Changement du canon ou changement du regard ? Le basculement de la tradition classique à la fin du XVIII^e siècle

Christian Michel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/399>

DOI : 10.4000/edl.399

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 205-216

ISBN : 978-2-940331-22-2

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Christian Michel, « Changement du canon ou changement du regard ? Le basculement de la tradition classique à la fin du XVIII^e siècle », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/399> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.399>

CHANGEMENT DU CANON OU CHANGEMENT DU REGARD ? LE BASCULEMENT DE LA TRADITION CLASSIQUE À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

En quelle mesure peut-on parler d'un retour à l'antique à la fin du XVIII^e siècle ? Cette question est évidemment surprenante vu l'ampleur de la bibliographie consacrée à la question ¹, qui repose très souvent sur la recherche d'un lien de cause à effet entre les découvertes des cités de Campanie et les changements de style qui affectent presque toutes les formes d'art en Europe. Il serait sans doute abusif de dénier toute importance aux découvertes remarquables d'Herculanum et de Pompéi, mais il paraît peu plausible de prétendre que l'Antiquité a été oubliée entre la Renaissance et la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le modèle antique est revendiqué par chaque génération, et bien souvent utilisé de façon polémique pour remettre en cause l'art de la génération précédente. Le caractère polymorphe des œuvres antiques leur permet, présentées et analysées sous de nouveaux aspects, de devenir le modèle d'un art en mutation, et de rejeter une bonne part de la production du XVII^e siècle, qui se revendiquait tout autant du modèle antique. Ce qui se met en place à partir des années 1750 est plutôt un nouvel horizon d'attente et un nouveau regard qui bouleversent les relations que l'on avait établies avec les vestiges de l'Antiquité.

Le corpus de sculptures antiques s'est légèrement renouvelé au XVIII^e siècle. Quelques-unes des nouvelles découvertes qui ont été faites, tant dans le Latium ² qu'en Campanie, ont été intégrées dans un corpus canonique qui s'était constitué presque intégralement aux

---

1. Voir notamment : L. Hauteœur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle* ; R. Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle, transformations et mutations* ; M. Praz, *Goût néoclassique* ; H. Honour, *Neo-classicism* ; A. Ottani Cavina, « Il Settecento e l'antico ». Sur l'élaboration du discours sur l'antique voir E. Pommier, *L'art de la Liberté*.

2. F. de Polignac et J. Raspi Serra (éds), *La fascination de l'antique : 1700-1770*.

XVI^e et XVII^e siècles³. On le voit bien dans le tableau de Panini, destiné au cardinal de Polignac, pourtant possesseur de statues nouvellement découvertes. Sa *Galerie avec vues de la Rome antique* de 1758 (Paris, musée du Louvre) réunit toujours les monuments et les statues connues depuis au moins un siècle. Une planche, gravée par le marquis de Paroy, réunit sur une seule estampe une centaine de statues, de bas-reliefs et de fresques⁴, dont guère plus de dix pour cent sont des œuvres récemment découvertes ; il en est de même d'un recueil anonyme destiné aux artistes et probablement publié vers la fin du siècle⁵ dont je le croirais volontiers l'auteur. Plus que ces glissements, ce qui entre en compte est un renouvellement de la présentation qui est faite des plus importantes d'entre les statues, conséquence et cause d'un regard renouvelé porté sur elles.

1. *Un nouveau discours*

On met généralement en avant, non sans raison, le rôle qu'a pu tenir Winckelmann dans la nouvelle appréciation de l'Antiquité⁶. Ce dernier rompt avec les lectures précédentes des œuvres antiques. Son premier livre, *Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture*, écrit avant d'avoir gagné l'Italie, est avant tout marqué d'une connaissance littéraire des statues. Les seules qu'il ait réellement vues sont celles qui étaient conservées à Dresde et qui ne faisaient pas partie du canon. Il est probable toutefois qu'il ait disposé de plâtres acquis par l'Académie des beaux-arts de la capitale saxonne. Toutefois sa démarche est en partie nouvelle. La connaissance antiquaire ne l'intéresse pas encore, ni non plus le discours critique, jusqu'alors dominant chez les artistes et les amateurs. Il ne s'agit pas d'analyser les qualités de la statuaire des anciens pour en tirer des règles applicables pour l'art

3. F. Haskell et N. Penny, *Pour l'amour de l'antique*.

4. Reproduit dans P. Picard-Cajan (éd.), *Ingres et l'antique*, p. 209.

5. *Museum statue antiquorum. Collection complete de Statues des divers Museum de Rome, Naples, Florence, etc. à l'usage des Peintres, Sculpteurs, Architectes et Amateurs des beaux Arts*, [s.l.n.d.] [ca 1792].

