

All den – zu Recht oder zu Unrecht – behaupteten „Sonderfällen“ der *case studies* zum Trotz: Liest man sie summarisch, so könnten sie bestätigen, was, in aphoristischer Verdichtung, Zitzlsperger eingangs postulierte: „Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler beschreiben [...] einen deutlichen Säkularisierungsprozess, der jedoch nicht antithetisch zu kirchlichen Sakralisierungsbestrebungen steht. Vielmehr ist die Säkularisierung des Grabmals einem sakralen Überbau subsumiert. Sakrale und profane Identität sind in Rom [...] kein Widerspruch. Sie sind nur unterschiedliche Ausdrucksweisen geistlichen Selbstverständnisses, das die funktionale Ausdifferenzierung seiner Gesellschaft und ihrer Eliten sehr früh – wie an den Grabmälern ersichtlich – begonnen hat“ (S. 55f.). Unter ‚Säkularisierung‘ versteht Zitzlsperger hier – auch – ‚zunehmende Differenzierung von Verwaltungsstrukturen‘ und eine ‚wachsende Autonomie staatstragender Funktionen‘ (S. 56). Damit wird die römische Grabmalskulptur der Frühen Neuzeit einmal mehr als Vehikel eines gruppenkonstituierenden und zeittypisch dynamischen Modernisierungsprozesses erkannt, das der *ecclesia* als Akteurin einer religiösen und zugleich weltlichen Governance viele unterschiedliche künstlerische Formen, aber ein verbindendes kulturelles Gedächtnis schenkte, nämlich jenes der *societas perfecta*. Nicht jedes Phänomen, sprich nicht jedes Kunstwerk wird sich bruchlos in dieses soziokulturelle, kirchenpolitische, ja, zuweilen reichlich administrative Erklärungsmodell einfügen lassen, ein Erklärungsmodell, mit dem die „Requiem“-Friedhofsverwaltung den – wenn man so will – Buchwert ihrer Gegenstände sehr exakt ermittelt. Wer aber, wie mit der „Requiem“-Datenbank möglich, Grabmäler aus 400 Jahren in den Blick nimmt, muss selbstverständlich mit Widersprüchen, auch mit überschüssigen Kunstwerten rechnen. Die zukünftige Forschung wird sich (daher) vielleicht wieder den qualitätsvollen Ausnahmen unter den Grabmälern zuwenden können; und sie womöglich als singuläre, unangepasste Kunstwerke ebensolcher Künstlerpersönlichkeiten beschreiben. Man darf sich nicht trotz, sondern wegen des hier angezeigten Bandes auf den vitalen Fortgang der Grabmalforschung freuen.

THOMAS PÖPPER

Westfälische Hochschule Zwickau

Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg

Pascal Griener: La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières (Collection du Collège de France); Paris: Odile Jacob 2010; 329 p., 46 images; ISBN 978-2-7381-2443-2; € 29,00

La République de l'œil, est-ce bien un pays lointain ou un Etat rêvé ? Non, il s'agit évidemment d'un lieu qui nous est tout proche et Pascal Griener nous y emmène en voyage. Ce voyage nous fait découvrir le monde des arts au XVIII^e siècle et, de manière indirecte, également celui de nos jours.

Une république, marquée par la liberté et par l'égalité de ses sujets, se gouverne par le principe de la démocratie. La République de l'œil où, comme Griener l'avance

très souvent dans son texte, celle des Arts, est caractérisée par une immense pluralité d'objets et de sujets. Si, dans le domaine des arts, il y a des milliers d'œuvres susceptibles d'être contemplées, on y trouve également des milliers de sujets et, enfin, mille façons de percevoir et autant de façons de réfléchir et de transmettre des idées à d'autres sujets. La notion centrale reste désormais l'œil, l'œil qui voit, regarde, contemple, examine, inspecte, considère, observe ou scrute son objet cible. Le titre du livre nous suggère une complexité énorme, difficile à capter et également à gérer. Pascal Griener va cependant relever ce défi avec succès.

