



Blandine Chavanne, Chantal Georgel et Hélène Rousteau-Chambon (dir.)

La Collection Cacault Italie-Nantes, 1810-2010

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Les Cacault, collectionneurs d'estampes ?

Jean-Gérald Castex

DOI : 10.4000/books.inha.6991

 diteur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902615



<http://books.openedition.org>

Référence  lectronique

CASTEX, Jean-Gérald. *Les Cacault, collectionneurs d'estampes ?* In : *La Collection Cacault : Italie-Nantes, 1810-2010* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016 (généré le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/6991>>. ISBN : 9782917902615. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.6991>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

Les Cacault, collectionneurs d'estampes ?

Jean-Gérald Castex

- 1 Ce titre, volontairement interrogateur, ne conteste aucunement que les 7000 gravures rassemblées par François et Pierre Cacault dans soixante-quatre albums d'estampes aujourd'hui conservés au musée des Beaux-Arts de Nantes constituent véritablement une collection¹ ; il pose en revanche la question de la nature et de la finalité de cette dernière. L'aspect encyclopédique de ce rassemblement d'images prime sur les préoccupations artistiques et esthétiques généralement poursuivies par les collectionneurs d'estampes au sens strict².
- 2 Mais si le caractère documentaire de ces gravures semble prépondérant dans la constitution de cette collection, il convient ici de comprendre les raisons et la manière dont elle fut constituée par François Cacault. J'étudierai d'abord comment celui-ci a acquis ces 10.000 gravures principalement durant la dernière décennie du XVIII^e siècle, soit en Italie lors des missions diplomatiques qu'il a effectuées pendant la Révolution et l'Empire, soit sur le marché parisien. Je montrerai ensuite que le mode de classement retenu pour le système d'organisation de cette collection répond aux principes suivis par la plupart des amateurs d'estampes à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, mais également à la volonté des Cacault d'établir à Clisson un musée-école destiné à la formation de jeunes artistes.
- 3 Avant de commencer à évoquer les différentes manières dont les frères Cacault ont formé leur collection d'estampes, arrêtons-nous quelques instants sur le rapport que François Cacault entretenait avec l'art de la gravure ; à la lecture de sa correspondance avec Charles François Lebrun, ministre des affaires étrangères, il semble en effet qu'il s'y soit intéressé sinon en spécialiste, du moins en curieux averti. Le 31 mai 1793, alors qu'il vient d'être envoyé par Lebrun en mission diplomatique à Rome, François Cacault écrit au ministre qu'il s'est renseigné pour acquérir des estampes de Piranèse et précise que la plupart des cuivres de cet artiste étaient retouchés et qu'il n'était possible d'avoir de belles épreuves que dans quelques ventes publiques³. De la part de quelqu'un qui constitua quelques années plus tard trois albums consacrés à ce graveur, la

remarque est intéressante et laisse à penser qu'à défaut de ne collectionner que les belles épreuves, il savait néanmoins les reconnaître.

