

Institut d'histoire de l'art et de muséologie
de l'Université de Neuchâtel

ALEXANDRA BLANC



THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

COLLECTIONS ET PRATIQUES
D'UN AMATEUR AU XVIII^E SIÈCLE :
LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS
DU COMTE DE CAYLUS

N° 13-14, 2009-2012

ALEXANDRA BLANC

THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

COLLECTIONS ET PRATIQUES D'UN AMATEUR
AU XVIII^e SIÈCLE :
LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS DU COMTE DE CAYLUS
ÉTUDE COMPARÉE DU VOLUME OFFERT
À JACQUES-ANTOINE ARLAUD

N°13-14, 2009-2012

ALEXANDRA BLANC

THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

COLLECTIONS ET PRATIQUES D'UN AMATEUR
AU XVIII^e SIÈCLE :
LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS DU COMTE DE CAYLUS
ÉTUDE COMPARÉE DU VOLUME OFFERT
À JACQUES-ANTOINE ARLAUD

N°13-14, 2009-2012

REVUE SEMESTRIELLE PUBLIÉE PAR
L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE
DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaire suisses, 2013
Case postale 5
2002 Neuchâtel
Suisse

www.alphil.ch
commande@alphil.ch



© Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Neuchâtel

DOI : 10.33055/Thesis.2009-2012.013-014.01

ISSN 1660-3435

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE RÉDACTION :

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur
(pierre-alain.mariaux@unine.ch) ;
Lucas Burkart, Universität Basel
(lucas.burkart@unibas.ch) ;
Philippe Cordez, Humboldt Universität, Berlin et EHESS, Paris
(philippecordez@yahoo.fr) ;
Pascal Griener, Université de Neuchâtel
(pascal.griener@unine.ch) ;
Yann Potin, Université de Paris I
(yann.potin@freesbee.fr) ;
Tristan Weddigen, Universität Bern
(tristan.weddigen@unibe.ch).

CE NUMÉRO A ÉTÉ PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DE :

– Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, Université de Neuchâtel
– Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel

L'auteurs et les éditeurs remercient ces institutions.

INTRODUCTION

UNE HISTOIRE DE L'ART

BASÉE SUR LE DOCUMENT VISUEL

L'empirisme des Lumières a révolutionné l'étude de l'art et de son histoire. Au début du XVIII^e siècle, les amateurs s'éloignent progressivement du modèle vasarien des biographies d'artistes pour se tourner vers une observation expérimentale des œuvres¹. En effet, la contemplation visuelle est désormais associée à l'érudition artistique. L'œil devient l'instrument cognitif du connaisseur. Il s'agit ainsi d'acquérir un savoir par les comparaisons opérées entre les œuvres. Dans cette nouvelle méthodologie, la gravure d'interprétation joue un rôle central en incarnant l'outil indispensable à l'étude de l'art.

Grâce à ses qualités de multiplication, l'estampe favorise la diffusion des œuvres d'art non seulement pour un public érudit qui l'utilise à des fins d'étude et de discussion², mais également

¹ Pascal Griener développe ce thème dans : GRIENER Pascal, « For a connoisseurship without frontiers : the new function of old master drawings and the fac-simile in eighteenth-century England », in : *Klassizismen und Kosmopolitismus : Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Outlines, vol. 2), 2004, p. 180-181. Joachim Rees s'est également intéressé à cette question dans un article récent : REES Joachim, « *Les mains de Michel-Ange*, How eighteenth-century connoisseurs made sense of the artist's hand », in : *Revue de synthèse*, T. CXXXII, 6^e série, n° 1, 2011, p. 56.

² Voir : SCHWAIGHOFER Claudia-Alexandra, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft : reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726-1857*, Berlin etc. : Deutscher Kunstverlag (Münchener Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 6), 2009, p. 29 ; Griener 2004, p. 179.

pour les artistes qui l'emploient comme modèle de référence au même titre que leur carnet personnel; elle est ainsi primordiale dans la formation du jugement esthétique. Les fonctions de la reproduction, pratiquée depuis la Renaissance³, évoluent au tournant du XVIII^e siècle. Outre quelques innovations techniques, il est surtout question d'un changement de perception, auquel participent les théories de Roger de Piles (1635-1709)⁴. Dans une telle perspective, l'image acquiert un statut documentaire pour se charger de valeurs instructives. Comme l'indique de Piles, à l'aide de la reproduction, il devient possible de rassembler les principales œuvres des meilleurs maîtres dans un seul lieu et de bénéficier ainsi d'un panorama de la production artistique⁵. Grâce à l'estampe, le collectionneur amateur peut ainsi réunir l'œuvre d'un peintre de manière exhaustive. Pierre-Jean Mariette (1694-1774), dans la préface du *Recueil Crozat*, attribue également une utilité scientifique à la gravure: art de la mémoire, l'estampe conserve le souvenir d'une œuvre qu'elle reproduit. Selon Mariette, la pérennité d'une estampe est supérieure à celle d'une peinture grâce à ses possibilités de multiplication et à sa conservation dans un cabinet⁶. La pratique de la *connoisseurship* et du collectionnisme encourage donc la demande d'images et contribue au développement de la gravure d'interprétation.

³ Notamment avec les gravures de Marcantonio Raimondi (vers 1475-avant 1534) d'après les œuvres de Raffaello Santi (1483-1520).

⁴ DE PILES Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes*, Paris: François Muguet, 1699.

⁵ «[...] par le moyen des Estampes, vous pouvez sur une table voir sans peine les Ouvrages des différens Maîtres, en former une Idée, en juger par comparaison, en faire un choix & contracter par cette pratique une habitude du bon Goût & des bonnes manières», De Piles 1699, p. 83.

⁶ MARIETTE Pierre Jean *et al.*, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, Paris: Imprimerie royale, 1729, p. i.

Parallèlement au nouvel intérêt pour la reproduction, la perception du dessin évolue en France à la fin du xvii^e siècle. Le dessin devient le témoin du *ductus*⁷ de l'artiste, l'expression directe de son génie artistique⁸. Dès lors, les connaisseurs et collectionneurs du xviii^e siècle considèrent l'étude de cet art comme révélatrice de la manière des maîtres anciens. L'intérêt porte également sur l'observation du processus de création de l'œuvre finale, perceptible dans l'esquisse⁹. À ce titre, le dessin, à l'instar de l'estampe, revêt un caractère poétique et reçoit une importance nouvelle en tant qu'outil scientifique du connaisseur¹⁰. Une approche similaire du dessin se rencontre déjà chez Giorgio Vasari (1511-1574) qui considérait cet art comme le lieu de développement de l'*inventio*¹¹. Celui que l'on considère comme le premier historien de l'art avait constitué un portefeuille de dessins nommé *Libro dei Disegni*, répertoriant la *maniera* de chaque artiste, qu'il utilisait à côté de ses *Vite*¹². Par un système de renvoi entre son portefeuille et les *Vite*, Vasari renforçait ses idées sur le progrès de l'art. Cependant, sans moyen de diffuser ces dessins, le caractère unique des œuvres ne permettait pas aux lecteurs de confirmer les propos du Toscan. En revanche, au xviii^e siècle, la multiplication des dessins grâce aux reproductions fournit désormais des preuves visuelles aux théories artistiques.

⁷ Dans ce travail, le terme est utilisé selon le sens défini par Jacques Stiennon : STIENNON Jacques, *Paléographie du Moyen Âge*, 2^e éd., Paris : A. Colin (U. Série Histoire médiévale), 1991.

⁸ Entre autres : De Piles 1699, p. 67 ; Schwaighofer 2009, p. 40 ; Griener 2004, p. 181.

⁹ Comme l'affirment : REES Joachim, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar : VDG, 2006, p. 236 ; MICHEL Christian, « Le goût pour le dessin en France aux xvii^e et xviii^e siècles », in : *Revue de l'art*, 143, 2004, p. 31

¹⁰ Le dessin sert principalement à l'étude des beaux-arts : Michel 2004, p. 30.

¹¹ Voir : Michel 2004, p. 29.

¹² Giorgio Vasari, *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, publié en 1550 et réédité en 1568. VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la direction d'André Chastel, Arles : Actes Sud (Thesaurus), 2005.

Substituts des originaux¹³, ces gravures d'interprétation doivent saisir l'esprit du dessin, c'est-à-dire la signature caractéristique de l'artiste¹⁴.

Afin de favoriser les analogies stylistiques, essentielles à cette nouvelle méthodologie empirique de l'art basée sur les comparaisons visuelles, les estampes sont compilées en volumes. Le recueil de dessins gravés devient l'instrument cognitif nécessaire à l'amateur dans sa formation du goût. Grâce à ces ouvrages, ce dernier entraîne son œil pour affiner sa faculté de jugement et renforcer sa mémoire visuelle¹⁵. Le recueil associé aux documents textuels prépare à la contemplation de l'œuvre originale¹⁶.

Le terme «recueil» connaît différentes définitions au cours des siècles et n'est à ce jour pas clairement déterminé¹⁷. À travers les diverses interprétations, nous opterons pour l'acception suivante, qui rejoint plus particulièrement les propos du présent travail : volume factice ou imprimé composé d'estampes et servant d'*instrumentarium*¹⁸. Cette définition reflète le point de vue d'Antoine-Joseph Pernéty (1716-1796), exprimé dans son

¹³ De Piles 1699, p. 73-74; GRIENER Pascal, *La république de l'œil : l'expérience de l'art au Siècle des Lumières*, Paris : Odile Jacob (Collège de France), 2010, p. 193; RAUX Sophie, «La Main invisible. Innovation et concurrence chez les créateurs des nouvelles techniques de fac-similés de dessins au XVIII^e siècle», in: *Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, 2006, p. 58; Rees 2006, p. 723.

¹⁴ Schwaighofer 2009, p. 119; Rees 2006, p. 241.

¹⁵ De Piles 1699, p. 83; propos développés par Claudia-Alexandra Schwaighofer : Schwaighofer 2009, p. 9.

¹⁶ Voir : Griener 2010, p. 197.

¹⁷ Un ouvrage publié en 2010 est particulièrement révélateur de l'imprécision de la définition actuelle : PREAUD Maxime (éd.), *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan : Silvan a Editoriale (Biblioteca d'arte), 2010.

¹⁸ «[...] c'est-à-dire, l'ensemble des outils articulés par l'amateur, [...]» : Griener 2010, p. 190. Définition établie lors d'un entretien avec le Professeur Pascal Griener, le 29 juin 2010.

dictionnaire de 1757: «*RECUEIL; c'est, en termes de curieux, un assemblage de tableaux, d'estampes, ou d'autres curiosités, fait avec choix & goût. M. Crozat avoit fait le plus beau recueil d'estampes & de desseins qu'on eût vû jusqu'à lui.*»¹⁹ La création de recueils comprend néanmoins des intérêts variés, tels que la diffusion d'une collection honorant son propriétaire, à l'image d'Everard Jabach (1618-1695)²⁰ ou la propagande politique qu'illustre le *Cabinet du Roy*, entreprise éditoriale à la gloire de Louis XIV (1638-1715) dirigée par Colbert (1619-1683)²¹. Cette analyse sera axée sur les recueils destinés à développer une connaissance sur l'art. Ceux-ci sont composés soit d'images articulées à droite d'un texte soit d'images sans texte dans la majeure partie des cas. La disposition des estampes au sein du recueil est réfléchiée selon des critères comparatifs précis. Par des confrontations fructueuses, le lecteur décèle les caractéristiques artistiques propres à un maître ancien ou à une école. À l'instar des galeries de tableaux, ces juxtapositions d'œuvres permettent au connaisseur d'étudier les différents styles. Dans certains cas, il est également question d'orienter le goût du spectateur vers une tendance artistique particulière, comme l'art italien. De plus, ces recueils sont le produit des réunions d'amateurs d'art ainsi que des correspondances circulant dans les milieux artistiques internationaux.

Au cours de ce travail, nous nous concentrerons sur un ouvrage en particulier. Il s'agit d'un recueil de dessins gravés par le comte

¹⁹ PERNETY Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manières de peindre [...]*, Paris : Bauche, 1757, p. 491.

²⁰ Sur Everard Jabach et sa collection, voir notamment: RAIMBAULT Christine, «Evrard Jabach, quelques précisions sur la constitution des collections», in: *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, 8, Novembre 2002, p. 41; PY Bernadette, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris: RMN (Notes et documents des musées de France, vol. 36), 2001.

²¹ Au sujet de la signification du mot «recueil» dans le *Cabinet du Roy*: GRIVEL Marianne, «Ouvrages, volumes ou recueils? La constitution du recueil du Cabinet du Roi», in: *À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan: Silvana Editoriale (Biblioteca d'arte), 2010, p. 65.

de Caylus (1692-1765) et offert en 1728 au miniaturiste genevois Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743)²². Ce volume, composé de cent vingt-quatre estampes exécutées principalement d'après les dessins du Cabinet du Roi, est conservé au Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire de Genève. Anne-Claude-Philippe de Thubières est une figure centrale du milieu artistique parisien du début du XVIII^e siècle²³. Amateur d'art, mais également antiquaire, collectionneur et écrivain, il présente une multitude de facettes propres à l'homme mondain des Lumières. Le recueil de dessins gravés illustre son inclination pour l'art italien des XVI^e et XVII^e siècles. Il se situe avant les perfectionnements techniques en matière de fac-similé, les gravures en manière de crayon ou de lavis apparaissant dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle²⁴. À l'image du *Recueil Crozat* et du *Recueil Jullienne*, considérés comme les premiers recueils savants contenant des dessins gravés²⁵, celui de Caylus annonce les inventions techniques qui jalonnent la seconde partie du siècle. La typologie des recueils de dessins gravés par Caylus reste peu étudiée; ce travail présente donc les prémices d'une telle analyse en proposant une étude autour de la détermination d'une vocation instrumentale dans l'ouvrage offert à Jacques-Antoine Arlaud. L'interprétation des dessins par la

²² CAYLUS Comte de, *Recueil de dessins gravés par le Comte de Caylus*, vers 1728, 61,1 x 46,6 x 3,3 cm, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève, collection de la Société des arts de Genève, SDA livre 0001.

²³ Le nom complet du comte de Caylus est Anne-Claude-Philippe Thubières, de Grimoard, de Prestel, de Lévis, Comte de Caylus. Caylus a par exemple posé les bases méthodologiques de l'archéologie moderne, notamment grâce à son *Recueil d'Antiquités: CAYLUS Comte de, Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris: Desaint & Saillant etc., 7 vols, 1752-1767. Voir les ouvrages monographiques sur Caylus, entre autres: Rees 2006; CRONK Nicholas, PEETERS Kris (éd.), *Le Comte de Caylus: les arts et les lettres*, Amsterdam: Rodopi, 2004; *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des monnaies, 2003, Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2002.

²⁴ Pour un article sur les inventions techniques en gravure de reproduction, voir: Raux 2006, p. 57-78.

²⁵ Claudia-Alexandra Schwaighofer base son argumentation sur cette affirmation: Schwaighofer 2009, p. 9.

gravure, la réflexion autour de leur disposition dans le recueil, la fonction de celui-ci ainsi que le principe de variation entre divers recueils analogues sont parmi les thèmes développés ici. En outre, le *hic et nunc*, à savoir la détermination du lieu et de l'époque, est primordial dans la compréhension des ambitions de Caylus qui sont inévitablement liées à la société de connaisseurs du début du XVIII^e siècle. Il est donc nécessaire de présenter tout d'abord l'esprit communautaire qui favorise l'émergence des recueils de dessins gravés.

1.

L'HÔTEL CROZAT :

UN LIEU D'EFFERVESCENCE

L'Hôtel Crozat devient le centre artistique parisien du début du XVIII^e siècle. Pierre Crozat (1661-1740), riche financier passionné par l'art italien et le dessin, accueille dans sa demeure parisienne de la rue Richelieu les plus éminents connaisseurs, amateurs, théoriciens et artistes européens. Depuis 1715 environ²⁶, de nombreuses personnalités artistiques, à l'image du célèbre connaisseur d'art Pierre-Jean Mariette, du peintre Antoine Watteau (1684-1721) ou encore d'invités étrangers, tels qu'Anton Maria Zanetti (1680-1757) et Rosalba Carriera (1675-1757)²⁷, s'y réunissent afin de traiter des questions relatives à l'art :

« Mais ce qui acheve l'éloge de M. Crozat, & qui lui est infiniment honorable, il n'aimoit point ses Desseins pour lui seul, il se faisait, au contraire, un plaisir de les faire voir aux amateurs toutes les fois qu'ils le lui demandoient, & il ne refusoit pas même d'en aider les Artistes. On tenait assez régulièrement toutes les semaines des assemblées chez lui,

²⁶ Date suggérée par Claudia-Alexandra Schwaighofer : Schwaighofer 2009, p. 58. Cordélia Hattori propose une date antérieure, dès 1706-1707 : HATTORI Cordélia, *Pierre Crozat (1665-1740) : un financier, collectionneur et mécène*, thèse de doctorat non publiée défendue à l'Université de Lille 3, 1998, p. 167.

²⁷ Son séjour à Paris en compagnie de Zanetti est connu grâce à son journal : SENSIER Alfred (éd.), *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*, Paris : J. Techener, 1865.

où j'ai eu pendant longtemps le bonheur de me trouver, & c'est autant aux ouvrages des grands Maîtres qu'on y consideroit, qu'aux entretiens des habiles gens qui s'y réunissoient, que je dois le peu de connoissance que j'ai acquises. »²⁸

Parmi leurs nombreuses activités, ils réfléchissent sur les arts et la composition des collections, contemplent les œuvres, pratiquent le dessin, éditent des théories et côtoient les artistes. L'accès à la prestigieuse collection de Crozat, qui contenait entre autres dix-neuf mille dessins²⁹, attirait également les amateurs. L'importance de l'Hôtel Crozat s'expliquerait notamment par une période creuse pour l'Académie royale de peinture et de sculpture qui manque à cette période de personnalités charismatiques³⁰. Plusieurs théoriciens ont vraisemblablement fréquenté l'hôtel du financier, tels que Roger de Piles qui a significativement inspiré les pensées du cercle de connaisseurs, ou encore les abbés Jean-Baptiste du Bos (1670-1742) et Antoine Jean de Marouille (1674-1726)³¹. Lieu de rencontre incontournable, l'Hôtel Crozat exerce une influence décisive sur le goût de l'art jusque dans les années 1730³².

²⁸ MARIETTE Pierre Jean, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Paris : Aux Colonnes d'Hercules, 1741, p. x-xi.

²⁹ Mariette 1741, p. iv.

³⁰ Mariette mentionne brièvement la situation dans son entrée sur Charles Antoine Coypel: CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, T. II, Paris : J.B. Dumoulin, 1853-1854, p. 32. Cordélia Hattori soutient cette hypothèse : Hattori 1998, p. 324.

³¹ Schwaighofer suppose que les deux abbés participent aux réunions de l'hôtel: Schwaighofer 2009, p. 59.

³² Margret Stuffmann pense que le rôle joué par l'Hôtel Crozat s'est interrompu vers 1730: STUFFMANN Margret, «Les tableaux de la collection de Pierre Crozat: historique et destinées d'un ensemble célèbre, établis en partant de l'inventaire après décès inédit (1740)», in : *Gazette des beaux-arts*, 72, 1968, p. 32.

1.1. LE RECUEIL GRAVÉ, FRUIT DU CERCLE D'AMATEURS

La rencontre du comte de Caylus avec Pierre Crozat est probablement liée à leurs voyages respectifs à Rome. Caylus visite l'Italie de 1714 à 1715³³, alors que Crozat part à Rome à la fin de l'année 1714. Le collectionneur est envoyé dans la Ville éternelle par le régent Philippe II d'Orléans (1674-1723) pour négocier l'achat de la collection de la reine Christine de Suède (1626-1689), appartenant alors à dom Livio Odescalchi (vers 1652-1713). À la mort du duc Odescalchi, les héritiers ont souhaité vendre la collection³⁴. Sur le chemin du retour, Caylus visite la demeure Odescalchi. Dans son journal, il mentionne l'événement et qualifie de «*folie*» le refus de Crozat d'acheter cette collection à un prix estimé trop élevé par le financier parisien³⁵. Leur amitié se forme ainsi dans les années 1712-1716. Parallèlement, Caylus commence à fréquenter l'Hôtel Crozat, où il reçoit une formation pratique et théorique sur l'art³⁶. Son grand ami Pierre-Jean Mariette est un protagoniste essentiel de la vie artistique liée à l'hôtel de la rue Richelieu. Lors de ces réunions, le cercle d'amateurs s'intéresse aux artistes ainsi qu'aux questions d'attribution, de datation et de provenance des œuvres dans l'intention d'accroître sa faculté de jugement³⁷. Outre les

³³ À ce sujet, voir : PONS Amilda-A. (éd.), *Comte de Caylus : Voyage d'Italie, 1714-1715*, Paris : Librairie Fischbacher, 1914.

³⁴ Sur le traitement de l'affaire Odescalchi par Crozat : MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. IV (1711-1716), Paris : Jean Schemit, 1893, lettres du 6, 13 novembre et du 16, 18, 25 décembre 1714, du 1^{er}, 5, 15, 25 janvier, du 5, 12, 19 février, du 5, 12, 19, 26 mars et du 2 et 5 avril 1715. Pour l'histoire de la collection Odescalchi : Hattori 1998, p. 226 ; Stuffmann 1968, p. 18.

³⁵ Pons 1914, p. 279.

³⁶ Pour un article sur le comte de Caylus analysé dans son contexte social, voir : CASTOR Markus A., « Caylus et le cercle artistique parisien », in : *Caylus, mécène du roi : collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des monnaies, 2003, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 41.

³⁷ Cordélia Hattori, notamment, a analysé les activités de l'Hôtel Crozat : HATTORI Cordélia, « Le Recueil Crozat », in : *Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, 2006, p. 21.

réunions à l'hôtel, le réseau international entre connaisseurs est un facteur majeur du développement de la nouvelle doctrine sur l'art. Les échanges réguliers avec l'étranger, notamment par le biais des nombreuses correspondances et des voyages, contribuent significativement à la publication de recueils d'estampes dans toute l'Europe. Karl Heinrich von Heineken (1701-1791), directeur du cabinet de Dresde, s'intéresse par exemple aux activités d'Arthur Pond à Londres³⁸ et s'entretient régulièrement avec Pierre-Jean Mariette, qui séjourne, quant à lui, plusieurs années à Vienne³⁹. Parmi leurs préoccupations, les amateurs se réunissant à l'Hôtel Crozat tentent d'orienter le goût des collectionneurs et des curieux vers le classicisme italien, alors moins apprécié que l'art flamand et hollandais⁴⁰. Par ailleurs, ils appliquent et développent une méthodologie empirique de l'étude de l'art.

Les membres du cercle de l'Hôtel Crozat fondent leurs recherches non seulement sur les *Vite* et le *Libro dei Disegni* de Vasari⁴¹, mais aussi sur les théories de Roger de Piles. Ce connaisseur apporte des innovations capitales dans le jugement des œuvres d'art et bénéficie d'une lecture attentive auprès des adeptes

³⁸ POND Arthur, KNAPTON Charles, *Soixante et dix estampes qui imitent les desseins, gravées par Mess. Pond et Knapton d'après les tableaux originaux des maîtres cy-dessous dénommés*, Londres : Jean Boydell, 1732-1736.

³⁹ HEINEKEN Carl Heinrich von, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée, de leurs ouvrages gravés*, Leipzig : Breitkopf, 1778-1789, p. xxv et 719. Krzysztof Pomian mentionne le séjour viennois de Mariette dans : POMIAN Krzysztof, «Caylus et Mariette : une amitié», in : *Caylus, mécène du roi : collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des monnaies, 2003, Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 49. Cet exemple illustre la tendance de ce siècle.

⁴⁰ Caylus soutient également que l'art flamand et hollandais est plus en vogue que l'art italien : CAYLUS Comte de, «De l'amateur», in : *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris : Renouard, 1910, p. 120 ; plusieurs auteurs affirment également cette prédominance : GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon (Époques), 2008, p. 146 ; Stuffmann 1968, p. 39.

⁴¹ Chennevières/Montaiglon (éd.) 1851-1860, T. III, p. 160 et 161.

des réunions de l'Hôtel Crozat. De Piles joue un rôle de pionnier en insérant le dessin dans un discours savant :

« les Dessesins marquent davantage le caractère du Maître, & font voir si son Génie est vif ou pesant ; si ses pensées sont élevées ou communes ; & enfin s'il a une bonne habitude & un bon Goût de toutes les parties qui peuvent s'exprimer sur le papier. Le Peintre qui veut finir un Tableau, tâche de sortir, pour ainsi dire, de luy-même, afin de s'attirer les louanges qu'on donne aux parties dont il sent bien qu'il est dépourvû : mais en faisant un Dessen, il s'abandonne à son Génie, & se fait voir tel qu'il est. »⁴²

À l'aube du XVIII^e siècle, la perception du dessin tend à se modifier, notamment grâce aux théories de Roger de Piles et de Filippo Baldinucci (1625-1696/97)⁴³. Ce point de vue généralisé se répand en France, mais également à l'étranger, comme l'attestent les théories de Jonathan Richardson (1665-1745)⁴⁴. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) partage cette opinion en publiant sa « Lettre » dans le *Mercur de France* en 1727 :

« Les Dessesins, Monsieur, ont quelque chose de superieur aux Estampes, quoique moins termines ; ce sont les premieres idées d'un Peintre où l'on découvre tout le feu de l'imagination & l'esprit de sa touche. Cette curiosité demande beaucoup plus de sçavoir que les Estampes, puisqu'il s'agit de juger,

⁴² De Piles 1699, p. 67.

⁴³ BALDINUCCI Filippo, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, Nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura. All'Illustrissime, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzio Capponi Logotenente per il Serenissimo Gran Duca di Toscana nell'Accademia del disegno*, Rome : Nicol'Angelo Tinaffi, 1681 ; De Piles 1699.

La reproduction graphique des dessins a également participé à ce changement de perception. Voir : *Bilder nach Bildern: Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst*. Catalogue d'exposition, Münster, Westfälisches-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1976, Münster : Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 1976, p. 258.

⁴⁴ RICHARDSON Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, 2^e éd., Londres : Bettesworth, 1725, p. 151.

ainsi que dans les Tableaux, de la bonté d'un dessein, de son originalité, & de connoître la maniere d'un Maître d'avec un autre, sa touche particuliere, qui est comme un caractere d'écriture singulier à un chacun, lequel fait reconnoître l'Auteur du dessein. »⁴⁵

Roger de Piles recommande en outre l'usage de la gravure de reproduction qu'il perçoit comme un substitut au dessin et qui, par sa multiplicité et son coût modéré, permet d'en acquérir une quantité suffisante à l'établissement de comparaisons stylistiques. En raison des critères mentionnés, de Piles privilégie la compilation des estampes en recueil: «*Ils en jugeront promptement par la facilité qu'il y a de feüilleter quelques papiers, & de comparer ainsi les Productions d'un Maître avec celles d'un autre.*»⁴⁶ Parallèlement, Florent Le Comte (vers 1655-vers 1712) affirme dans son *Cabinet des Singularités* que la gravure présente de surcroît un intérêt artistique⁴⁷. Dans les collections, le regard artistique porté sur la gravure rejoint alors une fonction documentaire existante⁴⁸. Les théories avancées à la fin du xvii^e siècle, et principalement celles de Roger de Piles, constituent les fondements de la nouvelle conception de l'histoire de l'art⁴⁹, revendiquée par les membres du cercle de l'Hôtel Crozat et qui se concrétise notamment dans l'élaboration de recueils d'estampes.

⁴⁵ DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux, écrite par M. Des-Allier d'Argenville, [...] », in : *Mercur de France*, T. XII, 1727, p. 1316 et 1317.

⁴⁶ De Piles 1699, p. 83.

⁴⁷ LE COMTE Florent, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure [...]*, 2^e éd., T. I, Bruxelles: Lambert Marchant, 1702, p. 128-158.

⁴⁸ Jean-Gérald Castex développe ce point: CASTEX Jean-Gérald, *Graver Le Brun au siècle des Lumières: Le recueil de la 'Grande Galerie de Versailles' de Jean-Baptiste Massé*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Michel, Université Paris X-Nanterre, 2008, p. 64.

⁴⁹ CASTEX Jean-Gérald, « L'éducation du regard ou l'importance de la gravure dans l'appréciation de l'art vers 1700 », in : *L'estampe, un art à la portée de tous ?*, Paris: Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 290.

1.2 UNE MISE EN CONTEXTE DU RECUEIL CROZAT ET DU RECUEIL JULLIENNE⁵⁰

Les deux premiers recueils savants contenant des dessins gravés sont nés des discussions menées au sein de l'Hôtel Crozat et témoignent de la doctrine artistique du début du XVIII^e siècle. Le *Recueil Crozat* et le *Recueil Jullienne* sont des compendiums méthodiques facilitant les comparaisons visuelles au service de la connaissance artistique. Pierre-Jean Mariette revendique cet objectif dans la préface du *Recueil Crozat* : «[les amateurs] auront la satisfaction de pouvoir sans sortir de leurs Cabinets comparer les différentes manières de composer & de dessiner, ils y reconnoîtront les divers estats de la Peinture & les progrès que les différentes Ecoles ont faits dans chaque temps.»⁵¹ Le recueil vise à créer une histoire de l'art basée sur des documents visuels reproduisant des œuvres conservées dans les principales collections françaises⁵². Pour le lecteur, l'enjeu consiste à saisir le style caractéristique d'une école artistique à l'aide d'exemples représentatifs ainsi que de démontrer, à l'intérieur de celle-ci, la supériorité d'un maître sur ses élèves. Quant au *Recueil Jullienne*, il vise principalement la diffusion de l'œuvre d'un artiste en particulier.

Annoncé pour la première fois dans le *Mercure de France* en février 1721⁵³, le *Recueil Crozat* doit le jour à l'initiative du duc Philippe II d'Orléans⁵⁴. Après la mort du régent en 1723, Pierre Crozat reprend l'entreprise à son compte avec l'étroite

⁵⁰ De nombreuses études ont été menées sur ces recueils, et en particulier sur le *Recueil Crozat*. Dès lors, nous cherchons davantage à présenter les deux ouvrages comme le résultat tangible des réunions du cercle d'amateurs chez Pierre Crozat plutôt que de résumer une analyse déjà largement menée.

⁵¹ Mariette *et al.*, 1729, p. v.

⁵² Il existe quelques exceptions d'œuvres provenant d'autres pays, voir à ce sujet : Mariette *et al.* 1729, p. iv.

⁵³ *Mercure de France*, février 1721, p. 152.

⁵⁴ Schwaighofer 2009, p. 85, 152 et 153 ; Hattori 1998, p. 18.

collaboration de Pierre-Jean Mariette. D’abord conçu dans un projet de plus grande envergure, le recueil se compose finalement de deux tomes : le premier, publié en 1729, est consacré à l’art romain alors que le second date de 1742 et se concentre sur l’art vénitien⁵⁵. Dans ce premier volume, la préface rédigée par Mariette constitue un élément décisif pour la compréhension de l’entreprise : il y clarifie les buts de celle-ci et établit un bref historique de la gravure. Précédant les illustrations, un catalogue intitulé *Abrégé de la vie des peintres de l’école romaine, et description de leurs tableaux et desseins contenus dans ce volume* complète l’enseignement visuel sur l’art, en fournissant des informations non transmissibles par l’image, telles que la provenance de l’œuvre⁵⁶.

Parallèlement au célèbre *Recueil Crozat*, Jean de Jullienne (1686-1766), fidèle aux réunions de l’Hôtel Crozat⁵⁷, entreprend la tâche de graver l’œuvre d’Antoine Watteau, décédé quelques années auparavant. Ami du peintre, Jullienne commande la reproduction des œuvres à divers artistes et constitue de la sorte quatre volumes désignés sous le nom de *Recueil Jullienne* : deux tomes, publiés entre 1726 et 1728, sont consacrés à ses dessins, et deux autres, édités en 1735, sont dédiés aux peintures⁵⁸.

⁵⁵ Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons sur le premier tome, puisque le second, édité par Mariette en 1742, n’est pas contemporain au recueil de dessins gravés du comte de Caylus.

⁵⁶ Mariette *et al.* 1729, p. vii.

⁵⁷ Comme l’affirme Claudia Schwaighofer : Schwaighofer 2009, p. 58.

⁵⁸ JULLIENNE Jean de (dir.), *Figures de différents caractères, de Paysages, & d’Etudes dessinées d’Après nature par Antoine Watteau [...]*, Paris : Audran, 2 vols, [1726-1728] ; JULLIENNE Jean de (dir.), *L’Œuvre d’Antoine Watteau, Peintre du Roy En son Académie Roïale de Peinture et Sculpture, gravé d’après ses Tableaux & Desseins originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus curieux de l’Europe [...]*, Paris, 2 vols, [1735]. Le *Recueil Jullienne* est annoncé à de nombreuses reprises dans le *Mercure de France*, notamment en novembre 1726 (p. 2529) et décembre 1727 pour le deuxième volume.

Nous nous intéresserons uniquement aux volumes des *Figures de différents caractères* reproduisant les dessins de l’artiste.

Outre la direction du projet, Jullienne grave également quelques estampes d'après les dessins de Watteau⁵⁹.

Au fil des pages, le lecteur contemple des reproductions de peintures, suivies de dessins gravés. Le *Recueil Jullienne* rassemble trois cent cinquante et une gravures d'après l'œuvre dessiné de Watteau sous le titre de *Figures de différents caractères, de Paysages, & d'Etudes dessinées d'Après nature par Antoine Watteau [...]*. Cette entreprise représente un tournant dans l'histoire de la perception du dessin, puisque deux volumes entiers sont exclusivement dédiés à l'œuvre dessiné de Watteau. En effet, les dessins gravés ne sont pas mis en parallèle avec les peintures, mais sont appréciés pour eux-mêmes, telles des œuvres d'art autonomes. Le *Recueil Crozat*, quant à lui, insère quarante-trois reproductions de dessins, appartenant pour la plupart à la collection Crozat⁶⁰. Leur présence dénote aussi une nouvelle perception de cet art au début du XVIII^e siècle : « *Comme rien n'est plus propre que les Dessesins, à faire bien connoistre le veritable caractere de chaque Maistre, & comme il y en a qui sont aussi agreable aux curieux & aussi utiles à ceux qui estudent la Peinture, que les Tableaux mesmes, on a inséré dans ce Recüeil plusieurs Estampes gravées d'après des Dessesins.* »⁶¹ Dans le *Mercur de France* de 1728⁶², ainsi que dans la préface au *Recueil Crozat*, la reproduction des dessins est justifiée : elle offre un complément à l'observation

⁵⁹ Pour une étude sur la traduction des dessins de Watteau : TILLEROT Isabelle, « Graver les dessins de Watteau au XVIII^e siècle », in : *Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, 2006, p. 29.

⁶⁰ Il existe seulement une ou deux exceptions de dessins provenant d'autres collections : Rees 2006, p. 270.

⁶¹ Mariette *et al.* 1729, p. v.

⁶² « Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau », in : *Mercur de France*, mai 1728, p. 1002-1014.

des tableaux en vue d'une compréhension optimale de la manière des peintres. Les dessins gravés sont ainsi considérés comme des substituts, contrairement aux reproductions de peintures. Ce statut exige alors une fidélité irréprochable: «*On donne donc ici des Dessains de tous les grands Maistres [...] & on la fait avec la plus scrupuleuse exactitude, c'est-à-dire, sans y rien obmettre, & sans y rien changer.*»⁶³ Afin de contrôler la qualité des impressions, les graveurs engagés pour le projet travaillent devant les œuvres et les presses sont installées dans la maison de Crozat⁶⁴. Dans l'intention de reproduire la fluidité des traits, la technique de l'eau-forte est privilégiée dans les deux recueils pour ses qualités proches de celles du dessin.

Le comte de Caylus participe aux deux entreprises éditoriales. Principal graveur d'après les dessins de la collection Crozat, il conçoit une technique nouvelle, combinant l'eau-forte et la xylographie en clair-obscur, avec pour objectif de rendre l'aspect du dessin plutôt que de réaliser une simple image gravée⁶⁵. Cette attention démontre une volonté de se rapprocher de l'œuvre originale, tant dans le rendu de l'image que dans ses composantes techniques. Dessinant le trait à l'eau-forte, il dirige ensuite les graveurs, tels que Nicolas le Sueur (1690/1691-1764), dans la réalisation des xylographies en couleurs, superposées ensuite à ses eaux-fortes. Caylus fait partie des quatorze graveurs engagés pour la reproduction des dessins de Watteau, mais ne dirige pas l'entreprise.

Mariette souhaite répandre à une échelle internationale l'importance du recueil de dessins gravés dans l'étude de l'art en éveillant l'intérêt de ses contemporains pour ce type de recueil savant, notamment à l'aide du *Recueil Crozat*: «*N'est-il pas permis*

⁶³ Mariette et al. 1729, p. 5.

⁶⁴ Rees 2006, p. 266.

⁶⁵ Comme le précise Christian Rümelin : RÜMELIN Christian, «*Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert*», in: *Artibus et Historiae*, vol. XXII, n° 44, 2001, p. 192.

