



Colloque

La collection Cacault
Italie / Nantes
1810-2010

21-22 septembre 2010

Auditorium de l'École supérieure
des Beaux-arts de Nantes Métropole
Place Dulong, Nantes / angle rue
Lavoisier

Mairie des Beaux-Arts de Nantes

Licence Georges Clémenceau
44000 Nantes

Direction départementale
de la Culture Loire

Rue de Poitiers 44100
Georges Clémenceau

La Collection Cacault

Italie-Nantes, 1810-2010

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

DOI : 10.4000/books.inha.6957

Éditeur : 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 électronique

CHAVANNE, Blandine (dir.) ; GEORGEL, Chantal (dir.) ; et ROUSTEAU-CHAMBON, Hélène (dir.). *La Collection Cacault : Italie-Nantes, 1810-2010*. Nouvelle édition [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/6957>>. ISBN : 9782917902615. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.6957>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

Le musée des Beaux-Arts de Nantes a fêté en 2010 le bicentenaire de l'achat de la collection de François Cacault (1743-1805), fondatrice du musée. Une exposition-dossier (19 juin - 15 novembre 2010) et un colloque ont permis de revenir sur la collection de ce Nantais qui eut une carrière diplomatique à la longévité étonnante, traversant les régimes politiques de la monarchie à l'Empire. Ses nombreux voyages et missions (Naples, Rome, Florence, Gênes...) lui offrirent la possibilité d'amasser une imposante collection de chefs-d'œuvre (dont les trois La Tour entrés sous des noms différents), avec une prédilection marquée pour la peinture de la Péninsule, du XIII^e au XVII^e siècle. Il était donc particulièrement intéressant de comparer le collectionnisme de François Cacault – et son goût pour les Primitifs, par exemple – avec celui de ses contemporains, qui ont fait l'objet d'études importantes ces dernières années (Fesch, Fabre, Wicar). La constitution de la collection a également été replacée dans le contexte des marchés de l'art italien et français, alors en pleine mutation. François Cacault et son frère, Pierre, avaient fondé un musée-école à Clisson, à partir de ces peintures, mais également de 64 albums factices rassemblant plus de 7 000 gravures, offrant un panorama complet de l'histoire de la peinture européenne, classée par écoles (florentine, lombarde, allemande, flamande, hollandaise, française...). Là encore, il était intéressant de comparer la démarche des deux frères avec celle de leurs contemporains alors que se développaient les écoles d'art en province depuis le XVIII^e siècle et que commençaient à apparaître les musées en France.

BLANDINE CHAVANNE

Blandine Chavane est directrice du musée des Beaux-Arts de Nantes.

CHANTAL GEORGEL

Chantal Georgel est conseillère scientifique INHA.

HÉLÈNE ROUSTEAU-CHAMBON

Hélène Rousteau-Chambon est enseignant-chercheur à l'université de Nantes.

SOMMAIRE

Introduction

Chantal Georgel et Hélène Rousteau-Chambon

Les Cacault collectionneurs

Les peintures italiennes de la collection Cacault

Béatrice Sarrazin

Les données externes difficiles à cerner

Le regard des Cacault

François Cacault, un diplomate amateur d'arts

Rosine Cleyet-Michaud

L'observateur politique

Le diplomate

Cacault, les arts et les artistes

Le musée-école de Clisson

Claude Allemand

À Rome

À Paris

À Nantes

Les idées de François Cacault

À Clisson

Un projet politique

Les Cacault et la gravure

Annexe : Description de la collection d'estampes (64 albums, 7000 gravures)

Maxime Préaud

Les enjeux de la gravure pédagogique : préliminaires à l'étude du fonds d'estampes des frères Cacault (1803-1808)

Laëtitia Pierre

La recherche d'une nouvelle pédagogie

La gravure au cœur de l'enseignement

Les écoles de dessin, des modèles pédagogiques pour les Cacault

Dandré-Bardon, un modèle pédagogique pour les Cacault ?

Les Cacault, collectionneurs d'estampes ?

Jean-Gérald Castex

Le monde de l'art au temps des Cacault

« Moi je suis un révolutionnaire corrigé » : François Cacault et le marché de l'art à Rome

Paolo Coen

Les acteurs du marché de l'art romain à l'époque de Cacault

Une offre bien organisée

Les acheteurs contemporains de Cacault

François Cacault à Rome

La collection italienne de Cacault

Le coût des œuvres de la collection

Les spécificités de la collection

Des choix assumés ?

Le musée de Cacault

De Florence à Montpellier : le destin singulier de François-Xavier Fabre, collectionneur et fondateur du musée

Michel Hilaire

La réception des primitifs à Naples du XVIII^e siècle à la domination française (1806-1815) et l'expérience d'Aubin-Louis Millin

Gennaro Toscano

Les primitifs napolitains et la littérature artistique locale avant la domination française

Le règne de Charles III de Bourbon et de Ferdinand IV (1759-1806)

Le règne de Joseph Bonaparte (1806-1808) et de Joachim Murat (1808-1815)

Naples, automne 1812 - printemps 1813 : l'expérience d'Aubin-Louis Millin

Peintures italiennes dans les collections publiques françaises

De nouvelles attributions de natures mortes du musée des Beaux-arts de Nantes. Lionelli et Tibaldi

Michal Litwinowicz

Alberto Lionelli – peintre napolitain de natures mortes

Les nouvelles attributions à Antonio Tibaldi, peintre romain de natures mortes

Conclusion

Les ateliers familiaux à Florence entre XV^e et XVI^e siècles. Quelques considérations à partir des Sellaio de Nantes

Matteo Gianeselli

En guise de postface

Un musée idéal pour Nantes. Lettre inédite de François Cacault à Charles-Maurice de Talleyrand

Adeline Collange-Perugi

Lettre de François Cacault au citoyen Ministre des Relations Extérieures

À propos du Retif

Répertoire des tableaux italiens conservés dans les collections publiques françaises

Chantal Georgel

Lettre de François Cacaault

Introduction

Chantal Georgel et Hélène Rousteau-Chambon

- 1 En 1810, la ville de Nantes achetait la collection des frères Pierre et François Cacault. Pour la première fois en France, une ville se portait acquéreur d'une collection destinée à devenir publique. Cette collection constitue aujourd'hui encore le noyau des peintures anciennes du musée des Beaux-arts de Nantes. Cet achat, acte symbolique fort, méritait d'être célébré. Les 21 et 22 octobre 2010, un colloque, à l'initiative de la directrice du musée, Blandine Chavanne, réunissant universitaires et conservateurs de France et d'Italie s'est donc tenu à Nantes¹, tandis que des volumes de gravures de la collection Cacault, restaurées pour l'occasion étaient montrés au public pour la première fois².
- 2 Les deux frères Cacault ont constitué le pivot de ces journées, mais comme ils sont bien connus grâce aux travaux de deux anciennes conservatrices du musée des Beaux-arts notamment³, ce sont les spécificités de l'action des frères Cacault et de leur collection qui ont été mises en avant et comparées à celles de collectionneurs contemporains. En effet, depuis deux décennies surtout, nombreux ont été les livres de qualité traitant des hommes ayant constitué leur collection en Italie essentiellement, en ces temps de grand remue-ménage que furent la Révolution, le Directoire et l'Empire. Nous devons ainsi citer, en forme de reconnaissance et d'hommage, certains de ces ouvrages. Le travail pionnier de Dominique Thiébaud sur le cardinal Fesch (1763-1839) et son extraordinaire collection de primitifs italiens⁴ fut suivi de nombreux autres. La collection de Lucien Bonaparte (1775-1840) par exemple, a fait l'objet d'une étude fondamentale⁵ et diverses expositions se déploient chaque été au musée Fesch d'Ajaccio, rénové en 2010. Maria Teresa Caracciolo et Gennaro Toscano se sont aussi penchés sur Jean-Baptiste Wicar, peintre, dessinateur, collectionneur et grand donateur du musée des Beaux-arts de Lille⁶. De même, une exposition et un livre ont été consacrés à François-Xavier Fabre (1766-1837), également peintre, collectionneur et donateur généreux au musée de Montpellier⁷. Enfin, des étudiants se penchent plus souvent aujourd'hui sur les napoléonides et leurs collections. Joseph Bonaparte (1768-1844), Masséna, les Murat Joachim (1767-1815) ou Caroline (1782-1839) ont fait l'objet de thèses ou de mémoires. Il ne fait pas non plus oublier Joséphine de

Beauharnais (1763-1814) dont l'activité de collectionneuse d'antiques et de peintures plutôt contemporaines a été réévaluée⁸.

- 3 Comment se situent les frères Cacault au milieu de toutes ces personnalités ? Le milieu des collectionneurs français est comme souvent très étroit à Rome ou à Florence, villes de résidence du peintre et du diplomate pendant plusieurs années. Il n'est donc pas étonnant que les frères Cacault se soient mêlés aux autres collectionneurs. François et Jean-Baptiste Wicar nouent ainsi une longue amitié comme le montre bien Maria Teresa Caracciolo qui retrace, dans ces actes, les dates clefs de cette relation entamée à Florence en 1793 et qui ne s'éteint qu'avec la mort de François Cacault en 1805. Si Fabre et les Cacault ne semblent pas en revanche avoir été très liés, ils ont un certain nombre de points communs dans la constitution de leur collection ; c'est ce qu'évoque Michel Hilaire qui précise nombre de caractères de ces collections.
- 4 D'autres figures de collectionneurs, plus proches des Cacault, par leur destinée, ont émergé depuis quelques années aussi, telles celles de Turpin de Crissé (1782-1859), peintre d'histoire, collectionneur éclectique, conseiller de Joséphine⁹, de Marius Granet (1775-1849)¹⁰ ou Thomas Henry (1766-1839)¹¹, expert des musées nationaux et fondateur en 1835 du musée de Cherbourg. Ces hommes sont plus jeunes que François (1743-1803) et Pierre (1744-1810) Cacault, mais tous, à leur échelle, ont acheté, collectionné, donné des ensembles d'œuvres, italiennes pour beaucoup. Tous ont contribué à façonner, répandre, diffuser le « goût italien », lequel a donné lieu à un important colloque dirigé par Olivier Bonfait, Philippe Costamagna et Monica Preti-Hamard¹². Ce goût transparait dans l'article de Gennaro Toscano sur une collection régionale en constitution, la peinture napolitaine, voulue par Joachim Murat et étudiée par un Français, Aubin-Louis Millin¹³. Ce dernier entreprend en effet une gigantesque entreprise de relevés de la peinture napolitaine, et tout particulièrement celle de l'époque angevine. Millin, contemporain de Cacault, veut faire connaître cette collection publique. Volonté que partagent les frères Cacault.
- 5 Qui sont ces collectionneurs ? François Cacault est un diplomate dont la carrière se déroule pour l'essentiel en Italie – ce qu'on appelle Italie aujourd'hui –, et il ne cesse de se préoccuper d'art. Rosine Cleyet-Michaux rappelle ici cette carrière prestigieuse¹⁴ et Béatrice Sarrazin les principes de sa collection de peinture italienne¹⁵. À Naples, en 1785, il succède comme conseiller d'ambassade à Vivant Denon (1747-1825), l'organisateur des spoliations de l'Empire. Depuis Florence où il est chargé d'organiser le retour des élèves de l'Académie de France de à Rome, pris dans la tourmente révolutionnaire, il se lie d'amitié avec Wicar. Toujours à Florence, il rencontre les Murat, se fait expert de leur collection. À Rome, à l'ambassade, il a pour secrétaire le jeune Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), l'un des premiers à collectionner et étudier les primitifs italiens et qui reste son ami jusqu'à sa mort. Cacault a pour successeur dans la Ville éternelle, le cardinal Fesch qu'il a déjà pu côtoyer par l'entremise de Bonaparte du temps de l'armée d'Italie. À Rome encore, il a pu connaître le maréchal Soult (1769-1851), autre grand collectionneur, ainsi que l'antiquaire et historien de l'art Seroux d'Agincourt (1730-1814), que rencontre aussi Aubin-Louis Millin. Il y a alors en Italie un réseau d'amateurs-collectionneurs dans lequel les frères Cacault ont leur place, comme il y a aujourd'hui en France et en Italie, un réseau d'historiens de l'art qui se consacre à l'étudier. Dans ces villes, avec son frère Pierre, il peut acheter un certain nombre d'œuvres d'art et Paolo Coen étudie précisément ce marché de l'art dans lequel évoluent les frères Cacault¹⁶.

- 6 Les frères Cacault sont des collectionneurs de peinture italienne. Béatrice Sarrazin précise dans ces actes les priorités des Cacault : leur goût connu pour les primitifs italiens et pour les caravagesques ainsi que pour les écoles régionales. Les frères Cacault s'intéressent aussi beaucoup à la gravure, comme l'ont largement montré ces journées. Ces gravures ne sont certes pas toujours de grande qualité comme le rappelle Maxime Préaud, recensant les volumes de gravures conservées¹⁷, mais il est vraisemblable qu'elles ont été réunies dans un but pédagogique, argument réaffirmé par Jean-Gérald Castex¹⁸ ; les Cacault n'auraient pas collectionné les gravures pour leur qualité intrinsèque mais pour leur aspect pédagogique. Cette hypothèse se fonde essentiellement sur le fait que cette collection était installée dans le musée-école de Clisson, institution qui reste intimement liée à la volonté des frères Cacault d'installer un lieu de formation pour des artisans, des artistes ou des amateurs dans une ville profondément marquée par les guerres révolutionnaires, comme le rappelle Claude Allemand¹⁹. De plus, la gravure a déjà servi à la formation des jeunes gens et Lætitia Pierre opère une judicieuse comparaison entre la collection pédagogique de Michel-François Dandré Bardon et celle des frères Cacault²⁰.
- 7 Les frères Cacault entendaient instituer un lieu d'apprentissage, ils voulaient aussi créer un musée, dans une acception clairement établie depuis le milieu du XVIII^e siècle en France. Cette volonté est d'ailleurs très clairement affirmée comme le rappelle A. Collange-Perugi, grâce à une lettre adressée par F. Cacault à Talleyrand²¹. Les frères Cacault entendent rendre accessible l'art à tous leurs concitoyens. C'est dans ce même esprit que Pierre Cacault souhaite vendre à la ville de Nantes sa collection, dès 1805, pour la somme de 10 000 francs. Mais à cette date son frère François n'est plus guère apprécié par l'empereur qui lui reproche sa trop grande mansuétude envers le pape lors des négociations du Concordat, et le préfet freine l'opération²². C'est pourtant un maire bonapartiste, Jean-Baptiste Bertrand-Geslin (1770-1843) qui l'achète, au nom de la culture. Baron d'empire mais homme des Lumières, Bertrand-Geslin conclut l'achat le 27 janvier 1810 moyennant 30 000 francs à verser à Pierre Cacault en même temps qu'une rente viagère de cinq mille francs. De ce geste, Bertrand-Geslin est fier, au point de le faire figurer en bonne place dans le bilan de son « règne », aux côtés de ces autres gestes que sont « l'établissement de la grande salle de spectacle », « l'établissement d'une école gratuite de dessin » (il ne s'agit que du rétablissement d'une école fondée en 1755 et supprimée en 1793), « l'établissement et la construction du lycée impérial », « l'établissement de la bibliothèque publique de la ville dans le palais marchand », et surtout « l'achat et l'établissement d'un Muséum d'histoire naturelle ». Cet achat vient logiquement parfaire un dispositif culturel.
- 8 Ce geste est peut-être rendu nécessaire par le fait que Nantes jusqu'à lors s'est montrée plutôt en retrait en matière de musée, face à ses voisines et rivales. À Rennes, une pétition des habitants « pour l'établissement d'un muséum national » (la seule du genre en France) a été envoyée à Paris le 7 février 1795 ; à Angers, la ville a pu bénéficier en 1798 de l'envoi de tableaux depuis Paris, grâce à l'entregent de son député La Revellière-Lepeaux (ce sont les premiers envois de l'État) ; quant à Bordeaux, elle jouit d'un « musée » (société savante et culturelle à la fois) depuis 1783. Par l'achat de la collection Cacault (plus de 1 000 tableaux) en 1810, Nantes se donne les moyens de tenir le rang de capitale provinciale en formant un musée digne de ce nom auquel elle confère immédiatement une identité, laquelle doit se perpétuer au fil des ans, malgré les inévitables mutations, rénovations, ré-attributions. Ces différentes études prennent

d'autant plus d'importance qu'elles peuvent être aujourd'hui perçues et comprises avec l'achèvement du grand travail de recensement et d'étude des peintures italiennes conservées dans les collections publiques françaises RETIF (consultable sur le site de l'Institut national d'histoire de l'art)²³, voulu et mis en œuvre à l'INHA par Michel Laclotte dès 2001. C'est pourquoi, les tableaux italiens du musée sont plus spécifiquement étudiés ici²⁴. En 2010, Nantes, comme en 1810, était un peu italienne, ces actes en sont le témoignage.

NOTES

1. Ce colloque avait été organisé avec un partenariat tripartite entre le musée des Beaux-arts de Nantes, l'Université de Nantes et l'Institut national d'histoire de l'art. Nous tenons tout particulièrement à remercier Antoinette Le Normand-Romain et Philippe Sénéchal pour le soutien apporté à ce colloque.
2. Exposition organisée par Adeline Collange-Perugi.
3. Cosneau, C., « La collection Cacault et le musée-école de Clisson », *Clisson ou le retour d'Italie*, Cahiers de l'Inventaire, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 131-146 ; Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Nantes, RMN, Musée des beaux-arts de Nantes, 1994.
4. Thiébaud, D., *Ajaccio, musée Fesch. Les Primitifs italiens*, Paris, RMN, 1987.
5. Caracciolo, M. T., (dir.), *Lucien Bonaparte : un homme libre, 1775-1840*, Milan, Silvana, Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-arts, 2010.
6. Le musée des beaux-arts de Lille lui a consacré une exposition et un livre en 2013 ; Hattori, C. (dir.), *Traits de génie. Les dessins de la collection Wicar (Raphaël, Botticelli, Michel-Ange, Dürer, Poussin, Ernest-Pignon-Ernest)*, Palais des Beaux-arts de Lille, Nicolas Chaudon, 2013.
7. Hilaire, M. et Pellicer, L., *François-Xavier Fabre (1766-1837), de Florence à Montpellier*, Montpellier, Musée Fabre, Paris, Somogy, 2008.
8. Pougetoux, A., *La collection de peintures de l'impératrice Joséphine*, Paris, RMN, 2003.
9. Chaîne, C. (dir.), *Lancelot Théodore Turpin de Crissé, 1782-1859*, Paris, Angers, Musée des Beaux-arts d'Angers, Somogy, 2007.
10. Coutagne, D., *François Marius Granet (1775-1849)*, Paris, Somogy, 2008.
11. Fredericksen, B. B., « La collection d'un marchand se transforme en musée. La donation de Thomas Henry à la ville de Cherbourg en 1831-1835 », *La Revue des musées de France*, 2011-1, p. 83-95.
12. Bonfait, O., Costamagna, P., Preti-Hamard, M. (dir.), *Le goût de la peinture italienne autour de 1800. Prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Ajaccio, Musée Fesch-Ville d'Ajaccio, 2006.
13. Toscano, G. « La réception des primitifs à Naples du XVIII^e siècle à la domination française (1806-1815) et l'expérience d'Aubin-Louis Millin », dans ces actes.
14. Cleyet-Michaux, R., « François Cacault, un diplomate amateur d'art », dans ces actes.
15. Sarrazin, B., « Les peintures italiennes de la collection Cacault », dans ces actes.
16. Coen, P., « Le marché de l'art à Rome à la fin du XVIII^e siècle », dans ces actes.
17. Préaud, M., « La collection Cacault : 64 albums, 7 000 gravures », dans ces actes.
18. Castex, J.-G., « Les Cacault, collectionneurs d'estampes ? », dans ces actes.

19. Allemand, C., « Le musée-école de Clisson », dans ces actes.
 20. Pierre, L., « les enjeux de la gravure pédagogique : préliminaire à l'étude du fonds d'estampes des frères Cacault (1803-1808) », dans ces actes.
 21. Collange-Perugi, A., « Un musée idéal pour Nantes. Lettre inédite de François Cacault à Charles-Maurice de Talleyrand », dans ces actes.
 22. Cosneau, C., « La collection Cacault et le musée-école de Clisson », *Clisson ou le retour d'Italie*, Cahiers de l'Inventaire, Paris, Imprimerie nationale, 1990, p. 131-146.
 23. Georgel, C., RETIF, *Répertoire des peintures italiennes conservées dans les collections publiques françaises*, dans ces actes.
 24. Litwinowicz, M., *Les natures mortes de la collection Cacault*, dans ces actes et Gianceselli M., *Les ateliers familiaux à Florence entre XVe et XVIe siècles. Quelques considérations à partir des Sellaio de Nantes*, dans ces actes.
-

AUTEURS

CHANTAL GEORGEL

Conservateur en chef du Patrimoine, Conseiller scientifique, Institut national d'histoire de l'art

HÉLÈNE ROUSTEAU-CHAMBON

Professeur d'histoire de l'art moderne, université de Nantes

Les Cacault collectionneurs

Les peintures italiennes de la collection Cacault

Béatrice Sarrazin

- 1 La collection rassemblée par François Cacault (1743-1805) constitue à la fois l'histoire d'une vie et l'expression d'une époque. Rappelons en préambule quelques éléments de sa biographie pour ne plus y revenir. Raconter la vie de Cacault, c'est faire le récit d'une ascension sociale qui conduit le fils d'un maître-paveur nantais au poste d'ambassadeur auprès du Saint-Siège. Certes, beaucoup de zones d'ombres demeurent¹ : on ne sait pas grand-chose de sa formation – un passage probable à l'école de dessin de monsieur Volaire, à Nantes –, ni de sa brève admission comme professeur des fortifications à l'École militaire à Paris à l'âge de 21 ans. On ne comprend pas non plus comment il parvint à voyager pendant cinq ans en Europe du Nord et dans la Péninsule – pour parfaire son éducation ou pour remplir quelques missions secrètes ? –, ni comment il entra en 1775 au service du maréchal d'Aubeterre, gouverneur de Bretagne, comme secrétaire. Son origine roturière et provinciale ne le prédisposait pas non plus à embrasser la carrière diplomatique en 1785. Sur ce point, on peut s'interroger sur les appuis dont il a bénéficié en plus de ceux du maréchal d'Aubeterre sans qu'aucune piste ne puisse être suggérée. Cependant, ce parcours exceptionnel montre la qualité d'un homme : personnalité volontaire, amoureux de l'Italie, diplomate avisé et, pour ce qui nous intéresse, homme de goût. Car certainement la constitution de sa collection est la grande affaire de sa vie. Ce projet, il l'a construit sur près d'un quart de siècle en Italie sans grands moyens financiers, ce dont il n'a cessé de se plaindre². En revanche, il ne faut pas négliger le soutien que son frère Pierre (1744-1810) fut pour lui. Ce dernier, peintre de son état, formé à l'école de Nantes, a réussi à passer vingt ans de sa vie à Rome alors que son talent semble très modeste. Enfin, François Cacault a donné corps à son projet en trouvant un lieu d'exposition sans lequel le rassemblement d'œuvres, aussi passionnant soit-il, serait resté à l'état de simple accumulation. Le rôle de son frère, Pierre, dans le choix de la ville de Clisson puis dans la construction d'un bâtiment destiné à recevoir les collections révèle la nature des relations entre les deux frères, faites de confiance et de respect mutuels³.