Dans sa préface, Pascal Griener nous renvoie à l'idée, déjà avancée par Karl Philipp Moritz, que l'œuvre d'art résulte d'un phénomène perceptif, elle ne devient « œuvre » qu'à partir du moment où elle est perçue [p. 15]. C'est pour cela que son livre ne porte pas sur les œuvres d'art ni sur les artistes du siècle des Lumières, mais sur ce que l'auteur appelle « l'expérience de l'art » : le processus de la perception de l'œuvre, les acteurs et leurs outils ainsi que leurs stratégies. Évaluer tous ces facteurs dans une perspective synchronique ne rend pas la tâche moins difficile. Tout au contraire, cette approche contribue encore plus à la complexité de l'entreprise. Chaque république et chaque démocratie connaissent une période de construction longue et parfois douloureuse. Ainsi la République des Arts connaît un tas de changements tout au long du XVIII^e siècle. Elle se nourrit dans ses débuts surtout de la République des Lettres pour s'en détacher de plus en plus par la suite.

Au moyen de son livre, Pascal Griener fait éclater les limites de la recherche précédente à plusieurs égards. Premièrement, il confectionne un cadre temporel très large à son étude. Selon lui, le siècle des Lumières représente un *continuum* qui puise des idées à la Renaissance et qu'il est impossible d'aborder sans considérer son début au XVII^e siècle et sa fin au XIX^e. Le lecteur ne sera donc pas très étonné de retrouver parmi les voix citées Vasari, Félibien, de Piles ou Goethe, Schlegel et Kugelgen. De par cette perspective, Pascal Griener se rapproche à la conception large de la recherche allemande qui parle de « ein langes 18. Jahrhundert », d'un long XVIII^e siècle. Deuxièmement, notre auteur présente un corpus d'analyse vraiment européen. Outre les sources françaises, il rassemble des témoignages de toute l'Europe : d'Angleterre, d'Italie, d'Espagne, des pays de langue allemande et des Pays-Bas. Ainsi, Pascal Griener prouve, pour une fois de plus, que la recherche sur le siècle des Lumières ne peut s'arrêter aux frontières nationales. Ce qui nous fait espérer avoir un impact durable sur la recherche francophone qui s'est enfermée pendant trop longtemps sur son propre territoire. Troisièmement, Pascal Griener met ses pas dans un domaine presque vierge de la recherche sur le XVIII^e siècle. Généralement, les historiens de l'art se penchent soit sur les œuvres soit sur les artistes. Les recherches, d'ailleurs très productives ces dernières années, sur les amateurs, les connaisseurs, la critique d'art, la théorie d'art, la politique artistique, les commanditaires, le marché d'art etc. passent déjà pour des zones « marginales », pour ne pas parler des recherches encore plus « éloignées » portant sur le public. Pourtant, ce sont justement ces facteurs qui ont conféré de la vie aux œuvres et aux artistes et qui composent ainsi les piliers de l'art du XVIII^e siècle. Pascal Griener fait preuve de courage en situant sa recherche aux espaces

intermédiaires des trois champs d'investigation mentionnés ci-dessus. Il examine les stratégies et les outils de communication entre ces trois pôles, une communication qui s'articule en deux étapes : d'abord, la perception et puis, la transmission du message à un autre public. Finalement, notre auteur ne s'adresse pas uniquement aux historiens de l'art. Touchant également l'histoire, la philosophie ou encore la littérature, cette étude cible les spécialistes des domaines les plus divers et pourrait satisfaire de même tout amateur du XVIII^e siècle.

Pascal Griener part au début de son livre d'une expérience personnelle, des cours du lycée « séchés » pour passer des heures face à face avec des œuvres au Louvre. Une histoire, qui peut paraître banale mais qui gagne de l'ampleur et du poids au fur et à mesure que le lecteur se trouve confronté aux descriptions des auteurs du XVIII^e siècle sur la perception des œuvres que Pascal Griener a soigneusement recueillies et évaluées. Contempler une œuvre d'art signifie toujours entamer un voyage dans un autre monde. La perception ainsi que la réflexion qui suit celle-ci et finalement la transmission du savoir, suivent alors leurs propres règles. Ces dernières sont toujours en vigueur au XXI^e siècle. Cependant, ce que nous jugeons évident aujourd'hui, ne l'a pas forcément été il y a trois siècles. Notre auteur nous dévoile alors de façon minutieuse les origines d'un nouveau regard sur l'art qui débouche sur la naissance de l'histoire de l'art dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et sur la genèse de la science de l'image au XX^e siècle. Partant donc d'une expérience des années 1960, Pascal Griener nous emmène au XVIII^e siècle pour nous ramener ensuite à l'actualité.

