

Le Monde français du dix-huitième siècle

Volume 1, Issue 1

2016

Article 10

Johann-Joachim Winckelmann. Les larmes de l'historien

Corinne Streicher-Anglade*

*Université du Québec à Montréal, corinnestreicheranglade@hotmail.fr

Copyright ©2016 by the authors. *Le Monde français du dix-huitième siècle* is produced by The Berkeley Electronic Press (bepress). <https://ir.lib.uwo.ca/mfds-ecfw>

Johann-Joachim Winckelmann. Les larmes de l'historien

Corinne Streicher-Anglade

Abstract

Le spectre classique de Winckelmann (1717-1768), père fondateur de la discipline, hante l'histoire de l'art. Il apparaît comme une figure volontairement désincarnée associée aux statues de *l'Apollon du Belvédère* (fig.1) ou de *Laocoon* (fig.2). Winckelmann est l'une des figures les plus connues de l'Allemagne historique, philologique et artistique du XVIII^e siècle. L'historien est ordinairement associé à une esthétique néoclassique, mais sa figure, mystique et idéale cache en vérité bien des tensions et des contradictions.

KEYWORDS: Winckelmann, histoire de l'art, esthétique, XVIII^e siècle

Johann-Joachim Winckelmann. Les larmes de l'historien

Corinne Streicher-Anglade
Université du Québec à Montréal

« Je pleure cet art perdu à tout jamais ».
Winckelmann

Ainsi se clôt le premier texte de l'histoire de l'art, la *Geschichte der Kunst* (Histoire de l'art de l'Antiquité) de Winckelmann publié en 1768 dans le contexte néoclassique. Les larmes de l'historien sont l'arrière-plan de cette histoire de l'art, mais elles sont aussi le moment d'une tétanie absolue. C'est la venue à soi de l'émotion dans sa force secrètement déstabilisante qui excède l'ordonnance sage et raisonnée d'un discours soucieux de garder la maîtrise de toute circonstance historique. Dans la vie d'un historien, les larmes sont un moment immense, à l'insu de la conscience, qu'un fragment du passé ressuscite soudain. Aux instants terribles d'une vie, nul ne décide en effet de ses larmes, mais quand elles viennent, elles exposent alors chacun à une passivité extrême qui ne signifie ni inertie, ni abandon, mais bien ouverture au secret invisible d'où provient toute vie. Il ne faut pas être sourd aux larmes. Nous disons sourd, plutôt que regarder, cela signifie que les larmes ont un message à nous dire, même lorsqu'elles restent invisibles.

Pourquoi Winckelmann pleure-t-il ? À qui s'adressent ces pleurs ? Ce texte se veut une réflexion à partir de la notion de deuil comme fondatrice de l'histoire de l'art. Le deuil de l'historien, Winckelmann, exige une fréquentation intime de l'œuvre, mais il pointe également la mobilité du questionnement winckelmannien autour de l'interprétation de son objet. Un face à face avec la mort de l'art, le motif de la disparition, et le souci d'établir une reconstitution, voilà ce qui pourrait résumer la démarche intime de Winckelmann. L'absence de l'objet, « un art disparu à tout jamais » nous amène à une interprétation phénoménologique. Le ressenti esthétique et la perception de l'historien qui instaurent des lieux, ouvrent sur une représentation imaginaire de l'art grec et de son idéalité. Des seuils qui se complètent par diverses formes d'expression, historiques et fondatrices résultants d'intuitions et d'expressions qui transformeront finalement ce récit en un gigantesque reliquaire.

Mais ouvrons une parenthèse et dans un premier temps faisons une rapide présentation de l'historien. Le spectre classique de Winckelmann (1717-1768), père fondateur de la discipline, hante l'histoire de l'art. Il apparaît comme une figure volontairement désincarnée associée aux statues de *l'Apollon du Belvédère* (fig.1) ou de *Laocoon* (fig.2). Winckelmann est l'une des figures les plus connues de l'Allemagne historique, philologique et artistique du XVIII^e siècle. L'historien est ordinairement associé à une esthétique néoclassique, mais sa figure, mystique et idéale cache en vérité bien des tensions et des contradictions.

Esthète amoureux, Winckelmann reste le nom qui se décline au temps de l'origine de l'histoire de l'art autour de la représentation de l'art grec au XVIII^e siècle. C'est avec un essai matriciel, les *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la sculpture et la peinture* (1755) que Winckelmann sera défini comme l'inventeur d'un paradigme nouveau, celui de la Grèce antique. Quelques années après la publication de son opuscule, Winckelmann deviendra bibliothécaire du Vatican et préfet des Antiquités. De Rome, il écrit son *Histoire de l'art de l'Antiquité* (*Geschichte*), texte fondamental qui bouleversera les conceptions traditionnelles de la discipline telle qu'elle fut pratiquée au XVIII^e siècle.

La problématique historique que soulèvent ses écrits reste associée à deux mythes fondateurs : d'un point de vue esthétique, l'idéal de beauté antique fonde le mythe de l'origine de l'art. D'un point de vue épistémologique, Winckelmann inscrit l'art antique dans une évolution stylistique, faisant du

temps cyclique le mouvement de l'art.¹ Enfin sur un plan historiographique, le schéma général du projet situe une classification des œuvres antiques.² Si Winckelmann a été interprété comme déterminant le cadre normatif du classicisme, qu'est-ce qu'on en a retenu ? Dans un premier temps, le lieu et l'incarnation de la beauté classique. Pour Winckelmann c'est le corps de l'*Apollon du Belvédère*, qui va engager tout le néoclassicisme. Ce corps dépouillé de toute identité sexuelle, beauté désincarnée, dépourvue des affects propres au drame du désir va constituer le socle pour une véritable religion de l'art. Si son articulation passe par la souscription à la norme idéale, l'axe crucial de sa représentation restera le concept classique de l'imitation des Anciens : « L'unique voie à suivre pour devenir grand, assurément, et si possible, inimitable, est pour nous l'imitation des Anciens ».³ Par imitation des Anciens, Winckelmann pense à l'imitation des Grecs, véritable réquisitoire qui définit le bon goût de toute une époque associé à une éthique (1755 : 11). Elle reste l'articulation principale de l'histoire de l'art, à la fois le lieu de l'esthétique classique des Lumières, mais aussi le cadre qui résume ce que l'on a retenu de Winckelmann.