*d'espérer encore qu'un projet aussi utile que le nostre picquera d'émulation les Nations voisines, & qu'elles feront chacune chez elles ce que nous entreprenons de faire en France.»*⁶⁶ Ce recueil exemplaire entraîne effectivement la création de nombreuses entreprises éditoriales similaires, d'abord en Italie dans les années 1740, puis dans toute l'Europe⁶⁷, symbolisant les fréquents et indispensables échanges internationaux de la période.

La simultanéité et le lieu de création commun des deux recueils décrits laissent suggérer un dialogue constant entre les projets. Ceux-ci engendrent un intérêt pour la reproduction du dessin, favorisant entre autres la diffusion des œuvres d'artistes contemporains, ainsi qu'un perfectionnement des techniques de fac-similé au long du XVIII^e siècle⁶⁸. C'est dans ce milieu artistique que Caylus commence à graver les esquisses et études du Cabinet du Roi. La création de ses recueils de dessins gravés fait ainsi écho à toutes les activités du cercle d'amateurs rassemblés autour de Pierre Crozat.

⁶⁶ Mariette et al. 1729, p. v.

⁶⁷ Castex 2008 (1), p. 77.

⁶⁸ Raux 2006, p. 57.

2. LE COMTE DE CAYLUS, GRAVEUR

2.1 LA PRATIQUE ARTISTIQUE : UNE COMPOSANTE ESSENTIELLE DU STATUT D'AMATEUR

«[...] un amateur ne peut que penser et méditer sur l'art, mais la pratique est comme la clef qui ouvre l'esprit à la véritable intelligence. La pratique unie à la réflexion, met le comble à la connaissance et peut seule le porter à sa perfection.»⁶⁹

Le comte de Caylus, 3 juin 1747

À l'instar des théoriciens de son temps, le comte de Caylus considère l'expérience pratique comme une condition nécessaire à la compréhension de l'art, et en particulier du dessin. En effet, une étude judicieuse des esquisses demande des connaissances empiriques élémentaires. Roger de Piles certifie que l'amateur saisit la signification de l'œuvre uniquement s'il est dessinateur amateur lui-même :

«pour connoître si un Dessen est beau, & s'il est Original ou Copie, il faut avec le grand usage beaucoup de délicatesse

⁶⁹ CAYLUS Comte de, «Réflexions sur la peinture», in : *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris : Renouard, 1910, p. 132.

& de pénétration; je ne croy pas même qu'on le puisse faire sans avoir outre cela quelque Pratique manuelle du Dessin, encore peut-on s'y laisser surprendre. »⁷⁰

Dans une perspective d'appréhension totale de la manière de l'artiste, l'analyse visuelle et théorique du dessin s'accompagne de sa pratique non professionnelle. Outre la copie de dessins, l'amateur se livre également aux techniques de la gravure, principalement à l'eau-forte. L'exercice artistique revêt donc une fonction cognitive et s'inscrit dans la formation du goût des amateurs.

2.1.1 DE L'AMATEUR, UNE DESCRIPTION DE CAYLUS PAR LUI-MÊME

La figure de l'amateur est liée à la culture de l'Ancien Régime. Développée au XVIII^e siècle⁷¹, elle devient un personnage central de la scène artistique, notamment grâce à la reconnaissance de son statut à l'Académie royale de peinture et de sculpture. En 1747, le comte de Caylus, amateur honoraire de l'Académie depuis 1731⁷², et son ami Charles Antoine Coypel (1694-1752), directeur de l'institution depuis la même année, entreprennent une réforme du statut de l'amateur. Ils cherchent à protéger l'exclusivité de l'Académie sur la critique artistique⁷³. Le 7 septembre 1748, le comte de Caylus prononce une conférence intitulée *De l'amateur*, qui est destinée à définir le rôle de ce personnage dans le domaine de l'art ainsi qu'à le distinguer du curieux.

⁷⁰ De Piles 1699, p. 72.

⁷¹ La première mention du terme « amateur » date de la fin du XVII^e siècle et ne concerne pas le domaine de l'art. Pour un historique du terme, voir Guichard 2008, p. 11-17.

⁷² MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, T. V, Paris : Société de l'histoire de l'art français, 1883, p. 95-96.

⁷³ En 1747, Etienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) rédige ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture* qui affirme que le jugement sur l'art n'est pas uniquement du ressort de l'Académie : [LA FONT DE SAINT-YENNE Etienne], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye : Jean Neaulme, 1747 ; Guichard 2008, p. 27.

L'amateur participe à la détermination du goût artistique. Caylus distingue deux sortes de goût, le «*goût naturel*» qui est un don propre à l'amateur et le «*goût acquis*» qui doit être travaillé conjointement avec les artistes. La relation privilégiée que l'amateur entretient avec les artistes s'inscrit dans sa fonction même. Dans l'objectif de «*se rendre utile à la peinture*»⁷⁴, il oriente les artistes dans leur choix et doit, pour assurer cette tâche, premièrement former son «*goût acquis*», en côtoyant des artistes qui lui enseigneront les bases de l'«*admiration raisonnée*». Cet apprentissage passe aussi par la pratique artistique, dont Caylus revendique les mérites :

*«la nécessité, que je crois presque indispensable à l'amateur, de copier en tout genre, de dessiner et de peindre même d'après la nature, enfin de pratiquer toutes les opérations de ce bel art. Tout imparfait que puisse être son étude, il apprend par elle à lire, il médite ce qu'il veut écrire ; en l'écrivant, les traces de sa mémoire deviennent plus profondes et les beautés des grands maîtres, enfin la sensibilité qu'il acquiert lui fournit les moyens d'admiration pour le beau et des raisons d'indulgence pour ce qui ne l'est pas autant.»*⁷⁵

Parallèlement à la fréquentation d'artistes, l'amateur perfectionne son goût par la confrontation visuelle des œuvres d'art : «*Il est certain que le goût tire tous ses avantages de la comparaison, et qu'il se forme absolument par elle.*»⁷⁶ Cette pratique artistique associée à la formation de son œil lui permet de commenter la peinture. Après cette formation et grâce à son «*goût naturel*» exclusif, la relation s'inverse et c'est au tour de l'amateur de prodiguer ses conseils au peintre ; selon Caylus, il doit servir l'artiste, c'est-à-dire l'orienter vers un art jugé approprié pour la nation.

⁷⁴ Caylus 1910 (1), p. 123.

⁷⁵ Caylus 1910 (1), p. 122.

⁷⁶ Caylus 1910 (1), p. 121.

La définition de l'amateur par Caylus nous permet de saisir le sens de son activité de graveur. Cette figure historique s'accorde avec les nouveaux fondements théoriques de l'étude de l'art, joignant comparaison visuelle et pratique des arts. Pour Caylus, l'amateur tient donc un rôle dans l'analyse artistique : grâce à son goût, il oriente le développement de l'art national et revendique ainsi son autorité dans la critique d'art au détriment des artistes.

2.1.2 DE LA PERCEPTION DU DESSIN À SA REPRODUCTION GRAVÉE

À l'image de ses contemporains, Caylus porte une attention particulière à l'étude du dessin. Afin de prouver l'utilité de cet art à la communauté académique, Caylus présente une conférence intitulée *Discours sur les desseins* lors de son entrée à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 7 juin 1732⁷⁷. Dans cet entretien, il décrit tous les bénéfices que procure le dessin pour le peintre, comme pour l'amateur. Ce discours est particulièrement intéressant pour la présente analyse puisqu'il permet de comprendre la vision de l'art de Caylus au moment où il grave les dessins du Cabinet du Roi et de la collection Pierre Crozat⁷⁸.

Pour Caylus et beaucoup de ses contemporains, le dessin adhère à un objectif précis, à savoir la compréhension de la peinture. Il s'agit de la *prima idea* d'un projet de plus grande envergure, indispensable à l'achèvement du second objet. Son étude méticuleuse permet de déceler « *la façon dont le Peintre a sçu lire la Nature.* »⁷⁹. Lieu de réflexion de l'artiste, le dessin dévoile le processus de l'œuvre finale, notamment grâce aux *pentimenti* et aux changements de composition entre l'esquisse et la peinture. En rassemblant de nombreux

⁷⁷ Montaignon (éd.) 1875-1909, T. V, p. 102.

⁷⁸ Caylus avait aussi reproduit les caricatures de Léonard de Vinci appartenant à Pierre-Jean Mariette. Dans ce chapitre, nous utilisons également des sources plus tardives, telles que les conférences prononcées par Caylus à l'Académie autour des années 1750 ainsi que l'avertissement de son *Recueil d'Antiquités*.

⁷⁹ CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de (éd.), « Discours du Comte de Caylus sur les dessins », in : *Revue universelle des arts*, n° 9, 1859, p. 320.

dessins, le peintre dispose de modèles de référence et prend connaissance de la production artistique. Caylus insiste sur le rapprochement entre le connaisseur et le maître ancien qu'engendre le dessin ; un sentiment d'empathie habite l'observateur de l'œuvre. Celui-ci ressent l'émotion de l'artiste au moment de la création : il assiste à l'*inventio*. Grâce au savoir acquis par l'étude de cet art, l'amateur perfectionne son goût de manière optimale. Néanmoins, Caylus met en garde contre la tentation de dessiner sans but final. Ces dessins indépendants ne comportent pas, selon lui, les avantages décrits : « *le véritable goust ne sera pas pleinement satisfait en étudiant leurs ouvrages.* »⁸⁰ Selon Caylus, le dessin autonome éloigne son auteur de la peinture, il manque alors d'harmonie dans ses compositions et la réalisation de son clair-obscur est peu pertinente. Néanmoins, l'analyse d'œuvres médiocres se révèle tout aussi enrichissante pour la compréhension du travail d'un artiste. L'étude d'un bon ou d'un mauvais dessin permet au connaisseur et au peintre de détecter le « *maniéré* », c'est-à-dire un geste mécanique qui éloigne le peintre de l'imitation de la nature. Afin de l'éviter, Caylus recommande de procéder à des comparaisons visuelles contribuant à l'assimilation de l'éventuel « *abus de cette manière* ». L'observation comparative des dessins décèle ainsi l'habileté ou l'inexpérience de chaque artiste. Permettant de discerner les grands maîtres de la peinture, cette pratique participe au progrès des arts.

Ainsi, l'étude du dessin est fréquemment liée à sa pratique et à sa traduction en gravure. L'interprétation d'esquisses ressort d'un procédé cognitif, mais également ludique. Pour le peintre comme pour l'amateur, il s'agit d'une part de saisir la *maniera* des différents artistes⁸¹, l'acte de copier permettant d'étudier les anciens

⁸⁰ Chennevières (éd.) 1859, p. 320.

⁸¹ Griener 2010, p. 234 ; ROCHEBLAVE Samuel, *Essai sur le Comte de Caylus : l'homme – l'artiste – l'antiquaire*, Paris : Hachette, 1889, p. 148.

maîtres et d'exercer « *la justesse de son œil* »⁸². Par une observation méticuleuse, l'amateur recherche la souplesse du geste. D'autre part, la reproduction permet la diffusion des modèles classiques pour les artistes contemporains. Lorsque la gravure est fidèle à l'œuvre qu'elle reproduit, elle devient son substitut. Dans sa première conférence à l'Académie de peinture, Caylus explique qu'une copie est jugée originale si elle est acceptée ainsi par un connaisseur ou un peintre⁸³. Joachim Rees, auteur d'une monographie récente sur Caylus, indique que la pratique d'un amateur dépasse en effet la simple reproduction mécanique: « *Die Hand des Künstlers erhält in der Hand des Amateurs ein verlässliches Double.* »⁸⁴ Néanmoins, l'opinion publique conférant un statut substitutif au dessin gravé n'est pas unanime au XVIII^e siècle: Charles Nicolas Cochin (1715-1790) estime par exemple que la main de l'amateur est toujours présente dans la reproduction et que celle-ci ne peut donc pas être considérée comme un original⁸⁵. Dans une lettre au jeune artiste Louis Jean-François Lagrenée (1724-1805), alors en séjour à Rome, Caylus recommande la copie d'une grande diversité de maîtres, et principalement de Raffaello Santi (1483-1520), pour l'apprentissage des expressions douces⁸⁶. En outre, il conseille de reproduire uniquement certains détails, tels qu'un drapé ou un membre du corps, à la place de l'œuvre entière. Un copiste doit en effet se concentrer sur une partie de l'œuvre pour être capable de rendre la « *légèreté de l'outil* » du grand maître. Caylus définit cette expression comme « *les dernières touches qui, conduites par un sentiment exquis,*

⁸² CAYLUS Comte de, « Sur la manière et les moyens de l'éviter », in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 178.

⁸³ Chennevières (éd.) 1859, p. 321.

⁸⁴ Rees 2006, p. 158.

⁸⁵ COCHIN Charles Nicolas, « Lettre à Marigny », in: *Archives de l'art français*, T. XX, n° 3, 1904, p. 63.

⁸⁶ CAYLUS Comte de, « Lettre à Lagrenée », in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 211-213.

fleurissent toutes les parties du tableau.»⁸⁷. La saisie de la «*légèreté de l'outil*», considérée comme la virtuosité de l'artiste ou comme la «*véritable signature du peintre*»⁸⁸, définit l'objectif de la reproduction du dessin selon Caylus. L'amateur se plaît à reproduire cette «*signature du peintre*», à saisir son talent, tout en démontrant qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de l'artiste original. Il existe une sorte de défi ludique, de concurrence avec les maîtres anciens, dans le but de démontrer que l'artiste interprète est capable d'adopter différents styles, tout en affirmant sa propre expression artistique.

2.1.3 «LA “MANIÈRE” DE CAYLUS GRAVEUR EST CELLE DU DESSINATEUR QUI ESQUISSE»⁸⁹

Conforme à son rôle d'amateur, Caylus exécute environ trois mille deux cents estampes, principalement des gravures d'interprétation⁹⁰. Au retour de ses voyages en Italie et au Levant, il exerce son œil et sa main grâce à son cercle d'amis. Alors qu'il dessine durant de nombreuses heures à l'Hôtel Crozat avec Antoine Watteau⁹¹, il reçoit les bases de l'enseignement de la gravure par Charles Antoine Coypel⁹². Pierre-Jean Mariette joue également un rôle dans la formation artistique du comte, en particulier sur le plan théorique⁹³. Caylus se spécialise alors dans la copie de dessins à l'eau-forte, tout en pratiquant de temps à autre la

⁸⁷ CAYLUS Comte de, « De la légèreté de l'outil », in : *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris : Renouard, 1910, p. 156.

⁸⁸ DÉMORIS René, « Le comte de Caylus entre théorie et critique d'art : une esthétique du 'laissé' ? », in : *Le Comte de Caylus : les arts et les lettres*, Amsterdam : Rodopi, 2004, p. 37.

⁸⁹ Rocheblave 1889, p. 160.

⁹⁰ Pour un inventaire des estampes exécutées par le comte de Caylus : ROUX Marcel, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, IV, Paris : Bibliothèque nationale, 1940, p. 53-155.

⁹¹ Chennevières/Montaiglon (éd.) 1851-1860, T. I, p. 341.

⁹² Voir : Rees 2006, p. 128.

⁹³ Markus A. Castor commente le rôle de Mariette dans l'apprentissage artistique de Caylus : Castor 2002, p. 41.

xylographie et la manière noire, ou en copiant également quelques peintures. Dans ses estampes, il porte une attention particulière à l'exactitude de la reproduction face à l'original : « *Il est impossible d'être davantage autrui en restant soi-même, de pousser davantage la ressemblance jusqu'à l'illusion* »⁹⁴, selon Samuel Rocheblave (1854-1944), le premier biographe de l'amateur. Cette déclaration témoigne de l'ambivalence présente dans une gravure d'interprétation qui oscille entre l'adoption du *ductus* d'un artiste et l'expression de son propre style artistique. La correspondance avec les matériaux utilisés pour le dessin importe peu, l'objectif n'est pas de rendre la texture de la craie par l'eau-forte⁹⁵, mais de capturer la « *légèreté de l'outil* », c'est-à-dire l'esprit du dessin. Dans un souci d'exactitude, Caylus indique le nom de l'inventeur et signe ses estampes de la lettre « c » accompagnée d'une croix. La provenance des dessins apparaît parfois sur la gravure.

Lors d'une conférence à l'Académie royale de peinture, Caylus relate son expérience pratique de la gravure ainsi que les bénéfices qu'elle lui apporte :

*« [...] ce qui me met en état de parler de ce chef-d'œuvre de l'esprit et de l'art : c'est non seulement l'étude méditée que j'en ai faite, mais un développement que les planches que j'ai gravées m'ont mis en état de faire ; car en prenant le trait et en travaillant sur le cuivre, j'ai toujours eu soin d'observer les chaînes de la composition et la nécessité de chaque partie par rapport à son tout : la suppression que je faisais d'une partie me donnait un éclaircissement, et le terminé me démontrait le doute qui pouvait me rester. Par ce moyen, je méditais sur les routes différentes que les grands hommes ont prises pour arriver au degré de perfection où nous les voyons. »*⁹⁶

⁹⁴ Rocheblave 1889, p. 160.

⁹⁵ L'invention de la manière de crayon, datant de la fin des années 1750, est postérieure aux œuvres de Caylus : Raux 2006, p. 59.

⁹⁶ CAYLUS Comte de, « De la composition », in : *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris : Renouard, 1910, p. 171 et 172.

Derrière l'interprétation d'un dessin se dissimule un véritable travail de poïétique. Cet art se prête particulièrement bien à une telle entreprise, puisque, comme nous l'avons évoqué, il permet de comprendre le processus de création chez un artiste et de le « *voir tel qu'il est* »⁹⁷. En modifiant les éléments d'un dessin, Caylus tente de comprendre pourquoi ce détail est si important pour l'ensemble de la composition. La pratique cognitive prend ainsi tout son sens.

Caylus distingue sa pratique de l'art en tant qu'amateur de celle d'un artiste professionnel, qui suit une formation académique et qui entraîne son imitation de la nature. Il considère son activité d'aquafortiste comme un passe-temps et décrit son œuvre comme un plaisir personnel qui sert aux « *amusements d'un homme du monde* »⁹⁸. Karl Heinrich von Heineken considère aussi la pratique de Caylus sous l'angle du divertissement : « *Le comte de Caylus, Amateur des Arts & Protecteur des Artistes, qui a gravé beaucoup pour son amusement.* »⁹⁹ En tentant de rivaliser avec les maîtres anciens, Caylus s'adonne à un jeu sérieux qui répond aux activités traditionnelles d'un amateur. Il exploite un concept emblématique de la culture mondaine des Lumières : la *sprezzatura*, ou la maîtrise d'un art sans effort. En effet, le comte semble saisir d'un geste sûr et rapide l'esprit des plus grands maîtres tout en se divertissant. La facilité avec laquelle Caylus grave les dessins renvoie une image erronée de la réalité qui alimente le mythe de la *sprezzatura*, initiée par Baldassare Castiglione (1478-1529) dans son *Libro del Cortegiano*¹⁰⁰.

Malgré un amusement certain perçu dans l'exécution de ses œuvres, Caylus participe activement à la vie artistique parisienne. En effet, il prend part à deux entreprises savantes majeures :

⁹⁷ De Piles 1699, p. 67.

⁹⁸ SÉRIEYS Antoine (éd.), *Lettres inédites d'Henri IV, et de plusieurs personnages célèbres*, Paris : Tardieu, 1802, p. 189.

⁹⁹ Heineken 1778-1789, p. 175.

¹⁰⁰ CASTIGLIONE Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, 14^e éd., introduction par Amedeo Quondam, Milan : Garzanti (I grandi libri ; vol. 260), 2009.

le *Recueil Crozat* (1729) et le *Recueil de Testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci*¹⁰¹ (1730). En collaboration avec Mariette, Caylus partage, probablement dès les années 1720, le désir d'orienter le goût national vers l'art italien classique, alors apprécié par le cercle de connaisseurs réunis chez Pierre Crozat. Il se sent également concerné par les nouveaux fondements théoriques de l'histoire de l'art : son œuvre gravé se place donc au croisement entre un acte pédagogique et un acte récréatif.

Les contemporains de Caylus reconnaissent l'assurance de son geste ainsi que sa précision. Charles Nicolas Cochin, qui dresse pourtant un portrait critique de l'amateur¹⁰² et conteste l'usage de la reproduction, admet que Caylus réussit « *assés bien pour rappeler l'esprit de l'original.* »¹⁰³. Il n'est pas le seul : Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), un collectionneur italien avec lequel Mariette correspond, admire la capacité de Caylus à saisir le *ductus* de chaque artiste : « *Je ne saurais assez vous exprimer combien les gravures exécutées par M. le comte de Caylus m'ont fait plaisir, en ce qu'elles conservent merveilleusement le caractère de chaque auteur, bien qu'il passe d'une manière à une autre entièrement différente.* »¹⁰⁴ Il poursuit son récit à Pierre-Jean Mariette en décrivant l'enrichissement que lui procure l'observation des estampes de Caylus :

« *Quelle belle chose que ces paysages du Guerchin ! Mais que dirais-je de ceux des Carraches ? Antonio diffère complètement d'Annibal, d'Augustin et de Louis. La manière*

¹⁰¹ CAYLUS Comte de, MARIETTE Pierre Jean, *Recueil de Testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*, Paris : Aux Colonnes d'Hercules, 1730.

¹⁰² Voir : HENRY Charles, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe*, Paris : Baur (Société de l'histoire de l'art français), 1880.

¹⁰³ Cochin 1904, p. 63.

¹⁰⁴ DUMESNIL Antoine Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes, Tome I Pierre-Jean Mariette*, Genève : Minkoff, 1973, p. 338.

d'Augustin n'est pas la même que celle des trois autres. Chez Annibal, on retrouve ce grandiose qui le fait, d'après moi, distinguer de ses cousins. Chez Louis, on découvre un style qui se rapproche beaucoup de celui d'Annibal. Chez Jean-François Grimaldi, de Bologne, on admire une manière beaucoup plus large que celle des quatre maîtres sus-nommés. C'est un effet dû à la profonde intelligence de M. le comte de Caylus. »¹⁰⁵

Ces compliments le prouvent : la capacité d'un graveur de s'adapter à une *maniera* comme à une autre, d'interpréter des vocables différents avec la même main, est une qualité recherchée et appréciée au XVIII^e siècle. Gabburri adresse donc un éloge particulièrement flatteur à Caylus.

Voltaire (1694-1778) apprécie également la production artistique de Caylus, au sujet de laquelle il compose quatre vers publiés dans son ouvrage *Le Temple du Goût*¹⁰⁶ : « *Caylus ! tous les arts te chérissent ; / Je conduis tes brillans desseins, / Et les Raphaels s'applaudissent / De se voir gravés par tes mains.* » Dans une lettre de Voltaire de 1733, l'homme de lettres s'excuse de la publication de cet éloge ayant contrarié Caylus. Il affirme en outre que son œuvre est répandue dans le milieu culturel :

« Je n'ai pas cru qu'une louange si juste pût vous offenser. Vos ouvrages sont publics ; ils honorent les cabinets des curieux, mes porte-feuilles en sont pleins, votre nom est à chacune de vos estampes. Je ne pouvois pas deviner que vous fussiez fâché que des ouvrages publics, dont vous nous honorez, fussent loués publiquement. »¹⁰⁷

L'œuvre de Caylus connaît une diffusion internationale de son vivant. Outre l'Italie, l'amateur bénéficie également d'une réputation en Angleterre, ainsi que l'indique Sir Joshua Reynolds

¹⁰⁵ Dumesnil 1973, p. 339.

¹⁰⁶ VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Amsterdam : Etienne Ledet, 1733.

¹⁰⁷ Sériey (éd.) 1802, p. 187 et 188.

(1723-1792) en affirmant la popularité d'une estampe de Caylus: «*I will mention a drawing of Raphael, 'The Dispute of the Sacrament', the print of which, by Count Caylus is in every hand.*»¹⁰⁸ Néanmoins, d'autres auteurs, comme Claude-Henri Watelet (1718-1786), doutent des compétences artistiques de Caylus. Watelet indique en effet dans son *Dictionnaire des arts, peinture, sculpture et gravure* de 1792 que Caylus «*a beaucoup gravé à l'eau-forte avec plus de zèle que de talent.*»¹⁰⁹. La réception de l'œuvre de Caylus oscille ainsi entre les jugements honnêtes, les formules de politesse liées à son rang social et les critiques partiales de ses adversaires.

2.1.4 LE DESSIN PAR L'ESTAMPE :

DÉFINITION D'UN SYSTÈME DE TRADUCTION

Selon les commentaires, Caylus réussit à capter l'esprit des dessins qu'il reproduit. Il retrace les principales lignes et tient compte de la spontanéité du geste des maîtres anciens, à l'instar du trait caractéristique d'Annibale Carracci (1560-1609). Pourtant, ses estampes ne sont pas des fac-similés. Dans un paysage de Tiziano (1488/90-1576)¹¹⁰ représentant une chèvre au premier plan, Caylus reproduit la composition dans le style de l'artiste, tout en prenant quelques libertés (ill. 1 et 2). Il ne s'agit pas d'une copie minutieuse, puisque l'avant-toit d'un bâtiment de l'arrière-plan est supprimé et les traits à la plume indiquant les collines ne sont pas identiques dans les deux représentations. Par ailleurs, si le dessin comporte la signature de son auteur, Caylus ne la reproduit pas. Ces légères distinctions révèlent l'importance chez l'amatuer, non pas d'exécuter une copie exacte de chaque trait, mais de rendre l'atmosphère générale de l'œuvre. Caylus se concentre sur la reproduction du *ductus* de l'artiste qu'il interprète.

¹⁰⁸ JOHNSON, Edward Gilpin (éd.), *Sir Joshua Reynolds's discourses on art*, Chicago : A.C. McClurg and Company, 1891, p. 61.

¹⁰⁹ WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, T. II, Paris : Fuchs, 1792, p. 592.

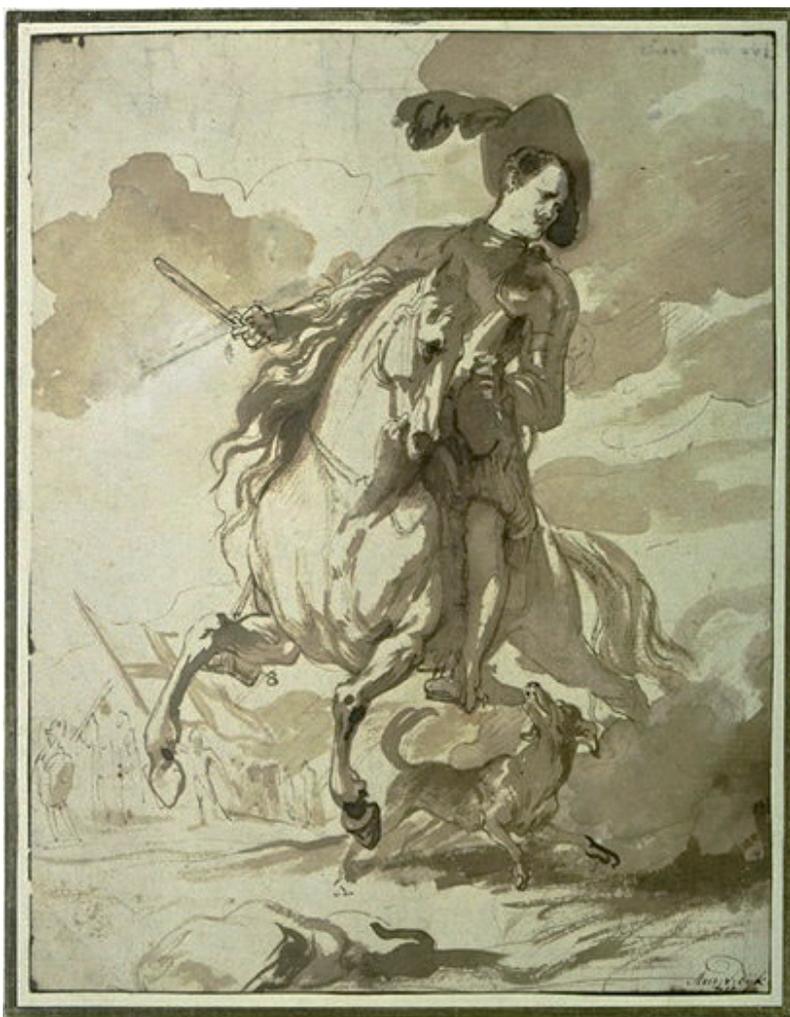
¹¹⁰ Dans le présent travail, nous avons conservé les noms d'artistes attribués par Caylus, même si certains ne sont plus acceptés aujourd'hui.



Ill. 1 : Tiziano, *Paysage avec des bâtiments de ferme et une chèvre*, plume et encre brune, 158 x 220 mm, Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. 5539 Recto, © RMN.



Ill. 2 : Comte de Caylus d'après Tiziano, *Paysage avec des bâtiments de ferme et une chèvre*, eau-forte, 157 x 221 mm, Recueil Arlaud, détail ill. 65, © André Longchamp.



III. 3 : Anton van Dyck, *Général sur un cheval au galop*, plume et encre brune et lavis brun, 236 x 185 mm, Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. 19924 Recto, © RMN.



Ill. 4 : Comte de Caylus d'après Anton van Dyck, *Général sur un cheval au galop* eau-forte, 236 x 203 mm, Recueil Arlaud, détail ill. 71, © André Longchamp.

L'amateur assure donc la tâche d'un traducteur : il doit adapter les caractéristiques du dessin à la méthode de reproduction employée. Il interprète donc les propriétés techniques particulières à un dessin et, sous leurs formes traduites, les applique aux composantes propres à l'eau-forte. La gravure au trait ne permet pas en effet de rendre toutes les variations de textures des matériaux employés pour un dessin. Si l'eau-forte offre une imitation proche du trait à la plume, comme le témoigne le dessin de Tiziano, les autres matériaux requièrent pour leur part une adaptation. Par exemple, aucune nuance ne peut rendre la texture sèche et poudreuse de la craie, et le tracé de celle-ci s'apparente à celui de la plume. Quant à l'imitation du lavis, la gravure au trait ne peut représenter l'effet de surface ; il se traduit donc par des hachures parallèles ou croisées. Un second exemple illustre les difficultés de traduction de certains matériaux et les solutions adoptées par Caylus. Celui-ci examine un dessin alors attribué à Anton van Dyck (1599-1641), aujourd'hui considéré comme une copie du maître, représentant un général sur son cheval (ill. 3 et 4). Réalisé à la plume et au lavis, ce dessin comporte une difficulté de traduction supplémentaire : la reproduction des différentes teintes du lavis par la gravure au trait¹¹¹. Le résultat présente plusieurs divergences avec l'original. Dans une composition générale similaire, la différence majeure tient dans le traitement des ombres réalisées au lavis. En raison d'une technique non adaptée, l'effet du clair-obscur de l'estampe est moins contrasté dans la reproduction, notamment pour les nuages et les ombres. La gravure de Caylus suggère donc une impression plus statique, l'action n'étant plus au centre de l'œuvre. Sans la spontanéité du lavis, l'esprit du dessin est moins conforme. Le système de traduction de Caylus se concentre sur la ligne et sur la compréhension du *ductus* d'un artiste. Les modalités de traduction varient donc selon le matériau reproduit.

¹¹¹ La gravure en manière de lavis a été inventée à la fin des années 1750 : Raux 2006, p. 62.

2.2 LES *ESTAMPES GRAVÉES SUR LES DESSINS DU CABINET DU ROI* : UN ACCÈS FACILITÉ

Caylus entreprend la reproduction de nombreux dessins provenant des plus importantes collections parisiennes de son temps. Dès qu'il fréquente l'Hôtel Crozat, Caylus copie les œuvres du riche financier et en traduit certaines en gravure à des fins d'étude¹¹². Poursuivant un même objectif, il se concentre sur les dessins du Cabinet du Roi, dont une part importante provient de la collection d'Everard Jabach, qui a partiellement été achetée par le roi en 1671¹¹³. Son ami Charles Antoine Coypel, responsable des collections royales de dessins et de peintures depuis 1721, lui facilite l'accès aux œuvres¹¹⁴. L'activité de Caylus au Cabinet du Roi semble débiter peu après la nomination de Coypel, ce que suggère la date de 1728 inscrite dans le recueil offert à Jacques-Antoine Arlaud. Contenant une palette d'artistes divers, cet ouvrage indique que Caylus avait déjà reproduit de nombreux maîtres au moment où il entame le recueil qui nous intéresse. Une datation autour de 1721 nous semble donc acceptable¹¹⁵. Caylus reproduit ainsi plus de deux cent vingt dessins de la collection royale, parallèlement aux deux entreprises éditoriales, le *Recueil Crozat* et le *Recueil Jullienne*.

Caylus grave prioritairement les esquisses de paysage des maîtres anciens, généralement classées sous «dessins de rebut»¹¹⁶. Il choisit les œuvres de la collection suivant son goût personnel, raison pour laquelle il s'intéresse principalement aux maîtres italiens des XVI^e et XVII^e siècles, notamment

¹¹² Chennevières/Montaiglon (éd.) 1851-1860, T. I, p. 341.

¹¹³ Voir à ce sujet : Py 2001, p. 11.

¹¹⁴ De nombreux auteurs sont de cet avis : Schwaighofer 2009, p. 52 ; Ris L. Clément de, *Les amateurs d'autrefois*, Paris : E. Plon et Cie, 1877, p. 259.

¹¹⁵ Contrairement à la thèse de Markus A. Castor qui propose une datation autour de 1730 : Castor 2010, p. 114. Quant à Louis Clément de Ris, il suppose que Caylus a débuté son activité en 1719 : Ris 1877, p. 262.

¹¹⁶ En opposition aux « dessins d'ordonnance » : Michel 2004, p. 31.

Raffaello Santi, Carracci, Tiziano, Parmigianino (1503-1540) et Guercino (1591-1666). La copie des maîtres flamands forme une minorité dans son œuvre gravé. Caylus travaille surtout d'après Rembrandt (1606-1669), Paul Bril (1554-1626), Peter Paulus Rubens (1577-1640) et Anton van Dyck. Dans un souci de précision, il adapte la taille de ses cuivres au format des dessins qu'il reproduit¹¹⁷. Par ailleurs, il prend le soin de numéroter ses estampes selon une logique qui reste pour le moment indéterminée. Nous savons cependant que les numéros gravés correspondent à diverses séries puisqu'un nombre est parfois attribué à plusieurs œuvres. Ses estampes sont ensuite diffusées dans les milieux de connaisseurs à titre pédagogique et scientifique. Outre un divertissement, ses reproductions dressent des comparaisons significatives entre les maîtres anciens, distinguant ainsi les caractéristiques stylistiques propres à chacun. Elles contribuent au développement du savoir des amateurs et collectionneurs.

En 1747, Caylus offre deux cent vingt-trois matrices en sa possession à l'Académie royale de peinture et de sculpture par l'intermédiaire de Charles Antoine Coypel. Les cuivres d'après les dessins du Cabinet du Roi sont destinés à orienter les académiciens vers l'art italien classique. Néanmoins, Charles Nicolas Cochin indique dans une de ses lettres que les estampes réimprimées par l'Académie ne connaissent pas le succès espéré :

« [Caylus] a fait cadeau des planches à l'Académie. Pour en faciliter le débit en faveur des élèves, on les a mises au plus bas prix, de manière à ne retirer que les frais, et cependant on n'en vend pas une suite en six ans. Le public n'achète que ce qui lui est utile ou ce qu'il trouve agréable. Il y a peu d'agrémens dans cette gravure et son utilité réelle est de fournir de bons originaux de têtes, pieds, mains et académies. »¹¹⁸

¹¹⁷ Les dimensions des estampes sont proches de celles des dessins, voir les comparaisons de formats dans l'annexe 2.

¹¹⁸ Cochin 1904, p. 63.

Cochin rappelle que les reproductions d'œuvres d'art ne peuvent être considérées comme des originaux. Il profite de cet échec pour démontrer que les artistes partagent son avis.

Bien que simultanée, l'activité de Caylus au sein de la collection royale ne concerne pas l'entreprise éditoriale, le *Cabinet du Roy*. Premièrement conduit par Colbert dans les années 1660, ce recueil visait la diffusion de la gloire de Louis XIV. Il est réédité au début du XVIII^e siècle sous la direction de Jean-Paul Bignon (1662-1743), bibliothécaire du roi. Pendant son activité, Bignon entame une restructuration complète des collections royales en les séparant en départements distincts ainsi qu'en dressant un inventaire des objets conservés. Parmi les nombreuses modifications, Bignon s'applique à standardiser les formats des estampes, à supprimer les textes désuets¹¹⁹ ainsi qu'à améliorer la qualité de certaines planches. Le catalogue présentant les vingt-trois volumes est édité en mai 1727¹²⁰. La réorganisation du Cabinet du Roi ne concerne pas la collection des dessins. Au sein de cette entreprise, aucun volume n'est publié à ce sujet. L'activité de Caylus s'avère ainsi un complément au *Cabinet du Roy* même si elle ne remplit pas les mêmes objectifs : le premier professe la gloire du monarque alors que le second sert à l'étude de l'art. La reproduction des dessins de la collection du roi entre donc dans le cadre d'une pratique d'amateur et non d'une commande royale. Un commentaire de Pierre-Jean Mariette sous-entend que Caylus reproduit un corpus de dessins non prédéfini pendant une durée indéterminée, ce qui suggère que l'amateur entreprend cette activité librement, sans les contraintes d'une commande :

«Lorsqu'il eût connu M. Crozat, et qu'il eût pénétré dans son beau cabinet, il lui emprunta des desseins, les copia, et finit par en graver un grand nombre. Il se rabattoit ensuite sur

¹¹⁹ Il souhaitait rééditer des nouveaux textes qui n'ont jamais vu le jour : Castex 2008 (1), p. 49.