6. Voir notamment E. Pommier (éd.), *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières* ; P. Griener, *L'esthétique de la traduction* ; A. Pott, *Flesh and the Ideal* ; E. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann* ; E. Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*.

contemporain, mais de comprendre pourquoi elles sont parfaites. Son projet est de trouver les causes qui ont conduit à cette perfection indiscutable, et il se sépare sur ce point de la plupart des exégètes antérieurs qui mettaient l'accent sur la protection des souverains et des grands et qui parlaient plus volontiers du « Siècle d'Alexandre » que du « Siècle de Périclès ». Sa lecture lie la perfection de l'art à la liberté, et sa décadence à la mise sous tutelle des cités grecques. Il est vrai que cette interprétation est liée à sa volonté de remettre en cause l'art de cour élaboré selon des modèles en partie empruntés à la France.

Winckelmann élabore une explication historique et anthropologique, qui fait de l'art l'émanation d'une civilisation plus que d'individus. La civilisation hellénique, en grande partie mythifiée, s'incarne dans la perfection des formes qu'ont façonnées les sculpteurs. Il s'agit de comprendre l'Esprit d'un temps et d'un lieu. Le *kallòs kàgathòs* n'est plus lié à l'homme mais à une civilisation. Ainsi l'Antiquité ne peut plus être un continent indifférencié, mais le spectateur peut et doit désormais distinguer les œuvres produites dans la Grèce libre, dans la Grèce esclave et sous le despotisme des empereurs romains. Sont ainsi définis l'ancien style, fier et austère, qui dominait au temps des tyrans, le style sublime du V^e siècle, le beau style de l'époque d'Alexandre, enfin le style petit et mesquin des temps de l'imitation. C'est ainsi qu'il a construit son *Histoire de l'art chez les Anciens*, poussant à élaborer des chronologies et surtout à étudier les phénomènes de décadence.

A ce renouvellement de l'interprétation, s'ajoute le lyrisme de ses descriptions⁷. Son travail d'écriture vise à traduire son enthousiasme et à le rendre communicable. Un retour à l'idéalisme platonicien, ou plutôt néo-platonicien⁸, largement remis en question depuis le XVII^e siècle⁹, lui permet de revenir à ce genre dont l'efficacité avait été assez largement

---

7. J. J. Winckelmann, *De la description*.

8. « Ils acquièrent ainsi des idées de beauté supérieures à celles que la nature elle-même leur avait présentées [...] Cette beauté idéale n'avait d'existence que dans leurs sublimes conceptions » écrit-il dans ses « Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture » (p. 14).

9. Sur l'idéalisme dans la pensée sur l'art, voir E. Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Sur sa remise en cause, surtout dans le cadre français, voir Ch. Michel, « Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la vie des Peintres de Roger de Piles : un changement de perspective ».

remise en cause¹⁰. L'idée primant sur la matière, on peut de nouveau par le discours rendre compte de cette idée. Ses descriptions, longuement élaborées, construisent une vision idéale d'un certain nombre d'œuvres, et contribuent à renouveler leur fortune. Elles sont intégrées dans la quête du sublime et deviennent des métaphores. L'art grec est à ses yeux un art où les formes incarnent allégoriquement des idées. Sa description de l'*Apollon du Belvédère* a contribué à redonner à cette statue, une nouvelle aura :

De toutes les statues qui ont échappé à la fureur des barbares et à la puissance du temps, la statue d'Apollon est sans conteste la plus sublime. L'Artiste a composé cet ouvrage sur l'idéal et n'a employé de matière que ce qu'il lui en fallait pour exécuter et représenter son idée. Autant la description qu'Homère a donnée d'Apollon surpasse les descriptions qu'en ont faites après lui les poètes, autant cette figure l'emporte sur toutes les figures de ce même Dieu. Sa taille est au dessus (*sic*) de celle de l'homme, et son attitude respire la majesté. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Elysée, revêt d'une aimable jeunesse son beau corps, et brille avec douceur sur la fière structure de ses membres. Pour sentir tout le mérite de ce chef-d'œuvre de l'Art, tâchez de pénétrer dans l'empire des beautés incorporelles, et devenez s'il se peut, créateur d'une nature céleste ; car il n'y a rien ici qui soit mortel, rien qui soit sujet aux besoins de l'humanité. Ce corps n'est ni échauffé par des veines, ni agité par des nerfs : un esprit céleste circule comme une douce vapeur dans tous les contours de cette figure admirable¹¹.