L'exemple de l'Antiquité est lié à l'idée que Winckelmann s'est faite de l'histoire de son propre objet. Ce lien entre l'invention de l'histoire de l'art et le néo-classicisme est tellement constitutif, que l'on ne sait plus très bien si le courant néoclassique est le fruit de l'histoire de l'art ou si la possibilité même de l'histoire de l'art ne serait que le fruit historique d'une époque et d'une culture particulière. Cette double question explique assez bien pourquoi trois siècles plus tard, l'origine de l'histoire de l'art se place toujours sous la contrainte implicite d'une norme inébranlable et intemporelle, celle du classicisme. Mais c'est dans la souffrance et l'agonie du *Laocoon* que Winckelmann cimente la triple impulsion du bon goût, de l'idéal de beauté, et de l'imitation des Anciens pour le paradigme grec du siècle des Lumières. Ce paradigme sera défini par cette formule ciselée, sculpturale et minérale : « une noble simplicité et une grandeur tranquille » (« *stille Grösse, edle Einfalt* »⁴). Un Canon esthétique et le lieu de la beauté idéale qui définit une mort héroïque, symbole de la tranquille grandeur et d'une âme sublime afin de représenter une saisie romantique de la mort exclusivement tragique. Elle restera le fondement esthétique du système historique de Winckelmann.

Revenons à ce passage clé scellé par la conclusion de la *Geschichte* : « Je pleure l'art perdu à tous jamais [...] l'amante restée sur le rivage qui suit, les yeux baignés de larmes et sans espoir de le revoir jamais, son amant qui prend la mer, et croit en voir l'image dans la voile déjà lointaine » (conclusion de la *Geschichte*).

Deux éléments se profilent, l'historien qui pleure sur la douleur de la perte, ainsi que la mort de l'art. La disparition est une certitude qui reste un des points forts de la réflexion philosophique du classicisme. C'est pourquoi il faut revenir sur ce passage de la fin de la *Geschichte*, un final elliptique, qui ouvre sur une fin de l'art énigmatique. L'épilogue ne résout rien, mais il témoigne du sempiternel fossé qui sépare l'expérience empirique de l'art de sa part imaginaire dans l'histoire de l'art. Ainsi cette conclusion désigne-t-elle conjointement le point d'aboutissement de l'histoire et celui de la disparition

¹ Cf. Pommier (2000). Nous précisons qu'à la question de savoir quand commence l'histoire de l'art, même si les réponses ne peuvent qu'être arbitraires, nous l'attribuons à Winckelmann dans ce contexte, non seulement pour sa production intellectuelle mais aussi pour l'écho qu'elle rencontre. Michel Espagne aborde la question dans le chapitre X de son étude sur les transferts culturels. Cf. Pommier 1999 : 197-221.

² Nous soulignons au lecteur : le mot « antique » est masculin lorsqu'il désigne un ensemble d'œuvres d'art antiques. Il s'emploie au féminin lorsqu'il désigne une œuvre d'art antique, mais dans cette dernière acception l'usage du masculin est également admis, et de plus en plus courant.

³ Winckelmann 1755 : 12. Sa théorie de l'imitation coïncide avec une vive critique de la situation des beaux-arts de l'époque contemporaine, tout en s'inscrivant dans la problématique fort ancienne présente depuis les premiers traités esthétiques de la Renaissance.

⁴ *Ibidem*. Cette notion de *Stille*, à première vue assez confuse dans la sémantique allemande, définit le lieu de la beauté idéale. On trouve chez Winckelmann des zones principales, qu'il faut essayer d'attribuer à la pensée classique d'une part et à la signification intrinsèquement germanique de l'autre.

de l'art. C'est l'indicible qui marque la limite de toute représentation possible et ce sont les deux notions, celle de l'histoire et celle de l'art, qui désignent la limite du classicisme. D'un côté Winckelmann historicise l'idéal, de l'autre il se place aux antipodes d'un idéalisme rationnel qui ouvre sur la catégorie de l'imaginaire.

On peut simplement revenir sur ce passage où Winckelmann use de la représentation imaginaire pour construire la représentation de l'art. Contre tous les modèles qu'utilise ordinairement l'histoire de l'art, notamment celui du genre inaugural d'une discipline historique et classique, le déploiement d'une dimension fictionnelle est ici manifeste. Passage exemplaire qui ne peut être nié dans son extrême complexité et qui transcende le simple fait d'être le point d'aboutissement de l'histoire de l'art. Si l'art doit être perfection, il ne peut être que fiction ou inachèvement. La leçon qui se dégage d'un point de vue théorique est plus qu'une simple mise en crise du modèle classique accolé à Winckelmann. Il apparaît très clairement que la question de l'absence entraîne une dialectique qui se situe entre le deuil et le désir. Mais également cette dialectique paraît particulièrement appropriée pour manifester ce qui se cache derrière toute imitation. En effet, elle précise de façon exemplaire la signification d'une double appropriation qui se cache sans se présenter ou qui se présente en se cachant dans la construction de la représentation de l'art. Les limites conceptuelles d'une telle affirmation sont les contours de l'horizon de l'art grec qui présente sa transcendance même sous les traits de l'éloignement ou encore à travers le voilement de brouillards qui montrent en cachant, ou cachent ce qu'ils dévoilent.⁵

C'est pourquoi ce passage ouvre sur un point nodal noué à la question du deuil comme notion fondatrice de l'histoire de l'art. L'impressionnant savoir historique de l'auteur est traversé par des extases désirantes et charnelles afin de produire un effet de présence, substituer à l'absence une appropriation, produire une image fétiche de l'objet perdu. De tels moments dans le contexte de la représentation de l'art ne vont pas sans ouvrir sur une double appropriation. L'historien ne cesse d'osciller entre les deux, celle du corps du jeune éphèbe grec, mais aussi celle de la culture de l'Autre.

Insistons sur le motif de la disparition, la fin de l'art et la mort de l'art. Winckelmann avait une conscience aiguë de la fin de l'art et de sa perte. Cette conscience de la perte a transformé l'historien en homme de la dette à l'égard de l'art. Nul mieux que lui n'a exprimé cette conception de l'histoire à partir de l'intensité de l'absence de l'art. Dans l'acception antique du terme, l'absence ne peut être conçue indépendamment d'une présence, ces deux termes étant strictement corrélatifs. Autrement dit, que peut signifier l'idée d'une absence de l'objet artistique, d'une fin de l'art et simultanément celle d'une origine de l'histoire ? Pour clarifier cette question il peut être utile de relire la conclusion de Winckelmann et distinguer les différentes opérations historiographiques qui sont en jeu à partir de l'expression de « la mort de cet art ». On peut envisager plusieurs scénarios possibles, mais dans sa première acception, celle de l'opération historiographique classique, la fin de l'art rend les grands récits possibles.