¹²⁰ FLEURY André Hercule de, *Suite et arrangement des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roi*, Paris : Imprimerie royale, 1727. Le catalogue est aussi connu sous le nom de « Estampes du Cabinet du Roi ».

ceux du Roi, et pendant plusieurs années il ne fit autre chose que d'en faire des gravures. Il étoit alors très lié d'amitié avec M. Coypel, qui en avoit la garde. Il ne cessa de s'en occuper que lorsqu'il cessa de fréquenter M. Coypel aussi souvent qu'il l'avoit fait.»¹²¹

Afin de faciliter les comparaisons visuelles, les estampes d'après les dessins du Cabinet du Roi sont régulièrement compilées en recueil. Il existe diverses formes d'ouvrages, contenant soit la collection du Cabinet du Roi soit une sélection plus générale de l'œuvre gravé de l'amateur. Dotés d'une particularité propre, les recueils remplissent constamment leur fonction d'origine : une pédagogie du regard et du goût.

¹²¹ Chennevières/Montaignon (éd.) 1851-1860, T. I, p. 341.

3. UNE PARTICULARITÉ, L'EXEMPLAIRE DE JACQUES-ANTOINE ARLAUD

3.1 UN RECUEIL OFFERT AU «*PEINTRE DU RÉGENT*»

Le recueil du comte de Caylus conservé au Cabinet d'arts graphiques de Genève présente une sélection d'estampes gravées d'après les dessins du Cabinet du Roi et de la collection de Pierre Crozat. L'ouvrage de format in-folio contient cent vingt-quatre gravures collées en plein¹²². Toutes les estampes sont numérotées à l'encre noire dans leur ordre d'apparition au sein du volume ; ce nombre est indépendant du numéro que Caylus a gravé sur les cuivres. Une page de titre introduisait probablement l'ouvrage, mais elle a disparu au cours du temps. Simple, la couverture ne comporte aucune dorure, à l'exception de l'inscription «*CAYLUS*» au dos.

Certes considéré comme un objet de valeur, le recueil reste toutefois un document d'étude. L'hétérogénéité du papier utilisé pour l'impression des gravures, allant des teintes beige foncé à blanc, trahit des provenances diverses : il ne s'agit pas d'un lot uniforme

¹²² CAYLUS Comte de, *Recueil de dessins gravés par le Comte de Caylus*, vers 1728, 61,1 x 46,6 x 3,3 cm, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève, collection de la Société des arts de Genève, SDA livre 0001. Aujourd'hui, le volume en contient cent vingt-trois, puisque l'une d'entre elles, portant le numéro 29, a été découpée (ill. 44).

d'estampes rassemblées dans un volume. Certaines ont été réutilisées, comme le démontre l'estampe comportant le numéro 121, sur laquelle une inscription coupée en dessous de l'image reste légèrement visible (ill. 83). Fréquent dans les recueils factices, le remploi d'estampes est une pratique répandue, perceptible également dans les collections de plus grande envergure, à l'instar des albums Spencer¹²³. Dans le recueil de Caylus, les feuilles sont de plus coupées à la cuvette, qui n'est alors plus visible, mais le format des estampes reste identique à celui de la plaque de cuivre¹²⁴. Ce geste suggère d'une part une approche documentaire de l'estampe, où l'intérêt se situe avant tout dans l'image représentée plus que dans la gravure en tant qu'objet. D'autre part, les estampes étant considérées comme des substituts aux dessins qu'elles reproduisent, la cuvette n'a pas d'importance particulière dans le cas présent. Quant à l'emplacement des images, l'auteur a tracé leur position à la mine de plomb sans grande minutie en employant l'estampe comme patron. La gravure 118, sur laquelle le trait à la mine de plomb dépasse largement, dénonce une telle méthode (ill. 82). Malgré sa délimitation, l'emplacement n'est pas nécessairement respecté.

Une inscription au deuxième de couverture nous révèle le nom du destinataire de ce recueil. Caylus offre ce volume à Jacques-Antoine Arlaud, un miniaturiste genevois ayant vécu quarante ans à Paris : «*Toutes les estampes contenues dans ce livre au nombre de cent vingt et quatre ont été gravées d'après les desseins originaux des plus celebres peintres qui sont dans le Cabinet du Roy de France par Monsieur Le Comte de Caylus cy devant Colonel de Dragons, qui les a données à Jaques Antoine Arlaud Citoyen de Geneve à Paris en 1728.*»

¹²³ Par exemple, une inscription à la plume est coupée sur l'estampe fixée en fenêtre à la page 93 du volume IX des albums Spencer, conservés au Harvard Art Museums à Cambridge, Massachusetts.

¹²⁴ Les dimensions indiquées par l'Inventaire du fonds français (IFF) et celles des estampes du recueil Arlaud sont relativement égales : Roux 1940, p. 53-155 et annexe 2.

3.1.1 PORTRAIT DU MINIATURISTE

Arrivé en 1688 ou 1689 à Paris, le « *Citoyen de Geneve* » reçoit très vite les privilèges de Philippe II, duc d'Orléans, qui lui propose un logement au château de Saint-Cloud après sa nomination en tant que peintre et maître artistique du régent¹²⁵. La mère de Philippe d'Orléans, Madame (1652-1722), apprécie également le Genevois et lui offre son portrait en 1718¹²⁶. Miniaturiste reconnu, Jacques-Antoine Arlaud jouit d'une célébrité dans les cercles artistiques parisiens, comme l'attestent de nombreuses mentions dans les dictionnaires contemporains¹²⁷. En outre, peu de temps après sa mort, Léonard Baulacre (1670-1761), historien genevois et ami d'Arlaud, rédige de nombreux éloges qui paraissent aussi bien en France qu'en Suisse dans les journaux les plus consultés, tels que le *Mercure de France*¹²⁸.

Jacques-Antoine Arlaud consolide sa réputation avec son chef-d'œuvre, la *Léda*, qu'il dessine d'après un bas-relief attribué à Michel-Ange et conservé dans le cabinet de Monsieur Cromelin à Paris¹²⁹. Les témoignages relatent tous le degré extrême d'illusion qu'atteint l'œuvre d'Arlaud :

¹²⁵ Entre autres : [BAULACRE Léonard], « Lettre à M. E... pasteur de la S..., sur les ouvrages de M. Arlaud, célèbre peintre de Genève », in : *Bibliothèque britannique, ou Histoire des ouvrages des savants de la Grande-Bretagne*, XXI, avril-mai-juin 1743, p. 381.

¹²⁶ Arlaud précise la provenance de ce tableau dans son testament : *Testament olographe de Jacques-Antoine Arlaud*, 6 avril 1740, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. E, n° 13, p. 59.

¹²⁷ Tels que l'*Abecedario* de Pierre-Jean Mariette, l'*Abecedario pittorico* de Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727), *La Vie des Peintres flamands et hollandais* de Jean-Baptiste Descamps (1714-1791), ainsi que la *Geschichte und Abbildung der Besten Mahler in der Schweiz* de Johann Kaspar Füssli (1706-1782).

¹²⁸ Voir la bibliographie de cet ouvrage sous le nom de Baulacre.

¹²⁹ [BAULACRE Léonard], « Lettre de M... écrite de Genève le 22 juin 1743 à M. le C.D.L.R. sur la mort de Jacques-Antoine Arlaud, habile peintre de Genève », in : *Mercure de France*, juillet 1743, p. 1615; Chennevières/Montaignon (éd.) 1851-1860, T. I, p. 30 et 31.

« De ce travail il a résulté une Copie si semblable à l'Original que ce papier étoit devenu du Marbre, et les Figures un Relief effectif. La plupart de ceux qui voioient ce Tableau pour la première fois commençoient par y porter la main pour s'assurer par l'atouchement de ce qu'ils voioient. Je le vis à Paris peu de tems après qu'il fut achevé, & je jouai aussi des doits. »¹³⁰

Cette remarque, liée à un *topos* sur les vies d'artistes, démontre également l'importance de la fidélité de la copie, qui concerne Arlaud, à l'instar de Caylus et des membres de l'Hôtel Crozat. Afin d'assurer la véracité de son propos, l'auteur relate son expérience vécue, lui aussi ayant été trompé par l'illusion optique que procure la reproduction de la *Léda*. Il ajoute ensuite que même les sculpteurs, hommes du métier, s'y sont mépris. En dépit des compliments, Arlaud détruit la reproduction lorsqu'il vient vivre à Genève. À la hauteur de la réputation de l'œuvre, cet acte fait scandale dans toute la capitale française¹³¹.

À Paris, Arlaud constitue une collection renommée que Germain Brice conseille de visiter en 1725 dans sa *Nouvelle Description de la Ville de Paris* :

« Dans la rue de Condé, vis à vis des murailles du jardin de cet hôtel, est l'appartement de Jacques-Antoine ARLAUD, qui réussit si heureusement dans les portraits en miniature, qu'aucun maître ne le lui peut à present disputer en ce genre si difficile. Son cabinet est rempli de tableaux de differens peintres renommes. »¹³²

¹³⁰ [Baulacre] (1) 1743, p. 384 et 385.

¹³¹ Soucieux de sa postérité, Arlaud tente probablement de perpétuer sa mémoire par ce geste. Danielle Buyssens commente la destruction de l'œuvre dans sa thèse de doctorat : BUYSENS Danielle, *La question de l'art à Genève : du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève : La Baconnière Arts (Me(s) moires), 2008, p. 42-51.

¹³² BRICE Germain, *Nouvelle Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, 8^e éd., T. III, Paris : Gandouin/Fournier, 1725, p. 350.

Malgré son importance, cette collection n'a pas fait l'objet d'une reconstitution¹³³. Il semble plutôt que le miniaturiste possède quelques albums prestigieux offerts notamment par le régent¹³⁴, ainsi que plusieurs portefeuilles d'estampes. Germain Brice cite les peintres majeurs dont les œuvres sont présentes dans le cabinet d'Arlaud: il s'agit par exemple de Tiziano, Rembrandt, Van Dyck et Rubens. En outre, Arlaud possède une remarquable collection de peintures et de dessins de son ami, Jean-Baptiste Forest (1635-1712).

Un second collectionneur des œuvres de Forest est Pierre Crozat¹³⁵. Partageant des goûts artistiques similaires et séjournant dans la même ville, il est fort probable que les deux collectionneurs se connaissent, voire se côtoient. Comme l'atteste un exemplaire de l'*Abrégé de la vie des peintres* dans son inventaire après décès¹³⁶, Arlaud est sensible à la doctrine formulée par Roger de Piles, à l'image des connaisseurs réunis chez Pierre Crozat. Myra Rosenfeld Nan suppose même que le Genevois rencontre de Piles par l'intermédiaire du duc d'Orléans¹³⁷. Selon cet auteur, il est possible qu'Arlaud assiste aux conférences de l'Académie royale de peinture, sans pour autant en être membre, n'étant pas de nationalité française. Ami de Nicolas de Largillière (1656-1746)

¹³³ Nous ne connaissons pas le contenu de la collection d'Arlaud, à l'exception de quelques informations décelées dans les sources, dans son inventaire après décès et dans son testament.

¹³⁴ *Testament olographe de Jacques-Antoine Arlaud*, 6 avril 1740, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. E, n° 13, p. 62.

¹³⁵ Ce qu'atteste l'inventaire reconstitué des peintures de Pierre Crozat : Stuffmann 1968, p. 50.

¹³⁶ *Inventaire après décès de Jacques-Antoine Arlaud*, 18 juin 1743, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. F 15.

¹³⁷ ROSENFELD NAN Myra, « Nicolas de Largillière et son élève Jean-Baptiste Oudry : deux portraitistes du Grand Siècle », in : *Entre Rome et Paris : Œuvres inédites du XIV^e au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des beaux-arts, 1996, Lausanne : Musée cantonal des beaux-arts (Les cahiers du Musée de Lausanne, vol. 4), 1996, p. 22.

et de Hyacinthe Rigaud (1659-1843)¹³⁸, Arlaud connaît également Antoine Watteau et reçoit la visite de Rosalba Carriera lors du voyage de la pastelliste à Paris en 1720-21¹³⁹. Fréquentant le même cercle artistique, il se peut que le miniaturiste genevois participe aux réunions organisées à l'Hôtel Crozat¹⁴⁰.

3.1.2 ENTRE CAYLUS ET ARLAUD :

L'ORIGINE D'UN DON STRATÉGIQUE

De caractère orgueilleux, Jacques-Antoine Arlaud souhaite imposer sa doctrine artistique aux peintres de son temps, ce qui ne plaît guère à certains amateurs d'art, à l'instar de Mariette¹⁴¹. Caylus connaît également le peintre genevois devenu célèbre à Paris. Dans la *Vie d'Antoine Watteau*, il relate une anecdote déplaisante à son égard¹⁴² : imbu de son savoir, le miniaturiste suggère

¹³⁸ [BAULACRE Léonard], «Lettre écrite de Genève, sur les ouvrages de M. Arlaud, célèbre peintre en miniature», in: *Mémoires pour l'histoire des Sciences et des beaux Arts*, dits *Mémoires de Trévoux*, septembre 1743, p. 2374; BAULACRE Léonard, «Eloge historique de Jacques-Antoine Arlaud, peintre», in: *Œuvres historiques et littéraires de Léonard Baulacre*, éd. par Edouard Mallet, Genève/Paris : Jullien Frères/A. Allouard, 1857, p. 475.

¹³⁹ Sensier (éd.) 1865, p. 120 et 225. Rappelons que Rosalba Carriera a séjourné chez Pierre Crozat à cette occasion.

¹⁴⁰ Il n'existe aucune liste des visiteurs de l'Hôtel Crozat confirmant cette hypothèse : Hattori 1998, p. 167.

¹⁴¹ Chennevières/Montaignon (éd.) 1851-1860, p. 30-33. Il est intéressant de constater que Caylus est critiqué par plusieurs de ses contemporains pour les mêmes raisons. En effet, Charles Nicolas Cochin, qui rédige les mémoires du comte, le considère parmi les «*petits tirans*», attribution que soutient Jean-François Marmontel lorsqu'il considère le savoir de l'amateur comme de la «*charlatanerie d'érudition*» : BARRIÈRE Jean-François (éd.), *Mémoires de Marmontel, secrétaire perpétuel de l'Académie française*, Paris : Firmin Didot, 1857, p. 236; Henry (éd.) 1880, p. 47.

¹⁴² CAYLUS Comte de, *Vie d'Antoine Watteau*, introduction par André M. de Poncheville, Bruxelles etc. : G. van Oest & Cie etc. (Aux cahiers de l'Amitié de France et de Flandre), 1921, p. 21-23. Caylus parle d'un miniaturiste anonyme qui correspond au profil de Jacques-Antoine Arlaud. Christian Michel soutient également ce point de vue : MICHEL Christian, *Le «célèbre Watteau»*, Genève : Droz (Bibliothèque des Lumières, vol. 71), 2008, p. 157.

à Watteau d'apporter une correction à la peinture que ce dernier lui avait offerte. Conscient de cette habitude chez le Genevois, Watteau accepte la proposition, mais, au lieu de suivre les conseils prescrits par Arlaud, il détruit son œuvre. Outre un renseignement sur la réputation du personnage, cette histoire indique que Caylus rencontre Arlaud avant 1721, année du décès d'Antoine Watteau. Cependant, la nature de leur relation reste inconnue. Malgré la critique émise envers le miniaturiste, Caylus considère Arlaud comme un « *connaisseur* »¹⁴³. Selon Christian Michel, la figure de Jacques-Antoine Arlaud est emblématique de la tendance artistique de l'époque : « *si l'on devait désigner un artiste représentant parfaitement les goûts et les intérêts parisiens des vingt premières années du XVIII^e siècle, Arlaud ferait certainement mieux l'affaire que Watteau.* »¹⁴⁴ Si le miniaturiste occupe réellement une place aussi centrale dans la formation du goût, alors le don que Caylus lui fait en 1728 devient pleinement significatif. Comme mentionné dans le chapitre précédent, Caylus exécute des estampes d'après les grands maîtres de la peinture notamment dans l'objectif d'orienter le goût parisien de l'époque. Considérant l'influence d'Arlaud, Caylus imagine probablement faciliter sa propagande à l'aide d'un tel présent à une personnalité respectée du milieu artistique, qui partage les goûts artistiques des amateurs de l'Hôtel Crozat. Par ailleurs, le cabinet parisien du miniaturiste jouit d'une renommée considérable au sein des cercles d'amateurs français et étrangers. En enrichissant la collection d'Arlaud, Caylus assure sans doute une visibilité supplémentaire aux travaux des maîtres anciens.

Fidèle à ses habitudes, Jacques-Antoine Arlaud apporte quelques retouches au recueil de Caylus. Les numéros gravés sur les estampes, non représentatifs de l'ordre de l'ouvrage, ont été grattés et remplacés par une numérotation particulière, inscrite par le miniaturiste lui-même. En effet, son écriture caractéristique est reconnaissable grâce à une comparaison graphologique des divers

¹⁴³ Caylus 1921, p. 23.

¹⁴⁴ Michel 2008, p. 159.

documents disponibles de sa main¹⁴⁵. Arlaud repasse aussi à la plume un nom de créateur mal imprimé, à l'image de l'estampe 13 reproduisant un dessin de Parmigianino (ill. 31). Cette facette du caractère du miniaturiste correspond à l'image donnée par Caylus dans son anecdote de la vie de Watteau. Au XVIII^e siècle, il est néanmoins d'usage de modifier le contenu d'un recueil d'estampes, d'autant plus si celui-ci est considéré comme un outil de travail¹⁴⁶. Exceptionnellement, une gravure, figurant au verso d'une page, a été ajoutée après la disposition des estampes et fixée à la hâte à l'aide d'une colle qui a bruni avec le temps (ill. 71). Cet ajout est apparu avant la numérotation d'Arlaud puisque l'estampe en question, portant le numéro 73, est comprise dans la suite numérique. La dernière gravure présente également un débordement de colle (ill. 85). Dans son cas, il peut s'agir d'un ajout tardif, comme l'estampe 73, ou d'une estampe détachée et recollée. Il est difficile de déterminer l'auteur de ces deux modifications, effectuées soit par Caylus soit par Arlaud. Les réparations et modifications d'un recueil au cours du temps sont en effet nombreuses et reflètent le parcours historique de celui-ci.

L'inscription d'Arlaud dans le recueil atteste l'importance de l'objet aux yeux de son nouveau possesseur. En effet, le présent de Caylus est révélateur des réseaux de sociabilité entre amateurs qui échangent leur production artistique ou scripturale. Pour le miniaturiste, il s'agit également d'une reconnaissance sociale de la part d'une figure de la haute noblesse qui joue un rôle central dans le milieu artistique. En décrivant le contenu, Arlaud mentionne qu'il s'agit d'estampes « *d'après les desseins originaux des plus celebres peintres qui sont dans le Cabinet du Roy de France par*

¹⁴⁵ Entre autres, nous avons comparé l'inscription dans le recueil de Caylus au testament d'Arlaud, ainsi qu'à diverses lettres conservées, notamment à la Bibliothèque de Genève : *Testament olographe de Jacques-Antoine Arlaud*, 6 avril 1740, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. E, n° 13, p. 57-78 ; Bibliothèque de Genève, Ms. Var. .

¹⁴⁶ Nous remarquerons dans le chapitre 4 que les autres recueils de Caylus ont également été annotés.

Monsieur Le Comte de Caylus cy devant Colonel de Dragons» et insiste de cette manière sur la provenance des dessins reproduits. Les estampes offrent alors un double intérêt : un aperçu de la collection royale et une représentation des œuvres des meilleurs peintres. Comme Caylus, Arlaud insiste sur la prééminence de la peinture et sur l'apport du dessin comme moyen de compréhension de l'art pictural. Il y trouvait probablement la même utilité que Caylus, à savoir la perception de la manière des grands maîtres à travers l'étude de leurs dessins. Ce volume enrichit donc significativement le cabinet du miniaturiste. Habitant à Paris jusqu'en 1729, Arlaud reçoit le présent une année avant son départ définitif pour Genève. Ainsi que le certifie son inventaire après décès, il emporte le recueil à Genève et le conserve jusqu'à la fin de sa vie. Ce document précise également que le miniaturiste possédait un exemplaire du *Recueil de Testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci* créé par Caylus et Pierre-Jean Mariette¹⁴⁷.

3.2 PRÉCISIONS TECHNIQUES ET STRUCTURE INTERNE : UNE DISPOSITION COHÉRENTE DES ESTAMPES ?

3.2.1 CONTENU, ORGANISATION ET CLASSEMENT

Utilisant une répartition traditionnelle¹⁴⁸, la sélection opérée par Caylus comprend des artistes italiens, flamands et hollandais des ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, ainsi que des maîtres français du ^{xvii}e siècle ou contemporains. Les estampes du recueil offert à Arlaud sont classées tout d'abord par pays. L'ordonnancement commence par l'art italien, occupant une majeure partie de l'ouvrage (ill. 28-70),

¹⁴⁷ *Inventaire après décès de Jacques-Antoine Arlaud*, 18 juin 1743, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. F 15, n° 73 et 86.

¹⁴⁸ La répartition des diverses écoles coïncide approximativement aux pourcentages donnés par l'étude de Claudia-Alexandra Schwaighofer sur les recueils entre 1726 et 1857. Le résultat indique une prééminence de l'école romaine, suivie des écoles lombarde, florentine, française, flamande et hollandaise, allemande et finalement vénitienne : Schwaighofer 2009, p. 28.

continue avec les maîtres flamands et hollandais (ill. 71 et 72), et se termine avec les artistes français (ill. 73-85). À l'intérieur des pays, il n'est pas question d'une organisation par école, les estampes étant classées par artiste, à deux exceptions près: les divers maîtres de la famille Carracci sont considérés comme un groupe (ill. 36-56) et les estampes d'Antoine Watteau sont combinées à celles de Raymond La Fage (1656-1690) (ill. 82-84). Curieusement, une seule estampe d'après Raffaello Santi figure dans le recueil, alors que Caylus en réalise au minimum vingt-sept¹⁴⁹ et qu'il recommande particulièrement la copie de ce peintre¹⁵⁰. La présence majoritaire des maîtres italiens est révélatrice de l'intérêt prononcé de Caylus pour l'art de ce pays.

Le classement des artistes italiens n'est pas évident: il semble aléatoire tout en respectant pourtant certains critères. Contrairement au *Recueil Crozat* et à d'autres entreprises contemporaines, une distinction par école n'existe pas dans le recueil, les diverses régions étant mélangées les unes aux autres. Nous passons de la Lombardie à Rome, puis à Bologne, pour revenir en Lombardie, faire un détour par Venise, repartir à Bologne avec les Carracci, rejoindre Venise pour Tiziano et terminer finalement par Florence. Un ordre chronologique selon les dates des artistes n'est pas respecté non plus. Néanmoins, de nombreuses similarités iconographiques sont visibles. Malgré une logique parfois peu cohérente, il est possible de tracer un fil continu dans l'apparition des estampes. Ainsi, les sujets historiques et les études de nus apparaissent en premier lieu, en commençant par les dessins de Parmigianino (ill. 28-31). L'accent est ensuite mis sur les esquisses de paysages avec personnages. Parfois, il s'agit de scènes bibliques où l'histoire sert de prétexte à la représentation d'un paysage, telle *La Fuite en Égypte* reprise sous diverses variantes par les Carracci (ill. 41, 42 et 56). À l'intérieur de la section des paysages, une réunion des gravures par

¹⁴⁹ Roux 1940, p. 118-123.

¹⁵⁰ Caylus 1910 (6), p. 213.

format semble dominer le classement. Premièrement apparaissent les estampes de grandes dimensions d'après Domenico Campagnola (vers 1500-1564) et Annibale Carracci. Ces estampes sont fixées de deux manières, soit en onglet et occupant une double page (ill. 34-36), soit coupées à l'image et s'étendant sur la page entière du volume (ill. 37-39). Ensuite figurent les paysages de formats verticaux, puis les horizontaux.

L'art flamand et hollandais est, quant à lui, discrètement représenté dans le recueil avec quelques estampes d'après Anton van Dyck, Rembrandt, Gilles Marie Oppenord (1672-1742) et Peter Paulus Rubens. Homogène, cette section présente des sujets historiques, religieux ou mythologiques. Suivant l'art du Nord, la partie du recueil consacrée à l'art français prolonge le thème en présentant quelques œuvres de Raymond La Fage, des peintures de Jean-François de Troy (1679-1752) et un dessin du Flamand Paul Bril (ill. 73-77). Après la section historique apparaît la série de figures de caractères d'après Antoine Watteau (ill. 78-80), suivie de quelques scènes de genre. Le classement par pays, puis à l'intérieur par artiste est relativement bien suivi. Cet ordre n'est pas absolu et peut être contourné si le rapprochement d'estampes d'après différents artistes ou écoles apporte un enseignement judicieux. Par ailleurs, ces particularités hors du raisonnement initial sont peut-être liées à une indisponibilité des estampes ou des matrices. Par Mariette, nous savons qu'en 1732, il est déjà difficile de se procurer les estampes de l'amateur car celui-ci ne prend pas soin de les conserver¹⁵¹.

Il est intéressant de remarquer que le type de gravures contenues dans le recueil coïncide avec les goûts du miniaturiste. La collection de ce dernier était renommée pour ses œuvres de Tiziano, Rembrandt, Van Dyck et Rubens¹⁵², tous représentés dans le recueil de Caylus. Mariette ajoute qu'Arlaud s'inspirait de Tiziano

¹⁵¹ Dumesnil 1973, p. 302 et 303.

¹⁵² Brice 1725, p. 350.

et des « *bons coloristes* » pour ses propres créations¹⁵³. Le recueil atteignait alors deux objectifs chez Arlaud : la découverte de la manière des grands maîtres et la référence aux modèles artistiques pour sa propre création.

3.2.2 LA LOI DE JUXTAPOSITION DE L'OUVRAGE

Dans l'ensemble, une réflexion sur l'arrangement des estampes se dégage du recueil de Jacques-Antoine Arlaud. À l'instar des principes communs, la disposition des estampes repose sur un équilibre entre similitudes et différences. Les oppositions parfois radicales sont intentionnelles, comme l'explique Kristel Smentek dans un commentaire général : « *La variété retient l'attention des observateurs lorsqu'ils tournaient les pages d'un album.* »¹⁵⁴ Les confrontations opposent aussi bien divers artistes que les œuvres d'un seul maître. Puisque le format des gravures tient également un rôle dans leur disposition, il est donc important de différencier les juxtapositions qui ressortent de la comparaison d'estampes de celles qui se rattachent simplement à une question pratique liée à la gestion de l'espace. Ainsi, sous une apparente disposition aléatoire, les estampes sont présentées dans l'intention, parfois sans préoccupations historiques, de créer des comparaisons stylistiques entre les œuvres. À l'intérieur du recueil offert à Arlaud, Caylus privilégie ainsi les analogies formelles et thématiques à but pédagogique.

Caylus a sélectionné une grande quantité de dessins de paysage de campagne, portant une attention particulière à la représentation des arbres. Le spectateur observe dès lors des différences entre les diverses représentations de la nature. Par la consultation du recueil, les caractéristiques stylistiques sont mises en évidence : ainsi, les paysages créés par les Carracci (ill. 41-56) se différencient

¹⁵³ Chennevières/Montaiglon (éd.) 1851-1860, T. I, p. 30.

¹⁵⁴ SMENTEK Kristel, « Pierre-Jean Mariette, le connaisseur d'estampes », in : *L'estampe, un art à la portée de tous ?*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 173.

de ceux de Guercino (ill. 57-62) où l'horizon se situe plus bas, et les réalisations de Giovanni Francesco Grimaldi (1608-1680) (ill. 63 et 64), se distinguent des représentations vallonnées du Titien (ill. 65-68). De plus, les scènes bibliques sont fréquemment prétextes à la réalisation de grands paysages, à l'image de *La Fuite en Égypte* qui permet de travailler la nature exotique environnant les protagonistes (ill. 41 et 42). Malgré leur sujet historique, ces dessins sont appréciés pour leur imitation de la nature et classés parmi les représentations bucoliques. Quant aux scènes historiques autonomes, elles produisent souvent de nombreux contrastes. Au sein des œuvres de Watteau, la caricature du sculpteur se situe curieusement au milieu des scènes de genre (ill. 82).

Une comparaison entre deux contemporains, l'un flamand et l'autre hollandais, illustre l'opposition séparant ces deux pays au Siècle d'or (ill. 71). Sur cette page, Caylus joue sur la disparité entre les sujets épiques et mythologiques flamands et les scènes religieuses hollandaises, proches des scènes de genre. En effet, la flamboyance des représentations de Van Dyck diffère de la simplicité divine émanant des épisodes d'Isaac et Rebecca exécutés par Rembrandt¹⁵⁵ : le clair-obscur dramatise les scènes historiques du Flamand alors que la ligne fine de Rembrandt dévoile une sérénité ambiante. Le mélange des œuvres de Raymond La Fage avec celles d'Antoine Watteau est également significatif. Caylus semble présenter une continuité thématique entre les œuvres des deux artistes français. Ainsi, les bacchanales avec *putti*, les scènes de courtoisie ou les caricatures des deux maîtres sont rassemblées sur une même page afin de mettre en exergue la similitude des thèmes traités. Les dessins mythologiques de La Fage (ill. 73-75) figurent, quant à eux, à la suite des scènes théâtrales des Flamands (ill. 72) Gilles Marie Oppenord et Peter Paulus Rubens. Certaines compilations d'estampes dévoilent également quelques incompréhensions, telles que l'insertion dans le recueil d'une esquisse peinte par Jean-François de Troy (ill. 76).

¹⁵⁵ Aujourd'hui ces dessins sont considérés comme l'œuvre de Gerbrandt van den Eeckhout : Castor 2002, p. 41.

Quant aux symétries formelles, la répétition d'une position ou d'un personnage est un critère souvent observé, comme en témoigne la représentation d'une femme portant son panier sur la tête faisant écho à celle d'un paysan s'éloignant avec une hotte (ill. 31). Les gravures 15 et 16 interprètent des œuvres aux composantes techniques et stylistiques différentes ; pourtant, un jeu de regard comparable entre les personnages lie ces deux estampes (ill. 33). Ce type de confrontation est caractéristique de l'équilibre recherché. Caylus assemble deux dessins d'Annibale Carracci dans lesquels l'artiste a travaillé son clair-obscur de manière particulièrement contrastée entre le premier plan et l'horizon (ill. 52). Par ailleurs, l'amateur s'intéresse aux différences et similitudes formelles dans la représentation des nuages chez plusieurs maîtres, révélant une distinction au sein des Carracci (ill. 51) ou une constance dans le dessin du ciel chez Grimaldi (ill. 64). Le regroupement des estampes de grands formats permet une comparaison stylistique entre l'œuvre de Domenico Campagnola et celle d'Annibale Carracci (ill. 34-39). La représentation est plus synthétique chez Annibale qui se contente de quelques traits vifs pour définir sa composition et dépeindre quelques bâtiments dans le lointain (ill. 37) : les grandes hachures fines et parallèles suffisent à créer la représentation. Campagnola utilise une méthode plus méticuleuse. Ses hachures sont serrées, ce qui accentue les zones d'ombre et de lumière (ill. 34 et 35). Le spectateur apprécie donc la spontanéité d'Annibale ainsi que la profondeur des paysages de Domenico.

Le groupe des Carracci occupe une place considérable au sein du recueil Arlaud (ill. 36-56). Perçues comme un ensemble, les estampes d'après les Carracci sont disposées dans le but de distinguer les styles, parfois proches, parfois éloignés, des différents membres de la famille. La prééminence est donnée à Annibale Carracci sur le plan quantitatif, mais aussi qualitatif. L'arrangement du recueil véhicule la même idée que l'opinion formulée par Mariette, vraisemblablement partagée par Caylus. Les deux connaisseurs sont en effet convaincus de l'importance centrale d'Annibale dans l'art du dessin : « *Annibal Carrache est*

sans contredit un des plus fiers dessinateurs qui ait jamais été. Il s'étoit exercé toute sa vie à dessiner d'après nature, ou à jeter sur le papier les différentes pensées que son imagination lui suggeroit.»¹⁵⁶ Le spectateur remarque directement la supériorité de ce maître, suivi ensuite de Ludovico Carracci (1555-1619):

*« Si la maniere de Louis Carrache n'a pas la fierté de celle d'Annibal, l'aimable simplicité qui y regne, & les graces naïves dont elle est ornée, ne la rendent pas moins admirable. Ses Compositions sont même d'un style plus neuf & plus sublime, que celles de son cousin, & ce style approche davantage de celui du Corregge. »*¹⁵⁷

Premièrement, le spectateur observe une série d'estampes d'après Annibale représentant des scènes historiques dans un paysage boisé (ill. 41-50)¹⁵⁸; il perçoit donc en premier lieu la manière de l'artiste seule. Puis Ludovico et Antonio (1583-1618) sont confrontés l'un à l'autre à deux reprises puis mis en parallèle avec Annibale (ill. 51-55). Par la suite, une page est réservée à Ludovico (ill. 54) et l'ensemble se termine par une comparaison entre des Carracci moins illustres en juxtaposant Agostino (1557-1602) à une estampe de l'«*école des Carracci*» (ill. 56). De toutes ces confrontations, le spectateur retient entre autres la spontanéité du trait épais d'Annibale face aux traits plus petits et plus fins de Ludovico. Réunis, les Carracci sont finalement distingués par une observation méticuleuse de leurs particularités.

La loi de juxtaposition du recueil permet d'étudier la *maniera* des artistes. Caylus s'intéresse en particulier aux analogies formelles et thématiques. Ainsi, la confrontation entre les Flandres et la Hollande dévoile, plus que le style de deux artistes,

¹⁵⁶ Mariette 1741, p. 48. Dans le chapitre 2.1.3, nous avons remarqué que Niccolò Gabburri partage également ce point de vue : Dumesnil 1973, p. 339.

¹⁵⁷ Mariette 1741, p. 46.

¹⁵⁸ Une œuvre de Domenichino (1581-1641) interrompt la série d'estampes d'après Annibale Carracci : il s'agit de la gravure numéro 34 (ill. 47).

la séparation entre deux pays. Le recueil réunit plusieurs rôles : le répertoire de modèles formels, l'étude du processus de création chez plusieurs artistes et la perception des différents traitements du clair-obscur et des diverses approches d'imitation de la nature, à l'instar de la représentation des arbres et des nuages. Ces mises en confrontation au sein d'un ouvrage offrent un instrument utile non seulement au peintre, mais aussi au connaisseur qu'était Arlaud. Le recueil est utilisé comme un manuel où la séparation par pays ne représente pas un cloisonnement, mais plutôt une possibilité de comparaisons avec la production d'une autre région. L'objectif des divers rapprochements consiste à faire ressortir les caractéristiques propres de chaque artiste.

4.

UNE TYPOLOGIE UNIFORME ?

QUELQUES EXEMPLES DE RECUEILS ANALOGUES

4.1 LES RECUEILS ET LEUR DESTINATAIRE : UNE FONCTION EN CONSÉQUENCE

Le recueil de dessins gravés ayant appartenu à Jacques-Antoine Arlaud fait partie d'un ensemble d'ouvrages similaires constitués par Caylus ou par d'autres amateurs au cours du XVIII^e siècle. L'analyse de cinq recueils offre une meilleure compréhension du volume possédé par Arlaud et permet de déterminer la typologie de ces ouvrages. Il s'agit d'une sélection d'exemplaires conservés à la Bibliothèque de Genève, à la Bibliothèque de l'Arsenal, à la Bibliothèque nationale de France ainsi qu'à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris (INHA). Une brève description de chaque recueil permettra de comparer, dans un second temps, le contenu de chacun. Le présent chapitre concerne également l'organisation des estampes à travers les divers volumes ainsi que leur signification dans les nouveaux fondements de l'étude de l'art.

Outre les recueils analysés dans le présent travail, il existe d'autres œuvres similaires, conservées notamment au Kupferstichkabinett de Dresde et au Rijksmuseum d'Amsterdam. Dans son *Idée générale d'une collection d'estampes* ainsi que dans son *Dictionnaire des artistes*, Heinrich von Heineken précise que Caylus offre, par l'intermédiaire de Pierre-Jean Mariette,

son œuvre complet à Auguste III de Pologne, conservé au Cabinet des estampes de Dresde : « *Son Œuvre, qui se trouve dans le Salon de Dresde, merite d'autant plus l'attention des curieux, qu'il vient de la générosité du Comte même, par les soins de Mr. Mariette. Il consiste en 6 Volumes.* »¹⁵⁹ Le Dresdner Kupferstichkabinett conserve aujourd'hui cinq volumes des estampes de Caylus et un sixième concernant ses gravures d'après l'œuvre architectural d'Edme Bouchardon (1698-1762). Le *Dictionnaire des artistes* d'Heineken contient par ailleurs une description détaillée du contenu des volumes. Le Rijksmuseum à Amsterdam possède un recueil du Cabinet du Roi comportant deux cent vingt et une estampes en un volume¹⁶⁰. En outre, le British Museum conserve une série de deux cent vingt-deux estampes non reliées¹⁶¹ ainsi qu'un album moderne de septante-sept gravures de Caylus dont la provenance reste incertaine¹⁶².