Un tel discours ne permet guère de se faire une idée précise de la disposition de la statue, ni même des moyens employés par le sculpteur. Il guide en revanche un regard renouvelé. Ce qui prime, c'est la familiarité avec les œuvres ou plutôt une sorte de communion :

Afin d'admirer le Laocoon comme on admire Homère, il faut, pour ainsi dire, connaître cette statue comme on connaît un intime ami avec qui on converse tous les jours, et c'est en contractant cette amitié intime qu'on pourra en juger comme Nicomaque jugeait de l'Hélène de Zeuxis ; quelqu'un trouvant des défauts dans la composition de ce

---

10. Voir Ch. Michel, « De l'ekphrasis à la description analytique : histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV ».

11. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, p. 195-197.

fameux tableau : « Prenez mes yeux, dit-il au censeur, et vous verrez que c'est une divinité. »¹²

Les yeux de Winckelmann l'ont ainsi conduit à voir dans le *Laocoon* ce que peu y avaient vu auparavant :

Une noble simplicité et une grandeur tranquille qu'on admire dans les attitudes et dans l'expression. Comme le fond de l'océan reste calme et immobile pendant que la tempête trouble sa surface, de même l'expression qui règne dans une belle figure Grecque, peint une âme toujours grande et tranquille au milieu des secousses les plus violentes et des passions les plus terribles¹³.

L'Antiquité de Winckelmann refuse le pathétique, les vérités de chair. A juste titre, il se refuse à voir dans le pseudo-Sénèque Borghese un portrait de philosophe, mais la représentation, en raison de sa trivialité, ne peut être que celle d'un pêcheur. L'Antiquité qu'il s'agit d'imiter n'est plus, comme auparavant, un continent aux ressources variées. Il s'agit de se concentrer uniquement sur les œuvres, que, plus souvent à tort qu'à raison, il date de la période où l'art était sublime, c'est-à-dire du V^e siècle.

2. Une présentation renouvelée

L'enthousiasme de Winckelmann a été largement communicatif et l'essentiel de l'Europe s'est laissé convaincre. Ce qui est d'ailleurs frappant, c'est que la présentation des œuvres elles-mêmes a été modifiée par ce nouveau point de vue.

Il serait sans doute réducteur de n'attribuer qu'à l'influence de Winckelmann la transformation des conditions d'exposition des statues antiques. Le mouvement est déjà engagé à Rome avant son arrivée. Le modèle de la Galerie des Offices est progressivement repris et conduit les souverains à ne plus utiliser les statues comme ornements de leurs palais ou de leurs jardins, mais à les déployer dans des musées. Benoît XIV, après avoir acheté la première collection Albani, la dispose dans le

---

12. J. J. Winckelmann, « Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture », p. 3.

13. *Ibid.*, p. 30.

Musée capitolin, au lieu de garder les plus belles pièces pour un des palais pontificaux ou pour sa famille, ainsi que l'avaient fait la plupart de ses prédécesseurs. Le cardinal Alessandro Albani, premier protecteur de Winckelmann, se reconstituait une nouvelle collection et surtout se faisait construire une Villa qui devenait un manifeste du nouveau goût romain. A la différence des aménagements anciens où les statues, aussi prestigieuses fussent-elles, étaient avant tout destinées à servir d'ornement aux jardins, aux *cortile* ou aux galeries, la Villa Albani est conçue pour mettre en valeur les collections du cardinal. Le peintre Anton Raffael Mengs, ami de Winckelmann, peint le plafond de la salle principale en renonçant délibérément à tout usage de raccourci. Ce modèle est suivi à Rome pour les plus importantes collections : la Villa Borghese est entièrement réaménagée, la villa du Belvédère, à l'extrémité du palais du Vatican, est transformée en Musée, le Museo Pio-Clementino, entre 1770 et 1784¹⁴. Certaines œuvres, exportées de Rome, changent aussi de statut : les antiques Farnèse sont installés à la fin du siècle dans le Palais des études de Naples, une partie des collections romaines séjourne une quinzaine d'années au Louvre et les antiques Borghese y resteront, ainsi que les statues les plus importantes des collections royales françaises, jusque-là conservées à Versailles.