- 2 L'étude de la partie italienne de la collection pose deux questions : celle des contours de cette collection puis celle des œuvres elles-mêmes, qui demeurent les témoins concrets d'un projet plus vaste à l'origine.

Les données externes difficiles à cerner

- 3 D'une manière générale, lorsque l'on cherche à saisir le sens d'une collection, on est souvent placé devant une série d'interrogations : il n'est en effet pas aisé de comprendre la genèse et les états successifs de sa formation, d'en cerner les ambitions et d'apprécier son esprit alors que l'écart entre les aspirations et les opportunités d'acquisitions se fait souvent sentir. Toute grande passion comprend aussi une part d'irrationnel qui est laissée à l'appréciation de chacun.
- 4 S'agissant de la collection Cacault, la prudence est d'autant plus de mise qu'il y a peu d'éléments concrets sur lesquels se fonder : les faits et les traces souvent rares conduisent à émettre des hypothèses plus que des certitudes.

Les traces écrites

- 5 Dans le cas qui nous occupe, les inventaires conservés permettent d'approcher la collection à son origine, au moment où le projet de musée à Clisson prend forme. Ces inventaires sont au nombre de trois. Le premier porte sur 1071 peintures⁴. Rédigé par Billault sous la direction de François Cacault, il peut donc être daté avant 1805. Il est incomplet et présente une esquisse d'accrochage en douze salons et une galerie. Le classement proposé, par genre et format, répond à des critères d'ordre décoratif somme toute peu inventifs. Le deuxième inventaire, de la main de Pierre Cacault, présente une plus grande organisation de salons aux noms suggestifs – salon « Véronèse », « Guide », « Sassoferrato » –, accompagnée d'un descriptif précis. Mais il est malheureusement lui aussi incomplet. Les commentaires couchés sur ces deux inventaires offrent cependant un moyen sûr pour apprécier le goût des Cacault en termes d'attribution, d'érudition et de connaissance matérielle de l'œuvre, un goût sur lequel nous reviendrons. Enfin, l'estimation faite en 1808 demeure très laconique ; elle fournit une liste de 1055 tableaux, ce qui indique qu'un certain nombre d'œuvres ont disparu en un court laps de temps⁵.
- 6 Ces documents sont précieux mais l'absence de correspondance personnelle, notamment entre les deux frères, est préjudiciable. De plus, les recherches effectuées à Rome n'ont pas, jusqu'à présent, donné de renseignements sur la vie privée de François Cacault ni sur ses rapports avec son frère, ni même sur la collection. Néanmoins, les archives de Florence ou Gênes, peu fouillées, voire celles de Naples, pourraient peut-être encore offrir des surprises⁶.

La collection dans son état d'origine ?

- 7 Force est de constater qu'il est difficile de dresser des statistiques à partir des inventaires. D'une part, le chiffre imposant de 1071 peintures (premier inventaire) ou celui de 1055 peintures (estimation de 1808) comprend non seulement les peintures italiennes mais aussi les autres écoles française, flamande et hollandaise ou anciennement espagnole⁷. D'autre part, l'imprécision dominant, les noms des artistes

ou les origines géographiques font souvent défaut et se réduisent parfois à la simple mention « paysage », « nature morte » ou « portrait ». Les tableaux italiens provenant de la collection Cacault conservés de nos jours au musée des Beaux-Arts de Nantes, que l'on peut évaluer à 350 environ, représentent un ensemble imposant qui n'est cependant qu'un pâle reflet de la collection rassemblée en son temps par François Cacault⁸. Il y manque notamment les œuvres volées ou vendues. En effet, il convient de rappeler que 140 peintures ont fait l'objet d'une réquisition par les Anglais lors de leur transport en bateau en 1803 et que 400 peintures ont été vendues par la Ville en 1831. Sur le premier lot de peintures disparues, on ne peut rien dire, si ce n'est que leur provenance d'Italie laisserait supposer qu'elles étaient majoritairement italiennes. À ce sujet, les inventaires n'apportent que peu d'éléments. L'inventaire de Pierre Cacault signale plusieurs esquisses de Solimena ou reconnues comme telles⁹. Quant aux 400 peintures vendues, considérées comme médiocres, l'estimation de 1808 permet seulement de s'interroger sur un petit lot d'œuvres disparues : « 5. *Diogène de Rosa* (36) » ; « 10. *Jésus Christ de Lo Spagnoletto* (3000) » ; « 117. *Benedetto, Sainte Famille* (300) » ; « 160. *Tête vénitienne de Titien* (300) ». Enfin, au-delà des lacunes et des pertes, la composition même de la collection par écoles peut faire l'objet de remises en question. Le jeu des attributions ou ré-attributions n'est pas des moindres : les peintures espagnoles devenues italiennes ; les peintures italiennes, nordiques, etc. L'analyse quantitative en est fortement perturbée.

L'incidence de la carrière

- 8 François Cacault a passé la plus grande partie de sa vie en Italie. Il ne rentre pas dans notre propos de retracer sa carrière diplomatique sinon pour souligner une réelle connaissance du territoire italien qu'il a parcouru en tous sens¹⁰. On peut imaginer qu'il a constitué sa collection au gré de ses affectations et plus particulièrement lors de son séjour à Naples, aux débuts de sa carrière, où il est resté de 1785 à 1792. Au vu de l'importance des peintures napolitaines – notamment des toiles ténébristes, mais aussi des natures mortes et des paysages –, il est fort probable qu'elles aient été acquises sur place. Notre diplomate est ensuite en poste à Florence¹¹, à Gênes¹², à Rome¹³. Mais les renseignements sur les conditions d'acquisition se réduisent à une mention faite par Cacault lui-même au moment de quitter Rome par laquelle il déclare avoir acheté des lots de peintures chez Corazzetto – en fait, Antonio Cola¹⁴ –, brocanteur de la place Navone.

L'influence du goût de l'époque

- 9 L'étude de la collection offre une occasion particulièrement favorable de saisir les formes que pouvait revêtir le sentiment esthétique chez un amateur du XVIII^e siècle. Mais ce qui fait l'originalité de la collection, les Primitifs et les Caravagesques, semble difficilement s'accorder avec les goûts affichés par Cacault à titre public, l'Antique et Raphaël, Mengs et Canova. Toutefois, dans ces deux derniers cas, on reconnaît l'enracinement dans les Lumières et l'attachement au système de références et de catégories cher aux Philosophes. L'idée générale se retrouve dans la disposition déployée à Clisson où les copies côtoient les originaux dans un classement systématique par genre et par format.

Fig. 1. Andrea del Sarto, *Charité*, 1^{er} quart XVI^e siècle, huile sur toile, 1, 040 x, 0, 775 m



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts
Photographie : C. Clos

- 10 Le goût pour les copies des grands maîtres fait aussi écho à la hiérarchie des genres de Félibien¹⁵. On pourrait penser que faute des grands noms, le collectionneur se contente de belles copies dont le statut est apprécié et reconnu comme tel : de Léonard de Vinci, deux *Vierges aux rochers* dont il est précisé que l'original est à Fontainebleau ; d'Andrea del Sarto, une *Charité* d'autant plus intéressante que l'original est presque détruit¹⁶(fig. 1) ; de Raphaël, plusieurs copies des chambres du Vatican dont l'une, *Héliodore chassé du temple*, attribuée à Charles Le Brun par Cacault¹⁷, mais aussi la *Grande sainte Famille*, la *Madone Bridgewater*, sans oublier les ouvrages sur la Farnésine, les Loges du Vatican, etc. Par ce biais et comme il se doit dans l'esprit d'un homme du XVIII^e, Raphaël occupe une place de choix. Le classicisme est aussi mis en valeur avec les copies du XVII^e siècle bolonais : Carrache, Guerchin, Reni. Mais les Vénitiens ne sont pas en reste et Roger de Piles, qui a remis à l'honneur à la fin du XVII^e siècle le colorisme de la peinture vénitienne, est aussi passé par là. En témoignent la *Femme adultère* de Lorenzo Lotto, considérée comme une belle copie, *L'Infidélité* et *Le Respect* de Véronèse, et encore les *Noces de Cana*, prises pour un original¹⁸.
- 11 Apprécier une collection, c'est aussi s'étonner des absences : dans ce cas-ci, on comprend aisément que Cacault n'ait pas eu les moyens d'acquérir les Florentins du XVI^e siècle. Mais, de manière plus énigmatique, il n'a pas regardé ses contemporains de Rome et de Naples : point de Cades, Cammucini ou Giani dans la collection, le cas du *Chevalier croisé* de Canova, donné par l'artiste lui-même, étant à part¹⁹.

Le regard des Cacault

- 12 Reste à interroger les œuvres elles-mêmes, prises dans leur singularité, pour essayer de leur faire préciser ce que la vie de Cacault et les vicissitudes de la collection ne nous font que bien incomplètement connaître. On est alors tenté de cerner les ensembles tout en soulignant les particularités. Mais il ne faut pas se tromper : tout essai pour trouver des lignes directrices reste en partie arbitraire du fait du difficile équilibre entre goûts réels, contraintes financières et opportunités d'acquisition²⁰. Il n'en demeure pas moins que deux aspects de la collection Cacault sont remarquables et affirmés de telle manière que leur rassemblement ne peut être le fruit du hasard : la présence des Primitifs et la prépondérance du xvii^e siècle en quantité et en qualité. La spécificité de ces choix montre que François Cacault est un véritable amateur de peintures, un connaisseur confirmé et reconnu comme tel par ses contemporains, comme le souligne d'ailleurs sa réception à l'Académie de Saint-Luc à Rome en 1801.

Des Primitifs au xviii^e siècle

- 13 On ne reviendra pas sur les Primitifs, sauf à redire combien la réhabilitation des peintures des xiv^e siècle, ce qui pour l'époque est inattendu, et xv^e siècle, celle-ci étant davantage prévisible, propose une relecture de l'histoire de l'art qui inclut les précurseurs de Raphaël. Cette réévaluation des périodes intermédiaires touche aussi à la réception de l'histoire de la sensibilité à laquelle a participé au premier chef le secrétaire de François Cacault, Alexis-François Artaud de Montor, grand collectionneur de Primitifs et auteur des *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphaël*, parues à Paris en 1808. Les peintures de la collection Cacault, celles du Maestro de Bigallo, de Daddi, de Cenni di Francesco, de Nicolo di Pietro Gerini, qualifiées d'« anciens tableaux très précieux de l'origine de la peinture », témoignent de ce goût affirmé pour les fonds d'or²¹. Certaines belles surprises de la collection appartiennent aussi au xv^e siècle, comme les deux morceaux de prédelle exécutés par Borgognone pour la Chartreuse de Pavie, le *Saint Sébastien et un saint* par Pérugin, le *Saint Nicolas de Bari* par Tura.

Le xvi^e siècle : quelques chefs-d'œuvre

Fig. 2. Girolamo Genga, *La Vierge, l'Enfant, le petit saint Jean et deux saints*, v. 1518 ou 1522, huile sur toile, 1, 10 x 0, 83 m



© RMN

- 14 Les peintures du XVI^e siècle sont en petit nombre, environ une vingtaine, et souvent de petit format. Les nombreuses copies présentes dans la collection ne doivent pas pour autant faire oublier les originaux de très belle qualité : *Le Christ portant sa croix*, par Andrea Solario, peint vers 1510-1512 et *La Vierge, l'Enfant, le petit saint Jean et deux saints*, par Girolamo Genga, ne peuvent être considérés comme de simples substituts de Léonard pour le premier et de Michel-Ange pour le second (fig. 2). En témoigne d'ailleurs le commentaire écrit sous la dictée de François Cacault à propos du *Christ* : « Le christ portant sa croix demi figure presque au naturel très beau tableau italien peint sur bois. » Le collectionneur est sensible à la fois au colorisme vénitien et à la froideur florentine comme le montre la confrontation du portrait de Tintoret²², attribué à Titien²³ et de l'anonyme florentin, *Portrait de Jeune Homme* donné dans l'inventaire de Pierre Cacault à Bronzino et décrit de la manière suivante : « Portrait. C'est un ouvrage de Bronzino dessiné avec la correction qui offre tant d'intérêt dans les ouvrages anciens et modelé avec beaucoup de finesse, il est sur cuivre et bien conservé. » François Cacault sait distinguer les écoles régionales autres que Venise : ainsi la *Sainte Famille* attribuée judicieusement à Garofalo, rendue au Maître des douze apôtres. Quant à son frère Pierre, il apprécie réellement la peinture vénitienne et en particulier Tintoret, considéré par lui comme « un des maîtres vénitiens les plus distingués par son génie et par sa facilité et étonnant par ses effets de clair-obscur », même si Pierre Cacault se trompe par ailleurs d'auteur et attribue au même Tintoret le *Transport de l'arche d'alliance*, rendu aujourd'hui à Andrea Michieli dit Vicentino.

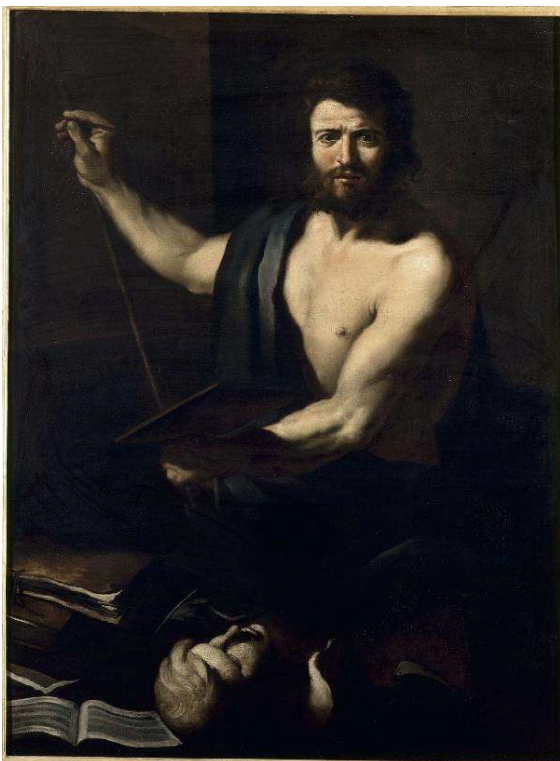
Les XVII^e et XVIII^e siècles. L'attrait des Cacault pour le naturalisme

- 15 Il y a tout lieu de redire combien la collection Cacault est riche en tableaux « naturalistes », pour reprendre la terminologie par laquelle François Cacault qualifie les fonds sombres, les gammes chromatiques tendant à l'essentiel, les personnages violemment brossés, grandeur-nature, parfois coupés à mi-corps, ermites et anachorètes, mais aussi les jeunes gens du Danois Keilhau. Leur nombre et leur diversité, leurs provenances variées (Naples, Rome et Gênes) soulignent l'originalité des choix opérés par les deux frères, d'autant que ce penchant pour la peinture de la réalité est compris dans un sens large puisque les Cacault collectionnent des œuvres ténébristes de l'Europe du Nord, comme en témoignent tout particulièrement les trois tableaux de Georges de La Tour ou les deux toiles de Stomer.

Fig. 3. Anonyme génois du XVII^e siècle, *La Guérison de l'aveugle de Jéricho*, ap. 1630, huile sur toile, 127 x 153 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 22.



Fig. 4. Francesca di Maria (att.), *Portrait d'artiste*, 2^e ½ du XVII^e siècle, huile sur toile, 1, 67 x, 1,19, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 29.



© RMN

- 16 Penchons-nous sur les témoignages écrits pour mieux cerner le niveau de *connoisseurship* atteint par les Cacault²⁴. D'une part, on est étonné de la sûreté des attributions proposées, qui révèle une véritable connaissance des écoles italiennes et surtout des grands maîtres auxquels il est naturel de se référer. En effet, les Cacault se plient au modèle vasarien d'une histoire de l'art constituée de grands noms. Ainsi, par exemple, la *Guérison de l'aveugle de Jéricho* que les historiens ont volontiers déplacée au fil de leur inspiration entre Gênes et Naples (fig. 3) ; dans les inventaires, le tableau est donné au Génois Strozzi. Ainsi encore du *Jésus parmi les docteurs* par le Maître de l'Annonce aux bergers et du *Portrait d'artiste* attribué à Francesco di Maria²⁵, rattachés avec intelligence à Giuseppe Ribera pour le premier, à Caravage peignant son autoportrait d'après nature pour le second (fig. 4). D'autre part, les inventaires Cacault fournissent une piste intéressante de réflexion sur ce qui distingue l'original de la copie. On y lit à propos de *Josué arrêtant le soleil* par Giovan-Battista Benaschi : «il est bien original on y voit de très beau détail exécuté avec cette franchise de touche qui caractérise le temps ou il a été fait (sic)²⁶. » Dans un autre ordre d'idées, mais non des moindres, on trouve aussi des mentions de l'état de conservation et un intérêt pour les cadres qualifiés de « belles bordures ».

Fig. 5. Giacchino Assereto, *Phocion refusant les présents d'Alexandre*, 1640-49, huile sur toile, 182 x 219 cm, musée des Beaux-arts de Nantes, inv. 80.



© RMN

- 17 De plus, le souci de préciser le sujet amène parfois nos deux frères sur des terrains d'érudition qui ont peut-être parfois nécessité des recherches de leur part : ainsi *Phocion refusant les présents d'Alexandre* de Giacchino Assereto est interprété comme un « Général Romain refusant les présents de Pyrrhus », sujet précisé par Pierre Cacault qui identifie le général en question avec Épaminondas (sic)²⁷(fig. 5).
- 18 Enfin, il est certain que les appréciations sur le style et sur la belle technique participent d'une réelle appréciation et connaissance de la peinture : la question se pose surtout pour les caravagesques. C'est à la lumière du goût spécifique des frères Cacault qu'il faut interpréter ce penchant pour les peintures « réalistes ». François Cacault y reconnaît l'aptitude à rendre le vrai et la vie, la vigueur qui souligne le relief. Tout en s'excusant de ce goût peu conforme aux idéaux de l'époque, il demeure sensible aux exemples associant naturalisme et moralité. Ainsi note-t-il à propos de *Phocion* : « Il est très beau, plein de vie et de vérité. Le Styl n'est pas Relevé mais il n'est pas sans noblesse. » ; et à propos de la *Libération de saint Pierre* par Filippo Vitale, datée vers 1650²⁸ : « La figure de l'ange n'a point de Noblesse mais en regardant Ce tableau comme imitation de la nature on y reconnoit le tableau Supérieur de ce maître [sic]. » ; ou enfin au sujet de la *Déploration sur le Christ mort* le « raccourci saisissant, d'un dessin seyant et noble reconnu de 1^{re} classe ». En définitive, ces propos confèrent à la peinture de la réalité la valeur suprême de participer à l'idée du beau et à l'idée de nature.

Grands et petits maîtres des XVII^e et XVIII^e siècles, révélateurs de la richesse des écoles italiennes.

- 19 L'appétence pour les caravagesques ne conduit pas pour autant les Cacault à écarter la peinture napolitaine d'esprit plus vénitien ou plus « classique ». À cet égard, l'attribution de la *Sainte Lucie* de Francesco Guarino à Guerchin dans le premier inventaire et à Dominiquin dans le second n'est pas dépourvue d'intérêt²⁹. En effet, on peut penser que les Cacault connaissent suffisamment la peinture napolitaine du XVII^e siècle pour être à même d'y apprécier la subtilité des courants, et en particulier l'influence du passage des Bolognais à Naples sur la génération des années 1610-1620. De même, *Saint Dominique s'élevant au-dessus des passions humaines* peint par Luca Giordano dans les années 1660, marquées par l'influence vénitienne, ou, en ce qui concerne le XVIII^e siècle, les esquisses de Corrado Giaquinto – dont le *Pâtre avec son troupeau* – soulignent l'attrait pour cette école dans toutes ses particularités.

Fig. 6. Benedetto Castiglione, *Sacrifice à la sortie de l'arche*, milieu du XVII^e siècle, huile sur toile, 1,35 x 1,71 m, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 43.



© RMN

Fig. 7. Anonyme bolonais, *Le Martyre de Saint Aggée*, 2e décennie du XVII^e siècle, huile sur toile, 195 x 104 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 33.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts
Photographie : A. Guillard

- 20 Il en résulte une grande diversité des écoles présentes dans la collection. L'école génoise fournit à la collection quatre de ses fleurons : *L'entrée de l'arche* et son pendant, le *Sacrifice à la sortie de l'arche* à l'exubérante composition (fig. 6), par Benedetto Castiglione ; la *Guérison du paralytique* et son pendant, la *Conversion de Zachée*, deux œuvres de la période vénitienne de Bernardo Strozzi dont l'historique nous est connu, ce qui est suffisamment rare dans la collection pour mériter d'être souligné³⁰. L'école vénitienne se signale par un exemple séduisant et plutôt rare, une *Sainte Famille* de Forabosco. On relève aussi la présence en nombre de peintures romaines charmantes mais modestes comme *L'évêque en contemplation devant la Vierge et l'enfant Jésus*, attribué à Giacinto Brandi, ou *l'Ange gardien* attribué à Carlo Maratta jeune au sortir de l'atelier de Sacchi³¹, ou encore, pour le XVIII^e siècle, une curiosité, le *Portrait de femme* par Ghezzi, un peintre davantage connu pour ses caricatures. Toutefois, l'ensemble gagnera certainement ses lettres de noblesses le jour où seront tirés de l'anonymat la *Sainte Famille* dont la séduisante rusticité fait hésiter entre l'Italie et les Flandres et *Le Martyre de Saint Aggée*, anonyme bolonais dans la lignée de Leonello Spada (fig. 7).
- 21 Comme bon nombre de collectionneurs de l'époque, le général Soult ou le cardinal Fesch qu'il a fréquentés à Rome, François Cacault s'intéresse aux « genres ». En témoignent les *Arbres abattus* de Salvatore Rosa et le *Paysage* de Peruzzini dans l'esprit de Magnasco ou, en contrepoint, des peintures d'architecture ou de ville comme le *Débarquement d'Agrippine* attribué à Agostino Tassi et encore les peintures de ruines de Codazzi, précisément décrites dans les inventaires de nos grands connaisseurs de Rome,

ou même l'énigmatique peinture napolitaine, *Vue de Santa Lucia*. La nature morte est aussi à l'honneur sous toutes ses formes, comme le montrent les *Poissons* de Giuseppe Recco et *l'Ara rouge sur un perchoir*, classé aux anonymes napolitains, récemment attribué à Antonio Tibaldi ou, dans un répertoire plus décoratif, les bouquets de fleurs, couronnes et guirlandes d'origine romaine ou napolitaine.

