

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 54 (1997)

Heft: 2

Artikel: La fatale attraction du Moyen Age : Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et
l'"Histoire de l'art par les monuments" (1810-1823)

Autor: Griener, Pascal

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169529>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

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

La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'«Histoire de l'art par les monumens» (1810–1823)

par PASCAL GRIENER

«Ainsi donc quelque chose de profond et de mélancolique se faisait entendre encore, comme une basse intérieure...»¹

Jean Baptiste Séroux d'Agincourt est salué tout à la fois comme un champion et comme un ennemi de l'histoire de l'art médiéval. Champion, puisque son maître-livre, la superbe *Histoire de l'art par les monumens* (ci-après *HAPLM*), publiée de 1810 à 1823,² offrit à ses lecteurs le plus vaste corpus d'œuvres d'art médiévales jamais rassemblé, et qui n'a d'égale, dans le domaine de l'art gréco-romain que le fameux recueil *L'antiquité expliquée* composée par le bénédictin Bernard de Montfaucon (1719–22).³ Ennemi, parce que Séroux ne cache pas son dégoût pour l'art qu'il étudie.

Le jeune Séroux avait été un fermier général riche, un bibliophile. Il avait commandé à Charles Eisen les illustrations d'un ouvrage au luxe inouï, les *Contes de La Fontaine*.⁴ Quittant la France pour Rome en 1778 avec l'intention d'approfondir sa connaissance des chefs-d'œuvre absolus de l'art décrits par Winckelmann, il se fixa à Rome pour y étudier l'art et son histoire.⁵ En 1783, les salons parisiens apprirent qu'il résidait toujours à Rome, qu'il avait défrayé le coût d'un beau monument à Poussin au Panthéon, tout en peaufinant «un grand ouvrage pour lier les tems de la décadence des arts & ceux de leur renaissance».⁶ Et cet homme, qui ne permit jamais qu'on publiât son portrait de son vivant, fut immortalisé par deux profils: celui d'un Ancien, celui d'un Moderne.⁷ L'un n'a pas assez de mots pour louer l'Apollon du Belvédère ou le Laocoon; artiste mondain à ses heures, il sait graver le portrait du duc de Chartres, le plus grand collectionneur de son temps (fig. 1), selon les meilleurs principes de l'art.⁸ L'autre avait parcouru la Hollande et la Belgique en 1777, et subi l'ascendant des monuments gothiques en compagnie d'Horace Walpole à Strawberry Hill. Il n'est pas aisé de comprendre qu'un tel homme ait consacré trente-cinq ans de son existence à des monuments qui lui paraissaient enfreindre toutes les règles de l'art. Cette contradiction, Séroux la vécut profondément. L'historien désirait entreprendre un sujet inédit, car touchant à la décadence de l'art;⁹ l'esthète n'eut alors plus qu'à justifier le choix du cadrage chronologique par la nécessité d'offrir des modèles *négatifs* à ses contemporains. La tâche du savant était d'avertir les jeunes artistes des dangers qui les guettent lorsqu'ils abandonnent l'étude de l'antiquité: «Je leur montrerai ce qu'ils doivent fuir. C'est ainsi qu'à Sparte, l'ivresse

mise sous les yeux des enfans, leur en inspirait l'horreur.»¹⁰ Or par un retournement brutal, ces artistes se mirent à admirer ce qu'il leur demandait de fuir. Dans sa belle étude consacrée à Séroux, Francis Haskell signale cette contra-



Fig. 1 Portrait de Louis-Philippe d'Orléans, duc de Chartres, par Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, d'après Angelika Kauffmann, 1783. Eau-forte. Zurich, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule.

diction. Anthony Vidler a relevé quelques passages de l'*HAPLM* empreints d'enthousiasme pour telle cathédrale.¹¹ Il convient d'aller au-delà, et de proposer un modèle du système de valeurs complexe qui légitime une

sympathie secrète, mais sensible dans l'ouvrage – sympathie exprimée par l'auteur, pour les objets même de sa haine.

Ouvrons ce grand Livre. Le cadre chronologique choisi par Sérourx trahit une ambition claire: continuer Winckel-

moyen âge. La première planche de l'*HAPLM* illustre les monuments gréco-romains qui, en dépit de leur origine diverse, témoignent tous de la valeur suprême, absolue de l'art grec. La dernière planche, après un long parcours, dépose un hommage aux cendres de Nicolas Poussin, le restaurateur français de la peinture classique à Rome (fig. 2). L'art médiéval est ainsi encadré entre ces deux limites classiques.

Sérourx, comme Winckelmann, accorde une place éminente à l'art grec – à la fois comme phénomène historique, et comme idéal parfait de l'art. Paradoxalement, la vision de l'art antique qu'ils partagent est toute imprégnée de christianisme. Comme le Christ, l'Essence de l'Art s'est incarnée une seule fois dans l'histoire – dans la Grèce de Périclès. Les peuples postérieurs ont moins de chance: pour connaître cette perfection, ils doivent prendre soin du testament artistique qui leur a été légué. Le corpus des statues antiques connues, tel le Nouveau Testament, contient le message que les artistes modernes doivent sans cesse relire. Parfois, ce message est ignoré. Dans le cours des siècles, les sociétés se transforment, s'altèrent. Les conditions propices au développement de l'art se transforment à tel point que les artistes oublient presque totalement la leçon des modèles antiques; alors, l'art menace de disparaître. D'où le rôle de l'historien d'art responsable: décrivant les mécanismes qui déterminent l'apogée ou l'abaissement de l'art, il permet aux artistes, à la société toute entière de les maîtriser: «L'art a donc besoin pour se soutenir dans tout son éclat, non seulement d'artistes, mais encore de théoriciens, d'archéologues, et d'historiens.»¹³ L'histoire de l'art permet de recouvrer par l'artifice une connaissance que la grâce divine n'a accordée qu'une seule fois.

La structure de l'*HAPLM* est bipartite. Dans une première partie, Sérourx propose un texte – une histoire politique et sociale des temps qui précèdent la Renaissance. Dans une seconde partie, le discours historique semble laisser la place à l'*image* des monuments témoins de l'histoire de l'art: «Là, c'étaient surtout les monuments qui devaient parler; je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter leur langage.»¹⁴ Quant aux planches: «j'oserais même croire que très souvent elles offriront, à elles seules, une histoire suffisamment claire et complète, à l'œil exercé de l'artiste qui voudra en parcourir attentivement les diverses séries.»¹⁵ Les planches sont censées parler d'elles-mêmes, et délivrer leur histoire. Le *texte* offre une vision déterministe et sociologique de l'art. Il prépare le lecteur à la contemplation des *images*, davantage, à l'illusion de voir les images parler d'elles-mêmes, et témoigner en faveur du texte. Par la vertu d'une véritable prosopopée, Sérourx fait parler ses planches.¹⁶ La préface promet que l'auteur n'a choisi que des monuments dont la datation est sûre, afin d'offrir une chronologie précise des formes. En réalité, Sérourx date ses monuments en y lisant seulement, soit une dégradation plus ou moins grande par rapport à la pratique antique, ou une amélioration graduelle, qui annonce la renaissance future, *Télos* de toute cette chronologie. Telles les portes de