4.1.1 UN SECOND EXEMPLAIRE GENEVOIS

Parmi l'ensemble ciblé, un recueil en deux volumes est conservé à la Bibliothèque de Genève depuis 1748¹⁶³. En bon état de conservation, cet ouvrage a appartenu à Jean-Jacques Burlamaqui (1694-1748), juriste et écrivain genevois, qui l'a légué à la bibliothèque¹⁶⁴. Burlamaqui s'intéresse aux arts et plus particulièrement à la peinture. Selon l'éloge de Léonard Baulacre au lendemain de sa mort, le Genevois « *jugeoit en véritable Connoisseur* » grâce

¹⁵⁹ Heineken 1777, p. 175.

¹⁶⁰ Le volume porte la cote : 6 A 2.

¹⁶¹ Numéro d'inventaire : 1853,0709.260 à 479. Les estampes ont peut-être été détachées de l'album à leur entrée au musée.

¹⁶² Numéro d'inventaire : 1965,0319.2.1 à 77.

¹⁶³ Recueil Burlamaqui – CAYLUS Comte de, *Estampes gravées sur les Dessesins du Cabinet du Roy*, 2 tomes, 55 x 39,4 x 5,1 cm, Genève, Bibliothèque de Genève, Ia 419.

¹⁶⁴ *Legs de Jean-Jacques Burlamaqui à la Bibliothèque de Genève*, 17 avril 1748, Bibliothèque de Genève, Arch. BPU Dd 4, 17 avril 1748, p. 223 ; *Notices des livres les plus rares conservés à la Bibliothèque de Genève suivant l'ordre chronologique*, Bibliothèque de Genève, Arch. BPU Dk 9, p. VII.

à son « *bon goût* »¹⁶⁵. Au XVIII^e siècle, cet homme est reconnu dans le milieu artistique : ami de Jacques-Antoine Arlaud, il tient une correspondance internationale sur des questions liées à la peinture, prodigue des conseils et apporte un soutien financier à plusieurs artistes. Par ailleurs, il constitue une petite collection de peintures rassemblant des œuvres des Carracci, de Rembrandt ou encore de Parmigianino, et conserve « *de grands Recueils d'Estampes, où l'on voïoit son goût pour le Dessain.* »¹⁶⁶. Le recueil de dessins gravés par Caylus s'inscrit parfaitement dans la collection du juriste en l'enrichissant d'un outil savant supplémentaire. Burlamaqui possède donc toutes les caractéristiques d'un amateur de la première moitié du XVIII^e siècle et partage les goûts artistiques du cercle d'amis réunis chez Pierre Crozat. Malgré ces rapprochements, il ne nous a pas été possible de déterminer dans quel contexte le Genevois a fait l'acquisition du recueil de dessins gravés. Une datation est également difficile à établir avec précision entre les années 1730 et 1740. Il est néanmoins intéressant de remarquer que les deux compagnons genevois, Burlamaqui et Arlaud, possèdent chacun une sélection de l'œuvre de l'amateur parisien.

Contrairement à l'exemplaire d'Arlaud, les estampes sont imprimées directement sur les feuilles de l'album intitulé *Varii pittori*¹⁶⁷. Le premier tome s'ouvre avec le frontispice dessiné par Charles Antoine Coypel qui porte l'inscription : « *Estampes Gravées sur les Dessains du Cabinet du Roy.* » Les numéros gravés sur les cuivres par Caylus ne sont pas respectés dans le classement des estampes, qui débute avec Michelangelo Buonarroti (1475-1564), suivi de Raffaello. La disposition des œuvres dévoile des symétries

¹⁶⁵ [BAULACRE Léonard], « Eloge historique de Monsieur Burlamaqui », in : *Journal helvétique*, Neuchâtel : Imprimerie des Journalistes, avril 1748, p. 320.

¹⁶⁶ [Baulacre] 1748, p. 321.

¹⁶⁷ Sur la page de titre, une seconde personne a dressé une liste des peintres figurant dans chaque volume. Le nom des artistes est écrit avec une orthographe ancienne. Il est probable que Jean-Jacques Burlamaqui ait inscrit le titre principal et que la liste des peintres ait été établie par la suite, par exemple lors de l'acquisition du recueil par la Bibliothèque de Genève.

particulièrement évidentes entre les dessins. Afin de provoquer certaines analogies, il n'est pas rare de rencontrer un second tirage d'une même estampe qui est mise en regard d'un troisième dessin. La loi de juxtaposition de ce recueil s'établit donc selon un système de correspondances formelles. À la fin de chaque tome, une série d'estampes volantes est fixée en onglet. Perçus comme un ensemble, les deux volumes forment une grande unité. Néanmoins, la seconde partie du deuxième tome présente plusieurs disparités : certaines estampes sont par exemple collées et non imprimées dans l'album. En outre, plusieurs pages sont issues d'un premier recueil de format plus petit. En effet, les feuilles contenant la série d'estampes de Claude Gillot (1673-1722) et une majeure partie de l'œuvre d'Antoine Watteau portent un numéro apposé à l'encre brune. Cette suite est indépendante de la numérotation des pages de l'album de Burlamaqui. Une fois détachées, elles ont été complétées par deux bandes de papier, afin de standardiser les dimensions, avant d'être assemblées dans l'ouvrage du juriste genevois¹⁶⁸. Cette différence de formats démontre que le contenu prime sur l'uniformité du recueil.

4.1.2 LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL ET SON OUVRAGE

La Bibliothèque de l'Arsenal possède également un recueil des dessins du Cabinet du Roi gravés par le comte de Caylus¹⁶⁹. Réunies en un volume, les deux cent quatre estampes sont imprimées sur les feuilles de l'album, à l'instar de l'ouvrage de Jean-Jacques Burlamaqui. Débutant par les œuvres de Leonardo da Vinci (1452-1519) et de Parmigianino, le recueil est composé en majeure partie d'estampes d'après les dessins des maîtres italiens. Seules une vingtaine de gravures à la fin du volume sont en effet représentatives de l'art flamand. Modeste, la reliure est réalisée en

¹⁶⁸ Il est difficile d'en connaître la raison. Il peut s'agir d'une indisponibilité des estampes lors de la création du recueil Burlamaqui. Comme mentionné dans le cas du recueil Arlaud, le remploi d'estampes est fréquent.

¹⁶⁹ Recueil de l' Arsenal – CAYLUS Comte de, *Recueil de dessins gravés du Cabinet du Roi*, Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, EST-63.

veau marbré à dos de nerf. Le recueil a probablement fait partie de la prestigieuse collection d'Antoine René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy (1722-1787)¹⁷⁰. À l'origine de la création de la Bibliothèque de l'Arsenal, ce diplomate français fait partie des grands bibliophiles du XVIII^e siècle¹⁷¹. Il est en outre inscrit dans plusieurs académies, dont l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres¹⁷², qui compte également Caylus parmi ses membres¹⁷³. La présence d'un recueil de dessins gravés est alors pleinement significative : dans sa bibliothèque, le livre tient une fonction d'objet de collection.

À l'image du recueil Arlaud, l'ouvrage ne comporte pas de page de titre, ni de frontispice dans son état actuel¹⁷⁴. Il est toutefois agrémenté d'une inscription apposée sur la première page : «*Ce Recueil de gravures a l'eau-forte d'après les desseins du Cabinet du Roy est fait et gravé par m. Le Comte de Caylus mort en 1765. Les Planches en sont à l'Académie de Peinture.*»¹⁷⁵ Ce renseignement, ajouté après le décès de Caylus, nous indique que ce dernier est vraisemblablement l'auteur du recueil. Malheureusement, aucune information relative à la datation du volume

¹⁷⁰ Selon les conservateurs de la Bibliothèque de l'Arsenal, entretien du 13 octobre 2010.

¹⁷¹ Ce qu'affirme Danielle Muzerelle : MUZERELLE Danielle, «Le marquis de Paulmy, ses ambassades, ses idées, ses voyages», in : *Voyages de bibliothèques*, [Saint-Étienne] : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 183.

¹⁷² DACIER Jean-Baptiste, «Eloge de M. le marquis de Paulmy», in : *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, T. XLVII, Paris : Imprimerie impériale, 1809, p. 377.

¹⁷³ *Tables des matières contenues dans l'Histoire & dans les Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis le Volume XXIII, jusques & compris le Volume XXXII*, T. XXXIII, Paris : Imprimerie royale, 1770, p. 141 et 142.

¹⁷⁴ Les premières pages ayant été coupées, il est possible qu'une page de titre ait figuré sur l'une d'entre elles.

¹⁷⁵ L'inscription à l'encre brune se situe au verso de la première page, en haut au centre. L'écriture a été reconnue comme celle du secrétaire du marquis : entretien du 13 octobre 2010.

ni à son acquisition par le marquis n'est connue¹⁷⁶. Néanmoins, nous savons que les deux amateurs fréquentent quelque temps la même Académie; il est alors possible d'imaginer une éventuelle rencontre en ce lieu.

4.1.3 UN DON DE L'ACADÉMIE À LA BIBLIOTHÈQUE DU ROI

En 1749, l'Académie royale de peinture et de sculpture offre à la Bibliothèque du Roi un recueil d'estampes de Caylus en deux volumes¹⁷⁷. Le don est attesté par une inscription sur la page de titre du premier tome: «*Le 24 may 1749. L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture a fait présens de ce volume et de celui ou sont les Portraits de ses Academiciens, à la Bibliothèque du Roy.*» Disposé parmi les ouvrages précieux de cette bibliothèque, le recueil remplit une fonction d'objet de collection. Avant ce don, les volumes étaient vraisemblablement réservés à un autre usage. Ils servaient peut-être d'outil de travail pour les élèves de l'Académie.

Contrairement aux ouvrages de Jean-Jacques Burlamaqui, les volumes intitulés *Dessins du Cabinet du Roy, gravés par le Comte de Caylus* ne maintiennent pas une véritable unité entre eux. Le premier volume est composé de gravures de diverses origines imprimées sur les feuilles de l'album, alors que le second présente des estampes contrecollées sur les pages. La qualité d'impression est plus médiocre dans le deuxième volume qui comporte également des contre-épreuves. De plus, les estampes horizontales sont orientées vers l'intérieur dans le premier volume, alors qu'elles tendent vers l'extérieur dans le second. Le premier tome se concentre sur l'art italien en commençant par Tiziano, puis Parmigianino, suivi de l'art flamand et hollandais. Le deuxième, quant à lui, est plus hétéroclite, mélangeant l'art des trois pays.

¹⁷⁶ En regard du jeune âge du marquis de Paulmy, il n'est pas certain que celui-ci soit le premier possesseur du recueil.

¹⁷⁷ Recueil de l'Académie – CAYLUS Comte de, *Dessins du Cabinet du Roy, gravés par le comte de Caylus*, 2 tomes, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Aa-15/16-Fol.

Un classement par artiste est en revanche respecté, malgré quelques répétitions. Le second volume apparaît donc comme un complément qui rassemble quelques contre-épreuves d'estampes visibles dans le premier tome ainsi que des gravures non parues dans celui-ci. Le spectateur découvre alors une nouvelle disposition des estampes d'après Parmigianino et les Carracci. Néanmoins, il peut également s'agir d'un ouvrage autonome. Malgré leur disparité, chacun des tomes conserve sa propre harmonie et a été offert comme un ensemble à la Bibliothèque royale.

4.1.4 UN DESTINATAIRE PARTICULIER : PIERRE-JEAN MARIETTE

Pierre-Jean Mariette possède l'œuvre de Caylus réuni en quatre volumes¹⁷⁸. Lors de la vente aux enchères après le décès du connaisseur, Hugues-Adrien Joly (1718-1800) acquiert les ouvrages pour la Bibliothèque royale¹⁷⁹. De manière constante, le recueil présente sur la page de gauche la contre-épreuve des estampes de la page de droite. Chaque feuille est numérotée à l'encre brune du premier au quatrième volume sans interruption. Au fil des ouvrages, Caylus dispose les estampes de manière chronologique, selon leur date de création. En effet, le premier tome comporte uniquement les gravures d'après les dessins du Cabinet du Roi et de la collection Pierre Crozat, alors que le quatrième volume contient principalement des estampes appartenant au *Recueil d'Antiquités* que Caylus publie dès 1752¹⁸⁰. Le premier volume s'ouvre avec le frontispice conçu par Charles Antoine Coypel. Contrairement à l'impression de cette gravure dans les recueils de la Bibliothèque de Genève

¹⁷⁸ Recueil Mariette – CAYLUS Comte de, *Recueil de tout ce que Jay gravé à l'Eau forte ou en bois Caylus*, 4 tomes, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Ed-98-Fol. – Ed-98c-Fol. À la BnF, le recueil est actuellement conservé en cinq tomes.

¹⁷⁹ BASAN Pierre-François, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette*, Paris: l'Auteur/G. Desprez, 1775, p. 354.

¹⁸⁰ Caylus 1752-1767. Cet exemplaire comporte aussi quelques tirages doubles des estampes d'après les dessins du Cabinet du Roi. Celles-ci n'ont cependant pas la même fonction que dans le premier recueil; il s'agit plutôt d'un supplément.

et de l'INHA, l'inscription sur le drapé n'est pas imprimée. À la place, Caylus y inscrit à la plume la note suivante: «*Recueil de tout ce que Jay gravé a l'Eau forte Ou en bois Caylus.*» Dans l'optique d'une série, Caylus indique sur le dernier tome qu'il s'agit du quatrième volume. Ainsi, les divers volumes représentant son œuvre gravé manifestent une homogénéité notable.

Malgré l'unité apparente, il semble que les quatre tomes ont été créés à des périodes différentes¹⁸¹. Au verso de la contre-épreuve du frontispice, nous observons que celle-ci masque une page de titre antérieure réalisée à l'encre qui indiquait la note suivante: «*Recueil d'estampes grave par Monsieur le Comte de Quelus d'après plusieurs bons artistes et des desseins de Crozat [et ?] du cabinet du roy.*» Ce titre initial suggère que le premier volume était d'abord considéré comme un recueil autonome. L'ajout d'un frontispice contrecollé¹⁸² indique que le volume fait dès lors partie d'une série de plusieurs tomes formant l'œuvre de Caylus¹⁸³. Il s'agit peut-être d'un glissement de statut: d'instrument scientifique à objet de collection. Il remplissait ainsi une fonction d'outil destiné à l'étude de l'art. Pour établir les corrélations avec les autres recueils, nous nous concentrerons principalement sur ce premier volume du recueil Mariette puisque son rôle initial, son contenu et probablement sa date de création plus ancienne le rapprochent du recueil Arlaud.

¹⁸¹ Comme le suggère entre autres la différence de formats entre les quatre volumes: de 49,7 x 35,5 cm à 51,6 x 38 cm.

¹⁸² Le frontispice et sa contre-épreuve sont les seules estampes collées dans l'album. De plus, l'estampe est exceptionnellement placée à droite et la contre-épreuve à gauche. Cette unique discordance démontre, à notre avis, que le recueil a connu un changement de considération en passant d'un instrument d'étude à un objet de collection.

¹⁸³ En plus du frontispice, un portrait du comte de Caylus a été collé dans le livre lors de la réunion de l'œuvre gravé. Charles Nicolas Cochin est l'auteur de l'estampe qui porte une inscription, à la suite de laquelle les dates de naissance et de mort de l'amateur ont été ultérieurement ajoutées. Le dessin préparatoire à l'estampe est conservé au Fogg Museum, Harvard Art Museums, 1959.138.

Le premier tome présente d'abord des estampes et des contre-épreuves imprimées, puis, dès la page 210, celles-ci sont collées en plusieurs points. Cette tâche a été exécutée sans grande minutie, le brunissement de la colle dévoilant de nombreux débordements (ill. 9). Le recueil débute non pas avec les maîtres italiens, mais avec Raymond La Fage. Les estampes apparaissent selon les numéros gravés sur les cuivres de Caylus. La suite est néanmoins relative puisqu'il s'agit d'une reconstitution de la numérotation à l'aide d'estampes provenant de diverses séries. Ainsi, le numéro 3 apparaît par exemple deux fois.

Offert par Caylus à Mariette, son grand ami connaisseur, ce recueil bénéficie d'une attention particulière. Il révèle par exemple une ambition scientifique supplémentaire : les estampes ont été imprimées spécialement pour la réalisation du recueil et les contre-épreuves de chaque page dévoilent entre autres un souci de comparaison directe entre la reproduction et le dessin original (ill. 5). L'authenticité garantie par le caractère unique des contre-épreuves ajoute une valeur de prestige au recueil. Comme pour les autres recueils analysés, le lecteur est invité à distinguer les différents styles à l'aide de rapprochements visuels. Dans le recueil Mariette, les juxtapositions de dessins semblent plus éloquentes. Malgré une continuité des numéros gravés, l'album est particulièrement riche en confrontations pertinentes dépassant les frontières temporelles et géographiques.

Certaines juxtapositions d'estampes permettent de différencier la *maniera* de deux artistes, ainsi Raymond La Fage face à Guercino (ill. 5) ou Annibale Carracci au-dessus de Watteau (ill. 6). L'opposition des traitements d'un même thème réunit par exemple les paysages de plusieurs maîtres ou encore deux scènes sinistres, telles que *Le pendu* d'Annibale au-dessus du *Saturne dévorant un de ses enfants* de Parmigianino (ill. 7). Les confrontations sont aussi au service des analogies entre les pays et les générations, comme l'illustre Raymond La Fage à côté de Ludovico Carracci (ill. 8), de même qu'elles montrent la similarité entre Tiziano et Annibale Carracci dans la réalisation du paysage (ill. 9). Dans le catalogue



III. 5 : Recueil Mariette – CAYLUS Comte de, *Recueil de tout ce que Jay gravé à l'Eau forte ou en bois Caylus*, T. I, 485 x 329 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ed-98-Fol., page 9, © photographie de l'auteur.



Ill. 6 : Recueil Mariette, T. I, page 216, © photographie de l'auteur.



Ill. 7 : Recueil Mariette, T. I, page 212, © photographie de l'auteur.



Ill. 8 : Recueil Mariette, T. I, page 43, © photographie de l'auteur.



Ill. 9 : Recueil Mariette, T. I, page 210, © photographie de l'auteur.



Ill. 10 : Recueil Mariette, T. I, page 91, © photographie de l'auteur.



Ill. 11 : Recueil Mariette, T. I, page 121, © photographie de l'auteur.



III. 12 : Recueil Mariette, T. I, page 153, © photographie de l'auteur.

des dessins de la collection Pierre Crozat, Mariette commente les paysages des Carracci en les comparant à ceux réalisés par le maître vénitien¹⁸⁴. Selon lui, Annibale est particulièrement proche de Tiziano, ce qu'illustre la page du recueil. La confrontation visuelle des deux artistes devient alors pleinement significative. La disposition des estampes produit aussi des contrastes saisissants, notamment entre le traitement vif des personnages grotesques de Rubens et la douceur de la représentation des enfants de Francesco Brizio (vers 1574-1623) (ill. 10). La violence inscrite dans le *Portement de croix* de Van Dyck répond ainsi à un paysage paisible avec un berger de Ludovico Carracci (ill. 11). Entre *la Sainte Famille* de Girolamo Mazzola Bedoli (vers 1500-vers 1569) et la caricature d'un moine par Raymond La Fage, le spectateur distingue le travail élaboré du clair-obscur de l'Italien des simples délimitations des contours du Français (ill. 12). Ainsi, la juxtaposition des estampes du recueil Mariette sert à promouvoir des comparaisons stylistiques riches et variées entre les divers artistes.

4.1.5 AVEC LA PARTICIPATION D'UN ÉDITEUR

Un second recueil constitué de quatre volumes est conservé à l'INHA à Paris. Les livres possèdent des reliures raffinées rehaussées de nombreuses dorures. Face au portrait gravé du comte de Caylus, une page de titre à l'encre noire précise le contenu du recueil : « *Les Estampes Gravées Par Mr. Le Comte de Caylus D'Après les Desseins du Cabinet du Roy, Et autre Cabinets des Curieux des Desseins des Maîtres Anciens & Modernes.* » Comme indiqué, l'ouvrage est édité rue Saint-Jacques à Paris par Gaspard Duchange (1662-1767), graveur du Roi et de l'Académie. Cet éditeur occupe un atelier rue Saint-Jacques de 1720 à 1748 au plus tard¹⁸⁵, ce qui constitue un *terminus ante quem* pour le recueil de l'INHA. En outre, une estampe du quatrième volume porte

¹⁸⁴ Mariette 1741, p. 53.

¹⁸⁵ Ce qu'indiquent les recherches conduites par Maxime Préaud : PRÉAUD Maxime et al. (éd.), *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, [Paris], Promidis/Éditions du Cercle de la Librairie, 1987, p. 112.

la date gravée de 1737. Si nous acceptons que la production des quatre tomes est simultanée, ceux-ci sont donc créés entre la fin des années 1730 et le début des années 1740.

Malgré le manque d'informations concernant le destinataire du recueil, la riche décoration de la reliure laisse suggérer que les quatre volumes faisaient partie d'une collection prestigieuse. Au cours de son histoire, le recueil a appartenu à un certain Wilfred Lanson, ce qu'atteste un ex-libris au début de chaque ouvrage. Une inscription en anglais visible sous une estampe de Raffaello dans le premier tome pourrait peut-être provenir de sa main¹⁸⁶. La présence d'un éditeur n'est en outre pas anodine. Il est en effet intéressant de se demander quel rôle a joué Gaspard Duchange dans la réalisation du recueil. L'exemplaire de l'INHA s'est vraisemblablement vendu chez lui ; il est donc probable qu'il soit à l'origine de l'assemblage des estampes. Dans ce cas, Caylus ne serait pas intervenu dans la création de l'ouvrage.

Le recueil de l'INHA se rapproche d'un compendium d'estampes provenant de multiples origines. Aucun des divers volumes ne présente d'unité à l'intérieur. Les gravures sont tant imprimées que collées en plein ou fixées en fenêtre. Quelques planches de Caylus appartenant au *Recueil Crozat* ont également été insérées. Certaines compositions de pages imprimées sont identiques à celles visibles dans les autres exemplaires analysés. La disparité du recueil provient entre autres de l'ajout d'estampes, fixées en fenêtre, à des compositions d'images réalisées antérieurement. En effet, une page consacrée à Parmigianino présente trois gravures imprimées directement sur la feuille de l'album, auxquelles ont été ajoutées ultérieurement deux estampes sur papier beige, représentant respectivement Moïse et un apôtre¹⁸⁷. Il s'agit sans doute d'une personnalisation de la composition originale selon le goût de

¹⁸⁶ L'inscription commente la scène d'*Hercule gaulois ou l'éloquence*, estampe provenant du *Recueil Crozat*.

¹⁸⁷ IFF 318 et 322 : Roux 1940, p. 106 et 107.

Gaspard Duchange ou d'un éventuel commanditaire. Hétéroclite dans sa réalisation, son classement conserve néanmoins une certaine cohérence. Les estampes sont ordonnées par pays, commençant par l'Italie avec quelques caricatures de Leonardo da Vinci précédées du frontispice inventé par Coypel. L'art italien occupe les deux premiers volumes et une partie du troisième. Dans ce tome apparaissent également l'art flamand et hollandais ainsi que l'art français qui se prolonge dans le quatrième volume, principalement consacré à Edme Bouchardon. Le classement des estampes par artiste ainsi que sa fonction sont similaires à ceux des divers recueils décrits.

L'analyse succincte de cinq recueils, similaires au volume offert à Jacques-Antoine Arlaud, dévoile un aperçu de la production de recueils de dessins gravés par Caylus. La fonction des ouvrages change légèrement suivant le type de destinataire. Dans le but de mieux appréhender la typologie des recueils, il est nécessaire de préciser la loi de juxtaposition des estampes propre à chaque volume présenté, et de déterminer les variations non standardisées qui différencient leur constitution.

4.2 OPPOSITION ET SIMILITUDE, UNE OBSERVATION MÉTHODIQUE DE LA DISPOSITION DES ESTAMPES

«[...] voyage imprévu. On saute d'une école et d'un siècle à un autre, de Titien à Raphaël, du Parmesan à B. Bandinelli, d'une miniature de Vinci à quelque terrible Michel-Ange, avec des Watteau un peu partout, pour remplir les vides.»¹⁸⁸

Ainsi s'exprime le premier biographe du comte de Caylus au sujet du recueil de Pierre-Jean Mariette. Malgré l'apparence, il n'est évidemment pas question d'un classement aussi aléatoire que le suggère Samuel Rocheblave. Comme nous l'avons remarqué, les recueils analysés consacrent une place impor-

¹⁸⁸ Rocheblave 1889, p. 151.

tante aux artistes italiens, alors que les maîtres flamands, hollandais et français terminent souvent les ouvrages. Les œuvres des différents Carracci sont mélangées, à l'exception du classement établi dans le recueil de Jean-Jacques Burlamaqui. L'ouvrage de la Bibliothèque de Genève sépare les quatre maîtres en commençant la série par Annibale, puis Agostino, Ludovico, Antonio et finalement l'école des Carracci. La figure d'Annibale prédomine constamment sur celles des autres membres. La famille Carracci est donc considérée comme un ensemble uni avec lequel d'autres artistes sont comparés. Ainsi, à l'intérieur de ce groupe apparaissent des estampes d'après La Fage, Tiziano, Watteau, Parmigianino ou encore Van Dyck. Certaines compositions se retrouvent à l'identique dans divers recueils, à l'instar de la confrontation entre un paysage de Paul Bril et *L'Ivresse de Silène* d'Anton van Dyck, visible dans le recueil de l'Arsenal et dans celui de l'Académie royale de peinture (ill. 13). Trois dessins de Leonardo da Vinci sont fréquemment disposés sur la même page, comme l'attestent les recueils des Bibliothèques de l'Arsenal et de Genève (ill. 14 et 15) L'ouvrage de l'Académie présente une variante dans la composition, ajoutant une scène mythologique et un paysage de Tiziano aux estampes de la Sainte Cène et du portrait d'un jeune homme (ill. 16). Ces deux exemples dévoilent les relations qu'entretiennent les volumes entre eux tout comme leur particularité propre.

Afin de déterminer une systématique de variations dans la disposition des estampes entre les divers recueils, il nous a paru pertinent de sélectionner quelques artistes cibles et d'analyser leurs œuvres dans les six recueils. Il s'agit de comprendre quelle place un artiste en particulier occupe au fil des ouvrages, et également d'identifier la loi de juxtaposition de chaque recueil. Après avoir étudié deux artistes italiens, Parmigianino et Guercino, nous nous tournerons vers une figure contemporaine de Caylus, Antoine Watteau.

4.2.1 UNE FIGURE HISTORIQUE RENOUVELÉE : PARMIGIANINO

Francesco Mazzola, dit il Parmigianino, jouit d'une réception positive, attestée notamment par le grand nombre de reproductions que son œuvre engendre aux XVII^e et XVIII^e siècles¹⁸⁹. À l'instar d'André Félibien (1619-1695), Antoine Joseph Dezallier d'Argenville remarque dans son *Abrégé* que l'intérêt pour Parmigianino suscite une abondante création d'estampes d'après ses dessins¹⁹⁰. Parmi les interprètes de son œuvre, de nombreux peintres italiens lui sont contemporains, tel Ugo da Carpi (1455-1523) exécutant sa célèbre xylographie en couleurs d'après le *Diogène*. Par ailleurs, plusieurs recueils monographiques sont dédiés au maître lombard. Anton Maria Zanetti, connaisseur de Venise et grand ami de Mariette, grave dès 1721 sa collection de dessins de Parmigianino provenant du comte d'Arundel (1585-1646), en empruntant notamment la technique abandonnée d'Ugo da Carpi qui superposait diverses planches afin de rendre la tonalité du dessin¹⁹¹. En 1731 paraît son recueil intitulé *Diversarum Iconum* qui réunit en deux volumes ses gravures d'après Mazzola¹⁹². Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'autres amateurs suivent la tendance et gravent les dessins de Parmigianino dans l'intention de les compiler en recueil : Benigno Bossi (1727-1792), Cesare Massimiliano Gini (vers 1739-1821) et le

¹⁸⁹ Une exposition a été organisée sur ce thème : *Parmigianino tradotto : la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*. Catalogue d'exposition, Parme, Biblioteca Palatina, 2003, Milan : Silvana Editoriale, 2003.

¹⁹⁰ FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, T. II, Paris : Mabre-Cramoisy, 1672, p. 110 ; DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, première partie, T. I, Paris : De Bure, 1745, p. 28 ; ce que dévoile également le répertoire de Rudolph Weigel : Weigel 1865, p. 453-490.

¹⁹¹ Les tentatives d'utilisation de cette technique par Zanetti sont relatées dans le journal de Rosalba Carriera : Sensier (éd.) 1865, p. 220.

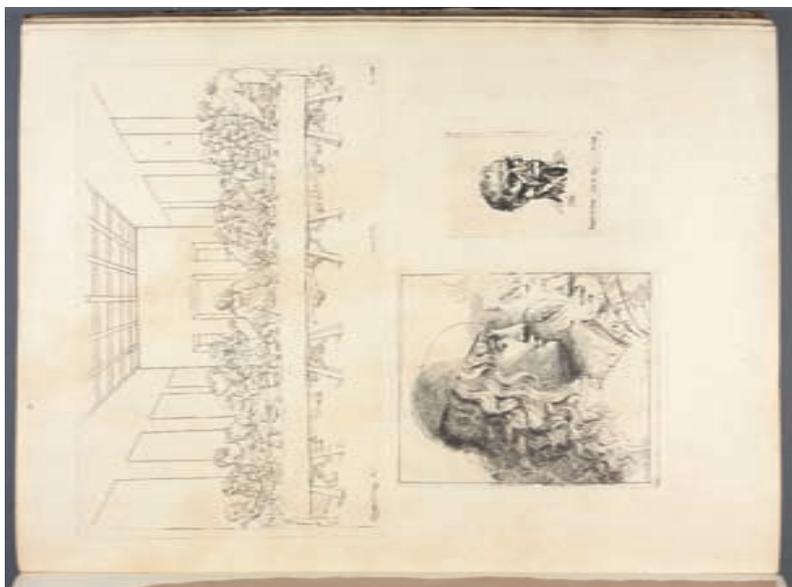
¹⁹² ZANETTI Antonio Maria, *Diversarum Iconum* [...], Venise, 2 vols, 1731. Pour une fiche descriptive du volume : Schwaighofer 2009, p. 155.



III. 13 : Recueil de l'Académie – CAYLUS Comte de, *Dessins du Cabinet du Roy*, gravés par le comte de Caylus, T. I, 540 x 386 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Aa-15-Fol., page 135, © photographie de l'auteur.



Ill. 14 : Recueil de l'Arsenal, CAYLUS Comte de, [Recueil de dessins du Cabinet du Roi gravés par le Comte de Caylus], 537 x 371 mm, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, EST-63, estampes n° 1-3, © photographie de l'auteur.



Ill. 15 : Recueil Burlamaqui – CAYLUS Comte de, *Estampes gravées sur les Dessins du Cabinet du Roy*, T. I, 545 x 391 mm, Genève, Bibliothèque de Genève, la 419, page 19, © M. Thomann, Bibliothèque de Genève.



Ill. 16 : Recueil de l'Académie, T. I, page 69, © photographie de l'auteur.



Ill. 17 : Parmigianino, *Studio per le vergini della Steccata*, 1531–1539, sanguine, plume et encre brune, lavis brun et gouache blanche, 196 x 141 mm, Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. 6466, recto, © RMN.



Ill. 18 : Comte de Caylus d'après Parmigianino, *Studio per le vergini della Steccata*, eau-forte, 191 x 139 mm, Recueil Arlaud, détail ill. 29, © André Longchamp.

Londonien Conrad Martin Metz (1749-1827) célèbrent l'œuvre dessiné de Parmigianino¹⁹³.

Non seulement les graveurs mais également les biographes d'artistes des XVII^e et XVIII^e siècles s'intéressent à la figure de Parmigianino. Constamment, l'artiste est admiré en premier lieu pour sa «*grâce et facilité*»¹⁹⁴. Néanmoins, il est intéressant de noter que le contenu de la biographie de Francesco Mazzola se modifie au cours du temps, au gré des tendances esthétiques. Ainsi, lorsque Félibien écrit la vie de l'artiste, il l'inscrit au sein de la querelle du coloris, pourtant anachronique au peintre italien¹⁹⁵. Les biographes de la première moitié du XVIII^e siècle insistent, quant à eux, sur la spontanéité de son «*trait de crayon*» coïncidant avec la nouvelle vogue pour l'art du dessin. Pour Pierre-Jean Mariette, la manière de l'artiste se situe au croisement entre Raffaello et Correggio (vers 1489/1494-1534); elle «*flatte davantage le gout des bons connoisseurs.*»¹⁹⁶. Il admire principalement la légèreté du geste de Parmigianino. Roger de Piles appréciait déjà l'impression de spontanéité que dévoile le maître dans ses dessins. Malgré des qualités artistiques indéniables, de Piles et d'autres auteurs reprochent à Parmigianino son éloignement de l'observation de la nature qui se traduit par une répétition des motifs. Selon de Piles, «*Son Goût de Dessen est svelte & savant, mais idéal & maniéré.*»¹⁹⁷.

Le «*maniéré*» caractérisant l'œuvre de Parmigianino est précisément ce que blâme le comte de Caylus dans son *Discours sur les dessins*. Appréciant certes l'art du maître lombard, Caylus désapprouve cependant sa prédilection pour le dessin et la gravure,

¹⁹³ BOSSI Benigno, *Raccolta Parmigianino*, Parme, 1772; GINI Cesare Massimiliano, *Disegni originali di Francesco Mazzola [...]*, Bologne, 1788; METZ Conrad Martin, *Imitations of Drawings by Parmegiano*, Londres, 1790.

¹⁹⁴ Félibien 1672, T. II, p. 110.

¹⁹⁵ Félibien 1672, T. II, p. 114-118.

¹⁹⁶ Chennevières/Montaiglon (éd.) 1851-1860, p. 294.

¹⁹⁷ De Piles 1699, p. 205.

au détriment de la peinture. À l'instar de l'œuvre de Raymond La Fage, les dessins de Parmigianino sont admirables, mais, sans lien avec l'art pictural, ils manquent de profondeur « *car à l'examen de leurs desseins on n'y decouvre point ny cette idée première, ny cette réflexion qui prouvent que l'ouvrage était composé dans la teste avant que d'être mis sur le papier.* »¹⁹⁸. Le clair-obscur apparaît alors moins pertinent que chez d'autres artistes pratiquant régulièrement la peinture. Caylus utilise la figure de Parmigianino pour critiquer les artistes qui se consacrent exclusivement au dessin, celui-ci connaissant un intérêt particulier au XVIII^e siècle : « *Ils se sont absolument livrés au charme flatteur de jeter promptement leurs idées sur le papier, aussi bien qu'à celui d'imiter la nature dans les Paysages, et dans les autres beautés dont elle sçait si bien piquer le goust de ses adorateurs.* »¹⁹⁹ Devenu le nouveau marché rentable, la production artistique axée sur le dessin séduit plusieurs artistes en quête de commandes. Caylus tente de prévenir les membres de l'Académie du danger lié à une pratique exclusive du dessin en utilisant l'exemple de Parmigianino. Comme Félibien, il applique le contexte artistique de son époque à un artiste du XVI^e siècle afin d'illustrer son opinion. La reproduction des dessins de Francesco Mazzola n'est pas destinée à fournir des modèles de référence aux jeunes artistes en formation. Elle relève d'une autre utilité : former l'œil des collectionneurs qui, au fil des nombreuses observations de son œuvre, reconnaît sa *maniera* spécifique de dessiner. La volonté de satisfaire le plaisir des yeux semble également présente.

L'interprétation des dessins de Parmigianino par Caylus est fidèle aux originaux, malgré la dissemblance des techniques. Les reproductions dévoilent en effet la spontanéité du maître italien, à l'exemple de l'*Étude pour les vierges de la Steccata* (ill. 17 et 18). Néanmoins, la traduction de ce dessin à l'eau-forte, composé

¹⁹⁸ Chennevières (éd.) 1859, p. 319.

¹⁹⁹ Chennevières (éd.) 1859, p. 318. La troisième personne du pluriel comprend Parmigianino et Raymond La Fage.

de sanguine, plume et encre brune, lavis et rehaussé de gouache blanche, nécessite plusieurs adaptations. L'amateur délimite quelques contours laissés incertains par Parmigianino, à l'image de la représentation des doigts. Il emploie des petites hachures pour la réalisation des ombres en lavis, dont certaines sont supprimées par souci de lisibilité. En plus des dissemblances dues à une technique différente, Caylus synthétise le clair-obscur du dessin original en le rendant moins contrastant, atténuant de la sorte la profondeur spatiale entre les deux femmes. Dans l'estampe, les deux personnages ressortent ainsi de l'arrière-plan par la vertu d'un fond unifié.

