 1889; Eduard Naef, *Karl Philipp Moritz. Seine Aesthetik und ihre menschlichen und weltanschaulichen Grundlagen*, Affoltern a. A., 1930; Robert Minder, *Die religiöse Entwicklung von Karl Philipp Moritz auf Grund seiner autobiographischen Schriften*, Berlin, 1936.
  - 4 Karl Philipp Moritz, *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, textes présentés et traduits par Philippe Beck, (Philosophie d'aujourd'hui), Paris, 1995.
  - 5 Voir Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*, vol. 2, Francfort-sur-le-Main, 1974, p. 85; Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2, Paris, 1961, pp. 663-674.
  - 6 Moritz, note 4, p. 155.
  - 7 Moritz, note 4, pp. 160-161. Sur la théorie esthétique de Moritz, voir Martha Woodmansee, «The Interest in Desinterestedness. K. P. Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in 18. Century Germany», *Modern Language Quarterly*, 45, 1984, pp. 22-47; Louis Dumont, «Totalité et hiérarchie dans l'esthétique de Karl Philipp Moritz», *Revue de musicologie*, 68, 1-2, 1982.
  - 8 Moritz, note 4, pp. 175 sq. Sur cet essai, voir Helmut Pfotenbauer, «Die Signatur des Schönen oder In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Aesthetik», in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung* (Reihe der Villa Vigoni, Vol. 5), Tübingen, 1991, pp. 67-83.
  - 9 Szondi, note 5, pp. 96 sq.
  - 10 Renselaar W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, trad. française et mise à jour de Maurice Brock, Paris, 1991, p. 8 (1<sup>re</sup> éd. 1967).
  - 11 Moritz, note 4, pp. 180-181.
  - 12 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, éd. par Evelina Borea, Turin, 1976; voir aussi Félibien dans ses *Entretiens [...]*, III (1679).
  - 13 Moritz, note 4, p. 160.
  - 14 Moritz, note 4, pp. 183-184.
  - 15 Ce thème est repris par F. Schlegel dans le fragment 57 de son *Lyceum*: «Si certains amateurs mystiques de l'art, qui tiennent toute critique pour une dissection et toute dissection pour une destruction du plaisir, pensaient de façon conséquente, «sacrebleu» serait le meilleur jugement d'art sur l'œuvre la plus estimée. Il y a d'ailleurs des critiques qui ne disent rien de plus mais de manière beaucoup plus étendue.» (In: Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, (Poétiques), Paris, 1977, p. 225). Sur l'indescriptible, on pourra consulter la mise au point récente de Robert Trautwein, *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Cologne, 1997, pp. 73 sq.
  - 16 Je cite d'après l'édition française de Michael Huber, Leipzig, 1781, p. 197. Sur les versions des traductions dont on dispose en français, voir la belle étude de Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, (Histoire des idées et critique littéraire, vol. 373), Genève, 1998.
  - 17 Doris Köhler, *Karl Philipp Moritz und seine organische Kunstauffassung*, (Stadion, vol. VIII), Wurtzbourg, 1941, pp. 76-77.
  - 18 Winckelmann, trad. de Huber, note 16.
  - 19 «Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788», in: Karl Philipp Moritz, *Werke*, éd. par Heide Hollmer et Albert Meier, vol. 2, Francfort-sur-le-Main, 1997, pp. 711 sq.
  - 20 La redécouverte de l'œuvre et la reconnaissance de la nouveauté de la pensée de Moritz, en particulier dans le domaine esthétique, ont permis de mesurer ce que Goethe doit au philosophe saxon. Il le reconnaît lui même. Il convient aussi de considérer les échanges intellectuels très productifs, semble-t-il, au cours de leur séjour commun à Rome, comme l'occasion de saisir non seulement ce que chacun doit à l'autre, mais les convergences entre les deux pensées. Je voudrais signaler à ce propos le passage d'une lettre que



