Époque, période, siècle : réflexions sur la périodisation dans les manuels allemands d'histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècles)

François-René Martin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2786>

DOI : 10.4000/perspective.2786

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 663-670

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

François-René Martin, « Époque, période, siècle : réflexions sur la périodisation dans les manuels allemands d'histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècles) », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 04 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2786> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2786>

Époque, période, siècle : réflexions sur la périodisation dans les manuels allemands d'histoire de l'art (XIX^e et XX^e siècles)

François-René Martin

Le manuel, en histoire de l'art, a une histoire qui en fait dès son origine un genre à la fois spécifique et difficile à définir. Il est d'usage de situer son apparition en Allemagne, avec le *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837), vite suivi par le *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842), tous deux de Franz Kugler¹, écrits après la parution du premier manuel d'archéologie de Karl Ottfried Müller². Ces deux ouvrages sont des pièces essentielles d'une discipline qui, à ce moment, emprunte à l'histoire son modèle historico-critique pour s'éloigner de l'esthétique trop générale qui avait prévalu chez une personnalité telle que Hegel ou, bien que dans une moindre mesure, Carl Schnaase. Un des aspects essentiels de cette méthode, outre le modèle inductif qui portait la logique de la connaissance, était la vision universelle de l'histoire qui s'y déployait, une histoire de l'art dans ce cas précis comprise comme une succession d'événements ponctuels – incarnés par les œuvres d'art – se fondant en un ensemble d'interactions générales. Le modèle de l'« histoire mondiale » (*Weltgeschichte*) de Wilhelm von Humboldt, assis sur des procédures d'exposition des faits inédites et réflexives, s'offrait alors comme une alternative aux conceptions plus philosophiques de l'histoire³.

Comme Humboldt, Kugler concevait que l'interprétation devait faire de l'art une des manifestations créatrices supérieures d'individualités, qu'il s'agisse de simples individus ou de nations, considérées elles aussi comme des individus⁴. La spécificité du manuel qu'invente Kugler est de viser un public élargi, plus vaste que celui des étudiants ou des professionnels de l'histoire de l'art. En ce sens, il tend à jouer un rôle de médiation entre une communauté dont les pratiques sont de plus en plus codifiées et un public bourgeois élargi qu'il s'agit d'éduquer ; il vise à transmettre un savoir spécialisé à un public dont il faut orienter le jugement esthétique⁵. Aussi le plan des deux manuels trace-t-il des divisions entre les âges et les périodes, aisées à mémoriser, et des frontières simples dans la géographie artistique. Des divisions nettes et simples ? Il faut y voir de plus près, considérer tous les termes qui servent à découper le temps, à le scander et à qualifier ces portions temporelles, et surtout aller de manuel en manuel, d'édition en réédition, pour voir combien cette opération est problématique.

Variété des termes de périodisation

Prenons le premier manuel publié (1837), qui ne concernait que la peinture : Kugler y adoptait un plan d'une grande simplicité, livré au lecteur dans la table des matières, où les styles et les siècles parvenaient à s'ajuster dans chacun des deux tomes qui livraient un déroulement parallèle de l'art en Italie d'une part, et d'autre part dans les autres grands foyers européens (Allemagne, Pays-Bas, Espagne, France et Angleterre)⁶. On remarquera, pour commencer, que le terme qui permet les plus grandes découpes, le « livre » (*Buch*), marque davantage les divisions du texte qu'il ne qualifie des périodes temporelles. Reprise par Kugler, cette vieille unité du discours sert tout d'abord à orienter le lecteur dans les deux volumes et, subsidiairement, à tracer de grandes séquences temporelles ou découper des aires géographiques⁷.