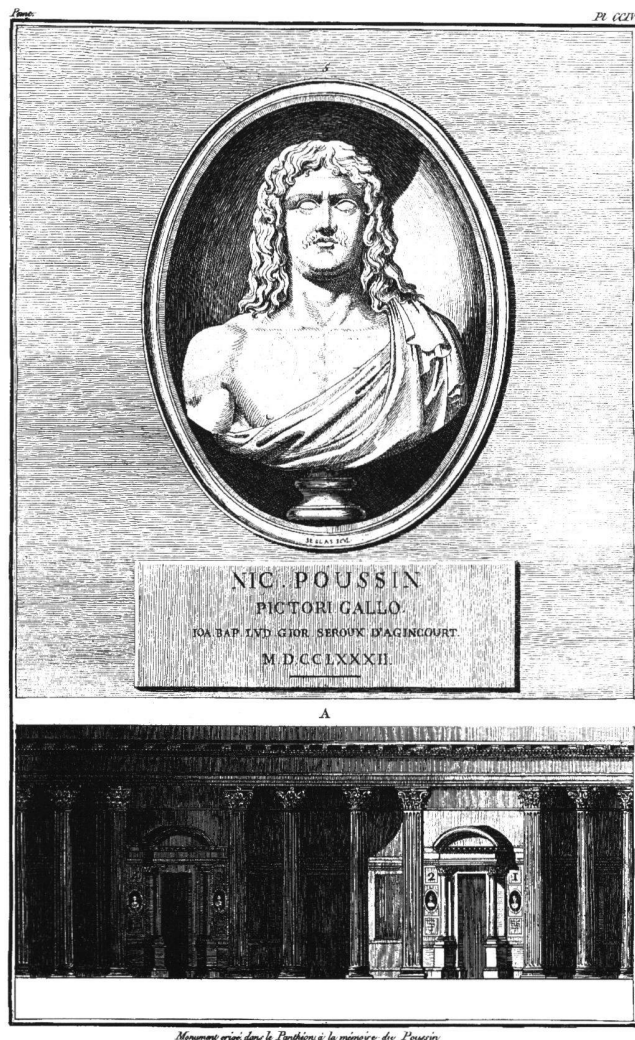


Fig. 2 «Monument érigé, dans le Panthéon, à la mémoire du Poussin», *Histoire de l'art par les monumens* (ci-après *HAPLM*) VI, peinture, Pl. CCIV.

mann, et sa *Geschichte der Kunst des Alterthums* de 1764, qui abandonnait l'histoire de l'art antique à la fin de l'empire romain.¹² Sérourx veut suivre le fil de la chronologie jusqu'à la Renaissance. Mais il emprunte l'esthétique contenue dans la *Geschichte*; et c'est avec les lunettes classiques de Winckelmann qu'il contemple les objets du

bois de Santa Sabina à Rome (5^e siècle) (fig. 3) – Séroux les date du 13^e siècle, trop heureux d'y lire les signes avant-coureurs d'un renouveau: «Parmi les sujets que nous présente cette porte, il en est plusieurs qui sont composés avec une sorte de précision, et même avec quelque intérêt.»¹⁷ Cependant, il remarque que «la proportion des figures est généralement courte et pesante, les détails ont peu de correction, et les draperies, sans mouvement, n'annoncent aucune connaissance des dessous. Malgré ces défauts, une sorte de tendance vers le mieux semble indiquer ici le commencement du XIII^e siècle, et permet de rapporter à cette époque un ouvrage dont aucun document ne fixe la date».

Cette tactique permet à Séroux de présenter une théorie du devenir historique qui répond à sa propre angoisse de la mort du classicisme, du caractère mortel, historique des styles.¹⁸ Dans son système, le classicisme est éternel, qu'il soit triomphant ou qu'il lutte pour sa survie dans les temps de barbarie. Une double force met ce classicisme en mouvement, endogène et exogène tout à la fois. Séroux aborde ainsi la décadence de l'art grec: «Indépendamment de la disparition des modèles, et des troubles politiques et des dévastations, [...] il paraît que l'Art portait en lui-même une autre cause de décadence, ou du moins une sorte d'impuissance d'aller au-delà du degré de perfection auquel il était parvenu.»¹⁹ L'histoire parlante des formes comme histoire endogène, postule une lecture des illustrations par un œil *artiste*, qui les détache du texte: d'un côté l'histoire discursive, tumultueuse du monde, de l'autre, celle des formes, pacifiée et s'épuisant dans la recherche interne de la perfection.²⁰ Les premières planches exhibent les schèmes qui s'altéreront, puis retrouveront leur dignité première au cours du temps.

Les causes exogènes sont liées à l'intervention bénéfique de grands monarques protecteurs des arts: par exemple, elles légitiment l'illustration montrant la statue de l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen, l'un des grands artisans de ce que Séroux appelle la renaissance de la sculpture au 13^e siècle (fig. 4). Au début de la seconde partie, consacrée à la Renaissance de la sculpture au 13^e siècle, on lit en effet: «On y verra que l'Art a cessé de déchoir, et qu'il a cherché à se relever: mais ses premiers progrès sont lents, ses pas sont mal assurés, et souvent il nous offre plutôt une tendance à s'améliorer qu'une véritable amélioration.»²¹ L'effort esthétique du prince se marque particulièrement dans l'art de la monnaie, véhicule privilégié d'une ambition *politique* d'imitation: plus réaliste, elle s'inspire davantage des modèles antiques – à ce point qu'on la nomme *Augustale*. Bien que la statue de Frédéric II ne soit pas parfaite, elle atteste l'impact d'un mécénat vigoureux. Le bas-relief du milieu, du 14^e siècle, orne la tombe de l'évêque Tarlati à la cathédrale d'Arezzo. Il représente le couronnement de Louis de Bavière à St Ambroise de Milan; il est opposé à un bas-relief de Pistoia, 12^e siècle, en haut. Séroux va jusqu'à louer la composition du bas relief inférieur: «Le sujet est bien indiqué, et l'attitude des trois personnages principaux est simple, sans manquer d'une certaine dignité.»²² Si les

autres figures apparaissent trop grossières, Séroux excuse cette maladresse par le grand âge des sculpteurs, qui ont dû confier quelques parties à des assistants moins doués.²³

Chez Séroux, l'historien recourt à deux stratagèmes pour relativiser la condamnation esthétique de l'art médiéval

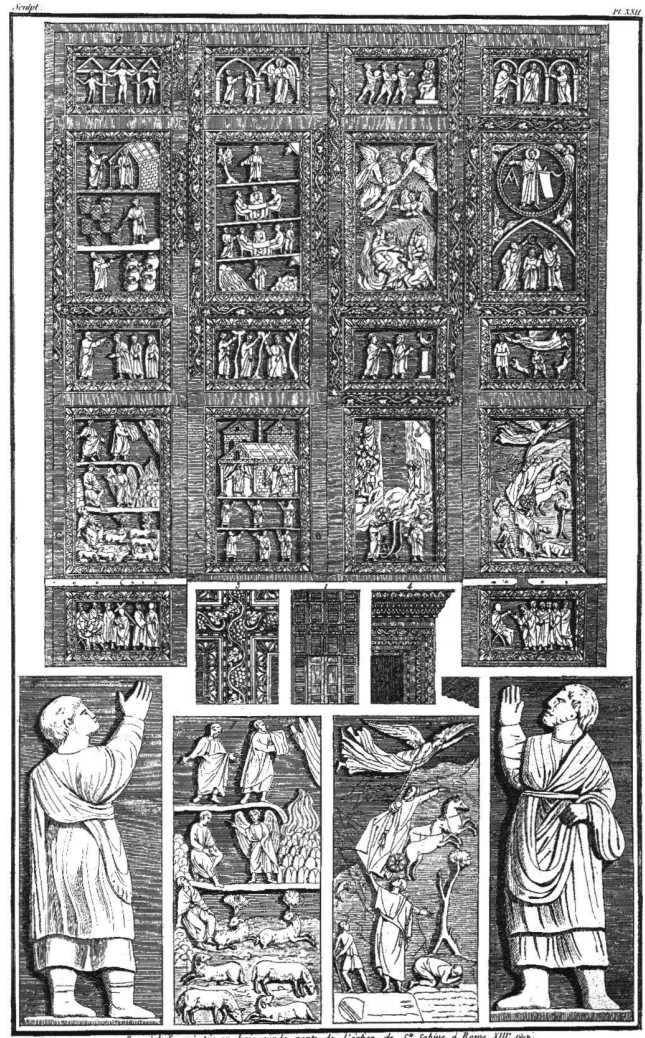


Fig. 3 «Bas-reliefs exécutés en bois sur la porte de l'église de Ste Sabine à Rome, XIII^e siècle», HAPLM, IV, sculpture, Pl. XXII.

prononcée par l'adepte de Winckelmann. L'une se solde par l'infléchissement de ses principes méthodiques, qui permet à l'écrivain de se porter à la rencontre de cet Autre, si attirant et redouté tout à la fois. L'autre tire ses effets du *style* littéraire. Nous commencerons par les principes méthodiques.