Goethe adresse le 23 décembre 1786 – donc durant son séjour avec Moritz – à la duchesse Louise von Sachsen-Weimar-Eisenach, depuis Rome où il donne une définition de l'œuvre d'art qui retiendra certainement toute l'attention de Moritz. La visite des monuments de Rome est pour lui l'occasion de constater combien il faut les juger «non pas selon l'effet qu'ils produisent sur nous mais selon leur valeur interne». Et il en vient à cette conclusion: «Il est plus aisé et plus facile d'observer et d'apprécier la nature que l'art. Le plus infime produit de la nature a les limites de son achèvement en soi [...] Une œuvre d'art par contre a son achèvement en dehors d'elle, le meilleur se situant dans l'idée de l'artiste, qu'il atteint rarement ou jamais.» (*Briefe*, Hamburger Ausgabe, vol. 2, 1786–1805, pp. 30 et 31).

21 D'après Johannes Nohl, *Goethe als Maler Möller in Rom*, Weimar, 1962, p. 135, lettre du 7 juillet 1788.

22 Voir Ernst Osterkamp, «Le Laocoon à l'époque préromantique et romantique en Allemagne», in: «Le Laocoon. Histoire et réception», *Revue germanique internationale*, 19, 2003, pp. 167–180. L'auteur souligne que pour Moritz, le Laocoon, comme représentant suprême de la souffrance humaine, «se substitue implicitement au Christ». Dans un autre contexte, j'ai voulu montrer que, pour sa description de la Crucifixion du retable d'Issenheim de Grünewald, Lersé, l'ami de Goethe, avait implicitement adopté le même modèle, celui du Laocoon (voir Roland Recht, «Un Laocoon chrétien. Le Retable d'Issenheim dans la description de François-Christian Lersé», in: *Le texte de l'œuvre d'art*, note 1, pp. 115–137, repris in: *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, 1999, pp. 100–112).

23 Nohl, note 21, pp. 167–168.

24 Moritz, note 4, pp. 167–168.

25 Goethe, «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil», in: *Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. 12, pp. 30 sq.; voir Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, vol. 1, Berlin, 1986, 3<sup>e</sup> éd., p. 159.

26 Moritz, note 4, p. 30; voir les textes de 1786–1788, pp. 136 sq.

27 Moritz, note 4, pp. 137–138; sur l'imitation, voir Todorov, note 15, pp. 141 sq., mais sur Moritz plus particulièrement et la «fin de l'imitation», voir pp. 179 sq. Il est particulièrement important de comprendre la théorie de Moritz par rapport à celle de Winckelmann, bien sûr, mais aussi dans le contexte plus général du XVIII<sup>e</sup> siècle, plus précisément celui des théories telles qu'elles évoluent en France: voir Herbert Dieckmann, «Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Aesthetik des 18. Jahrhunderts», in: *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik, 1), colloque de Giessen de juin 1963, éd. par Hans Robert Jauss, 2<sup>e</sup> éd. revue, Munich, 1969, pp. 28–59.

28 Todorov, note 15, pp. 187 sq.

29 *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, éd. par Walther Rehm, Berlin, 1968, p. 222.

30 Dans une lettre adressée à Charlotte von Stein, le 20 décembre 1786, Goethe écrit depuis Rome: «Je commence à présent à revoir les choses une deuxième fois à l'occasion de laquelle l'étonnement premier se dissout en une sympathie et un sentiment plus étroit de la valeur des choses [...] On ne peut absolument pas se faire une idée de certaines choses sans les avoir vues, sans les avoir vues en marbre, l'Apollon du Belvédère dépasse tout ce qui est pensable et le souffle le plus élevé d'une créature, dans sa jeunesse, dans son éternelle jeunesse disparaît aussitôt dans le meilleur moulage en plâtre [...] le plâtre produit toujours un effet crayeux et éteint.» (*Briefe*, Hamburger Ausgabe, vol. 2, pp. 32–33). En 1785, la visite des Offices inspire à Frédéric Münter la remarque suivante: «Tout ce qu'évoquent les moulages et les gravures ne sont que des ombres à côté de la beauté idéale élevée de Vénus, ou de Niobé, et Winckelmann n'exagère rien dans ses descriptions émerveillées.» Griener, note 16, p. 24; la description est considérée ici comme le seul procédé capable de rendre la beauté des œuvres antiques.