Mais cet ordre de la lecture recouvre en réalité la succession des temps et puis celle des siècles. Si l'on excepte le Livre I du volume sur l'Italie, qui implique une grande période, l'art paléochrétien, les autres livres correspondent tous ou quasiment à des siècles ou à des paires de siècles (ainsi le Livre IV traite du ^{xiv}^e siècle et le Livre V du ^{xv}^e siècle, mais le Livre VI des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles). Jusqu'alors, il ne s'agit guère plus que d'une grille de scansion mécanique. Kugler utilise cependant certains termes pour qualifier des portions temporelles qu'il découpe : ainsi, les ^{xiii}^e, ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles correspondent à trois « stades de développements » qui préparent une « période de floraison et de déclin » ; le ^{xvi}^e siècle est pensé à la fois comme l'apogée et le début d'une phase de décadence qui se prolonge au ^{xvii}^e et au ^{xviii}^e siècle. Kugler emploie le terme de « période » (*Periode*), alors qu'il se sert d'un autre, plus ambigu, dans les sous-divisions : *Abschnitt* pouvant aussi bien renvoyer à une découpe éditoriale que géographique (Sienne, Vérone, Venise...) ou encore à des tranches temporelles. Le volume sur l'art des autres foyers artistiques en Europe, qui donne une place plus qu'éminente aux Pays-Bas et à l'Allemagne, adopte une division très voisine ; toutefois Kugler n'y utilise pas le terme de « stade » ni même de « période », se contentant d'introduire celui de *Zeit* pour qualifier le développement des « styles germaniques » aux ^{xiii}^e et ^{xv}^e siècles (aussi le schéma clairement évolutionniste du volume sur l'Italie est-il nettement estompé dans le second volume).

Problèmes de succession et d'étagement des plans temporels

La deuxième édition du manuel fut confiée à un des jeunes élèves les plus prometteurs de Kugler : le Bâlois Jacob Burckhardt, qui le remania et l'élargit de manière considérable⁸. Il faut à ce titre souligner les paradoxes de la fonction-auteur attachée à l'ouvrage de Kugler et de manière plus générale aux manuels d'histoire de l'art. C'est « le Kugler » qui est réédité, le nom de l'auteur du manuel primitif passant même dans le titre dans la réédition : *D. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei*. Mais que ce manuel puisse être réécrit par un autre dix ans plus tard, puis prolongé par d'autres historiens de l'art – Waagen, Joseph Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle, Charles L. Eastlake, en allemand mais aussi dans d'autres langues, l'italien comme l'anglais – montre combien il s'agissait d'une matière sinon anonyme, ou en tous cas collective, œuvre assignée à son premier auteur mais reprise, enrichie, modifiée par d'autres, qui pérennisaient le monument tout en démultipliant ses variantes. La possibilité même de la reprise du manuel tient sans doute à ce que l'œuvre ne s'énonçait pas sous les traits de la recherche et de l'écriture de Kugler lui-même, mais d'une instance supérieure et impersonnelle : l'Histoire, la *Geschichte*, qui s'imposait alors comme un principe puissant d'unité de pensée et d'écriture.

Aussi les variantes, d'un manuel à l'autre, d'une édition à une autre, ou du manuel souche à ses reprises, sont-elles à la fois très suggestives et difficiles à interpréter, notamment celles qu'introduit Jacob Burckhardt dans la réédition du manuel en 1847, dans laquelle est proposée au lecteur une périodisation plus complexe. Le plan général d'ensemble adopté par Burckhardt est, là encore, d'une grande simplicité, les styles et les siècles parvenant à s'ajuster dans cinq grandes périodes que déclinent les cinq livres de l'ouvrage. Après une première phase correspondant à l'art chrétien de l'Antiquité (Livre I), constituée de deux tranches temporelles renvoyant à deux « styles » distincts – le style de l'Antiquité romaine tardive et le style byzantin –, Burckhardt considère le Moyen Âge (Livre II), qu'il divise là encore en deux « sections » qui correspondent en même temps à deux circonscriptions géographiques (l'art au nord des Alpes, l'art en Italie), puis l'art des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles (Livre III) et enfin l'art des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles (Livre IV). Un court cinquième livre, qui concerne l'art du présent, oppose le classicisme au romantisme. Le siècle permet également des découpages à l'intérieur du Moyen Âge, Burckhardt prenant le soin, dans le cas de l'Italie, de distinguer une première

période latine, entre le XI^e et le XIII^e siècle, d'une seconde période de « style germanique », au XIV^e siècle. Il faut se pencher sur le vocabulaire qu'utilise Burckhardt, qui divise chacune des parties correspondant aux grandes périodes que nous avons mentionnées en de multiples « sections ». Le terme *Abschnitt* qu'il utilise, et qui se trouvait déjà chez Kugler, gagne encore en ambiguïté, pouvant aussi bien renvoyer à une découpe éditoriale (au même titre que le découpage en livres), géographique (nord/sud), à des genres picturaux (*Historienmalerei/Cabinetmalerei*) ou encore à des tranches temporelles. Dans le Livre III, la division en quatre sections oppose l'art septentrional et l'art italien, mais en distinguant en leur sein deux phases distinctes : le XV^e et le XVI^e siècle.

