La « période » comme entrave : le « néoclassicisme » après Wölfflin

Pascal Griener

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2674>

DOI : 10.4000/perspective.2674

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 653-662

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pascal Griener, « La « période » comme entrave : le « néoclassicisme » après Wölfflin », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2674> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2674>

La « période » comme entrave : le « néoclassicisme » après Wölfflin

Pascal Griener

Enfant, je reçus un *Dictionnaire du mobilier* qui me ravissait. L'ouvrage déclinait la succession des styles, judicieusement baptisés du nom d'un monarque régnant : Louis XIII, Louis XIV, Louis XV... J'exerçai mon œil en visitant les châteaux de la région parisienne avec mes parents. Avec délice, je constatai que ce gai savoir me livrait toutes les clés de l'histoire de l'art. Inutile de m'expliquer le mécanisme qui présidait au changement du style d'un monarque à l'autre – je l'avais deviné. À la mort du souverain, tous les ébénistes de France se regroupaient à Versailles, se prosternaient devant le royal successeur avant de recevoir, de ses mains sacrées, tous les modèles décoratifs du règne. Par acquit de conscience, je m'enquis de l'authenticité d'un si beau rituel. Mon père m'écouta, abasourdi. Puis il me fit comprendre que la complexité du problème motivait une explication plus substantielle, dûment reportée à une date ultérieure. Cet éclaircissement, je ne le reçus jamais.

Depuis, la naissance, la construction des catégories de notre discipline n'ont cessé de me fasciner – comment saisir des entités significatives dans le temps ? Comment délimiter un phénomène ? Que faire d'un découpage chronologique reçu en héritage ? La vigueur de notre discipline repose sur notre capacité à remettre sans cesse en question les catégories avec lesquelles nous façonnons le temps pour le rendre intelligible. À cet égard, la période communément désignée par le terme « néoclassicisme » mérite le détour. Certes, cette dénomination pratique évoque un segment temporel qui recouvre, grosso modo, la seconde moitié du XVIII^e siècle, et l'aube du XIX^e siècle¹. À y regarder de plus près, cette catégorie engage un découpage chronologique qui varie considérablement d'un pays à l'autre ; elle reste obérée par de graves présupposés qui entravent l'usage scientifique du terme. Néoclassicisme ? Préromantisme ? Romantisme classicisant ? Des générations de savants ont perdu leur chemin dans les dédales de ces appellations. Depuis quarante ans, quelques-uns réclament une révision fondamentale, avec quelque succès malgré les difficultés – comme si cette remise en cause devait ruiner la périodisation toute entière de l'histoire de l'art. Quelques voix se sont risquées en France ; pour la plupart, elles n'ont guère été entendues².

Dans l'espace de cet essai, je désire observer la cristallisation du terme « néoclassicisme » dans les années 1960-1975. Cette décennie très éclairante encadre la grande exposition organisée par l'Art Council of Great Britain sur le mandat du Conseil de l'Europe (1972), un colloque du Comité international d'histoire de l'art dans la même ville (1971), enfin la grande exposition *De David à Delacroix* de 1974-1975³. La construction de la période nommée « néoclassique » s'élabore durant ces années. Elle absorbe une communauté cosmopolite de spécialistes.

La lente remise mise en valeur, dès les années 1920, de l'art produit entre 1770 et 1830 trahit un projet original⁴. Cette tranche temporelle, contrairement à toutes les autres de la période moderne, avait été laissée en déshérence ; en dépit de magnifiques travaux, ce segment temporel n'avait pas été construit comme période au même titre que le baroque,

la Renaissance, le romantisme, etc. D'autre part, une vision moderniste de l'histoire de l'art commençait à perdre toute crédibilité ; cette représentation, dont Julius Meier-Graefe fut l'un des plus grands ténors, faisait de l'impressionnisme et de l'art contemporain les buts ultimes du progrès artistique et ne considérait l'art antérieur que s'il « annonçait » ces deux avènements ; la fin du XVIII^e siècle ne semblait rien « annoncer »⁵.

Paradoxalement, ces causes puissantes vont propulser la notion de « néoclassicisme » en histoire de l'art, au moment où l'histoire littéraire, plus informée, l'a déjà sérieusement remise en cause. En 1943, le grand critique de l'École de Chicago, Ronald S. Crane, rappelle les liens indéfectibles qui articulent contenu et forme en littérature. Il dénonce l'usage de « *neoclassicism* » avec une sagacité qui n'a rien perdu de sa pertinence : « les intérêts de la pédagogie et de la recherche sont desservis lorsque l'on continue à répéter, auprès de nouvelles générations d'étudiants, les contes de fée sur le 'néoclassicisme' et le 'romantisme' au XVIII^e siècle qui nous empêchent depuis si longtemps de faire une lecture directe et transparente des textes du XVIII^e siècle »⁶. En littérature, en musicologie, ces questions font l'objet d'un traitement extrêmement habile, qui ne trouve guère d'équivalent en histoire de l'art⁷.