31 Voir Michel Pagliano, «Le discours sur l'art par préterition. Décrire les représentations du roi. La galerie de Versailles et Le portrait du Roi par Félibien», *Revue d'esthétique*, note 1, pp. 161–172. Voir aussi Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, 1981.



- 32 Richardson, Londres, 1722.
- 33 Cité d'après la traduction Huber, note 16.
- 34 Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, (Berliner Schriften zur Kunst), Berlin, 1996, pp. 123 sq.
- 35 *Cours de peinture par principes* (1708), présentés par Jacques Thuillier, Paris, 1989; voir aussi Baldine Saint Girons, «Un nouveau "discours de la méthode". La première conférence de Roger de Piles à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1699)», *Revue d'esthétique*, note 1, pp. 83-98.
- 36 Qui est l'auteur de la description insérée dans la communication de Le Brun: n'oublions pas que le tableau de Poussin avait été présenté à la séance du 5 novembre; cf. Thuillier, note 1.
- 37 Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins «Mannawunder»*, (Reihe Quellen zur Kunst, vol. 4), Fribourg-en-Brisgau, 1996, p. 58.
- 38 Marc Fumarioli, «Rome 1630. Entrée en scène du spectateur», in: *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, cat. exp., Rome, Académie de France, Villa Medici, 25 octobre 1994-1 janvier 1995, pp. 53-82, ici p. 63.
- 39 Rosenberg, note 1.
- 40 Le discours interprétatif par analogie, qui va dominer une grande part de l'historiographie de l'art naissante, se bâtit selon un schéma qui est proche de la construction du «beau idéal» à la Bellori à partir des qualités singulières de plusieurs modèles. Sur les descriptions de Bellori, voir Oskar Bätschmann, «Giovanni Pietro Bellori's Bildbeschreibungen», in: *Beschreibungskunst*, note 2, pp. 279-312.
- 41 Sur les Sendschreiben (1756), voir *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, éd. par H. Pfotenhauer et N. Miller, (Deutscher Klassiker Verlag, vol. 127), Francfort-sur-le-Main, 1995.
- 42 La question de la description est pour Goethe au centre de toute relation avec les œuvres d'art en vue de leur intégration en une histoire de l'art (sur ce problème, voir Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991). Pour Goethe, la description d'une œuvre singulière ne peut rendre compte que de ses caractères superficiels mais son «essence» se dérobe à l'entendement. Le recours à «l'art dans sa totalité» va précisément permettre d'appréhender l'œuvre singulière dans ses liens avec d'autres, toutes étant, à des degrés divers, représentatives de l'esprit créateur. C'est ainsi que peut être envisagée une histoire de l'art. Lorsque, quelques pages plus loin, Goethe affirme: «C'est un grand avantage pour une œuvre d'art d'être autonome et close sur elle-même (wenn es selbstständig, wenn es geschlossen ist).» (*Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. 12, p. 58; trad. française: Goethe, *Écrits sur l'art*, introduction de Tzvetan Todorov, traduction et notes de Jean-Marie Schaeffer, Paris, 1983, (rééd. 1996, p. 168). Sa formulation a presque quelque chose de moritzien. A propos de l'essai de Goethe sur le Laocoon qui marque une date dans la description des œuvres d'art (voir *Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. 12, présentation de Herbert von Einem, p. 596), voir récemment Wilhelm Vosskamp, «Goethe et le Laocoon. L'inscription de la perception dans la durée», *Revue germanique internationale*, note 22, pp. 159-166. Schiller écrit à son auteur le 10 juillet 1797: «Vous avez, avec peu de mots et dans un vêtement simple, exprimé dans cet essai des choses admirables [...] En fait, votre essai est un modèle de la manière dont il convient de contempler et de juger les œuvres d'art.» (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, éd. par Emil Staiger, 3<sup>e</sup> éd., Francfort-sur-le-Main, 1977, p. 421).
- 43 Carl Justi, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 3 vol., Leipzig, 1866-1872, ici 1871, II, pp. 38 sq.
- 44 Voir Wolf Lepenies, *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Linné, Buffon, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*, Munich, 1988.
- 45 Lepenies, note 44, p. 42, et surtout Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte, 8), Zurich, 1955, p. 28.
- 46 Zeller, note 45, p. 27.
- 47 Zeller, note 45, p. 24.
- 48 Zeller, note 45, p. 25.