En effet, ce livre porte simultanément sur une époque historique et sur la modernité, même si la partie principale de l'étude ne prend en considération que des sources historiques. Par l'abondance des exemples qui s'enchaînent avec des passages théoriques, le lecteur se rendra compte des similitudes entre le passé et le présent à l'égard de la perception de l'art et les processus liés à cela. Il reconnaîtra ses propres expériences reflétées par le texte et se sentira même incité à remettre en question ses habitudes et pratiques dans l'affrontement des œuvres. Si, au sujet de l'admiration portée aux fresques de Raphaël dans les *Stanze* du Vatican, Griener admet : « L'admiration que nous concevons pour tant de chefs-d'œuvre relève de critères extrinsèques : nous admirons ce que nous savons devoir admirer, ce que nous reconnaissons comme chefs-d'œuvre célébré par tous. » [p. 33], n'est-ce pas toujours un problème d'actualité ? Même question pour les valeurs et les fonctions des textes et d'images comme sources en recherche ou comme moyen d'expression en histoire de l'art. Le XVIII^e siècle n'est, finalement, pas tellement loin, il est tout proche mais surtout incroyablement moderne !

Le livre se veut également un plaidoyer pour l'hétérogénéité et la pluralité des approches de l'art au siècle des Lumières [p. 17], un fait également souligné par Roland Recht dans l'avant-propos : « la coexistence synchronique de plusieurs <ordres> du savoir est une réalité » [p. 8]. S'il existe une pluralité de paradigmes – une situation dont la complexité s'accroît encore plus si en prend en considération également les décalages temporels entre certains de ces paradigmes – il ne nous est désormais plus

possible d'avancer l'idée d'une histoire de l'art unidimensionnelle et toujours cohérente. Pascal Griener mène à ce propos un combat véhément contre une science qui cherche un seul chemin en évinçant la diversité.

Ce point de vue implique pourtant quelques difficultés au niveau méthodique. Parler de l'expérience de l'art signifie parler de plusieurs sortes d'acteurs. Les sources présentées dans le livre sont de la main d'amateurs, de connaisseurs, d'historiens de l'art, de critiques et parfois de littéraires et de philosophes. Les amateurs se retrouvent souvent à côté des « professionnels ». Même s'il ne s'avère parfois ni utile ni facile de distinguer nettement ces différentes catégories d'acteurs, d'autant plus que de nombreux personnages historiques devraient être classifiés dans plusieurs catégories tant à la fois, le lecteur aimerait demander à Pascal Griener de parfois travailler avec des notions (par exemple « le vrai amateur » ou « curieux ») moins floues.¹

Le lecteur d'un livre sur l'art du siècle des Lumières s'attend certainement à y retrouver des sujets récurrents comme le Salon, le Grand Tour où la querelle des Anciens et des Modernes. Pascal Griener ne déçoit pas ses lecteurs. Il leur prépare même une surprise en exposant ces sujets sous des angles de vue insolites. Quant aux sources et aux exemples qui servent à illustrer le discours théorique, il ne les a pas seulement choisis avec beaucoup de soin. Il les a sélectionnés également à l'aide de l'œil sûr d'un connaisseur. Ainsi, il nous cite, hormis les auteurs connus, beaucoup de voix qui n'ont pas encore ou pas suffisamment été entendues dans ce champ d'investigation. À propos des œuvres d'art autour desquelles le discours se construit, l'auteur poursuit la même stratégie. Ainsi, nous y découvrons des objets comme la Madone du Puy que nous n'attendons certainement pas dans une analyse portant sur le XVIII^e siècle et qui nous fait penser à d'autres œuvres dont la redécouverte suivie par une nouvelle perception auraient pu se dérouler de manière similaire, à commencer par la statue de Sainte-Foy de Conques.

Le texte présenté dans ce livre repose sur quatre leçons données par Pascal Griener en tant que professeur invité au Collège de France en 2004. Le passage d'un texte oral à un texte écrit implique toujours quelques problèmes de transposition. Il est bien dommage que l'on ne trouve ni bibliographie ni index dans cet ouvrage tellement riche en sources ce qui empêche un usage rapide et efficace du livre dans le quotidien de la recherche.