Suivons maintenant les étapes majeures qui dessinent la notion de néoclassicisme durant les années 1970. La préparation de l'exposition de Londres, *The Age of Neo-Classicism* (1972), ne s'élabore pas sans tensions. Les experts pressentis ne conçoivent pas la même idée du sujet, tant s'en faut. Entre un Edgar Wind, qui construit l'« *antique revival* » dans une subtile tradition warburgienne de l'histoire de la culture, et un Francis Haskell, plus enclin à saisir la diversité même contradictoire d'une période, le dialogue peine à s'instaurer. D'ailleurs, Wind, irrité par son successeur à la chaire d'Oxford, renonce rapidement à participer aux travaux du comité⁸. Une analyse approfondie du catalogue ne laisse aucun doute : l'historiographie qui le conditionne reste tributaire d'un modèle helvético-allemand d'obédience formaliste, qui a hypothéqué la recherche pendant près de cent ans – modèle renvoyant directement à Heinrich Wölfflin. En effet, un des membres les plus influents du comité de Londres, Robert Rosenblum, vient alors de signer son ouvrage majeur : *Transformations in Late Eighteenth Century Art*⁹. Or Rosenblum a rédigé sa thèse à l'Institute of Fine Arts de New York en 1956, sous la direction de Walter Friedländer, lui-même élève de Wölfflin¹⁰.

Rappelons brièvement quelques faits. Dans l'après-guerre, Friedländer est un auteur célèbre aux États-Unis. Son ouvrage majeur, *Von David bis Delacroix*, publié en 1930 en langue allemande, puis dès 1952 en traduction anglaise, connaît une excellente réception¹¹. Ce livre atteste une grande fidélité au formalisme d'Heinrich Wölfflin, qui fut un des professeurs de Friedländer à Berlin, même si le disciple a rapidement critiqué le jugement négatif que l'historien d'art suisse porte sur tous les styles qui séparent les deux grands mouvements antithétiques et éternels de l'art, le moment classique et le moment baroque. Pour Wölfflin, le classicisme de la seconde moitié du XVIII^e siècle se caractérise par sa dimension « inauthentique » et reste donc indigne d'attention. Pour créer une représentation wölfflinienne du néoclassicisme, il faudrait donc adapter, bricoler la pensée du Maître. Friedländer s'attribue cette tâche. Sa méthode est simple et on la suit tout d'abord à l'œuvre dans l'analyse du maniérisme. Inspiré par Aloïs Riegl, Friedländer réexamine le jugement défavorable que Wölfflin rend sur l'art dit « maniériste ». Définissant ce laps temporel comme une période à part entière, il ambitionne de l'apprécier selon ses propres principes, comme un système cohérent, correspondant à une vision nouvelle de la réalité. Pour le reste, Friedländer reste fidèle à une conception de l'histoire de l'art pour laquelle forme et contenu de l'œuvre d'art demeurent totalement séparés. Plus précisément, la forme de l'œuvre constitue son contenu réel. Dans une tradition kantienne, la forme selon Wölfflin documente à elle seule

le mode de vision (*Anschauungsform*) caractéristique d'une époque. Ce mode de vision est transcendantal : il ne doit pas son existence à l'expérience individuelle d'un objet d'art, mais au contraire, il en conditionne la possibilité même. Chaque période relève donc d'un style qui manifeste la puissance déterminante d'un mode de vision dominant et auquel se plient tout naturellement tous les artistes qui en subissent le joug, consciemment ou inconsciemment. Chacun de ces modes est caractérisable au terme de l'examen de cinq principes premiers qui gouvernent la forme et dont le réglage différencié caractérise un âge classique, ou, alternativement, un âge baroque. L'histoire wölfflinienne se décline dans le temps selon une dynamique bipolaire. Elle oscille entre deux principes opposés. Quant à la raison de cette oscillation, et de l'impulsion qui mène d'un mouvement pendulaire à l'autre, Wölfflin se montre fort peu intéressé à en percer le mécanisme¹². Ce désintérêt détient une signification capitale : la vision wölfflinienne propose une histoire pendulaire mue par deux causalités, la loi naturelle de croissance et de déclin organique et une physiologie de la lassitude. Fidèle à Wölfflin, Friedländer définit clairement son propos dans *Von David zu Delacroix* : il s'agit de dégager « la structure de cette période pour ce qui est de l'histoire de l'art »¹³. Plus curieux que Wölfflin, il tente de comprendre les lois, immanentes à ses yeux, qui régissent le progrès de l'art. Le *mouvement premier* qui sous-tend la dynamique de l'histoire des formes est la lutte pluriséculaire entre ce que Friedländer appelle le courant rationnel et le courant irrationnel. Chaque principe mène à l'épanouissement d'un système formel distinct, mais ne peut empêcher sa contamination par le courant opposé. Bel exemple de dialectique hégélienne – un parfait épanouissement comporte toujours le danger d'un assèchement – ; chaque génération d'artistes tente alors de régénérer la vision léguée par la précédente à l'aide de formes, de modèles anciens parfois diamétralement opposés aux principes esthétiques du système formel dominant. C'est pourquoi Friedländer identifie des tendances anti-classiques, voire baroques au sein du courant classique, chez les élèves même de David¹⁴.