Pour le Moyen Âge, Burckhardt se sert également d'un autre marqueur de temporalité, qui vient se loger à l'intérieur des sections-périodes pour en donner une sorte de métrique : *Zeitraum*. Par exemple, dans le cas de l'art au nord, quatre phases sont à considérer : répercussions de l'art antique dans le nord ; influence byzantine ; style roman ; style germanique. Kugler ajoute même une autre subdivision à l'intérieur du style germanique, faisant se succéder deux siècles, soit deux temps (*Zeit*), où un style expansif aurait pris la relève des styles sévères.

Période et époque

Abschnitt – Zeitraum – Zeit : les trois termes agissent en quelque sorte, dans l'édition de 1847, comme les jours, les heures et les minutes. On notera que les termes mêmes de « période » (*Periode*), ou d'« époque » (*Epoche*) ne sont pas utilisés dans la complexe horlogerie de Burckhardt. C'est pourtant ces derniers termes que l'on retrouve dans différentes éditions du second manuel de Kugler, le *Handbuch der Kunstgeschichte*, qui étendait considérablement le propos en intégrant l'architecture et la sculpture. Si nous nous référons par exemple à la seconde édition de 1848 (dans laquelle Burckhardt est intervenu), le terme de période y est introduit pour caractériser le cycle de développement de la sculpture grecque, et plus particulièrement les deux périodes de floraison⁹. Mais la troisième édition, publiée en deux tomes en 1856 et introduite par Kugler lui-même, systématise le plus explicitement l'articulation des deux concepts. En contrepoint du découpage par civilisations, Kugler introduit ces deux termes lorsqu'il traite de l'art grec et de l'art romain. L'art grec admettrait quatre périodes distinctes, strictement délimitées – selon le schéma winckelmannien faisant se succéder style ancien, grand style, beau style, style des épigones – et introduites par une « époque préparatoire » (*vorbereitende Epoche*), où les influences dorique et égyptienne seraient venues nourrir un art qui portait en lui son principe de développement¹⁰. Le terme d'époque apparaît sur un tout autre plan dans la partie consacrée à Rome : c'est Rome elle-même et son art qu'il faut considérer comme telle, qui admet, en son sein, trois périodes correspondant à des mutations stylistiques.

Ce sont en réalité les termes avec lesquels Wilhelm von Humboldt avait tenté d'articuler deux qualités temporelles dans l'Antiquité, dans ses différents écrits entre 1796 et 1807 : deux mots, mal définis, *Periode* et *Epoche*, utilisés de façon assez générale et même confuse par Humboldt, sans que chacun des termes ne soit rigoureusement défini. *Periode*, pourtant, pour peu que l'on regarde attentivement ses emplois, tend à désigner l'unité et la totalité d'un monde considéré de sa naissance à sa fin, alors qu'*Epoche* fait référence à la direction que prennent le goût, la manière de voir, la façon dont les sensations sont ordonnées les unes par rapport aux autres, et qui donne en Grèce naissance à une formation culturelle et stylistique unique. Le premier terme démarque un segment, une culture, et des traductions stylistiques de cette même culture, dans leur modalité basse, alors que le second exprime une phase, à l'intérieur de cette période, où une totalité plus haute se forme, unique, sans antécédents et dont la valeur est universelle. Rome ne prend part à la période de l'Antiquité que par ce que la Grèce a insufflé en elle¹¹. Le monde antique est une période de l'histoire, à laquelle Rome

participe, alors que la Grèce est, au sein même de cette période, une époque historique universelle. Cette distinction essentielle, dont la signification n'est pas explicitée chez Humboldt, alors même qu'elle semble indiquer des portées stylistiques et historiques bien distinctes, en détermine étroitement une autre : rupture et mutation. Les périodes s'achèveraient dans des ruptures comprises comme des scissions, où un aspect de la réalité humaine, épuisé, laisse la place à un autre, alors que les époques, qui se logent dans les périodes, admettraient un autre mode de rupture, totale, irréductible, à la fois non prévisible et non dérivable : la mutation. Enfin, la distinction en commande une autre : alors que la période et le tissu historique qu'elle renferme sont l'objet d'investigation du seul historien, qui l'étudiera de façon empirique, neutre, l'époque attirera l'homme par-delà l'érudit, puisque, loin de n'appartenir qu'au passé, la forme de vie qu'elle révèle peut nourrir le présent.