L'esquisse et l'œuvre inaboutie

Fig. 8. Andrea Pozzo, *Saint Stanislas Kostka embrassant les pieds de l'Enfant Jésus*, 2^e ½ du XVII^e siècle, huile sur toile, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 124.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts
Photographie : C. Clos

- 22 Le penchant pour le ténébrisme et pour les écoles régionales n'est pas exclusif d'un goût plus conforme à celui des amateurs du XVIII^e siècle. Pour qui s'attache au geste du créateur, le dessin offre un moyen d'apprécier la sensibilité de l'artiste. Or, si Cacault n'a pas collectionné de dessins, il s'est montré en revanche grand amateur d'esquisses peintes de toutes écoles. On citera par exemple pour l'école génoise le *Martyre de sainte Agnès* par Gaulli, pour l'école romaine la *Communion de saint Stanislas Kostka* et son pendant, *Saint Stanislas Kostka embrassant les pieds de l'Enfant Jésus*, par Andrea Pozzo (fig. 8), pour l'Italie centrale une *Annonciation* par Trevisani, *modello* pour un tableau de Pérouse, pour l'école napolitaine, le *Mariage mystique de sainte Catherine* par Domenico Mondo. Dans un ordre d'idées comparable, le goût pour l'inachevé suggère tout autant la pensée « en devenir » de l'artiste, comme on le voit dans le tableau du Bolognais Pasinelli, *Sainte Famille*. Quant aux têtes d'expression, elles s'apparentent davantage à la recherche de la maestria du geste et du métier telle qu'elle s'illustre dans la *Tête* réalisée par Giacinto Brandi pour le décor de San Carlo al Corso³² ou les têtes d'hommes génoises³³ et napolitaines. Toutes ces peintures, qu'il s'agisse de chefs-d'œuvre, de jolies compositions et même de peintures médiocres – néanmoins exposées

pour certaines à Clisson – proposent d'autres jalons en histoire de l'art que les grands noms. Elles font écho à la nouvelle conception de l'histoire de l'art par écoles régionales initiée par Luigi Lanzi³⁴.

- 23 La saveur d'une telle collection, qui tient à la manière dont y sont agencés ses points forts et ses faiblesses et à la façon dont s'y révèlent les goûts de son concepteur, est confortée par l'analyse des textes rédigés sous la plume et la dictée de nos deux amateurs. Leurs propositions d'attribution constituent en elles-mêmes un acte d'interprétation résultant d'une expérience visuelle. La perception sensible de l'œuvre, tant au plan de l'attribution que du style, repose sur une finesse d'analyse et une qualité de l'œil, certainement sous-tendue par un savoir livresque et une connaissance réelle des courants et des écoles de peinture italiennes.
- 24 On se saurait trop insister sur l'intérêt de poursuivre les recherches alors même que la collection a été étudiée dans les années 1990 et regardée en France et en Italie par de grands historiens de l'art aujourd'hui disparus (F. Zeri, G. Briganti, L. Salerno), ce qui a permis alors de faire de nombreuses trouvailles. Même si l'esprit de la collection n'en serait vraisemblablement pas modifié profondément, il peut arriver que des découvertes et des précisions soient encore possibles. Ainsi, grâce au travail mené dans le cadre du répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises par l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), de nouvelles hypothèses d'attributions ont vu le jour : le *Saint Sébastien*, classé dans l'école vénitienne du XVI^e siècle, serait véronais³⁵, la *Tête* dans le genre de Bellotti a été attribuée au Maître de la Parque de Caen³⁶, le *Portrait de jeune homme*, anonyme florentin, à Jacopo Coppi³⁷. Quant au fonds de natures mortes, il a été utilement réévalué par l'étude approfondie de M. Litwinowicz dont plusieurs hypothèses sont présentées dans ce volume.

NOTES

1. Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 21-26.
2. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 56-58.
3. En témoignent les tableaux de Pierre accrochés aux côtés des peintures de grands maîtres sur les murs de Clisson.
4. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 61-62.
5. « *Inventaire et estimation des tableaux, gravures, marbres du museum de feu M. Cacault l'ancien Sénateur (sic).* »
6. Gérard Labrot a peu rencontré le nom de Cacault lors de ses recherches dans les archives de Naples (communication orale).
7. Il suffit de rappeler les noms de Georges de La Tour, Watteau et Stomer pour ne pas sous-estimer l'importance des autres écoles.
8. Rappelons que la collection italienne aujourd'hui conservée à Nantes provient à 90 % de la collection Cacault. Certes, les dépôts de l'État de 1804 et de 1809 ont doté le musée de quelques belles toiles italiennes, notamment la *Vierge à l'enfant et saint Jean-Baptiste* par Valerio Castello ou

un *Saint Jean-Baptiste* par Guido Reni. Mais c'est l'achat de la collection Cacault par la ville de Nantes qui donna au musée son caractère particulier.

9. Dans le second inventaire sont mentionnées des esquisses de Solimena, « 1^{er} salon. n°1, *Adoration du veau d'or* » ; « n°8, *Enterrement de Proserpine* » ; « n°19, *Adoration de la Vierge et de l'enfant Jésus Solimena* » ; « n°21, *La Femme adultère* du temps de Solimena » ; « n°31, *Tableau de sainteté allégorique* esquisse de Solimène » ; « n°30, *la Mort de Cléopâtre* ».

10. « Les différentes missions qui lui sont confiées n'ont pas toujours été couronnées de succès. Ainsi sa mission comme chargé des affaires de la République à Rome en 1793 n'a pas vu le jour à cause de la mort de Hugou de Bassville ; la négociation d'un emprunt à Gênes n'a pas été concluante. En revanche, il a su ramener la Toscane, où il occupait une position non officielle, à la neutralité envers la France. Il fut aussi l'un des négociateurs du traité de Tolentino et intervint habilement lors des pourparlers du Concordat à un moment où les négociations s'enlisaient ». Sarrazin, B., « Les collections italiennes de François Cacault », Bonfait, O., Costamagna, P., Preti-Hamard, M., (dir.), *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Actes de colloque, 2005, Ajaccio, 2006, p. 253.

11. Premier séjour à Florence : février 1793 - octobre 1795 ; deuxième séjour : septembre 1797 - février 1798.

12. À Gênes, octobre 1795 - juillet 1796.

13. Premier séjour à Rome : juillet 1796 - août 1797 ; deuxième séjour : avril 1798- juillet 1803.

14. Ferrari, O., « François Cacault et le xvii^e siècle », Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 15.

15. Cacault possédait dans sa bibliothèque les *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* de Félibien.

16. « Belle copie du tableau d'Andre del Sarto qui est à Paris d'autant plus intéressante que l'original est presque détruit. » La Charité a été transposée de bois sur toile en 1750 par Robert Picault. Cette transposition a eu un grand retentissement et a été présentée au musée du Luxembourg.

17. Second inventaire de Pierre Cacault : « salon Paul Véronèse, n°6. Héliodore chassé du temple d'après Raphaël d'Urbino. Très belle copie attribuée à Le Brun d'autant plus intéressante que l'original qui est au Vatican peint en fresc est en ruine depuis longtemps (sic). » On trouve des commentaires semblables pour la *Messe de Bolsène* ou pour le *pape Léon arrête Attila aux portes de Rome*.

18. Tableau estimé 6000 francs et classé en premier dans l'inventaire de 1808.

19. Canova aurait offert ce tableau à Cacault avant son retour en France en juillet 1803 « *in segno della sua sincera stima* », Sarrazin, B., *op.cit.*, p. 357.

20. Cacault achetait des lots dans lesquels pouvaient voisiner le meilleur et le pire.

21. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 53.

22. Attribué à Titien dans les deux inventaires et dans l'estimation de 1808. Béatrice Sarrazin, *op. cit.*, p. 120.

23. Considéré comme le portrait de Fra Paolo Sarpi, théologien et anatomiste réputé, auteur d'une histoire du Concile de Trente.

24. Bordes, P., Elsig, F., Guichard, C., Parshall, P. W., Sénéchal, P., « Le *connoisseurship* et ses révisions méthodologiques », *Perspective. La Revue de l'INHA*, 2009-3, p. 344-356.

25. Attribué à Francesco di Maria par Nicola Spinosa (2012, RETIF).

26. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 170.

27. Épaminondas est un général thébain qui s'est illustré dans la guerre contre les Lacédémoniens à Leuctres.

28. P. Cacault, « 2^e salon que j'appellerai salon du Guide, n°6. St Pierre délivré de prison par l'ange figures de grandeur naturelle tableau de michelange de Carravage. La figure de l'ange n'a point de Noblesse mais en regardant Ce tableau comme imitation de la nature on y reconnoit le tableau Supérieur de ce maître (sic). »

29. Donné à Giuseppe Marullo par Riccardo Lattuada, *Francisco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Naples, Paparo, 2000.
30. Ces pendants ont appartenu à la collection Fava avant de rentrer dans la collection du consul Joseph Smith. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 238-239.
31. Attribué dans les deux inventaires Cacault à Carrache.
32. Jean-Christophe Baudequin (communication orale) ; Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 251.
33. Certaines de ces têtes de vieillards sont difficilement classables : par exemple celle qui porte le numéro 203 est peut-être flamande plutôt qu'italienne. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 255.
34. Cacault possédait un exemplaire de la *Storia pittorica della Italia*.
35. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 135. Le nom de Caroto a été avancé par Pierre Curie (2010).
36. Anelli, L., *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia, 1996, p. 388, n°R.86.
37. Philippe Costamagna (communication orale, 2010).
-

AUTEUR

BÉATRICE SARRAZIN

Conservateur général du Patrimoine, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

François Cacault, un diplomate amateur d'arts

Rosine Cleyet-Michaud

- 1 Né à Nantes le 10 février 1743, François Cacault était le fils d'un maître-paveur de la ville. Après ses études, il fut nommé en 1764 professeur de fortifications à l'École militaire et, deux ans plus tard, inspecteur d'études dans la même institution. Il démissionna en 1769 pour protester contre un nouveau plan d'études puis dut s'expatrier à la suite d'un duel. En 1775, il devint secrétaire du maréchal d'Aubeterre, gouverneur de Bretagne, qu'il suivit en Italie et grâce auquel il entra dans la carrière diplomatique. Secrétaire d'ambassade de Talleyrand à Naples en 1785, il y remplaça ce dernier comme chargé d'affaires en 1791. En janvier 1793, il fut désigné pour une mission auprès du Saint-Siège mais ne put arriver à Rome où le chargé d'affaires français, Hugou de Bassville, venait d'être assassiné au cours d'une journée d'émeutes antifrançaises (13 janvier 1793). Il demeura à Florence, d'où il adressa une abondante correspondance au gouvernement français sur la situation en Italie. Il est intéressant de présenter quelques extraits de ces lettres dans le cadre d'un colloque sur les frères Cacault.

L'observateur politique

- 2 En raison de la confusion qui règne à Paris et du manque de pouvoir du ministre des Relations extérieures, poste qui fut même supprimé sous la Convention thermidorienne, en raison aussi de la désorganisation des relations postales du fait de l'état de guerre, les rapports de Cacault avec le gouvernement français se réduisaient à un long monologue du diplomate. Cacault, sans mission précise, était réduit à un rôle d'informateur. Outre les renseignements qu'il envoyait à Paris sur la situation en Italie dans les domaines les plus variés (économie, société, communications, religion), il fit connaître au gouvernement français ses idées sur la politique à suivre en Italie. Il étudia d'abord les modalités d'une expédition punitive contre Rome. Au vu des ressources financières et des possibilités de défense de l'État pontifical, il conclut à la nécessité de combiner cette expédition, pour qu'elle soit rentable, avec une action offensive contre

le Piémont et le Milanais. Il en vint ensuite à envisager une conquête de l'Italie toute entière. L'entreprise, qui apporterait gloire et richesse à la France, lui semble aisée : une fois le Piémont et la Lombardie conquis militairement, toute l'Italie se soumettrait à la domination française ; on pourrait ensuite, avec l'aide de comités de patriotes italiens, assurer l'établissement de républiques, en divisant l'Italie en trois unités politiques, sans compter Gênes, Venise et la Sicile. Il écrivit ainsi :

Il faut que l'Italie succombe à la juste sévérité républicaine. [...] Poussons nos progrès dans la faible Italie où les hommes ne se battront bientôt plus, où il n'a de difficile à vaincre que le Piémont [...] les succès en Italie seront romanesques, il ne faudra bientôt plus que de la sagesse et de la politique pour terminer la guerre¹.

3 Et encore :

Dans l'épuisement d'argent et de subsistances de tous les belligérants, l'Italie offre au vainqueur sa fécondité et ses richesses. Nous sommes le victorieux, prenons l'Italie entière et nous en deviendrons infiniment plus forts contre nos ennemis².

Le diplomate

4 Resté à Florence par la volonté des gouvernements français et toscan, même après la rupture diplomatique entre les deux pays, à la suite des menaces anglaises, Cacault mit tout en œuvre pour favoriser le rétablissement de la bonne entente entre la France et la Toscane : il servit d'intermédiaire entre les deux gouvernements, et appuya les demandes de paix de la Toscane. Le traité rétablissant la neutralité de la Toscane fut signé à Paris en février 1795.

5 Puis, Cacault fut envoyé à Gênes, sans avoir pu obtenir le poste qu'il convoitait à Florence. A Gênes, il assura la conduite des affaires de la légation de France au début de 1796 et s'efforça notamment, et en vain, d'obtenir du gouvernement génois l'autorisation pour la France d'ouvrir un emprunt à Gênes.

6 Cacault fut ensuite remarqué par Bonaparte qui le dépêcha à Rome en juin 1796 pour assurer l'exécution des clauses financières de l'armistice de Bologne signé entre le Pape et la France. Seuls cinq millions de livres, déjà envoyés à l'arrivée de Cacault, sont payés par le Pape, malgré les efforts du diplomate. Les négociations de paix aboutirent très vite à une impasse à cause de l'attitude inébranlable du gouvernement français, que désapprouvent aussi bien Bonaparte que Cacault. La correspondance entre François Cacault et le ministère des Relations extérieures d'une part, le général Bonaparte d'autre part, laissent bien apparaître cette divergence de vues. Voulant détruire l'État pontifical et même la religion catholique, le Directoire insistait pour que le Pape retire le bref pontifical contre la constitution civile du clergé. Bonaparte, lui, voulait une paix rapide au moment où il allait engager son armée au Tyrol dans une ultime offensive contre l'Autriche. En dépit de la mauvaise volonté du Pape qui espérait encore la défaite de l'armée française dans sa lutte contre l'Autriche, en dépit de la non application de certains des articles de l'armistice de Bologne, notamment en ce qui concernait les œuvres d'art, en dépit des émeutes populaires contre les Français présents à Rome, enfin en dépit de son peu d'espoir en la réussite de sa mission, François Cacault poursuivait sa mission sans cacher ses doutes :

Je ne sais si l'excès de la peur amènera à remplir pleinement les conditions de l'armistice. Je ne sais s'il arrivera un moment de débacle où le vieux pape fondant en larmes et tous les cardinaux atterrés s'abandonneront à nous, ne pouvant faire autrement ou si le fanatisme ne s'obstinera à jouer du reste³.

- 7 Cependant, Bonaparte insista pour que François Cacault reste à Rome, où la présence d'un diplomate en relation constante avec le gouvernement du Saint-Siège pouvait laisser croire que les négociations n'étaient pas rompues⁴ : « Maintenez-vous à Rome jusqu'à la dernière extrémité. Le chef-d'œuvre de votre négociation sera de tenir les choses en suspens pendant 15 jours », écrivait-il le 11 vendémiaire an V (3 octobre 1796). « Continuez toujours », poursuivait-il quatre jours plus tard, et encore, le 26 vendémiaire an V (18 octobre 1796), il écrivit à nouveau : « Restez à Rome [...] L'intention du Gouvernement est qu'on n'épargne rien pour mettre ces gens dans leur tort ». Finalement, le 4 pluviôse an IV (23 janvier 1797), Bonaparte enjoignit à François Cacault de le rejoindre à Bologne. Ce départ a pour conséquence immédiate des ouvertures de paix de la part du Pape et du cardinal Busca, secrétaire d'État, lesquelles aboutissent à la signature du traité de Tolentino, le 19 février 1797, après une action offensive de l'armée de Bonaparte contre l'État pontifical.
- 8 Les clauses du traité prévoyaient de lourdes conséquences pour la Papauté : des pertes financières (15 millions de liras s'ajoutant aux 21 millions de liras perdues lors de l'armistice de Bologne) ; des pertes territoriales avec la conservation d'Avignon et du Comtat-Venaissin par la France, et la perte des Romagnes (Bologne, Ancône) au profit de la République cisalpine ; la fermeture des ports pontificaux aux Anglais et la confiscation de 100 tableaux et œuvres d'art.
- 9 François Cacault participa aux négociations finales du traité, sans qu'on sache la part exacte qu'il y prit ; il le cosigna en tout cas à côté de Bonaparte. Il retourna ensuite à Rome pour assurer l'exécution du traité. Il le fit avec modération, se refusant à toute exaction. Grâce à lui, les clauses financières du traité furent exécutées rapidement et sans heurts.

Cacault, les arts et les artistes

- 10 Très bon observateur, François Cacault ne dédaignait point de donner des conseils au gouvernement français, et ce dans tous les domaines. C'est ainsi qu'il s'exprima sur la question des beaux-arts. Il faut dire qu'il était un amateur d'art très éclairé et finit par constituer une très importante collection. Artaud de Montor, son secrétaire à Rome en 1801-1802, rapporta qu'il ne cessait de porter des jugements sur les tableaux et statues⁵. Dans l'éloge funèbre qu'il fit du diplomate et sénateur, François de Neufchâteau notait à son tour : « M. Cacault parlait des arts en homme très passionné. Il en jugeait en homme instruit⁶ ».
- 11 Cacault connut et fréquenta en effet beaucoup d'artistes, en Italie notamment. Il est certain qu'il préférait les artistes italiens (tels Canova et Maximilien Laboureur) aux artistes français. Il estimait néanmoins ces derniers et pensait que la Nation française devait les aider autrement qu'en leur passant quelques commandes.
- 12 En février 1793, quand il partit pour Rome, il était entre autres chargé de s'occuper de l'Académie de France à Rome et des artistes qui en faisaient partie. Le départ des Français de Rome après la journée du 13 janvier 1793 réduisit sa mission à néant mais il s'intéressa cependant durant tout son séjour à Florence au sort des artistes français en Italie et s'efforça de les faire revenir en France, retour qu'il jugeait indispensable. En effet, écrivait-il :

Le travail des artistes en Italie et leurs études ne peuvent que languir ; c'est encore pire en France mais la dépense de leur entretien devient énorme et, quant à ceux qui ont la passion, le génie de leur art, le fracas de Paris ne les empêchera pas d'étudier⁷.

- 13 Il s'attacha avant tout au sort des artistes pensionnaires de l'Académie. Cacault, qui les considérait « comme la fleur de la jeunesse de France appliquée aux arts⁸ », les appuya de tout son crédit auprès du gouvernement français, ne cessant de demander pour eux des augmentations de traitement et des secours en argent. Parallèlement il aida d'autres artistes français qui se trouvaient en Italie en cette époque troublée à rentrer en France.
- 14 Après son départ pour Gênes, Cacault cessa complètement de s'occuper des artistes mais l'armistice de Bologne et le traité de Tolentino, suivis de son retour à Rome, le conduisirent de nouveau à s'intéresser professionnellement aux arts. Selon les termes de l'armistice de Bologne puis du traité de Tolentino, le Pape devait en effet livrer cent morceaux de peinture et de sculpture à la France. Envoyé à Rome pour faire exécuter le traité, Cacault collabora étroitement avec les membres de la Commission pour la recherche des objets d'arts et de sciences en Italie. Pour les objets scientifiques, on mentionnera Gaspard Monge, Claude-Louis Berthollet, André Thouin, Jacques Labillardière ; pour les objets d'art, les sculpteurs Jean-Guillaume Moitte et Joseph-Charles Marin, les peintres Jean-Baptiste Wicar, Charles-Joseph Gerli et Antoine-Jean Gros, le musicien Rodolphe Kreutzer.
- 15 Même s'il soulignait que « l'article de l'armistice de Bologne avec Rome qui stipule que les cent plus beaux morceaux de peinture et de sculpture nous seront livrés fait grand mal au peuple romain et de toute l'Italie », François Cacault était tout à fait partisan de cette sorte de contribution de guerre : « il ne faut pas oublier, précisait-il, que les monuments artistiques constituent une source éternelle de richesses pour le pays qui les possède, même dans le domaine mercantile⁹ ». Les peintures lui paraissaient intéressantes (il alla même jusqu'à suggérer d'acheter la galerie du Grand-Duc de Toscane) mais il est certain qu'il pensait que le départ en France de monuments de l'Antiquité, et plus particulièrement de morceaux de sculpture, était primordial. Ainsi, il jugeait nécessaire pour la France de posséder le *Gladiateur* et l'*Hermaphrodite*, possessions des princes Borghèse, ainsi que l'*Hercule*, la *Flore* et la *Vénus aux belles fesses* qui faisaient partie des antiques de la succession Farnèse. Il travailla avec acharnement à faire partir ces objets d'art en France (4 convois partirent de Rome entre mai et juillet 1797) et fut à l'origine du départ de l'*Apollon du Belvédère*, du *Laocoon* et du *Gladiateur mourant* ; il était si fier de son ouvrage qu'il voulut qu'une gravure en conservât le souvenir (gravure actuellement conservée à la Bibliothèque municipale de Nantes).
- 16 Le goût de Cacault pour les antiques – un de ses biographes, l'abbé Bourdeaut, écrivait que pour le collectionneur, « il n'y avait qu'un seul art, celui qu'avaient pratiqué les Grecs et après eux les Romains, leurs continuateurs. Ils avaient atteint la perfection. Il n'y avait qu'un remède à la dépravation du goût, l'étude et l'imitation de l'antiquité dans ses procédés, dans ses costumes, dans ses meubles mêmes¹⁰ » –, son souci du sort des artistes français vont de pair avec le souci de la gloire de la France et de la République. C'est ainsi que Cacault conçut une organisation des arts qui permettrait à la France, de donner « un exemple éclatant de protection des beaux-arts dans le moment où la superstition les bannit parce qu'ils sont amis de la liberté¹¹ ».