Pour l'histoire de l'art héritière d'Heinrich Wölfflin, l'art suit donc une destinée rythmée par la victoire successive de deux principes concurrents : le classicisme et l'anticlassicisme. Chacun des termes désigne une période regroupant une production artistique comme résultante d'un système, mise au service d'une vision du monde et structurée par une perception collective. Chaque principe relève d'une *essence* dont les symptômes se lisent dans chaque œuvre d'art créée durant un segment de temps limité. Telle une entéléchie, le principe moteur d'une période y développe toutes ses potentialités ; puis il passe gracieusement la main au principe opposé. Obéissant à cette mécanique subtile, les mêmes diapositives en verre ont défilé en ordre parfait devant des générations d'étudiants pétrifiés, illustrant les prestiges du rococo, les beautés froides du néoclassicisme que suivent, comme mus par une force invincible, les tourments du romantisme¹⁵. Ce système rigide et fallacieux repose sur quatre piliers : 1. une histoire de l'art prisonnière de doctrines esthétiques polarisantes et constituant le monde de l'art comme un monde autonome, autotélique ; 2. une périodisation reposant sur l'hypostase des styles couplée à une vision quasi hégélienne de la succession historique ; 3. un usage discret, mais tenace des prestiges du *Zeitgeist* censé subsumer toutes les pratiques d'une époque définie ; 4. une réduction de l'art à l'expression d'un langage plastique déterminé par des règles éternelles et simples. Cette doctrine connaît un succès inouï parce qu'elle se prête à une popularisation aisée. Prenons un exemple : dans un essai formaliste à succès, *The Classical Language of Architecture*, John Summerson explique que le Panthéon de Paris constitue le premier exemple d'architecture néoclassique pur¹⁶. Cette proposition, qui désigne un bâtiment comme repère d'une émergence stylistique emblématique, repose sur une analyse purement formelle de l'édifice. Cette dernière aveugle l'auteur, qui ignore une évidence à la portée symbolique évidente : l'emploi, par Soufflot, d'une structure entièrement conçue sur un modèle gothique¹⁷.

Le jeune Robert Rosenblum a été subjugué par le formalisme wölfflinien transporté à travers l'Atlantique par Friedländer. Le premier chapitre de son fameux livre, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (1967), en fournit des preuves abondantes. L'ouvrage marque le début d'un phénomène qui s'accroît durant les années suivantes, avec la mise en scène du néoclassicisme dans plusieurs expositions internationales. Je qualifierais cette tendance comme la *vaporisation* d'une doctrine esthétique ou d'une vision de l'art. Appropriée, banalisée, elle est vidée de son appareil pour devenir le principe invisible d'une construction qu'on présente alors comme une réalité empirique, positive et sanctionnée par une *connoisseurship* affinée, toujours opposée aux constructions chimériques d'une l'histoire de l'art universitaire obsédée par la problématisation de son objet. L'appareil conceptuel et métaphysique qui sous-tend l'histoire du néoclassicisme est ici jeté dans l'ombre. Le titre du livre, discret, omet pudiquement le terme « néoclassicisme », pour évoquer les « Transformations » dans l'art durant la période¹⁸. Certes, le premier chapitre attaque la question : « I. Néo-classicisme. Quelques problèmes de définition ». Cependant, Rosenblum y reste largement tributaire d'une histoire de l'art formaliste. Il ne remet pas en cause l'idée d'une autonomie, d'une autotélie de l'art. Il demeure fidèle à une interprétation des périodes comme émanations de principes essentiels, qui agissent sur l'histoire de l'art par la confrontation entre deux principes opposés : classique/rococo, classique/romantique, etc. Placé devant la diversité inexplicable des œuvres qui semblent défier ces grandes catégories, Rosenblum propose de lire toute dissemblance par rapport à la forme néoclassique dominante comme une *modalité* particulière du néoclassicisme « mélangé » à un principe distinct à des degrés divers. Il existerait donc, non un néoclassicisme, mais *des* néoclassicismes érotiques, rococo, horribles, un néoclassicisme baroque, etc. ; de principe, le néoclassicisme est réduit au statut de simple « allure » antique qui « colore » plus ou moins un type d'œuvre¹⁹. Rosenblum reconduit ainsi, en l'adaptant, un schéma banal et obsolète de représentation qui avait pourtant suscité plusieurs doutes durant les années 1930 en Allemagne. Mais surtout, le suffixe en « isme » favorise la réduction a priori de la production apparue dans un segment temporel au statut d'*émanation* d'un principe esthétique unique, supra-individuel, même s'il est réduit au statut de « colorant ». Ce principe résumerait à lui seul une vision, déniait par conséquent toute fécondité à l'histoire culturelle de la période lorsqu'elle recherche des déterminants extérieurs au phénomène artistique pur. Or, des études précises ont montré que, durant la période considérée, le terme « classique » revêt des significations si opposées que les contemporains avouaient ne plus pouvoir s'y retrouver²⁰. Qu'on me comprenne : Rosenblum a découvert un grand nombre d'œuvres et d'artistes, auxquels son livre rend justice. Mais son histoire reste une histoire préparatoire, unidimensionnelle. Elle découvre de riches et nouveaux matériaux sans assouvir l'ambition qu'elle se propose : soumettre ces découvertes à une interprétation valide et susceptible de légitimer le « cadrage » des données dans une périodisation crédible.