Nous ne retrouvons pas la même articulation complexe et paradoxale dans les différentes éditions du manuel de Kugler – notamment celui de 1856 – qui faisait que, pour Humboldt, l'*Époque* des Grecs, toujours vivante, venait déborder la longue *Période* éteinte de l'Antiquité, alors même qu'elle en était un segment chronologique. Kugler tend même à inverser le rapport entre les deux concepts, l'époque étant chez lui constituée de membres, les périodes. Mais il reste que Kugler et ses rédacteurs, dans l'indétermination même de tous les termes auxquels ils recourent et qu'ils font permuer, avaient sans doute conscience qu'il fallait penser le temps, qualifier ses différents états, et que cette pensée obligeait à articuler et étager les temporalités entre elles. En concevant l'histoire comme un processus, avec l'idée que les événements artistiques et, de manière plus générale, les formations stylistiques n'adviennent plus dans le temps mais à travers lui, les historiens de la génération de Kugler et Ranke, et à leur suite Burckhardt et bien d'autres, se trouvaient dans l'obligation de jouer sur tout un répertoire de termes pour laisser entrevoir au lecteur l'existence de différents régimes et plans de temporalité. Fractionner le texte pour exposer clairement le matériel historique de manière didactique était la première obligation à laquelle s'ajoutait celle d'orchestrer à la fois la succession et l'étagement des concepts temporels.

Du siècle comme âge au siècle chronologique

Le lexique de la périodisation change d'un manuel à un autre, d'une édition à une autre ; subsistent cependant deux grandes schématisations de l'histoire. La première est la répartition de l'art universel en quatre moments : art des peuples primitifs ; art classique ; art romantique ou médiéval ; art moderne. Kugler modifiait ainsi substantiellement la « trinité » Antiquité – Moyen Âge – Temps modernes qui s'était imposée comme un topos quasiment fixe de périodisation au début du XIX^e siècle et qui était alors couramment utilisée par les historiens. Même si le jeune Ranke s'insurgeait dans son cours sur l'histoire universelle contre cette façon traditionnelle de découper il conservait ces catégories dans sa propre histoire¹². On peut penser que Kugler chercha dans son plan général à projeter la division que Winckelmann avait faite de l'art grec en quatre phases stylistiques. Cette matrice conceptuelle pouvait être portée sur un plan plus élevé, pour décrire le cheminement de l'art universel ; elle pouvait aisément servir à caractériser l'art d'autres époques que celle de la Grèce antique. Le roman et le gothique, par exemple, sont divisés en quatre périodes stylistiques successives dans l'édition de 1859 du *Handbuch der Kunstgeschichte*. Hans Robert Jauss a montré par ailleurs comment ce schéma de développement stylistique qui accordait aux œuvres d'art un haut degré de consistance permettant de concevoir des périodes clairement délimitées et exclusives s'imposa aux historiens eux-mêmes, comme Ranke encore une fois, qui distingue dans son *Histoire de France* quatre phases dans une claire articulation diachronique, esquivant ainsi dans sa narration le délicat problème de l'hétérogénéité du simultané¹³.

La seconde de ces schématisations, plus abstraite, est le siècle dont on peut dire qu'il est le « personnage principal » des deux manuels de Kugler, tout au moins à partir du Moyen Âge. Il permet de traiter le temps en séquences claires, médium par médium, foyer par foyer, depuis la fin du Moyen Âge (tout juste le ^{xvi}^e siècle doit-il être scindé pour l'Italie comme les pays du nord en deux moitiés égales). Dans quelle mesure ce vocable de siècle peut-il renvoyer au terme employé par Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV* (1751), où l'objet n'est pas le règne d'un homme, mais l'« esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fût jamais » ? Le siècle permettait de désigner, pour Voltaire, un moment d'apogée de l'esprit et des arts, et il opérait un partage entre les histoires presque égales des peuples, toutes remplies de héros, scandées par des révolutions, qui ne forment qu'une histoire uniformément monotone de faits, et les moments où une civilisation accède à un autre régime de grandeur, forcément momentané : « Mais quiconque pense, et, ce qui est encore plus rare, quiconque a du goût, ne compte que quatre siècles dans l'histoire du monde »¹⁴.