L'œuvre de Parmigianino occupe une place importante dans les recueils de dessins gravés de Caylus. De petites tailles, les estampes sont regroupées en ensembles sur plusieurs pages. La juxtaposition multiple de gravures crée diverses relations entre les œuvres. Ces rassemblements offrent aux spectateurs des analogies formelles évidentes. Au fil des recueils, nous percevons de nombreuses récurrences dans les compositions d'estampes et plusieurs pages sont même arrangées de manière identique. Par ailleurs, le dessin du *Tombeau d'un évêque* ouvre généralement la série (ill. 28). Néanmoins, les six recueils analysés présentent des connexions différentes, chacun possédant un autre centre d'intérêt. L'optimisation de l'espace à disposition est également un critère important.

Le recueil ayant appartenu à Jacques-Antoine Arlaud débute son classement par Parmigianino (ill. 28-31). Dans la section dédiée à l'artiste, une attention aux drapés est manifeste. Le sujet des dessins du maître italien conservés au Cabinet du Roi concerne principalement des personnages revêtus de tissus ainsi que de nombreuses études de nus, réalisées sous différents angles de vue. Dans les recueils, on observe la répétition d'une position ou d'un mouvement. Ainsi, un bras tendu vers la gauche ou une diagonale de gauche à droite fait office de critère de juxtaposition (ill. 19). Les positions similaires, la direction identique du regard, un geste particulier deviennent prétextes à réunir les estampes sur une même

page. Le recueil Burlamaqui est particulièrement riche en matière d'analogies formelles dans l'œuvre de Parmigianino. L'ensemble associant l'*Étude pour les vierges de la Steccata* à *Marie protégeant le peuple avec son manteau* dévoile une composition rectangulaire semblable (ill. 20). Au-dessus de cette comparaison apparaît un rapprochement d'estampes constant à travers tous les recueils analysés : la réunion de *Moïse portant les Tables de la Loi* avec *Un Apôtre déroulant un phylactère* (ill. 20 et 30). Les deux personnages, regardant l'un vers la gauche et l'autre vers la droite, s'inscrivent dans une diagonale prononcée et opposée l'une à l'autre, que l'objet tenu entre leurs mains accentue, ainsi que la position de leurs jambes et de leur tête. La répétition de cet ensemble indique une volonté de lier ces deux compositions avec pour objectif de créer un contraste dynamique. Deux estampes, *Saturne dévorant un de ses enfants* et *Un homme nu buvant*, sont aussi régulièrement opposées, à l'instar d'une page du recueil de l'INHA révélant le duo en diagonale accompagnée de plusieurs figures en positions identiques (ill. 21). À travers les recueils, nous retrouvons ainsi les mêmes compositions, parfois présentées dans un ordre différent. Caylus conserve donc une systématique et joue ensuite sur quelques variations (ill. 22 et 23). De manière générale, il recherche un équilibre de composition dans l'arrangement des estampes, perceptible dans tous les recueils. Souvent présentée comme un ensemble uni, l'œuvre de Parmigianino est parfois comparée à d'autres artistes, tels que Ludovico Carracci.

4.2.2 UNE RÉCEPTION COMPARABLE CHEZ GUERCINO

À l'instar de celui de Parmigianino, l'art de Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino, est «*maniéré*», selon les critiques et connaisseurs du XVIII^e siècle, tels que Mariette et de Piles. Florent Le Comte considère l'artiste comme un bon dessinateur, mais avec des faiblesses : «*il dessinoit parfaitement & avec beaucoup de génie, mais il avoit peu de grace dans ce qu'il faisoit, & dans ses airs de tête.*»²⁰⁰ Malgré cette critique, Guercino est apprécié,

²⁰⁰ Le Comte 1702, p. 72.

notamment pour son clair-obscur pertinent et la subtilité de ses lavis. Recherchés, ses dessins font l'objet de nombreuses reproductions²⁰¹, ainsi que l'atteste la constitution par Mariette d'un recueil de dessins gravés d'après Guercino par divers artistes, dont le comte de Caylus²⁰². Dans la seconde partie du XVIII^e siècle, deux publications sur les dessins du peintre bolonais paraissent en 1764, l'une par Francesco Bartolozzi (1727-1815) et Giovanni Vitalba (1738-1792) pour le roi Georges III (1738-1820), et l'autre par Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)²⁰³. Adam von Bartsch (1757-1821) constitue lui aussi un recueil d'après les dessins de Barbieri entre 1803 et 1807²⁰⁴.

Parmi les dessins de Giovanni Francesco Barbieri, le comte de Caylus reproduit onze paysages avec personnages²⁰⁵. Leur grand format nécessite généralement la disposition d'une seule estampe par page et offre alors moins de possibilités de juxtapositions que l'œuvre de Parmigianino. Fréquemment, les gravures d'après Guercino sont réunies en un seul groupe²⁰⁶, alors que dans le recueil Mariette et dans celui de Burlamaqui, son œuvre dialogue avec d'autres artistes. Quant au recueil du marquis de Paulmy, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, il ne contient qu'une seule estampe d'après Guercino, un paysage de grand format²⁰⁷. Ainsi, la juxtaposition d'un dessin de Raymond La Fage et d'un second de Guercino met en valeur le traitement du clair-obscur chez les deux

²⁰¹ Weigel 1865, p. 261-290.

²⁰² Chennevières/Montaiglon (éd.) 1851-1860, T. I, p. 63.

²⁰³ BARTOLOZZI Francesco, et VITALBA Giovanni, *Eighty-two Prints, engraved by F. Bartolozzi, & c. from the original drawings of Guercino, in the collection of His Majesty*, Londres : Boydell, 1764 ; PIRANESI Giovanni Battista, *Raccolta di Alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino*, Rome : Salomoni, 1764.

²⁰⁴ BARTSCH Adam von, *Suite d'Estampes d'après les desseins de Fr. Barbieri dit Guercino [...]*, Mannheim : Artarial, 1803-1807.

²⁰⁵ Roux 1940, p. 57 et 58.

²⁰⁶ Dans les recueils de l'Académie royale de peinture, d'Arlaud et de l'INHA.

²⁰⁷ Recueil de l'Arsenal, estampe n° 98.

maîtres (ill. 5). Par ailleurs, un paysage de Barbieri est présenté aux côtés des *Ruines de Marius* de Paul Bril.

Originaire de Bologne et membre de l'école des Carracci, Guercino est fréquemment relié à la famille d'artistes lombards. Dans le recueil Arlaud, son œuvre se situe par exemple à la suite des Carracci (ill. 57-62). Les ouvrages de Burlamaqui et de Mariette rassemblent en une page Giovanni Barbieri et Agostino Carracci (ill. 24). De cette comparaison ressort la rapidité du geste ainsi que le traitement des hachures plus compact chez Guercino. Cette même estampe d'après Barbieri est réutilisée en confrontation avec un autre dessin de l'artiste. Ce double emploi dévoile la diversité des comparaisons visuelles possibles entre les dessins gravés.

4.2.3 LA VISIBILITÉ D'UN ARTISTE CONTEMPORAIN :

ANTOINE WATTEAU

Outre les maîtres italiens des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, Caylus s'intéresse aux artistes français contemporains. Il entreprend notamment la reproduction des célèbres dessins de Raymond La Fage et de ceux d'Antoine Watteau. En 1748, vingt-sept ans après la mort de Watteau, Caylus prononce à l'Académie royale de peinture et de sculpture un discours relatant la biographie de son ami. *La vie d'Antoine Watteau* se veut, non pas un éloge, mais un jugement honnête sur la production artistique du maître français²⁰⁸. Le lecteur y apprend entre autres que Watteau a suivi une formation artistique peu commune qui s'est déroulée par étapes, au gré de diverses rencontres. Chez Pierre Crozat, l'artiste copie essentiellement les œuvres de Tiziano et de Campagnola. Dans sa biographie, Caylus relève les caractéristiques qu'il désapprouve dans l'art de Watteau : en raison d'un manque d'études d'après nature, le style du peintre est maniéré et ce dernier ne réussit pas à rendre les expressions adéquates à ses visages. Par ailleurs, Caylus indique que Watteau ne prépare pas ses peintures à l'aide d'esquisses, ce qu'il lui reproche

²⁰⁸ Caylus 1921, p. 11.

en exprimant que ce dernier «*dessinait sans objet.*»²⁰⁹. L'amateur admet néanmoins que le goût du peintre est appréciable grâce à la création d'«*agréables illusions*»²¹⁰.

Malgré l'avis nuancé porté sur l'œuvre de Watteau, Caylus reproduit une soixantaine de dessins du maître²¹¹, quelques-uns entrant par ailleurs dans le *Recueil Jullienne*. La célèbre *Suite de figures inventées par Watteau et gravée par son ami C.* compte vingt-quatre estampes d'après des études de personnages, qui conservent, selon Jean Dacier, «*tout le caractère d'improvisation des originaux.*»²¹². Une note manuscrite de Caylus au verso de plusieurs dessins indique que ce dernier a reçu la série directement de Watteau, à laquelle il ajoute fièrement un cartouche de sa propre création. Caylus attribue par ailleurs un prénom fictif à chaque figure²¹³. Ainsi que plusieurs graveurs du maître français, le comte insère parfois une composition aux figures dessinées par Watteau. Il interprète ainsi le *Pèlerin vu de dos*²¹⁴ en plaçant le personnage dans un paysage et en joignant une inscription anecdotique lui souhaitant un «*Bon voyage*». Louis Desplaces (1683-1739) reprend par la suite l'estampe de Caylus en ne modifiant que légèrement la composition. Il est intéressant de relever que les estampes de Caylus diffusent un nouveau modèle repris par d'autres artistes.

²⁰⁹ Caylus 1921, p. 27.

²¹⁰ Caylus 1921, p. 25.

²¹¹ Dans l'inventaire du fonds français, Marcel Roux décrit cinquante-neuf estampes ; Jean Dacier en recense soixante dont six peintures : Roux 1940, p. 131-144 ; DACIER Emile, «Caylus graveur de Watteau», in: *L'Amateur d'estampes*, décembre 1926, p. 166.

²¹² Dacier, 2^e partie, p. 4.

²¹³ L'interprétation des œuvres reproduites est une pratique fréquente : Rees 2006, p. 158.

²¹⁴ Ce dessin ne fait pas partie de la *Suite de Figures inventées par Watteau* : ROSENBERG Pierre, PRAT Louis-Antoine, *Antoine Watteau, 1684-1721 : Catalogue raisonné des dessins*, T. I, [Paris] : Gallimard/Electa, 1996, p. 82.

Les recueils de Caylus offrent une large représentation de l'œuvre d'Antoine Watteau, comprenant de nombreux dessins et quelques-unes de ses peintures. À côté des personnages frivoles de la *Suite de figures*, Caylus s'intéresse également aux scènes de genre. Éprouvant un attrait prononcé pour les caricatures, il se plaît également à reproduire celles que Watteau a exécutées. Les œuvres de Watteau sont principalement réunies par analogies thématiques. Alors qu'une page est dévolue aux personnages de théâtre, une suite est consacrée aux scènes pastorales ou de courtoisnerie. À noter que le recueil de l'Arsenal, contenant uniquement les estampes d'après les dessins du Cabinet du Roi, ne possède pas de représentations d'après Antoine Watteau. Dans le troisième tome du recueil de l'INHA, les gravures d'après Watteau sont présentées en un seul groupe sans échange avec d'autres artistes et, selon l'ordre chronologique, sont précédées de l'œuvre de Raymond La Fage et suivies de celles de Jean-François de Troy. Les estampes d'après Watteau bénéficient dans d'autres recueils de comparaisons diverses et variées, fréquemment reliées à des œuvres aux horizons géographiques et temporels différents. Par exemple, dans le recueil Mariette, l'œuvre de Watteau est interrompue par des artistes hollandais et flamands ; le recueil propose également des comparaisons entre Watteau et Parmigianino, ou encore avec Annibale Carracci.

Les estampes d'après les dessins d'Antoine Watteau ferment le recueil Arlaud (ill. 78-85). Le spectateur contemple les œuvres de l'artiste pour elles-mêmes, en combinaison les unes avec les autres, ainsi qu'en dialogue avec les dessins de Raymond La Fage portant sur une thématique similaire. Dans le recueil de l'Académie, le lecteur peut apprécier une comparaison amusante entre la représentation d'un peintre au travail et la caricature d'un singe sculpteur, tous deux occupés à leur tâche et orientés vers la gauche (ill. 25). L'association du sculpteur avec le peintre serait éventuellement un clin d'œil aux deux tableaux pendants que Watteau a créés. Contrairement à Louis Desplaces, Caylus ne

reproduit que la caricature du sculpteur²¹⁵. Ainsi la représentation du peintre au travail devient le complément de la caricature. Dans le recueil Burlamaqui, la succession des œuvres de Watteau ne présente pas un ordre rigoureux, pourtant habituel à cet ouvrage : alors que certaines gravures sont collées ou imprimées sur les pages de l'album, d'autres proviennent d'un précédent recueil²¹⁶.

La *Suite de figures inventées par Watteau* est complète dans tous les recueils où le peintre est représenté. Composée de groupes de quatre, six ou huit²¹⁷, elle se situe généralement en tête des estampes d'après Watteau. Les numéros propres à cette série sont respectés, à l'exception du recueil Arlaud qui possède sa propre disposition. Dans le recueil de Burlamaqui, l'ordre suit la numérotation mais n'hésite pas à intervertir deux estampes si cela privilégie une dynamique de composition, comme une alternance entre les personnages assis et debout ou encore un ensemble de figures dirigées vers la droite. Dans le recueil Arlaud, la *Suite de figures* révèle une disposition réfléchie des estampes qui se fonde sur la correspondance entre les positions et les gestes des personnages. La relation entre les figures aux jambes ou aux bras croisés, ainsi que celles avec le bras gauche surélevé, coordonne la composition de la première page (ill. 78). Sur la deuxième, les figures assises s'opposent à celles debout courbant leur corps : les estampes 96 et 100, positionnées aux extrémités en diagonale, se répondent par leur position complémentaire (ill. 79). La troisième page, quant à elle, présente une opposition entre les

²¹⁵ Watteau a peint la caricature du peintre en pendant à celle du sculpteur. Les reproductions de Louis Desplaces font partie du *Recueil Jullienne* : JULLIENNE Jean de (dir.), *L'Œuvre d'Antoine Watteau, Peintre du Roy En son Académie Royale de Peinture et Sculpture, gravé d'après ses Tableaux & Desseins originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus curieux de l'Europe [...]*, T. II, Paris, [1735], n° 167 et 168. Le tableau du singe sculpteur est conservé au Musée des beaux-arts d'Orléans, alors que celui du peintre n'est actuellement pas localisé.

²¹⁶ Voir le sous-chapitre 4.1.1.

²¹⁷ Par quatre pour les recueils de Mariette, de Burlamaqui et de l'INHA ; par six pour le recueil de l'Académie, et par huit pour le recueil Arlaud.



Ill. 19 : Recueil Burlamaqui, T. I, page 30, © M. Thomann, Bibliothèque de Genève.



Ill. 20 : Recueil Burlamaqui, T. I, page 36, © M. Thomann, Bibliothèque de Genève.



III. 21 : Recueil de l'INHA – CAYLUS Comte de, *Les Estampes Gravées Par Mr. Le Comte de Caylus d'Après les Dessesins du Cabinet du Roy, Et autres Cabinets des Curieux des Dessesins des Maîtres Anciens & Modernes*, T. II, Paris : Du Change, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, Fol Est 105, © photographie de l'auteur.



III. 22 : Recueil de l'INHA, T. II, © photographie de l'auteur.



III. 23 : Recueil de l'Arsenal, estampes n° 30-34, © photographie de l'auteur.



Ill. 24 : Recueil Mariette, T. I, page 27, © photographie de l'auteur.



III. 25 : Recueil de l'Académie, T. II, p. 37, © photographie de l'auteur.



Ill. 26 : Recueil Mariette, T.I, page 149, ©photographie de l'auteur.



Ill. 27 : Recueil Burlamaqui, page 18, ©M.Thomann, Bibliothèque de Genève.

personnages de face et ceux de dos (ill. 80). Dans le recueil Arlaud, les estampes sont donc reliées entre elles par les mouvements des figures.

4.3 SYNTHÈSE SUR LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS DE CAYLUS

*«Un beau Recueil de Dessesins des meilleurs Maîtres est une vraie école de Peinture.»*²¹⁸

Dezallier d'Argenville, 1727

Les ouvrages analysés dans ce chapitre révèlent un classement similaire des estampes, à savoir par pays puis par artiste, et suscitent des confrontations pertinentes d'œuvres. De dimensions similaires, les six ouvrages sont tous des folios, le recueil Mariette étant légèrement plus petit et celui d'Arlaud sensiblement plus grand. À l'exception des volumes ayant appartenu à Pierre-Jean Mariette, les estampes sont disposées dans un ordre qui ne respecte pas les numéros gravés par Caylus. En effet, ce dernier fait abstraction de ces chiffres pourtant présents sur une majorité des gravures, ce qui interpelle sur leur finalité. Ainsi, une réflexion sur l'emplacement des estampes, et donc sur la signification des juxtapositions, émerge à la constitution de chaque recueil, au détriment du respect de l'ordre numérique.

4.3.1 LES PRINCIPES DE VARIATION : UN RÉSUMÉ

Au gré des recueils, de nouvelles analogies apparaissent, soulevant des dynamiques différentes. Nous avons considéré que ces recueils ont été constitués au cas par cas, en fonction du destinataire. Comme mentionné, de nombreuses pages sont identiques entre les recueils étudiés, alors que d'autres présentent une variation dans leur composition. Il est néanmoins important de souligner que malgré une systématique cohérente à travers tous les recueils, chacun possède son propre arrangement régi selon plusieurs critères, tels que la volonté d'approfondir une idée

²¹⁸ Dezallier d'Argenville 1727, p. 1317.

précise, la disponibilité des plaques de cuivre et également l'optimisation de l'espace. Adapté à son destinataire, chaque recueil lui offre un enseignement particulier.

La répétition d'une estampe au sein d'un recueil est révélatrice des multiples possibilités de comparaisons que procurent les dessins des maîtres. Les confrontations présentées sont donc des propositions parmi d'autres et non des idées arrêtées : l'estampe peut en effet servir à diverses narrations, ce qui constitue la variété des recueils. Ne se limitant pas à un seul sens, les œuvres offrent une palette d'enseignements sur l'art qui résulte en une variation des structures d'ensemble. Encore anachronique pour le XVIII^e siècle, le facteur de standardisation ne concerne pas les recueils de Caylus. L'objectif consiste à dresser des comparaisons pertinentes et variées entre les estampes afin de produire un savoir sur l'art. Au-delà des frontières géographiques et temporelles, Caylus réunit des dessins de diverses natures dans l'intention de déterminer les caractéristiques artistiques propres aux différents maîtres, au risque parfois de surprendre. Un aspect ludique est également perceptible dans la réflexion sur l'arrangement des estampes. En compilant les œuvres, Caylus s'amuse à établir de nouvelles combinaisons aux effets variés ; la page d'un album s'assimile de ce fait à un espace expérimental. La fonction des recueils étudiés consiste essentiellement à faire ressortir les analogies et les oppositions de traitements d'un thème ou d'une forme. Privilégiant les « *effets visuels variés* »²¹⁹, la classification des estampes dans les recueils correspond aux normes du XVIII^e siècle. Le principe de variation se définit, dans le cas des recueils de dessins gravés par Caylus, autour des multiples confrontations d'œuvres conduisant à la formation de l'œil de l'amateur et du collectionneur.

²¹⁹ Expression formulée par Kristel Smentek. Cet auteur perçoit par ailleurs des critères semblables de comparaisons stylistiques dans le recueil de Parmigianino, constitué par Mariette : Smentek 2009, p. 173.

4.3.2 UNE NOUVELLE DATATION DU CORPUS

L'établissement d'une datation précise des recueils de dessins gravés est difficile, d'autant plus que l'activité s'étend sur plusieurs dizaines d'années. Néanmoins, selon les dates suggérées dans le chapitre précédent, il semble que tous les recueils analysés ont été créés avant 1750. Par ailleurs, une estampe d'après Veronese (1528-1588) figurant dans chaque ouvrage fournit une chronologie partielle entre les recueils, puisqu'elle a fait l'objet d'un changement d'attribution. Caylus grave *Paysage vu à travers des ruines* sous le nom de Tiziano, puis, après quelques impressions de la plaque, il réattribue l'œuvre à Veronese. En effet, sur les nouvelles estampes, le nom de Tiziano, effacé directement sur la matrice, est encore partiellement visible et celui de Veronese est noté à sa gauche. Or, dans les six recueils analysés, les deux attributions sont présentes. Le recueil Arlaud, qui comporte par ailleurs la date de 1728, possède l'estampe encore considérée de la main de Tiziano (ill. 65), à l'instar du recueil Mariette, dans lequel une correction à la mine de plomb indique le nom de Veronese (ill. 26). Dans les deux ouvrages, *Les Ruines* se situe parmi les dessins de Tiziano. Quant aux quatre autres recueils, ceux-ci possèdent tous l'estampe avec la nouvelle attribution, qui figure d'ailleurs constamment à côté d'une seconde estampe d'après Veronese, *La Femme assise tenant un violon* (ill. 27)²²⁰. Il est donc probable que les recueils ayant respectivement appartenu à Arlaud et à Mariette précèdent les quatre autres recueils²²¹.

²²⁰ Caylus a gravé seulement deux estampes d'après Veronese selon l'IFF, et trois estampes selon Heinecken. Heinecken 1778-1789, p. 743 ; Roux 1940, p. 75.

²²¹ Bien entendu, le fait que l'estampe sous le nom de Tiziano soit plus ancienne n'implique pas indubitablement que le recueil est également plus ancien. Néanmoins, la date plus ancienne du recueil Arlaud et l'impression des estampes directement sur les pages de l'album de Mariette nous incitent à penser que ces deux recueils sont plus anciens que les quatre autres.

4.3.3 LA QUESTION DES AUTEURS : UNE RÉPONSE SYSTÉMATIQUE ?

Il est également nécessaire de poser la question du créateur des différents recueils. Est-ce que Caylus est systématiquement l'auteur des divers ouvrages ? Après les multiples observations menées, nous pouvons répondre à cette question de manière plus adéquate. L'amateur parisien semble à l'origine de la constitution de nombreux recueils réalisés pour des amis ou des amateurs. Possédant les cuivres jusqu'en 1747, Caylus conçoit les compositions d'estampes de cette période. Il est donc probablement l'auteur des recueils conservés dans les Bibliothèques de Genève, de l' Arsenal ainsi que du premier volume donné à la Bibliothèque du Roi, contenant tous des gravures directement imprimées sur les pages des albums. Même si la reliure des feuilles, et donc le classement des artistes dans l'ouvrage, n'est peut-être pas réalisée par Caylus lui-même, les juxtapositions des estampes sur la page émanent de ses réflexions. Il ne faut pas oublier qu'il souhaite promouvoir l'art italien classique : il est donc important de jouer sur les confrontations révélatrices des diverses manières. En offrant uniquement des estampes, Caylus n'aurait pas pu construire ces instruments de propagande. Les recueils sont certes uniques et chacun conserve sa propre loi, néanmoins la disposition des gravures est de même nature pour les différents exemplaires. En outre, par l'étude des reproductions d'un seul artiste²²², nous avons remarqué qu'un concept similaire sous-tend les combinaisons d'œuvres imprimées dans les divers recueils. Pour l'arrangement des gravures d'après Parmigianino, Caylus développe des confrontations qui se basent sur le même fondement théorique, ce que dévoilent par exemple la variation d'une seule estampe dans une même composition (ill. 14-16) ou les emplacements intervertis de mêmes œuvres (ill. 22 et 23). Une vision similaire lie donc les recueils. De cette manière, nous estimons que Caylus est à l'origine de ces trois ouvrages, provenant des Bibliothèques de Genève et de l' Arsenal²²³ et de la Bibliothèque du Roi.

²²² Voir le chapitre 4.2.

²²³ L'inscription dans le recueil de l' Arsenal par le secrétaire du marquis de Paulmy confirme cette attribution : voir le sous-chapitre 4.1.2.

Le deuxième tome offert à la Bibliothèque du Roi est, quant à lui, plus singulier : il réunit une variété de thèmes différents, en incluant par exemple quelques impressions du *Recueil d'Antiquités*. La juxtaposition des estampes contrecollées ne provient pas du modèle habituel et les contre-épreuves sont présentées sans l'estampe qu'elles reflètent. De plus, les espaces laissés vides sur de nombreuses pages indiquent une volonté de compléter par la suite le recueil, probablement après l'acquisition de nouvelles estampes. Or, ce procédé contredit l'idée d'un présent offert « tel quel » à un ami ou à un amateur. Dans ce cas, il nous semble que Caylus n'est pas l'auteur du second volume.

Le premier album du recueil Mariette provient sûrement de la main de Caylus. En regard des trois recueils qu'il a réalisés, les confrontations sont légèrement différentes dans cet ouvrage ; les comparaisons entre les artistes d'origines diverses sont par exemple plus approfondies. S'agissant d'un présent offert à son ami connaisseur, Caylus porte probablement une attention particulière à ce volume. En outre, nous pouvons imaginer que Caylus et Mariette s'entretiennent sur les effets visuels procurés par les comparaisons. De nombreux rapprochements visibles dans le recueil résulteraient alors de leur discussion. Néanmoins, Pierre-Jean Mariette ne participe pas activement à la réalisation du volume, puisque, dans ce cas, il aurait probablement collaboré à tous les recueils de dessins gravés, ce qui ne semble pas correct. L'entreprise concerne la diffusion de l'œuvre d'un amateur, et non celle d'un projet plus vaste, tel qu'une histoire de l'art, à l'image du *Recueil Crozat*.

L'analyse d'un corpus d'ouvrages nous permet de renforcer la détermination de l'auteur du recueil Arlaud. De cette étude comparative sont apparues des précisions au niveau des recueils de dessins gravés par Caylus qui confirment notre hypothèse. Dans son inscription sur la deuxième de couverture, le Genevois décrit le contenu du recueil en insistant sur les estampes qui ont été gravées par Caylus d'après les dessins du Cabinet du Roi. Aucune indication supplémentaire sur le recueil n'est précisée.

Dans le présent travail, nous soutenons que Caylus est à l'origine de la constitution du volume, et qu'il offre à Jacques-Antoine Arlaud, non pas des estampes volantes, mais un recueil complet. Premièrement, l'ouvrage contient uniquement les gravures offertes par Caylus; celles-ci n'ont pas été intégrées au sein des volumes de la collection d'estampes du miniaturiste. Le recueil Arlaud conserve par ailleurs une véritable unité dans sa constitution. Toutes les estampes sont contrecollées, à l'exception des grands formats qui sont fixés en onglet. Ces mêmes gravures sont attachées à l'aide d'une technique similaire dans le recueil Burlamaqui. Finalement, les raisons qui ont amené Caylus à offrir un livre au «*Peintre du Régent*» sont déterminantes pour la question de l'auteur. Comme nous l'avons décrit, le recueil Arlaud remplit deux fonctions: il est un outil de travail pour le miniaturiste et également un objet de collection au milieu d'un cabinet fréquenté. La visibilité que gagne l'œuvre de Caylus à figurer parmi les objets de la célèbre collection d'Arlaud est un critère décisif dans l'origine du don. L'album sert alors de propagande de la vision artistique de Caylus à l'attention des visiteurs du cabinet d'Arlaud. En offrant uniquement des estampes, l'objectif n'aurait pas été atteint, ainsi que nous l'avons expliqué pour les trois ouvrages de la main de Caylus.

La loi de juxtaposition du recueil Arlaud diffère sensiblement de la systématique observée pour les autres recueils de dessins gravés de Caylus. Aucune composition de page n'est en effet identique à celles des autres ouvrages. Néanmoins, une recherche analogue d'équilibre entre symétries et variations ressort du recueil Arlaud: les comparaisons stylistiques convergent en effet vers une vision de l'art semblable. Il nous semble donc certain que Caylus a constitué lui-même le recueil conservé au Cabinet d'arts graphiques de Genève.

4.3.4 UNE RÉFLEXION SUR LEUR STATUT

Les recueils de dessins gravés par Caylus ne relèvent pas d'une entreprise de grande envergure. Il s'agit *a contrario* de l'activité d'un amateur, qui diffuse ensuite ses ouvrages comme cadeau pour

faire plaisir à ses amis ou comme propagande d'un goût artistique, en les plaçant stratégiquement chez certains amateurs. Ces recueils sont au cœur des discussions sur l'art menées lors des réunions de connaisseurs, à l'Hôtel Crozat notamment. Ils ne possèdent pas l'ambition d'un *Recueil Crozat*; aucune volonté éditoriale ne ressort des recueils de Caylus.

De plus, l'intervention d'un éditeur dans l'ouvrage de l'INHA suggère une nouvelle hypothèse sur les recueils de dessins gravés. Outre ceux constitués par Caylus, certains volumes ont apparemment été reliés par un éditeur et destinés à la vente publique. Dans ce deuxième cas, il s'agit probablement d'ouvrages plus tardifs. Caractéristiques des réseaux sociaux du XVIII^e siècle, les dons personnels de Caylus à une élite choisie se distinguent alors de l'achat d'un ouvrage commun chez un marchand. Le recueil de l'INHA provient de cette seconde classe. En parcourant son organisation, nous ne retrouvons en effet pas la systématique générale qui lie les autres exemplaires. Les compositions d'estampes imprimées sur une feuille sont certes identiques ou de même nature que les autres recueils analysés. Par exemple, une page consacrée aux dessins de Parmigianino (ill. 22) apparaît aussi dans le recueil Burlamaqui. Il s'agit néanmoins de feuilles acquises séparément et introduites en l'état. L'ouvrage vendu chez Duchange insère également des pages du *Recueil Crozat*. De plus, les juxtapositions des estampes contrecollées répondent à une classification différente du modèle établi par Caylus. La recherche d'autres recueils de Caylus vendus chez Duchange apporterait certainement des informations importantes sur la nature de l'ouvrage conservé à l'INHA. Les recueils de dessins gravés invitent ainsi à poursuivre des directions d'analyse intéressantes qui restent encore à approfondir.

CONCLUSION

AU-DELÀ DE L'IMPORTANCE INTRINSÈQUE DU RECUEIL ARLAUD

L'objectif du présent travail consistait à déterminer si le recueil de dessins gravés offert à Jacques-Antoine Arlaud s'inscrit dans les nouveaux fondements de l'étude de l'art basés sur la contemplation visuelle. Afin d'y répondre, nous avons parcouru le contexte historique et social de l'époque : il était nécessaire d'exposer le changement de perception du dessin et l'utilité du recueil d'estampes dans la formation de l'amateur ou du connaisseur, ainsi que de décrire les réunions du cercle de l'Hôtel Crozat, principal acteur de la scène artistique parisienne jusqu'aux années 1730. De ce lieu de réflexions sur l'art émanent les deux premiers recueils à ambition scientifique parallèles au recueil de Caylus, le *Recueil Crozat* et le *Recueil Jullienne*. Caractérisés par leur goût et leur qualité de jugement, les amateurs pratiquent les arts dans un but pédagogique : l'exercice de la copie facilite la compréhension de l'œuvre d'un peintre ainsi que la reconnaissance de sa manière. L'observation des œuvres d'art transmet alors un savoir artistique. En fervent partisan, Caylus grave plus de trois mille œuvres en utilisant soit la technique de l'eau-forte soit la xylographie. Nous nous sommes exclusivement concentrés sur la reproduction de dessins de Caylus, qui ne concerne qu'une facette de toutes ses activités dans le domaine des arts, ainsi que l'atteste son *Recueil d'Antiquités*. Grâce à son rang social et à ses contacts, Caylus copie les plus grandes collections françaises de dessins, le Cabinet du Roi et la collection de Pierre

Crozat. Il s'intéresse principalement à cet art pour la perception du *ductus* de l'artiste. Ses reproductions sont serviles, malgré la technique utilisée qui limite les modalités de traduction. L'évocation du contexte a permis de se concentrer sur l'objet central du présent travail, le recueil offert à Jacques-Antoine Arlaud. Il s'agissait de déterminer l'origine de la création du recueil, sa structure interne, la loi de juxtaposition en vigueur ainsi que sa fonction. Afin de renforcer les observations formulées sur le recueil, il était nécessaire de s'intéresser à plusieurs ouvrages analogues. Les diverses comparaisons ont permis de reconnaître les particularités de chacun, mais surtout de confirmer que la disposition des estampes dans les recueils de dessins gravés est au service des comparaisons stylistiques. Les confrontations de diverses natures révèlent des correspondances et des différences formelles ou thématiques, qui caractérisent le traitement du clair-obscur et la méthode d'imitation de la nature de chaque maître présent dans les recueils. Au fur et à mesure des pages, le lecteur identifie les caractéristiques stylistiques des différents artistes, dont le nom est toujours mentionné sur l'estampe. Propagande d'une vision, les recueils de Caylus reflètent l'orientation du goût de l'amateur et du cercle Crozat qui tentent de valoriser l'art italien, occupant constamment la majeure partie des recueils. Malgré des objectifs identiques, chaque ouvrage est constitué en fonction de son destinataire et poursuit de la sorte sa propre finalité.

Le recueil destiné au miniaturiste genevois conserve une importance particulière parmi l'ensemble des ouvrages réalisés par Caylus. Outre une addition au corpus des recueils de dessins gravés, ce volume apporte une information significative : selon Arlaud, Caylus le lui offre en 1728²²⁴. Cette indication permet de reculer la datation habituellement émise par les chercheurs pour

²²⁴ La date proposée par Arlaud semble correcte puisqu'elle symbolise l'année précédant son départ définitif pour Genève, qui constitue un *terminus ante quem*. De plus, Arlaud indique qu'il a reçu le recueil à Paris.

l'activité de Caylus au sein du Cabinet du Roi ainsi que celle pour la constitution de ses recueils²²⁵. L'ouvrage offert à Jacques-Antoine Arlaud fait probablement partie des premiers recueils que Caylus élabore, il s'agit donc d'un témoin historique et artistique important.

Le cadeau de Caylus à Arlaud est un objet précieux. Doté néanmoins d'une qualité inférieure à celle du recueil Burlamaqui, il développe une réflexion sur le contenu non moins approfondie : de nombreuses analogies pertinentes ressortent en effet du recueil Arlaud. Les artistes sont analysés pour eux-mêmes et en relation avec les autres maîtres. La diversité des peintres étudiés reste également considérable. Tout en demeurant une sélection de son œuvre gravé, le recueil dévoile un ensemble de maîtres représentative des goûts de Caylus. Ainsi, à l'instar des différents recueils étudiés, celui d'Arlaud fait partie de l'*instrumentarium* du connaisseur, placé au centre d'une collection renommée et utilisé dans l'étude de l'art comme complément aux biographies d'artistes et à l'observation des peintures. Objet de collection servant à l'orientation du goût des amateurs et des artistes d'un côté, instrument scientifique du connaisseur entraînant son œil grâce aux comparaisons visuelles de l'autre, le recueil de Caylus prend toute son importance dans le cabinet de Jacques-Antoine Arlaud.

²²⁵ Claudia-Alexandra Schwaighofer date par exemple la publication du recueil autour de 1750 : Schwaighofer 2009, p. 52, 160 et 161.

BIBLIOGRAPHIE

RECUEILS D'ESTAMPES

Recueil de l'Académie

CAYLUS Comte de, *Dessins du Cabinet du Roy, gravés par le comte de Caylus*, 2 tomes, 55,5 x 41,5 x 6,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Aa-15/16-Fol.

Recueil Burlamaqui

CAYLUS Comte de, *Estampes gravées sur les Dessesins du Cabinet du Roy*, 2 tomes, 55 x 39,4 x 5,1 cm, Genève, Bibliothèque de Genève, Ia 419.

Recueil de l'INHA

CAYLUS Comte de, *Les Estampes Gravées Par Mr. Le Comte de Caylus d'Après les Dessesins du Cabinet du Roy, Et autres Cabinets des Curieux des Dessesins des Maîtres Anciens & Modernes*, 4 tomes, 53,5 x 37 x 6 cm, Paris : Du Change, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Fol. Est 105.

Recueil de l'Arsenal

CAYLUS Comte de, *Recueil de dessins du Cabinet du Roi gravés par le Comte de Caylus*, 54,5 x 39,9 cm, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, EST-63.

Recueil Arlaud

CAYLUS Comte de, *Recueil de dessins gravés par le Comte de Caylus*, vers 1728, 61,1 x 46,6 x 3,3 cm, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève, collection de la Société des arts de Genève, SDA livre 0001.

Recueil Mariette

CAYLUS Comte de, *Recueil de tout ce que Jay gravé à l'Eau-forte ou en bois Caylus*, 4 tomes, 49,7 x 35,5 x 9,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Ed-98-Fol. – Ed-98-Fol.

SOURCES MANUSCRITES

CAYLUS Comte de, *Vies d'artistes et conférences lues à l'Académie de 1732 à 1743*, Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, Yb3-18-4 (in-4°).

Classe des beaux-arts, Registre n° 5, de 1860-1869, Société des arts de Genève, séance du 6 avril 1866.