Or, Rosenblum va jouer un rôle central dans la préparation d'expositions très populaires, qui vont « produire » l'évidence du néoclassicisme. Les organisateurs d'expositions aiment les grandes bannières qui accroissent la visibilité d'une manifestation. Cependant, l'ampleur internationale de telles entreprises contraint les spécialistes de divers pays à confronter les schèmes de représentations de l'histoire de l'art qu'ils emploient et que véhicule la culture scientifique de leur pays. Ce choc aurait dû occasionner plusieurs interrogations fécondes, comme le traitement fréquent de périodes voisines par un même organisme responsable de manifestations visuelles. L'Art Council of Great Britain organise en 1959 l'exposition *The Romantic Movement* et treize ans plus tard, *The Age of Neo Classicism*, sous la houlette de Rosenblum. Le conseil scientifique découvre alors que plusieurs artistes se retrouvent sur les listes des prêts correspondant aux deux expositions. Comment les

mêmes noms peuvent-ils servir à exemplifier tout à la fois le néoclassicisme et le mouvement *opposé* qui lui « succède » dans l'histoire ? Le cadre institutionnel européen de l'exposition a contribué à précipiter le doute : il n'est pas aisé d'expliquer que le *Sturm und Drang* triomphe durant la période même du classicisme germanique, ni que le néoclassicisme anglais désigne une période qui commence à la fin du XVIII^e siècle... Dans un des essais préfaçant le catalogue, Hugh Honour recourt à un artifice habile pour dissiper ces difficultés : « Il est aisé de voir comment les notions contradictoires enchâssées dans les doctrines néoclassiques furent isolées et exploitées par les romantiques. Mais le néoclassicisme mérite d'être jugé selon ses propres critères élevés, par sa conviction et non pas par les conflits qu'elle a suscités, par ses objectifs et ses réussites plutôt que par son bilan final, par ses chefs-d'œuvre plutôt que par les versions dérivées qui les ensuivirent »²¹. Dans une telle vision, l'entéléchie du classicisme contient les germes de sa propre destruction – on croirait lire les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* où Montesquieu, évoquant le premier village du Latium, inscrit déjà en lui toutes les qualités, toutes les tares qui causeront sa grandeur puis sa chute : *ab ovo orditur*. De fait, l'exposition de Londres sanctifie une légende dorée du néoclassicisme, avec son panthéon de Grands Hommes, dont les bustes sont même exposés dans une salle entièrement consacrée à ce propos. Parmi ces figures, Winckelmann apparaît en bonne place, comme la divinité tutélaire de cette période, sans que soient interrogées les modalités de réception d'une œuvre dont les textes ne furent presque pas lus en original, mais dans des traductions infidèles, orientées²². Quant à la scénographie de l'exposition, elle élimine toutes les subtilités propres à deviner la complexité d'une période. Dans une salle, le *Serment des Horaces* (1784) de David, icône du classicisme, fait face au portrait de l'*Empereur en costume de Sacre* (1806) d'Ingres. Le premier tableau donne à voir le second comme son digne héritier. Cependant, on sait ce que le tableau d'Ingres doit à l'étude de Jan van Eyck et à la peinture flamande tardo-gothique ; on sait surtout que ce tableau fut repoussé par la critique et peu goûté par l'administration impériale. Mis en scène dans une salle unique pleine d'icônes de l'art français inspirées par l'Antique, le tableau voile pudiquement ces traces authentiques de son passé ; il travestit, ni plus ni moins, l'histoire de l'art durant la période.

La contribution franco-américaine à l'idée de « néoclassicisme » se concrétise dans un deuxième grand projet qui me paraît mériter une attention soutenue, puisqu'il tend vaguement à colmater les problèmes méthodiques que nous venons d'évoquer, sans en questionner la validité. En 1975, l'Institute of Arts de Detroit, associé au Musée du Louvre, organise une vaste exposition intitulée *De David à Delacroix*²³. Robert Rosenblum, Frederick Cummings, directeur du musée de Detroit, et les conservateurs du Louvre se sont fortement impliqués dans ce projet. Le titre de l'exposition comme du catalogue détient une valeur double. Il rend un discret hommage à Walter Friedländer et signale à l'historien que le projet s'inscrit dans une continuité méthodique par rapport au formalisme postérieur à Wölfflin. Mais surtout, il marque un retrait apparent par rapport aux approches antérieures de la période considérée, approches devenues sources de débats et de doutes. Aussi, la manifestation propose, en extériorité, un segment temporel que deux carrières d'artistes semblent borner de manière objective : celles de David et de Delacroix. Ce segment est « rempli » d'œuvres au terme d'une campagne empirique qui a d'ailleurs eu le mérite de mettre en valeur plusieurs peintres méconnus, plusieurs œuvres de qualité. Cependant, les deux noms de David et de Delacroix n'ont pas été choisis au hasard. Le sens commun y reconnaît tout naturellement les personnifications du néoclassicisme et du romantisme. La *connoisseurship* se donne ici à voir comme une méthode positive qui esquivait les a priori doctrinaux ; à la vérité, elle reste travaillée par l'emploi, implicite mais réel, de scories théoriques à la longue