Les règnes de Périclès, d'Alexandre, des Médicis et de Louis XIV étaient offerts au regard de l'historien comme les régions temporelles les plus fécondes de l'histoire du monde. On sait l'importance que le livre de Voltaire, et l'histoire culturelle profondément novatrice qu'elle portait, fondée sur les lettres et les arts et non la geste politique, aura chez un Winckelmann, qui donnera cependant aux arts plastiques la primauté¹⁵. On peut également croire qu'elle inspirera le jeune Burckhardt qui, en 1848, projette dans une lettre qu'il écrit depuis Rome à un de ses amis de concevoir une « Bibliothèque de l'histoire culturelle » composée de « petits volumes clairs, lisibles, peu coûteux », qui auraient pour sujet quelques-uns des moments les plus hauts de l'histoire culturelle : « l'Âge de Périclès ; le Bas Empire romain ; le ^{xviii}^e siècle ; l'Âge des Hohenstaufen ; la vie en Allemagne au ^{xv}^e siècle ; l'Âge de Raphaël »¹⁶. Que Burckhardt ait songé un instant à un tel projet, alors qu'il venait de travailler pendant deux ans à la refonte des manuels de Kugler laisse peut-être entrevoir que le grand filet uniformément jeté sur l'histoire mondiale de l'art par l'Allemand ne lui convenait pas totalement. Tout, du passé, n'était pas digne de remonter à la surface de la conscience esthétique commune.

Siècle, génération, décennie, seconde

Vers 1800, le terme de siècle avait commencé à changer de sens. Dès 1796, Wilhelm von Humboldt pouvait s'interroger sur la clôture imminente de cette unité temporelle dans son essai sur *Le ^{xviii}^e siècle*. L'écho de la Révolution française avait rendu plus vif ce sentiment qu'éprouvait Humboldt : « Notre époque semble nous mener d'une période, qui est en train de passer, à une nouvelle qui n'est pas peu différente »¹⁷. Ce qui donnait à ce constat son acuité était le sentiment que le temps historique, désormais, produisait des séquences temporelles plus brèves. Le siècle, en ce sens, avait pris la qualité d'une période déjà refermée ou quasiment, quatre ans avant le terme chronologique, et il était nécessaire de concevoir des phases plus courtes : en quinze ou vingt ans, l'inégalité des choses qui s'étaient succédées, comme le pense Humboldt, était bien plus grande que celle durant les années écoulées depuis 1700. Ainsi, lorsque Kugler et ses interprètes utilisent le siècle dans les années 1830-1850, pour découper le temps, c'est certes pour clarifier l'exposé dans le manuel, mais surtout pour la neutralité, l'a-référentialité du terme¹⁸. Le siècle est alors le système chronologique le moins marqué et le plus ouvert à toutes les réorganisations. Il est alors une simple table, qui doit permettre de décrire la succession de grandes formations culturelles, mais aussi l'ondoiement d'une catégorie infiniment problématique mais déjà impérieuse : le style. Cadre large, ouvert sur des époques à la fois proches et révolues, il autorise des rassemblements inconcevables jusqu'alors mais aussi de nouvelles découpes, que la haute température des nouveaux temps rend nécessaire.