- 17 Quel était donc ce projet ? Il reposait d'une part sur la dispersion des artistes dans toute la France, d'autre part sur la constitution de ce qu'on pourrait appeler des embryons de musées dans chaque chef-lieu de département. Dans le but à la fois de trouver une situation pour les artistes français dont il prônait le retour en France, « d'attirer la curiosité des citoyens riches et leur intérêt vers les beaux-arts en rapprochant d'eux des hommes qui y ont consacré leur vie » et de « semer dans toute la France une pépinière d'élèves parmi lesquels des génies privilégiés auraient pu se montrer pour renouveler en France la gloire des arts », Cacault proposait que chaque département adoptât et accueillît un artiste, lui accordât un logement et une petite pension ; il avait des idées si précises en la matière qu'il souhaitait que l'on plaçât un peintre, un sculpteur et un architecte dans chacun des trois départements voisins pour que chaque artiste « serve dans son art » à trois départements. Dans son esprit, il s'agissait de placer en province les artistes d'un certain âge et ceux dont le talent était le plus ordinaire ; les plus jeunes et de grand talent devant « avoir la liberté de vivre à Paris ». De plus, « il ne fallait pas assujettir les artistes à une résidence continuelle » et leur procurer la liberté de vendre leurs ouvrages. Cacault estimait par ailleurs indispensable de donner le plus tôt possible « à chaque chef-lieu de département une collection complète d'après les pierres antiques, des plâtres de toutes les meilleures statues d'Italie et toutes les collections de gravures d'ornements antiques ».
- 18 Son système, selon lui, rapprocherait en outre les artistes de la nature. En effet, pour Cacault, tout artiste devait connaître et aimer la nature au même titre que les œuvres de l'Antiquité. Il alla même jusqu'à reprocher aux artistes italiens de trop s'occuper de l'antique et à considérer l'expulsion des artistes français de Rome comme un bien, dans la mesure où elle les éloignait de l'Antiquité et les rapprochait de la nature :
- Les vices de notre école des arts prennent leur origine dans l'institution de l'Académie de Paris, dans les premières leçons des maîtres, dans un système d'imitation et une routine pédantesque qui éloignent des études simples de la nature qu'on perd de vue pour s'attacher à des règles, à une manière. Il faudra que tout rentre dans un ordre plus naturel¹²
- 19 Il reprit la même idée un peu plus tard :
- Le Pape, en persécutant les artistes, a détruit la plus brillante École des arts ... les arts pourraient y gagner, s'ils ne sont pas abandonnés, si perdant les traces et les lisières de l'École, ils s'occupaient de la nature, apprenaient à fond à la bien connaître, à la bien rendre, avant de se livrer à la facilité que les méthodes donnent, avant de se livrer au goût, à la manière soit antique, soit française. Les Italiens et tous les artistes du Nord restent aujourd'hui froids et mous, s'occupent trop de l'antique, les Français sont maniérés, les uns et les autres manquent du sentiment vif et vrai de la nature trop peu étudiée¹³.
- 20 Cacault, à plusieurs reprises, insista enfin dans ses courriers sur le lien entre beaux-arts et ouvrages de manufactures. Le système conçu par lui, qui associait, dans chaque département, la présence d'une collection d'antiques, la proximité de la nature et la présence d'un maître-artiste, devait, à son idée, « faire naître naturellement les talents et paraître le génie à mesure que le retour de la prospérité et de la richesse ferait désirer des jouissances », tandis que « le goût épuré des beaux-arts se répandrait ensuite sur différents ouvrages de manufactures¹⁴ ».
- 21 Rappelé à Paris en 1797, Cacault fut élu député au Conseil des Cinq-Cents. Il accueillit avec satisfaction le coup d'État du 18 brumaire et l'arrivée de Bonaparte au pouvoir et fut alors nommé membre du corps législatif. Apprécié du Premier Consul, il devint

ministre plénipotentiaire puis ambassadeur à Rome et participa à la négociation du Concordat. Remplacé comme ambassadeur à Rome par le cardinal Fesch, il fut nommé membre du Sénat en mars 1804. Au printemps de 1805, il se retira à Clisson où il avait créé un musée et où il mourut le 10 octobre 1805. Indirectement il reprenait à Clisson ce qu'il avait déjà prôné au Directoire, comme en témoignent ses nombreux courriers.

NOTES

1. Extraits de lettres écrites de Gênes les 22 et 26 germinal an IV (11 et 15 avril 1796) en pleine campagne d'Italie. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 919, pièces 133, 137.
2. Extrait d'une lettre écrite de Gênes le 10 floréal an IV (4 mai 1796). Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 919, pièce 164.
3. Extrait d'une lettre écrite de Rome le 6 brumaire an V (27 octobre 1796). Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 922, pièce 77.
4. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 922, pièces 72 et 73.
5. Artaud de Montor, A. F., *Histoire du pape Pie VII*, Paris, 1837.
6. Neufchâteau, F. de, « notice consacrée à m. Cacault, sénateur », *Le Moniteur de l'Empire*, 1805.
7. Extraits d'une lettre écrite de Florence le 8 mars 1793. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 916, pièce 89.
8. Extrait d'une lettre écrite de Florence le 8 mars 1793. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 916, pièce 108.
9. Extrait d'une lettre écrite de Gênes le 16 ventôse an IV (6 mars 1796). Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 919, pièce 89.
10. Bourdeaut A. (abbé), « François et Pierre Cacault. Les origines du Concordat et le musée des Beaux-Arts de Nantes », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, tome 8, 1927, p. 75-182.
11. Extrait d'une lettre écrite de Florence le 5 mai 1793. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 916, pièce 97.
12. Extrait d'une lettre écrite de Florence le 30 avril 1793. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 916, pièce 179.
13. Extrait d'une lettre écrite de Florence le 15 pluviôse an III (3 février 1795). Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 918, pièce 91.
14. Extrait d'une lettre écrite de Rome le 24 janvier 1797. Archives du ministère des Affaires étrangères, correspondance diplomatique, Rome 927, pièce 8.

AUTEUR

ROSINE CLEYET-MICHAUD

Directrice des archives départementales du Nord, conservateur général du patrimoine

Le musée-école de Clisson

Claude Allemand

- 1 Le musée-école des Cacault, à Clisson est une belle idée restée à l'état de projet en raison du décès des deux frères, mais on doit la comprendre au regard de leur culture, proche de l'*Encyclopédie*, et des circonstances politiques particulières de cette période de grands bouleversements. Le musée seul a existé quelques années et on en trouve encore les traces dans ce qu'il reste des bâtiments de la Madeleine à Clisson¹. Rappelons que la collection Cacault, selon l'estimation faite en 1808 au moment du projet de vente de la collection à la Ville de Nantes, se composait de plus de 1200 tableaux (du XIII^e au XVIII^e siècle), 10 646 gravures de toutes les écoles et 64 sculptures, copies d'antiques ou néo-classiques. Cette collection, François Cacault (1742-1805) l'avait constituée petit à petit, en France sans doute mais surtout en Italie², comme beaucoup d'autres, Jean-Pierre Collot (1764-1852), Jean-Baptiste Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814), Alexis-François Artaud de Montor (1772-1849), Jean-Baptiste Wicar (1762-1834), le cardinal Joseph Fesch (1763-1839) ou Joseph Bonaparte (1768-1844), pour ne citer que des Français.
- 2 C'est probablement en 1793 que naît chez François Cacault l'idée d'un musée-école ou en tout cas l'idée que l'art et les artistes doivent être dans chaque région le moteur d'un progrès.

À Rome

- 3 Rome, en cette année 1793, est le théâtre d'événements dramatiques qui frappent la communauté française. En effet, le 13 janvier, Nicolas Hugou de Bassville, secrétaire de la légation française à Naples, en mission temporaire à Rome, est assassiné en pleine rue et le palais Mancini, siège de l'Académie de France, mis à sac par les émeutiers romains exaspérés des prises de position républicaines des pensionnaires français. Tous les artistes sont chassés de Rome et obligés de fuir vers Naples ou la Toscane avant de pouvoir regagner la France. Le gouvernement de la Convention, pour défendre les intérêts français menacés, dépêche alors en Italie auprès de la Cour pontificale François Cacault, tout juste de retour de Naples. En raison des troubles, ce dernier ne peut regagner Rome et s'arrête à Florence où il séjourne trois ans, dirigeant diverses

négociations, en particulier le détachement du grand-duc de Toscane de la coalition antifrançaise. Il s'occupe bien sûr de veiller sur les élèves de l'Académie et sur les autres Français ou artistes chassés de Rome. Parmi ceux-ci, les frères Sablet, peintres suisses, le jeune sculpteur Frédéric Lemot (1772-1827) qui s'établit ensuite à Clisson et son propre frère, Pierre Cacault (1744-1810) à qui il va confier le soin de chercher à Nantes ou dans sa région le moyen d'installer sa collection qu'il s'emploie à rapatrier en France.

- 4 François Cacault est immédiatement soucieux de trouver des solutions durables pour les artistes qui ont séjourné en Italie. Quelques jours après son arrivée à Florence, le 5 mars 1793, Cacault adresse au ministre Lebrun une lettre importante pour notre sujet :

Je propose de rappeler les artistes expulsés de Rome et dont l'existence en Italie ne peut être agréable et tranquille cette année, ni par conséquent utile au progrès de leur art. [...] Je désirerais que chaque département de la République adoptât et accueillît un des artistes distingués que les circonstances actuelles autant que l'expulsion des Français de Rome expose à ne savoir que devenir et au danger de la misère au retour à Paris. [...] Il faudrait placer un peintre, un sculpteur, un architecte, chacun dans l'un des trois départements voisins, pour que chacun servit dans son art à tous les trois. Il faudrait placer les paysagistes dans les départements de montagne ; [...] de cette manière, l'on répandrait dans toutes les parties de la République des artistes d'un goût épuré et nourri des beautés de l'Italie. L'on attirerait la curiosité des citoyens riches et leur intérêt vers les beaux-arts en rapprochant d'eux des hommes qui y ont consacré leur vie et la France donnerait un exemple éclatant de protection des beaux-arts dans le moment où la superstition les bannit parce qu'ils sont amis de la Liberté³.

À Paris

- 5 À Paris, la Commune des arts, créée en septembre 1790 autour du peintre Jacques-Louis David et du théoricien Quatremère de Quincy, avait obtenu la suppression des Académies en août 1793 ; elle est elle-même supprimée en octobre et remplacée par la Société populaire et républicaine des arts qui critique les artistes s'attardant en Italie et exige leur retour. Mais ces artistes chassés de Rome n'ont pas de travail en France et alors que David imagine organiser des concours pour leur fournir une activité, la Convention finit par leur voter une petite pension, ce qui va dans le sens défendu par Cacault, sans pour autant que la proposition initiale de ce dernier soit retenue.
- 6 Les questions d'enseignement, de rapport entre les arts et les techniques sont familières à François Cacault qui adhère en cela totalement aux idées de l'*Encyclopédie* (notons que Pierre Cacault a été élève à l'école gratuite de dessin de Nantes fondée en 1757, où enseigna le peintre Volaire que François Cacault retrouva à Naples et à qui il avait envoyé comme prix pour cette école un ouvrage de Winckelmann).
- 7 Après la chute de Robespierre en juillet 1794, la constitution de l'an III accorde une place prépondérante à l'éducation et François Cacault, dans la logique de la pensée des Lumières, répondant à la demande de la Convention faite aux agents de la France à l'étranger, écrit de Florence en octobre 1794 un rapport sur « Les arts, les sciences, l'économie et l'éducation⁴ ».
- 8 Bien qu'il soit éloigné de Paris, Cacault suit sans aucun doute avec intérêt l'évolution de ce qui se passe en France, en particulier la création par le Directoire, avec la loi du 25 octobre 1795, de l'Institut national des sciences et des arts, sorte d'avatar républicain

de l'ancienne Académie royale. On peut noter que dans la troisième classe dédiée à la Littérature et au Beaux-Arts se trouve au titre de membre associé non résident l'architecte nantais Mathurin Crucy, ami des frères Cacault, bientôt impliqué dans le renouveau de Clisson avec le sculpteur Lemot.

À Nantes

Fig. 1. Crucy, Théâtre Graslin



Wikimedia Commons

Fig. 2. La Garenne Lemot



©ADAGP / Inventaire Général, Conseil général de Loire-Atlantique
Photographie : Denis Pillot

Fig. 3. La Garenne Lemot, maison du jardinier



Wikimedia Commons

- 9 Mathurin Crucy (1749-1826), grand-prix à l'Académie royale d'architecture en 1774, séjourne quatre années à Rome en même temps que le peintre David. De retour à

Nantes comme architecte voyer, il met en œuvre le plan d'embellissement qui transforme Nantes en ville moderne. Il crée en particulier le quartier Graslin avec le théâtre néo-classique (fig. 1). Il est ensuite associé au sculpteur Lemot dans la réalisation de la Garenne à Clisson⁵ (fig. 2 et 3).

- 10 En 1796, Crucy s'adresse aux administrateurs du département de la Loire-Inférieure pour présenter l'esquisse de l'Institut national dont il préconise la création. Pour ce projet de musée-école, il vante les qualités de Nantes, prospère, embellie de monuments publics et qui, au centre d'une région plutôt royaliste, est restée républicaine, à tel point qu'elle représente :

le seul centre de régénération pour un pays considérable absolument démoralisé. Il est essentiel que les arts y établissent leur empire, cet empire tout puissant qui ne peut manquer après les fureurs des guerres civiles, d'acquiescer la force la plus salutaire. Il ne faut pas que la dépense vous effraie, citoyens Administrateurs. Il est des cas où dépenser c'est économiser.

- 11 Dans le projet, l'Institut national comporte :

Douze salles d'instruction, une vaste et immense salle susceptible de recevoir des tableaux et des statues et qui formerait une magnifique Galerie ; [...] une galerie couverte avec bassin, au milieu duquel s'élèverait la statue d'Apollon, une bibliothèque, un cabinet d'histoire naturelle et un jardin botanique⁶.

- 12 Ce projet de muséum – après celui proposé par Graslin en 1787 –, même s'il est resté lettre morte, est le signe qu'à Nantes, le rôle progressiste et pacificateur des arts est discuté dans certains cercles. Il est très probable que les Cacault aient eu connaissance du projet de Crucy, qui est leur ami et dont les vues correspondent d'une certaine manière aux leurs.

Les idées de François Cacault

- 13 François Cacault entretient régulièrement des relations avec l'Institut national des sciences et des arts de Paris : en avril 1796 par exemple, on y lit la traduction de deux lettres du citoyen Cacault relatives l'une à des travaux sur la peinture antique, l'autre à la découverte de l'ancienne *Privenium*, l'actuel Piperno Vecchio, dans la province de Rome. François Cacault est donc certainement au courant de la lecture qui y est faite par Dufourny, en septembre 1796, d'un rapport demandé par le ministre de l'Intérieur sur le choix des dessins destinés aux Écoles Centrale (c'est-à-dire à Paris) et Spéciales (c'est-à-dire dans les départements) : la fourniture de tous les modèles nécessaires aux élèves exige que soit rassemblé un corps complet des principes du dessin d'après l'antique et les maîtres d'après des modèles qui seraient gravés aux frais du gouvernement et diffusés dans toutes les écoles de dessins. On pense immédiatement à l'usage qui aurait pu être fait de l'immense collection de gravures rassemblée par François Cacault, classée par écoles et par genre par son frère Pierre pour le musée de Clisson, d'autant que cette collection d'estampes a encore été enrichie par Cacault à son retour définitif de Rome d'un certain nombre de gravures chinées sur les quais parisiens.
- 14 François Cacault continue à défendre ses propositions de 1793 et, en janvier 1797, la question est de nouveau d'actualité auprès du gouvernement :

Le citoyen Cacault remet cette idée sous les yeux du citoyen ministre, dans la crainte que nous ne perdions sans espoir de régénération et de récréation, notre réputation dans les arts. Il pense qu'il faudrait fonder le plus tôt possible et donner

également à chaque chef-lieu de département, une collection complète des soufres d'après les pierres antiques, des plâtres de toutes les meilleures statues d'Italie et toutes les collections de gravures, d'ornements antiques. Un tel fonds près de la nature, avec un maître artiste pour faire commencer les jeunes gens ferait naître naturellement les talents et paraître le génie à mesure que la prospérité et la richesse ferait désirer les jouissances. Le goût épuré des Beaux-arts se répand ensuite sur différents ouvrages de manufactures. C'est une des plus riches sources de richesse et de gloire⁷.

- 15 Enfin, de Rome, en décembre 1801, François Cacault développe encore pour Talleyrand, ministre des Relations extérieures, ses idées sur la diffusion des modèles de l'art dans les départements pour répondre aux besoins de l'instruction, déplorant le centralisme parisien et soucieux de la formation des publics. Il prend l'exemple de sa région natale où séjournent déjà un architecte – Mathurin Crucy –, un sculpteur – Jacques Lamarie – et un peintre – son propre frère –, tous formés à Rome et susceptibles d'être les acteurs d'un renouveau :

J'ai à ma petite campagne, près de Nantes, une collection de tableaux respectables et un grand nombre d'estampes d'artistes. Vous voyez qu'il ne manque pour l'instruction du public, dans cette ville, que les plâtres des statues antiques, les soufres et les pâtes de Cadès. Quand le gouvernement aura donné ce nouveau secours, le goût du public aura complètement de quoi se former dans le département de la Loire-Inférieure et je ne fais pas de doute qu'il ne s'élève à Nantes une école des Beaux-Arts⁸.

- 16 À défaut d'être entendu et de voir prises en compte les préoccupations qu'il exprime sans relâche, François Cacault va tenter de mettre en œuvre lui-même, modestement, les idées qui lui apparaissent comme des nécessités politiques, puisqu'il en a les moyens matériels avec sa collection et bientôt un bâtiment pour les abriter.

À Clisson

- 17 Pendant ce temps, se déroulent dans l'Ouest des événements dramatiques : le 24 février 1793, la Convention a décrété la levée de 300.000 hommes et la rébellion naît dans la région, c'est le début des guerres de Vendée. À Clisson, le 11 mars précisément, des paysans rebelles se rassemblent et menacent la ville défendue par les gardes nationaux. Au mois de septembre 1793, des combats très violents vont opposer les Mayençais établis dans le château médiéval aux hommes de la grande armée catholique et royale. Une partie de la population a été déplacée à 30 km de là, la ville est presque entièrement détruite et le château brûle, dit-on, pendant un mois entier.
- 18 Clisson occupe une position stratégique, aux marches de la Bretagne, au point de jonction de trois provinces et au confluent de deux rivières, la Moine et la Sèvre ; Clisson est aussi un site pittoresque qui peut faire penser à l'Italie abandonnée, mais Clisson est surtout un lieu où se vendent des biens nationaux à faible coût. Lorsque François Cacault a envisagé de revenir dans sa région natale, sa première idée est de s'établir à Nantes même, mais son frère Pierre le persuade de le faire à Clisson. À partir d'octobre 1797, les deux frères se portent acquéreurs de plusieurs métairies sur les communes voisines, celles de Gétigné, La Bruffière et Cugand ; le presbytère de la Madeleine à Clisson, acheté en août 1798, devient leur résidence et bientôt s'élèvent les bâtiments du musée. Leur patrimoine est modeste comparé à celui de Lemot, mais il fournit quelques revenus⁹.

- 19 Huet dans *Recherches économiques et statistiques sur le département de la Loire inférieure*, paru en 1804, et Lemot lui-même dans sa *Notice historique sur la ville et le château de Clisson*, qui est un visiteur privilégié du musée en 1805 lorsqu'il accompagne François Cacault à Clisson et décide de s'y installer lui-aussi, font la description de ce musée¹⁰. Les bâtiments, il est vrai, sont modestes et la vue gravée de Thiénon est peut-être idéale mais en se rendant sur place on constate, dans ce qui reste des bâtiments, que l'Italie inspire sans doute la construction dans la création des baies appareillées en brique, sous le comble, plus larges que hautes, évasées vers l'extérieur pour laisser entrer la lumière. Il y a 30 ans, dans un des greniers, subsistaient encore les gros pitons en fer, fichés dans les murs, qui avaient dû servir à accrocher les tableaux.
- 20 En 1817, dans le *Journal des savants*, Quatremère de Quincy dont on connaît les prises de position contre l'enlèvement des objets d'art en Italie et contre l'institution muséale, fait lui aussi un vibrant éloge de l'entreprise des Cacault, suivant en cela le texte de Lemot dont il salue la parution. Il insiste : « Une pensée patriotique entraine aussi dans leur projet. C'était de rappeler la population et l'industrie dans ce canton en y créant un établissement qui ne pourrait manquer d'y attirer les curieux et les artistes ».
- 21 Ces textes parlent avec enthousiasme du musée et du projet patriotique qui animent les frères Cacault. Il y est précisé que le projet n'est pas achevé. En effet, les deux inventaires – incomplets –, l'un de la main de Billault, le secrétaire de François Cacault, l'autre écrit par Pierre Cacault, font état d'organisations successives dans les salons du musée. Le classement par genre est approximatif et si l'on comprend qu'il n'est guère aisé pour une telle masse d'œuvres, c'est surtout que l'accrochage répond aux goûts du peintre Pierre Cacault lui-même. Mais il a pris le temps de classer toutes les estampes dans un but pédagogique évident¹¹.
- 22 La mort de François Cacault en octobre 1805 interrompt leur beau rêve et Pierre Cacault se trouve alors dans une situation matérielle si médiocre qu'il est obligé d'envisager de trouver des solutions. Il sollicite en 1806 le Préfet du département et précise dans une lettre capitale qu'il est prêt à céder le musée à l'État mais qu'il a besoin d'argent pour continuer les travaux. N'envisage-t-il pas de construire d'autres locaux susceptibles d'accueillir les élèves dans le cadre de leur projet de musée-école dont il espère encore qu'il pourra se réaliser et même perdurer ? Il argumente ainsi :
- Nous voulons qu'il devienne un jour une grande école des arts que le curieux, l'étranger, l'artiste y soient appelés par la beauté du site où nous l'avons élevé, et qui ne le cède en rien aux plus renommés de l'Italie et la Suisse, par le choix des sculptures, tableaux, gravures et livres d'art dont nous l'avons orné. [...] Le choix que nous avons fait du local exige que le musée y existe à perpétuité. C'est sa situation avantageuse à nos yeux, qui nous a déterminés dans ce choix et vous n'oublierez pas, Monsieur le Préfet, combien cet établissement a déjà vivifié ce malheureux pays et tout le bien qu'il peut produire, se trouvant placé entre Nantes et Napoléon et à une très petite distance de chacune de ces deux villes. Vous devez sentir Monsieur le Préfet que nous n'avons pas, mon frère et moi, fait d'aussi vastes constructions et tant de dépenses pour qu'un déplacement onéreux et destructeur en soit la suite. Nous avons voulu rappeler à Clisson ce qui reste de ses anciens habitants et même de nouvelles familles, puisqu'une guerre désastreuse et cruelle a détruit entièrement cette ville¹².
- 23 Il propose ensuite que le vieux château de Clisson soit annexé au musée et que le sculpteur Frédéric Lemot soit chargé, après lui, de la direction du musée. Le Préfet transmet la requête au ministre de l'Intérieur en précisant que « l'intention de ce respectable magistrat (le sénateur Cacault) était de consacrer à l'éducation de la

jeunesse de ce département le fruit de quarante ans de recherches et de tableaux¹³ ». En fait, l'affaire traîne en longueur et c'est la Ville de Nantes qui se porte acquéreur de l'ensemble, en 1810. Deux jours après la signature de l'acte de vente, Pierre Cacault meurt.

24 Mellinet précise encore en 1840 le projet des Cacault :

Une école de dessin et de peinture devait être établie dans le musée de Clisson, sous la direction du frère du Sénateur Cacault ; le Conseil général s'imposait l'obligation d'assurer les frais d'entretien, fort modestes, à cette école à une quinzaine d'enfants vendéens. Quelle gloire ne retirerons nous pas de ce simple projet, disait l'excellent sénateur Cacault à M. Bertrand Geslin, s'il peut sortir de là un Rubens, un talent supérieur quelconque. Il y a de ces miracles-là, ajoutait-il en souriant : il ne faut peut-être qu'un hasard pour le produire¹⁴.