Inventaire après décès de Jacques-Antoine Arlaud, 18 juin 1743, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. F 15.

Legs de Jacques-Antoine Arlaud à la Bibliothèque de Genève, 28 mai 1743, Bibliothèque de Genève, Arch. BPU Dd 4, 28 mai 1743.

Legs de Jean-Jacques Burlamaqui à la Bibliothèque de Genève, 17 avril 1748, Bibliothèque de Genève, Arch. BPU Dd 4, 17 avril 1748, p. 223.

Notices des livres les plus rares conservés à la Bibliothèque de Genève suivant l'ordre chronologique, Bibliothèque de Genève, Arch. BPU Dk 9.

Testament olographe de Jacques-Antoine Arlaud, 6 avril 1740, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. E, n° 13, p. 57-78.

SOURCES IMPRIMÉES

Baldinucci 1681

BALDINUCCI Filippo, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, Nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura. All' Illustrissime, e Clarissimo Signor Marchese, e Senatore Vincenzo Capponi Logotenente per il Serenissimo Gran Duca di Toscana nell'Accademia del disegno*, Rome : Nicol' Angelo Tinaffi, 1681.

Barrière (éd.) 1857

BARRIÈRE Jean-François (éd.), *Mémoires de Marmontel, secrétaire perpétuel de l'Académie française*, Paris : Firmin Didot, 1857.

Bartolozzi/Vitalba 1764

BARTOLOZZI Francesco, VITALBA Giovanni, *Eighty-two Prints, engraved by F. Bartolozzi, & c. from the original drawings of Guercino, in the collection of His Majesty*, Londres : Boydell, 1764.

Bartsch 1803-1807

BARTSCH Adam von, *Suite d'Estampes d'après les desseins de Fr. Barbieri dit Guercino [...]*, Mannheim : Artarial, 1803-1807.

Bartsch 1970

BARTSCH Adam von, *Le peintre graveur; maîtres hollandais*, Hildesheim/Nieuwkoop : Georg Olms/B. de Graaf, 1970.

Basan 1775

BASAN Pierre-François, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette*, Paris : l'Auteur/G. Desprez, 1775.

[Baulacre] 1743 (1)

[BAULACRE Léonard], «Lettre à M. E... pasteur de la S..., sur les ouvrages de M. Arlaud, célèbre peintre de Genève», in : *Bibliothèque britannique, ou Histoire des ouvrages des savants de la Grande-Bretagne*, T. XXI, avril-mai-juin 1743, p. 378-405.

[Baulacre] 1743 (2)

[BAULACRE Léonard], «Lettre de M... écrite de Genève le 22 juin 1743 à M. le C.D.L.R. sur la mort de Jacques-Antoine Arlaud, habile peintre de Genève», in: *Mercur de France*, juillet 1743, p. 1611-1618.

[Baulacre] 1743 (3)

[BAULACRE Léonard], «Lettre écrite de Genève, sur les ouvrages de M. Arlaud, célèbre peintre en miniature», in: *Mémoires pour l'histoire des Sciences et des beaux Arts*, dits *Mémoires de Trévoux*, septembre 1743, p. 2353-2374.

[Baulacre] 1748

[BAULACRE Léonard], «Eloge historique de Monsieur Burlamaqui», in: *Journal helvétique*, Neuchâtel: Imprimerie des Journalistes, avril 1748, p. 307-331.

Baulacre 1857

BAULACRE Léonard, «Eloge historique de Jacques-Antoine Arlaud, peintre», in: *Œuvres historiques et littéraires de Léonard Baulacre*, éd. par Edouard Mallet, Genève/Paris: Jullien Frères/A. Allouard, 1857, p. 463-483.

Bohn 1843

BOHN Henri George, *Catalogue of a Very Select Collection of Books, English and Foreign*, 2^e éd., Londres: C. Richards, 1843.

Bossi 1772

BOSSI Benigno, *Raccolta Parmigianino*, Parme, 1772.

Brice 1725

BRICE Germain, *Nouvelle Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, 8^e éd., T. III, Paris: Gandouin/Fournier, 1725.

Castiglione 2009

CASTIGLIONE Baldassare, *Il libro del Cortegiano*, 14^e éd., introduction par Amedeo Quondam, Milan: Garzanti (I grandi libri; vol. 260), 2009.

Caylus 1752-1767

CAYLUS Comte de, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris: Desaint & Saillant etc., 7 vols, 1752-1767.

Caylus 1757

CAYLUS Comte de, *Histoire de Joseph, accompagnée de dix figures, Relatives aux Principaux Événements de la Vie de ce Fils du Patriarche Jacob, Et gravées sur les modèles du fameux Rembrandt Par Monsieur le comte de Caylus [...], Ouvrage utile aux jeunes gens, tant pour les Mœurs que pour les Principes du Dessin*, Amsterdam: Jean Neaulme, 1757.

Caylus 1910 (1)

CAYLUS Comte de, «De l'amateur», in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 119-129.

Caylus 1910 (2)

CAYLUS Comte de, «Réflexions sur la peinture», in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 130-137.

Caylus 1910 (3)

CAYLUS Comte de, «De la légèreté de l'outil», in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 149-159.

Caylus 1910 (4)

CAYLUS Comte de, «De la composition», in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 160-174.

Caylus 1910 (5)

CAYLUS Comte de, «Sur la manière et les moyens de l'éviter», in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 175-182.

Caylus 1910 (6)

CAYLUS Comte de, «Lettre à Lagrenée», in: *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, éd. par André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, p. 210-214.

Caylus 1921

CAYLUS Comte de, *Vie d'Antoine Watteau*, introduction par André M. de Poncheville, Bruxelles etc.: G. van Oest & Cie etc. (Aux cahiers de l'Amitié de France et de Flandre), 1921.

Caylus/Mariette 1730

CAYLUS Comte de, MARIETTE Pierre Jean, *Recueil de Testes de caractère et de charges dessinées par Leonard de Vinci Florentin et gravées par M. le Cte de Caylus*, Paris: Aux Colonnes d'Hercules, 1730.

Chennevières (éd.) 1859

CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de (éd.), «Discours du Comte de Caylus sur les dessins», in: *Revue universelle des arts*, n° 9, 1859, p. 314-323.

Chennevières/Montaignon (éd.) 1851-1860

CHENNEVIÈRES Charles-Philippe de, MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris : J.B. Dumoulin, 6 vols, 1851-1860.

Cochin 1904

COCHIN Charles Nicolas, «Lettre à Marigny», in: *Archives de l'art français*, T. XX, n° 3, 1904, p. 62-64.

Dacier 1809

DACIER Jean-Baptiste, «Eloge de M. le marquis de Paulmy», in: *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, T. XLVII, Paris: Imprimerie impériale, 1809, p. 377-386.

De Piles 1699

DE PILES Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Dessesins, & de l'utilité des Estampes*, Paris: François Muguet, 1699.

Descamps 1842

DESCAMPS Jean-Baptiste, *Vie des peintres flamands et hollandais*, Marseille: Jules Barile, 1842, p. 118-122.

Dezallier d'Argenville 1727

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, «Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux, écrite par M. Des-Allier d'Argenville, [...]», in: *Mercure de France*, T. XII, 1727, p. 1295-1330.

Dezallier d'Argenville 1745-1752

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, première partie, Paris: De Bure, 4 vols, 1745-1752.

«Épitaphe de Watteau» 1726

«Épitaphe de Watteau, Peintre flamand», in: *Mercur de France*, novembre 1726, p. 2529.

Félibien 1672

FÉLIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris: Mabre-Cramoisy, 2 vols, 1672.

Fleury 1727

FLEURY André Hercule de, *Suite et arrangement des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roi*, Paris: Imprimerie royale, 1727.

Fontaine (éd.) 1910

FONTAINE André (éd.), *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et 1753. Lettres à Lagrenée*, Paris: Renouard, 1910.

Füssli 1757

FÜSSLI Johann Kaspar, «Jacob Anton Arlaud», in: *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, T. II, Zurich: David Gessner, 1757, p. 201-211.

Gini 1788

GINI Cesare Massimiliano, *Disegni originali di Francesco Mazzola [...]*, Bologne, 1788.

Guiffrey (éd.) 1884

GUIFFREY Jules (éd.), «Scellés et inventaires d'artistes: 1741-1770», in: *Nouvelles Archives de l'art français*, Paris: Charavay frères, 1884, p. 368-373.

Heinecken 1778-1789

HEINECKEN Carl Heinrich von, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée, de leurs ouvrages gravés*, Leipzig : Breitkopf, 1778-1789.

Heinecken 1973

HEINECKEN Carl Heinrich von, *Idée générale d'une collection complète d'estampes. Avec une Dissertation sur l'origine de la Gravure & sur les premiers Livres d'Images*, Leipzig/Vienne : Jean Paul Kraus, 1771.

Henry (éd.) 1880

HENRY Charles (éd.), *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe*, Paris : Baur (Société de l'histoire de l'art français), 1880.

Johnson (éd.) 1891

JOHNSON Edward Gilpin (éd.), *Sir Joshua Reynolds's discourses on art*, Chicago : A.C. McClurg and Company, 1891.

Joubert 1821

JOUBERT E.F., *Manuel de l'amateur d'estampes*, T. I, Paris : Chez l'auteur, 1821.

Jullienne (dir.) [1726-1728]

JULLIENNE Jean de (dir.), *Figures de différents caractères, de Paysages, & d'Etudes dessinées d'Après nature par Antoine Watteau [...]*, Paris : Audran, 2 vols, [1726-1728].

Jullienne (dir.) [1735]

JULLIENNE Jean de (dir.), *L'Œuvre d'Antoine Watteau, Peintre du Roy En son Académie Roïale de Peinture et Sculpture, gravé d'après ses Tableaux & Dessesins originaux tirez du Cabinet du Roy & des plus curieux de l'Europe [...]*, Paris, 2 vols, [1735].

[La Font de Saint-Yenne] 1747

[LA FONT DE SAINT-YENNE Etienne], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye: Jean Neaulme, 1747.

Le Comte 1702

LE COMTE Florent, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure [...]*, 2^e éd., Bruxelles: Lambert Marchant, 3 vols, 1702.

Locke 1686

LOCKE John, «Lettre de Monsieur J. L. à Monsieur N. T. contenant une Methode nouvelle, & facile de dresser des Recueils, dont on peut faire un Indice exact en deux pages», in: *Bibliothèque universelle et historique*, 2^e éd., T. II, Amsterdam: Wolfgang etc., 1686, p. 315-240.

Mariette et al. 1729

MARIETTE Pierre Jean et al., *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, T. I, Paris: Imprimerie royale, 1729.

Mariette 1741

MARIETTE Pierre Jean, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Paris: Aux Colonnes d'Hercules, 1741.

Metz 1790

METZ Conrad Martin, *Imitations of Drawings by Parmegiano*, Londres, 1790.

Millin 1806

MILLIN Aubin Louis, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris: Chez Desray, 3 vols, 1806.

Montaiglon (éd.) 1875-1909

MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris: Société de l'histoire de l'art français, 11 vols, 1875-1909.

Montaiglon (éd.) 1893

MONTAIGLON Anatole de (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, vol. IV (1711-1716)*, Paris: Jean Schemit, 1893.

Nisard (éd.) 1877

NISARD Charles (éd.), *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin: 1757-1765*, Paris: Imprimerie nationale, 2 vols, 1877.

Orlandi 1719

ORLANDI Pellegrino Antonio, *L'abecedario pittorico*, Bologne: s.l., 1719.

Ottley 1823

OTTLEY William Young, *The Italian School of Design – being a series of fac-similes of original drawings of the most eminent painters and sculptors of Italy*, Londres, 1823.

Pernety 1757

PERNETY Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un traité pratique des différentes manières de peindre [...]*, Paris: Bauche, 1757.

Piranesi 1764

PIRANESI Giovanni Battista, *Raccolta di Alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino*, Rome : Salomoni, 1764.

Pond/Knapton 1732-1736

POND Arthur, KNAPTON Charles, *Soixante et dix estampes qui imitent les desseins, gravées par Mess. Pond et Knapton d'après les tableaux originaux des maîtres cy-dessous denommés*, Londres : Jean Boydell, 1732-1736.

Pons (éd.) 1914

PONS Amilda-A. (éd.), *Comte de Caylus : Voyage d'Italie, 1714-1715*, Paris : Librairie Fischbacher, 1914.

Procès-verbaux de la Société des Arts [1869]

Procès-verbaux de la Société des Arts, IX, 1865-1869, Genève : Imprimerie Ramboz et Schuchardt, [1869].

«Recueil d'estampes [...]» 1728

«Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau», in: *Mercure de France*, Mai 1728, p. 1002-1014.

Richardson 1725

RICHARDSON Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, 2^e éd., Londres : Bettesworth, 1725.

Sensier (éd.) 1865

SENSIER Alfred (éd.), *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*, Paris : J. Techener, 1865.

Sérieys (éd.) 1802

SÉRIEYS Antoine (éd.), *Lettres inédites d'Henri IV, et de plusieurs personnages célèbres*, Paris : Tardieu, 1802.

Tables des matières 1770

Tables des matières contenues dans l'Histoire & dans les Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, depuis le Volume XXIII, jusques & compris le Volume XXXII, T. XXXIII, Paris : Imprimerie royale, 1770.

Vasari 2005

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la direction d'André Chastel, Arles : Actes Sud (Thesaurus), 2005.

Voltaire 1733

VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, 1^{re} éd., Amsterdam : Etienne Ledet, 1733.

Watelet/Levesque 1792

WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, T. II, Paris : Fuchs, 1792.

Zanetti 1731

ZANETTI Antonio Maria, *Diversarum Iconum [...]*, Venise, 2 vols, 1731.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

A Noble Collection 1992

A Noble Collection : The Spencer's Albums of old master prints. Catalogue d'exposition, Madison, University of Wisconsin, et

Cambridge, Fogg Art Museum, 1992-1993, [Cambridge]: Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, 1992.

Arquié-Bruley 1980

ARQUIÉ-BRULEY Françoise, «Les graveurs amateurs français du XVIII^e siècle», in: *Nouvelles de l'estampe*, n° 50, mars-avril 1980, p. 5-15.

Bacou et al. 1967

BACOU Roseline *et al.*, *Le cabinet d'un grand amateur: P.J. Mariette, 1694-1774*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 1967, [Paris]: [RMN], 1967.

Bacou (éd.) 1978

BACOU Roseline (éd.), *Dessins de la collection Everard Jabach acquis en 1671 pour la collection royale*, Paris: Direction des musées de France, 1978.

Bähr 2006

BÄHR Astrid, «Der langsame Abschied vom Galeriewerk im 18. Jahrhundert», in: *Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Mainz am Rhein: P. von Zabern, 2006, p. 47-54.

Bähr 2009

BÄHR Astrid, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660-1800): von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim: G. Olms (Studien zur Kunstgeschichte, vol. 178), 2009.

Baker 2003

BAKER Christopher, «Art comes with practice: a sixteenth-century album of prints and drawings from the Aldrich Collection», in: *Apollo*, n° 156, mars 2003, p. 35-39.

Baker et al. (éd.) 2003

BAKER Christopher et al. (éd.), *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot : Ashgate, 2003.

Béguin/Le Men 1987

BÉGUIN André, LE MEN Ségolène, « Les albums d'estampes », in : *Art et métier du livre*, n° 143, février 1987, p. 33-47.

Béguin et al. 2000

BÉGUIN Sylvie et al., *Parmigianino : i disegni*, Turin/Londres : U. Allemandi (Archivi di arte antiqua), 2000.

Berminham 2000

BERMINGHAM Ann, *Learning to draw : studies in the cultural history of a polite and useful art*, New Haven etc. : Yale University Press, 2000.

Bilder nach Bildern 1976

Bilder nach Bildern : Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Catalogue d'exposition, Münster, Westfälisches-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1976, Münster : Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 1976.

Bjurström 2001

BJURSTRÖM Per, « Crozat, Mariette, Tessin et la Libro de' Disegni de Vasari », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris : RMN, 2001, p. 87-96.

Blanc 2012

BLANC Alexandra, « Jacques-Antoine Arlaud à Paris : réflexions sur sa rencontre avec le comte de Caylus », in : *Genava*, n° 60, 2012, p. 71-80.

Bléchet 1982

BLÉCHET Françoise, «Un siècle de reliure à la Bibliothèque du Roi», in: *Revue française d'histoire du livre*, n° 37, 1982, p. 573-582.

Blum 1928

BLUM André, *Les origines du livre à gravures: les incunables typographiques*, Paris/Bruxelles: G. van Oest, 1928.

Boissais 1948

BOISSAIS Maurice, *Le livre à gravures au XVIII^e siècle, suivi d'un essai de bibliographie*, Paris: Gründ, 1948.

Bonnaffé 1873

BONNAFFÉ Edmond, *Les collectionneurs de l'ancienne France: notes d'un amateur*, Paris: A. Aubry, 1873.

Bonnaffé 1884

BONNAFFÉ Edmond, *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, Paris: A. Quantin (Bibliothèque de l'art et de la curiosité), 1884.

Borea 1991

BOREA Evelina, «Le stampe che imitano i disegni», in: *Bollettino d'Arte*, n° 67, 1991, p. 87-122.

Borea 2001

BOREA Evelina, «Caylus e l'arte italiana», in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris: RMN, 2001, p. 103-113.

Borea 1999

BOREA Evelina, «L'estampe d'interprétation et la diffusion de l'œuvre d'art», in: *Le XVII^e siècle*, éd. par Joël Cornette et Alain Mérot, Paris: Seuil (Histoire artistique de l'Europe), 1999, p. 187-191.

Bouvier 1941

BOUVIER Auguste, «Les livres légués par J.-A. Arlaud à la Bibliothèque publique de Genève», in : *Genava*, n° 19, 1941, p. 203-208.

Brakensiek 2003

BRAKENSIEK Stephan, *Vom «Theatrum Mundi» zum «Cabinet des estampes» : Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim etc. : G. Olms, 2003.

Brakensiek/Polfer (éd.) 2009

BRAKENSIEK Stephan, POLFER Michel (éd.), *Graphik als Spiegel der Malerei : Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830*, Milan : Silvana Editoriale (Publications du Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, vol. 10), 2009.

Brunet 1820

BRUNET Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, T. I, Paris : Chez l'auteur, 1820.

Buysens 2008

BUYSSENS Danielle, *La question de l'art à Genève : du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève : La Baconnière Arts (Me(s)moires), 2008.

Castex 2008 (1)

CASTEX Jean-Gérald, *Graver Le Brun au siècle des Lumières : Le recueil de la "Grande Galerie de Versailles" de Jean-Baptiste Massé*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Michel, Université Paris X-Nanterre, 2008.

Castex 2008 (2)

CASTEX Jean-Gérald, «L'éducation du regard ou l'importance de la gravure dans l'appréciation de l'art vers 1700», in : *L'estampe, un art à la portée de tous?*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 289-298.

Castex 2009

CASTEX Jean-Gérald, «Un seul graveur peut-il “interpréter” tous les peintres? Étienne Fessard ou les paradoxes de la gravure d’interprétation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle», in: *La gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?*, Bordeaux: WM. Blake & Co./Art & arts (Les annales du Centre Ledoux, vol. 7), 2009.

Castor 2002

CASTOR Markus A., «Caylus et le cercle artistique parisien», in: *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*. Catalogue d’exposition, Paris, Musée des monnaies, 2003, Paris: Institut national d’histoire de l’art, 2002, p. 37-43.

Castor 2010

CASTOR Markus A., «Die Objektivierung der zeichnenden Hand: Radiierung als Erkenntnisinstrument zwischen Kopie und Neuerfindung bei Anne-Claud Philippe de Thubières», in: *Druckgraphik: Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin/Munich: Deutscher Kunstverlag/Centre allemand d’histoire de l’art (Passagen/Passages, n^o 31), 2010, p. 107-132.

***Caylus, mécène du roi* 2002**

Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIII^e siècle. Catalogue d’exposition, Paris, Musée des monnaies, 2003, Paris: Institut national d’histoire de l’art, 2002.

Cronk/Peeters (éd.) 2004

CRONK Nicholas, PEETERS Kris (éd.), *Le Comte de Caylus: les arts et les lettres*, Amsterdam: Rodopi, 2004.

Dacier 1926-1927

DACIER Emile, «Caylus graveur de Watteau», in: *L’Amateur d’estampes*, publié en quatre épisodes, décembre 1926-mai 1927.

Dacier 1927

DACIER Emile, «Caylus graveur des dessins du roi», in: *Byblis*, n° 6, 1927, p. 23-30.

Dacier/Vuaflart 1922-1929

DACIER Emile, VUAFLART Albert, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris: M. Rousseau, 4 vols, 1922-1929.

Delpierre 1992

DELPIERRE Gilles, «Charles Coypel et le comte de Caylus: de l'artiste noble et du noble artiste», in: *Revue La Licorne*, n° 23, 1992, p. 85-92.

Démoris 2003-2004

DÉMORIS René, «Le comte de Caylus et la peinture. Pour une théorie de l'inachevé», in: *Revue de l'art*, n° 142, 2003-2004, p. 31-43.

Démoris 2004

DÉMORIS René, «Le comte de Caylus entre théorie et critique d'art: une esthétique du "laissé"?», in: *Le Comte de Caylus: les arts et les lettres*, Amsterdam: Rodopi, 2004, p. 17-41.

Dilke 1902

DILKE Lady, *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century*, Londres: Georges Bell and sons, 1902.

Dittrich et al. 2010

DITTRICH Christian *et al.*, *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken: Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert*, Dresde: Staatliche Kunstsammlung Dresden, 2010.

Dumesnil 1973

DUMESNIL Antoine Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes, Tome I Pierre-Jean Mariette*, Genève: Minkoff, 1973.

Eidelberg 1998

EIDELBERG Martin, «The Comte de Caylus' *Tête-à-Tête* with Van Dyck», in: *Gazette des beaux-arts*, n° 131, 1998, p. 1-20.

Eidelberg 2001

EIDELBERG Martin, «“Dans ces lieux uniquement consacrés à l'art” : Watteau and the bonds of friendship», in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris : RMN, 2001, p. 179-184.

Folliot 1988

FOLLIOT Franck, «Le Palais Royal (1692-1770)», in: *Le Palais Royal. Catalogue d'exposition*, Paris : Musée Carnavalet, 1988, p. 95-105.

Fumaroli 1996

FUMAROLI Marc, «Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)», in: *Revue de l'art*, n° 1, 1996, p. 34-47.

Gere 1953

GERE J.A., «William Young Ottley as a collector of drawings», in: *British Museum Quarterly*, n° 18, 1953, p. 44-53.

Goncourt 1880

GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de, «Caylus», in: *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, Paris : Charpentier, 1880, p. 147-174.

Gramaccini/Meier 2003

GRAMACCINI Norberto, MEIER Hans Jakob, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktions-graphik 1648-1792*, Munich/Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2003.

Griener 2004

GRIENER Pascal, «For a connoisseurship without frontiers: the new function of old master drawings and the fac-simile in eighteenth-century England», in: *Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zurich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Outlines, vol. 2), 2004, p. 179-192.

Griener 2008

GRIENER Pascal, «Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) – une genèse retardée: pour une nouvelle étude de la littérature historiographique», in: *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Colloque de Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2-5 juin 2004, Paris: La Documentation française, 2008.

Griener 2010

GRIENER Pascal, *La république de l'œil: l'expérience de l'art au Siècle des Lumières*, Paris: Odile Jacob (Collège de France), 2010.

Griener/Hurley 2001

GRIENER Pascal, HURLEY Cecilia, «A matter of reflection in the era of virtual imaging: Caylus and Mariette's *Recueil de Testes de Caractere & de Charges, dessinées par Léonard de Vinci (1730)*», in: *Horizonte. Beiträge zur Kunst und Kunstwissenschaft*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, p. 337-344.

Griffiths 1981

GRIFFITHS Antony, «The search for the facsimile», in: *Prints*, Genève etc.: Skira etc. (History of an Art), 1981, p. 164-165.

Griffiths 1996

GRIFFITHS Antony, «An album of prints of c. 1560 in the British Library», in: *Print Quarterly*, n° 13, mars 1996, p. 3-10.

Grivel 1983

GRIVEL Marianne, «Le Cabinet du Roi», in: *Colbert 1619-1683*. Catalogue d'exposition, Paris, Hôtel de la Monnaie, 1983, [Paris]: Ministère de la Culture, 1983, p. 395.

Grivel 1985

GRIVEL Marianne, «Le Cabinet du Roi», in: *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 18, hiver 1985, p. 36-57.

Grivel 2010

GRIVEL Marianne, «Ouvrages, volumes ou recueils? La constitution du recueil du Cabinet du roi», in: *À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan: Silvana Editoriale (Biblioteca d'arte), 2010, p. 65-80.

Guichard 2004

GUICHARD Charlotte, «Les “livres à dessiner” à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e siècle», in: *Revue de l'art*, n° 143, 2004, p. 49-58.

Guichard 2008

GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel: Champ Vallon (Époques), 2008.

Guichard 2009

GUICHARD Charlotte, «Gravures de société et identité d'amateur à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle», in: *La gravure: quelles problématiques pour les temps modernes?*, Bordeaux: WM. Blake & Co./Art & arts (Les annales du Centre Ledoux, vol. 7), 2009, p. 133-141.

Guillerme 1983

GUILLERME Jacques, «Caylus “technologue”: note sur les commencements problématiques d'une discipline», in: *Revue de l'art*, n° 60, 1983, p. 47-50.

Haskell 1976

HASKELL Francis, *Rediscoveries in Art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, New York: Cornell University Press, 1976.

Haskell 1987

HASKELL Francis, *The painful birth of the art book*, Londres: Thames & Hudson, 1987.

Haskell 1993

HASKELL Francis, *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven/Londres: Yale University Press, 1993.

Hattori 1997

HATTORI Cordélia, «À la recherche des dessins de Pierre Crozat», in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1997, p. 179-208.

Hattori 1998

HATTORI Cordélia, *Pierre Crozat (1665-1740): un financier, collectionneur et mécène*, thèse de doctorat non publiée défendue à l'Université de Lille 3, 1998.

Hattori 1999-2000

HATTORI Cordélia, «Pierre Crozat et l'Italie», in: *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, n° 6, 1999-2000, p. 40-43.

Hattori 2003

HATTORI Cordélia, «The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)», in: *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot: Ashgate, 2003, p. 173-181.

Hattori 2006

HATTORI, Cordélia, «Le Recueil Crozat», in: *Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2006-2007, Valenciennes: Musée des beaux-arts, 2006, p. 17-25.

Hattori 2007

HATTORI Cordélia, «Le comte de Caylus d'après les archives: première partie», in: *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 5, 2007, p. 54-70.

Hausmann 1979

HAUSMANN Franz Josef, «Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat» in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 53, 1979, p. 191-209.

Heyer 1865

HEYER Théophile, «Documents inédits sur Jacques-Antoine Arlaud», in: *Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, T. XV, 1865, p. 213-231.

Inventaire général 1972-

Inventaire général des dessins italiens, Paris: Éd. des musées nationaux, 7 vols, 1972-.

Jam (éd.) 2000

JAM Jean-Louis (éd.), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal (Histoires croisées), 2000.

Jammes 1965

JAMMES André, «Louis XIV, sa Bibliothèque et le Cabinet du Roi», in: *The Library*, n° 20, 1965, p. 1-12.

Jollet 2000

JOLLET Étienne, «L'accessibilité de l'œuvre d'art : les beaux-arts de Paris au XVIII^e siècle», in: *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle : Villes, paysages, voyages*, Paris : Belin (Mappemonde), 2000, p. 167-177.

Karpinski 1989

KARPINSKI Caroline, «The print in thrall to its original : a historic perspective», in: *Retaining the originals, multiple originals, copies and reproductions*, Washington : National Gallery of Art (Studies in the History of Art, vol. 20), 1989, p. 101-109.

Labbé/Bicart-See 1996

LABBÉ Jacqueline, BICART-SÉE Lise, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville reconstituée d'après son abrégé de la vie des plus fameux peintres, édition de 1752*, Paris : RMN (Notes et documents des musées de France, 27), 1996.

Lambert 1987

LAMBERT Susan, *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Londres : Trefoil Publ., 1987.

Leca 2005

LECA Benedict, «An Art Book and its viewers: The "Recueil Crozat" and the uses of reproductive engraving», in: *Eighteenth-Century Studies*, vol. XXXVIII, n° 4, été 2005, p. 623-649.

Leonardo da Vinci Master Draftsman 2003

Leonardo da Vinci Master Draftsman. Catalogue d'exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 janvier-30 mars 2003, New York etc. : Metropolitan Museum of Art etc., 2003.

Les collections de Louis XIV 1977

Les collections de Louis XIV: dessins, albums, manuscrits. Catalogue d'exposition, Paris, Orangerie des Tuileries, 1977-78, Paris: Ministère de la Culture/Éd. des musées nationaux, 1977.

Les plus beaux dessins 2001

Les plus beaux dessins dans les collections hollandaises du XVIII^e siècle. Catalogue d'exposition, Haarlem, Teylers Museum, Paris, Hôtel Turgot, 2002, Paris: Fondation Custodia, 2001.

Loisel 2004

LOISEL Catherine, *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris: RMN etc. (Inventaire général des dessins italiens, vol. 7), 2004.

MacDonald 2004

MACDONALD Mark P., *The print collection of Ferdinand Columbus (1488-1539): a Renaissance collector in Seville*, Londres: The British Museum Press, 2004.

Matile 2004

MATILE Michael, «“Das zweyte Ich der Zeichnung”: Zur Reproduktion von Handzeichnungen im Zeitalter des Klassizismus», in: *Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Outlines, vol. 2), 2004, p. 193-208.

McClellan 1995

MCCLELLAN Andrew, «Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle», in: *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris: Louvre/Klincksieck, 1995, p. 565-589.

Meyer 1989

MEYER Véronique, «Gravure d'interprétation ou de reproduction? Invention, traduction et copie: réalités historiques et techniques»,

in: *Travaux de l'institut d'histoire de l'art de l'Université de Lyon*, n° 12, 1989, p. 41-46.

Meyer 2003

MEYER Véronique, «Du dessin à la gravure chez Lafage», in: *Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: École du Louvre (Rencontres de l'École du Louvre, vol. 17), 2003, p. 271-289.

Michel 1993

MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome: École française de Rome/École Farnèse, 1993.

Michel 2004

MICHEL Christian, «Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles», in: *Revue de l'art*, n° 143, 2004, p. 27-34.

Michel 2008

MICHEL Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Genève: Droz (Bibliothèque des Lumières, vol. 71), 2008.

Michel 2003

MICHEL Christian, «Les Débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIII^e siècle», in: *Delineavit et Sculpsit: 19 contributions sur les rapports Dessin-Gravure du XVI^e au XX^e siècle*, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 152-161.

Monbeig Goguel 1989

MONBEIG GOGUEL Catherine, «Le dessin encadré», in: *Revue de l'art*, vol. LXXVI, n° 1, 1987, p. 25-31.

Monbeig Goguel 1989

MONBEIG GOGUEL Catherine, «Notes sur les dessins», in: *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. par A. Chastel, vol. XII, 1989, p. 15-21.

Monbeig Goguel (dir.) 2006

MONBEIG GOGUEL Catherine (dir.), *L'artiste collectionneur de dessins: de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Paris: Société du salon de dessin, 2006.

Musées de papier 2010

Musées de papier: L'Antiquité en livre, 1600-1800. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 2010, sous la dir. d'Elisabeth Décultot, Paris: Louvre Éditions/Gourcuff Gradenigo, 2010.

Muyden 1940

MUYDEN Georges van, «Jacques-Antoine Arlaud, 1668-1743, miniaturiste genevois célèbre, Peintre du Régent», in: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 2, 1940, p. 141-149.

Muzerelle 1999

MUZERELLE Danielle, «Le marquis de Paulmy, ses ambassades, ses idées, ses voyages», in: *Voyages de bibliothèques*, [Saint-Étienne]: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 183-192.

Parmigianino tradotto 2003

Parmigianino tradotto: la fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento. Catalogue d'exposition, Parme, Biblioteca Palatina, 2003, Milan: Silvana Editoriale, 2003.

Parshall 1994

PARSHALL Peter W., «Art and the theater of knowledge: the origins of print collecting in Northern Europe», in: *Harvard University Art Museums Bulletin*, T. II, n° 3, 1994, p. 7-36.

Plomp 2001

PLOMP Michel, *Collectionner passionnément: les collectionneurs hollandais de dessins au XVIII^e siècle*, Paris: Fondation Custodia, 2001.

Pomian 1987

POMIAN Krzysztof, «Maffei et Caylus», in: *Collectionneurs, amateurs et curieux; Paris, : XVI^e-XVIII^e siècle*, [Paris]: Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987, p. 195-211.

Pomian 2002

POMIAN Krzysztof, «Caylus et Mariette: une amitié», in: *Caylus, mécène du roi: collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée des monnaies, 2003, Paris: Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 45-51.

Popham 1971

POPHAM Arthur E., *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Haven/Londres: Yale University Press (Series of Franklin Jasper Walls Lectures, vol. 1), 3 vols, 1971.

Porcher 1928

PORCHER Jean, «L'origine du Cabinet des planches gravées du Roi», in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1928, p. 42-52.

Préaud et al. (éd.) 1987

PRÉAUD Maxime et al. (éd.), *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, [Paris], Promidis/Éditions du Cercle de la Librairie, 1987.

Préaud (éd.) 2010

PRÉAUD Maxime (éd.), *À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan: Silvana Editoriale (Biblioteca d'arte), 2010.

Py 2001

PY Bernadette, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris: RMN (Notes et documents des musées de France, vol. 36), 2001.

***Quand la Gravure fait illusion* 2006**

Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle. Catalogue d'exposition, Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2006-2007, Valenciennes : Musée des beaux-arts, 2006.

Raimbault 2002

RAIMBAULT Christine, «Evrard Jabach, quelques précisions sur la constitution des collections», in: *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien*, n° 8, Novembre 2002, p. 35-45.

Raux 2006

RAUX Sophie, «La Main invisible. Innovation et concurrence chez les créateurs des nouvelles techniques de fac-similés de dessins au XVIII^e siècle», in: *Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle.* Catalogue d'exposition, Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2006-2007, Valenciennes : Musée des beaux-arts, 2006, p. 57-74.

Raux et al. (éd.) 2008

RAUX Sophie et al. (éd.), *L'estampe un art multiple à la portée de tous ?*, Paris : Presses universitaires du Septentrion, 2008.

Rees 2006

REES Joachim, *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus (1692-1765)*, Weimar : VDG, 2006.

Rees 2011

REES Joachim, «*Les mains de Michel-Ange, How eighteenth-century connoisseurs made sense of the artist's hand*», in: *Revue de synthèse*, T. CXXXII, 6^e série, n° 1, 2011, p. 53-74.

Reichel 1926

REICHEL Anton, *Die Clair-Obscur-Schnitte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Zurich : Amalthea, 1926.

Ridley 1992

RIDLEY Ronald T., «A pioneer art-historian and archeologist of the eighteenth century: the Comte de Caylus and his *Recueil*», in: *Storia dell' arte*, n° 76, 1992, p. 362-375.

Rigaud 1849

RIGAUD Jean-Jacques, «Jacques Antoine Arlaud. – Benoît Arlaud», in: *Recueil de renseignements relatifs à la culture des beaux-arts à Genève*, 2^e partie, 1849, p. 47-51.

Ris 1877

RIS Louis Clément de, *Les amateurs d'autrefois*, Paris: E. Plon et Cie, 1877.

Robinson 1981

ROBINSON William W., «'The passion for prints': collecting and connoisseurship in Northern Europe during the seventeenth century», in: *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, 1980-1981, Saint-Louis, The Saint-Louis Art Museum, 1981, Boston: Museum of Fine Arts/New York Graphic Society, 1981, p. 27-48.

Rocheblave 1889

ROCHEBLAVE Samuel, *Essai sur le Comte de Caylus: l'homme – l'artiste – l'antiquaire*, Paris: Hachette, 1889.

Rocheblave 1890

ROCHEBLAVE Samuel, «L'œuvre gravé de Caylus», in: *L'Art*, n° 48, 1890, p. 130-139.

Roland Michel 1987 (1)

ROLAND MICHEL Marianne, «Le dessin et la gravure», in: *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Fribourg: Office du Livre, 1987, p. 157-172.

Roland Michel 1987 (2)

ROLAND MICHEL Marianne, «Watteau et les *Figures de différents caractères*», in: *Antoine Watteau (1684-1721): le peintre, son temps et sa légende*, Genève/Paris: Éditions Clairefontaine, 1987, p. 117-127.

Rosenbaum 2010

ROSENBAUM Alexander, «Amateur par excellence: Le Comte de Caylus», in: *Der Amateur als Künstler: Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin: Mann, Gebr. (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, vol. 11), 2010, p. 111-119.

Rosenberg (éd.) 1984

ROSENBERG Pierre (éd.), *Les vies anciennes de Watteau*, Paris: Hermann, 1984.

Rosenberg/Prat 1996

ROSENBERG Pierre, PRAT Louis-Antoine, *Antoine Watteau, 1684-1721: Catalogue raisonné des dessins*, [Paris]: Gallimard/ Electa, 3 vols, 1996.