Pascal Griener est très exigeant avec ses lecteurs en les confrontant avec une quantité énorme de sources et en leur demandant ensuite le décryptage du message essentiel à partir des fragments présentés. Cependant, il met un appareil très détaillé de notes à la disposition de ceux-ci, un appareil qui n'explique pas seulement les sources mais qui invite aussi à poursuivre sa recherche. Une autre récompense pour le lecteur est le style fluide et varié du discours. Pascal Griener se construit un narrateur qui guide son lecteur jusqu'au bout de ses pensées à condition que celui-ci accepte de s'embarquer dans son jeu.

1 Un travail qui se pose, entre autres, pour objectif d'éclaircir ce problème de terminologie est l'étude de CHARLOTTE GUICHARD: *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*; Paris 2008.

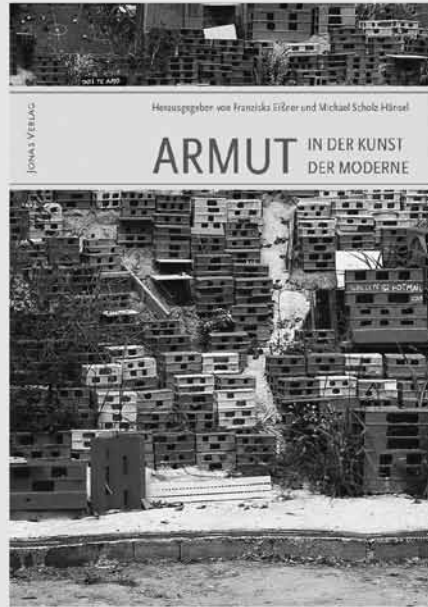
Dès le début, l'auteur opte pour une stratégie de présentation exemplaire tantôt de sources très connues (Locke, Richardson, de Piles, Dubos, Mariette, Quatremère de Quincy, Hagedorn etc.) tantôt de sources jusqu'alors très peu considérées par la recherche. Souvent, il a également recours à des récits de caractère anecdotique. Il renonce explicitement à une approche globale, sachant bien qu'il faut choisir des exemples représentatifs. Pascal Griener passe alors à la dissection de ses sources et en dégage le noyau afin d'exposer ensuite un lien universel entre elles. Par cette méthode, le discours du livre se construit comme une mosaïque à partir de centaines de tesselles.

Au début du livre, là où le lecteur s'attend à retrouver une initiation à la matière grâce à des lieux communs, il sera certainement surpris par la démarche de Pascal Griener. Le premier chapitre intitulé « Une curiosité légitime » [p. 19–34] remet en question les différentes dimensions du terme « curiosité » ce qui emmène l'auteur à différencier le terme « perception » et à reconnaître l'espace de la contemplation d'une œuvre d'art comme un espace scientifique et un espace social à la fois, une idée que l'on va retrouver d'ailleurs tout au long du livre. Il compare ensuite le processus de la contemplation de l'art à la théologie, ce qui paraît certainement paradoxal au premier coup d'œil vu les tendances de laïcisation au XVIII^e siècle. L'artiste est alors considéré comme un génie (Pascal Griener se réfère ici à la dévotion à Raphaël), l'œuvre d'art transpose de par son contenu l'invisible dans le visible et l'amateur devient une sorte de dévot qui vit lors de la perception de l'œuvre une expérience presque religieuse. Enfin, les experts ou connaisseurs agissant comme intermédiaires profitent de cette situation « en se posant comme les exégètes exclusifs de cette part d'invisible, tout à la fois présente et cachée dans l'œuvre d'art. » [p. 34] N'est-ce pas un passe-droit pour la manipulation du contemplateur ? Le deuxième chapitre « Les nouvelles configurations du regard et leur symptôme » [p. 35–64] traite la naissance de l'esthétique et les changements dans *l'ut pictura poesis* sur le fond d'une nouvelle façon de voir et d'écrire l'art. Pascal Griener illustre ses idées d'abord par des exemples émanant du domaine de la peinture, puis par des discours en rapport avec la sculpture. Il y compare les stratégies de lecture d'œuvre et d'écriture pour esquisser à nouveau le rôle du connaisseur : Assume-t-il désormais le rôle d'un écrivain modérant les pensées d'un contemplateur subjectif, déclenchant ainsi une « entreprise pédagogique » [p. 63] ? Cette pensée sera reprise au troisième chapitre « La galerie immatérielle » [p. 65–90] où il est question, d'une part, de l'esprit humain en tant que laboratoire du connaisseur et d'autre part, des facteurs extrinsèques qui changeront la perception des œuvres d'art au cours du XVIII^e siècle. L'esprit est regardé comme un moyen intrinsèque de la perception : Le contemplateur d'une œuvre se fait une représentation mentale de l'image, passe ensuite à l'archivage dans la mémoire, compare sa représentation avec d'autres images « stockées » et se forme, de cette manière, des idées sur cette même image. En passant du visible à l'invisible, de l'œuvre concrète à l'idée de l'œuvre, celle-ci connaît une transformation profonde. La réflexion sur l'art se construit alors et va aboutir au jugement. Une œuvre d'art ainsi perçue assume une nouvelle valeur : une valeur esthétique. Parallèlement à cette évolution, Pascal Griener