Un projet politique

25 Le hasard ne s'est pas produit mais le projet de musée-école apparaît bien, dans le contexte de l'Empire, comme un élément objectif de la politique de pacification de l'Ouest. Au cœur du territoire de la Vendée militaire, entre Nantes et Napoléon-Vendée (La Roche-sur-Yon), il aurait occupé une position stratégique. Si la mort a arrêté cet élan patriotique et anéanti la réalisation du projet d'école, il faut noter que François Cacault a eu en 1805 le temps de passer le relais en quelque sorte. En effet, il invite à Clisson le sculpteur Frédéric Lemot, grand-prix de l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1790 et pensionnaire de l'Académie de France à Rome jusqu'en 1793. Lemot raconte plus tard comment il est tellement frappé du grand caractère du paysage qu'il se croit transporté en Italie et y crée finalement, en vingt ans, avec l'architecte Mathurin Crucy entre autres, un domaine remarquable : à côté de la maison du jardinier, véritable manifeste d'architecture rustique à l'italienne, se déploie, grandeur nature, un paysage historique composé à la manière de Poussin avec temples, tombeaux, statues et obélisque. Lemot essaie lui aussi d'attirer dans la région ses amis parisiens et, plusieurs années de suite à la fin de l'Empire, des « caravanes » d'artistes viennent passer l'été à Clisson. Le centre artistique voulu par les Cacault puis Lemot n'a jamais réellement existé mais il est vrai que la région est redevenue prospère avec ses moulins et usines le long de la Sèvre. Plus récemment, la Garenne Lemot restaurée a renoué avec la tradition culturelle que soutient désormais le Conseil général propriétaire du domaine, et la collection Cacault, conservée au musée des Beaux-Arts de Nantes constitue l'assise historique majeure de l'institution.

Annexe : Description du musée de Clisson

Frédéric Lemot, *Voyage pittoresque dans le bocage de la Vendée [...]* avec une notice historique sur la ville et le château de Clisson, Paris, Didot, 1817, p. 10-14.

Texte collationné par Cl. Allemand

Ces deux hommes estimables étaient persuadés qu'en plaçant leur Musée dans ce lieu, il offrirait la réunion intéressante et peut-être unique des plus nobles productions des arts, encadrées, pour ainsi dire, par toutes les beautés de la nature. Ils eurent aussi la pensée généreuse qu'en attirant par ce moyen les curieux dans ce pays, peu éloigné d'une des plus grandes villes de France, cette affluence y rappellerait la population, et que l'érection des bâtiments du Musée de Clisson deviendrait le signal de la reconstruction et de la nouvelle existence de cette petite ville. En effet, un grand nombre d'habitants, encouragés par cet exemple, rentrèrent dans leurs foyers, en relevèrent les ruines ; et le concours extraordinaire des amateurs qui accoururent de toutes parts pour visiter cet établissement fit promptement rebâtir plusieurs auberges. La construction de ce Musée fut commencée en 1799 et achevée en 1804. Il est bâti sur une colline au bord de la Sèvre, non loin d'une des plus belles chutes d'eau de cette agréable rivière ; c'est un vaste bâtiment, carré et isolé, au milieu duquel se trouve une cour spacieuse. Le rez-de-chaussée, composé d'une galerie et de plusieurs salles, était destiné pour la sculpture. Au premier étage, deux grandes galeries parallèles et neuf salons renfermaient alors plus de douze cents tableaux, dont une grande partie étaient très précieux et des plus grands maîtres. La collection des gravures, une des plus nombreuses et des plus complètes que l'on connaisse, était composée de cent soixante-quatre volumes grand in-folio contenant dix mille six cent quarante-six estampes, classées par ordre d'école et de maître, et parmi lesquelles on trouvait des Marc-Antoine, des Lucas de Leyde et des Rembrandt, fort rares et d'une grande pureté. On y comptait soixante-dix morceaux de sculpture en différentes matières, des statues, des bas-reliefs, des vases, des cippes, des cheminées et des tables en marbres rares et précieux décorées de très belles mosaïques ; on y rencontrait de plus la collection en plâtre des principales statues antiques et des meilleurs ouvrages exécutés par les plus habiles statuaires de nos jours. La commune de Clisson possède la plus riche collection de tableaux qui existe hors de la capitale. Elle appartient à M. Cacault, ambassadeur de France à Rome. C'est sur les bords de la Sèvre, là où la nature est si belle et si riche, qu'est placé ce Musée. La plupart des voyageurs, qui s'y rendent en foule, demandent, en entrant dans la ville, où est le Palais ? On s'attend à traverser des portiques de marbre et des vestibules richement décorés il n'en est pas ainsi ; il faut quitter la ville, parcourir des sentiers sinueux et délicieusement ombragés, à travers des rochers que tapissent le lierre et la vigne sauvage, des rivières, des prairies, des bois, des montagnes ; tels sont les portiques du Musée de M. Cacault. [...] On est admis tous les jours, à toute heure. Quand on parcourt ces galeries décorées sans faste ; quand on voit ces chefs-d'œuvre de toutes les écoles distribués sans luxe inutile, sous des toits qui n'insultent point aux chaumières, on admire l'homme de goût qui a, pour ainsi dire, mis en opposition les prodiges de l'art et les merveilles de la nature, en choisissant un angle de terre qui ne le cède en rien aux sites les plus renommés de Suisse et d'Italie. [...] Combien de fois n'ai-je pas entendu dire à l'un de nos collègues que ses occupations retiennent à Paris : les poètes, les artistes devraient chaque année visiter les environs

de Clisson. Dans ces lieux enchanteurs, et sans s'expatrier, ils trouveraient rassemblé, distribué par des hasards heureux, tout ce qu'on va chercher en Suisse et en Italie.

NOTES

1. Allemand-Cosneau, C., « Le rôle politique du musée-école des frères Cacault à Clisson près de Nantes 1796-1810 », Rabreau, D. et Tollon, B. (dir.), *Le progrès des arts réunis 1763-1815*, actes de colloque (Bordeaux/Toulouse, 1989), 1992, p. 117-123.
 2. Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des beaux-arts de Nantes : XIII^e-XVIII^e siècle*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.
 3. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1909, t. XVI, n° 9407, p. 274-275.
 4. Cleyet-Michaud, R., « Un diplomate de la Révolution en Italie : François Cacault (1793-1798) », thèse de l'École nationale des Chartes, 1971, p. 116.
 5. Voir Cosneau, C., *Mathurin Crucy 1749-1826*, Nantes, musée Dobrée, 1986.
 6. Archives départementales de Loire-Atlantique, 21 JJ.
 7. Archives nationales, AF III 77, 5 pluviôse an V.
 8. Lettre du 6 nivôse an X, archives du ministère des Affaires étrangères, copie à la documentation de la Garenne Lemot, communiquée par Adeline Collange-Perugi et présentée en postface dans le présent volume.
 9. *Clisson ou le retour d'Italie*, Cahiers de l'Inventaire, Paris, 1990.
 10. Voir en annexe.
 11. Voir l'article de L. Pierre dans le présent volume.
 12. Archives départementales de Loire-Atlantique, 169 T 1.
 13. Mellinet, C., *La commune et la milice de Nantes*, Nantes, Mellinet, 1840, t. XI, p. 278.
 14. *Ibid.* Bien que publié tardivement, en 1840, l'ouvrage de Mellinet rassemble des souvenirs et anecdotes qui sont souvent avérés. Ces propos corroborent les documents plus anciens.
-

AUTEUR

CLAUDE ALLEMAND

Conservateur général du Patrimoine, honoraire

Les Cacault et la gravure

Annexe :

Description de la collection d'estampes (64 albums, 7000 gravures)

Maxime Préaud

- 1 Les frères Cacault ont rassemblé environ 7000 estampes, qui ont ensuite été classées par leurs soins en soixante et un volumes in-folio et trois volumes très grands in-folio. Les images y sont collées par les bords ou les angles, ainsi que la pratique en était commune, parfois après découpage des marges devenues inutiles. De temps en temps, mais pas systématiquement, une inscription à la plume les accompagne de quelque information. Le classement, tel qu'il apparaît sur le dos des volumes reliés en basane, est un classement que j'appellerais « histoire de l'art XIX^e siècle », par « écoles » de peinture essentiellement, avec un intérêt pour la sculpture et, de façon plus modeste, pour les arts décoratifs. Et il s'agit bien d'écoles de peinture, non d'écoles de gravure : l'estampe n'y est considérée que comme un instrument documentaire, au même titre que les photographies et autres cartes postales réunies aujourd'hui par les historiens de l'art dans leur bureau ou leur bibliothèque. Telle est la première caractéristique de cet ensemble. On se rappellera que le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, tel qu'il a été organisé au milieu du XIX^e siècle, classe en tête les écoles de peinture, alors qu'il est sans doute, et depuis l'origine, le plus grand cabinet d'estampes du monde. Mais on est encore persuadé à cette époque-là (et je ne ferai pas semblant de croire que ce temps soit absolument révolu) que l'estampe n'est qu'une partie annexe de la peinture, et sans doute la partie la moins noble puisque – selon la plupart – elle se contenterait de diffuser à bas prix de pâles (ou parfois charbonneuses) imitations des chefs-d'œuvre peints. À la différence toutefois de la collection nationale, dont le classement débute par la peinture italienne, les premiers volumes de l'ensemble Cacault sont dévolus à l'école française.
- 2 Avant de détailler quelque peu ledit ensemble, il me faut en mentionner la seconde qualité qui le caractérise. Et je suis contraint de dire – pour avoir examiné page par

page soixante-trois des soixante-quatre volumes¹ (celui qui m'a échappé, consacré à Piranèse, était alors à la restauration) – que cette qualité est en réalité un défaut de qualité. En effet, les collecteurs de ces estampes les ont rassemblées sans tenir compte de l'état des épreuves, qu'il s'agisse de leur état de conservation ou de leur état d'édition : c'est-à-dire qu'on rencontre non seulement des feuilles jaunes, brunies ou même complètement cuites par le soleil, mais aussi des épreuves tirées de cuivres très usés, voire complètement râpés. C'est pourquoi on ne rencontre de belles épreuves que de façon tout à fait accidentelle, même quand il arrive que les gravures aient été exécutées par un maître. À tel point que, si je puis affirmer quelque chose sur les frères Cacaault, c'est qu'ils n'étaient pas des amateurs d'estampes.

- 3 Les sept premiers volumes (1-7) sont consacrés à l'école française de peinture, comprenant 882 numéros, classés à peu près chronologiquement. Poussin et Bourdon se taillent la part du lion pour le XVII^e siècle. On notera, sous les n° 789-794, six eaux-fortes de Sablet qui ne sont pas si fréquentes et dont la présence est justifiée par les liens existant entre Sablet et les frères Cacaault, dont on a déjà parlé au cours du colloque.
- 4 À cela il faut ajouter deux volumes (8-9) de « Paysages français », contenant au total 241 numéros. On y trouve notamment des Pérelle, généralement pas très beaux, ou en retraitage ; des Dominique Barrière, des Claude Lorrain cuits ; des Vernet, très souvent dans des états d'eau-forte, ce qui n'est pas inintéressant mais pas très rare et serait valorisé par la présence des états définitifs, ce qui n'est pas le cas.
- 5 Trois volumes (10-12) sont consacrés à l'école allemande, comprenant 356 numéros. Dans le tome 1^{er}, quelques bois de Dürer, dont un ou deux de la *Vie de la Vierge* sont en assez bon état et semblent bons, mais il s'agit surtout des copies par Marcantonio Raimondi, qui pourraient avoir un intérêt si elles n'étaient pas tirées de planches complètement râpées. Il y a quelques bois de la *Grande Passion* de Dürer, mais en piteux état, d'autres bois de Dürer convenables, qu'on pouvait acheter sans se ruiner à cette époque puisqu'ils n'étaient pas du tout en faveur. En revanche, pour les tailles-douces, qui ont toujours coûté cher, les Cacaault n'ont sans doute pas voulu faire l'effort d'acheter de bonnes épreuves. J'ai noté une épreuve du *Canon* de Dürer d'un tirage tardif, peu séduisante.
- 6 Dans l'école flamande, les collectionneurs comptaient aussi les Hollandais. Elle est représentée par six volumes (13-18) et 659 pièces. On notera dans le tome 1^{er}, sous les n° 18 et 19 de Lucas de Leyde, laides, une remarque faisant allusion à « un volume en parchemin » dans lequel se trouverait l'œuvre dudit Lucas, dont on ignore le sort : est-il à la bibliothèque municipale de Nantes ? Il faudrait pouvoir le vérifier. Dans le tome 6, notamment, on note beaucoup d'estampes d'interprétation (françaises) du XVIII^e siècle d'après des tableaux de maîtres néerlandais. Il y a aussi des pièces d'interprétation d'après Rubens et Van Dyck. Noter également, au n° 302 du tome 4, une critique méchante sur « l'imbécile qui a collé cette image... ». On trouve encore dans l'école flamande des « Rembrandt », mais il s'agit généralement soit de copies soit de tirages fin XVIII^e siècle, Basan etc., et encore pas toujours en bonne condition. Quelques Van Ostade aussi, mais il faudrait les regarder de près.
- 7 19-22. À ces deux séries il faut ajouter d'abord un volume de « Mélanges Allemands / Flamands » (volume 19, 206 numéros mais pas grand-chose d'intéressant) puis trois volumes (20-22) de « Paysages allemands et flamands » contenant 350 pièces, dont peu en état convenable, jamais en suites complètes (dommage pour les *Mois* de Van Velde,

rares). Il y a dans le tome deux pas mal de choses d'Herman van Swanevelt, inégales en qualité.

- 8 Viennent ensuite les Italiens.
- 9 23-25. « L'École vénitienne » est représentée par 303 pièces contenues dans 3 volumes. Il n'y a rien de spécial à en dire. On y trouve les *Douze Césars* gravés par Gilles Sadeler au complet mais un peu usés (dans le tome premier), quelques Brebiette d'après Véronèse, une eau-forte de Boulogne d'après le même (n°240).
- 10 26-29. Il y a quatre volumes pour « l'École florentine », regroupant 484 numéros. Dans le premier volume on trouve des gravures italiennes du XVIII^e siècle d'après des peintures antiques, des gravures d'après des « peintres grecs », ressortissant plutôt à l'archéologie. Le deuxième volume est en grande partie voué à Michel-Ange (détails de la Sixtine). Dans le quatrième volume se rencontrent beaucoup de Stefano Della Bella, globalement intéressants même si je soupçonne qu'il s'agit de tirages XVIII^e siècle.
- 11 30-31. Un volume de « l'École de Sienne » (43 numéros) et un autre de « Vases étrusques » relèvent de l'archéologie au même titre que le premier de l'école florentine.
- 12 32-40. « L'École romaine » est représentée par 862 pièces en neuf volumes. Le premier (restauré) comporte des suites incomplètes de Nicolas Chapron et Villamena de la Genèse d'après Raphaël, les tomes deux, trois et quatre (restaurés) sont également consacrés à Raphaël. Le tome cinq est dévolu à Giulio Romano. On y remarque, sous le n° 413, une épreuve sur papier bleu, chose rare, de la *Prise de Carthage* ; il y a aussi, gravées par Antoinette Bouzonnet-Stella, la suite de planches du *Triomphe de l'empereur Sigismond* au palais du Té. Rien de spécial à noter pour les tomes suivants, sauf, au n° 750 du tome huit, une grande et assez belle interprétation par B. Thiboust de la *Sainte Thérèse* du Bernin, gravée à Rome, qui semble absente des collections de la Bibliothèque nationale de France.
- 13 41-48. Vient ensuite « l'École lombarde », en huit volumes et 772 pièces. Le premier volume est surtout dévolu au Corrège, le deuxième au Parmesan et au Carrache, pour la galerie Farnèse qui se poursuit dans le tome trois, mais ce sont des ensembles disparates et incomplets. Les gravures d'après Guido Reni sont à cheval sur les tomes quatre et cinq (est-ce que ces eaux-fortes sont des tirages originaux, j'en doute fort, ils sont trop blancs et donc troublants), celles d'après l'Albane sur les tomes cinq et six, le Dominiquin sur les tomes six et sept, et le Guerchin occupe la fin du tome sept et du tome huit, principalement avec des gravures de Bartolozzi d'après ses dessins, qui ne sont pas spécialement rares mais en bon état.
- 14 49-50. Deux volumes d'« Espagnols, Génois et Napolitains » contiennent 145 pièces, surtout de Castiglione (ou d'après) et de Ribera (ou d'après) et de Rosa (ou d'après), rien de formidable. Le tome deux, à partir du n° 146 jusqu'au n° 210, contient un « Mélange de Vierges » dans lequel il y a peu de pièces passionnantes.
- 15 51-52. Il y a deux volumes de « Mélanges d'Italie », avec 193 pièces, comme il se doit très disparates.
- 16 53. Della Bella occupe une grande partie d'un volume de « Paysages italiens », avec des pièces dont on peut craindre qu'elles ne soient que des tirages tardifs. Du n° 107 au n° 117, des dessins, laids, me paraissent être des copies.
- 17 À ces volumes s'ajoutent des gravures classées par thèmes.

- 18 54-55. Un ensemble de « Portraits » occupe 446 numéros en deux volumes, mais c'est un recueil sans cohérence, où les vrais portraits (un peu n'importe qui) sont mélangés avec des têtes d'expression ; il y a des Nanteuil grisâtres, des Edelinck convenables et des Drevet archi-cuits.
- 19 56. Un volume de 195 pièces porte le titre de « Batailles - Animaux ». On y trouve des bois pour l'empereur Maximilien, quelques bois d'après Stella sur papier bleu rehaussé de blanc, des clairs-obscurs d'après Guido Reni, le tout n'est pas trop mal. En revanche, les planches de la *Guerre des Flandres* par Hogenberg sont mortes et les *Batailles* de W. Baur cuites.
- 20 57. Un volume intitulé « Arabesques et Ornaments », contenant 173 pièces, présente des suites incomplètes d'un peu tout et n'importe quoi, surtout d'architecture, des arabesques effectivement de et dans le genre de Du Cerceau, des *Trophées d'armes* de Lafreiri, des *Frises* par Della Bella en retraitage, toujours en suites incomplètes.
- 21 58-59. Deux volumes (295 pièces) sont consacrés à la « Sculpture » (antique). On y trouve les statues de Perrier qui, ayant connu diverses éditions et copies, ne sont pas rares mais qu'il faudrait examiner de près pour vérifier si elles y sont toutes, ce dont je doute. Le second volume est spécialement dévolu aux représentations de détails de la colonne Trajane.
- 22 60. Ce dernier volume in-folio est intitulé « Fêtes et Jeux », mais il contient, des n° 296 à 403, des sculptures à la suite des précédents, avec toujours des antiques romains (Perrier et autres), auxquels ont été ajoutées 19 feuilles numérotées 1 à 19, fragments d'almanachs notamment, et, sous le n° 12, une grande planche de Pierre Lepautre d'après Sevin représentant *l'Adoration du Saint-Sacrement*.
- 23 À ces soixante volumes in-folio s'ajoutent trois volumes de grand format pesant très lourd.
- 24 Le premier contient 130 numéros, mélange de choses assez bonnes, de moins bonnes et de très mauvaises (je parle de l'état de conservation). Par exemple, on y trouve aux pages 11 et 12 et 32-33 des pièces irrécupérables, à la page 34 un grand Testa tout jaune et à la page 64 la grande *Bataille de Constantin* (n°123) dont l'état paraît désespéré. Mais nombreuses sont les pièces à garder, ou à propos desquelles la restauration peut être envisagée : aux pages 1 à 9, les grandes planches de la Sixtine par Cunego, aux pages 13 à 20 des fragments du *Jugement dernier*, à la page 27 *L'École d'Athènes* par Thomassin, aux pages 28 à 31 de grands morceaux de la Sixtine par Ghisi, assez bons, à la page 48 le *Massacre des Innocents* peut-être, enfin plusieurs pièces dont la restauration est souhaitable : page 50 Volterra, page 51 Cortone, page 52 Testa, page 60 Thomassin, page 61 *Héliodore* avec un clair-obscur en taille-douce par Patch, enfin page 67 le *Grand Portement de croix*.
- 25 Le deuxième volume occupe les numéros 131 à 189. J'ai noté comme pièces intéressantes : n° 132 Ghisi ; n° 134 le *Passage de la mer Rouge*, camaïeu d'Andrea Andreani qui mériterait d'être sauvé ; n° 153 Corrège tirage en pourpre ; n° 145-148 les *Quatre Éléments* de l'Albane en rond ; n° 149-152 l'Albane gravé par Baudet ; n° 153-160 N. Dorigny d'après le Dominiquin ; n° 161 *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin ; le grand bois du *Sacrifice d'Abraham*, je crains qu'il ne soit pas récupérable, de même que *l'Enlèvement des Sabines* qui suit ; n° 164, le *Pons Salutis* d'après Tempesta ; n° 165 *Moïse* ; n° 166 *Démocrite* d'après S. Rosa par Jacques-Fabien Gautier-Dagoty : cette pièce semble d'une insigne rareté si l'on en juge par la brève notice dans *l'Inventaire du fonds français*,

xviii^e de la Bibliothèque nationale qui mentionne (n° 4, en disant « Démosthène » !) que même H. W. Singer, *Der Vierfarbendruck*², ne l'a jamais vue.

- 26 Du troisième volume, contenant les n° 190 à 233, j'ai retenu les pièces suivantes : n° 190, Giuseppe Scolari, bois d'après Titien (*Mise au tombeau*) ; n° 194, 195 et 203, d'après Rubens, de belles gravures mais en tirage tardif ; n° 204, le *Jardin d'amour* de Rubens par Lempereur, l'eau-forte est bonne mais l'épreuve terminée qui suit est morte ; n° 206, Bolswert d'après Van Dyck, *Crucifix* ; n° 207, Rugendas, *Chasse au sanglier* ; 209, le *Samson et Dalila* de Rembrandt à Francfort ; n° 210 et 211, les grands formats de Rembrandt, *Christ devant Pilate* et *Descente de croix*, me paraissent tardifs mais il faudrait y regarder de plus près ; n° 212, Teniers, *Distribution du pain*, l'eau-forte ; n° 213, *Flemish Entertainment*, Boydell ; n° 214, Cunego, *Déluge* d'après Poussin ; n° 215, *La Peste d'Azod* d'après Poussin, par Baron ; n° 222, *Les Gaulois fuyant avec leurs trésors* ; n° 227, *Fuite en Égypte* par N. Pitau d'après S. François ; n° 229, *Assomption* d'après Lebrun par Charles Simonneau ; n° 232, *Entrée à Jérusalem* par les mêmes ; n° 233, le bout de la *Galerie des Glaces* par Louis Simonneau (?).
- 27 Peut-être me trouvera-t-on sévère dans mon examen, et je reconnais que j'ai placé la barre un peu haut pour avoir passé une bonne partie de mon existence en compagnie de magnifiques épreuves des plus grands maîtres. Il y a néanmoins quelques heureux accidents dans ce rassemblement, comme le *Démocrite* par Gautier-Dagoty d'après Salvator Rosa, manière noire en couleurs, qui est peut-être une épreuve unique au monde. On peut aussi faire l'hypothèse que certaines pièces parmi les plus belles aient été extraites de la collection à un certain moment, comme les Lucas de Leyde ou certains Rembrandt, soit pour les vendre, soit pour les sauver, auquel cas on aurait encore l'espoir de les retrouver.

Fig. 1. Agathon Léonard, *Allégorie de la gravure*, marbre, musée des Beaux-Arts de Nantes.