histoire²⁴. Le catalogue comporte de brefs essais, qui traitent de problèmes divers, mais qui ne cherchent jamais à reposer la pertinence d'un modèle historiographique suranné ; les illustrations, très nombreuses, sont commentées par des notices claires et accompagnées d'esquisses biographiques. Ici, les catégories stylistiques sont utilisées de manière purement instrumentale, comme un moyen commode de distinguer des humeurs distinctes, des combinaisons heureuses d'*influences*, terme magique d'une histoire de l'art formaliste peu portée sur l'autocritique. Le terme « néoclassicisme » est sciemment vidé de toute signification précise ; Hugh Honour, rédigeant un compte rendu de l'exposition, légitime cet abandon en rase campagne : « À notre avis, il faut porter moins d'attention à l'analyse du mot et davantage à celle des œuvres, comme l'a si bien fait R. Rosenblum... »²⁵. Au terme d'une démarche explicitement donnée comme non-dogmatique, les mélanges de styles, les accents formels sont interprétés comme la résultante de choix d'artistes qui mélangent plusieurs sensibilités comme les couleurs sur leur palette. Dans une exposition qui couvre une immense période de troubles et de révolutions, la perspective privilégiée reste celle, pacifiée, des courants artistiques ; seul l'essai d'Antoine Schnapper, dans le catalogue, esquisse les rapports entre les artistes, le genre dominant dans leurs œuvres, et les lois du marché souvent bien éloignées de celles qui règnent à l'Académie de peinture. Schnapper est le seul à aborder ces questions, et à proposer de solides pistes de réflexion. Mais surtout, l'exposition, limitée à la peinture française, tire un parti habile de son thème restreint. Le vaste corpus d'œuvres est divisé selon les grandes sections de l'histoire politique française : Louis XVI (Frederick Cummings), la Révolution (Antoine Schnapper), le Consulat et l'Empire (Rosenblum), la Restauration (*idem*). Les œuvres exposées, avertit le catalogue, ont été principalement sélectionnées parmi celles qui furent exposées aux Salons de peinture de l'Ancien Régime jusqu'à la Restauration : « nous avons, autant que faire se peut, suivi le choix des auteurs eux-mêmes et par conséquent tenté de retenir des tableaux qui avaient figuré à des Salons »²⁶. Cette stratégie vise à présenter un choix comme positif, puisqu'il correspond à la vision que les contemporains avaient de l'art produit de leur temps ; or, une œuvre littéraire se résume-t-elle à la somme des lectures qui en furent produites à l'époque de son auteur ? Et le Salon n'est-il que le réceptacle neutre d'une production artistique, ou la pièce centrale d'un appareil de contrôle ? La question s'avère complexe, mais elle mérite d'être posée. Curieusement, le cadre institutionnel domine et l'appareil d'État – commanditaire d'œuvres, organisateur et garant de leur exposition – apparaît ici comme le principe majeur gouvernant l'intelligibilité de la période, qu'il permet de diviser en segments clairs.

La raison de cet infléchissement tient à deux raisons principales. Tout d'abord, l'histoire de l'art des années 1960 et 1970 est généralement marquée par une réaction contre le sociologisme brutal qui a sévi durant l'après-guerre. Des historiens de l'art comme Arnold Hauser lisaient tout naturellement dans la Révolution française la clé d'interprétation évidente d'un classicisme comme maître de la Vertu, et ressortissant à l'idéologie d'une bourgeoisie « montante », comme on le disait alors – une fantasmagorie que de nombreux travaux récents ont rejetée aux oubliettes de l'histoire²⁷. Dans le champ qui nous occupe, un des plus grands propagateurs du marxisme avait été Frederick Antal, dont les essais remplis de généralisations caricaturales soulevèrent une critique robuste dès leur publication ; en France, l'interprétation « marxiste » du néoclassicisme ne tenta que René Huyghe²⁸. La deuxième raison tient à une tradition historiographique spécifiquement française ; cette dernière a été marquée, pendant des siècles, par ce que j'appellerai ici le « discours d'État ». Le modèle d'un développement noble des arts, d'un style élevé comme index univoque d'un grand règne, a obsédé l'administration royale dès la Renaissance. Au XVII^e siècle, elle déclenche une réflexion très riche, qui nourrit la querelle des Anciens et des Modernes²⁹. De Charles Perrault à Titon du Tillet, de Bricaire de La Dixmerie au chevalier de Méhégan

et à Lafont de Saint-Yenne, de Vivant Denon, administrateur des arts, aux fameux *Rapports à l'Empereur*, un discours s'affirme, qui cherche à associer un règne au renouveau des arts et à célébrer l'action directe d'un gouvernement en faveur des artistes³⁰. La première mise en scène muséographique de cette figure apparaît dans le Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir, où le XVIII^e siècle apparaît en bonne place. Tout y est : l'évocation du « règne frivole de Louis XV », associé au style rocaille, suivi par la révolution formelle accomplie par Joseph-Marie Vien (« en combattant avec une constance vraiment énergique le mauvais goût qui dominait dans nos académies sous un règne entièrement livré à la mollesse, parvint à régénérer entièrement les arts [...] en ramenant dans les écoles le style sévère et les formes pures de grands maîtres ») et, enfin, « le siècle que le grand Napoléon prépare [quil] a déjà surpassé les autres siècles »³¹. Ce discours est appuyé par une mise en scène judiciaire : le *Mucius Scaevola bravant la douleur* (1791) de Louis-Pierre Deseine entre au Musée en 1808 et servira cette vision historiographique. Dans l'exposition *De David à Delacroix*, la perspective formaliste reste prépondérante : le corpus des œuvres est simplement découpé en tranches correspondant à une périodisation d'ordre politique.