- 4 Quelques années plus tard, au moment où Cacault quitte Rome en août 1797 après la signature du traité de Tolentino, le pape lui offre, pour le remercier du rôle actif qu'il eut lors des négociations, un petit tableau en mosaïque représentant le Colisée et la collection d'estampes de l'Imprimerie pontificale : Cacault précise à Lebrun qu'il souhaite que ces œuvres constituent un don patriotique à la ville de Nantes⁴. Cinq ans plus tard, en 1797, alors que François est de nouveau mandaté à Florence par le Directoire, il envoie à Lebrun une épreuve de la gravure représentant l'un des envois d'œuvres d'art d'Italie⁵. Cette gravure vise à magnifier l'une des actions les plus importantes de l'armée française en Italie, et on a parfois suggéré qu'elle a pu être commandée par Cacault lui-même, mettant là en scène le résultat de ses actions diplomatiques⁶. En 1801, alors qu'il revient à Rome pour s'occuper des négociations entre le pape et l'empereur et, au demeurant, de la gestion administrative de l'Académie de France à Rome, François Cacault fait parvenir une longue lettre au nouveau ministre des Affaires étrangères Charles-Maurice de Talleyrand dans laquelle il lui expose ses idées artistiques. Il y écrit notamment que « l'art de graver les tableaux rend à si bon marché les chefs-d'œuvre qu'ils pourraient se trouver partout et sous les yeux de tout le monde⁷ ». L'année suivante, il lui fait parvenir une estampe d'après une peinture antique qui, selon lui, mériterait de rentrer dans les collections de la Bibliothèque nationale⁸. Quelques mois plus tard, en février 1803, il évoque dans une lettre son projet de demander à Jean-Baptiste Wicar le dessin de la ratification par le pape de l'accord signé avec Napoléon. La commercialisation de cette gravure, qui « serait environ tirée à cinq mille exemplaires », pourrait rapporter plus de 6 000 louis au gouvernement et ainsi être « glorieuse et utile⁹ ». Ces quelques mentions relevées dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* témoignent de l'intérêt que François Cacault portait à la gravure. On le voit en effet agir en amateur, indiquant pour ses correspondants la qualité des estampes qu'il a vues ou se faisant offrir l'ensemble de la collection d'estampes éditée par la Stampiera Pontificale, ou en curieux, lorsqu'il explique comment certaines des estampes permettent de valoriser la politique du gouvernement français par l'image.
- 5 Ceci amène donc à supposer que François Cacault distinguait très probablement la peinture, qui relevait de la « sphère privée » et qu'il considérait comme un objet de délectation, de la gravure, objet de consommation visuelle permettant la plus grande diffusion des images¹⁰. Cette distinction explique sans doute pourquoi, dans les rares mentions faites sur sa collection, Cacault n'évoque jamais ses achats d'estampes. En dépit des lettres citées plus haut, aucune source aujourd'hui connue ne peut nous éclairer sur la manière dont il a amassé plus de dix mille gravures. Il nous faut donc maintenant, en nous appuyant uniquement sur les volumes eux-mêmes, proposer des hypothèses pour comprendre où et comment Cacault acquit sa collection.
- 6 La réalisation de cette collection semble être indissociable du projet de musée-école qu'il a très tôt ébauché dans son esprit. En effet, dans la lettre précédemment citée, Cacault évoque déjà sa collection de peintures et de gravures, et précise qu'il souhaite en faire don pour la création à Nantes d'un musée et d'une école nécessaires à la formation des artistes. C'est dans cet esprit qu'il a acquis, probablement lors de ses nombreuses missions diplomatiques en Italie dans les années 1790, de nombreuses gravures italiennes des XVI^e, XVII^e, et XVIII^e siècles. En revanche, celles des écoles

française, flamande et allemande ont très certainement été achetées sur le marché parisien par lots entiers, soit dans les ventes publiques, nombreuses sous la Révolution, soit directement chez des marchands. Ainsi, au verso d'une estampe insérée dans le sixième volume de l'école française se trouve l'inscription suivante : « Mr. Naudet M[archan]d d'Estampes au Louvre 1789¹¹ ». On retrouve la signature de ce marchand au revers de nombreuses estampes, par exemple sur une gravure de la collection du peintre Pierre-Antoine Fabre aujourd'hui conservée à la médiathèque de Montpellier, ou encore sur plusieurs estampes récemment passées en ventes publiques¹². On peut donc supposer que, pour réaliser en seulement une quinzaine d'années une collection de près de dix mille épreuves, Cacault était introduit dans le commerce de la gravure à Paris pendant la Révolution et l'Empire.