- 28 Toutefois, s'il n'est pas impossible d'imaginer qu'on puisse tirer de cet ensemble des fragments d'histoire de la peinture, il n'est pas question de l'utiliser pour une histoire de l'estampe, même partielle. Pourtant, le musée des Beaux-Arts de Nantes a certainement cette vocation puisqu'il est un des rares bâtiments publics français voués aux arts (peut-être le seul) où la gravure soit à l'honneur *coram populo*, sous la forme d'une jolie femme statufiée, tenant un burin de la main droite et une plaque de cuivre de la gauche (fig. 1), au-dessus de l'entrée, en compagnie des autres arts mais au même niveau qu'eux, chose digne d'être remarquée.
-

NOTES

1. Les 30, 31 janvier et 1^{er} février 2008, à la demande de Blandine Chavanne, que je remercie de m'avoir fourni cette occasion.
 2. Singer, H. W., *Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel Le Blons. Mit Oeuvre-Verzeichnissen der Familie Gautier-Dagoty, J. Roberts, J. Admirals und C. Lasinius...*, s.l.n.d.
-

AUTEUR

MAXIME PRÉAUD

Conservateur général du Patrimoine, BNF, honoraire

Les enjeux de la gravure pédagogique : préliminaires À l'étude du fonds d'estampes des frères Cacault (1803-1808)

Laëtitia Pierre

- 1 À partir du XVIII^e siècle essentiellement, se développe un goût pour le dessin collectionné de plus en plus chèrement et diffusé de plus en plus largement grâce aux techniques de reproduction des modèles gravés¹. Rassembler une collection de dessins d'artistes revient, depuis les années 1730 en Europe, à mettre en place un laboratoire dans lequel s'instaure une réflexion sur l'art et où il est dorénavant possible d'estimer l'œuvre et les spécificités artistiques des maîtres anciens. L'appropriation d'un savoir, voire d'une certaine capacité d'expertise et d'appréciation esthétique, peut dorénavant se mesurer au nombre et à la variété des représentations dessinées et reproduites en gravure, rassemblées dans une même collection.

Fig. 1. Alexandre Roslin, *Portrait de Dandré-Bardon*, 1756, 83 x 67 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 5888.



© RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot

- 2 Or, au lendemain de leur séjour en Italie, les frères Cacault composent et relient soixante-quatre albums de gravures. Si cet amoncellement relève d'une démarche de collectionneur, l'entreprise d'édification du musée-école de Clisson prévoit une organisation qui privilégie la consultation d'un fonds d'estampes à visée documentaire dans le cadre de la formation des élèves². Les sondages effectués par Maxime Préaud attestent de la qualité généralement moyenne des tirages ainsi que de leur état de conservation³. Ces pièces se distinguent en revanche par leur nombre, la diversité des genres et des sujets gravés, voire la rareté de certaines, des qualités qui font d'elles un excellent moyen d'acquérir une connaissance substantielle de la production des écoles artistiques en Europe depuis la fin du Moyen Âge. En plus des ouvrages reproduisant les modèles gravés pour la copie d'après la figure humaine, la statuaire antique, les motifs géométriques, ornementaux, végétaux, etc., les *porte-folios* répertorient de nombreux sujets d'histoire et des paysages. De fait, nous proposons ici de mettre en rapport certains aspects constitutifs de ce fonds avec les modèles et les principes didactiques plébiscités notamment à l'occasion du programme de réforme de l'enseignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La collection de gravures constituée par les frères Cacault entre 1803 et 1808 semble en effet relever des enjeux pédagogiques propres au siècle des Lumières à bien des égards si l'on se réfère à ses sources d'inspiration. Certains de ces principes mis en œuvre au sein de l'Académie de peinture ont pu constituer un modèle pour les frères Cacault, de même que certaines idées avancées par plusieurs artistes et enseignants de l'Académie, tel le peintre Michel-François Dandré-Bardon dont la réception pédagogique reste encore à estimer (fig. 1).

La recherche d'une nouvelle pédagogie

- 3 Le 8 août 1793, lorsque David dénonce les méthodes d'enseignement de l'Académie royale comme des pratiques tortionnaires, il entérine un sentiment de défiance généralisée à l'égard de la pédagogie artistique⁴. David refuse de donner de nouvelles règles pédagogiques⁵ et abolit la stricte organisation des classes d'apprentissage du dessin auxquelles les écoles académiques devaient se référer au profit du seul atelier. L'inspiration philosophique de l'*Émile* de Rousseau et le postulat de la Nature, perçue comme réformatrice de la corruption des mœurs et de la pensée, est un substitut idéologique à la fois efficace et complaisant⁶.
- 4 Ce lien intime avec la Nature est repris explicitement par les Cacault. Les musées, liés organiquement et géographiquement aux écoles de formation, doivent être situés dans un site paysager privilégié et placées sous la direction d'un artiste confirmé, susceptible de conduire les cours pratiques de la copie d'après les modèles et d'après la nature⁷. D'ailleurs, le cadre naturel de Clisson est aménagé de manière à illustrer une vision à la fois bucolique et méditative de la nature et s'inscrit comme un véritable paradigme de la doctrine artistique promue par l'enseignement des Cacault. Cette conception, partagée par leurs contemporains à l'instar de Guillet de Saint Georges et Jacques-Louis David, cristallise à la fois la croyance en la revivification des puissances créatrices de la nature et entérine l'idéologie politique et philosophique révolutionnaire⁸. À y regarder de plus près, la revendication de ces conceptions ne tient pas tant au fait d'un renouvellement des savoirs et de la culture artistique qu'à une conception philosophique et esthétique. Cette quête de l'absolu par le biais des formes sensibles soulève un paradoxe lorsque se pose la question d'un renouvellement effectif des pratiques pédagogiques et de la transmission des modèles artistiques.
- 5 Comment le développement de la philosophie esthétique influence-t-il concrètement ces nouveaux concepteurs de programmes d'enseignement ? Leur défiance vis-à-vis des débats critiques formulés au cours du XVIII^e siècle les engagent-ils réellement à considérer différemment les sources utilisées en tant que modèles d'apprentissage ? Au-delà du rejet global de la production artistique conçue au cours des décennies précédentes, il n'est pas hasardeux d'affirmer que la plupart des revendications idéologiques et pédagogiques formulées par ces nouveaux directeurs sont le fruit des réformes et des expériences d'enseignement préalablement organisées en France grâce notamment aux écoles de dessin⁹.
- 6 En fait, dès 1747, sous l'administration de Lenormant de Tournehem, le comte de Caylus et le Premier peintre Charles-Antoine Coypel opèrent une refonte du corpus théorique et pédagogique au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. À ces programmes s'ajoute la collaboration de littérateurs tels que l'abbé Batteux, Charles-Nicolas Cochin, Claude-Henri Watelet, et Michel-François Dandré-Bardon qui ménagent à partir du corpus de la littérature artistique (Roger de Piles, André Félibien, Henri Testelin, l'abbé du Bos, etc.), une réflexion sur la doctrine académique et l'enjeu de la pratique du dessin¹⁰.

La gravure au cœur de l'enseignement

- 7 Le peintre et pédagogue Michel-François Dandré-Bardon consacre ainsi à partir de 1755 toute son énergie à cette entreprise et développe notamment des réflexions sur l'étude d'après les modèles gravés. Au fil de ses publications rédigées en 1756 et 1774, il valorise une grille de lecture méthodologique d'une œuvre complexe comme peut l'être une peinture d'histoire. Si son intention, à l'instar de celle des Cacault, n'est pas de remettre en question la valeur effective du principe de l'imitation de la Nature et de l'Antique, la formulation de sa doctrine ne s'inscrit pas uniquement dans un respect scrupuleux de la tradition platonicienne. Dandré-Bardon et les frères Cacault sont tous les trois nourris de l'influence d'une philosophie qui aborde depuis plusieurs décennies l'étude des systèmes de pensée et des modèles de représentation du monde sensible comme des réminiscences des mécanismes propres de la Nature. Nature et esprit de système ne sont pas antinomiques aux yeux de ces lecteurs avertis des ouvrages antinomiques de Condillac, Kant et Hegel ; la représentation de l'univers sensible passe par l'établissement d'un savoir préalable sur lequel se fondent l'appréciation et l'invention des œuvres d'art¹¹. Ainsi, le rassemblement considérable de gravures d'écoles, de périodes, de styles et de genres variés démontrent également l'intention de faire l'apologie d'une culture picturale et sculpturale savante, nécessaire à tous les praticiens, artisans, connaisseurs ou artistes. À l'évidence, l'imitation des maîtres, au-delà de certaines objections d'ordre stylistiques ou formelles, est le second principe fondamental sur lequel repose le projet pédagogique des Cacault¹².
- 8 En 1797, François Cacault affirme la nécessité de constituer un fonds documentaire de gravures et une collection de moulages, de pierres et de plâtres d'après l'Antique dans les écoles de province. Or, seuls les fonds gravés de l'Académie royale de peinture et de sculpture peuvent soutenir l'envergure de l'ambition pédagogique évoquée par Cacault. La constitution d'un tel fonds atteste l'influence caractéristique des discours sur la réforme de l'enseignement des Beaux-arts au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'impulsion de ces programmes pédagogiques d'envergure, réalisés durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, a largement conforté l'idée de la nécessité de composer des fonds de gravures soigneusement médités dans les ateliers des professeurs. Ces fonds n'ont plus seulement une fonction de répertoire documentaire : ils permettent, tout en conservant un emploi pratique au sein des classes du dessin, d'apprécier un certain degré d'érudition et de répondre à la revendication du goût et du savoir-faire auxquels prétendent leurs concepteurs¹³. S'ils semblent sur certains points pédagogiques se fonder sur l'enseignement dispensé à l'Académie de peinture et de sculpture, les Cacault n'affirment pas moins de façon catégorique combien cet enseignement est obsolète : « Les vices de notre école des arts prennent leur origine dans l'institution de l'Académie de Paris, dans les premières leçons des maîtres, dans un système d'imitation et une routine pédantesque qui éloignent des idées simples de la nature qu'on perd de vue pour s'attacher à des règles, à une manière. Il faudra que tout rentre dans un ordre naturel¹⁴ ».

Les écoles de dessin, des modèles pédagogiques pour les Cacault

- 9 Plus que l'enseignement académique, les Cacault semblent prendre pour base une autre expérience, celle développée au sein des écoles académiques de dessin répandues dans les grandes villes de France depuis le XVIII^e siècle essentiellement¹⁵. Dans ces écoles qui restent pour la plupart sous la férule de l'Académie et dispensent des enseignements destinés aux artisans, aux ingénieurs, voire à de futurs artistes, l'enjeu que revêt l'apprentissage des arts par le biais de la gravure est une préoccupation constante. Cependant, l'enseignement du dessin y variait sensiblement en fonction des intentions, des moyens et des conditions. Si elles prenaient préliminairement le soin de souscrire au modèle d'organisation instauré par l'Académie, ces classes n'avaient pas d'autre choix que de restreindre leur enseignement à un apprentissage technique. Ces principes étaient plus suivis dans les idées que dans les faits et variaient en fonction des besoins édictés par la ville qui attribuait généralement un financement à ces classes. La qualité de l'enseignement dispensé tenait également à la personnalité des directeurs, des professeurs et à leur degré d'investissement. Ils étaient libres d'insister sur des aspects plus spécifiques de la pratique du dessin, d'orienter en fonction de leurs propres ressources documentaires et de leurs intérêts artistiques l'étude de modèles particuliers, de valoriser le perfectionnement technique de certaines connaissances comme la géométrie, la perspective, parfois même les techniques de reproduction de la manière des maîtres. En restreignant cet enseignement à la pratique du dessin d'après le modèle inanimé, en conservant le droit d'édicter les règles d'organisation, de pratiques et de contrôle de la diffusion des modèles gravés sur lesquels reposent cet enseignement, l'Académie, institution tutélaire de ces écoles, se réservait l'exercice d'une autorité intellectuelle sur le contenu doctrinal des arts.
- 10 Le nombre de pièces de qualités et de dimensions variées du fonds Cacault ainsi que leur mode de classement nous placent sans conteste devant une entreprise pédagogique d'envergure. Mais le postulat de la gravure, choisie et méditée en tant que modèle et source de transmission, semble également dépassé par l'ambition philanthropique des Cacault. Leur projet d'organisation accorde au fonds la fonction d'un laboratoire visuel, véritable consortium de la connaissance des arts, de ses modèles et des diverses pratiques de transmission qui découlent de son étude. L'approche préliminaire peut d'ores et déjà mettre en perspective certains déterminismes conceptuels et méthodologiques, d'ordre à la fois culturel et politique. Ces principes suggèrent que les frères Cacault avaient préalablement étudiés les différentes pratiques de l'enseignement des Beaux-arts.

Dandré-Bardon, un modèle pédagogique pour les Cacault ?

- 11 L'étude de l'œuvre théorique et pédagogique de l'un des principaux acteurs de la réforme de l'enseignement officiel, Michel-François Dandré-Bardon, revêt un enjeu fondamental dans le cadre de l'exploration de ces problématiques. Lorsqu'en 1752 Dandré-Bardon est chargé de composer un système approfondi de la connaissance des Beaux-arts puis de dispenser son enseignement aux élèves de l'Académie et aux

lauréats des Grands Prix, il est chargé de reformuler dialectiquement les mécanismes de création et d'invention de la peinture. S'il ne déroge en aucun cas aux principes de l'imitation savante de la Nature et des modèles classiques, il entreprend une démarche novatrice afin de structurer leur mise en pratique effective durant la période de formation des jeunes artistes, notamment lorsqu'ils emploient la gravure : pour lui, il s'agit de provoquer une stimulation mémorielle chez un artiste en train de composer une œuvre. Les travaux de Dandré-Bardon, dans la pratique, ont joué un rôle majeur dans cette prise de conscience de la dialectique des mécanismes de la pensée et de la création artistique. Dandré-Bardon publie en 1765 un *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces Beaux-arts*¹⁶. L'ouvrage inclut notamment une biographie des graveurs de l'école française qui suggère le plan de constitution d'un fonds documentaire et graphique. Dandré-Bardon précise alors que :

Quoique la gravure n'entre point dans le plan de cet ouvrage, ses principes sont si relatifs au dessin, à la composition, aux effets même du coloris ; ils contribuent tant à reproduire avec succès les chefs-d'œuvre des grands peintres et des sculpteurs fameux que nous avons cru qu'il convenait de faire mention des cultivateurs de cet art. Puisque par le talent de la pointe et du burin ils ont transmis jusqu'aux siècles les plus reculés les ouvrages des grands maîtres, consacrons leurs noms à la postérité¹⁷.

Fig. 2. Jean Audran, *La Hollande acceptant la Paix et se détachant de l'Allemagne*, d'après Charles Le Brun, dessiné par Jean-Baptiste Massé, 1753, n°33, 39,5 x 79 cm, BNF, Estampes.



Fig. 3. Louis Roulet, *Les saintes femmes au tombeau d'après Annibal Carrache*, 1690, 41 x 25,5 cm, BnF, Estampes.



Photo BnF / Dép. Estampes

- 12 Dandré-Bardon procède à la sélection d'un nombre limité d'estampes grâce auxquelles les artistes peuvent désormais vérifier l'efficacité des principes de l'art de peindre¹⁸. Parmi les productions des graveurs aptes à fournir des modèles de qualité pour l'exercice de la copie, il se fonde sur les travaux de Testelin pour son histoire de l'Académie, et sur ceux de son prédécesseur Lépicié qui avait lui-même rassemblé et lu des manuscrits sur les vies et les ouvrages des peintres de l'Académie. Dandré-Bardon rassemble tout d'abord un nombre important de compositions d'après les maîtres italiens – Carrache, Poussin, Raphaël, Le Dominiquin, Pierre de Cortone, Guido Reni et Le Guerchin – puis de Français tels que Philippe de Champaigne, Le Sueur, Perrier, La Hyre, Le Brun, Mignard, Jouvenet et Watteau, sans omettre les œuvres de portraitistes de renom comme Rigaud et Largillière. Son étroite collaboration avec les graveurs Charles-Nicolas Cochin, Bernard Lépicié et Nicolas Tardieu lui permet de composer un répertoire référentiel et stylistique varié tout en restreignant le plus souvent à une référence la représentation d'artistes tels que François Lemoyne, Joseph Parrocel, Jean Restout, Nicolas Bertin ou Antoine Coypel. Dandré-Bardon prévient également son lectorat des défauts de certains graveurs réputés, tels Bernard Picart à qui il reproche le fini froid de ses œuvres de maturité, Jean Pesne ou encore Étienne Baudet dont il souligne le manque de noblesse dans le rendu des compositions. Cette démarche tente de susciter un esprit critique et d'établir les fondements pédagogiques préalables à l'acquisition d'un jugement de goût fondé sur des sources reconnues par les artistes et les amateurs. Le répertoire ne se limite pas à la gravure d'interprétation à visée documentaire. Dandré-Bardon choisit aussi certaines estampes originales telles que les *Impostures innocentes* du même Bernard Picart, plébiscitées par les connaisseurs, ou

celles composées par Claude Mellan dont il cite l'exemple de la *Sainte Face* gravée d'un seul trait circulaire¹⁹. Outre ce répertoire des connaissances fondamentales des modèles de gravure, Dandré-Bardon n'oublie pas de recommander la consultation de plusieurs recueils tels que le *Traité sur le dessin et la gravure* d'Abraham Bosse, *Les proportions de l'Antique* de Gérard Audran, les divers morceaux de l'histoire naturelle gravés par Louis de Chatillon, le recueil de Jean-Baptiste Massé reproduisant *La Grande Galerie de Versailles et les deux salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun*²⁰ (fig. 2). Il cite également un certain nombre de références parmi les estampes qui composent le recueil réédité en 1744 par P.-J. Mariette et gravé par J. Coelemans, d'après les œuvres de la collection du parlementaire aixois Jean-Baptiste II Boyer d'Eguilles²¹ ainsi que des compositions de graveurs provençaux à l'instar de Louis Roulet, natif d'Arles ; Dandré-Bardon semble à l'occasion puiser dans le répertoire de ses propres sources iconographiques lorsqu'il désigne plus particulièrement une composition d'après Annibal Carrache représentant les *Trois Maries au tombeau* dans laquelle il admire la vérité des sentiments (fig. 3).

- 13 Le pédagogue propose donc en 1765 un répertoire synthétique des modèles : il suggère un fonds de gravures d'interprétation approprié aux besoins de l'élève qui s'exerce à la copie. L'auteur établit de fait les bases d'une culture visuelle grâce à la connaissance de gravures également originales et largement plébiscitées par les connaisseurs. La stricte limitation du nombre de modèles cités dans ce corpus suggère à l'artiste, désormais familiarisé avec les différentes techniques de gravure et les qualités et défauts respectifs des graveurs, de compléter ce fonds dans les limites du caractère normatif du jugement de goût.
- 14 Face à une critique de plus en plus virulente, Dandré-Bardon veut en fait démontrer que les élèves disposent désormais des connaissances et des moyens d'évaluer les modèles artistiques étudiés durant leur formation. Cette revendication ferme précède l'annonce d'un troisième et dernier volume entièrement consacré à l'étude du costume. En effet, s'il considère l'intérêt spécifique de la gravure en fonction de chacune des étapes de la formation de l'élève, Dandré-Bardon souhaite avant tout fournir aux artistes les ressources intellectuelles leur permettant de constituer des fonds documentaires spécifiques au projet de carrière qu'ils doivent désormais méditer dès les premiers mois de leur apprentissage. Il rejoint en ce sens Jacques-Nicolas Tardieu qui, le 3 juillet 1756, dans son discours *Sur les dispositions nécessaires aux élèves*²², rappelle combien il est fondamental d'éveiller chez l'élève une conscience critique vis-à-vis de ce qu'il copie, au-delà de l'acquisition des principes nécessaires à la copie des modèles dessinés et gravés d'après les maîtres. Il recommande notamment aux élèves d'entretenir cette vivacité intellectuelle par l'étude littéraire propre à stimuler le jugement critique. Ceci implique également de la part du professeur qui dirige la classe un échange oral régulier sur des préceptes qui doivent accompagner l'exercice²³. Tardieu insiste sur l'importance de l'éveil intellectuel du jeune copiste. Son avis précède ainsi de deux mois la présentation du programme des cours d'histoire, de géographie et de la fable dispensé par Dandré-Bardon qui décrit l'organisation et le déroulement pédagogique de la classe du dessin et du modèle en résumant les recommandations de son collègue :

C'est d'après les desseins d'habiles artistes qu'un jeune homme doit se former dans le maniement du crayon, et lorsque, ayant pris une bonne façon de dessiner, il se sera fortifié par l'étude d'après le modèle, alors il sera nécessaire qu'il étudie soit en gravant soit en dessinant au crayon ou à la plume, d'après des ouvrages gravés de

bon goût, pour se former une manière de rendre avec le burin et la pointe la beauté d'un dessein ou d'un tableau²⁴.

- 15 Il est donc possible que ce discernement acquis par la copie de gravures soit une approche pédagogique que peuvent mettre en avant les frères Cacault dans leur musée-école de Clisson, compte-tenu de la variété des gravures conservées...
- 16 Lorsqu'en 1760, les littérateurs composent un véritable répertoire de la pédagogie artistique sur le modèle élaboré par Dandré-Bardon, ils proposent d'établir les règles didactiques d'un enseignement mais aussi les modes de transmission dialectique du savoir-faire des grands maîtres. Porte-paroles et garants de l'autorité de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ces ouvrages doivent permettre à un jeune artiste d'atteindre le plus haut degré de maîtrise de la production picturale et sculpturale. En élaborant une propédeutique des modalités de transfert du savoir des maîtres aux élèves, cette littérature favorise aussi les conditions du renversement de l'autorité académique vers les écoles et les ateliers d'artistes dès 1793.
- 17 En adoptant ce modèle pédagogique, des réformateurs de l'enseignement académique comme les frères Cacault s'accaparent les normes de la culture et du jugement esthétique édictées sur les fondations de la pensée humaniste. La revendication et la constitution de vastes collections de gravures d'interprétation à l'instar de celle du musée-école de Clisson illustrent cette problématique du transfert de la légitimité artistique selon les normes prescrites d'après l'observation de la Nature²⁵. Ces différents niveaux de lecture et leur mise en relation avec les réflexions théoriques d'un artiste tel que Dandré-Bardon renvoient à un faisceau de comparaisons historiques, littéraires, poétiques et artistiques qui interpellent aussi bien l'artiste en amont du processus d'invention et d'exécution d'une œuvre que l'amateur et le connaisseur ; l'idéologie et le projet d'école des frères Cacault furent sans doute également nourris par les vastes ramifications de cette culture artistique. L'exemple des gravures étudiées et composées par Dandré-Bardon ouvre un champ de questionnements sur une autre pratique de la gravure, celle qui consiste à ne plus étudier l'œuvre dans la logique de la stricte analogie formelle mais autorise une possible remise en question des stratégies de classifications stylistiques fondées sur la distinction entre des modèles qui soutiendraient l'émulation et l'imagination, et d'autres qui interviendraient plus spécifiquement dans le cadre d'un apprentissage technique. Il ne serait dès lors plus nécessaire de prendre la défense de ce type d'ouvrage contre les revendications d'auteurs concurrents qui espéraient une uniformisation stylistique des répertoires de gravures, notamment des figures antiques. Cette dimension spéculative que les Beaux-arts apportent à la fin du XVIII^e siècle au développement des sciences historiques a selon toute vraisemblance inspiré plusieurs générations de connaisseurs philanthropes et d'élèves tout au long du siècle suivant²⁶.