En définitive, une histoire des formes dépouillée de l'essentialisme wölfflinien a tenté quelques rares historiens d'art de la période. Les deux essais fondamentaux de Jon Whiteley, « Light and Shade in French Neo-classicism » et « Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860 », émanent d'un connaisseur de dessins à la réputation internationale, mais qui propose une histoire des formes symboliques articulée à une histoire de la culture ambitieuse et totalement convaincante adressant, par exemple, la pratique de l'éclairage nocturne des statues à la fin du XVIII^e siècle³². Dans l'ordre conceptuel, les quelques rares critiques qui, avec finesse, signalent la nécessité de remettre en cause le terme « néoclassicisme », sont en grande majorité des spécialistes extérieurs à l'histoire de l'art, tels Rémy G. Saisselin, avec son magnifique essai « Néo-classicisme, discours et temps », Jacques Chouillet, dans « Le Néo-classicisme existe-t-il ? », et l'esthéticien Rosario Assunto³³.

La prépondérance de la perspective formelle, qui privilégie la mise en scène de courants picturaux sur tout autre argument, ne trouve heureusement plus beaucoup de défenseurs. Dans les années 1950, Werner Hofmann a eu l'intuition du problème : en concentrant son attention sur une figure inclassable de l'histoire de l'art alors dominante – Heinrich Füessli – il a montré que cette impossibilité de créer une place adéquate pour un tel artiste des années 1800 documente la faiblesse d'un appareil conceptuel qui doit être entièrement repensé, avec l'aide d'une histoire de la culture rénovée³⁴. En examinant la crise de la philosophie des Lumières, ou l'appareil d'État qui régit salons et récompenses, Jean Starobinski, Thomas Crow puis Alex Potts ont pensé les liens entre pratique artistique, culture esthétique, et institutions politiques³⁵. Ces ouvertures méthodiques ont causé l'éclatement des perspectives propres à organiser l'étude des productions multiples de cette période. Lois du marché, tendances du goût, modes, relations institutionnelles, crises politiques ou culturelles dessinent une réalité plus riche, mais jamais unitaire. La reconnaissance d'un simple fait – le caractère distinct du développement des tendances artistiques dans les différents pays d'Europe, qui se donne à voir dans un cadrage temporel toujours différent – a suscité des interrogations fécondes. Mais surtout, le « néoclassicisme », comme émanation solaire du Siècle de la Raison, a vécu. La fameuse gravure de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, contient toute une leçon à cet égard. En plein siècle des Lumières, la Raison a sommeillé, engendrant de nombreux monstres.