Les manuels de Kugler, nous l'avons déjà dit, furent repris, réécrits, traduits, amendés. Ils créèrent un genre qui fut perpétué au XIX^e siècle, tout au moins dans les pays germaniques. Une des reprises les plus notoires est celle que Waagen publie en 1862, réduisant toutefois considérablement le champ jadis embrassé par Kugler en se limitant aux écoles allemande, flamande et hollandaise¹⁹. L'auteur avait bien l'intention de statuer par la suite sur l'art en Italie, en France et en Espagne, mais son projet n'aboutit pas. Le plan du manuel de Waagen laisse voir d'emblée une différence essentielle par rapport à son modèle originel : de nombreuses césures irrégulières viennent nuancer l'ordonnement séculier qui structure les quatre époques que l'historien de l'art discerne. Pour ne donner qu'un exemple, Waagen enferme le développement de l'art hollandais entre 1600 et 1690. Et la décadence de l'art dans les nations nordiques va de 1700 à 1810. Ces légers déplacements prennent alors la valeur de corrections ou d'ajustements dans la grille séculière de Kugler. Souvent Waagen parvient à indexer les changements sur les passages séculiers. La seconde phase dans la deuxième époque de l'art allemand, dominée par la figure de Dürer sur lequel le chapitre s'ouvre, peut commencer en 1500, alors même que l'artiste avait déjà témoigné de son génie depuis près de dix ans. La quatrième époque que Waagen discerne dans l'art moderne, dominée par la figure de Rembrandt (1606-1669), débute commodément en 1600. Il est en revanche impossible à Waagen de faire partir en 1400 la deuxième époque de développement du sentiment réaliste, assimilé au sentiment germanique, qui se cristallise avec les frères Van Eyck. 1420 est le bon seuil. Waagen, en outre, ne considère pas les périodes comme des totalités fermées et parfaitement cohérentes. Cette deuxième époque de développement du sentiment réaliste va de 1420 à 1530. Elle inclut les écoles d'Allemagne qui, à côté de l'école flamande, auraient naturellement apporté leur contribution au développement de ce sentiment dans sa phase de complétude, et cela jusqu'en... 1550. L'utilisation neutre du siècle par Kugler et Burckhardt ne convenait plus, apparemment, à Waagen, qui introduisait toutes ces découpes. Alors que le siècle était un bon récipient pour les premiers, dès lors que l'histoire de l'art apparaissait sous l'espèce d'une histoire formelle des civilisations ou même sous celle de la *Kulturgeschichte*, il perdait sa signification chez un Waagen qui donnait au style un véritable primat. Étant une matière à la fois hautement instable dans le temps et bien plus consistante que les événements historiques eux-mêmes²⁰, le style obligeait à concevoir une forme plus nette et détaillée de périodisation. Au XX^e siècle, Wilhelm Pinder tenta de reformuler la question en introduisant la notion de génération et son corollaire, la non-contemporanéité des contemporains, cherchant à isoler des séquences courtes correspondant à l'expérience vécue du temps²¹. Loin de cette idée de génération, Gombrich a montré de son côté en quoi, depuis la fin du XVIII^e siècle, les phénomènes de rupture permanente portés par les avant-gardes nous font percevoir l'histoire de l'art comme une « procession » des styles et des périodes²².

Après Waagen, d'autres historiens de l'art, dans les pays germaniques, publièrent leurs propres manuels, les plus notables étant peut-être ceux d'Anton Springer et de Wilhelm Lübke²³. Il n'est pas certain que le genre même de manuel imaginé par Kugler ait été perpétué, en réalité, au-delà de 1900. La multitude des œuvres découvertes et étudiées ne pouvait que soumettre le format même de ces manuels à de grandes tensions. Par son extension sous la forme d'histoires générales de l'art ou d'encyclopédies, ou à l'inverse par sa réduction sous la forme d'abrégés, le manuel allemand inventé par Kugler dans les années 1830 va se désagréger²⁴. Pour ne prendre que le cas français, l'ambition pédagogique va nourrir des manuels qui sont en réalité des abrégés, des précis, destinés à un public élargi plus qu'à la communauté savante. *L'Apollo* de Salomon Reinach en est sans doute l'exemple le plus célèbre²⁵. Quant à l'ambition synthétique elle sera relayée par de grands projets comme *L'Histoire de l'art* d'André Michel. Mais le souci positiviste quelque peu naïf qui sous-tendait