Séroux concentre son attention sur des formules antiques précises, des formules si prégnantes qu'elles semblent survivre à toute décadence – telles les draperies. Même aux moments les plus noirs du moyen âge, les sculptures trahissent «une sorte d'intelligence dans l'agencement des draperies, malgré la dureté de l'exécution».²⁴ La formule se réduit en un schématisme dur, mais où brille encore l'idée directrice. La draperie à l'antique est en quelque sorte une forme porteuse, qui transcende les siècles; même réduite à quelques lignes maladroites, elle conserve le Souvenir d'une dignité première; c'est dans ces plis que sommeille le

l'œuvre narre un conte tiré de la fiction littéraire médiévale: «On y voit un chevalier endormi à la porte d'un château occupé par une reine qui semble invoquer son secours; le retour d'une chasse, et l'hommage fait par le chevalier de la tête d'un cerf qu'il a tué [...]. Chacun de ces sujets est traité avec assez d'intelligence et de clarté, surtout le tournoi ou le combat, dont aucune circonstance importante n'est oubliée.»²⁶ L'illustration, au trait, ressortit au schématisme propre à l'invention; elle reste extrêmement petite, rendant impossible toute analyse stylistique, comme dans les premières illustrations. Ici, c'est le rapport

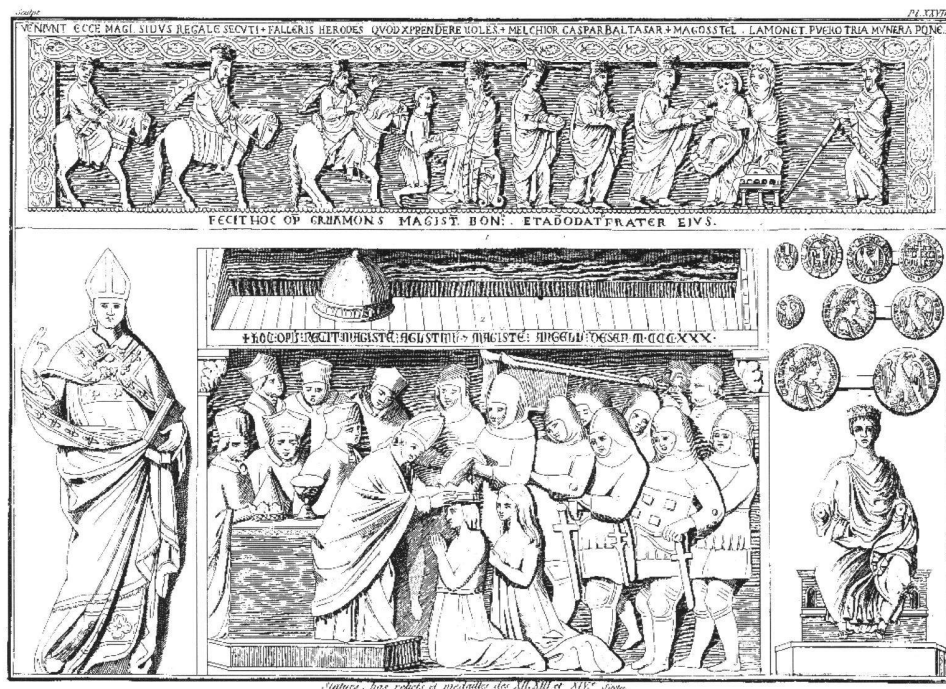


Fig. 4 «Statues, bas-reliefs et médailles des XII^{ème}, XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles», *HAPLM*, IV, sculpture, Pl. XXVII.

germe d'une renaissance future. L'épiphanie de la Forme antique dans l'objet aux contours barbares atteste la permanence de l'idéal gréco-romain: cet idéal brille d'une lumière faible, mais d'autant plus fascinante. L'éveil lent de l'art est observé avec un enthousiasme où l'affect joue un rôle d'autant plus grand, que l'Art est hypostasié comme un grand Être vivant qui marche, croît ou dépérit.

Le deuxième infléchissement méthodique se marque dans la distinction claire opérée par Séroux entre *invention* et *exécution*, et qu'il exploite habilement: «[...]les observations qui accompagnent ici la description des monuments, ont pour objet les parties de l'invention, de l'ordonnance générale et de l'expression, bien plus que celles du dessin et de l'exécution, qui appartiennent à un traité sur l'art bien plus qu'à son histoire.»²⁵ Ainsi, Séroux loue l'économie narrative du n° 38 (fig. 5). Limitant volontairement son attention à l'invention propre à l'artiste, il postule que

à l'idée qui est sujet du discours de l'historien d'art. Il est aisé de remarquer à quelle point cette méthode se distingue de celle adoptée lorsque Séroux aligne trois décors d'arcs de triomphe romains: celui de Titus, celui de Septime-Sévère, celui de Constantin: «Le tableau qu'offre cette planche, sur laquelle se trouvent rapprochés les mêmes détails de sculpture tirés de trois édifices qui ont la même destination, est sans doute très propre à rendre sensibles pour le lecteur les premiers effets de la décadence de l'Art» (fig. 6).²⁷

Le troisième infléchissement méthodique se fait sentir dans l'usage du vocabulaire conceptuel de Séroux. Il est des passages où l'écrivain semble se laisser séduire par des valeurs esthétiques qui ne sont pas les siennes: devant une œuvre de Nino Pisano, il admire tout à coup, non la redécouverte d'un style antique, mais un frais naturalisme: «La Vierge en pied, N°3, est le chef-d'œuvre de Nino [...]» sous

le rapport de l'exécution, qui est d'un fini si précieux, qu'elle a fait dire à Vasari que «Nino est le premier qui ait réussi à ôter au marbre sa dureté et à lui donner la souplesse de la chair» (fig. 7).²⁸ Au-dessous, la composition de Giotto arrache son assentiment, surtout *La création d'Eve*, qui démontre cette «sorte d'intérêt naïf qui convient assez au sujet». La *Naïveté*, comme catégorie valorisante d'un art éloigné du modèle antique, joue ici un rôle fondamental. Lorsque le jeune Sérour assimila les linéaments du vocabulaire artistique, ce mot n'avait pas encore droit de cité dans les dictionnaires des beaux-arts, mais l'*Encyclopédie* pose déjà que «Le naïf est opposé au réfléchi, & n'appartient qu'au sentiment».²⁹ Au moment où l'*HAPLM* paraît, le terme est alors transféré au domaine de l'art, et Aubin-Louis Millin accorde à ce terme une valeur nouvelle, extrêmement positive: la naïveté parfaite est aussi difficile à imiter que le raffinement; elle évoque un état de naissance.³⁰ Chez Sérour, la naïveté désigne la qualité esthétique d'une œuvre qui n'appartient ni aux siècles de décadence, où le modèle antique reste encore sensible, bien que de plus en plus lointain, ni aux siècles proche d'une Renaissance de l'art. La naïveté, moment d'une Naissance – par opposition aux moments de Renaissance, tout imprégnés d'inspiration antique – devient une qualité éminente d'œuvres créées au moment où l'art s'est distancé au plus loin de son modèle antique. En effet, dans une lettre à Léon Dufourny, Sérour s'explique: «les productions de la Décadence offrent assez souvent [...] de la naïveté, mais ce mot ne devient véritablement leur caractéristique qu'à certaines époques de cet intervalle, qui ne sont ni celles de ses commencements, ni du moment plus heureux où elles approchent de sa fin».³¹ Et cette qualité naïve n'est perceptible que par l'homme sensible, capable de sentiment. Elle émane d'un artiste qui s'est livré à l'acte de l'imitation, non armé de règles, mais de sa seule candeur face au modèle. Elle ne s'imité qu'avec peine, alors que l'artisan le plus fruste la pratique sans effort.