Franziska Eißner,
Michael Scholz-Hänsel (Hg.)

Armut in der Kunst der Moderne

ISBN 978-3-89445-448-7
216 S., 85 Abb., davon 16 in
Farbe, Broschur, 20,- €
Format 17 × 24 cm



Verklärend oder verstörend, nüchtern oder obszön: Bilder von Armut lösen ein breites Spektrum an Gefühlen aus. Moderne Kunst positioniert sich dabei nicht selten in einem Spannungsfeld zwischen Ethik und Ästhetik.

Von Käthe Kollwitz und Heinrich Zilles konträren Darstellungen des Berliner Milieus um 1900 über Arte povera und Sebastião Salgado bis hin zu Boris Mikhailovs fotografischen Inszenierungen nackter und kranker Körper von sozial Ausgeschlossenen weist die Kunst- und Kulturgeschichte eine Vielzahl oft widersprüchlicher Darstellungsarten auf.

Die weitgehend am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig konzipierten Beiträge basieren auf der gleichnamigen Tagung, die kurz vor 2010, dem „Europäischen Jahr zur Bekämpfung von Armut und sozialer Ausgrenzung“, in Karlsruhe stattfand.

Mit den Themenschwerpunkten „Schonungslose Bilder, Skandal und Zensur“, „Armut und Medien“, „Künstlerische Bekenntnisse zur Armut“ und „Räume/Orte der Armut“ sowie unter Einbeziehung umstrittener Begriffe wie „relative Armut“ und „neue Unterschicht“ liefert der Band einen ersten fundierten Überblick zu einem Arbeitsfeld, das in seiner Bedeutung viel zu lange unterschätzt wurde.

ner jette un nouveau regard sur les grands changements de l'époque qui vont entraîner des réflexions sur le patrimoine, sur la fonction sociale de l'art et sur la perception collective des œuvres : les galeries, les espaces publics dédiés à la contemplation d'art, le nouveau statut des églises et des monastères en tant que lieux de conservation des œuvres d'art perçues à travers leur fonction esthétique, les images reproductives et la rédaction des catalogues de collection. Si lesdits facteurs contribuent tous à cette nouvelle perception de l'œuvre souvent détachée de son contenu, ils créent néanmoins de nouveaux obstacles en arrachant les œuvres de leur contexte d'origine. En citant le texte de Quatremère de Quincy qui s'oppose à l'arrachement des œuvres de leur contexte, notre auteur nous prouve une nouvelle fois que le raisonnement sur l'art au siècle des Lumières est loin d'être linéaire.