l'édifice laissait voir crûment que la périodisation adoptée était un découpage chronologique et géographique très convenu, destiné à rompre avec les vues hégéliennes et tainiennes de l'histoire de l'art. La finalité des synthèses était, comme l'explique Michel, de marquer plus nettement sur la carte les frontières des *terrae incognitae*, dégager des milliers de monographies et de contributions entassées sur les rayons des bibliothèques, les résultats positifs et les vues générales qu'il semble permis désormais de considérer comme assurés. « Le temps viendra peut-être où l'histoire de l'art pourra se réduire à une série de *corpus*, d'albums d'images bien classées »²⁶, écrit encore Michel, pour qui l'horizon de la discipline supposait l'élimination du texte lui-même et la réduction de la périodisation à un simple classement qui n'avait pas à être pensé. Ailleurs, d'autres formes de publication sont venues se substituer aux grands manuels allemands du XIX^e siècle. Les « survols » (*Surveys*)²⁷ qui ont fleuri au XX^e siècle, ont ainsi conservé la visée globalisante, sinon universaliste du genre, mais en perdant le contact étroit avec la recherche empirique qui était un des ingrédients essentiels des manuels du XIX^e siècle. Occasionnellement, ces survols ont pu être écrits par des historiens de l'art qui accordaient aux problèmes de périodisation la plus haute importance²⁸. Il n'en reste pas moins qu'un des problèmes de ces manuels, et qui est intrinsèquement lié au problème de la périodisation, est que la scansion des périodes et des siècles finit par se fossiliser, d'un manuel à un autre. Toujours posée, rarement modifiée, jamais – ou quasiment – explicitée, la périodisation n'est jamais aussi peu vive, en histoire de l'art, que dans les manuels, qui, dans leur accumulation, finissent par faire du temps une matière inerte.

Il s'est perdu quelque chose d'essentiel qui était au principe des premiers manuels et qui tient à ce que l'on pourrait désigner comme leur effet de concrétion. En divisant, l'opération de périodisation donne en retour une consistance inattendue aux œuvres mais aussi à l'ensemble qu'elle saisit ; elle solidifie, donne de l'épaisseur à des groupements d'œuvres qui flottaient éparés dans le cours de l'histoire de l'art. Peut-être est-ce pour cela que le principe expérimental qui guidait Kugler et ses interprètes, et que l'on a de la peine à trouver aujourd'hui dans les survols ou ce qui tient lieu d'histoire générale de l'art au XX^e siècle, doit être cherché dans les manuels qui traitent de l'art contemporain. Les vrais successeurs des Kugler et Burckhardt furent peut-être les Alfred Barr et Henry-Russell Hitchcock, qui, comme Panofsky l'a observé, considéraient la scène contemporaine avec autant d'enthousiasme que de détachement, abordant des œuvres très rapprochées dans le temps comme s'ils avaient affaire à des ivoires du XIV^e siècle, n'hésitant pas enfin à complexifier encore l'opération de découpe de fines lamelles temporelles en y superposant de complexes arborescences²⁹. Mais dans leur tentative de transformer le chaos de l'art moderne en un cosmos plus ordonné, Hitchcock comme Barr entérinaient l'idée que les changements radicaux s'opéraient plus fréquemment qu'auparavant, selon des mouvements de plus en plus rapides, obligeant à considérer des périodes de cinq ans, voire même plus courtes. Que nous puissions trouver aujourd'hui des manuels qui ordonnent le XX^e siècle année par année³⁰ n'est que la suite logique d'un phénomène double, la dynamique de rupture propre aux avant-gardes en premier lieu, mais plus encore la surabondance d'œuvres et d'informations qui correspond à ce que certains appellent la surmodernité³¹. À cette situation correspond, comme Marc Augé l'a bien montré, une difficulté inédite de penser le temps. Cela affecte directement notre manière de percevoir le déroulement de l'histoire de l'art, désormais diffracté, ainsi que notre manière de le fixer par l'écrit. Le genre même du manuel a changé de signification devant un temps surchargé d'événements qui encombrant le présent et même le passé. Dans l'effort de synthèse de plus en plus difficile à réaliser, qui oblige l'historien de l'art à comprimer de plus en plus sa matière, ce dernier finit par ressembler à ces héros de Godard dans *Bande à part*, ou leurs émules dans *The Dreamers* de Bertolucci, qui traversent le Louvre en moins de 9 minutes et 45 secondes.

1. Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 vol., Berlin, 1837 ; Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842 ; 2nd éd., 1848 ; 3^e éd., 1856-1859.
2. Karl Ottfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau, 1830.
3. Voir Wilhelm von Humboldt, *La tâche de l'historien*, Jean Quillien, André Laks, Annette Disselkamp éd., Villeneuve-d'Ascq, 1985 [éd. orig. : « Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers », texte présenté en 1821].
4. Nous ne faisons que reprendre là les termes de Gabriele Bickendorf, « Des mauristes à l'école de Berlin : vers une conception scientifique de l'histoire de l'art », dans Édouard Pommier éd., *Histoire de l'histoire de l'art*, 2 vol., Paris, 1997, II, p. 141-175, p. 147 ; Gabriele Bickendorf, « The Berlin School and the Republic of Letters », dans Roland Recht et al. éd., *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, 2008, p. 35-46.
5. Hubert Locher, « Das 'Handbuch der Kunstgeschichte' : Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil », dans Wessel Reinink, Jeroen Stumpel éd., *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 sept. 1996*, Dordrecht, 1999, p. 69-87 [trad. angl. : « The Handbuch der Kunstgeschichte. Communication of art historical knowledge as instruction in aesthetic judgment », dans *Visio*, automne 1999-hiver 2000, 4/3, p. 11-20].
6. Sur le paradigme historique de Kugler, voir notamment Peter Paret, *Art as History. Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*, Princeton, 1988, p. 13-60.
7. Sur l'emploi du mot « livre » pour marquer les divisions de l'œuvre, voir Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 1996, en particulier p. 34.
8. Jacob Burckhardt, *D. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Zweite Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt*, 2 vol., Berlin, 1847.
9. Franz Kugler, (1842), 1848, cité n. 1.
10. Sur ce schéma de développement chez Winckelmann, voir notamment Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/Londres, 1994, p. 67-72.
11. Nous écrivons au plus près des commentaires infiniment éclairants, au sujet de la périodisation, de Jean Quillien, *G. de Humboldt et la Grèce. Modèle et histoire*, Lille, 1983, p. 131-141. Nous n'avons pu tenir compte de l'importante l'étude récemment publiée de Silvia Caianiello, « L'enjeu épistémologique de la notion d'époque entre organisme et système au XIX^e siècle », dans *Annales HSS*, janvier-février 2009, 1, p. 111-139.
12. Sur la formation de cette « trinité » dans l'historiographie allemande (et sur les jugements de Ranke), voir Reinhardt Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, 1990, p. 266-268 [éd. orig. : *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort, 1979].
13. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, 1978, p. 95-98 [éd. orig. : *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, 1974].
14. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, introduction, cité par Jauss, dans Jauss, 1978, cité n. 13, p. 85.
15. Voir sur ce point Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, 2000, p. 272-275.
16. Cité par Francis Haskell, *L'historien et les images*, Paris, 1995, p. 446 [éd. orig. : *History and its Images*, New aven/Londres, 1993].
17. Wilhelm von Humboldt, cité par Koselleck, *Le futur...*, 1990, cité n. 12, p. 282-283.
18. Daniel S. Milo, *Tahir le temps (Histoire)*, Paris, 1991, p. 61.
19. Gustav Friedrich Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, 3 vol., Paris, 1863 [éd. orig., *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*, 2 vol., Stuttgart, 1862].
20. Sur ce motif du plus haut degré de consistance de l'art par rapport aux événements politiques, voir Jauss, 1978, cité n. 13, p. 81.
21. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin, 1926.
22. Ernst H. Gombrich, *Norm and Form, (Studies in the Art of The Renaissance*, 1), Oxford, 1966.
23. Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1855 ; Wilhelm Lübke, *Grundriß der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1866.
24. Lionello Venturi l'avait bien compris, dans *Histoire de la critique d'art*, Paris, 1969, p. 215-217.
25. Salomon Reinach, *Apollo. Histoire générale des arts plastiques*, Paris, 1904.
26. André Michel, « Préface », *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, 1905, p. iii.
27. Voir Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*, Laval, 1991 ; Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique*, Montréal, 1995, p. 92-176.
28. Voir à ce titre les remarques aussi suggestives qu'antagonistes de Meyer Schapiro, Horst Janson et Ernst H. Gombrich dans « Criteria of Periodization in the History of European Art », *New Literary History*, II/2, 1970, p. 113-125.
29. Voir Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Londres, (1955), 1970, p. 376-377 [trad. fr. : *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, Paris, 1969]. Voir par ailleurs : Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Londres/Cambridge (MA), 2002 ; Frank Salmon éd., *Summerson and Hitchcock. Centenary Essays on Architectural Historiography*, New Haven/Londres, 2006.
30. Voir à ce titre Hal Foster et al., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londres, 2004.
31. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992, p. 40-43.