NOTES

1. Voir notamment les travaux de Marianne Roland Michel, *Le dessin français au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1987, p. 243-253 ; Gady, B., « Gravure d'interprétation et échanges artistiques. Les estampes française d'après les peintres italiens contemporains (1655-1724) », *Studiolo*, vol. 1, 2002, p. 64-104) en 1679 ; Michel, C., « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressée », *Revue de l'art*, n°143, 2004, p. 27-34 ; Christian Michel, « Les débats sur la notion de graveur/traducteur en France au XVIII^e siècle », *Delineavit et Sculpsit. Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVI^e au XX^e siècle*, Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot, Lyon, PUL, 2003, p. 151-161.
2. Gaillard, C., *Les estampes françaises de la collection Cacault du musée des Beaux-arts de Nantes. Reflets du goût d'un collectionneur à la fin du XVIII^e siècle*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Christine Prigent (dir.), université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, 1996 ; Bonnard, I., Coural, N., Gérin-Pierre, C., « La restauration des albums Cacault du musée des Beaux-arts de Nantes », *Technè*, n°21, 2005, p. 14-18 ; Brégeon-Henwood, F., *Les gravures d'après Jean-Baptiste Greuze dans la collection Cacault*, mémoire de Master 1, Hélène Rousteau-Chambon (dir.), Université de Nantes, 2009. Nous remercions ici Hélène Rousteau-Chambon pour son aide précieuse durant la préparation de nos travaux et de nos réflexions ainsi que Flore Brégeon-Henwood qui nous a communiqué le résultat de ses sondages du fonds Cacault.
3. Voir le texte de Maxime Préaud dans le présent volume.
4. David, J.-L., « Sur la nécessité de supprimer les Académies », 8 août 1793, Lichtenstein, J. (dir.) *La peinture*, Paris, Larousse, 1995, [1993], p. 769-771.
5. Voir notamment Starobinski, J., *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 44-48.
6. *Ibid.*, p. 44-48.
7. Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes XIII^e - XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 60 et 65 ; AMAE, CP Rome, vol. 923, fol. 8.
8. Voir notamment Monnier, G., *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995 ; Starobinski, J., 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris, Skira, 1973, p. 108-121 ; Ehrard, J., *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 [1963] ; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 [1984].
9. Nous renvoyons notamment aux récents travaux d'Aude Henry-Gobet consacrés à l'école académique de Rouen : *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps, 1715-1791*, thèse de doctorat, Rabreau, D. (dir.), Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2007.
10. Voir notamment Michel C. et Germer, S. (dir.), « La naissance de la théorie de l'art en France », *Revue d'esthétique*, n°31/32, 1997 ; Griener P. et Hurley, C., « Une norme en transformation. La systématique du vocabulaire artistique au XVIII^e siècle », *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Passages//Passagen, 2001, vol. 2, p. 3-14.
11. Nous renvoyons ici notamment aux analyses de Michel Foucault à propos du système de représentation du signe aux XVII^e et XVIII^e siècles dans *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2010 [1966], p. 72-77.
12. Sur la question de l'imitation des maîtres d'après la gravure, nous renvoyons aux travaux de Henry, C., *Aux sources du style. L'imitation et le culte des grands maîtres dans la peinture française de 1708 à 1799*, thèse de doctorat, Rabreau, D. (dir.), université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2002.

13. Voir notamment : Feix, F., « Le rôle de l'estampe dans l'enseignement de l'Académie royale de peinture. Toulouse et le Midi toulousain entre ciel et terre du Moyen Âge à nos jours », (actes du 47e congrès de Toulouse : les 11, 12 et 13 juin 1993) ; Dendoven, D., *Les collections d'artistes à Bruges au XVIII^e siècle : miroirs d'un goût changeant et matériaux pédagogiques ? Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII^e siècle*, Lille (FRA), Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2005 ; Jobert, B., « Collections et collectionneurs d'estampes en France de 1780 à 1880 d'après les catalogues de vente », *Collections et marché de l'art en France 1789 - 1848*, Rennes, P.U.R., 2005, p. 243-255 ; Garcia, A.-M., « De l'art de graver. Prix de Rome et envois de gravure. », *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes, P.U.R., 2010, p. 37-52

14. Sarrazin, B., *op. cit.*, p. 51 et 64 .

15. Nous renvoyons notamment le lecteur aux ouvrages de Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Étude sur l'histoire de l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1978 [1912] ; Pevsner, N., *Academies of art. Past and present*, Cambridge, 1973 [1940] ; Roche, D., *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, 2 vols., Paris et La Haye, 1978 ; *Children of Mercury. The education of artists in the Sixteenth and Seventeenth centuries*, Providence, Department of Art, Bell Gallery, List Art Center, Brown University (March 2 – March 30 1984), 1984 ; Bignamini, I., « Jean-Bernard Le Blanc et l'Académie anglaise de 1749 », *Revue de l'art*, 1986, n°73, p. 17-27 ; Heinich, N., *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993 ; Lahalle, A., *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2006, p. 227-231. Il faudrait aussi ajouter Michel, C., *L'académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), La naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012.

16. Dandré-Bardon, M.-F., *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces Beaux-arts*, Paris, Saillant libraire, 1765, 8°, 2 vols.

17. *Ibid.*, p. 200-201.

18. *Ibid.*, « Catalogue des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'école française morts jusqu'en 1765 », Section III. p. 200-227.

19. Henry, C., « La leçon posthume de Bernard Picart », *op. cit.*, 2002, p. 175-192.

20. *La Grande Galerie de Versailles et les deux salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun, (...) dessinés par Jean-Baptiste Massé, (...) et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du temps*, Paris, 1753.

21. *Recueil d'estampes d'après les peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France qui sont à Aix dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles, gravées par Jacques Coelemans d'Anvers, avec une description de chaque tableau et le caractère de chaque peintre*, Paris, chez P.-J. Mariette, 1744 [1709].

22. Tardieu, J.-N., *Sur les dispositions nécessaires aux élèves*, discours lu devant l'Académie royale de peinture et de sculpture le 3 juillet 1756, ENSBA, mss 199.

23. ENSBA, mss 199 « L'usage unique que les élèves devraient faire des estampes bien exécutées d'après de grands maîtres serait d'y étudier la bonne manière de composer, les effets de lumière et la correction du dessein, sans cependant devenir plagiaire en copiant des groupes ou des compositions entières ; mais il s'agit ici des élèves qui n'ont point assez étudié pour imiter le bon goût d'un ouvrage sans en prendre la composition. Je dis donc pour revenir à mon sujet, qu'une estampe artistement gravée d'après un grand maître donnera aux peintres et aux sculpteurs la composition, la distribution des lumières, les effets piquants, une touche de dessein étudiée et hardie ».

24. *Ibid.*

25. On voit notamment ces débats s'articuler autour de la refonte des grands prix au lendemain de la Révolution et conditionner aussi bien le statut de l'élève-graveur que celui du peintre de grand genre, reconnu et apprécié par la production de peintures et de scènes de paysage. Voir à ce sujet : Stefani, C., « Études d'après nature et tableaux composés. Les débats à l'Académie des Beaux-arts, dès l'institution à la suppression du Grand prix de peinture de paysage historique (1817-1863) », *Studi di Storia dell'arte*, 2000, n°11, p. 221-240.

26. L'ouvrage d'André Lens, *Le costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité prouvé par les monuments* – par André Lens, peintre – Liège, J.-F. Bassompierre, 1776, est rédigé au moment où Dandré-Bardon commence à publier les premiers cahiers de son *Costume*. Lens justifie la publication de ses travaux par la réforme qu'ils proposent des connaissances transmises par les ouvrages sur les antiquités, principalement ceux du comte de Caylus et de Winckelmann. Sous couvert d'une justification d'ordre scientifique, Lens défend un postulat stylistique opposé à celui de Dandré-Bardon, fondé sur une revendication explicite du savoir de l'antiquaire.

AUTEUR

LAËTITIA PIERRE

Doctorante Paris I

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 utile »⁹. 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 Béraldi 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

Le monde de l'art au temps des Cacault

« *Moi je suis un révolutionnaire corrigé* » : François Cacault et le marché de l'art à Rome¹

Paolo Coen

Les acteurs du marché de l'art romain à l'époque de Cacault

- 1 Comme on le sait désormais, Rome au XVIII^e siècle est le siège d'un marché de l'art parmi les plus importants d'Europe². Le marché de l'art – en particulier celui des tableaux – est pour le voyageur Lalande la troisième force économique de l'État. En son sein travaille un nombre considérable d'agents. La plupart du temps il s'agit de marchands professionnels, c'est-à-dire de personnes qui s'adonnent exclusivement au commerce. Ainsi, Ludovico Mirri a toujours possédé une boutique située rue de la Mercede, à deux pas de la piazza del Popolo, où il vend quelques dizaines de tableaux ainsi que les précieux volumes de ses éditions, depuis *Le antiche vestigia delle terme di Tito* jusqu'au *Museo Pio Clementino*³. Quelques professionnels se concentrent exclusivement sur les peintures. Pour cette raison, dans les documents d'époque, ces derniers sont souvent appelés « *quadrari* » ou « *venditori di quadri* » et, du moins jusqu'aux années 1720, sont contrôlés par l'Academia di San Luca à laquelle ils versent une taxe tous les ans. Giovanni Barbarossa est l'un de ces « *quadrari* » ; sa boutique s'ouvre sur la place Santi Apostoli⁴. Barbarossa, l'un des derniers à payer régulièrement la taxe, jouit de la protection du cardinal camerlingue Silvio Valenti Gonzaga qui, en 1749, le fait nommer « *assessore* » ou « *ispettore* » du commissaire aux Antiquités et Beaux-Arts, Ridolfino Venuti : le marchand, chargé de veiller sur les tableaux pour lesquels une licence d'exportation est requise, devient ainsi un personnage clé dans les mécanismes de tutelle des États pontificaux.
- 2 Le marché de l'art est loin de se limiter aux professionnels. Se comptent aussi des marchands non professionnels, c'est-à-dire des personnes qui tirent du commerce des ressources supplémentaires qui s'ajoutent à celles de leur profession principale. Les

artistes y jouent un rôle de premier plan, à commencer par le grand Carlo Maratti, actif sur le marché à travers une entreprise à deux têtes, l'une dirigée par lui-même, l'autre par sa compagne Francesca Gommi. La contribution de Maratti à l'histoire du marché romain est difficile à évaluer : on lui est redevable d'avoir créé le prototype de l'artiste-marchand romain du XVIII^e qui, bien qu'interprété de temps en temps de façons différentes, reste substantiellement valable au moins jusqu'à Gavin Hamilton. Les experts en art, souvent qualifiés depuis Vasari d'« *intendenti* », apportent également une forte contribution au marché. Cette catégorie est représentée au plus haut niveau par le cardinal Alessandro Albani : dès le début des années 1720, quand il est entre autres en relation avec le Prince Eugène de Savoie-Soissons, et jusqu'à sa mort, Albani joue un rôle de premier plan sur le marché artistique romain, surtout auprès du public du Royaume-Uni et de la cour des Habsbourg de Vienne. Les intermédiaires du circuit artistique apportent en outre une remarquable impulsion. Dans de nombreux cas, il s'agit de personnalités proches du « *fare arte* », comme par exemple les encadreurs, les fabricants de couleurs ou les restaurateurs. Bonaventura Benucci, spécialisé dans la restauration des peintures à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, est l'un d'entre eux : de temps en temps, son travail lui offre l'occasion de découvrir quelques toiles de qualité médiocre ou moyenne qu'il expose et vend dans son atelier situé à l'intérieur du couvent de Sant'Andrea delle Fratte, à deux pas de la Piazza di Spagna. Après sa mort, le témoin passe à son fils Filippo, connu aussi comme paysagiste, qui prend les rênes de l'entreprise de son père jusqu'au milieu du XIX^e siècle en ouvrant une seconde boutique à Milan.

- 3 Dans la mouvance considérable des intermédiaires, les maîtres d'ouvrage maçons occupent une place à part entière. Formellement chargés de traduire concrètement les plans de l'architecte, entre autres à travers le choix de la main-d'œuvre, les maîtres d'œuvre contribuent parfois aux choix proprement artistiques ; ceci est d'autant plus vrai quand il s'agit de décorer les parties secondaires d'une église ou d'un palais ou quand les commanditaires laissent les maîtres-maçons assumer eux-mêmes les charges de l'architecte. Par exemple, Giuseppe Sardi, en plus d'être responsable de plusieurs chefs-d'œuvre d'architecture de l'époque – comme par exemple la façade de Santa Maria in Cosmedin –, est très actif dans le marché de l'art. Il possède un stock très fourni, exposé en totalité dans sa grande maison de San Giovanni dei Fiorentini⁵. Étant donné les sommes en jeu, beaucoup s'adonnent au marché, poussés exclusivement ou prioritairement par des intérêts spéculatifs. De même, s'explique la participation de quelques grands banquiers, comme par exemple Giovanni Torlonia, ultime représentant d'un groupe qui tout au long du XVIII^e rassemble Girolamo Belloni, Giacomo Antonio del Prato et Francesco Barazzi. Enfin il ne faut pas sous-estimer la participation active d'intermédiaires soit sous la forme de « *sensali* », soit sous celle d'agents artistiques proprement dits, chargés de repérer les pièces les plus notoires qui sont introduites dans la capitale par quelques grands collectionneurs européens. Entre la fin XVIII^e et le début XIX^e, Friedrich Müller appelé aussi Maler Müller, travaille pour le compte de la cour de Bavière et pour le directeur de la galerie de Munich, Christian von Mannlich, auquel il adresse régulièrement des listes de tableaux en vente à Rome. Son heure de gloire advient en janvier 1805 avec l'arrivée à Rome du jeune prince Louis de Bavière : Müller l'accompagne alors tout au long de son séjour dans la capitale, le conseille dans ses acquisitions et le met en contact avec les plus grands artistes de la ville, dont naturellement le dieu tutélaire, Antonio Canova.

- 4 Les marchands sont bien loin de constituer les seules sources d'approvisionnement pour ceux qui, à Rome, désirent se mettre en quête de tableaux ou de tout autre objet d'art. S'agissant de la production contemporaine, de toute évidence les artistes eux-mêmes sont là, prêts à recevoir des commandes pour des œuvres nouvelles ou pour en vendre d'autres déjà réalisées : selon la tradition, tous les artistes conservent dans leur arrière-boutique un certain nombre de toiles plus ou moins achevées, depuis les simples esquisses jusqu'aux toiles prêtes à être encadrées. Le cas de Pompeo Batoni en dit long sur ces habitudes qui existent depuis la fin du XIV^e siècle. Pour le reste, tout le monde semble presque miraculeusement prêt à offrir de l'art en échange d'argent frais. Les épisodes qui voient le marquis Alessandro Capponi acquérir une monnaie antique d'un paysan, ou Goethe négocier des œuvres d'art avec son propre coiffeur relèvent d'une liste extrêmement longue, tirée des sources de l'époque, à commencer par les journaux de voyage et par les livres de comptes.
- 5 Au-delà de ces quelques cas, la cible principale des tractations du secteur privé reste les grandes collections aristocratiques, comme par exemple celle des Barberini ou des Altieri. Au XVIII^e siècle, en liaison avec la chute des revenus liés à la terre, ces derniers se révèlent souvent prompts à céder les œuvres d'art qui sont en leur possession. On relève aussi la remarquable efficacité du fidéicommiss et d'autres règles liées à la protection des œuvres d'art, élaborées depuis le XVI^e siècle par l'État pontifical et continuellement renforcées tout au long du XVIII^e siècle. En ce sens, on peut aussi interpréter la cession clandestine faite au duc de Rutland de toute la série des *Sept Sacrements* de Nicolas Poussin, réalisée pour Cassiano dal Pozzo, et passée ensuite dans la maison Boccapaduli : le responsable de toute l'opération, le marchand écossais James Byres, est contraint de faire exécuter à leur place des copies, substituées ensuite « *one by one with the greatest secrecy* ». Le curé d'une paroisse ou le prieur d'un monastère peuvent connaître des difficultés et à la fin céder face à une offre consistante, peut-être aussi poussés par le phénomène de la « néophilie », c'est-à-dire par le désir de renouveler les œuvres anciennes en les remplaçant par d'autres à la mode. Dans la première moitié du siècle, les Pères de Santa Maria della Vittoria cèdent ainsi à Lord Burlington la *Madonna della Rosa* de Domenico Zampieri, dit le Dominiquin.
- 6 À Rome, par ailleurs, les marchés publics proposent une offre assez importante d'œuvres d'art. Presque chaque jour, se tiennent des ventes aux enchères de biens *post mortem*, dont les cotations semblent très proches des estimations faites dans les inventaires correspondants. Des ventes aux enchères sont ensuite organisées périodiquement par le Mont de Piété et par d'autres institutions de charité comme par exemple l'Hospice de San Michele. Une place est enfin occupée par des loteries assez fréquentes qui au lieu de gains en argent mettent en jeu des tableaux ou d'autres objets d'art. Ces jeux avec lots, régulés par le Trésor Général, présentent parfois des tableaux de grande qualité. Dans le catalogue de la loterie organisée en 1705 par le Monastère Santa Marta paraissent par exemple deux toiles de Luigi Garzi, *Apollon et Daphné* et *Vénus et Adonis* : aujourd'hui rassemblées dans la collection de la Banco di Roma, les deux pendants sont alors estimés ensemble cinq cent quatre écus.

Une offre bien organisée

- 7 L'offre de bien est abondante et surtout stratifiée. Au niveau le plus élevé, celui représenté par des œuvres cotées des centaines et parfois des milliers d'écus l'une, se

trouvent en premier lieu les maîtres contemporains les plus reconnus, comme par exemple Batoni ou Anton Raphaël Mengs, déjà à l'époque entrés dans l'Olympe. On peut noter toutefois que dans la majorité des cas, les artistes de ce niveau préfèrent, quand cela est possible, travailler sur commande et établir un rapport direct avec la clientèle. Toujours à ce niveau, on trouve les copies « d'auteurs » – de Titien et d'Annibale Carrache réalisées par Carlo Maratti – et enfin les tableaux anciens originaux, ceux qui aujourd'hui sont normalement qualifiés de *old masters paintings*. Mais, pour atteindre les cimes les plus élevées, il ne suffit pas qu'un tableau soit ancien et en bon état, c'est-à-dire intact ; le marché romain privilégie en fait d'une manière très précise certaines périodes et certains styles. À ce niveau se retrouvent les *phares* de la haute Renaissance, comme par exemple Titien ou Léonard de Vinci, les grands maniéristes vénitiens de la seconde moitié du Cinquecento, en premier lieu Véronèse, Rubens et son élève Van Dyck pour la peinture flamande, enfin et surtout les représentants du classicisme émiliens et romains depuis Raphaël – et en particulier le Raphaël de la maturité, à partir de 1508 – jusqu'à Carlo Maratti, en passant par Annibale Carracci, Guido Reni et Andrea Sacchi. Le principe de sélection s'appréhende encore mieux quand *a contrario* on le lit *ad excludendum*. C'est pourquoi généralement les cotations basses distinguent au XVIII^e siècle les courants et les peintres alternatifs à ceux déjà mentionnés, comme par exemple les *Primitifs*, les représentants du Baroque et encore plus Caravage et ses suiveurs. Ce n'est pas par hasard, donc, au moins jusqu'au-delà du milieu du siècle que ceux-ci sont exclus des stocks des marchands de haut niveau ; le cas de Carlo Maratti est à cet égard très révélateur. A l'origine de cette sélection se trouvent des choix opérés à l'intérieur de l'Academia di San Luca : dès 1670, au moment de l'inauguration de son nouveau siège, l'institution romaine a imposé à travers quelques-uns de ses représentants – y compris Giovan Pietro Bellori, Giovanni Battista Passeri, Carlo Maratti, Francesco Cozza et Giuseppe Ghezzi – un virage en faveur du classicisme, destiné à avoir des retombées profondes et immédiates au niveau tant esthétique que proprement mercantile⁶.

- 8 Les prix moyens, c'est-à-dire compris entre cinq et cinquante écus, distinguent en premier lieu des toiles d'auteurs contemporains de peintures de genre – des spécialistes de paysages ou de spécialistes de nature morte – ou encore des peintres d'histoire de second ordre. Dans la même fourchette de prix se retrouvent de nombreuses œuvres anciennes. Quelques-unes parmi celles-ci, bien que réalisées par des auteurs cotés, sont alors dépréciées à cause de leur mauvais état de conservation ; dans d'autres cas, au moins aussi nombreux, la dépréciation se mesure à la pertinence des œuvres selon les périodes, les écoles ou les auteurs qui – comme on l'a déjà observé – jouissent alors du peu d'enthousiasme critique.
- 9 Il y a enfin une grande quantité d'œuvres de bas niveau à disposition des acquéreurs, c'est-à-dire de pièces évaluées de cinq écus à quelques *baïoques*. Pour ainsi dire, moins de ce que peut valoir un sac de bonne farine, une tente en bon tissu ou l'ensemble des harnais d'un cheval. Ce véritable océan de peintures à bas coût, représentant aussi le symptôme d'un désir de décoration, est drainé par quelques filons iconographiques porteurs, c'est-à-dire le paysage, la peinture religieuse et les portraits. L'analyse de la collection de Giovanni Rumi⁷ en est un excellent témoignage. Ce « *quadraro* » possède une boutique située sur la piazza del Gesù et dispose les trois cents tableaux de son stock côte à côte, à la verticale, alignés selon leurs différents formats. La consultation devient donc facile et rapide, comme cela se passe plus ou moins aujourd'hui dans une

boutique de posters : l'acquéreur parcourt rapidement les différents alignements des doigts et sélectionne le tableau dont il a besoin – qu'il s'agisse du pape de l'époque sur le trône de Pierre, Innocent XI, ou d'un saint très populaire comme saint Antoine de Padoue, Charles Borromée ou Philippe Neri – dans le format « *da testa* », « *da mezza testa* », ou « *d'imperatore* ». L'analyse de la collection de Giuseppe Sardi, déjà citée, en est un autre exemple. Les plus de mille sept cents tableaux de sa réserve reposent dans une large mesure sur le paysage ou sur la peinture « de genre ». Cotées en moyenne un peu plus d'un écu chacune, ces peintures sont pour la plupart celles de la main de peintres contemporains : à un siècle et demi de distance, l'exemple bien connu du Caravage, qu'un marchand d'art contraignit, lorsqu'il était jeune, à peindre des têtes « *per un grosso l'una* », le confirme pleinement.