Si la naïveté ne peut être appréciée que par un homme sensible, alors le *style* littéraire de l'historien d'art constitue le moyen d'élection pour transcrire son sentiment, et le faire partager. La leçon d'histoire et celle d'esthétique le cèdent au partage de deux sensibilités, par le biais d'une écriture empathique. Sérour, comme Winckelmann, chérissait l'adage de Buffon: le style, c'est l'homme.³² Le style d'écriture permet à Sérour d'exprimer sa sympathie pour un art que son jugement esthétique réproouve absolument. Que cette question ait revêtu un caractère capital chez l'auteur, nous en avons la preuve grâce à une correspondance inédite. Sérour demande à Léon Dufourny de surveiller la correction de son texte. L'architecte prend quelques libertés avec le manuscrit de l'historien, altérant sa prose afin de lui rendre un aspect plus neutre, partant plus «scientifique». Lorsqu'il perçoit la métamorphose de son style, Sérour réagit par une lettre affligée, véhémence:

«Je voudrais [...] vous expliquer quelle est ma manière de parler, et d'écrire en général, et particulièrement sur les Beaux-Arts. [...] Ce ne fut qu'en me mettant sous les yeux

les figures de la Bible de Sacy que pour en connaître les objets, on me fit consentir à apprendre à lire, j'avais sept ans, et c'est à partir de cet âge qui forme à peu près un siècle, que mon âme, et si j'ose dire mon cœur, ont toujours été pénétrés d'une sensibilité vive et profonde sur tout ce qui tient aux Arts du dessin; je ne croirai jamais qu'il soit possible d'étudier, d'exercer ces arts, d'en parler, d'en écrire avec intérêt, si chaque mot que prononce la bouche, chaque trait que la main trace, ou que reproduit la plume,

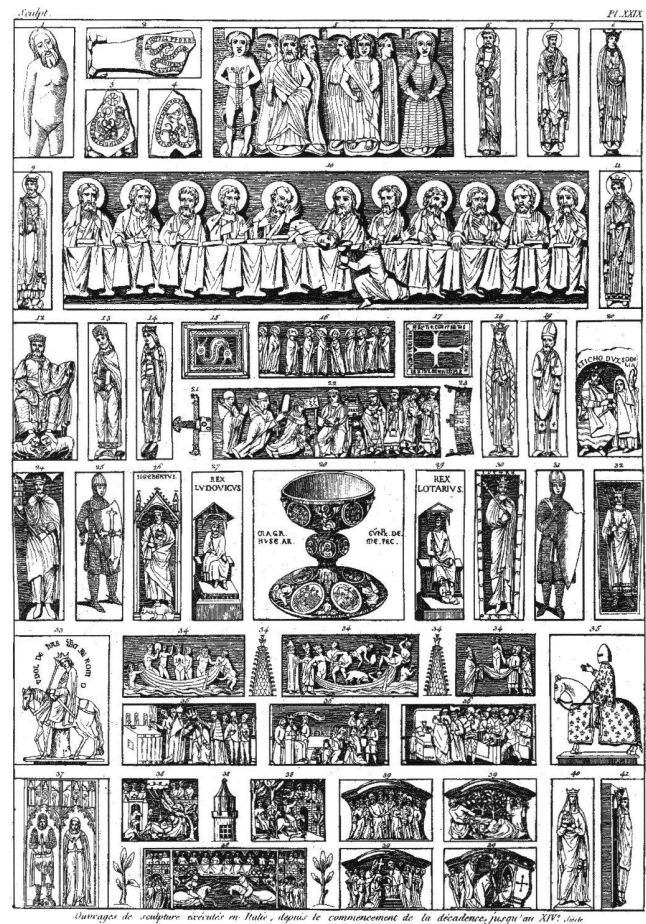


Fig. 5 «Ouvrages de sculpture exécutés en Italie, depuis le commencement de la décadence jusqu'au XIV^{ème} siècle», *HAPLM*, IV, sculpture, Pl. XXIX.

ne porte l'empreinte d'une imagination tendre, et d'une sensibilité douce, ou forte, si l'amour enfin ne les dicte, l'amour jamais pédant est souvent incorrect, il faut donc lui pardonner de laisser dans ses expressions une liberté, un abandon qui, comme aux productions de l'Art, leur donne un charme qu'effacerait une main austère prenant pour les juger la règle et le compas.»³³

Ce texte inédit, superbe de candeur, révèle Sérour tout entier. La leçon de style cède au souvenir de jeunesse; le vieillard se souvient de l'enfant qui refusait de lire, et contemplait les images avec avidité. Au terme de cette

scène primitive, l'écriture n'est devenue utile que pour décrire, élucider le visible. Son refus d'apprendre à lire tenait à un refus du concept, de l'abstraction. Derrière chaque mot, la présence immédiate, muette, première de l'image doit être perçue. La Bible de Sacy, ou plutôt

telle un superflu inutile ou dangereux; le texte biblique ne semblait pas devoir souffrir l'illustration.³⁵ En réclamant l'exactitude historique de l'image, Port-Royal lui restituait un rôle essentiel comme instrument cognitif, pédagogique. «Passer des yeux dans l'esprit», faire voir et comprendre

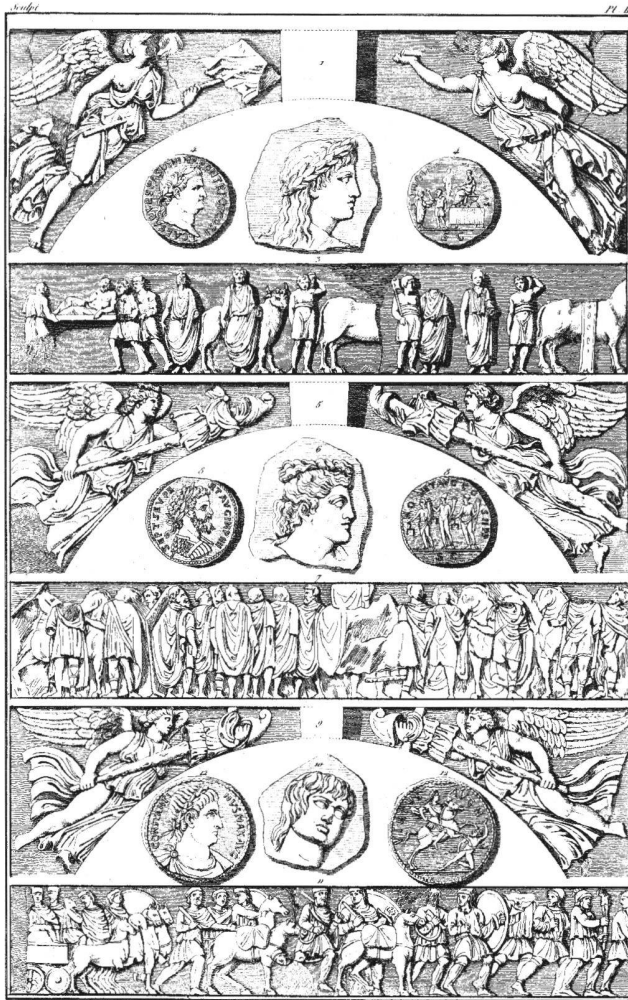


Fig. 6 «Parallèle des bas-reliefs des Arcs de triomphe de Titus de Septime-Sévère et de Constantin. I^{er}, II^{ème} et IV^{ème} siècles», *HAPLM*, IV, sculpture, Pl. II.

l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament avait été conçue par Lemaistre de Sacy et quelques amis jansénistes, *ad usum Delphini* (fig. 8).³⁴ Dans la préface dédiée au Dauphin, Nicolas Fontaine s'adressait ainsi au fils du Roi-Soleil: «Ce livre, Monseigneur, vous pourra donner une entrée facile dans ces Histoires sacrées d'une manière très agréable, en vous les représentant dépeintes dans des figures, & en faisant ainsi passer de vos yeux dans votre esprit des instructions très importantes.» Ce programme pédagogique est déjà celui des Lumières. Au 17^e siècle, l'image demeurerait tout juste tolérée dans le texte biblique,