Dans son quatrième chapitre «Le connoisseurship, science et art de réussir» [p. 91–116], Pascal Griener nous parle des différentes dimensions de la science des connaisseurs. Il en dégage un côté scientifique où le connaisseur s'émancipe de l'amateur par sa nouvelle approche de l'œuvre d'art, par la construction du savoir et par le « dépôt » de ce dernier. Dans ce rôle, il se rapproche forcément de l'artiste auquel il va de plus en plus rendre visite dans son atelier. Par contre, le connoisseurship révèle également une pratique mondaine. Le connaisseur y opère toujours comme le personnage clé, il aura cependant recours à d'autres pratiques et son jugement sera le plus souvent légitimé par ce que Pascal Griener désigne par « théorie fiduciaire » [p. 103]. Le commanditaire d'une expertise ne saura plus vérifier le constat du connaisseur et ce dernier pourrait ainsi tirer profit de la situation pour créer une nouvelle réalité de l'œuvre d'art ce qui procurera au connaisseur, dans le sens inverse, une ascension sociale. L'exemple cité par Pascal Griener est Christian Ludwig von Hagedorn, un personnage emblématique de la vie culturelle et artistique en Saxe dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Afin de se trouver face à face avec l'art, le connaisseur du siècle des Lumières se rend aux expositions d'art et il entame le Grand Tour – deux espaces de l'expérience de l'art que Pascal Griener expose dans les deux chapitres suivants : «Le connoisseurship comme exercice démocratique » [p. 117–130] et «Le Grand Tour comme expérience mystique de la connaissance » [p. 131–148]. Notre auteur se limite à nous montrer, au moyen de deux exemples, les changements significatifs dans ces deux lieux communs. Selon Pascal Griener, le connaisseur adopte au Salon une fonction supplémentaire, marquée par l'intérêt commercial. Le Salon conditionne alors ses visiteurs et de la sorte influence le jugement sur l'art. En opposant deux représentations du Salon parisien de la main de Pietro Antonio Martini avec une du Salon de Londres faite par le même artiste en collaboration avec Johann Heinrich Ramberg, Pascal Griener opte cette fois-ci pour une approche comparative. Vu les différences d'ordre politique et financier pour ces deux Salons et les différentes manières de reconnaissance des visiteurs qui en résultent, il se développe en Angleterre un nouveau type d'exposition de l'art contemporain et une toute autre démarche pour conquérir l'attention des visiteurs. L'auteur nous avertit du fait que « cette modernité qui s'impose de l'autre côté de la Manche risque de triompher sur le continent ». On pourrait même prolonger cette idée parce que le développement de la vie

artistique dans les pays de langue allemande oppose aussi de son côté un contrepois à la France. Le chapitre suivant, portant sur le rôle des voyages et plus précisément sur celui du Grand Tour, reprend l'argumentation de Pascal Griener au sujet de l'interaction entre la perception de l'œuvre, la réflexion écrite et la création d'un nouveau statut social pour le connaisseur. Expliquant l'exemple d'Edward Gibbon qui reflète son expérience vécue au Forum Romanum à Rome un soir de l'année 1764, l'auteur développe une idée qui n'a pas perdu d'actualité depuis les trois derniers siècles : « Dans un monde d'images reproductives parfois peu fiables, dans un monde de discours convenus, le chef-d'œuvre original détient le pouvoir de susciter une épiphanie pour le contemplateur venu tout exprès l'admirer ; il existe alors d'une existence à l'intensité redoublée. » [p. 147-148]

Le septième chapitre « Forme, signe, matière » [p. 149-180] porte le sous-titre « Une nouvelle herméneutique de l'objet ». Pascal Griener aborde ici deux problématiques qui paraissent d'abord très loin l'une de l'autre et qui ont pourtant un lien commun : le changement dans la conception de l'histoire et l'émergence de « technologues empiriques » [p. 178] parmi les connaisseurs. Si on reconnaît le fait que l'histoire, telle qu'elle est écrite par les historiens, reste toujours soumise à des changements induits par le regard que l'on porte sur elle, il faudrait désormais appliquer une vision anthropologique au passé. Pascal Griener met cette idée en relation avec la querelle des Anciens et des Modernes. En outre, il revient à sa réflexion sur le rôle que la religion a joué dans la production ainsi que dans la perception de l'art tout au long de son histoire. Le siècle des Lumières entame alors une tentative significative de démythification des œuvres, ce qui emmène les connaisseurs à porter un nouvel intérêt au matériau des œuvres. L'investigation s'opère par la dénudation et parfois même par la destruction de l'objet. En tout cas, La Condamine, Barthélemy Faujas de Saint-Fond et bien d'autres vont désormais toujours atteindre leur objectif – détruire les légendes qui entourent les œuvres. Si, d'une part, on démonte les pensées construites au cours de l'histoire, il faut, d'autre part, en construire de nouvelles, ce que Pascal Griener nous explique dans le chapitre suivant : « L'histoire de l'art dans son livre » [p. 181-224]. L'auteur s'éloigne alors notablement de la notion de « littérature artistique » avancée par Julius Schlosser. Pascal Griener nous dessine un panorama très vaste où défilent les textes sous des aspects différents : le dictionnaire, le recueil, le catalogue raisonné, l'œuvre (au masculin), la correspondance artistique², la bibliographie. L'auteur s'interroge sur la fonction du texte, sur le rôle de l'image (image gravée ou dessin) et sur sa fidélité ainsi que sur le rapport entre texte et image dans un livre d'art. Finalement, il constate le déclin perpétuel du modèle vasarien pour annoncer la naissance du livre d'histoire de l'art avec la publication de l'« Histoire de l'art chez les Anciens » de Winckelmann dont Pascal Griener retrace l'évolu-