La mort de l'art, sa disparition seraient les conditions de la théorisation de l'histoire chez Winckelmann, par conséquent la sauvegarde de l'art passe par la connaissance de l'histoire. Cette séparation du passé et du présent est un présupposé de l'histoire dans son développement entre elle et son objet. Cette coupure entre ce qui est vivant et ce qui est mort pose la mort comme principe et dénie la perte. Une réflexion plus approfondie sur la manière d'écrire l'histoire rencontrerait rapidement la question de l'acculturation de la mort. En quoi et comment l'histoire de l'art de Winckelmann est-elle avant tout un discours d'immortalité qui vient célébrer la gloire impérissable de l'art mort, forgeant ainsi une mémoire culturelle ? Winckelmann historien, passait-il à l'instar d'Ulysse sur le fleuve des morts, ou avait-il simplement le souci de dire ce qui a été ? Un second point s'offre à nous : Quels seraient les rapports de la culture de Winckelmann et de la mort ? Car il y a plusieurs

⁵ On se réfère aux propos de Winckelmann dans la fameuse conclusion de l'histoire de l'art. Voir en particulier sur la métaphore du brouillard : Collot 1988, I.

facettes chez lui que l'on a cru pouvoir séparer afin d'en unifier l'interprétation, que ce soit au niveau de la position de l'objet ou de la construction de l'histoire. Mais cette volonté de séparation trahit la complexité de l'œuvre. Le problème ne serait donc pas tant de dialectiser sur les valeurs historiques ou artistiques des doctrines de Winckelmann qui s'inscrivent en référence aux canons de l'histoire occidentale, mais d'opérer un déplacement en lien avec notre motif du deuil autour de cette expression étrange, celle de la « fin de l'art ».

La notion de deuil semble s'éclairer d'elle-même à partir de ce passage qui peut fonctionner comme un véritable seuil théorique.

[...] ainsi l'amante reste sur le rivage suit, les yeux baignés de larmes et sans espoir de le revoir, son amant qui prend la mer et croit en voir l'image dans la voile déjà lointaine. Nous n'avons plus, comme l'amante, qu'une sorte d'ombre de l'objet de nos désirs ; mais cette silhouette nous fait d'autant plus regretter l'objet perdu, et nous examinons les copies avec bien plus d'attention que nous ne le ferions si nous avions la jouissance des originaux. Nous sommes bien souvent dans le cas de ceux qui, voulant connaître les spectres croient les voir où il n'y en a pas. (1755)

La force d'attraction de ce passage pourrait susciter d'amples commentaires théoriques. Cet épisode emblématique de la poursuite des fantômes⁶ a valeur de modèle. L'historien voulant connaître les spectres croit les voir où il n'y en a pas. Le propre de ce que nous appelons les intuitions théoriques en général ne se situe-t-il pas sur les marges des grands textes ? Sur ce point, la mort de l'art est à la lisière de l'armature de l'histoire jouant précisément cette disjonction théorique entre ce qui peut se voir, et ce qui peut se savoir.

Tel est peut-être le problème fondamental de l'histoire de l'art : Produire un savoir sur la disparition et sa représentation. On a là l'amorce d'une configuration touchant au problème même de l'histoire de l'art, c'est-à-dire celui de la représentation qui se met en place. Associer la mort de l'art à sa représentation, ne renvoie pas uniquement au seul fait de l'historiographie. Les définitions qui se rapportent au couple terminologique représentation/représenter sont à cet égard d'utiles jalons pour parler d'absence.

Citons Antoine Furetière autour de la définition du terme représentation (*Dictionnaire universel* 1690) : « image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents et qui nous les peint tels qu'ils sont ». Représenter, du latin *Repraesentare* de *Praesens*, présent, rendre présent, sous entendu ce qui est absent. Dans le cadre de cette réflexion, la mort de l'art s'inscrit également dans une dialectique hégélienne. Ce motif de la fin de l'art ou de la mort de l'art dans sa portée la plus immédiate est directement lisible dans le développement téléologique de l'histoire de l'art.⁷ Une histoire qui porte la vie dans la mort et se maintient dans la mort même, tel est le « prodigieux travail de l'histoire » souligne Didi-Huberman, travail qui est à comprendre dans sa première acceptation comme une fin de l'art qui rend les grands récits possibles dans la mesure où la perte de l'objet serait la condition de sa théorisation. En revanche, c'est l'évanouissement de l'objet du point de vue de l'esthétique, qui tout en légitimant l'existence du grand récit met fin en même temps à toute possibilité de récit. La perte de l'objet suppose de ce fait le savoir historique.

Ces remarques ne visent nullement à soutenir que tout se joue dans la conclusion de la *Geschichte*. Mais les séries de paradoxes qu'elle soulève invite à la considérer comme un espace expérimental où communiquent des expériences historiques divergentes dont celle, cruciale, de la représentation de l'art grec qui occupe non seulement une place cardinale dans la réflexion historique mais qui nous

⁶ Nous faisons référence à la conclusion de la *Geschichte* qui sera longuement commentée dans le cadre de cette partie, mais aussi cette expression sera reconsidérée par Georges Didi-Huberman dans le premier chapitre de *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002).

⁷ Nous nous référons au motif très hégélien issu de la *Phénoménologie de l'esprit*.

donne l'occasion de questionner la part du deuil constituante de l'histoire de l'art. L'histoire de l'art mettra en place une entreprise esthétique autour du constat de la mort de l'art antique, l'art serait l'objet du deuil de l'historien qui entreprend avec son récit un processus de remémoration ou de résurrection.

Le motif du deuil et de la perte, définit ce moment théorique fondateur et fondamental qui met en place une herméneutique singulière (au sens moderne du terme : une interprétation d'un texte littéraire) dont la substance est à la fois historique fictionnelle et phénoménale. Ce motif du deuil va donner la juste mesure du regard de l'historien sur l'art, sur son époque, mais aussi sur les enjeux épistémologiques que soulève la disparition de l'art. Car c'est véritablement du motif de la disparition, que va émerger notre problématique autour d'une puissante poétique de l'appropriation de l'art, qui laisse une grande place à un processus historique imaginaire.