Ces différents aménagements ne sont plus faits en fonction des hommes qui habitaient les demeures que des statues décoraient, mais en fonction des statues elles-mêmes, présentées rarement selon un ordre chronologique, mais plus fréquemment en ménageant une progression esthétique et en mettant particulièrement en valeur celles qui appartiennent au canon. Le visiteur vient voir les œuvres, non admirer la puissance, le goût ou la richesse de leur propriétaire. La plupart des commentateurs ne manquent pas d'ailleurs de critiquer les restaurations des statues, non qu'ils soient hostiles au principe même, mais ils trouvent que les parties ajoutées ne sont pas aussi parfaites que les parties antiques, c'est-à-dire que le regard porté sur ces figures diffère désormais de la façon dont les sculpteurs du XVII^e ou du début du XVIII^e avaient vu et complété les œuvres¹⁵. C'est un regard nouveau, qui ne suscite pas encore l'ennui que ressentent bon nombre de visiteurs actuels de musées à qui on doit proposer des distractions. Les témoignages anciens

---

14. G. Spinola, *Il museo Pio-Clementino*.

15. O. Rossi Pinelli, « Chirurgia della memoria : scultura antica e restauri storici ».

évoquent des spectateurs revenant quotidiennement voir telle ou telle statue et lui consacrant plusieurs heures.

3. *L'Antiquité et le bon goût*

Deux regards sont désormais en concurrence, l'un et l'autre tirés de la lecture de Winckelmann, et ces regards suscitent des approches esthétiques et artistiques différentes.

Il y a d'une part le regard des Antiquaires, qui désirent approfondir la connaissance de la civilisation. Ce sont eux qui ont poussé notamment à ce que les fouilles de Pompéi soient traitées différemment de celles d'Herculanum. Au lieu d'excavations liées à une recherche d'objets destinés à décorer le palais de Portici, il s'agit de dégager progressivement une ville ensevelie et de laisser en place une partie des décors retrouvés. On continue à mesurer les ruines des monuments, sans forcément vouloir reconstituer un canon vitruvien qu'on ne retrouve d'ailleurs presque jamais dans les restes des temples antiques. Les divergences par rapport à ce canon servent éventuellement à dater les monuments. Ce regard plus érudit permet à certains peintres d'être plus rigoureux dans la représentation des accessoires de leurs tableaux aux sujets tirés de l'Antiquité, mais c'est sans doute dans le domaine des arts décoratifs que l'on trouve le plus de traces de cette meilleure connaissance de la civilisation antique¹⁶. Certains architectes, ébénistes et orfèvres cherchent des modèles tant dans les décors retrouvés que dans certains objets diffusés par la gravure. Ainsi, sous le nom d'*Athénienne*, un petit réchaud en forme de trépied connaît une grande popularité. De même, on assiste à un renouvellement des décors de grotesques. Alors que les modèles que Raphaël avait empruntés à la *Domus aurea* pour décorer les Loges du Vatican, avaient été progressivement remplacés par des décors où la fantaisie de l'artiste primait, on assiste dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à un retour aux arabesques des Loges. Il est d'ailleurs à noter que paraît, entre 1770 et 1777, un recueil de l'ensemble des pilastres et des voûtes des Loges du Vatican, pour lequel s'associent un architecte, Pietro Camporesi et un peintre, Gaetano Savorelli. Son succès immédiat lui valut de nombreuses contrefaçons de taille plus réduite : une en France commandée

16. S. Ericksen, *Early neoclassicism in France*.

par l'éditeur J. F. Chéreau, gravée, sous la direction de Choffard, par Le Roy et Saint-Morien (1785-1790), une autre à Rome au début du XIX^e siècle par Carlo Lasinio et Giovan Battista Balzar. Peu après, la chalcographie pontificale fait graver l'ensemble des scènes par une équipe réunissant dix graveurs, notamment Francesco Cecchini, Luigi Cunego, Alessandro Mochetti et Giovanni Morghen. Ces deux recueils proposent une image beaucoup plus précise que celles des XVI^e et XVII^e siècles de l'ensemble du décor dans sa matérialité. Il vise surtout à rétablir un ordre à l'antique dans les décors laissés jusque-là à la liberté de l'invention des ornemanistes. On les retrouve jusque sur les vantaux du coffret à bijoux de Marie-Antoinette, exécuté en 1787 par Schwerdfeger. On peut néanmoins noter que l'essentiel du mobilier où sont repris des formes et des ornements à l'antique est exécuté en acajou, bois qui n'est pas typiquement romain ou grec.