- 7 Ces achats par lots et la considération utilitaire que Cacault accordait à la gravure expliquent également pourquoi il ne suit aucune des pratiques qui sont généralement celles des collectionneurs d'estampes. Il ne défait aucun des montages antérieurs, ne pose aucune marque de collection et se contente de coller sans aucune attention particulière les estampes les unes à la suite des autres dans les volumes. On remarque ainsi, dans la plupart des volumes de cette collection, un type de montage caractéristique : deux filets à l'encre noire encadrent l'estampe, exécutés soit par le collectionneur précédent, soit par Cacault lui-même avant qu'il abandonne l'idée de monter chacune des estampes. De même, dans le volume consacré aux paysages italiens, on remarque deux estampes montées à l'identique, laissant à penser qu'elles furent sans doute placées comme pendants par le propriétaire précédent. Ainsi, lors d'une récente restauration d'un des volumes de l'école française, deux dessins à la sanguine représentant des têtes d'expression, probablement réalisées au XVIII^e siècle d'après les gravures de Jean Audran illustrant la publication de la *Conférence de l'expression générale et particulière*, ont été découverts montés au dos d'une estampe de Grégoire Huret¹³. Ces dessins avaient probablement été placés comme éléments de renforts durant le XVIII^e siècle, avant que cette gravure ne soit acquise par Cacault. On peut en déduire que cette œuvre provenait probablement d'une collection française, et peut-être même de celle d'un artiste. Un autre exemple de cette pratique se trouve dans la suite de portraits des rois de France réalisée par Jean Warin. Ce graveur avait exécuté une suite des portraits des rois de France depuis Clovis, considéré comme le fondateur de la monarchie française, jusqu'à Louis XIII, pour en souligner la continuité idéologique, sinon historique¹⁴.
- 8 Ces constatations illustrent donc, si besoin en était encore, que Cacault ne s'intéresse pas à l'estampe en tant qu'œuvre, mais bien davantage pour le sujet qu'elle représente. Cette distinction ne doit cependant pas conduire à n'accorder que peu d'intérêt à cette collection.
- 9 Cacault, comme lui-même le rappelle dans une de ses lettres, n'a qu'un budget limité à accorder à ses collections. Cette limite financière explique probablement pourquoi il n'était pas particulièrement attentif à l'état des estampes qu'il acquérait, préférant ainsi la quantité à la qualité. Ceci est d'autant plus compréhensible si l'on admet que cette collection d'estampes a principalement été conçue comme un élément du musée-école voulu par François Cacault, d'abord à Nantes, puis ensuite à Clisson. La volonté de créer un musée et une école d'art revient plusieurs fois sous sa plume, et s'inscrit dans cette logique qui, héritée en partie des Lumières, trouve son application pendant la Révolution et ensuite dans les musées du XIX^e siècle. On peut donc supposer que ses

acquisitions d'estampes, réalisées dans les années 1790, s'inscrivaient dans cette logique. L'échec de l'implantation du musée à Nantes a permis aux Cacault de le créer à Clisson et ainsi, pour leur collection d'estampes, de la classer suivant leurs principes.

- 10 Depuis le XVI^e siècle, le classement des estampes dans une collection est une question complexe en raison même de la nature de l'objet : œuvre qui permet d'observer un autre objet, œuvre artistique, l'estampe pose d'emblée la question de son mode de conservation et de sa finalité. Acquiert-on une gravure pour elle-même ou pour ce qu'elle reproduit ?
- 11 Si nous savons que François Cacault avait passé commande auprès d'un marchand de papier pour pouvoir réaliser l'ensemble des volumes de sa collection, peu d'éléments subsistent sur la manière dont il a souhaité classer sa collection. Jusqu'à présent, on pensait que seul Pierre s'était réellement occupé de cette tâche après la mort de son frère. Une lettre inédite, dont une copie figure dans les archives du musée de Clisson, écrite par Billauld, secrétaire de François Cacault à Clisson, permet d'affirmer que ce dernier décida lui-même d'une grande partie de l'arrangement de sa collection d'estampes :

M.Cacault me charge aujourd'hui de vous prier de dire à M. Louis Crucy fils de bien vouloir nous envoyer les deux derniers volumes du Manuel des Amateurs, c'est-à-dire les 7^e et 8^e volumes contenant l'histoire ou plutôt les noms des graveurs français. Ces deux volumes sont ceux que le frère de M. Cacault m'a envoyés de Clisson : ils nous sont nécessaires pour l'arrangement des estampes de l'école française. Si M. Louis Crucy venait samedi prochain, il pourrait nous les apporter lui-même. M. Cacault est occupé du matin au soir de l'arrangement de ses tableaux, aussi vous a-t-il écrit à la hâte, et il m'a chargé en me quittant de vous faire ses compliments ainsi qu'à M. Sablet. M. Cacault frère vous en fait dire autant ainsi qu'à MM. Crucy [...]¹⁵.