« Nous sommes bien souvent dans le cas de ceux qui, voulant connaître les spectres croient les voir où il n'y en a pas. » Cette spectralité est un véritable trou conceptuel dans l'histoire. Il nous livre en effet les indices qui constituent une congruence essentielle à une proposition contemporaine pour un déploiement herméneutique. L'art grec présent à l'état de ruine, donc, à jamais absent est peut-être le passage fondateur de l'histoire de l'art.⁸ Les recherches historiques se sont emparé de cette disparition de l'art pour la commenter en relation avec la valeur heuristique que l'on attribue en général au système hégélien, nous l'avons évoqué précédemment. Winckelmann a fait de cette absence un bloc de réalité qui va définir le point aveugle de l'histoire de l'art en situant son objet entre « une présence intense et une absence catégorique ». Ce lieu théorique est propre à refonder quelques présupposés majeurs. Ou pour reprendre l'expression d'un historien contemporain Alex Potts, « cet art étant irrémédiablement mort, toute tentative de lui redonner vie relève d'une hallucination. Sans hallucination, il n'y a pas d'histoire possible ». Cette phrase est essentielle, d'une part, elle soulève les problèmes qui touchent à la construction de l'histoire en général, que ce soit la question des sources, ou la réception du passé, mais surtout elle nous situe au cœur des rapports que l'historien entretient avec son désir de l'art grec pris entre une origine classique, une présence absente, et une représentation de la mort. Aucun regard n'est innocent, il touche plus profondément au rapport complexe que l'historien entretient avec son objet d'étude, plus imaginé que découvert, qui devient dès lors très ardu à saisir par une historiographie traditionnelle, et suppose davantage l'appel d'une logique reliée au rêve d'une culture.

Ce passage théorique n'a cessé de hanter une tradition de l'histoire de l'art qui semble s'être fait complice de l'image spectrale pensée par Winckelmann. L'absence définit en d'autres termes le pouvoir de projection qui anime les éléments qui ont survécu et qui sans cela ne seraient que des fragments morts, mais aussi elle met en place un processus d'appropriation. La leçon qui se dégage de l'exégèse de ce moment est évidemment la mise en crise du modèle conceptuel classique, celui d'une imitation, que l'on a accolé à Winckelmann. Au-delà de ces spécificités terminologiques, cette position de l'art fut pensée par l'historien comme une complexité à l'œuvre pensable uniquement en termes psychiques, en termes imaginaires que la postérité classique s'est empressée de recouvrir. À partir de cette absence fondamentale, l'exigence d'une appropriation artistique et culturelle va devenir l'alternative de l'absence, mais aussi elle inscrit le propos historique sous le signe d'une mémoire tragique qui obéit à des règles qui ne sont pas uniquement celle, imputables à une rhétorique historique.

Il est de ce fait juste de penser que la tonalité mélancolique de cette *Geschichte* tient au constat que l'art est mort et l'objet est absent. Or si le point de départ de l'explication physiologique des effets mélancoliques suscités par le récit est situé au niveau de la perte, c'est que celle-ci est littéraire par

⁸ L'origine de l'histoire de l'art se présente ainsi telle une prise de conscience, celle « d'une perte irrémédiable, d'une mutilation irréparable et d'un impossible retour. La révélation de Winckelmann passe par la prise de conscience d'une perte irrémédiable devant le « Torse du Belvédère », (sculpture grecque du II siècle av. J.-C.). Cf. Pommier 2000 :195.

excellence. Ce motif constitue un relais en quelque sorte du chant épique de la Grèce antique celui qui célèbre les héros morts au combat forgeant du même coup une mémoire sociale. Mais Winckelmann ne s'en tient pas à ce sacerdoce d'historien, il transpose dans ce passage une figure de l'invisibilité dans le visible. D'un point de vue historique, on comprend que le statut de cette absence Ode l'objet est primordial dans la mesure où sa perspective théorique opère un déplacement épistémologique. Ce moment ne peut se concevoir sans faire intervenir une tentative de faire revivre ce qui est mort.

Après la verticalité de la conscience de la perte définitive, naît le récit. Viennent le rassemblement, la conservation, le substitut même si l'objet est définitivement perdu. L'absence de l'art laisse un espace qui semble contenir les traces de tous les effacements. L'absence comme une forme d'évidence, libère une herméneutique, autrement dit réinterroge l'histoire. Dans le cadre de ce nouvel échange, plusieurs opérations se créent et bouleversent une épistémologie traditionnelle. Le texte de Winckelmann et la représentation de l'absence qu'il met en place ne sont plus considérés comme des documents ordinaires mais comme les éléments actifs d'un rapport à la perte. Il élabore une méthode qui déterritorialise l'histoire et produit du sens. Nous cherchons à mettre en mouvement la représentation, à chercher à en saisir la force du mouvement qu'elle contient. Winckelmann n'est pas seulement l'historien dont la puissance du regard situe l'histoire, on comprend que le statut de cette absence de l'objet est primordial dans la mesure où sa perspective théorique opère un déplacement épistémologique. Il a défini son lieu de pensée en des termes historiques qui surprennent de la part d'un théoricien classique. Visiteur des morts et des archives, il a écrit : « Nous sommes bien souvent dans le cas de ceux qui, voulant connaître les spectres croient les voir où il n'y en a pas ». Ce n'est plus le visible que l'on regarde mais l'invisible. Pour le reformuler avec les termes de Paul Ricœur, Winckelmann « [...] maintient la différence de principe entre l'image de l'absent comme irréel et l'image de l'absent comme antérieur ». (2000 : 56) Le lieu de l'absence forme l'horizon du spectral qui fait éclater le champ sémantique de l'histoire de l'art esthétisante ou de l'historicisation de l'art. Le spectral ici c'est l'espace tiers connotant le retour du refoulé, mais aussi les bifurcations étouffées par l'histoire. L'histoire de l'art dans son entièreté s'organise sous ce régime de l'invisible visibilité, pour reprendre

une expression de Michel Foucault. À ce point de réflexion, nous pouvons affirmer que la tentative de Winckelmann relève de ce que l'on pourrait nommer un corps de doctrine classique qui répugne à concevoir son objet sous la forme logique.