4. *L'Antiquité, le sublime et la nature*

Parallèlement, bien des architectes ont cessé de rechercher les règles du beau dans les vestiges antiques, mais davantage celles du sublime. Les monuments de Rome ont pris une nouvelle ampleur avec les gravures de Piranèse. La plupart de ses recueils sont collectionnés dans l'Europe entière, que l'on souscrive ou non à son discours sur la prééminence de l'architecture romaine sur l'architecture grecque. Les textes polémiques qui accompagnent ses gravures ont sans doute moins de poids que les images elles-mêmes, cotées comme des représentations archéologiques, mais où le vestige le plus familier prend une dimension monumentale par le choix du point de vue, généralement *da sotto in sù*, par la perspective aux points de fuite placés assez près du plan d'intersection, et par les figures minuscules qui viennent contribuer à la *Magnificenza ed Architettura de' Romani*, titre du volume paru en 1761. Certains voyageurs témoigneront d'une certaine déception à la vue des monuments réels. C'est ce goût du sublime qui a conduit à «découvrir» Paestum¹⁷, dont les temples n'étaient ni ensevelis, ni inaccessibles, mais simplement invisibles jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, car ne correspondant pas

---

17. Voir J. Raspi Serra et G. Simoncini (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*.

aux proportions que l'on jugeait élégantes. Cet ordre dorique archaïque, beaucoup plus trapu que celui dont on avait recherché les proportions depuis Vitruve, aux colonnes sans bases, ne pouvait que choquer les amateurs ou les architectes en quête des proportions qui constituaient le beau chez les anciens. Pour les amateurs du sublime en revanche, il permettait de voir une force quasi tectonique s'exhalant dans les temples. Si les gravures de Dumont, publiées en 1764 d'après les relevés que Soufflot avait faits en 1750, donnent à peu près à connaître la forme des temples, les vues pittoresques se sont multipliées ensuite. Surtout Piranèse édita, en 1777-1778, *Différentes vues de quelques restes des trois grands édifices qui subsistent encore dans l'ancienne ville de Pesto*, qui donnaient aux temples un caractère cyclopéen. Alors que les fresques découvertes à Herculanium, Pompéi et Stabies ont surtout servi à mettre en œuvre, dans les arts décoratifs, une antiquité gracieuse, les temples de Paestum et certains monuments romains ont davantage poussé les architectes à une recherche du monumental, par une simplification des formes, par un refus des ornements autres que les ordres, et par l'emploi de proportions plus massives. On pourrait presque dire que l'ordre composite cède la place au dorique sans base.

Ici encore, le discours a précédé le regard et les formes. En 1753, un an avant le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, neuf ans avant le *Contrat social*, le père Laugier fit paraître un *Essai sur l'Architecture*, dont la remarquable diffusion souleva l'ire des architectes¹⁸. Comme Jean-Jacques Rousseau, Laugier utilise l'argument des origines pour s'en prendre au temps présent et pour proposer une réforme radicale. Reprenant, sans le citer, l'idée de Vitruve, Laugier présente la cabane primitive comme le modèle de l'architecture classique, mais il tire de cette théorie des conséquences radicales. Les seules parties essentielles de l'architecture, celles dans lesquelles consiste toute beauté, sont celles qui imitent la cabane primitive: les colonnes, imitations des troncs d'arbres, l'entablement et le fronton – seulement placé dans la largeur du bâtiment – imitations de la structure originelle. Les parties introduites par le besoin, murs, fenêtres... sont des licences supportables; les parties introduites par le caprice, les niches, les arcades, les pilastres, les piédestaux... sont des

---

18. W. Herrmann, *Laugier and 18th century French theory*. Sur la cabane primitive voir J. Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*; A. Vidler, «Rebuilding the Primitive Hut: the Return to Origin from Lafitau to Laugier».

défauts. Le modèle originel de la cabane sert donc de pierre de touche et permet de condamner les plus prestigieuses réalisations italiennes et françaises. Même la colonnade du Louvre, pourtant chef-d'œuvre national français, surmontée d'un fronton qui ne correspond pas à l'axe du toit et prolongée par des pilastres sur les deux pavillons latéraux, est défectueuse. La basilique Saint-Pierre n'est pas plus épargnée. Partant des principes fondamentaux tirés de l'origine de l'architecture, il propose une réforme radicale et suggère un nouveau plan d'église qui n'a pas été sans influence.

L'architecture antique, lorsqu'elle n'est pas altérée par des ornements de mauvais goût, est la plus proche de la nature et donc la plus sublime. Il est probable que sans les écrits du père Laugier, Paestum serait restée aux yeux de beaucoup un monument barbare.