Rosenfeld Nan 1996

ROSENFELD NAN Myra, «Nicolas de Largillierre et son élève Jean-Baptiste Oudry: deux portraitistes du Grand Siècle», in: *Entre Rome et Paris: Œuvres inédites du XIV^e au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des beaux-arts, 1996, Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts (Les cahiers du Musée de Lausanne, vol. 4), 1996, p. 15-25.

Roux 1940

ROUX Marcel, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, IV, Paris: Bibliothèque nationale, 1940, p. 53-155.

Rümelin 2001

RÜMELIN Christian, «Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert», in : *Artibus et Historiae*, vol. XXII, n° 44, 2001, p. 187-200.

Rumily 1946

RUMILY Jean, «Jacques-Antoine Arlaud, le peintre de Madame», in : *Patrie suisse*, mai 1946, p. 580-583.

Saint-Girons 1990

SAINT-GIRONS Baldine, «Caylus, Graveur, Académicien, et Mécène (1692-1765)», in : *Esthétiques du XVIII^e siècle, le modèle français*, Paris : Ph. Sers (Dictionnaire des sources), 1990, p. 249-267.

Sauvy 1973

SAUVY Anne, «L'illustration d'un règne : le Cabinet du Roi et les projets encyclopédiques de Colbert», in : *L'art du livre à l'Imprimerie nationale*, Paris : Bibliothèque nationale, 1973, p. 103-127.

Schéfer 1894

SCHÉFER Gaston, *Catalogue des estampes dessins et cartes, composant le cabinet des estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris : Aux bureaux de l'artiste, 1894, p. 197-200.

Schwaighofer 2009

SCHWAIGHOFER Claudia-Alexandra, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft: reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726-1857*, Berlin etc. : Deutscher Kunstverlag (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, vol. 6), 2009.

Scott 1973

SCOTT Barbara, «Pierre Crozat. A Maecenas of the Régence», in : *Apollo*, n° 97, 1973, p. 11-19.

Smentek 2003

SMENTEK Kristel, «“An exact imitation acquired at little expense” : Marketing color prints in eighteenth-century France», in: *Colorful impressions: the printmaking revolution in eighteenth-century France*, Washington: National Gallery of Art, 2003, p. 9-21.

Smentek 2008

SMENTEK Kristel, «Pierre-Jean Mariette, le connaisseur d'estampes», in: *L'estampe, un art à la portée de tous ?*, Paris: Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 171-189.

Spénlé 2009

SPENLÉ Virginie, «Les recueils de gravures d'après les collections d'art de Dresde et la représentation princière au XVIII^e siècle», in: *La gravure: quelles problématiques pour les temps modernes ?*, Bordeaux: William Blake & Co/Art & Arts (Annales du Centre Ledoux), 2009, p. 115-122.

Steinitz 1974

STEINITZ Kate, *Pierre-Jean Mariette & le Comte de Caylus and their concept of Leonardo da Vinci in the Eighteenth Century*, Los Angeles: Zeitlin & Verbrugge, 1974.

Stiennon 1991

STIENNON Jacques, *Paléographie du Moyen Âge*, 2^e éd., Paris: A. Colin (U. Série Histoire médiévale), 1991.

Stuffmann 1968

STUFFMANN Margret, «Les tableaux de la collection de Pierre Crozat: historique et destinées d'un ensemble célèbre, établis en partant de l'inventaire après décès inédit (1740)», in: *Gazette des beaux-arts*, n^o 72, 1968, p. 11-144.

Tillerot 2006

TILLEROT Isabelle, «Graver les dessins de Watteau au XVIII^e siècle», in: *Quand la Gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Valenciennes, Musée des beaux-arts, 2006-2007, Valenciennes : Musée des beaux-arts, 2006, p. 27-55.

Tillerot 2010

TILLEROT Isabelle, *Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps : un regard singulier sur le tableau*, Paris : Maison des sciences de l'homme (Passages/Passagen ; vol. 37), 2010.

Van Muyden 1940

VAN MUYDEN Georges, «Jacques-Antoine Arlaud, 1668-1743, miniaturiste genevois célèbre, Peintre du Régent», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, T. II, 1940, p. 141-149.

Vermeulen 2006

VERMEULEN Ingrid R., *Picturing art history: the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, thèse de doctorat sous la direction de T. Sminia, Vrije Universiteit, 2006.

Vezin 1982

VEZIN Jean, «Les reliures de la bibliothèque du roi sous Louis XIV, Louis XV et Louis XVI», in: *Revue française d'histoire du livre*, n° 37, 1982, p. 599-603.

Weigel 1865

WEIGEL Rudolph, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen : Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig : R. Weigel, 1865.

Weissert 1999

WEISSERT Caecilie, *Reproduktionsstichwerke: Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, [Berlin]: Reimer, 1999.

Wiebel 2007

WIEBEL Christiane, *Aquatinta oder «Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen»: das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis Goya*, Munich etc. : Deutscher Kunstverlag, 2007.

ANNEXE 1

EN QUÊTE D'UN HISTORIQUE POUR LE RECUEIL ARLAUD

Le parcours effectué par le recueil Arlaud se dessine grâce à quelques indices ponctuels. Néanmoins, l'historique complet du volume n'est à ce jour pas encore établi. En 1743, à la mort de Jacques-Antoine Arlaud à Genève, le recueil figure dans son inventaire après décès²²⁶. Nous n'avons ensuite plus de traces de l'ouvrage jusqu'en 1866. Dans le recueil Arlaud, une seconde inscription, figurant à la deuxième de couverture, indique que le livre appartient dès cette date à la Société des arts de Genève: «*Donné à la Classe des beaux-arts par Mr. Dorcière Genève, Avril, 1866.*» Dans le registre de la Société, le don est mentionné au cours de la séance du 6 avril 1866: «*Mr. Le Président annonce qu'il a été fait à la Classe les dons suivants: [...] 2. Trois volumes grand in. fo. d'estampes, présentés par Mr. Dorcière au nom de Mr. Perrier-Ador, lesquels volumes se composent comme suit: [...] b. de gravures & fac-similes par le Comte de Caylus.*» Louis Dorcière, sculpteur de profession, membre et directeur de la Classe des beaux-arts²²⁷, n'est pas l'auteur de la donation; il joue uniquement un rôle d'intermédiaire. Le précédent possesseur du recueil Arlaud est donc Elie Perrier-Ador. Membre ordinaire de la Société

²²⁶ *Inventaire après décès de Jacques-Antoine Arlaud*, 18 juin 1743, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. F 15, n° 73.

²²⁷ *Procès-verbaux de la Société des Arts, IX, 1865-1869*, Genève: Imprimerie Ramboz et Schuchardt, [1869], p. 125.

des arts de Genève, dans la classe d'industrie et de commerce²²⁸, Perrier-Ador fait ainsi un don de trois ouvrages, parmi lesquels figure le recueil Arlaud. Un transfert des œuvres appartenant à la Société des arts aux Musées d'art et d'histoire de Genève a été organisé dans les années 1970-80; le recueil Arlaud a probablement fait partie de ce déménagement puisqu'il est à présent en dépôt dans cette institution.

Dans l'ouvrage, une seconde inscription, probablement de la même écriture que celle attestant le don à la Société des arts, indique qu'«*(Il y a une des gravures qui manque,) – c'est le n° 29 –*». Il est donc intéressant de relever que fort probablement l'estampe numéro 29 manquait déjà lors de l'arrivée du recueil à la Société des arts en 1866.

²²⁸ *Procès-verbaux de la Société des Arts, IX, 1865-1869*, Genève: Imprimerie Ramboz et Schuchardt, [1869], p. 134.

ANNEXE 2
RÉPERTOIRE DES ESTAMPES
CONTENUES DANS LE RECUEIL ARLAUD

DESCRIPTION TECHNIQUE

Le livre

Les dimensions du volume sont: 61,1 x 46,6 x 3,3 cm. Il est composé de neuf livrets. Les pages sont en papier vergé de dimensions: 608 x 460 mm. L'objet porte le numéro d'inventaire SDA livre 0001 de la collection de la Société des arts de Genève, chaque estampe est ensuite numérotée de 1 à 124. Une page de titre, aujourd'hui manquante, devait vraisemblablement se trouver juste avant la première estampe, car on peut observer des résidus d'une feuille déchirée à cet endroit.

La couverture

La couverture peu raffinée date du xviii^e siècle. Elle est en porc, non décorée et sans armes. Le cuir très sec se détache à plusieurs endroits. Sur le recto et le verso du livre, de nombreuses traces noires sont visibles, dont une trace de verre de chaque côté. Deux lanières, aujourd'hui disparues, permettaient de fermer l'ouvrage.

Informations sur les estampes

Le volume de cent onze pages est composé de cent vingt-quatre estampes, dont l'une a disparu (le numéro 29). Toutes les gravures sont réalisées à l'eau-forte par le comte de Caylus en contrepartie

par rapport au dessin reproduit; elles ont été imprimées sur des papiers de différentes teintes. Coupées à l'intérieur de la cuvette, les gravures ont été collées en plein dans le volume à un emplacement prédéfini par une délimitation à la mine de plomb. Chaque estampe porte un numéro tracé à la plume, spécifique à cet ouvrage, qui suit l'ordre d'apparition; les numéros gravés ont été grattés afin de les masquer.

Marques et inscriptions

Sur le dos de la couverture, on lit le nom de: «CAY / LUS».

Au deuxième de couverture, une inscription de la main de Jacques-Antoine Arlaud²²⁹, à l'encre brune, en haut au centre, précise que: «*Toutes les estampes contenues dans ce livre au nombre de / cent vingt et quatre ont été gravées d'après [sic] les desseins originaux des / plus celebres peintres qui sont dans le Cabinet du Roy de France / par Monsieur Le Comte de Caylus cy devant Colonel de Dragons, / qui les a données à Jaques Antoine Arlaud Citoyen de Geneve / à Paris en 1728.*»

À l'intérieur de la couverture, à l'encre brune, en haut à droite, sous l'inscription principale ci-dessus, il est indiqué que le livre a été «*Donné à la Clafse des beaux-arts par Mr. Dorcière / Genève, Avril, 1866.*».

Sur la deuxième de couverture, à l'encre brune, en haut à gauche, sous l'inscription principale, de la même écriture que l'indication ci-dessus, il est précisé que: «*(Il y a une des gravures qui manque,) / – c'est le n° 29 –*». Ce qui indique que la gravure a été extraite du volume avant 1866.

²²⁹ L'écriture a pu être vérifiée grâce à la comparaison de plusieurs documents rédigés par Arlaud aux Archives de l'État de Genève (AEG), dont notamment son testament: *Testament olographe de Jacques-Antoine Arlaud*, 6 avril 1740, Archives d'État de Genève, Jur. Civ. E, n° 13, p. 57-78.

Sur la deuxième de couverture, un autocollant est situé en haut à gauche: «*Classe des beaux-arts / X. / Traités de peinture / & de sculpture / recueils de planches / relatives à ces deux arts*».

Sur la deuxième de couverture, en bas à gauche, plusieurs autocollants de la Société des arts sont superposés, le dernier contenant le n° 30.

DESCRIPTION DES PAGES

Italie

Page 1

N° de l'estampe	1
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Tombeau d'un évêque</i>
N° original gravé :	N° 119
Inscription(s) :	En b. à g. « Parmesan Inx » ; au c. « Cab. du Roy » ; à dr. « Cx Sculp ».
Format (feuille) :	355 x 260 mm
Dessin – format / matériau(x) :	357 x 262 mm / plume et encre brune et lavis
Dessin – provenance / lieu actuel :	Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6398 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 323
Dossier d'images	Ill. 28

Page 2

N° de l'estampe	2
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Étude de deux Apôtres, debout, se dirigeant vers la gauche</i>
N° original gravé :	N° 129
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan x In. », au c. : « Cab. Du Roy », à dr. : « Cx Sculp ».
Format (feuille) :	152 x 91 mm
Dessin – format / matériau(x) :	152 x 90 mm / craie noire, lavis brun, et gouache blanche
Dessin – provenance / lieu actuel :	Jabach ; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6396 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 321
Dossier d'images	Ill. 29

LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS DU COMTE DE CAYLUS

N° de l'estampe	3
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Étude pour les vierges de la Steccata</i>
N° original gravé :	N° 127
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In x », au c. : « Cab du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	191 x 139 mm
Dessin – format / matériau(x) :	196 x 141 mm / sanguine, plume et encre brune, lavis et gouache blanche
Dessin – provenance / lieu actuel :	Duc d'Arundel; Jabach; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6466 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 341
Dossier d'images	Ill. 29

N° de l'estampe	4
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Une femme assise, tenant deux enfants, l'un couché sur ses genoux ; avec d'autres figures à droite</i>
N° original gravé :	N° 123
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In x », à dr. : « Cab du Roy C x Sculp ».
Format (feuille) :	142 x 110 mm
Dessin – format / matériau(x) :	137 x 108 mm / plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc
Dessin – provenance / lieu actuel :	Jabach; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6469 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 342
Dossier d'images	Ill. 29

N° de l'estampe	5
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Groupe de cinq personnages, debout, drapés à l'antique</i>
N° original gravé :	N° 105
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In x », au c. : « Cabinet du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	164 x 96 mm

N° de l'estampe	5
Dessin – format / matériau(x):	166 x 97 mm / plume et encre brune
Dessin – provenance / lieu actuel:	Jabach; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6598 recto
Référence(s):	Estampe: IFF 329
Dossier d'images	Ill. 29

Page 3

N° de l'estampe	6
Inventeur:	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école »):	Italie (Lombardie)
Titre descriptif:	<i>Cupidon dévêtant une nymphe, sur laquelle une autre nymphe verse le contenu d'une aiguière</i>
N° original gravé:	N° 114
Inscription(s):	En b. à g.: « parmesan In x », au c.: « Cab du Roy », à dr.: « [C] [S]cul[p] ».
Format (feuille):	118 x 86 mm
Dessin – format / matériau(x):	107 x 74 mm / plume et encre brune
Dessin – provenance / lieu actuel:	Duc d'Arundel; Jabach; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6459 verso
Référence(s):	Estampe: IFF 327
Dossier d'images	Ill. 30

N° de l'estampe	7
Inventeur:	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école »):	Italie (Lombardie)
Titre descriptif:	<i>Moïse tenant une des tables de la Loi</i>
N° original gravé:	N° 132
Inscription(s):	En b. à g.: « parmesan In x », au c.: « Cab x du Roy x », à dr.: « [C] x Sculp ».
Format (feuille):	139 x 81 mm
Dessin – format / matériau(x):	123 x 65 mm / craie noire et lavis gris
Dessin – provenance / lieu actuel:	Duc d'Arundel; Jabach; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6375 bis recto
Référence(s):	Estampe: IFF 318
Dossier d'images	Ill. 30

LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS DU COMTE DE CAYLUS

N° de l'estampe	8
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Un homme nu, assis et buvant, accompagné de Cupidon</i>
N° original gravé :	N° 122
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In x », au c. : « Cab du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	122 x 112 mm
Dessin – format / matériau(x) :	120 x 108 mm / plume et encre brune, lavis gris et rehauts de blanc
Dessin – provenance / lieu actuel :	Jabach ; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6391 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 334
Commentaire(s)	Le titre du dessin donné par le Musée du Louvre : <i>Saint Jean-Baptiste assis dans le désert, buvant une coupe</i>
Dossier d'images	Ill. 30

N° de l'estampe	9
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Cupidon lançant une flèche</i>
N° original gravé :	N° 106
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In », au c. : « Cabinet du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	138 x 85 mm
Dessin – format / matériau(x) :	120 x 78 mm / plume et encre brune et rehauts de blanc
Dessin – provenance / lieu actuel :	Jabach ; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6460 bis recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 326
Dossier d'images	Ill. 30

N° de l'estampe	10
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Étude de deux Apôtres, dont l'un déploie un rouleau</i>
N° original gravé :	N° 130
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In », au c. : « Cab du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	134 x 69 mm (129 x 65)
Dessin – format / matériau(x) :	131 x 165 mm / plume et encre brune et lavis brun
Dessin – provenance / lieu actuel :	Jabach ; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 6375 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 322
Dossier d'images	Ill. 30

N° de l'estampe	11
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Un enfant, debout, vêtu d'une sorte de chemise</i>
N° original gravé :	N° 115
Inscription(s) :	En b. à g. : « parmesan In x », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	139 x 81 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 340
Dossier d'images	Ill. 30

Page 4

N° de l'estampe	12
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Groupe de cinq têtes, entre deux figures de femmes drapées</i>
N° original gravé :	N° 39
Inscription(s) :	En b. à g. : « Inventé par Le parmesan », à dr. : « Gravé par Cx ».
Format (feuille) :	165 x 246 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 353
Dossier d'images	Ill. 31

N° de l'estampe	13
Inventeur :	Francesco Mazzola, dit il Parmigianino (1503-1540)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>Deux hommes, portant une hotte, l'un de profil, l'autre de dos</i>
N° original gravé :	?
Inscription(s) :	En b. à g. : « In. parm. » [lettres « n », « p », « m » et le point sont rehaussés à l'encre brune], à dr. : « Gravé par C ».
Format (feuille) :	222 x 182 mm
Référence(s) :	?
Commentaire(s)	Nous n'avons pas trouvé l'estampe dans l'IFF, ni dans la base de données du Louvre
Dossier d'images	Ill. 31

Page 5

N° de l'estampe	14
Inventeur :	Raffaello Santi (1483-1520)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Rome)
Titre descriptif :	<i>La Coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin</i>
N° original gravé :	N° 108
Inscription(s) :	En b. à g. : « Raphael In x », au c. : « Cabinet du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	214 x 388 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 387
Dossier d'images	Ill. 32

Page 6

N° de l'estampe	15
Inventeur :	Francesco Brizio (vers 1574-1623)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Trois enfants nus jouant</i>
N° original gravé :	N° 78
Inscription(s) :	En b. à g. : « Fran. Brizio In. », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	186 x 254 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 115
Dossier d'images	Ill. 33

N° de l'estampe	16
Inventeur :	Girolamo Mazzola Bedoli (vers 1500-vers 1569), selon l'IFF
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Lombardie)
Titre descriptif :	<i>La Sainte Famille avec un ange enfant ou le petit saint Jean</i>
N° original gravé :	N° 120
Inscription(s) :	En b. à g. : « Girolamo Mazzola In », au c. : « Cab. du Roy. », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	199 x 272 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 356
Dossier d'images	Ill. 33

Page 7

N° de l'estampe	17
Inventeur :	Domenico Campagnola (vers 1500-1564)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage montagneux et boisé, avec, au-dessus d'un torrent, à gauche, un petit pont de bois où s'accoude un homme</i>
N° original gravé :	N° 140
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Campagnola In », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	445 x 715 mm (cuvette: 406 x 669 mm)
Référence(s) :	Estampe : IFF 135
Dossier d'images	Ill. 34

Page 8

N° de l'estampe	18
Inventeur :	Domenico Campagnola (vers 1500-1564)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, à gauche, un berger jouant du chalumeau près de ses moutons</i>
N° original gravé :	N° 136
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Campagnola In », au c. : « Cabinet du Roy », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	446 x 711 mm (cuvette: 408 x 671 mm)
Référence(s) :	Estampe : IFF 134
Dossier d'images	Ill. 35

Page 9

N° de l'estampe	19
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Cortège de noces franchissant un petit cours d'eau, avec, sur le pont, une femme portant une corbeille sur sa tête et tenant un enfant par la main</i>
N° original gravé :	N° 135
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache In. », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	451 x 709 mm (cuvette : 406 x 668 mm)
Référence(s) :	Estampe : IFF 172
Dossier d'images	Ill. 36

Page 10

N° de l'estampe	20
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Cortège de noces arrivant aux murs d'une ville avec, à gauche, un jeune garçon jouant du luth</i>
N° original gravé :	N° 127
Inscription(s) :	En b. à g. : « Anni x Carache In », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	404 x 512 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 171
Dossier d'images	Ill. 37

Page 11

N° de l'estampe	21
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Entrée de noces : la fiancée et ses suivantes, au nombre de 6, sont arrêtées à gauche et saluées par deux hommes</i>
N° original gravé :	N° 128
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Annibal Carache In x », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	402 x 536 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 173
Dossier d'images	Ill. 38

Page 12

N° de l'estampe	22
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Repas de noces villageoises</i>
N° original gravé :	N° 125
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Annibal Carache In x », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « [C] Sculp ».
Format (feuille) :	404 x 510 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 170
Dossier d'images	Ill. 39

Page 13

N° de l'estampe	23
Inventeur :	Ludovico Carracci (1555-1619)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Sept femmes agenouillées dans une sorte de stalle</i>
N° original gravé :	N° 34
Inscription(s) :	En b. à g. : « Louis Carache. In », à dr. : « C x Scul ».
Format (feuille) :	182 x 181 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 216
Dossier d'images	Ill. 40

N° de l'estampe	24
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Jeune homme nu, tenant une coupe, avec un bouc</i>
N° original gravé :	N° 90
Inscription(s) :	En b. à g. : « Anni x Carache In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	192 x 116 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 175
Dossier d'images	Ill. 40

Page 14

N° de l'estampe	25
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>La Fuite en Égypte</i>
N° original gravé :	N° 27
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache In x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	370 x 478 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 161
Dossier d'images	Ill. 41

Page 15

N° de l'estampe	26
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>La Fuite en Égypte</i>
N° original gravé :	N° 21
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache In. », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	284 x 423 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 160
Dossier d'images	Ill. 42

Page 16

N° de l'estampe	27
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec une barque gouvernée par une femme</i>
N° original gravé :	N° 104
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache Inv. », au c. : « Cab du Roy », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	275 x 203 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 185
Dossier d'images	Ill. 43

N° de l'estampe	28
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec deux hommes assis à terre et un autre adossé à un arbre</i>
N° original gravé :	N° 42
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache Inv. », à dr. : « C Sculp ».
Format (feuille) :	261 x 189 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 181
Dossier d'images	Ill. 43

Page 17

29 (découpée)

N° de l'estampe	30
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Étude pour la figure de Polyphème</i>
N° original gravé :	N° 100
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annib. Carache Inv x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	262 x 186 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 69
Dossier d'images	Ill. 44

Page 18

N° de l'estampe	31
Inventeur :	Ludovico Carracci (1555-1619)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec une rivière, et à gauche, devant une butte, un pêcheur portant son filet sur l'épaule</i>
N° original gravé :	Sans numéro
Inscription(s) :	En b. à g. : « Louis. Carache Inv x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	295 x 200 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 221
Commentaire(s)	Il existe un autre état de l'estampe, qui est attribuée à « An. Carache »
Dossier d'images	Ill. 45

N° de l'estampe	32
Inventeur :	Antonio Carracci (1583-1618)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Un bouquet d'arbres</i>
N° original gravé :	N° 32
Inscription(s) :	En b. à g. : « antoine Carache Inv. », au c. : « du Cabinet de M. Crozat », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	266 x 196 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 213
Dossier d'images	Ill. 45

Page 19

N° de l'estampe	33
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec un cours d'eau bordé de roseaux, avec deux couples de cigognes</i>
N° original gravé :	N° 22
Inscription(s) :	En b. à g. : « annibal Carrache In », à dr. : « C Sculp ».
Format (feuille) :	343 x 260 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 178
Dossier d'images	Ill. 46

Page 20

N° de l'estampe	34
Inventeur :	Domenico Zampieri, dit il Domenichino (1581-1641)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage, avec un pont vu à travers une arcade ruinée, au pied de laquelle deux enfants jouent aux osselets</i>
N° original gravé :	N° 144
Inscription(s) :	En b. à g. : « dominicain In x », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	371 x 263 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 500
Dossier d'images	Ill. 47

Page 21

N° de l'estampe	35
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Étude d'un grand arbre</i>
N° original gravé :	N° 31
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache In x », au c. : « du Cabinet de M. Crozat », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	406 x 271 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 208
Dossier d'images	Ill. 48

Page 22

N° de l'estampe	36
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Saint Jérôme lisant</i>
N° original gravé :	N° 30
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache In x », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	413 x 268 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 167
Dossier d'images	Ill. 49

Page 23

N° de l'estampe	37
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Étude d'un grand arbre</i>
N° original gravé :	N° 31
Inscription(s) :	En b. à g. : « Annibal Carache In x », au c. : « du Cab. de Mr. Crozat x », à dr. : « C. x Sculp x ».
Format (feuille) :	411 x 282 mm (401 x 277 mm)
Référence(s) :	Estampe : IFF 208
Dossier d'images	Ill. 50

Page 24

N° de l'estampe	38
Inventeur :	Antonio Carracci (1583-1618)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec une rivière et trois baigneurs et un chien</i>
N° original gravé :	N° 24
Inscription(s) :	En b. à g. : « antoine Carache In », à dr. : « C. Sculp[us] ».
Format (feuille) :	191 x 253 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 212
Dossier d'images	Ill. 51

N° de l'estampe	39
Inventeur :	Ludovico Carracci (1555-1619)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, au fond, une grande bâtisse et, au premier plan, un homme assis</i>
N° original gravé :	N° 36
Inscription(s) :	En b. à g. : « Louis Carache Inx », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	222 x 318 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 220
Dossier d'images	Ill. 51

Page 25

N° de l'estampe	40
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, à droite, dissimulé derrière une butte, un homme à cheval</i>
N° original gravé :	Sans numéro
Inscription(s) :	En b. à g. : « Anni x Carache In », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	204 x 288 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 183
Dossier d'images	Ill. 52

N° de l'estampe	41
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec deux personnages, dont une femme assise et vue de dos</i>
N° original gravé :	N° 88
Inscription(s) :	En b. à g. : «Anni. Carache In x», à dr. : «C x Sculp x».
Format (feuille) :	171 x 229 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 182
Dossier d'images	Ill. 52

Page 26

N° de l'estampe	42
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec un grand arbre incliné vers la droite</i>
N° original gravé :	N° 20
Inscription(s) :	En b. à g. : «Annibal Carache In x», à dr. : «C x Sculp.».
Format (feuille) :	217 x 320 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 177
Dossier d'images	Ill. 53

N° de l'estampe	43
Inventeur :	Annibale Carracci (1560-1609)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec une rivière à gauche et à droite, sur un monticule, sept personnages</i>
N° original gravé :	N° 101
Inscription(s) :	En b. à g. : «Anni x Carache In x», au c. : «Cab. du Roy», à dr. : «C x Sculp.».
Format (feuille) :	172 x 233 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 184
Dossier d'images	Ill. 53

Page 27

N° de l'estampe	44
Inventeur :	Ludovico Carracci (1555-1619)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec de grands arbres, traversé par une rivière que sillonne une barque</i>
N° original gravé :	N° 18
Inscription(s) :	En b. à g. : « Louis Carache In. », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	217 x 330 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 218
Dossier d'images	Ill. 54

N° de l'estampe	45
Inventeur :	Ludovico Carracci (1555-1619)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec un berger et un troupeau de bœufs et de moutons</i>
N° original gravé :	N° 41
Inscription(s) :	En b. à g. : « Louis Carache In x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	163 x 233 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 222
Dossier d'images	Ill. 54

Page 28

N° de l'estampe	46
Inventeur :	Ludovico Carracci (1555-1619)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage traversé par une rivière, que domine, à gauche, un grand rocher avec de petites figures</i>
N° original gravé :	N° 29
Inscription(s) :	En b. à g. : « Ludovic. Carache In x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	201 x 275 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 219
Dossier d'images	Ill. 55

N° de l'estampe	47
Inventeur :	Agostino Carracci (1557-1602)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage boisé avec un cours franchi par un pont et trois personnages</i>
N° original gravé :	N° 19
Inscription(s) :	En b. à g. : « Augustin Carache In. », à dr. : « C [x] Sculp. ».
Format (feuille) :	191 x 260 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 153
Dossier d'images	Ill. 55

Page 29

N° de l'estampe	48
Inventeur :	Carracci (école des)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage, avec une rivière franchie, à gauche, par un pont d'une seule arche, au-delà duquel on voit un pêcheur</i>
N° original gravé :	Pas de numéro
Inscription(s) :	En b. à g. : « Carache In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	185 x 300 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 180
Dossier d'images	Ill. 56

N° de l'estampe	49
Inventeur :	Antonio Carracci (1583-1618)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>La Fuite en Égypte</i>
N° original gravé :	N° 26
Inscription(s) :	En b. à g. : « Antoine Carache In. », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	192 x 271 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 211
Dossier d'images	Ill. 56

Page 30

N° de l'estampe	50
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, au milieu, deux voyageurs et un enfant</i>
N° original gravé :	N° 16
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Guarchin In x », à dr. : C x Sculp. ».
Format (feuille) :	174 x 270 mm
Dessin – format / matériau(x) :	171 x 267 mm / plume et encre brune
Dessin – provenance / lieu actuel :	Cabinet du Roi ? / Musée du Louvre, inv. 6944 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 28
Dossier d'images	Ill. 57

N° de l'estampe	51
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, sur la route, à droite, deux voyageurs</i>
N° original gravé :	N° 12
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Guarchin In. », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	196 x 274 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 23
Dossier d'images	Ill. 57

Page 31

N° de l'estampe	52
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, au milieu, un homme et une femme, celle-ci tenant un enfant par la main et en portant un autre</i>
N° original gravé :	N° 6
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Le Guarchin in. x. », à dr. : « C x e di [?] » mention difficile à déchiffrer
Format (feuille) :	191 x 291 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 18
Dossier d'images	Ill. 58

N° de l'estampe	53
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Petit paysage avec fabriques et à droite, une rivière chargée de barques ; à gauche, trois pêcheurs réparant leur filet</i>
N° original gravé :	N° 13
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Guarchin. In. », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	115 x 217 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 22
Dossier d'images	Ill. 58

N° de l'estampe	54
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Petit paysage avec, à droite, un bûcheron abattant un arbre</i>
N° original gravé :	N° 14
Inscription(s) :	En b. à g. : « Guarchin In. », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	96 x 199 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 24
Dossier d'images	Ill. 58

Page 32

N° de l'estampe	55
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Grand paysage avec fabrique et, au premier plan, des moissonneurs</i>
N° original gravé :	N° 17
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « [il ?] Guarchin. In », à dr. : « C x – Sculp ».
Format (feuille) :	295 x 438 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 25
Dossier d'images	Ill. 59

Page 33

N° de l'estampe	56
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Grand paysage avec, à droite, un groupe de six personnes, dont un enfant</i>
N° original gravé :	N° 10
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Guarchin In x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	288 x 420 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 20
Dossier d'images	Ill. 60

Page 34

N° de l'estampe	57
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, à droite, deux hommes, l'un assis, l'autre jetant un filet dans la rivière</i>
N° original gravé :	N° 11
Inscription(s) :	En b. à g. : « Guarchin in. », à dr. : « C. Sculp. ».
Format (feuille) :	210 x 335 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 21
Dossier d'images	Ill. 61

Page 35

N° de l'estampe	58
Inventeur :	Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino (1591-1666)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Grand paysage avec, au centre, un muletier et sa mule</i>
N° original gravé :	N° 7
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Guarchin », à dr. : « C x Scul. ».
Format (feuille) :	296 x 448 mm
Dessin – format / matériau(x) :	292 x 445 mm / plume et encre brune
Dessin – provenance / lieu actuel :	Cabinet du Roi/ Musée du Louvre, inv. 7012 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 19
Commentaire(s)	Le dessin est aujourd'hui considéré comme une copie d'après Guercino.
Dossier d'images	Ill. 62

Page 36

N° de l'estampe	59
Inventeur :	Giovanni Francesco Grimaldi, dit il Bolognese (1608-1680)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Grand paysage, avec au premier plan, de grands arbres et au fond, quelques fabriques : château fort, bâtisse circulaire</i>
N° original gravé :	N° 76
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : «fran.co bolognese In x / C x Sculpsit.».
Format (feuille) :	262 x 394 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 284
Dossier d'images	Ill. 63

Page 37

N° de l'estampe	60
Inventeur :	Giovanni Francesco Grimaldi, dit il Bolognese (1608-1680)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage traversé par une rivière, avec à droite, deux hommes, l'un assis sur un tronc d'arbre</i>
N° original gravé :	N° 80
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : «Fran.co Bolognese In x», à dr. : «C x Sculp».
Format (feuille) :	306 x 231 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 286
Dossier d'images	Ill. 64

N° de l'estampe	61
Inventeur :	Giovanni Francesco Grimaldi, dit il Bolognese (1608-1680)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Bologne)
Titre descriptif :	<i>Paysage traversé par une rivière, avec de grands arbres au premier plan et au fond, des maisons rustiques, l'une circulaire</i>
N° original gravé :	N° 79
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : «Fran.co bolognese In.», à dr. : «C x Sculp».
Format (feuille) :	305 x 229 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 285
Dossier d'images	Ill. 64

Page 38

N° de l'estampe	62
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage vu à travers des ruines</i>
N° original gravé :	N° 117
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Tit[e]n In », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	196 x 281 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 439
Commentaire(s)	L'IFF recense l'estampe attribuée à Tiziano et celle à Veronese (IFF 131)
Dossier d'images	Ill. 65

N° de l'estampe	63
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec des bâtiments de ferme et une chèvre</i>
N° original gravé :	N° 107
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Titien In », au c. : « Cab du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	157 x 221 mm
Dessin – format / matériau(x) :	158 x 220 mm / plume et encre brune
Dessin – provenance / lieu actuel :	Jabach ; Cabinet du Roi / Musée du Louvre, inv. 5539 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 436
Dossier d'images	Ill. 65

Page 39

N° de l'estampe	64
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec une rivière à gauche, et au fond, un village au pied d'une montagne</i>
N° original gravé :	N° 116
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Titien In », à dr. : « Cab. du Roy » « C x Sculp ».
Format (feuille) :	207 x 306 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 438
Dossier d'images	Ill. 66

N° de l'estampe	65
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage, avec au premier plan à gauche, une butte surmontée d'un bouquet d'arbres et au fond, à droite, un village</i>
N° original gravé :	N° 118
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Titien In », au c. : « Cab du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	140 x 220 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 437
Dossier d'images	Ill. 66

Page 40

N° de l'estampe	66
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage montagneux, avec au premier plan, une famille de villageois vus de dos</i>
N° original gravé :	N° 142
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Titianus In x », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	324 x 440 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 440
Dossier d'images	Ill. 67

Page 41

N° de l'estampe	67
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>La Vierge assise tenant l'enfant, avec trois saints et une sainte</i>
N° original gravé :	N° 103
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. « Titien In x », au c. : « Cabinet du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	180 x 185 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 432
Dossier d'images	Ill. 68

N° de l'estampe	68
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec un groupe de maisons</i>
N° original gravé :	N° 102
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Titien In », au c. : « Cab. du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	161 x 206 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 435
Dossier d'images	Ill. 68

N° de l'estampe	69
Inventeur :	Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Venise)
Titre descriptif :	<i>Paysage avec des maisons au bord d'une rivière, que franchit un pont</i>
N° original gravé :	N° 133
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Titien In x », au c. : « Cab du Roy x », à dr. : « C x Scul[p] ».
Format (feuille) :	69 x 121 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 441
Dossier d'images	Ill. 68

Page 42

N° de l'estampe	70
Inventeur :	Baccio Bandinelli (1493-1560)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Florence)
Titre descriptif :	<i>Réunion de quatre personnes : un homme étendu sur un lit conversant avec deux femmes assises, derrière lesquelles se tient une autre personne</i>
N° original gravé :	N° 83
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « bacio bandinelli In. », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	287 x 208 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 15
Dossier d'images	Ill. 69

N° de l'estampe	71
Inventeur :	Baccio Bandinelli (1493-1560)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Florence)
Titre descriptif :	<i>Tombeau d'un pape</i>
N° original gravé :	N° 143
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « bacio In », au c. : « Cab x du Roy », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	337 x 194 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 13
Dossier d'images	Ill. 69

Page 43

N° de l'estampe	72
Inventeur :	Baccio Bandinelli (1493-1560)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Italie (Florence)
Titre descriptif :	<i>Saint Jean prêchant dans le désert</i>
N° original gravé :	N° 111
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « baccio bandinelli In » « Cabinet du Roy », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	265 x 290 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 10
Dossier d'images	Ill. 70

Flandres

Page 44

N° de l'estampe	73
Inventeur :	Anton van Dyck (1599-1641)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Flandres
Titre descriptif :	<i>Le Portement de croix</i>
N° original gravé :	N° 99
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « A. Vandeyck In », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	250 x 186 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 421
Dossier d'images	Ill. 71

Page 45

N° de l'estampe	74
Inventeur :	Anton van Dyck (1599-1641)
Origine de l'inventeur («école») :	Flandres
Titre descriptif :	<i>Un Officier à cheval</i>
N° original gravé :	N° 81
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : «Ant. Van Dyck In x», à dr. : «C x Sculp x».
Format (feuille) :	236 x 203 mm
Dessin – format / matériau(x) :	236 x 185 mm / plume et encre brune et lavis brun
Dessin – lieu actuel :	Musée du Louvre, inv. 19924 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 423
Dossier d'images	Ill. 71

N° de l'estampe	75
Inventeur :	Anton van Dyck (1599-1641)
Origine de l'inventeur («école») :	Flandres
Titre descriptif :	<i>Ivresse de Silène</i>
N° original gravé :	N° 82
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : «ant. Vandick In x», à dr. : «C x Sculp».
Format (feuille) :	151 x 134 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 422
Dossier d'images	Ill. 71