Une métaphore assez frappante de cette quête reste la description du regard de l'historien qui plonge dans le lointain : ce regard perdu que Winckelmann jette vers le navire qui disparaît dans le brouillard, est une belle métaphore de l'art antique disparaissant à jamais au-delà de l'horizon. L'art « qui apparaît sur la voile déjà lointaine » a son propre mode de visibilité qui suppose sa disparition. Cet espace va nous permettre de transmettre le passé dans ce qu'il a encore à nous dire. Le visible n'est pas immédiatement visible et l'histoire est l'écriture nécessaire, exaltante, exténuante de cette initiale vision quasiment octroyée qu'il va falloir organiser selon un régime de visibilité. De la visibilité retrouvée, celle du spectral, à une invisibilité traduite et transmise propre à une phénoménologie, tel est le constat du déplacement épistémologique de l'histoire de Winckelmann qui semble contenir la trace de tous les effacements. Phénoménologiquement parlant, l'absence interprétée par Winckelmann en termes de représentation fantomale définit un régime historique. C'est ainsi que le brouillard décrit par l'historien restructure le visible et devient emblématique du dispositif historique. Le regard de l'historien peut ainsi être rapproché du lointain auratique invoqué par Walter Benjamin, mais aussi être interprété comme cette spatialité nocturne dont parlait Merleau Ponty et qui constitue une position historique

dans le crépuscule, dans l'obscurité, dans le brouillard

Je ne sais plus où je suis
 Je ne peux plus déterminer ma position dans un ensemble panoramique ...
 nous avons perdu notre chemin
 Nous nous sentons perdus
 Nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire des êtres eux-mêmes objectivables (1945 : 328).

Ce qui se passe tout simplement lorsque l'atmosphère prend corps, ce qui se passe dans le brouillard, dans le crépuscule dans l'ombre des choses, c'est-à-dire lorsque le lieu devient grisaille, ce qui se constitue là n'est rien d'autre que l'espace d'une dimension imaginaire qui s'offre à l'historien. Winckelmann est dérobé au monde objectif de l'art, mais aussi à lui-même. Faire l'expérience phénoménologique de la nuit où tous les objets perdent leur stabilité visible, c'est là que se révèle leur fragilité essentielle, c'est à dire pour parler comme Merleau-Ponty, « leur vocation à se perdre pour nous alors qu'ils sont les plus proches ». On ne peut manquer d'être frappé par la présence de ces propositions contemporaines autour du vide, de l'absence, de l'attraction ou de la disparition qui font singulièrement écho aux propositions théoriques de Winckelmann. On comprend mieux comment cette histoire de l'art se présente tel un pont qui se jette dans tous les sens entre l'art et sa perte, entre une disparition et une réapparition. Devant le mystère de la disparition, la représentation crée l'illusion de la présence muette et propose véritablement une exégèse. En posant le souvenir devant l'oubli, elle accepte l'éloignement et l'absence, mais du même coup, elle invente un lieu, un espace des possibles. Cette version quasi phénoménologique renvoie à une image imaginée de l'art grec, une disparition qui contraint à ne saisir que l'illusion de l'art.

La *Geschichte* s'achève là dans toute la complexité de la poésie mystérieuse de la conclusion. L'interpréter par le classicisme serait la mutiler de ce lieu, le vide, c'est-à-dire très exactement l'incorporel, qui va fonder des processus d'invisibilité et d'absence autour de la sculpture. Or ce vide est un espace sans spatialité, c'est l'espace des possibles. Il y a là une respiration, une herméneutique que nous flairons comme un étrange monde qui se forme et se déforme selon les événements du temps. En établissant une double alliance entre la sculpture, la définition de l'art et le statut de l'antique, l'absence de l'objet et l'épistémologie de l'histoire, la conclusion de la *Geschichte* inaugure une histoire qui, à travers ses transformations va se poursuivre jusqu'à l'aube du XX^e siècle.

Nous avons désormais tous les éléments qui offre la possibilité de dire que ce récit commence avec ce battement entre le vrai et le fictif, le visible et l'invisible. Ce que nous appelons histoire de l'art est un récit qui historicise l'art, certes mais c'est l'imaginaire qui met véritablement en place la représentation de l'art. Une définition de ce que nous entendons par imaginaire ne nous semble pas superflue, tant le rapprochement des termes imaginaire, imagination, représentation et parfois l'emploi de l'un pour l'autre risque d'introduire de la confusion. Par l'usage de la notion d'imaginaire, nous désignons une réalité, la représentation immatérielle d'une chose qui consiste en récits mythiques, en fictions partagées par une culture. Toute culture secrète un imaginaire et des rêves collectifs fait d'images intérieures et extérieures. Le concept d'imaginaire chevauche en partie la notion de représentation qui désigne ce qui se met en place avec la pensée de Winckelmann.

L'imaginaire fait appel à une construction diffuse passionnée et intime. C'est la chair de l'histoire idéale, de la représentation imaginaire surgit le problème de l'histoire et de la fiction et non l'inverse. Impossible de reconstruire la dimension visible du passé et sa dimension vécue sans faire appel à la fiction, souligne l'historien Krzysztof Pomian (1998 : 15-78) Cela est doublement vrai en raison de la nature de l'art grec à l'époque de Winckelmann. Qui est un objet par sa forme lacunaire, fragmentaire, qui se dérobe à une simple observation historique, c'est-à-dire une histoire de l'art traditionnelle qui découvre, restaure sauve et attribue. Il faut insister sur la question des sources, qui nous permet d'émettre une raisonnable certitude sur la part fictionnelle de l'historique de son récit. Le passé tel qu'il se donne à Winckelmann par l'intermédiaire des vestiges de l'art est fragmentaire, lacunaire et

décontextualisé. Fragmentaire, parce que l'Antiquité pour Winckelmann est un ensemble de statues mutilées. Lacunaire, parce que ces fragments même reconstitués ne permettent jamais de dissocier l'antique des restaurations, ni de reconstituer la totalité dont ils faisaient partie. Décontextualisés, parce qu'ils se trouvent dans un environnement différent de celui qui fut le leur à l'origine. Ce dernier point est d'autant plus juste que la reconstitution de l'Art grec ne saurait se faire sans un apport de l'imaginaire seul capable de combler la lacune des vestiges restants. Autant dire que l'histoire porte toujours en son creux une part de fiction qui ne se laisse jamais complètement éliminer.