- 12 Le mode de classement de cette collection, par école et par peintre suivant un ordre chronologique, puis par sujet, était largement répandu depuis fort longtemps¹⁶, mais il répondait également à une logique pédagogique évidente : l'estampe était uniquement regardée comme reproduction d'une œuvre, l'image d'une personne ou d'un lieu. Grâce à cette lettre et aux annotations manuscrites que l'on trouve au bas de nombre d'estampes dans tous des volumes, nous savons que les Cacault se sont servis de plusieurs ouvrages italiens (les *Vite* de Vasari, Baldinucci, Malvasia, Lanzi) et surtout du *Manuel des amateurs d'estampes* de Michel Huber. On retrouve d'ailleurs la mention de la plupart de ces ouvrages dans l'inventaire réalisé en 1808 à Clisson. Dans la préface de son *Manuel*, Michel Huber explique pourquoi il a opté pour une présentation historique, et non biographique, des différentes écoles et des différents artistes, la seule permettant selon lui de « suivre les progrès des arts dans chaque école, sa décadence et sa régénération¹⁷ ». Un peu plus loin dans son introduction, il ajoute :

Rien n'est plus propre à nous former le goût que les estampes ; elles nous donnent une teinture des beaux-arts ; elles nous aident à parvenir à la connaissance des tableaux. Quand on veut les examiner avec attention, elles nous font facilement découvrir les manières affectées à chaque école et à chaque maître, et nous donnent l'idée et pour ainsi dire, la possession d'un nombre infini de morceaux de peinture dont on ne pourrait acquérir sans un argent immense¹⁸.

- 13 Ces principes et recommandations, fréquemment répétés dans tous les manuels et guides d'estampes depuis le XVII^e siècle, prennent une tonalité nouvelle lorsqu'on les analyse à la lumière de la collection des Cacault.

- 14 François, puis Pierre, organisèrent cette collection à la manière d'un musée de papier : à côté des peintures et des sculptures, elle devait donner une vision complète et générale de l'art depuis l'Antiquité. Les estampes offrent ainsi l'image des œuvres des plus grands artistes de chaque école : respectant une convention relativement courante depuis la seconde édition des *Vite* de Vasari, la première des estampes consacrées à l'œuvre d'un artiste important est celle du portrait de l'artiste (Raphaël, Michel-Ange, Dürer, Rubens ou encore Poussin). La logique chronologique et biographique est d'ailleurs parfaitement assumée par ce classement : ainsi, les estampes des peintures antiques, qui avaient été principalement réalisées durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, furent placées à la tête de l'école florentine : le lien entre ces œuvres et le renouveau de la peinture à la fin du Moyen Âge, ici expliqué par la venue en Italie d'artistes grecs, est ainsi présenté d'une manière claire et tout à fait logique.
- 15 Si le mode de classement adopté par les Cacault privilégie une présentation chronologique de l'histoire de la peinture, il est également conçu comme un instrument de comparaison et de jugement. Il n'est en effet pas rare, surtout pour des œuvres de peintres célèbres, que plusieurs estampes d'un même tableau soient placées soit sur la même feuille, soit plusieurs feuilles placées à la suite les unes des autres ; si l'achat par lots entiers de gravures a favorisé ce genre de pratique, il est évident que les Cacault, comme la plupart de leurs contemporains, considéraient que la gravure d'interprétation était un instrument indispensable dans la connaissance de l'art de la peinture. Cacault a par exemple placé sur plusieurs pages différentes estampes d'époques différentes représentant des Vierges peintes par Raphaël, certaines dans un état fort désastreux, pour établir une comparaison et ainsi amener celui qui consulte le volume à réfléchir sur la grâce propre aux compositions du maître italien¹⁹. C'est donc naturellement que ces volumes d'estampes prenaient place dans le musée-école de Clisson. À côté de cette collection figuraient également plusieurs recueils d'estampes, tous consacrés à l'art italien et l'Antiquité, que Cacault avait très certainement acquis en Italie et qui sont probablement aujourd'hui encore conservés à la médiathèque municipale de Nantes²⁰. Mais ce musée de papier, pour reprendre l'expression de Francis Haskell, trahit à la fois les goûts du collectionneur François Cacault et ses aspirations pédagogiques²¹.
- 16 Sur les 64 volumes, plus de la moitié sont consacrés à l'art italien ; ceci s'explique en grande partie par le fait que le collectionneur resta de longues années en Italie, donnant ce que j'appellerai un « tropisme » italien duquel Cacault ne se sépara jamais. Comme d'autres érudits et connaisseurs de son temps profondément influencés par les idées de Winckelmann, l'Antiquité et l'art italien de la Renaissance restaient les modèles artistiques inégalés que chaque jeune artiste devait s'astreindre à suivre²². De la même manière, Cacault estimait que cette collection d'estampes, à l'instar de celle des tableaux, avait pour objectif de former, à Nantes ou dans ses environs, comme à Clisson, des artistes capables de participer à la régénération tant souhaitée de l'école française. Mais sans doute était-elle également, peut-être plus profondément encore qu'avec sa collection de tableaux, un moyen de ne jamais se couper des paysages italiens, réels ou rêvés, qui l'ont hanté jusqu'à Clisson. Dix dessins anonymes à la plume ou au lavis ont d'ailleurs été insérés à la fin du volume consacré aux vues d'Italie²³. Jamais mentionnées jusqu'à présent, ces œuvres d'une qualité assez inégale, qui ont peut-être été réalisées par François ou par son frère Pierre, semblent avoir été placées