En fait, ce qu'on appelle le *Retour à l'antique* est avant tout un basculement du paradigme ; à l'Antiquité qui n'avait cessé depuis la Renaissance d'être familière aux amateurs et aux artistes, qu'ils avaient apprivoisée, dont les mythes leur étaient familiers, dont les ordres avaient été savamment mesurés, dont les statues avaient été restaurées pour en faire des œuvres de la Renaissance et du Baroque, vient se substituer une Antiquité qui frappe par son étrangeté. Peut-être est-ce dû en partie à la fermeture des collèges jésuites en Europe et à la rupture pédagogique qu'elle a suscitée ; peut-être aussi, dans bien des pays, est-ce la prétention française d'avoir su réduire en règles les normes de l'Antiquité qui a suscité une réaction de rejet. Quoi qu'il en soit, c'est un nouvel art européen qui est mis en œuvre, et qui repose sur un regard renouvelé sur les civilisations grecques et romaines, et non sur la découverte de ces civilisations.

Christian MICHEL
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- DÉCULTOT, Elisabeth, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000.
- ERICKSEN, Svend, *Early neoclassicism in France. The creation of the Louis Seize Style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century*, London, Faber and Faber, 1974.
- GRIENER, Pascal, *L'esthétique de la traduction: Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève, Droz, 1998.
- HASKELL, Francis et PENNY, Nicholas, *Pour l'amour de l'antique – La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, traduit par François Lissarague, Paris, Hachette, 1988 (éd. originale: New Haven/London, 1981).
- HAUTECŒUR, Louis, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Fontemoing, 1912.
- HERRMANN, Wolfgang, *Laugier and 18th century French theory*, London, Zwemmer, 1962.
- HONOUR, Hugh, *Neo-classicism*, London, Penguin Books, 1978.
- MICHEL, Christian, « 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*, éd. Roland Recht, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, p. 45-55.
- , « Des Vite de Bellori à l'Abrégé de la vie des Peintres de Roger de Piles: un changement de perspective », *Studiolo*, 5 (2007), p. 193-201.
- OTTANI CAVINA, Anna, « Il Settecento e l'antico », in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1982, vol. VI (II), p. 599-670.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1983 (éd. originale: Berlin, 1924).
- PICARD-CAJAN, Pascale (éd.), *Ingres et l'antique*, catalogue d'exposition, Montauban/Arles, Actes Sud, 2006.

- POLIGNAC, François de et RASPI SERRA, Joselita (éds), *La fascination de l'antique: 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée de la civilisation gallo-romaine, 1998.
- POMMIER, Edouard, *L'art de la Liberté*, Paris, Gallimard, 1989.
- (éd.), *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris, Documentation française, 1991.
- , *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003.
- POTT, Alexander, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, London/New Haven, Yale University Press, 2000.
- PRAZ, Mario, *Goût néoclassique*, traduit par Constance Thompson Pasquali, Paris, Le Promeneur, 1989 (éd. originale: Milano, 1974).
- RASPI SERRA, Joselita et SIMONCINI, Giorgio (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750-1830*, Firenze, Centro Di, 1986.
- ROSENBLUM, Robert, *L'art au XVIII^e siècle, transformations et mutations*, traduit par Sylvie Girard, Brionne, G. Monfort, 1989 (éd. originale: Princeton New Jersey, 1967).
- ROSSI PINELLI, Orietta, «Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici», in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. III *Dalla tradizione a l'archeologia*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1986, p. 183-191.
- RYKWERT, Joseph, *La maison d'Adam au Paradis*, traduit par Lucienne Lotringer avec la collaboration de Daniel Grisou et Monique Lulin, Paris, Seuil, 1976.
- SPINOLA, Giandomenico, *Il museo Pio-Clementino*, Citta del Vaticano, Musei Vaticani, 1996-1999.
- VIDLER, Anthony, «Rebuilding the Primitive Hut: the Return to Origin from Lafitau to Laugier», in *The writing of the walls: architectural theory in the late Enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1987, p. 7-21.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, «Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture», in *Recueil de différentes pièces sur les arts*, traduit de l'allemand, Paris, Barrois l'aîné, 1786 (1755¹).
- , *Histoire de l'art chez les Anciens*, traduit par Michel Huber, Paris, Barrois l'aîné/Savoie, 1789, t. III.
- , *De la description*, introduction, traduction et notes d'Elisabeth Décultot, Paris, Macula, 2006.