À ce titre, il est juste de rappeler que toute source historique renvoie à des référents invisibles. Voilà ce qui permet d'amorcer la question de la narration historique de Winckelmann qui ouvre sur la seule voie qu'il soit possible d'emprunter, soit celle de l'imaginaire qui légitime l'idée même de deuil comme notion fondatrice de l'histoire. Cette voie se donne à nous, on est pris par le lieu et l'on devient acteur du protocole imaginaire qui se met en place dans la mesure où nous avons affaire à des objets non pas reconstruits à partir de sources comme le souligne Pomian mais « à des fictions projetées dans l'histoire par l'imagination ». (1998 : 15-78) Ces fictions assurées de la sorte et propres à la représentation de l'art chez Winckelmann sont d'abord une construction esthétique qui participe du rapport à la perte et qui s'avère une véritable position à la base d'une narration ancrée dans un fétichisme originel, littéraire ou religieux. Ce que l'on évoque s'applique en effet aux deux sens du mot fiction : celui d'une fabrication et d'une simulation. Deux sens assurément dissemblables, *a parte subjecti* comme *a parte objecti*. Celle d'une émotion esthétique et d'un façonnement s'incarnant dans le récit historique. La fiction en soi n'est pas un instrument inerte, elle joue un rôle heuristique. Ainsi la représentation de l'art grec dans les écrits de Winckelmann pose cet épineux problème qui n'est pas tant de présenter un art dont les choses sont dites qui ne peuvent être vues, sortes de fictions invisibles, que de mettre en scène l'invisible comme fiction. Il ne s'agit plus d'opposer le vrai du faux, d'opposer l'histoire à sa part de fabulation dans le but d'établir une vérité des faits. Mais de considérer le vrai et le fictif comme deux entités intimement liées et allant de pair dans une réinterprétation du passé.

À la lumière de ces analyses, il apparaît que le face à face avec l'expérience de la disparition de l'art et le souci d'établir une reconstitution souligne combien la structure du récit est mouvante entre la part de réel et de ce qui est fictionnel. La relation de deuil établie avec la contemplation de ce qui est mort — conduit à faire de ce récit d'histoire de l'art un gigantesque reliquaire. Concernant Winckelmann, on peut se risquer à comprendre la relation à son objet d'étude, l'antique comme un véritable culte de la sensibilité et de la beauté. Cependant les paradoxes ainsi mis en place dérangent une interprétation classique et excèdent un cadre strictement historique. Ils renvoient à l'ambiguïté de l'art grec qui est à comprendre à l'aide du fonctionnement d'une relique toujours constituée d'un mixte de présence et d'absence.

Pour qu'une représentation devienne une relique, il faut que l'historien exerce une activité imaginaire. La relique inquiète et l'on ne peut se soustraire à sa terrible ambiguïté qui n'est pas tant de ressusciter le passé que de faire trace dans le présent pour engager l'avenir. L'idée de ce qui est sauvé quand on sauve l'art renvoie inévitablement aux parodies de l'histoire de l'art autour de la sauvegarde, de la conservation et de la restauration. La représentation de l'absence, l'émergence de l'imaginaire, la question de la relique, des questions qui permettent d'insister à partir du motif du deuil, sur la mobilité de l'interprétation winckelmannienne. D'où en découle le caractère suspect et en fait tout à fait aporétique d'une histoire de l'art qui persiste à cultiver son objet par le biais d'un cadre interprétatif voué exclusivement à une victoire du savoir. Il devient désormais clair que la leçon théorique qui découle en particulier de la contrainte structurale basée sur le deuil de l'historien, dépasse l'apparente limite de cette origine de l'histoire de l'art et prouve qu'il existe bien un modèle alternatif à la pensée classique.

Enfin et c'est notre dernier point — le sentiment d'une perte irrémédiable, cet objet de deuil que l'on veut prolongé est thématiquement par l'historien comme une volonté d'appropriation (l'appropriation

étant synonyme de faire sien). Une volonté intime qui permet d'appréhender une compréhension de l'histoire de l'art de Winckelmann par le désir. Un désir du corps du jeune éphèbe grec qui devient le dépositaire d'une stupéfiante masse d'informations, mais aussi un désir d'une culture antique pour une Allemagne littéraire. Commençons par évoquer l'appropriation du corps du jeune éphèbe grec.

Le corps de l'Apollon c'est l'essence de l'art — l'incarnation du beau — un idéal platonicien, une coïncidence parfaite des affections de l'âme et des signes du corps — mais aussi une esthétique érotique, un regard qui compare les parties génitales des statues, les nombrils et le souffle des narines créant une véritable fiction amoureuse. Y transparaissent dans toutes les puissances que le corps de chair manifeste, en tant que rayonnant de jeunesse et de beauté, se livrant aux jeux, aux exercices et à l'amour. Un corps magnifié exempt de vieillesse et définit par la grâce, la beauté et l'amour qui le fait briller d'un éclat joyeux. Tel est le lieu dont le corps grec est dépositaire. On se rappelle l'histoire de Pygmalion, dont Vénus anima la statue qu'il venait de façonner et dont il tomba amoureux. Double jeu du fantasme : le sculpteur veut cueillir le simulacre dont il est l'auteur et son égarement est lui-même mis en scène dans le rêve qui constitue le mythe. L'imagination est faite d'images intérieures et immatérielles. Et elle se nourrit d'images extérieures et matérielles, perçues par les sens, déréalisées à leurs tours, appropriées de mille manières. On retrouve au cœur du mythe, l'interaction de la représentation et de l'imagination, mais aussi celle du deuil et du désir. Une eau forte de Füssli (fig.3) illustre en miroir ce que l'on pourrait comprendre comme le désir qui tend vers une appropriation chez l'historien. On voit ici le corps du *Laocoon* sous l'emprise érotique de la dame.

L'appropriation du corps se double d'une tentative de donner à la culture allemande une mémoire idéale, celle d'un passé perdu. Winckelmann fut tellement obsédé de l'ailleurs et de l'ineffable, qu'il aboutit à une perte du réel. Ce sens de l'appropriation s'exprime dans la représentation ordonnée et retenue dans le passé. Celui-ci revient désormais à l'Allemagne. Ce retour à l'Antique n'est pas simplement une tentative réparatrice et consolatrice, mais aussi le projet d'une véritable révolution culturelle. Ce n'est pas seulement l'art, le corps que Winckelmann tend à la culture allemande, mais aussi son histoire. Même si Winckelmann n'a pas de la Grèce une vision homogène, ni concordante à la réalité, elle devient le miroir immobile et intact devant lequel le classicisme allemand campe ses certitudes. Cette fidélité à la mémoire grecque tourne alors au mimétisme artistique et intellectuel, voire à une obsession identitaire morbide. Elle devient le ressort principal de la pensée de Winckelmann et justifie l'axiome de l'appropriation qui cherche à rendre au passé antique sa visibilité même.