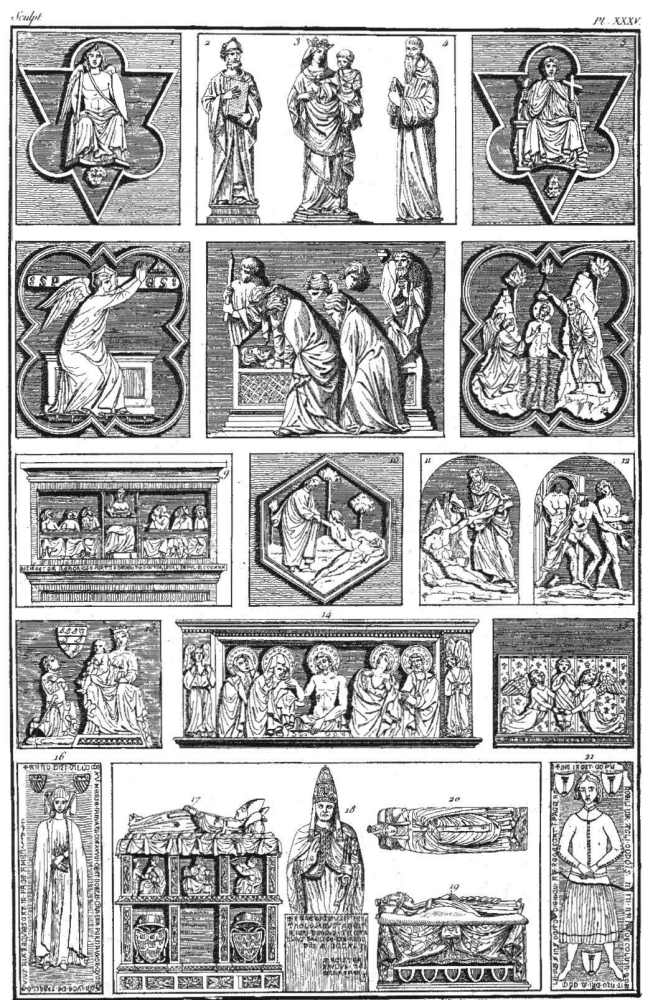


Fig. 7 «Statues, bas-reliefs et autres sculptures de diverses écoles d'Italie, XV^{ème} siècle», *HAPLM*, IV, sculpture, Pl. XXXV.

tout à la fois par une image expressive, tel est aussi le rêve de Séroux. L'image, par l'usage de signes naturels, mimétiques, devrait presque se passer du commentaire écrit – ce dernier demeure un reste, à la fois antérieur, nécessaire, mais désigné comme subsidiaire au pouvoir de l'image: «C'est l'histoire de l'Art dans ses vicissitudes que je fais, et non l'explication des peintures que je mets sous les yeux pour la démontrer, ces vicissitudes deviennent assez sensibles par la vue seule du sujet et de l'ordonnance de ces peintures ou tableaux.»³⁶ La trame visuelle offre à l'œil les composants de base altérés par le temps, puis retrouvés.

Quant au texte, lisible par le savant, il célèbre une naïveté bienvenue, ou l'émouvante épiphanie du Schème antique dans la forme barbare. S'il condamne même, c'est avec amour: «... je serais au désespoir que dans aucune des tournures de phrases ou de pensées changées [par Dufourny] il entrât la plus légère ombre d'adulation ou de blâme.»³⁷ Le style a pour but de parer l'objet décrit d'un charme qui caractérise moins l'objet même, que la perception sensible, bienveillante que nous acceptons de porter sur lui; ce style est inexact à dessein, parce qu'il écarte la règle classique qui ferait condamner l'objet à décrire.³⁸ Enfin, par la vertu d'une écriture sensible, l'historien rejoint le peintre et l'écrivain – il devient, à son tour, un artiste. En transformant un projet historique en œuvre esthétique (une œuvre d'amour), Sérour pense résoudre le dilemme qui s'est posé à lui: il est possible de façonner une belle œuvre, même si celle-ci décrit un sombre moment de l'histoire de l'art.

Il suffira aux lecteurs de l'HAPLM de réinterpréter cette empathie que véhicule le style – Dufourny n'a pu l'effacer – et d'oublier la leçon classique de l'ouvrage, pour que Sérour puisse devenir le maître à sentir des romantiques: «Je sentais que je devenais l'un des auteurs les plus coupables du nouvel enthousiasme.»³⁹ Il suffira aux lecteurs d'accomplir le vœu de Sérour contre lui-même, et d'oublier le texte pour les planches. Stendhal recommande de «ne voir que la gravure», c'est-à-dire d'écarter le texte de



Fig. 8 «Du Pharisien & du Publicain, qui allèrent prier au Temple», illustration dans: *Histoire du Vieux & du Nouveau Testament, représentés avec des Figures*, Paris 1724, p. 451.

Sérour pour accéder enfin à l'observation directe. Stendhal croit voir des monuments défilant devant lui; de fait, il les lit, séquence d'images parlantes, nature ordonnée et rationnelle, déchiffrable de part en part.⁴⁰

NOTES

¹ P.-A. MAZURE, *Philosophie des arts du dessin*, Paris 1838, p. 348. Je remercie Cecilia Hurley d'avoir bien voulu soumettre ce texte à une lecture critique attentive, et de m'avoir fourni d'importantes références concernant l'histoire du livre.

² JEAN-BAPTISTE SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monumens*, Paris/Strasbourg 1810–1823, 6 vols. Sur la description bibliographique de ce livre, voir J.-M. QUÉRARD, *La France littéraire* IX, Paris 1838, p. 76–77. – J.-G.-T. GRAESSE, *Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique*, Dresde/Paris 1859–1900, 7 vols., VI, p. 372. – J.-CH. BRUNET, *Manuel du Libraire et de l'amateur de livres*, cinquième édition, vol. V, col. 311. – ANDRÉ MONGLOND, *La France révolutionnaire et impériale. Annales de bibliographie méthodique et description des livres illustrés*, Paris 1930–1963, 9 vols., VIII cols. 1243–1244. – Sur l'imprimeur, PAUL DELALAIN, *L'imprimerie et la librairie à Paris de 1789 à 1813*, Paris 1900, p. 199. Le prospectus est diffusé le 15 février 1810, la parution commence fin juin de la même année, voir Le Journal Général de la Littérature de France 1810, p. 63–4, p. 90–6, et 1823, p. 117–8, qui signale la dernière livraison; le Feuilleton de la Gazette de France, 17 avril 1810 porte sur le prospectus (texte de Gigault de la Salle); la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France, par l'intermédiaire de Joachim Le Breton, en fait mention dans la *Séance publique du 1er oct. 1814, Notice des Travaux de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France pour l'année 1814, Séance publique*, 1er octobre 1814, p. 12–13, mais l'Institut semble avoir été informé assez tard. – Idem ref., séance du 28 oct. 1815, p. 35, où l'œuvre de «feu» Sérour est curieusement appelée *Histoire de la Décadence de l'Art*. – EMILIA CALBI, *Un Album di Gian Giacomo Macchiavelli,*

Disegnatore del D'Agincourt, dans: *Ricerche di Storia dell'Arte* 33, 1987, p. 31–48. – EVELINA BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la Istoria pratica di Stefano Mulinari e la Venezia Pittrice di Gian Maria Sasso*, dans: *Hommage à Michel Laclotte*, PIERRE ROSENBERG ed., Paris 1994, p. 503–521. – EMILIA CALBI, *A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Sérour d'Agincourt*, dans: *Paragone* 37, 1986, p. 121–125. – VALERIO ASCANI, *La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella Raccolta di Sérour d'Agincourt*, dans: *Arte Medievale* 1989, III, n° 2, p. 145–153. – JULIUS VON SCHLOSSER, *La littérature artistique*, Paris 1984, p. 482, 508.