- 49 Zeller, note 45, p. 27, en français dans le texte.
- 50 Zeller, note 45, p. 26.
- 51 Voir Michel Espagne, «La diffusion de la culture allemande dans la France des Lumières: les amis de J.-G. Wille et l'écho de Winckelmann», in: *Winckelmann. La naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, éd. sous la dir. d'Edouard Pommier, Paris, 1991, pp. 101-136.
- 52 Elisabeth Décultot a donné la description de ce travail de stratifications dans son livre *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, (Perspectives germaniques), Paris, 2000.
- 53 Zeller, note 45, p. 120.
- 54 Zeller, note 45, p. 117. Cette conception du beau idéal, qui sera reprise par Bellori, est le symétrique de la conception des grotesques ou de l'anti-classicisme chez Horace et Vitruve: créature hybride et figure de dieu idéal résultent, l'un et l'autre, d'un «collage». Cet aspect a échappé à Régis Michel, *Le beau idéal ou l'art du concept*, 94<sup>e</sup> exposition du Cabinet des dessins, Louvre octobre-décembre 1989, Paris, 1989. On peut lire combien cette définition du beau idéal selon le modèle winckelmanien a pu influencer les auteurs placés devant l'Apollon, in: Dupaty, *Lettres sur l'Italie, en 1785*, tome second, Paris, 1808 (nouvelle éd. corrigée), au cours de la lettre LXVIII, pp. 81 sq., ces propos placés dans la bouche du sculpteur Polidore, considéré comme l'auteur de l'Apollon du Belvédère: «Essayons de réunir dans un seul œuvre le vrai, le beau et le sublime tout-à-la-fois. Pour former cette heureuse alliance, je choisirai le modèle parmi les dieux; les formes dans le beau idéal; les charmes entre l'adolescence et la virilité; l'action parmi celles qui ne commandent que cette expression modérée, où le vrai souffre le beau, et où le beau n'exclut pas le vrai [...]» Puis, reprenant la place de l'observateur, Dupaty poursuit: «C'est là cet Apollon du Belvédère. C'est là ce marbre fait dieu par un de ces ciseaux créateurs, qui en choisissant, en combinant, ou imitant la nature, ont surpassé la nature! [...] Comme ce corps parfait se développe! L'œil est forcé, en le parcourant, de suivre la ligne admirable qui le dessine. Il ne peut s'arrêter nulle part [...] Sans cesse je viens la voir; je viens l'étudier sans cesse; je viens élever mon imagination et mon cœur vers ce beau idéal, dont cette statue est peut-être le chef-d'œuvre [...] Déjà on voit briller le corps le plus noble, le plus harmonieux, le corps le moins viril et le moins adolescent tout-à-la-fois, des membres épurés de tous les besoins de l'humanité, et naissant les uns des autres [...] C'est la tête surtout qui doit montrer le dieu de la lyre et du jour, et le vainqueur du serpent Python [...]»
- 55 Erwin Panofsky, *Idea*, trad. de l'allemand par H. Joly, Paris, 1983, Appendice, pp. 168 sq. et Lee, note 10, p. 32. A l'origine de Cicéron, il faut sans doute situer le Apomnemoneumata, III, 10, 2 de Xénophon, l'entretien entre Socrate et le peintre Parrhasios, voir Zeller, note 45, p. 132.
- 56 Voir aussi Griener, note 16, pp. 21 sq.
- 57 Anne-Claude-Philippe de Thubières, comte de Caylus, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines*, Paris, 1752-1767, 7 vol., VII, p. 35.
- 58 Description de deux tableaux de Polygnote donnée par Pausanias, in: *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres [...]*, vol. XXVII, Paris, 1761, pp. 34 sq., ici p. 53.
- 59 *Histoire de l'Académie royale...*, note 58, pp. 34-35.
- 60 Michel, note 1.
- 61 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, p. 47. Voir aussi Todorov, note 15, p. 229: «Un tableau précieux n'est pas un paragraphe d'un livre d'enseignement que je peux laisser de côté, telle une coquille inutile, lorsqu'au prix d'un bref effort j'en ai extrait la signification des mots: bien plus, pour des œuvres d'art excellentes la jouissance dure toujours, sans cesse. Nous croyons toujours les pénétrer plus profondément, et pourtant elles excitent toujours de nouveau nos sens, et nous ne voyons pas de limite où notre âme pourrait les avoir épuisées.»
- 62 Walter Killy, «Die Sprache der Bildbeschreibung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 44, 1981, 1, pp. 1-8. Voir aussi Helmut Pfotenhauer, «Winckelmann und Heinse. Die Typen