C'est la question du fragment qui peut être abordé dans ce point de passage entre les cultures en articulant cette double appropriation. Le fragment pose une série de questions remarquables. Il impose un lieu et une dialectique particulière. Autant il est intéressant de l'interpréter et d'y repérer une organisation complexe de symboles pour une rhétorique singulière, autant il est nécessaire de l'envisager en tant qu'expérience philologique impossible à analyser. Dans l'histoire artistique ce sont les fragments qui montrent l'antique comme antique.⁹ Mais ils le montrent en même temps comme une totalité brisée, tel un corps en morceaux dont ne subsisteraient que quelques restes épars, à l'image précisément de tous ces corps de la statuaire grecque qu'il a fallu recomposer à partir d'une jambe, d'un torse ou d'un bras.

Relisons cet autre passage exemplaire dans lequel Winckelmann¹⁰ place la révélation de l'art grec devant le *Torse du Belvédère* (fig.4), une ruine, un fragment, un tronç. C'est devant ce torse que la

⁹ On a vu que le fragment impose le lieu et une valeur dialectique, à la construction de l'histoire de l'art.

¹⁰ « [...] le premier qui ait porté le véritable esprit d'observation dans cette étude de l'Antiquité » a écrit son fervent admirateur Quatremère de Quincy, in Winckelmann, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, 1796. Cf. *Lettres à Miranda* Edité par Ed. Pommier (1989 : 103).

révélation de Winckelmann passe par la prise de conscience « d'une perte irrémédiable d'une mutilation irréparable et d'un impossible retour ». Mais cette conscience est immédiatement complétée par une description esthétique du corps charnel basée sur une science anatomique. C'est Quatremère de Quincy qui l'a dit : « Winckelmann est parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'unamas de débris ». (Pommier 1989 :103) Ce sont là les mots d'un fervent admirateur qui soulignent ce qui semble être la fragilité d'une construction historique, mais qui se révèle être la perspective préliminaire d'une surprenante construction de l'image de corps grec. La manière dont s'établit le rapport à l'antique est l'indice d'une mutation esthétique qui contient en germe la mort de l'antique. On la retrouve chez Winckelmann autour d'une reconstruction d'un corps à partir de restes pour une sémantique historique. Pour mieux poser cette question centrale, on élucide ici ce besoin de corporéité symbolique qui passe par le processus de Pygmalion définit à partir d'une triade : celle d'une capture, d'une séduction et d'une incorporation.

Le fragment de la sculpture est pour Winckelmann un objet de méditation poétique et philosophique. Émerge une beauté froide et idéale, un rêve sculptural, qui exhale un parfum funèbre et sépulcral. Mais si la beauté de pierre caractérise l'idéal winckelmannien, en revanche on trouve une beauté désirée qui passe par l'appropriation artistique du corps, qui n'est plus de l'ordre du sentiment platonique.¹¹ Le fragment antique contiendrait en germe la mort, mais aussi des prémisses de la mort de l'art, non pas au sens hégélien du dépassement de l'art par la philosophie, mais au sens d'une appropriation de l'art sous l'influence du deuil et des fantasmes de l'historien.

Si le constat de décès de la sculpture antique est consommé par l'historien, on peut se poser la question sur ce qui meurt. Est-ce la sculpture ou une certaine idée de l'art ? Est-ce que la sculpture antique, ses fragments, peuvent survivre à une certaine dissolution de l'idéal antique ? Ce trouble est perceptible chez Winckelmann où l'on peut noter un mouvement qui se circonscrit difficilement. Il ne s'agit pas d'une simple présence d'un corps étranger dont on pourrait sonder les mécanismes d'importation dans un système culturel. Il s'agirait plutôt d'une puissante subjectivation perceptible dans le matériau archéologique et dans le matériau historique à la base de la construction d'un système théorique grâce auquel vont communiquer deux cultures très éloignées dans le temps et l'espace. L'appropriation artistique en est une des formes. Nous avons là une herméneutique remarquable à la question du deuil de l'historien

En conclusion, je me risquerai à formuler ceci : le motif du deuil met l'histoire en mouvement. Dans la mesure où nous savons que cet objet, l'art grec, est un objet disparu, nous percevons que la relation qui préexiste entre l'objet et l'histoire va inscrire les affections du deuil et de la mélancolie comme réaction à la perte de cet objet aimé. L'histoire de l'art aurait de ce fait pour but inavoué d'inventer la représentation de l'objet. Cette reconstruction passe nécessairement par une dimension imaginaire. C'est cette dimension qui comble les lacunes des vestiges et les silences inévitables des sources. Ce faisant elle s'inscrit dans un point de fuite, celui de la disparition de l'objet, qui va devenir celui de l'interprétation et de la représentation de l'art grec. La perte est l'activation du processus d'appropriation, le deuil le met en mouvement. Force est de constater que le deuil possède une force heuristique indéniable, ignorée par une histoire de l'art hantée par un texte d'origine classique et idéaliste. Comprendre le projet winckelmannien signifie un retour sur l'histoire de l'art en tant qu'histoire d'une perte et son rapport fondamental en tant que d'une sauvegarde. Par conséquent l'historien demande compte à la disparition de l'art de figurer le drame de l'histoire et d'en marquer

¹¹ Cf. Pierre Guiraud, *Dictionnaire érotique* (1993 : 576). La définition de socratique (amour) « pédérastie ». Amour socratique. L'expression amour socratique est chez Voltaire et désigne ainsi que la définit le Larousse du XIX^e siècle un « vice honteux dont on charge quelquefois la mémoire de Socrate ». Il semble bien que l'amour de Socrate pour ses jeunes disciples, et en particulier pour Alcibiade, ait été pur et platonique ; mais il a été accusé de corrompre la jeunesse.

les étapes. Le rôle de ce lieu improbable, le spectral, constitue l'une des meilleures entrées possibles dans ce qui serait la part de l'imagination, fiction dans le procédé historique. Le spectral dramatise l'espace de l'œuvre, mais aussi oriente une herméneutique.

La mort de l'art comme condition d'une théorisation dans l'histoire n'a rien d'une pathologie. Elle privilégie une vision germanique de l'histoire de l'art. On ne trouve pas en France un Goethe ou un Winckelmann qui ont mis un écho de la tragédie de la connaissance (début de la modernité) « cette voix mauvaise qui traverse la mort » (Krigel :6) au cœur du processus historique. Il faut comprendre que cette mise en condition de l'histoire de l'art autour d'une pensée de l'absence s'inscrit également dans l'idéal d'une culture, celui de la *Bildung* allemande.¹² Dans le cadre de la signification de cette notion, l'art participe de la formation de l'humanité et s'inscrit dans l'utopie d'une rédemption possible. Ce point est prégnant chez Winckelmann et se profile tout au long d'une culture allemande jusque dans la pensée de Nietzsche.