1. Maria Giuffrè, Paola Barbera, Gabriella Cianciolo Cosentino éd., *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, (colloque, Palerme, 2004), Cannitello, 2006 ; Vicky Coltman, *Fabricating the Antique: Neoclassicism in Britain, 1760-1800*, Chicago, 2006 ; Alison West, *From Pigalle to Préalto: Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture, 1760-1840*, Cambridge/ New York, 1998.
2. Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Réflexions critiques sur la notion de Néo-Classicisme », dans *Monuments historiques*, 1980, 108, p. 2-6 ; Rémy G. Saisselin, « Néo-classicisme, discours et temps », dans *Gazette des beaux-arts*, 1979, 94, p. 19-24. Les études littéraires ont produit de belles remises en cause ; ainsi Paul Viallaneix éd., *Le Préromantisme: hypothèque ou hypothèse?*, (colloque, Clermont-Ferrand, 1972), Paris, 1975.
3. *The Age of Neo-Classicism*, (cat. expo., Londres, Royal Academy/Victoria & Albert Museum, 1972), Londres, 1972 ; Steffi Röttgen, compte rendu, dans *Arte illustrata*, 1973, 52, p. 56-68 ; Werner Oechslin, dans *Kunstchronik*, 1973, 26, p. 31-51 ; voir aussi *Neoclassicismo: atti del convegno internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art*, (colloque, Londres, 1971), Gênes, 1973 ; *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*, (cat. expo, Paris, Grand Palais, 1974-1975), Paris, 1974 ; une version anglaise, légèrement différente, paraît à l'occasion du déplacement partiel de l'exposition aux États-Unis : *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, (cat. expo., Detroit, Institute of Arts/New York, Metropolitan Museum of Art, 1975), Detroit, 1975 ; Charles Rosen, Henri Zerner, comptes rendus, *New York Review of Books*, 18 mars 1976, XXIII/4, p. 32-39, et Gary Wills, 14 octobre 1976, XXIII/16, p. 38-41 ; Jose Augusto Franca, dans *Coloquio Artes*, février 1975, 21, p. 16-23 ; Carol Duncan, dans *Artforum*, décembre 1975, XIV/4, p. 46-54 ; Barbara Scott, dans *Apollo*, mars 1975, CIV/158, p. 338-339 ; Helmut Schneider, dans *Pantheon*, avril-juin 1975, XXXIII/2, p. 168-170 ; Thomas Gaetgens, dans *Kunstchronik*, février 1975, XXVIII/2, p. 41-59.
4. Ce travail s'effectue tout d'abord en Allemagne : Sigfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Munich, 1922 ; Franz Landsberger, *Die Kunst der Goethezeit: Kunst und Kunstschauung von 1750 bis 1830*, Leipzig, 1931.
5. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, 3 vol., Stuttgart, 1904. Sur cette question, voir Pascal Griener, « La jouissance du Même. Les maîtres anciens comme fétiches modernes », dans *Kunst und Architektur*, 2001, 4, p. 35-41.
6. « ... the interest neither of general education nor of scholarship are served by continuing to repeat to new generations of students the fairy tales about 'neo-classicism' and 'romanticism' in the eighteenth century which have so long been allowed to come between us and the direct appreciation of eighteenth century texts » (Ronald S. Crane, compte rendu, *Philological Quarterly*, avril 1943, XII/2, p. 142-143).
7. Lawrence Lipking, « Periods in the Arts: Sketches and Speculations », dans *New Literary History*, winter 1970, 1/2, *A Symposium on Periods*, p. 181-200 ; Scott Messing, « Polemic as History: The Case of Neoclassicism », dans *The Journal of Musicology*, 1991, 9/4, p. 481-497.
8. Témoignage de Margaret Wind, entretien avec l'auteur de cet article, 1992 ; Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Oxford, 1986 ; Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf éd., *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin, 1998 ; Pascal Griener, « Nachruf. Francis James Herbert Haskell (1928-2000) », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2001, 64, p. 299-303.
9. Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967 ; Walter John Hipple, compte rendu, dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, été 1968, 26/4, p. 560-561.
10. Robert Rosenblum, *The International style of 1800: A Study in Linear Abstraction*, New York (1956) 1976.
11. Walter Friedländer, *David to Delacroix*, trad. Robert Goldwater, Cambridge (MA), 1952 [éd. orig. : Walter Friedländer, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne*, I, *Von David bis Delacroix*, (Neuphilologische Handbibliothek für die westeuropäischen Kulturen und Sprachen, 8), Bielefeld, 1930. Sur les historiens de l'art exilés aux États-Unis, voir Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin, 1999.
12. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Bâle, 1984, p. 6 ; Andreas Eckl, *Kategorien der Anschauung. Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Wölfflins « Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen »*, Munich, 1996, chapitre I.
13. « ... die kunsthistorische Struktur dieser Periode » (Walter Friedländer, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Cologne, 1977, p. 7).
14. Walter Friedländer, 1977, cité n. 14, p. 65-66.
15. Robert S. Nelson, « The Slide Lecture, or the Work of Art 'History' in the Age of Mechanical Reproduction », dans *Critical Inquiry*, 2000, 26/3, p. 414-434.
16. John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Londres, 1963. Marvin Trachtenberg a justement pointé le wölfflinisme latent de plusieurs publications d'histoire de l'architecture : « Some Observations on Recent Architectural History », dans *The Art Bulletin*, juin 1988, 70/2, p. 208-241,

surtout p. 212. L'exemple le plus « classique » est Emil Kaufmann, « Three revolutionary architects: Boullée, Ledoux and Lequeu », dans *Transactions of the American Philosophical Society*, 1952, 42/3, p. 431-564 ; voir Anthony Vidler, « The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy », dans *Perspecta*, 2002, 33, p. 16-29.

17. Prof. Roland Recht (Collège de France), « Leçons sur le Gothique des Lumières », cours donnés à l'école doctorale, Université de Neuchâtel, 2007 ; *Soufflot et l'architecture des lumières*, (colloque, Lyon, 1980), Paris, 1986 ; comme on le sait, Soufflot écrit un *Mémoire sur l'architecture gothique* en 1747.

18. Pour des raisons évidentes, l'ouvrage de Robert Rosenblum traduit en français porte le titre suivant : *L'Art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*, trad. Sylvie Girard, Brionne, 1989 [éd. orig. : *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967].

19. Rosenblum, 1989, cité n. 18., p. 28 et suivantes.

20. Jon Whiteley, « The origin and the concept of 'Classique' in French art criticism », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1976, 39, p. 268-275.

21. « One can see how the contradictory notions embedded in Neoclassical doctrines were to be isolated and exploited by the Romantics. But Neo-classicism deserves to be judged by its own high standards, by its belief rather than the internal conflicts they imply, by its aims and achievements rather than its outcome, by its masterpieces rather than later derivations from them » (*The Age of Neo-Classicism*, 1972, cité n. 3, p. xxix).

22. La première édition des *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) ne paraît qu'à quelques dizaines d'exemplaires, et la première édition allemande de la *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) reste invendue en 1800... ; voir Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1555-1784)*, Genève, 1998.

23. Voir en note 3.

24. Dans son compte rendu de l'exposition, Thomas Gaetgens (cité n. 3) pose que le titre, vaguement emprunté à Friedländer, correspond bien à une vue neutre de la période – or, rien n'est moins sûr.

25. Hugh Honour, « Y eut-il une peinture néo-classique en France ? », dans *Revue de l'Art*, 1976, 34, p. 81-91 ; Honour a déjà publié un ouvrage sur la question : *Neo-classicism*, Harmondsworth, 1968.