là comme un témoignage, certes discret, mais sensible et éternel, de l'attachement des Cacault à l'Italie tant aimée.

ANNEXES

Liste par école et par sujet des volumes d'estampes de la collection Cacault

École française. 7 volumes, 882 pièces.

École flamande. 6 volumes, 659 numéros.

Paysages français. 2 volumes, 241 pièces.

École allemande. 3 volumes, 356 pièces.

Paysages flamands et allemands. 3 volumes, 350 pièces.

École vénitienne. 3 volumes, 303 pièces.

École florentine. 4 volumes, 484 pièces (le premier volume contient les peintures antiques, 68 pièces)

École romaine. 9 volumes, 862 pièces.

École lombarde. 8 volumes, 772 pièces.

École de Sienne. 1 volume, 43 pièces.

École Gênes, Naples, Espagne. 2 volumes, 210 pièces (le second volume contient un mélange de Vierges de diverses écoles, 64 pièces).

Grands formats. 3 volumes, 233 pièces.

Portraits. 2 volumes, 446 pièces

Vases étrusques 1 volume, 89 pièces.

Architecture, arabesques, ornements. 1 volume, 173 pièces.

Gravures sur bois, animaux. 1 volume, 195 pièces.

Allemands, flamands. Mélanges. 1 volume, 206 pièces.

Maîtres italiens. Mélanges. 2 volumes, 193 pièces.

Paysages italiens. 1 volume, 119 pièces.

Sculptures, Fêtes et Jeux. 3 volumes, 403 et 19 pièces.

NOTES

1. Une première version de ce texte a été rédigée lors du stage que j'ai effectué au musée des Beaux-arts de Nantes de juin à novembre 2010 dans le cadre de la formation de l'Institut national du patrimoine. Il doit beaucoup aux remarques et aux suggestions d'Adeline Collange-Perugi,

conservatrice du patrimoine en charge des collections d'art ancien au musée des Beaux-Arts de Nantes.

2. Voir l'article de Maxime Préaud dans le présent volume.

3. *Correspondance des directeurs de l'académie de France à Rome avec la surintendance des Bâtiments du roi*, Paris, éd. Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey, 1887-1912, t. XVI, n° 1907, p. 291.