Surgit une position dialectique à lire comme une pensée de deuil. L'art n'est plus considéré comme un pur fétiche intemporel que prône l'esthétique classique, ni un simple postulat historique, mais l'art devient objet déchirant le cours normal des choses. Winckelmann c'est l'association d'un regard amoureux de la beauté et de la connaissance historique autour de l'objet. Winckelmann c'est surtout l'endeuillé d'un objet absent. Un historien qui a déversé ses fantasmes dans le marbre, (Décultot 2006) qui a construit une totalité imaginaire avec ses descriptions (*l'ekphrasis*). Et l'on pourrait sans hésiter infirmer avec Élisabeth Décultot que : « dans la béance de la pierre, il déverse le torrent de ses mythes personnels » (Décultot 2006 : 31). Le véritable pygmalion du marbre, celui qui lui donne authentiquement vie n'est pas le sculpteur, mais le regardeur. L'évocation de ce tronc (*Le Torse*) porte à son paroxysme un processus d'autonomisation descriptive. *Le Torse* devient au sens propre, une invention de Winckelmann, (un chef d'œuvre verbal) qui n'a plus qu'un rapport lointain avec son support plastique. Les livres souvent sont dédiés aux morts. Winckelmann a d'abord dédié son histoire de l'art à l'art antique parce que à ses yeux l'art antique était mort depuis longtemps. De même a-t-il dédié son livre au temps parce que l'historien est à ses yeux celui qui marche dans les choses passées, c'est-à-dire des choses dépassées. Tel serait l'historien moderne, il évoque le passé, et s'attriste de sa perte définitive.

BIBLIOGRAPHIE

CERTEAU, M. de. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.

COLLOT, M. (1988) *L'horizon fabuleux*. Tome I. Paris : José Corti.

DÉCULTOT, É. (2000). *J.-J. Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*.

Paris: PUF.

----- J.-J. *Winckelmann. De la description*. Paris : Macula.

DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit.

¹² Le vocabulaire issu de *Bild* (image) en allemand, est particulièrement riche, non qu'il existe comme en grec, une pluralité différenciée de termes pour désigner l'image selon différents points de vue, mais parce qu'il existe une constellation particulièrement complexe de mots formés sur *Bild* et qui font système comme *Bildung* (formation et culture), *Nachbild* (copie en insistant sur le statut de l'imité), *Abbild* (modèle-archétype) *Einbildungskraft* (imagination), etc. Cette constellation et son évolution sont représentatives d'une bonne partie de l'histoire de la philosophie allemande.

- HEGEL, F. (1941 [1807]). *La phénoménologie de l'Esprit*. Trad. J. Hyppolite. Paris : Aubier-Montaigne.
- GUIRAUD, P (1993). *Dictionnaire érotique*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- KRIEGER, B. « Antiquaire et historiens ». In *L'histoire à l'Âge classique*, tome III, pp. 221-264.
- POMIAN, K. « Mariette et Winckelmann ». In *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris : Gallimard, pp. 213-248.
- POMMIER, É. (2000) *J.-J. Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard.
- POTTS, A. (1994). *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origins of Art History*, New Have, CT: Yale University Press.
- QUATREMERE DE QUINCY, A. C. (1796) *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris.
- RICEUR, P. (2000) *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- STREICHER, C. (2005) « La statue antique du Laocoon : un lieu de l'imaginaire déchiré des cultures » Actes de colloque Énonciation artistique et socialité. Paris : l'Harmattan, CNRS Œuvres, Publics, Sociétés.
- WINCKELMANN, J. J. (1755) *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), Trad. de Marianne Charrière, *Gedanken über die Nachahmung des Griechischen Werke in des Malerei und BildhauerKunst, Sendschreiben und Erläuterung*. Nîmes : Édition Jacqueline Chambon, 1991.

LISTE DES FIGURES

Figure 1. *L'Apollon du Belvédère*

Source : Alex Potts, *Flesh and Ideal. Winckelmann and the origins of Art History*, London, Yale University Press. 1994.

Photographie disponible à :

https://www.google.ca/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/19/Apollo_of_the_Belvedere.jpg/250px-Apollo_of_the_Belvedere.jpg&imgrefurl=https://fr.wikipedia.org/wiki/Apollon_du_Belv%25C3%25A9d%25C3%25A8re&h=426&w=250&tbnid=vFI7RWFBEYS22M:&vet=1&tbnh=186&tbnw=109&docid=tTLU9CpQ0xeZgM&itg=1&usq=__kkdMtsdr-glO2uFjIdB1VBUxYds=&sa=X&ved=0ahUKEwjpit79v8zQAhVW1WMKHbRtAg4Q_B0IjQEwCg&ei=rq88WOn7OtaqjwO024lw

Figure 2. *Laocoon*

Source : Alex Potts, *Flesh and Ideal. Winckelmann and the origins of Art History*. London: Yale University Press, 1994.

Photographie disponible à :

<http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>

Figure 3. Füssli, « Une femme devant le Laocoon », gravure, Zürich, 1802.

Photographie disponible à:

https://www.google.ca/search?q=Fu%CC%88ssli,+Une+femme+devant+le+Laocoon&tbm=isch&imgil=dGeusyzdmuZt7M%253A%253BZicjlk3dCPsBIM%253Bhttps%25253A%25252F%25252Frgi.revues.org%25252F957&source=iu&pf=m&fir=dGeusyzdmuZt7M%253A%252CZicjlk3dCPsBIM%252C.&usg=__lZ0_n72KJwyMYCDLRUfjCOfpatA%3D&biw=1068&bih=577&ved=0ahUKewiMxIyDwszQAhUUWWMKHaMCCSoQyjcIKg&ei=07E8WMyOBZSyjQOjhaTQAg#imgrc=dGeusyzdmuZt7M%3A

Figure 4. *Le Torse*, sculpture grecque du II siècle av. J.-C.

Source : Alex Potts, *Flesh and Ideal. Winckelmann and the origins of Art History*. London: Yale University Press, 1994.

Photographie disponible à:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Torse_du_Belv%C3%A9d%C3%A8re