³ BERNARD DE MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée*, Paris 1719–24, 15 vols.

⁴ Sérour fut toute sa vie un bibliophile; il organisa l'édition des *Contes et Nouvelles en vers* de LA FONTAINE, Amsterdam (Paris) 1762; voir *Louis XV. Un moment de perfection de l'Art français*, cat. d'exp. Paris 1974, n° 348, p. 251–252, et J. GUIGNARD, *L'Edition des Fermiers généraux*, dans: LA FONTAINE, *Contes*, Paris 1959, vol. 1 in fine. – HENRI-JEAN MARTIN / ROGER CHARTIER / JEAN-PIERRE VIVET, *Histoire de l'Edition Française II. Le livre triomphant*, Paris 1984, p. 147.

⁵ Sur Sérour, voir la notice biographique écrite par GIGAULT DE LA SALLE, et publiée en tête de l'HAPLM, vol. 1. – GASPARE SALVI, *Orazione necrologica alla memoria del Cavaliere Sérour d'Agincourt*, Roma 1815. – G. GH. DE ROSSI, *Notizie storiche del Cav. G. B. L. Sérour d'Agincourt*, Venise 1827. – H. LOYRETTE, *Sérour d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, dans: *Revue de l'Art* 48, 1980, p. 40–56. – MARIA ELISA MICHELI, *Il «Recueil» di Sérour d'Agincourt*, dans: Bol-

- lettino d'Arte 80–81, 1993, p. 83–92. – MARTIN WARNKE, *Kunst vor ihrer Geschichte. Zum kunsthistoriographischen Verfahren des Franciscus Junius*, dans: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, ed. PAUL GANZ, Wiesbaden 1991, p. 135–144. – ANTOINE-JULES DUMESNIL, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, 5 vols., vol. III, Paris 1853–60, p. 1–58. – PAUL SAINTENOY, *Le manuscrit de Séroux d'Agincourt*, Anvers 1907, épreuve d'un article qui semble n'avoir jamais été publié (coll. privée, Suisse; un exemplaire se trouve aux Archives of the History of Art, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, USA).
- ⁶ LOUIS PETIT DE BACHAUMONT, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France...*, XXIII, Londres 1784 [Paris, 23 oct. 1783], p. 258–9.
- ⁷ L'un, en habit moderne se trouve au seuil de son *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814, et fut gravé par C.N. Cochin fils; l'autre, à l'antique, se trouve dans l'HAPLM, I, notice biographique, p. 1.
- ⁸ La gravure inédite que nous reproduisons est conservée à l'Eidgenössische Technische Hochschule, Zurich, Graphische Sammlung. Je remercie Monsieur Michael Matile, conservateur, de m'avoir aidé à trouver cette œuvre. Il s'agit d'un portrait gravé à l'eau-forte d'après un dessin d'Angelika Kauffmann, daté de Rome, 1783. Le portrait représente Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, dit Philippe-Egalité (1747–1793), qui devait vendre sa très célèbre collection de grands maîtres sous la Révolution. Ce mécène aimait se faire peindre par de grands artistes: lors de son voyage d'Angleterre, il fut portraituré par Sir Joshua Reynolds pour le prince de Galles, *Reynolds*, catalogue de l'exposition à Londres (Royal Academy) 1986, cat. 137. Sur les relations très amicales avec l'artiste néo-classique Angelika Kauffmann, voir BETTINA BAUMGÄRTEL, *Angelika Kauffmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Bâle 1990. – G.C.L. SISMONDE DE SISMONDI, *Epistolario*, 4 vols, vol. I, Florence 1933–54, n° 78, p. 203, rapporte que F. BRUN annonce ainsi la nouvelle de la mort d'Angelika Kauffmann: «Enfin A. K. est morte, et le vieux d'Agincourt en est, [...] inconsolable.»
- ⁹ Le snobisme de la nouveauté, comme l'a bien montré Francis Haskell, a conduit plus d'une exploration dans des domaines réprouvés par le goût le plus traditionnel, voir FRANCIS HASKELL, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Londres 1980. Séroux était plutôt anxieux de publier une œuvre de conception neuve avant ses concurrents: voir la lettre de J. B. Séroux d'Agincourt à Léon Dufourny, Rome, 9 décembre 1812, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/3, fol. 128b et s. Il savait que Toussaint-Bernard Emeric-David allait publier son histoire de la peinture au Moyen Âge dans le tome IV du *Musée français*, qui fut en effet présenté au Corps législatif le 16 mars 1813, voir T. B. EMERIC-DAVID, *Histoire de la peinture au moyen-âge*, Paris 1863, p. VIII–IX.
- ¹⁰ HAPLM, I, Discours préliminaire p. V; il y a dans ce texte des éléments qui ressemblent étrangement à la doctrine de l'incitation à la vertu chez BONNOT DE MABLY, *Entretiens de Phocion, sur le rapport de la morale et de la politique*, Amsterdam 1767.
- ¹¹ Voir ANTHONY VIDLER, *The Decline and Fall of Architecture. Style and Epoch in Gibbon and Séroux d'Agincourt*, dans: ANTHONY VIDLER, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Londres 1989, p. 175–188.
- ¹² JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde 1764; HAPLM, I, Discours préliminaire, p. IV.
- ¹³ HAPLM, I, notice, p. 7; cette leçon s'oppose au pessimisme historique propre à un QUATREMERE DE QUINCY, voir son *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris 1823, p. XII: «Je pense que les beaux ouvrages des arts ont plutôt donné naissance aux théories, que les théories aux beaux ouvrages.» Les *Considérations sur les arts du dessin en France*, Paris 1791, sont très pessimistes sur l'impact des grands modèles sur les modernes.
- ¹⁴ HAPLM, I, préface, p. II.
- ¹⁵ HAPLM, I, préface, p. II.
- ¹⁶ PIERRE FONTANIER, *Les Figures du discours* (1830), Paris 1977, p. 404. L'illusion d'une image parlante, sorte de signe naturel, joue un rôle capital dans la théorie de l'allégorie à l'époque des Lumières, surtout chez Johann-Georg Sulzer; l'article *Allégorie* publié dans l'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771), sera traduit en français pour l'*Encyclopédie*; voir PASCAL GRIENER, *La figure de la mort dans un discours théorique: Johann Georg Sulzer (1720–1779), l'article 'Allégorie' de l'Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771) et le tombeau d'Hindelsbank*, dans: *L'écrit-voir, revue d'histoire des arts* (Université de Paris, I Panthéon Sorbonne), n°9 (1986–1987), p. 75–83.
- ¹⁷ HAPLM, II, p. 50 et HAPLM, IV, sculpture Pl. XXII, Santa Sabina, à Rome, sur l'Aventin. Panneaux de bois décorant deux battants de porte, 5^e siècle. Or Séroux les date du 13^e siècle.
- ¹⁸ Séroux avait reconstitué l'atmosphère mélancolique des *Bergers d'Arcadie* dans son propre jardin. Lorsque Paul Louis Courier le visite en 1811, Séroux le fait patienter dans le jardin. En attendant son hôte, Courier s'approche d'une pierre tombale pour en lire l'inscription: «C'est-ici, lui dit alors Séroux, l'Arcadie du Poussin, hors qu'il n'y a ni danses ni bergers; mais lisez, lisez l'inscription.» PAUL-LOUIS COURIER, *fragment*, daté de Rome, avril 1811, dans: PAUL-LOUIS COURIER, *Œuvres complètes*, ed. MAURICE ALLEM, Paris 1940, p. 845–6. – Lorsque Chateaubriand fait ériger la tombe de Poussin, à San Lorenzo in Lucina, il commande à Louis Desprez un bas-relief représentant les *Bergers d'Arcadie* (1828–31), voir EDOUARD POMMIER, *Poussin et la Gloire de l'Ecole française de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la Révolution*, dans: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53, 1996, p. 267–274.
- ¹⁹ HAPLM, II, p. 13.
- ²⁰ Voir, sur cette séparation entre l'histoire politico-sociale et celle de l'art, les déclarations de l'abbé LEBLOND et de l'abbé DE LA CHAU, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Premier Prince du Sang*, 2 vols., Paris 1780–4, vol. I, avant propos: «Que trouvons-nous dans l'Histoire des guerres et des révolutions des Empires? Le tableau affligeant des malheurs de l'asservissement du genre humain. Les Monuments des Arts sont au contraire des titres de sa grandeur & de sa puissance... Les Monuments des Arts, qui sont parvenus jusqu'à nous, ont contribué ... à tromper, par de douces & innocentes illusions, les misères de la vie.» Ce postulat, qui permet aux historiens post-winckelmanniens de créer des séries progressives ou régressives de formes, eut une incidence capitale sur l'analyse formelle, voir le ms de P. HUGUES D'HANCARVILLE, *Recherches sur l'Histoire des beaux-Arts de l'Ancienne Grèce*, Bodleian Library, Oxford, Ms Add c 203, fol. 59. – Sur Hancarville, PASCAL GRIENER, *Le Antichità etrusche, greche e romane 1766–1776 di Pierre Hugues d'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, préface par FRANCIS HASKELL, Rome 1992.
- ²¹ HAPLM, II, p. 57–58. – HAPLM, IV, sculpture Pl. XXVII: *Statues, bas-reliefs et médailles des XII^{ème}, XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles*. La planche comporte un portrait de Frédéric II de