N° de l'estampe	76
Inventeur :	Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669)
Origine de l'inventeur («école») :	Hollande
Titre descriptif :	<i>Isaac et Rebecca</i>
N° original gravé :	N° 75
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : «Rembant In x», à dr. : «C x Sculp x».
Format (feuille) :	125 x 187 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 376 bis
Dossier d'images	Ill. 71

N° de l'estampe	77
Inventeur :	Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Hollande
Titre descriptif :	<i>Isaac et Rebecca</i>
N° original gravé :	N° 74
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Rembrant In x », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	187 x 157 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 376
Dossier d'images	III. 71

Page 46

N° de l'estampe	78
Inventeur :	Gilles Marie Oppenord (1672-1742)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Flandres
Titre descriptif :	<i>Dessin pour une tapisserie : deux amours, volant autour d'une Renommée, soulèvent une tapisserie où est figuré un paysage antique.</i>
N° original gravé :	N° 3
Inscription(s) :	En b. à g. rehaussé à l'encre brune : « Oppentior » [gravé : Opp.], à dr. : « C x Scul x ».
Format (feuille) :	259 x 155 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 360
Dossier d'images	III. 72

N° de l'estampe	79
Inventeur :	Peter Paulus Rubens (1577-1640)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Flandres
Titre descriptif :	<i>Groupe de cinq têtes de satyres</i>
N° original gravé :	N° 77
Inscription(s) :	En b. à g. : « Rubens In », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	240 x 203 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 383
Dossier d'images	III. 72

France

Page 47

N° de l'estampe	80
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>La grosseesse de Callisto</i>
N° original gravé :	N° 25
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « La Fage I[n?]. / C x Sculp. ».
Format (feuille) :	309 x 451 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 297
Dossier d'images	III. 73

Page 48

N° de l'estampe	81
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Abraham et les trois anges</i>
N° original gravé :	N° 4
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « La Fage In. », à dr. : « C x deline. ».
Format (feuille) :	197 x 264 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 295
Dossier d'images	III. 74

N° de l'estampe	82
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Elie et la veuve de Sarepta</i>
N° original gravé :	N° 3
Inscription(s) :	En b. à g. : « La Fage in x », à dr. : « C x deli x ».
Format (feuille) :	202 x 174 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 296
Dossier d'images	III. 74

Page 49

N° de l'estampe	83
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école »):	France
Titre descriptif :	<i>Paysage avec, au centre, un arbre, et, à droite, deux voyageurs</i>
N° original gravé :	N° 28
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « La Fage In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille):	197 x 219 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 303
Dossier d'images	Ill. 75

N° de l'estampe	84
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école »):	France
Titre descriptif :	<i>Polyphème et Galathée</i>
N° original gravé :	N° 2
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « La Fage In. », à dr. : « C. delin ».
Format (feuille):	171 x 223 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 298
Dossier d'images	Ill. 75

Page 50

N° de l'estampe	85
Inventeur :	Jean François de Troy (1679-1752)
Origine de l'inventeur (« école »):	France
Titre descriptif :	<i>Christophe Colomb débarquant au Nouveau Monde</i>
N° original gravé :	N° 35
Inscription(s) :	En b. à g. : « Peint par de Troy pour la Rep. de Genes [lettre inversée] en 1718 », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille):	231 x 413 mm
Esquisse peinte – format / matériau(x) :	43,9 x 81,8 cm / huile sur toile
Esquisse peinte – lieu actuel :	Musée des arts décoratifs, Paris
Référence(s) :	Estampe : IFF 417
Dossier d'images	Ill. 76

Page 51

N° de l'estampe	86
Inventeur :	Jean François de Troy (1679-1752)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Mars et Vénus</i>
N° original gravé :	N° 40
Inscription(s) :	En b. à g. : « Peint par de Troy », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	242 x 208 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 416
Dossier d'images	Ill. 77

N° de l'estampe	87
Inventeur :	Paul Bril (1554-1626)
Origine de l'inventeur (« école ») :	Flandres
Titre descriptif :	<i>Trophées de Marius</i>
N° original gravé :	N° 15
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Paul. Brigle. In. », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	221 x 278 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 88
Commentaire(s)	Il existe un autre état avec un titre réduit
Dossier d'images	Ill. 77

Page 52

N° de l'estampe	88
Inventeur :	Comte de Caylus (1692-1765)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau gravées par son ami C.</i>
N° original gravé :	Sans numéro
Inscription(s) :	Dans l'image, au c. : « Suite de / figures / Inventées / par / Watteau / Gravées / par son / Ami / C x » ; en b. à g. : « C x fec x et In ».
Format (feuille) :	144 x 86 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Dossier d'images	Ill. 78

N° de l'estampe	89
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Gulboé</i>
N° original gravé :	N° 1
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau. In », au c. : « Gulboé », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	145 x 88 mm
Dessin – format / matériau(x) :	140 x 92 mm / sanguine avec rehauts de pierre noire
Dessin – provenance / lieu actuel :	Comte de Caylus / collection particulière
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, T. I, n° 27
Dossier d'images	Ill. 78

N° de l'estampe	90
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Alcantor</i>
N° original gravé :	N° 12
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In », au c. : « Alcantor », à dr. : « Grave par C[x] ».
Format (feuille) :	144 x 86 mm
Dessin – format / matériau(x) :	120 x 74 mm / sanguine
Dessin – provenance :	Comte de Caylus
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 141
Dossier d'images	Ill. 78

N° de l'estampe	91
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Linda</i>
N° original gravé :	N° 3
Inscription(s) :	En b. à g. : « In. par Watteau », au c. : « Linda », à dr. : « Grave par C x ».
Format (feuille) :	145 x 86 mm
Dessin – format / matériau(x) :	130 x 80 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	Comte de Caylus
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 120
Dossier d'images	Ill. 78

LES RECUEILS DE DESSINS GRAVÉS DU COMTE DE CAYLUS

N° de l'estampe	92
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Hilas</i>
N° original gravé :	N° 4
Inscription(s) :	En b. à g. : « In. par Watteau. », au c. : « hilas », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	145 x 87 mm
Dessin – format / matériau(x) :	132 x 73 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	Comte de Caylus / Musée du Louvre, inv. RF 6870 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 116
Dossier d'images	III. 78

N° de l'estampe	93
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Tircis</i>
N° original gravé :	N° 5
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », au c. : « Tircis », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	143 x 84 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Dossier d'images	III. 78

N° de l'estampe	94
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Blaise</i>
N° original gravé :	N° 6
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In », au c. : « Blaize », à dr. : « Cx Sculp ».
Format (feuille) :	145 x 85 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, vol. III, n° G 118a
Dossier d'images	III. 78

N° de l'estampe	95
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : La belle Javotte</i>
N° original gravé :	N° 11
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », au c. : « La belle Javotte », à dr. : « Gra. par C ».
Format (feuille) :	144 x 86 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, vol. III, n° G 108a
Dossier d'images	Ill. 78

Page 53

N° de l'estampe	96
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Mr. Pierre</i>
N° original gravé :	N° 16
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In », au c. : « Me pierre », à dr. : « Gra[u?]. par C x ».
Format (feuille) :	151 x 91 mm
Dessin – format / matériau(x) :	130 x 80 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	-
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 119
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	97
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Finette</i>
N° original gravé :	N° 17
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In. », au c. : « Finette », à dr. : « C x Sculpt ».
Format (feuille) :	152 x 91 mm
Dessin – format / matériau(x) :	135 x 80 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	-
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 202
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	98
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Cephise</i>
N° original gravé :	N° 13
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », au c. : « Cephise », à dr. : « Gra. par Cx ».
Format (feuille) :	151 x 91 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat, 1996, vol. III, n° G 119a
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	99
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Helezbett</i>
N° original gravé :	N° 68
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », au c. : « helezbett », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	146 x 99 mm
Dessin – format / matériau(x) :	134 x 95 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	Comte de Caylus / Musée du Louvre, inv. 27545 recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 76
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	100
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Tilas</i>
N° original gravé :	-
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	149 x 83 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	101
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Comédien en chapeau pointu</i>
N° original gravé :	N° 66
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	150 x 81 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	102
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Homme coiffé d'un tricorne, se retournant et tenant une hampe</i>
N° original gravé :	N° 67
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Scul[p] ».
Format (feuille) :	149 x 82 mm
Dessin – format / matériau(x) :	145 x 89 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	Comte de Caylus / Musée du Louvre, inv. 33377, recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 165
Dossier d'images	Ill. 79

N° de l'estampe	103
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Silvie</i>
N° original gravé :	N° 53
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In », au c. : « Silvie », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	144 x 86 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, vol. II, n° G 63a
Dossier d'images	Ill. 79

Page 54

N° de l'estampe	104
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Guillaume</i>
N° original gravé :	N° 8
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In. », au c. : « Guillaume », à dr. : « Gra. par Cx ».
Format (feuille) :	144 x 87 mm (136 x 87 mm)
Dessin – format / matériau(x) :	126 x 77 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	Comte de Caylus / collection particulière
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 53
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	105
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Zulfi</i>
N° original gravé :	N° 9
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau. In. », au c. : « Zulfi », à dr. : « Gravé par Cx ».
Format (feuille) :	145 x 87 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	106
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Le beau Cleon</i>
N° original gravé :	N° 10
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », au c. : « Le veau Cleon », à dr. : « Gra. par Cx ».
Format (feuille) :	145 x 88 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, vol. III, n° G 122b
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	107
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Femme vue de dos, vêtue d'une longue robe</i>
N° original gravé :	N° 63
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	150 x 83 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, vol. III, n° G 126a
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	108
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Guillot</i>
N° original gravé :	N° 2
Inscription(s) :	En b. à g. : « In. par Watteau », au c. : « Guillot », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	145 x 89 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, v. vol. II, n° G 30a
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	109
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : Femme vue de dos, le bras tendu</i>
N° original gravé :	N° 69
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	144 x 97 mm
Dessin – format / matériau(x) :	130 x 91 mm / sanguine
Dessin – provenance :	Comte de Caylus
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 164
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	110
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : un Nouvelliste</i>
N° original gravé :	N° 14
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In », au c. : « Un Nouvelliste », à dr. : « Gravé par C ».
Format (feuille) :	152 x 91 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 464
Commentaire(s)	Dessin connu par la gravure : Rosenberg/Prat 1996, vol. II, n° G 109a
Dossier d'images	Ill. 80

N° de l'estampe	111
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Suite de figures inventées par Watteau : la Griffé</i>
N° original gravé :	N° 15
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », au c. : « La Griffé », à dr. : « Grave par Cx ».
Format (feuille) :	151 x 90 mm
Dessin – format / matériau(x) :	132 x 86 mm / sanguine
Dessin – lieu actuel :	Musée du Louvre, inv. 27545 bis
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 77v
Dossier d'images	Ill. 80

Page 55

N° de l'estampe	112
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Femme assise, vue de dos, de trois-quarts vers la gauche, la tête tournée vers la droite</i>
N° original gravé :	N° 70
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	152 x 101 mm
Dessin – format / matériau(x) :	140 x 95 mm / sanguine et mine de plomb
Dessin – lieu actuel :	National Gallery of Ireland, Dublin
Référence(s) :	Estampe : IFF 464 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. II, n° 390
Dossier d'images	Ill. 81

N° de l'estampe	113
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Bon voyage</i>
N° original gravé :	N° 84
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Watteau x In », à dr. : « C x Sculp » ; au c. : « bon Voyage ».
Format (feuille) :	151 x 113 mm
Dessin – format / matériau(x) :	154 x 95 mm / sanguine
Dessin – lieu actuel :	Collection particulière, New York
Référence(s) :	Estampe : IFF 467 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 51
Dossier d'images	Ill. 81

N° de l'estampe	114
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Pastorale galante</i>
N° original gravé :	N° 44
Inscription(s) :	En b. à g. : « In par Watteau », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	89 x 135 mm
Dessin – format / matériau(x) :	91 x 134 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	-
Référence(s) :	Estampe : IFF 462-463 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 70
Commentaire(s)	Dessin pendant du n° 115
Dossier d'images	Ill. 81

N° de l'estampe	115
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Pastorale galante</i>
N° original gravé :	-
Inscription(s) :	En b. à g. : « In par Watteau », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	89 x 136 mm
Dessin – format / matériau(x) :	90 x 133 mm / sanguine
Dessin – lieu actuel :	Musée des beaux-arts, Valenciennes : n° 45
Référence(s) :	Estampe : IFF 462-463 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 71
Commentaire(s)	Dessin pendant du n° 114
Dossier d'images	Ill. 81

Page 56

N° de l'estampe	116
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>La Sculpture</i>
N° original gravé :	N° 92
Inscription(s) :	En b. à g. : « vateau pin. », à dr. : « C x sculpsit. ».
Format (feuille) :	192 x 155 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 472
Dossier d'images	Ill. 82

N° de l'estampe	117
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Ronde d'amours autour d'une bergère assise au pied d'un arbre</i>
N° original gravé :	N° 85
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Watteau In », à dr. : « C x Sculp ».
Format (feuille) :	175 x 224 mm (169 x 218 mm)
Référence(s) :	Estampe : IFF 468
Dossier d'images	Ill. 82

N° de l'estampe	118
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Bacchanales d'enfants</i>
N° original gravé :	N° 9
Inscription(s) :	En b. à g. : « La Fage. In », à dr. : « Cx Sculp ».
Format (feuille) :	105 x 164 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 300
Dossier d'images	Ill. 82

N° de l'estampe	119
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Bacchanales d'enfants</i>
N° original gravé :	N° 8
Inscription(s) :	En b. à g. : « La Fage. In », à dr. : « Cx Sculp ».
Format (feuille) :	107 x 166 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 299
Dossier d'images	Ill. 82

Page 57

N° de l'estampe	120
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Le galant jardinier</i>
N° original gravé :	N° 73
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « Watteau In x », à dr. : « C x Sculp x ».
Format (feuille) :	244 x 187 mm
Dessin – format / matériau(x) :	231 x 182 mm / sanguine
Dessin – lieu actuel :	National Gallery, Washington
Référence(s) :	Estampe : IFF 466 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 169
Dossier d'images	Ill. 83

N° de l'estampe	121
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Paysage avec trois hommes nus, dont deux s'étreignent</i>
N° original gravé :	Sans numéro
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « La Fage In. », à dr. : « C x e[lettre inversée]xcud. »
Format (feuille) :	303 x 215 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 302
Dossier d'images	Ill. 83

Page 58

N° de l'estampe	122
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Marche de comédiens vers la gauche</i>
N° original gravé :	Sans numéro
Inscription(s) :	En b. à g. : « Watteau x In x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	234 x 174 mm
Dessin – format / matériau(x) :	210 x 160 mm / sanguine
Dessin – provenance / lieu actuel :	Musée du Louvre, inv. RF 31852, recto
Référence(s) :	Estampe : IFF 470 Dessin : Rosenberg/Prat 1996, vol. I, n° 21
Dossier d'images	Ill. 84

N° de l'estampe	123
Inventeur :	Raymond La Fage (1656-1690)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Caricature d'un moine</i>
N° original gravé :	N° 131
Inscription(s) :	En b. à g. : « La Fage In x », à dr. : « C x Sculp. ».
Format (feuille) :	247 x 178 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 301
Dossier d'images	Ill. 84

Page 59

N° de l'estampe	124
Inventeur :	Antoine Watteau (1684-1721)
Origine de l'inventeur (« école ») :	France
Titre descriptif :	<i>Bacchanales et marche d'enfants</i>
N° original gravé :	Sans numéro
Inscription(s) :	Dans l'image, en b. à g. : « In x par Watteau. », à dr. : « Gravé par C x ».
Format (feuille) :	184 x 225 mm
Référence(s) :	Estampe : IFF 465
Dossier d'images	Ill. 85



III. 28 : Recueil Arlaud – CAYLUS Comte de, *Recueil de dessins gravés par le comte de Caylus*, vers 1728, 608 x 920 mm, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genève, collection de la Société des Arts de Genève, SDA livre 0001, estampe n° 1, © André Longchamp.



III 29 : Recueil Arlaud, estampes n° 2 à 5, © André Longchamp.



III. 30 : Recueil Arlaud, estampes n° 6 à 11, © André Longchamp.



III. 31 : Recueil Arlaud, estampes n° 12 et 13, © André Longchamp.



III. 32 : Recueil Arlaud, estampe n° 14, © André Longchamp.



Ill. 33 : Recueil Arlaud, estampes n° 15 à 16, © André Longchamp.



III. 34 : Recueil Arlaud, estampe n° 17, © André Longchamp.



Ill. 35 : Recueil Arlaud, estampe n° 18, © André Longchamp.



Ill. 36 : Recueil Arlaud, estampe n° 19, © André Longchamp.



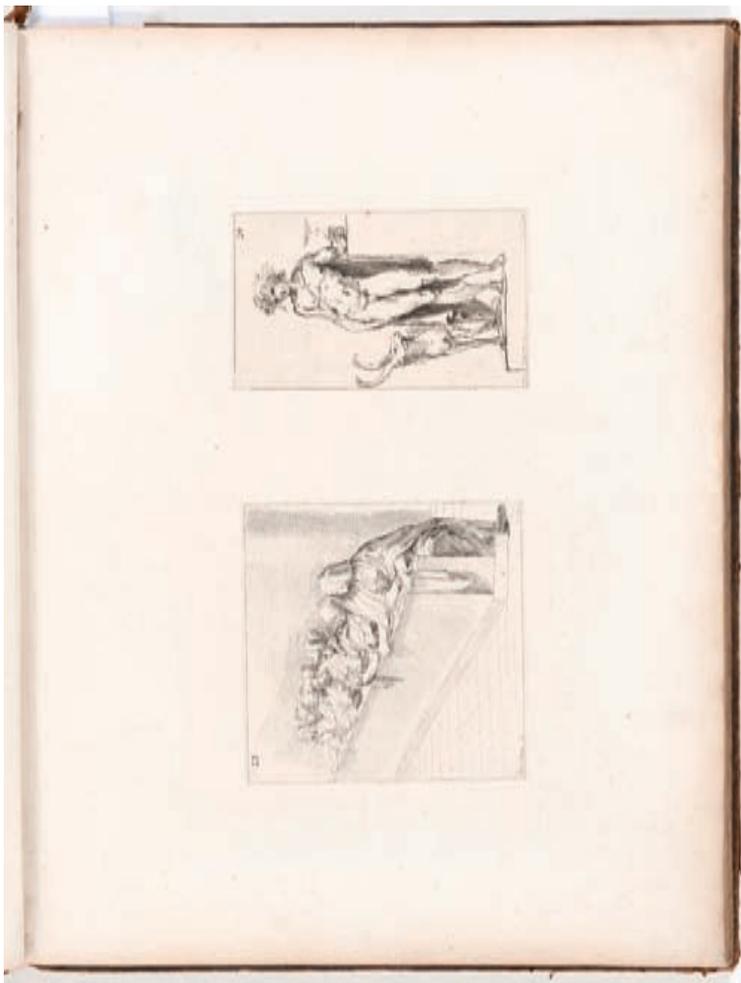
III. 37 : Recueil Arlaud, estampe n° 20, © André Longchamp.



III. 38 : Recueil Arlaud, estampe n° 21, © André Longchamp.



Ill. 39 : Recueil Arlaud, estampe n° 22, © André Longchamp.



Ill. 40 : Recueil Arlaud, estampes n° 23 et 24, © André Longchamp.



III. 41 : Recueil Arlaud, estampe n° 25, © André Longchamp.



III. 42 : Recueil Arlaud, estampe n° 26, © André Longchamp.



Ill. 43 : Recueil Arlaud, estampes n° 27 et 28, © André Longchamp.



Ill. 44 : Recueil Arlaud, estampes n° 29 et 30, © André Longchamp.



Ill. 45 : Recueil Arlaud, estampes n° 31 et 32, © André Longchamp.



Ill. 46 : Recueil Arlaud, estampe n° 33, © André Longchamp.



Ill. 47 : Recueil Arlaud, estampe n° 34, © André Longchamp.



Ill. 48 : Recueil Arlaud, estampe n° 35, © André Longchamp.



III. 49 : Recueil Arlaud, estampe n° 36, © André Longchamp.



III. 50 : Recueil Arlaud, estampe n° 37, © André Longchamp.



Ill. 51 : Recueil Arlaud, estampes n° 38 et 39, © André Longchamp.



Ill. 52 : Recueil Arlaud, estampes n° 40 et 41, © André Longchamp.



Ill. 53 : Recueil Arlaud, estampes n° 42 et 43, © André Longchamp.



Ill. 54 : Recueil Arlaud, estampes n° 44 et 45, © André Longchamp.



Ill. 55 : Recueil Arlaud, estampes n° 46 et 47, © André Longchamp.



Ill. 56 : Recueil Arlaud, estampes n° 48 et 49, © André Longchamp.



Ill. 57 : Recueil Arlaud, estampes n° 50 et 51, © André Longchamp.



Ill. 58 : Recueil Arlaud, estampes n° 52 à 54, © André Longchamp.



Ill. 59 : Recueil Arlaud, estampe n° 55, © André Longchamp.



Ill. 60 : Recueil Arlaud, estampe n° 56, © André Longchamp.



III. 61 : Recueil Arlaud, estampe n° 57, © André Longchamp.



III. 62 : Recueil Arlaud, estampe n° 58, © André Longchamp.



Ill. 63 : Recueil Arlaud, estampe n° 59, © André Longchamp.



Ill. 64 : Recueil Arlaud, estampes n° 60 et 61, © André Longchamp.



Ill. 65 : Recueil Arlaud, estampes n° 62 et 63, © André Longchamp.



Ill. 66 : Recueil Arlaud, estampes n° 64 et 65, © André Longchamp.



III. 67 : Recueil Arlaud, estampe n° 66, © André Longchamp.



III. 68 : Recueil Arlaud, estampes n° 67 à 69, © André Longchamp.



Ill. 69 : Recueil Arlaud, estampes n° 70 et 71, © André Longchamp.



III. 70 : Recueil Arlaud, estampe n° 72, © André Longchamp.



Ill. 71 : Recueil Arlaud, estampes n° 73 à 77, © André Longchamp.



Ill. 72 : Recueil Arlaud, estampes n° 78 et 79, © André Longchamp.



Ill. 73 : Recueil Arlaud, estampe n° 80, © André Longchamp.



Ill. 74 : Recueil Arlaud, estampes n° 81 et 82, © André Longchamp.



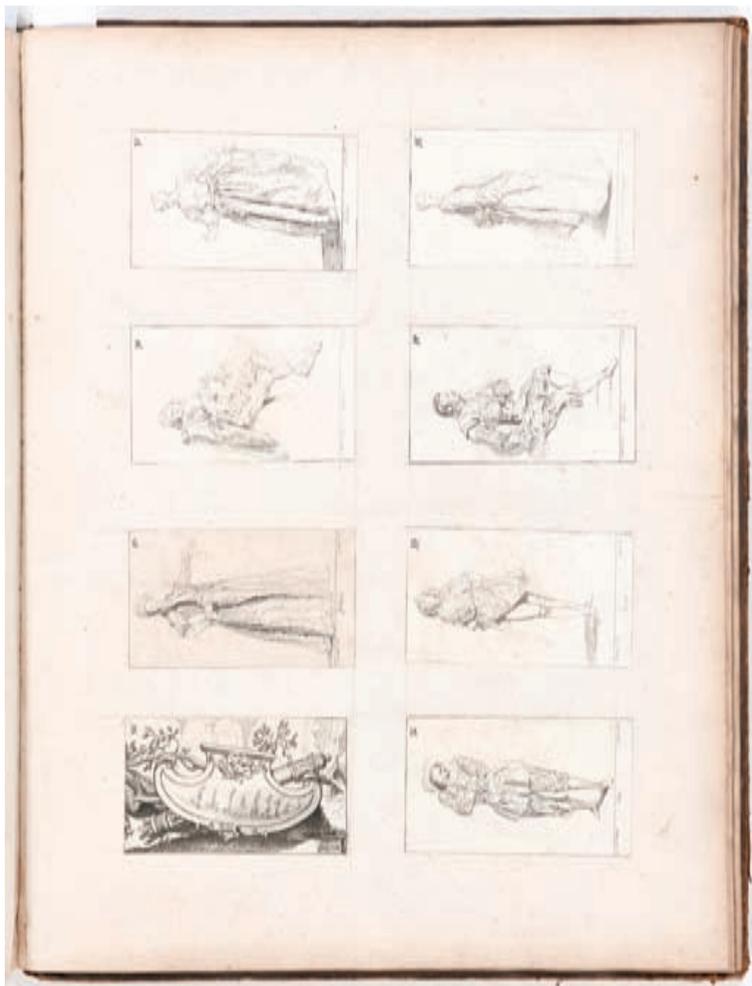
Ill. 75 : Recueil Arlaud, estampes n° 83 et 84, © André Longchamp.



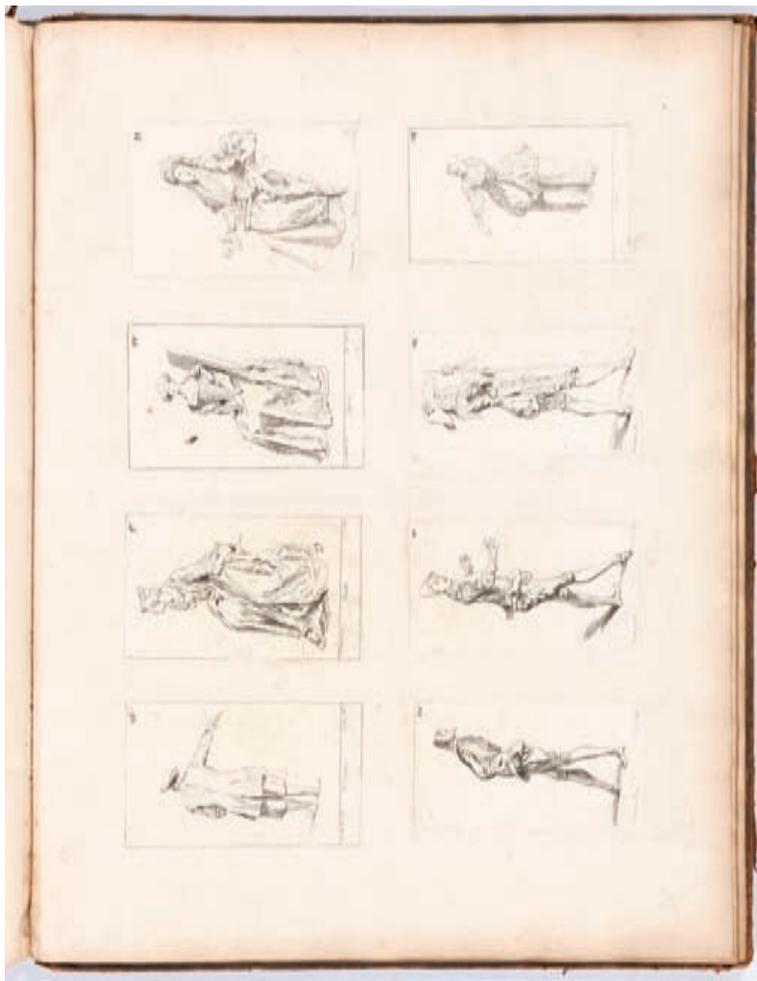
Ill. 76 : Recueil Arlaud, estampe n° 85, © André Longchamp.



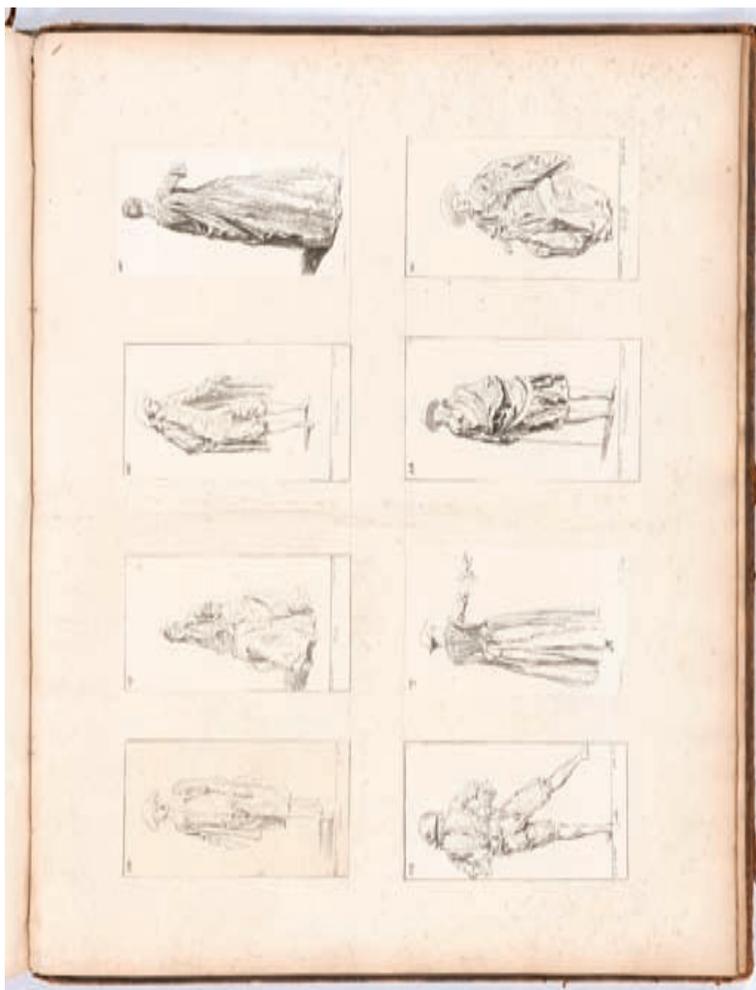
Ill. 77 : Recueil Arlaud, estampes n° 86 et 87, © André Longchamp.



Ill. 78 : Recueil Arlaud, estampes n° 88 à 95, © André Longchamp.



Ill. 79 : Recueil Arlaud, estampes n° 96 à 103, © André Longchamp.



III. 80 : Recueil Arlaud, estampes n° 104 à 111, © André Longchamp.



Ill. 81 : Recueil Arlaud, estampes n° 112 à 115, © André Longchamp.



III. 82 : Recueil Arlaud, estampes n° 116 à 119, © André Longchamp.



III. 83 : Recueil Arlaud, estampes n° 120 et 121, © André Longchamp.



III. 84 : Recueil Arlaud, estampes n° 122 et 123, © André Longchamp.



Ill. 85 : Recueil Arlaud, estampe n° 124, © André Longchamp.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction – Une histoire de l’art basée sur le document visuel	7
1. L’Hôtel Crozat : un lieu d’effervescence	15
1.1 Le recueil gravé, fruit du cercle d’amateurs.....	17
1.2 Une mise en contexte du Recueil Crozat et du Recueil Jullienne	21
2. Le comte de Caylus, graveur.....	27
2.1 La pratique artistique : une composante essentielle du statut d’amateur	27
2.1.1 <i>De l’amateur, une description de Caylus par lui-même.....</i>	28
2.1.2 <i>De la perception du dessin à sa reproduction gravée</i>	30
2.1.3 « <i>La “manière” de Caylus graveur est celle du dessinateur qui esquisse</i> »	33
2.1.4 <i>Le dessin par l’estampe : définition d’un système de traduction</i>	38
2.2 Les Estampes gravées sur les dessins du cabinet du Roy : un accès facilité.....	43

3. Une particularité, l'exemplaire	
de Jacques-Antoine Arlaud	47
3.1 Un recueil offert au « Peintre du Régent ».....	47
3.1.1 <i>Portrait du miniaturiste</i>	49
3.1.2 <i>Entre Caylus et Arlaud : l'origine d'un don stratégique</i>	52
3.2 Précisions techniques et structure interne :	
une disposition cohérente des estampes ?.....	55
3.2.1 <i>Contenu, organisation et classement</i>	55
3.2.2 <i>La loi de juxtaposition de l'ouvrage</i>	58
4. Une typologie uniforme ?	
Quelques exemples de recueils analogues	63
4.1 Les recueils et leur destinataire :	
une fonction en conséquence.....	63
4.1.1 <i>Un second exemplaire genevois</i>	64
4.1.2 <i>La Bibliothèque de l'Arsenal et son ouvrage</i>	66
4.1.3 <i>Un don de l'Académie à la Bibliothèque du Roi</i>	68
4.1.4 <i>Un destinataire particulier :</i>	
<i>Pierre-Jean Mariette</i>	69
4.1.5 <i>Avec la participation d'un éditeur</i>	80
4.2 Opposition et similitude, une observation	
méthodique de la disposition des estampes.....	82
4.2.1 <i>Une figure historique renouvelée :</i>	
<i>Parmigianino</i>	84
4.2.2 <i>Une réception comparable chez Guercino</i>	93
4.2.3 <i>La visibilité d'un artiste contemporain :</i>	
<i>Antoine Watteau</i>	95

4.3 Synthèse sur les recueils de dessins gravés de Caylus.	108
4.3.1 <i>Les principes de variation: un résumé</i>	108
4.3.2 <i>Une nouvelle datation du corpus</i>	110
4.3.3 <i>La question des auteurs : une réponse systématique?</i>	111
4.3.4 <i>Une réflexion sur leur statut</i>	113
Conclusion – Au-delà de l’importance intrinsèque du recueil Arlaud	115
Bibliographie	119
Recueils d’estampes.....	119
Sources manuscrites.....	120
Sources imprimées.....	121
Littérature secondaire	131
Annexe 1 – En quête d’un historique pour le recueil Arlaud	155
Annexe 2 – Répertoire des estampes contenues dans le recueil Arlaud	157
Description technique	157

thesis 1, 2002 Brigitte Roux, «Le trésor, image de la mémoire»; Étienne Anheim, «Portrait de l'évêque en collectionneur: Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon*»

thesis 2, 2003 Hans-Joachim Schmidt, «Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge»; *Chronique de l'IHAM*

thesis 3, 2003 Adrian Stähli, «La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome»; Régine Bonnefoit, «L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain»

thesis 4, 2004 Jennifer John, «Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen»; Katharina Ammann, «Videokunst ausstellen – Problematik und Relevanz der Präsentation»; Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler – Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900»; Barbara Bader, «Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung»; Daniel A. Walser et Peter Stohler, «Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen»

thesis 5-6, 2004-2005 Laurence Terrier, «Se souvenir de Charlemagne au XII^e siècle»; Sophie Schaller Wu, «Le sens de la collection chez Renaut»; Waldemar Deluga, «Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts»; Federica Martini, «La collezione Saatchi, una collezione a episodi»; Maurice Godelier, «Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre»; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (compte rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen*, Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004)

thesis 7, 2005 Pierre-Yves Le Pogam, «Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation»; Valentine

Von Fellenberg, «Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)»; Alain Lonfat, «Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection»; Hans-Joachim Schmidt, compte rendu de Matthias Hardt, *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend* (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 6), Berlin: Akademie Verlag, 2004

thesis 8, 2006 Andreas Bräm, «Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs»; Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez, «De l'oubli à la lumière: Trois vitraux *Tiffany* en Suisse dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938)»; Valentine von Fellenberg, «Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler»; Anne Froidevaux, «Le paradoxe du musée d'art: entre esthétique et éducation»

thesis 9-10, 2006-2007 Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au xx^e siècle*

thesis 11-12, 2007-2008 Nina Gorgus, «“*Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et le visiteur n'est pas un lecteur*”. *Les musées et la muséologie de Georges Henri Rivière revisités*»; Hole Rössler, «*Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungsräume in 17. Jahrhundert*»; Éloïse Vienne, «*L'image et le mythe: sur un portrait gravé de Jean-Jacques Rousseau*»

Achévé d'imprimer
en octobre 2013
aux Editions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Jacques Barnaud

À l'aube du XVIII^e siècle, les amateurs et collectionneurs perçoivent l'étude de l'art différemment. L'observation et les comparaisons visuelles sont à présent au cœur de leur méthode de travail. Parmi les fervents promoteurs de cette nouvelle vision, le comte de Caylus compose des recueils d'estampes à but didactique. Compilées en un seul ouvrage, les gravures, reproduisant les plus beaux dessins du Cabinet du Roi, donnent alors un cours d'histoire de l'art à leur lecteur.

En 1728, le comte de Caylus offre l'un de ses recueils au miniaturiste genevois Jacques-Antoine Arlaud. Déposé par la Société des arts au Cabinet d'arts graphiques de Genève, cet ouvrage est ici scrupuleusement étudié en fonction de son contexte. L'auteur analyse la culture du regard de cette époque à travers l'exemple concret d'un recueil d'estampes qui répondait aux nouvelles exigences de la société des Lumières.



Alexandra Blanc est historienne de l'art spécialisée dans les arts graphiques et l'histoire de ces collections. Elle a étudié à l'Université de Neuchâtel et à la Technische Universität Berlin. En 2011, elle a obtenu un Master of Arts en études muséales des universités de Fribourg, Lausanne, Genève et Neuchâtel. Cet ouvrage présente les résultats de son travail de mémoire. Actuellement, Alexandra Blanc travaille sur sa thèse de doctorat portant sur les emprunts de modèles dans les estampes de Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664).