- der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte», in: *Beschreibungskunst*, note 2, pp. 313–340.
- 63 Vosskamp, note 42, pp. 162 sq.
- 64 *Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. 12, p. 56; trad. française in: Goethe, *Ecrits*, op. cit. note 42, p. 165.
- 65 «Reisen eines Deutschen in Italien», note 19, pp. 711 sq.; Osterkamp, note 22, pp. 175–176.
- 66 Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, IV), éd. par Hans Eichner, Munich/Paderborn/Vienne, 1959.
- 67 Schlegel, note 66, pp. 118 sq.
- 68 Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Cologne, 1986, pp. 487 sq.

#### SUMMARY

During the eighteenth century a number of spaces began to be used for the exhibition of art works: salons, royal galleries, private collections and museums. Within these spaces several types of discourse on art were developed: these represented an addition to the one that had, until that time, enjoyed virtually hegemonic status – that is the discourse concerning the artist. The new discourses were developed gradually, and were intended to respond to definite needs. During this development, in which Félibien was to play an essential role, there was always one central question, which was that of the description of sculpture. This was largely because a lack of trustworthy reproductions made it quite obvious that the appearance of a work of art needed to be rendered by means of language. Secondly, because the mastery of a language suitable for discussions about art, and hence the ability to describe works of art, conferred upon someone an undeniable authority. Finally, there was not as yet a clear distinction between description and interpretation. Both narrative and analytical writings possessed a certain instability which proves to be of great interest for historiographers.

In this essay attention is turned to a case which has proved to be only of marginal interest to historians studying Winckelmann. It concerns the criticism which the philosopher Karl Philipp Moritz (1756–1793) made of Winckelmann and of the description which the historian of Antiquity made of the Apollo Belvedere in his *Histoire de l'art [...]*. Moritz, just as Winckelmann before him, viewed the description of a sculpture as being in some way inadequate. The philosopher considered description as a (re)creative activity; he saw it as being akin to poetry. Description can in no way satisfy all the demands which a historian makes of it. A history of art only becomes possible if there is no unique creation – by 'unique creation' is meant one which is not part of a tradition, one which has no genealogy. By confronting the historicity of a work, an author must abandon its description. Struggling to describe it and to analyse it in the most minute detail inevitably involves the laying aside of its history. And yet it is here, in the easing of the tension existing between these two given factors, that is to be found one of the most basic tasks of the art historian.