- Hohenstaufen, empereur, qui a été l'un des grands instruments de ce que Séroux appelle la renaissance de la sculpture au 13^{ème} siècle. La citation se situe au début de la seconde partie (Renaissance de la sculpture au XIII^{ème} siècle).
- ²² HAPLM, II, p. 57–58. – HAPLM, IV, sculpture Pl. XXVII.
- ²³ L'arrangement des documents comparatifs sur une même planche, au trait, eut une postérité considérable: elle devint une technique pédagogique, comme dans le très fameux recueil de LUDWIG WEISER, *Bilderatlas zur Weltgeschichte*, 3 vols, Stuttgart 1860–68.
- ²⁴ HAPLM, II, p. 59.
- ²⁵ HAPLM, II, p. 18: note (a): Correspond à la planche HAPLM, IV, pl. XXIX: «Ouvrages de sculpture, exécutés hors de l'Italie, depuis le commencement de la décadence, jusqu'au XIV^{ème} siècle». Du haut en bas.
- ²⁶ HAPLM II, p. 60. – HAPLM IV, sculpture Pl. XXIX.
- ²⁷ HAPLM II, p. 28, leur commentaire; voir aussi HAPLM, IV, sculpture Pl. XLVIII, monnaies et pierres gravées, qui résume, à la fin du chapitre sur la sculpture, l'histoire de sa décadence et de son renouvellement: «dans un ordre chronologique d'après les dates ou le style de ces productions»; cette méthodologie est tout à fait conforme à celle suivie par PIERRE-JEAN MARIETTE dans son *Traité des Pierres Gravées*, 2 vols., Paris 1750. Pour Mariette, les artistes antiques copiaient les meilleures productions – la copie n'était pas une tare: «C'aurait été trop s'abaisser que de se copier l'un l'autre aussi servilement; au lieu que travaillant d'après le même modèle qui appartenait à un Artiste plus ancien qu'eux, ils pouvaient l'imiter, sans paraître manquer de génie.» HAPLM, I, p. 39. – Sur les illustrations d'œuvres médiévales dans l'histoire de l'art, EVELINA BOREA, *Le Stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, dans: *Prospettiva* 69, Janvier 1993, p. 28–40, et 70, Avril 1993, p. 50–74.
- ²⁸ HAPLM, II, p. 68. – HAPLM, IV, sculpture Pl. XXXV.
- ²⁹ ANTOINE-JOSEPH PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757, n'en fait aucunement mention: l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ne décrit aucune naïveté artistique («La naïveté est le langage du beau génie, & de la simplicité pleine de lumières; elle fait les charmes du discours, & est le chef-d'œuvre de l'art dans ceux à qui elle n'est pas naturelle.») *Encyclopédie*, ed. de Neuchâtel, vol. XI, p. 10 (D.[E] J.[AUCOURT]).
- ³⁰ AUBIN-LOUIS MILLIN, *Dictionnaire des beaux-arts*, 3 vols., vol. II, Paris 1806, p. 571, la naïveté peut être «la preuve d'un grand talent». – C. H. WATELET / P. C. LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 vols., vol. III, Paris 1792, p. 576–577. – C. P. BRAUNROT / K. HARDESTY DOIG, *The Encyclopédie méthodique: an introduction* (= *Studies on Voltaire and the Eighteenth century* 327), 1995, p. 1–153. – JEAN EHRARD, *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris 1970.
- ³¹ Voir la lettre de J. B. Séroux d'Agincourt à Léon Dufourny, correcteur du texte de l'HAPLM, et coordinateur de l'édition à Paris, qui lui proposait d'associer le terme à celui de *caricature* (lettre de L. Dufourny à J. B. Séroux d'Agincourt, Paris, 23 Janvier 1811, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/ 3, fols 77a–b); Séroux répond que «les productions de la Décadence offrent assez souvent, comme vous le pensez, de la naïveté, mais ce mot ne devient véritablement leur caractéristique qu'à certaines Epoque de cet intervalle, qui ne sont ni celles de ses commencemens, ni du moment plus heureux où elles approchent de sa fin; ce sont des nuances que m'a rendues sensibles la fastidieuse occupation dont m'a chargé mon travail sur ce Temps malheureux de l'Art.» (Lettre de J. B. Séroux d'Agincourt à L. Dufourny, Rome, 14 février et 4 mars 1811, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/ 3, fols 79a–b).
- ³² MICHEL ESPAGNE, 'Le style est l'homme même' *A priori esthétique et écrit scientifique chez Buffon et Winckelmann*, dans: *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits*, Paris 1985, p. 51–67. – MICHEL ESPAGNE, *Winckelmanns Pariser Werkstatt. Schreibverfahren und Image-Konstruktion*, dans: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, 1986, Sonderheft, p. 83–107. – HEINER PROTZMANN, *Winckelmanns Idee vom gezügelter Ausdruck als Fundament seiner Aesthetik*, dans: *Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, vol. 22, 1991, p. 49–57. – PASCAL GRIENER, *L'esthétique de la traduction. Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755–1784)*, à paraître.
- ³³ Lettre de J. B. Séroux d'Agincourt à L. Dufourny, Rome, 23 juillet 1810, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/ 3, fols 60a–62b, citation fol. 60b–61a.
- ³⁴ Sur la Bible de LOUIS ISAAC LE MAISTRE DE SACY, imprimée par les Elzevier en 1667 (Amsterdam), et constamment réimprimée au 18^{ème} siècle, voir *La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, Catalogue de l'exposition à Florence (Biblioteca Medicea Laurenziana), 1991, cat. 138, p. 176–7. – L'illustration reproduite provient d'une édition que le jeune Séroux possédait sans doute, l'*Histoire du Vieux & du Nouveau Testament, représentés avec des Figures*, Paris 1724 (Bibliothèque Publique et Universitaire, Neuchâtel); ces gravures furent exécutées dans le style propre à Sébastien Leclerc, qui exécuta quelques planches, voir *Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVII^{ème} siècle*, T. 8–9, Paris 1980, T. 9, p. 194–195, n° 2752–2753. – Sur l'usage de l'image *ad usum Delphini*, qui vit ses plus belles heures avec le *Télémaque* de Fénelon, voir MARGUERITE HAILLANT, *Culture et Imagination dans les œuvres de Fénelon 'ad usum Delphini'*, Paris 1982–3.
- ³⁵ *Sacrosancti et Œcumenici Concilii Tridentini*, Lyon 1657, p. 265–8. – LOUIS MARIN, *Signe et représentation: Philippe de Champagne et Port-Royal*, dans: *Annales E.S.C.* 25, 1970–71, p. 1–29. – HENRI-JEAN MARTIN, ROGER CHARTIER / JEAN-PIERRE VIVET, *Histoire de l'Édition Française II. Le livre triomphant*, Paris 1984, voir l'essai de MICHEL PASTOUREAU, *L'illustration du Livre – comprendre ou rêver?*; sur l'idéal antérieur d'une image comme instrument pédagogique créant le lien entre le mot et le concept, voir INGRID LEIS-SCHINDLER, *Ding, Sprache, Anschauung und Bild im 'Orbis Pictus' des Johann Amos Comenius, Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, Wiesbaden 1991 (= *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd 49), p. 215–236.
- ³⁶ Lettre de J. B. Séroux d'Agincourt à Léon Dufourny, Rome, 4 décembre 1813, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/ 3 fol. 154 a–b; il est également significatif que Séroux ait possédé des feuilles du *Libro dei disegni* de Giorgio Vasari, LICIA RAGGHIANI-COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, 2 vols, Florence 1974. – *La Toscana nel '500. Giorgio Vasari*, catalogue de l'exposition à Arezzo, 26 septembre–29 novembre 1981, Florence 1981 p. XX.
- ³⁷ Lettre de J. B. Séroux d'Agincourt à Léon Dufourny, Rome, 4 septembre 1810, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/3.
- ³⁸ Séroux rejoint les analyses de Senancour sur le style, voir ETIENNE PIVERT DE SENANCOUR, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme, sur ses sensations, sur les moyens de bonheur qu'elles lui indiquent, sur le mode social qui conserverait le plus*