26. Introduction de Pierre Rosenberg, dans *De David à Delacroix*, cité n. 3, p. 13.

27. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 vol., Munich, 1953 ; le livre paraît en anglais dès 1951, *The Social History of Art*, trad. Stanley Godman, Londres, 1951. Sur Hauser, voir

Martin Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker, Museen*, Francfort, 1979, p. 71-73 ; sur les liens entre moralisme, modèle antique et culture élitare, voir Peter Schneemann, *Geschichte als Vorbild. Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin, 1994.

28. Friedrich Antal, « Reflections on Classicism and Romanticism », 5 part., dans *The Burlington Magazine*, avril 1935, 66/385, p. 159-168 ; mars 1936, 68/396, p. 130-141 ; sept. 1940, 77/450, p. 72-80 ; déc. 1940, 77/453, p. 188-192 ; janv. 1941, 78/454, p. 14-22 ; René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, 1955, p. 365. Un rare historien de l'art marxiste en France est Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, 1973. Voir aussi la critique très pointue du livre d'Antal tiré des cinq articles cités ci-dessus, par Francis Haskell, dans *The Burlington Magazine*, mars 1968, 110/780, p. 161-162 ; Alfred Neumeyer, dans *The Art Journal*, hiver 1967-1968, 27/2, p. 226-230 ; Walter Hipple, dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, automne 1968, 27/1, p. 112-113.

29. Anne-Marie Lecoq éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, préf. Marc Fumaroli, Paris, 2001.

30. Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand*, Paris, 1687 ; Evrard Titon du Tillet, *Description du Parnasse français*, Paris, 1727 ; La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747, texte republié dans La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, Etienne Jollet éd., Paris, 2001 ; Guillaume Alexandre de Méhégan, *Considérations sur les révolutions des arts*, Paris, 1755 ; Nicolas Bricaire de La Dixmerie, *Les Deux âges du goût et du génie français, sous Louis XIV et sous Louis XV*, La Haye/Paris, 1769 ; Joachim Le Breton, *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*, V, *Beaux-Arts*, Paris, 1989 ; Pierre Lelièvre, *Vivant Denon, homme des Lumières, « ministre des arts » de Napoléon*, Paris, (1943) 1993, comprenant des extraits de rapports sur les beaux-arts qui comportent un rappel très orienté de l'histoire de l'art français, où apparaissent les mêmes figures du renouveau artistique liées au Grand goût. Au XIX^e siècle, plusieurs Expositions universelles de Paris comportent une exposition rétrospective très politique ; voir *Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro*, Lille, 1889 ; Émile Molinier, Roger Marx, Frantz Marcou éd., *L'art français des origines à la fin du XIX^e siècle : Exposition universelle de 1900*, Paris, 1900.

31. Alexandre Lenoir, *Le Musée des Monuments français*, VII (sur 7 vol.), Paris, 1800-1810, p. 15.

32. Jon Whiteley, « Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860 », dans Francis Haskell éd., *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, 1981, p. 69-88 ; Jon Whiteley, « Light and Shade in French Neo-classicism », dans *The Burlington magazine*, 1975, CXVII, p. 768-773.

33. Jacques Chouillet, « Le Néo-classicisme existe-t-il ? » dans Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974, p. 186-212 ; Rémy G. Saisselin, « Néo-classicisme, discours et temps », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 94/1979, p. 19-24 ; voir aussi Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Réflexions critiques sur la notion de Néo-Classicisme », dans *Monuments historiques*, 1980, 108, p. 2-6 ; Rosario Assunto, *L'Antichità come futuro: Studio sull'estetica del neoclassicismo*, Milan, 1973. En France, une rare tentative d'ampleur a été proposée plus récemment à l'occasion du bicentenaire de 1789 : *Le beau idéal ou L'art du concept*, Régis Michel éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1989), Paris, 1989. Malheureusement, l'auteur propose de découper la période en « stades » correspondant au progrès de la philosophie allemande durant la même époque – une hypothèse peu convaincante, qui n'a pas été ratifiée par la littérature scientifique ultérieure. Voir les expositions contemporaines principales sur le néoclassicisme dans la période 1970-1975 : *Le néo-classicisme : dessins français de 1750 à 1825 dans les collections du Musée du Louvre*, (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1972), Paris, 1972 ;

Autour du néoclassicisme : peintures, dessins, sculptures, (cat. expo., Paris, Galerie Cailleux, 1973), Paris, 1973 ; *Le Néo-classicisme français : dessins des musées de province*, (cat. expo., Paris, Grand Palais, 1974-1975), Paris, 1974.

34. Werner Hofmann, « Zu Füsslis geschichtlicher Stellung », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1952, 15/2, p. 163-178 ; voir aussi Werner Hofmann éd., *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall*, Cologne, 1989, et sa postface au livre de Franz Landsberger, *Die Kunst der Goethezeit: Kunst und Kunstsanschauung von 1750 bis 1830*, (Leipzig, 1931) Berlin, 1999 ; Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert: Kunst zwischen 1750 und 1830*, Munich, 1995.

35. Jean Starobinski, « L'Invention de la liberté 1700-1789 » [éd. orig., Lausanne, 1964] suivi des « Emblèmes de la raison » [éd. orig., Paris, 1973], Paris, 2006 ; Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven, 1985 ; Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, 1994 ; Thomas Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, 1995 ; Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, 1995.