4. Le tableau est aujourd'hui dans les collections du musée (Inv. 1897 ; sur cette œuvre, on se reportera au catalogue *La collection Cacault 1810-2010 et le musée des Beaux-Arts de Nantes* [exposition-dossier présentée au musée des Beaux-Arts de Nantes du 18 juin au 15 novembre 2010], Montrouge, Burozoïque, 2010) tandis que les seconds sont conservés dans les fonds patrimoniaux de la médiathèque municipale de Nantes.

5. *Correspondance des directeurs*, t. XVII, n° 9650, p. 25.

6. Cette hypothèse est séduisante, mais fragile : si la dédicace de la gravure est adressée au Directoire, elle est toutefois signée par les deux graveurs, et non par François Cacault, ce qui laisse penser qu'il n'en fut pas le commanditaire.

7. Je remercie Adeline Collange de m'avoir communiqué cette lettre. Une copie est aujourd'hui conservée au musée départemental de Clisson-la-Garenne.

8. *Correspondance des directeurs*, t. XVII, n° 9943, p. 380.

9. *Ibid.*, n° 9949, p. 385.

10. Sur cette dernière notion, on pourra consulter l'article de Mac Gregor, W., « The authority of prints », *Art history*, 22-3, 1999, p. 389-420.

11. Dans la notice consacrée à son fils Thomas Charles Naudet, Henri Bérardi mentionne que les collectionneurs connaissaient bien la signature manuscrite apposée au dos de toutes les estampes qui passaient par son magasin (*Les Graveurs du XIX^e siècle*, Paris, 1880, II, p. 191).

12. Sur cette gravure et, plus largement, sur la collection d'estampes du peintre Pierre-A. Fabre aujourd'hui conservée à la médiathèque municipale de Montpellier, on consultera l'article de Pellicer, L., « La collection d'estampes de la médiathèque de Montpellier : de la bibliothèque de Fabre à la médiathèque Émile-Zola », *L'estampe : un art multiple à la portée de tous ?*, actes de colloque, Raux, S., Surlapierre, N., Tonneau-Ryckelincq, D. (éd.), Lille, 2008, p. 191-197. On peut également mentionner, dans le catalogue de vente Tajan du 22 avril 2009, l'exemple d'une épreuve du portrait de Jan Lutmann par Rembrandt portant au revers la même annotation (n° 229).

13. Ces deux dessins ont été détachés et sont aujourd'hui conservés dans le cabinet d'arts graphiques du musée.

14. Cette série de six estampes se trouve dans le volume consacré aux portraits.

15. Archives du musée départemental de Clisson. Je remercie Adeline Collange de m'avoir communiqué ce document.

16. C'était déjà le cas au XVII^e siècle pour la collection de Michel de Marolles si l'on en croit le *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues* (Paris, 1666) que celui-ci a rédigé peu de temps avant de la vendre à Louis XIV.

17. Huber, M., *Manuel des amateurs d'estampes*, tome I, Zurich, 1797, p. VI.

18. *Ibid.*, p. 63.

19. Ces gravures d'après Raphaël font partie d'un ensemble d'une soixantaine d'estampes réunies sous le titre « Mélange de Vierges de différentes écoles » et placées à la fin du second volume consacré aux écoles génoise, napolitaine et espagnole.

20. Il y aurait sans doute également une recherche fort instructive à mener sur la bibliothèque car, en dépit de l'inventaire de 1808 que nous avons déjà cité où figurent quelques ouvrages d'histoire de la peinture, il n'est pas impossible que d'autres volumes et livres mentionnés puissent être repérés dans le fonds patrimonial de la médiathèque municipale de Nantes.

21. Sur cette notion, on se reportera aux analyses de Haskell, F., *La naissance difficile du livre d'art*, Paris, 1994 et de Griener, P., *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, 2010.

22. Sur les idées artistiques communément partagées à la fin du XVIII^e siècle, on se reportera à Pommier, É. *L'Art de la liberté*, Paris, 1991.

23. N° 107 à 117 du volume consacré aux paysages italiens.

AUTEUR

JEAN-GÉRALD CASTEX

Conservateur du Patrimoine, musée du Louvre