de ses formes primordiales, Paris 1802, p. 294: «Les dénominations des choses ne sont point de vains sons indifférents à leurs effets. Les mots, en exprimant des pensées, en rappelant des souvenirs, intéressent nos cœurs et influent sur leurs affections (...).»; sur le style chez Senancour, BEATRICE LE GALL, *L'Imaginaire chez Senancour*, 2 vols., Paris 1966, vol. I, p. 324–325.

³⁹ Séroux désirait offrir le prospectus de son livre à Quatremère de Quincy, mais aussi à l'auteur du *Génie du Christianisme*, Chateaubriand, voir sa note manuscrite à ce sujet, s.l.n.d., mars 1811, The Archives of the History of Art, The Getty Center, Santa Monica, cat. 860191/ 3, doc. n° 71; l'enthousiasme pour l'art médiéval ira jusqu'à susciter des recherches sur les techniques picturales avant Raphael, telles celles de Mérimée, *De la peinture à l'huile...* Paris 1830; voir la lettre de J. F. Léonor Mérimée au peintre François Xavier Favre, Paris, 22 novembre 1821, où Séroux est évoqué, Léon Pélissier, *Les Correspondants du peintre François-Xavier Fabre 1808–1834*, Paris 1896, p. 154.

⁴⁰ STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, dans: Œuvres complètes, 50 vols., Genève s.d.-1974, T. 26, p. 67–68: «Voir dans M.

d'Agincourt la planche XXXIII de la huitième livraison, mais ne voir que la gravure. Dans les choses où il faut d'abord VOIR, puis JUGER, il est plus court de suivre aveuglément un seul auteur; quand on l'entend bien nettement, un beau jour on le détrône, et l'on prend la résolution de regarder comme fausse chacune de ses assertions, jusqu'à ce qu'on les ait lues dans la nature. Parvenu à ce point, on peut lire sans inconvénient les auteurs approuvés.»; sur la lecture romantique allemande de Séroux, ARNE EFFENBERGER, *Gæthe und Séroux d'Agincourt. Anfänge byzantinischer Kunstforschung am Vorabend der Französischen Revolution*, dans: La Grecia antica mito e simbolo per l'età della grande rivoluzione, ed. PHILIPPE BOUTRY et alii, Milan 1991, p. 323–332. – L'histoire de l'art médiéval après Séroux peut être reconstituée à l'aide d'un ouvrage trop peu connu, LÉON BATISSIER, *Éléments d'archéologie nationale*, Paris 1843, p. 539–591, dont la bibliographie est extrêmement riche. – T.B. EMERIC-DAVID, *Histoire de la peinture au Moyen-Age*, Paris 1863. – A. DU SOMMERARD, *Les Arts au Moyen-Age. En ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris l'Hôtel de Cluny*, 5 vols., Paris 1838–46, vol. I, p. 142–143.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1: Graphische Sammlung, Eidgenössische Technische Hochschule, Zurich.

Fig. 2–7: Collection Griener-Hurley, Neuchâtel.

Fig. 8: Bibliothèque Publique et Universitaire, Neuchâtel.

RÉSUMÉ

Jean Baptiste Séroux d'Agincourt est salué tout à la fois comme un champion et comme un ennemi de l'histoire de l'art médiéval. Champion, puisque son maître-livre, la superbe *Histoire de l'art par les monumens*, publiée de 1810 à 1823, offrit à ses lecteurs le plus vaste corpus d'œuvres d'art médiévales jamais rassemblé, et qui n'a d'égale, dans le domaine de l'art gréco-romain que le fameux recueil *L'antiquité expliquée* composée par le bénédictin Bernard de Montfaucon (1719–22). Ennemi, parce que Séroux ne cache pas son dégoût pour l'art qu'il étudie. L'article tente d'étudier avec précision la nature et les conséquences de cette tension entre valeurs esthétiques et valeurs historiques.

RIASSUNTO

Jean Baptiste Séroux d'Agincourt viene ritenuto tanto un paladino quanto un nemico della storia dell'arte medievale. Paladino in quanto la sua opera maggiore, la magnifica *Histoire de l'art par les monumens* pubblicata dal 1810 al 1823, offriva ai suoi lettori la più vasta compilazione di opere d'arte medievali mai raccolte, paragonabile solo alla famosa raccolta d'arte greco-romana *L'antiquité expliquée* pubblicata dal benedettino Bernard de Montfaucon (1719–1722). Nemico in quanto Séroux non nascondeva la sua avversione per l'arte da lui studiata. Il saggio tenta di identificare con precisione la natura e le conseguenze di questa tensione tra i valori estetici e quelli storici.

ZUSAMMENFASSUNG

Jean Baptiste Séroux d'Agincourt gilt gleichzeitig als herausragender Vorkämpfer, aber auch als Feind der Kunst und Kunstgeschichte des Mittelalters: Vorkämpfer, weil er mit seinem Hauptwerk, der von 1810–1823 veröffentlichten *Histoire de l'art par les monumens*, den damaligen Lesern die breiteste je zusammengetragene Sammlung von Werken mittelalterlicher Kunst vorlegte, die sich nur mit jener berühmten Sammlung zur griechisch-römischen Kunst vergleichen lässt, die der Benediktiner Bernard de Montfaucon in seiner *L'antiquité expliquée* (1719–1722) erstellt hat. Séroux d'Agincourt gibt sich aber auch als Gegner der Kunst des Mittelalters zu erkennen, indem er seinen Widerwillen gegenüber den Kunstwerken, die er behandelt, nicht verheimlicht. Der Artikel beschäftigt sich mit dem eigentlichen Wesen und den Folgen dieser Spannung zwischen ästhetischer und wissenschaftlich-historischer Wertung im Werk von Séroux d'Agincourt.

SUMMARY

Jean Baptiste Séroux d'Agincourt has been considered both an outstanding pioneer and an enemy of the art and art history of the Middle Ages: a pioneer because of his key work, *Histoire de l'art par les monumens*, published between 1810 and 1823, presented the broadest compilation of medieval art ever, comparable only to that famous collection of Greco-Roman art compiled by the Benedictine Bernard de Montfaucon in his *L'antiquité expliquée* (1719–1722); an enemy because he made no effort to conceal his distaste for the medieval works of art that he was dealing with. The article explores the essence and consequences of this tension between aesthetic evaluation and scholarly, historical treatment in the work of Séroux d'Agincourt.