2 Lorsqu'il parle des correspondances artistiques, Pascal Griener attire l'attention également sur l'importance des réseaux dans la République des Arts: «[...] la république des arts se met en scène elle-même comme corps savant au travail dans l'Europe des Lumières, et comme communauté d'échanges et de services.» [p. 217]. Cet aspect de la sociabilité sera beaucoup plus approfondi au colloque «Art et sociabilité au XVIII^e siècle, 1715-1815» qui aura lieu à Paris en juin 2011.

tion à travers les différentes éditions et traductions. Le neuvième et dernier chapitre du livre « La culture du fac-similé » [p. 225–246] est dédié à un procédé technique, le fac-similé, qui fait partie du laboratoire du connaisseur à partir du siècle des Lumières et qui a souvent été négligé par la recherche. Pascal Griener nous montre que le fac-similé ne va pas seulement changer le rapport entre l'artiste et le connaisseur, mais qu'il va également avoir un impact important sur l'élaboration du discours scientifique sur l'art.

En guise de conclusion, Pascal Griener nous présente « Le rêve des paons » [p. 247–251]. L'auteur renonce à toute conclusion au sens classique pour nous présenter pour une nouvelle fois une idée cachée sous un voile métaphorique. Ce rêve des paons que Goethe décrit dans le « Voyage d'Italie », retrace le voyage du contemplateur vers l'œuvre d'art. Comment percevra-t-il cette œuvre ? Qu'emmènera-t-il lors de son voyage retour ? Que transmettra-t-il à ceux qui n'ont pas eu l'occasion de partir ? Ce petit récit récapitule à merveille la portée du livre de Pascal Griener, un livre sur l'art et sa perception, sur le visible et l'invisible, sur l'empirie et la religion, sur le connaisseur et son laboratoire, enfin un livre sur le siècle des Lumières et sur nous.

Bien sûr que le plaisir que le lecteur éprouve lors de la lecture doit beaucoup au style d'écriture de Pascal Griener mais il le doit surtout au nouveau regard appliqué à des objets d'étude déjà connus et à la façon dont l'auteur lui ouvre de nouveaux horizons. Reste à souhaiter que la recherche se penche encore d'avantage sur ces thématiques hors du commun. On pourrait facilement retracer des parallèles entre l'évolution du connoisseurship et l'histoire de l'art d'un côté et la critique d'art de l'autre. L'approche de Hagedorn, par exemple, reprend essentiellement les sujets et les stratégies de la critique d'art française qui se trouvait à l'époque dans un processus de démarcation similaire. Constat identique en ce qui concerne l'approche de l'œuvre, la construction du jugement ou encore l'avancement du jugement. Ce que Pascal Griener révèle dans son livre s'avère alors être un mécanisme simultanément déclenché dans plusieurs domaines. À l'instar des connaisseurs du siècle des Lumières, Pascal Griener crée ici un nouveau savoir qui mérite d'être lu et surtout, d'être utilisé.

DORIT KLUGE

Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II

Artefakt und Naturwunder. Das Leuchterweibchen der Sammlung Ludwig. Katalog einer Ausstellung in der Ludwiggalerie Schloss Oberhausen 6. Februar bis 17. April 2011, hrsg. von Dagmar Preisling, Michael Rief und Christine Vogt; Bielefeld u. a.: Kerber Verlag 2011; 224 S., 142 farbige und 213 SW-Abb.; ISBN 978-3-86678-512-0, € 36,90

Die kleine, durch ihre hochkarätigen Exponate und deren schöne Präsentation aber feine Kabinettausstellung in der Ludwiggalerie Schloss Oberhausen wurde von Dagmar Preisling und Michael Rief konzipiert, von Christine Vogt realisiert und von Uwe Eichholz in Szene gesetzt. In dem nicht sehr großen Raum werden sehr geschickt Tafel-