Les acheteurs contemporains de Cacault

- 10 Mais qui achète les tableaux à Rome ? Une part notable est acquise *intra muros*. Cela signifie par la capitale elle-même – c'est-à-dire par des personnes et des institutions à l'intérieur de l'enceinte d'Aurélien – ou par les provinces des États pontificaux, comme le laissent à penser les flux qui tout au long du XVIII^e s'orientent vers le haut Latium, l'Ombrie et les Marches. De plus, le XVIII^e siècle, comme on le sait, voit se développer de façon exponentielle les demandes provenant de l'étranger. Si, encore au début du siècle, l'Espagne reste un pôle de référence, à mesure que le temps passe, la tendance s'infléchit vers la France, l'Angleterre, les cours scandinaves et germaniques, la Pologne et la Russie.
- 11 La demande qui, dans sa diversité géographique, est très fortement soutenue tout au long du siècle est très hiérarchisée. Quelques personnes disposant de ressources financières importantes investissent sur le marché de l'art des centaines, parfois des milliers d'écus. Ainsi se comportent divers pontifes romains ou souverains d'Europe, de Benoît XIV à Gustave III de Suède, ou d'importants membres de l'aristocratie locale ou étrangère – très souvent protagonistes de ce vaste phénomène que l'on désigne communément sous le nom de *Grand Tour*. Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt en est un bon exemple. Héritier de la charge des impôts de Montauban et de ce fait très riche, Bergeret, comme on le sait, part pour l'Italie très tardivement, lorsqu'il a environ soixante ans. Dans son cas, les voyages et les acquisitions connexes d'œuvres d'art ont valeur d'expériences, visant à signaler le niveau de richesses et de culture qu'il a atteint. Ces personnes préfèrent souvent ne pas intervenir directement sur le marché romain et confèrent donc la charge à des agents de confiance. C'est le cas du comte de Leicester, commettant de Holkham Hall, une des demeures anglaises les plus célèbres de l'époque. Vers le milieu du siècle, le comte expédie à Rome pour quelques années Matthew Brettingham, qui enregistre minutieusement les tractations dans son livre de comptes : parmi ses nombreuses acquisitions se trouve le carton de la *Bataille de Cascina*, à l'époque considéré comme un original de Léonard de Vinci, et qui se trouve encore aujourd'hui à Holkham.
- 12 Quelques *homines novi* se distinguent des autres par un notable pouvoir d'achat. Le maître-maçon aisé et entrepreneur de bâtiment Nicolas Giobbe, qui s'est distingué entre autres par le soutien apporté au jeune Piranèse au début des années 1740, destine à peine moins de deux mille six cents écus à la collection de dessins et au moins quatre mille à celle des tableaux. Focalisée sur des œuvres contemporaines, sa collection de

tableaux est conservée pour la majeure partie dans deux grandes pièces de sa maison de ville à Macel de' Corvi, à proximité de la rue Alessandrina. Vers le milieu du siècle Fabio Rosa, exacteur au service de la noblesse et du clergé de Rome⁸, monte une remarquable collection. En dehors de sa profession, Rosa nourrit deux passions, la chasse – attestée entre autres par la caricature de Carlo Marchionni au musée de Rome – et justement « *la collezione bellissima dei quadri* » pour laquelle il peut se prévaloir de l'expérience acquise au sein de sa famille : son père est en effet le célèbre peintre génois Francesco Rosa, le frère Sigismondo est lui aussi un artiste d'un certain renom. A la fin de sa vie Carlo Rosa possède une collection de plus de deux cents peintures, pour certaines héritées de son père, pour le reste, fruit d'un investissement de quelques milliers d'écus. Si l'on s'en tient à l'expertise d'Agostino Masucci et de Placido Costanzi, « *Due quadri d'imperatore per alto ovati con cornici intagliate contornate e dorate rappresentanti prospettive originali del Signor Cavalier Panini* », ainsi que la *Prédication d'un apôtre* et *Les Ruines du forum romain* appelée aussi *Les Archéologues*⁹ valent bien cent cinquante à elles seules. Pour le reste, la collection, conservée encore aujourd'hui en bonne partie à l'Académie San Luca conformément au legs héréditaire, se partage assez également entre portraitistes – parmi lesquels Filippo Lauri, Benedetto Luti, Giuseppe Garzi et Francesco Trevisani – et spécialistes de la *veduta* et du paysage comme Salvator Rosa, Gaspard Van Wittel et les deux Van Bloemen.

- 13 À l'opposé se situe la demande de bas niveau qui par certains côtés constitue le moteur de l'économie artistique du temps et qui est liée au nombre important de personnes disposées à consacrer à l'art un budget de cinq écus et peut-être moins. Il s'agit de catégories plus humbles, de pèlerins désireux d'emporter avec eux le visage d'un saint martyr ou le panorama d'une basilique importante, de marchands au détail, des artisans ou du personnel domestique ou de service qui veulent satisfaire les exigences traditionnelles de dévotion privée ou des aspirations à des éléments décoratifs élémentaires, désormais largement diffusés. Sur les murs de tous les appartements romains de l'époque, même modestes, on trouve au moins une petite *Madone*, une toile avec des fleurs ou un paysage, de petites dimensions ou exécutées sur du papier. La logique de la mode et des héritages font que ce type de décorations est destiné presque toujours à disparaître au bout d'une génération : leur identité et leur consistance, comme du reste il arrive dans la Hollande dite du Siècle d'Or, ne peuvent être reconstituées qu'à travers les inventaires. Giovanni Battista Longhi, barbier, orne sa médiocre boutique de vingt-quatre tableaux grands et petits, certains avec le cadre, d'autres sans, tous « *ordinari* », ou de qualité médiocre, à ceci s'ajoutent onze autres tableaux « *cattivi assai* » ou de petit prix, deux autres sur papier et enfin un dernier sans cadre. En 1791, un maçon, Vincenzo Battarelli, laisse en héritage à sa fille unique, Maria Lauretta, seize toiles : un *Saint François*, et une *Nature morte avec fruits* « *d'imperatore* », de bonnes dimensions, sont cotés deux écus chacun et un lot de quatorze toiles de formats et de sujets divers est estimé collectivement un écu et demi.
- 14 Entre ces deux pôles opposés, des professionnels et fonctionnaires de l'administration pontificale portés par le désir d'embellir leur maison et d'y accueillir dignement leurs hôtes et qui sont engagés dans une politique d'ascension sociale le plus souvent liée à des alliances matrimoniales achètent souvent des tableaux de quelques dizaines d'écus romains. Appartiennent aussi à cette catégorie d'acheteurs des établissements religieux de ville ou de province qui désirent acquérir des portraits du nouveau pape et du saint à peine canonisé ou substituer les images anciennes par d'autres à la mode. Un effort financier *grosso modo* analogue est enfin consenti par les membres du clergé ou de

l'aristocratie qui, encore jeunes et donc en attente d'hériter des chefs-d'œuvre de famille, se trouvent dans l'obligation de satisfaire les devoirs de représentation liés à leur rang. Le comportement de la comtesse Caterina Geminiani de Meravilles, fille de Enrica de Meravilles et d'Agostino Geminiani, en est une preuve. Au printemps 1755, la comtesse se tourne vers Giovanni Sardi pour obtenir un ensemble de tableaux d'ornement. Tout en assumant officiellement la condition de chanoine, Giovanni est une personne capable de satisfaire ce genre de demande. A l'occasion, il collabore en qualité d'agent auprès de Giovanni Sardi, son père, déjà mentionné. Le 25 avril 1725, les parties signent donc un contrat pour un premier lot de tableaux, vingt-et-une pièces pour un peu moins de soixante écus ; ce lot inclut un *Saint François de Sales avec anges* de sept palmes sur cinq « *dipinto assai di buon gusto* ». Si l'on se fonde sur la pratique de Sardi, on peut raisonnablement parler d'une exception. Après l'été, la comtesse se manifeste pour l'achat d'un second groupe de tableaux. Constitué de vingt-quatre toiles, le lot vaut cette fois au total cinquante-six écus et soixante *baïoques* : si on exclut le *Sacrifice de Noé* et la *Cananéenne*, tous les deux d'une valeur de cinq écus et tous les deux de sept palmes sur cinq, la qualité cette fois est encore plus ordinaire, signe évident que les pièces vont remplir les espaces restés encore libres. La qualité globale des peintures et la décision de les louer plutôt que de les acquérir à titre définitif laissent penser qu'il s'agit d'un choix dicté par de simples raisons de contingence. A partir du 3 octobre 1768 en effet, la noble dame sera capable d'exhiber douze peintures originales dignes de son rang « deux Tête avec fleurs de Dapret », « quatre avec Histoires sacrées de Giovan Francesco Grimaldi », « deux de Francesco Dapret avec Putti del Trevisani » « deux de Conca avec Saint Joseph [et] la Simplicité », les deux premières cotées dix écus chacune et les restantes vingt-cinq. Giuseppe Garampi, destiné à devenir l'un des personnages clé de la culture romaine de la seconde partie du XVIII^e siècle manifeste un comportement identique au tout début de sa carrière. Cadet d'une famille noble de Rimini, Garampi était arrivé à Rome vers la fin de 1746, en s'imposant très tôt par ses qualités d'homme sérieux : aux yeux de Benoît XIV, il était en réalité la personne apte à recevoir la charge de Préfet des archives vaticanes – effectivement obtenue le 19 juillet 1751, associée à une prébende annuelle de cinquante écus – suivie peu de mois après par celle de chanoine de Saint-Pierre. Ce sont précisément les étapes initiales d'une brillante ascension au sein du corps ecclésiastique qui aboutira à sa nomination d'archevêque, et en 1785 à celle de cardinal. Au milieu du siècle, Garampi se trouve mal préparé face à des ruptures de carrière imprévues et à la nécessité connexe de conférer un plus grand lustre et decorum à sa demeure romaine pour faire face à une intense vie sociale. Exactement comme la comtesse Geminiani de Meravilles, il décide de se tourner vers Giuseppe Sardi chez qui il loue un lot de quarante-six peintures pour un montant de quatre-vingt-quatre écus environ. Pour la plupart, il s'agit d'œuvres de prix médiocre compris entre l'écu et quinze *baïoques* ; cependant de temps en temps émergent quelques pièces relativement plus prisées : une *Prédication de saint Jean Baptiste* et une *Légende d'Orphée* de cinq écus l'une et enfin une *Crèche*, « *in tela d'imperatore* » de cinq écus et quatre-vingts *baïoques*.

François Cacault à Rome

- 15 François Cacault, né en 1743 à Nantes, d'une famille d'artisans à la tête d'une entreprise de faïence, gagne Paris en 1762 pour recevoir une formation d'architecte militaire¹⁰. En cette qualité, il entreprend en 1769 le *Grand Tour*. Les années suivantes, jusqu'en 1774,

restent encore aujourd'hui enveloppées de mystère. Les trois premières années jusqu'en 1772 semblent s'être passées en Italie qu'il visite « dans toute son étendue »¹¹ ; plus tard il a cependant l'occasion de parcourir le reste de l'Europe, y compris l'Allemagne, la Suisse, les Pays-Bas et l'Angleterre¹². Il semble devoir sa fortune à Joseph-Henri Bouchard d'Esparbès de Lussan, marquis d'Aubeterre, gouverneur de Bretagne et ensuite maréchal de France qui en 1775 choisit le jeune homme comme secrétaire et dix ans plus tard l'emmène avec lui en Italie, lui ouvrant les portes d'une brillante carrière de diplomate¹³. A la mort du marquis d'Aubeterre (en 1785), Cacault passe au service de l'ambassadeur de Naples, Louis-Marie de Talleyrand-Périgord, l'oncle de l'évêque d'Autun, et assiste entre autres aux fouilles de Portici. Au cours des années quatre-vingt-dix, Cacault se fait remarquer par une série d'écrits à thèmes politico-culturels. Au cœur de ses propos, le contrôle de la péninsule et en particulier de Rome est considéré comme ouvrant la voie à la suprématie – non seulement militaire, mais aussi culturelle – de la France républicaine sur l'Europe entière. Aux yeux du Directoire, Cacault devient ainsi l'homme approprié pour surveiller et acter les clauses de l'armistice de Bologne : comme on le sait, de telles clauses prévoient entre autres que l'Etat pontifical concède à la France révolutionnaire cinq cents manuscrits et cent œuvres dont des statues, des peintures et des objets d'art¹⁴. À partir de ce moment, Cacault entre dans l'orbite du général Bonaparte. En réalité, c'est le commandant en chef de l'armée d'Italie qui le convoque à Milan le 26 juillet 1796 pour lui conférer sa charge¹⁵. Tous les deux sont encore ensemble le 16 et le 17 février 1797 à Tolentino dans les Marches, pour rencontrer la délégation pontificale et établir de nouvelles clauses. Bonaparte, ayant refusé une première ébauche de paix présentée par les légats du pape Pie VI, il confie à Cacault la rédaction des articles définitifs qui imposent des mesures encore plus drastiques face aux États pontificaux¹⁶. Dans l'après-midi du dimanche 19, les deux délégations signent le document original de paix où les signatures des deux représentants français, Bonaparte et Cacault, paraissent l'une à côté de l'autre¹⁷. Pour résumer, Cacault est donc l'homme qui en 1802 s'établit à Rome en qualité de ministre plénipotentiaire du gouvernement français : il occupe cette position jusqu'en mars 1804, date à laquelle il est remplacé par le cardinal Fesch. Il rentre en France, siège au Sénat, mais meurt le 10 octobre 1805 à Clisson.

La collection italienne de Cacault

- 16 Au cours de sa vie, Cacault construit une collection d'œuvres d'art, destinée en 1810 à constituer le noyau fondateur du musée de Nantes. Il est utile avant tout d'appréhender l'importance numérique de la collection. Les estimations officielles attestent de 64 pièces de sculpture, de 134 recueils et 64 albums d'estampes – pour un total de 10 646 gravures – et enfin de 1 555 peintures¹⁸. Il s'agit, comme on le voit, de chiffres considérables qui à tous les niveaux placent Cacault comme l'un des précurseurs directs de tout ce que mettent en œuvre un peu plus tard le cardinal Fesch et Wicar.
- 17 La collection est rassemblée selon des modes et des processus d'acquisitions divers. Quelques objets arrivent aux mains du collectionneur à travers un don, ce qui est une pratique courante envers toute personne qui a assumé d'importantes charges politiques et diplomatiques, à l'époque de Cacault. C'est ce qui se passe avec la *Vue du Colisée* en mosaïque et la collection d'estampes du Cabinet de chalcographie qui

proviennent de la collection du pape Pie VII¹⁹ et le *Croisé* d'Antonio Canova, offert par l'auteur lui-même à Cacault.

- 18 D'autres œuvres sont le fruit de commandes adressées directement aux artistes. Ceci vaut surtout pour les sculptures. Par le biais du *patronage*, Cacault établit des contacts avec les plus fameux artistes de l'époque, dont Francesco Massimiliano Laboureur, Giuseppe Ceracchi et enfin Antonio Canova. Dans certains cas, il s'agit d'originaux, comme par exemple le *Hyacinthe blessé par Apollon* de Laboureur²⁰ ou le *Portrait de Napoléon Ier*, commencé par Cerrachi et terminé par le même Laboureur. L'artiste préféré reste toutefois Canova. Cacault possède au moins sept œuvres du maître vénitien y compris le plâtre colossal, le *Portrait du pape Clément XIII* qui, réalisé avant 1792, doit être compté à tous égards parmi les chefs-d'œuvre. En 1802, il endosse le rôle d'agent ou de médiateur quand Canova reçoit de Paris l'ordre d'exécuter le *Portrait de Napoléon Premier Consul*. Face aux réserves du sculpteur, Cacault affirme :

La nature produit de temps en temps de grands hommes de tout genre. Ces grands hommes, quand ils appartiennent au même siècle, se doivent appui, affection et concours. Le grand homme de guerre de la France [Napoléon] a fait le premier de son devoir, il a appelé, avec des manières royales, le grand homme des arts de l'Italie. Celui-ci ne peut refuser l'invitation qui lui étoit due. Il manqueroit à sa vocation, à son étoile, à sa destinée²¹.

- 19 Les reproductions d'antiques constituent un autre type de commande, souvent considérées à juste titre comme des « copies d'auteur ». Relèvent de cette catégorie les copies de statues ou groupes célèbres faisant partie de collections romaines, par exemple celle du *Centaure*, de l'*Hermaphrodite* et du *Gladiateur Borghèse*, de l'*Hercule* et de la *Flora Farnèse* ou encore du *Gaulois se suicidant avec sa femme* – parfois aussi appelée *Le groupe de Aria et Petus* – dont Laboureur est, une fois de plus, chargé²². Ces productions sont traditionnellement disponibles sur la place romaine, surtout au XVIII^e siècle alors que le plâtre pour des raisons d'économie côtoie, et en de nombreuses circonstances, supplante le marbre. Dans la première moitié du siècle Andrea Procaccini, un des principaux élèves de Carlo Maratti, conserve dans son atelier de nombreuses reproductions de ce genre, y compris l'*Apollon du Belvédère* et l'*Hercule Farnèse*. Quelques décennies plus tard, se place Brettingham : ce dernier ne se limite pas à expédier un certain nombre d'œuvres à Holkham Hall, une fois retourné dans sa patrie, il devient une sorte de grossiste du genre, contribuant à peupler les jardins de toute l'Angleterre de héros et de divinités provenant de Rome.

Fig. 1. Pierre-Jacques Volaire, *Vue du Vésuve en éruption*, 4e quart du XVIIIe siècle, huile sur toile, 130,7 x 227,5 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 733.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts / Photographie : Gérard Blot

- 20 Durant le séjour de Cacault, ce genre d'activité est soutenu par le grand sculpteur irlandais Christofer Hewetson, et par Thorvaldsen, probablement le plus redoutable concurrent de Canova. Dans les premières années du XIX^e siècle, la description de son atelier situé sur les pentes du Pincio, révèle en réalité l'existence tant de marbres originaux – dont divers portraits d'hommes et de femmes nobles anglo-saxons, à différents stades de finition – que de quelques dizaines de plâtres. Bien plus rares sont les commandes de peintures. Cela vaut surtout pour les originaux. Exception faite pour quelques peintures de Sablet et de Pierre-Jacques Volaire, comme la *Vue du Vésuve en éruption* (fig. 1) et de *Portici*, Cacault montre peu d'intérêt pour les grands maîtres contemporains, en particulier pour tous ceux qui œuvrent à Rome²³. De plus, on connaît bien son peu de considération pour les maîtres français : dans une lettre à Lucien Bonaparte il fait référence au « mauvais goût maniéré et affecté des ouvrages de nos artistes depuis cent ans²⁴ ». Les choses tendent à changer dans le domaine des reproductions : le diplomate français peut alors se tourner vers l'important réservoir des peintres de deuxième et troisième catégories – et donc presque inmanquablement anonymes – pour obtenir des copies de quelques chefs-d'œuvre romains, à commencer naturellement par les fresques de Raphaël des *Stanze* vaticanes et dans ce cas d'échelle réduite. Il s'agit ici encore d'un processus tout à fait habituel dans la Rome de l'époque. A lui seul, le cas de Pompeo Batoni en est la preuve : il est impliqué dans ce processus, non seulement durant les années 1750 – lorsque le cardinal Alessandro Albani le fait entrer dans l'équipe restreinte et très choisie responsable du cycle impressionnant des reproductions commandées par Hugh Smithson, comte de Northumberland, pour sa maison londonienne sur le Strand – mais également selon les sources, lorsque jeune et inconnu, il réside un certain temps à La Farnésine, justement pour recevoir de la part de touristes des commandes pour des copies, tantôt dessin tantôt huile, partielles ou totales, du *Banquet des Dieux*.

Fig. 2. Bernardo Daddi (att.), *Madone et Sant'Antonio abbé*, 1330-1335, tempera sur bois, 0,37 x 0,22 m, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 2.



© RMN

- 21 La majeure partie des œuvres provient néanmoins du marché « libre ». Les sources connues sur la provenance des tableaux, en réalité plutôt rares, montrent que Cacault depuis qu'il est jeune réalise des acquisitions, au moins à partir des années 1780. Une partie de ses achats est réalisée directement en France, en particulier à Paris qui, du reste on le sait, se constitue tout au long du XVIII^e siècle comme l'une des capitales reconnues du marché européen. Cela vaut naturellement pour les deux copies de la *Vierge aux rochers* : elles proviennent en fait de la première version du chef-d'œuvre de Léonard, inventorié dans les collections du roi de France depuis 1627 ; par ailleurs, on peut affirmer à propos des deux Bernardo Strozzi, représentant la *Guérison du paralytique* et la *Conversion de Zachée*, du moins en se tenant aux hypothèses, qu'elles furent acquises auprès d'un marchand français sur la place de Londres, au terme d'un parcours assez tortueux²⁵. La majeure partie des acquisitions de Cacault est toutefois réalisée pendant ses voyages à l'étranger qui lui offrent la possibilité de visiter et d'écumer d'autres centres reconnus du commerce artistique européen, de l'Allemagne aux Pays-Bas jusqu'en Italie. Les deux panneaux représentant respectivement une *Madone et Saint Antoine abbé* (fig. 2), à l'époque sous le nom de Bernardo Daddi²⁶, proviennent de Florence, selon ce qu'en dit le collectionneur et marchand Lamberto Cristiano Gori, à propos de la collection. D'autres négociations se font à Gênes²⁷, d'autres encore à Naples où Cacault prend en 1785, le poste d'un expert en art d'exception, Dominique Vivant Denon, qu'il occupe environ sept ans. C'est de là, c'est-à-dire à l'ombre du Vésuve que proviennent probablement entre autres le *Jésus parmi les docteurs* de Jusepe de Ribera, aujourd'hui attribué au Maître de l'Annonce aux bergers, le *Saint Jérôme* de Matthias Stomer, le *Christ mort* de « Gherardo delle Notti »,

aujourd'hui sous le nom de Giacomo Farelli, la *Nature morte* attribuée encore aujourd'hui au cercle des « Recco » ou encore les tableaux de Giordano et de Solimena²⁸.

- 22 Par bien des côtés, aucune ville, aucune place marchande ne semble toutefois pouvoir rivaliser avec Rome. En réalité, c'est là, et nullement ailleurs, que Cacault achète la plupart des pièces de sa collection. C'est justement sur les rives du Tibre que la collection reçoit cette connotation particulière où se manifeste la volonté de la transformer en un musée à vocation pédagogique pour de futures générations d'artistes et d'experts en art, collection qui serait établie en France.

Le coût des œuvres de la collection

- 23 Un petit nombre d'œuvres se situe à la fourchette haute des prix moyens. Cela vaut pour les sculptures commandées par Cacault comme *Hyacinthe blessé* de Laboureur, déjà cité, estimé 1800 francs en 1808 à peine trois ans après la mort du mécène. La plupart des œuvres de cette collection – en particulier les peintures – sont d'un prix moyen et encore plus souvent inférieur, comme on s'en souvient, elle comprend des peintures à cinq écus romains, voire moins, par exemple deux cents tableaux pour lesquels est demandée à l'automne 1802 la licence d'exportation de Rome vers la France valent en moyenne exactement cinq écus²⁹. Cinq cents autres pour lesquels est requis un document analogue au printemps de l'année suivante, atteignent à peu près la même somme, quatre écus en moyenne : ce n'est pas un hasard s'il est alors spécifié qu'ils sont « *di mediocre valore* »³⁰.

Fig. 3. Gysbrecht Lytens, *Paysage en hiver*, 2e ¼ du XVII^e siècle, huile sur bois, 80 x 123 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 502.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts / Photographie : Gérard Blot

- 24 Le fonds le plus consistant de la collection est constitué d'œuvres anciennes. La plupart des choix de Cacault sont en conformité avec le goût du temps. Cela vaut pour le *Paysage en hiver* – parfois appelé *Patineurs sur un canal* – qui fut un temps attribué à

Brueghel, et qui est aujourd'hui inséré dans le catalogue du paysagiste d'Anvers, Gysbrecht Lytens (fig. 3). Il est certainement possible que Cacault l'ait acheté pendant son voyage aux Pays-Bas ; on peut cependant souligner qu'il s'agit d'une pièce qui en réalité est conforme alors à tout ce qui se trouve normalement sur la place de Paris comme sur celle de Rome. Au début du siècle, par exemple, Bernard Weiss et Johann Georg Heff importent directement du nord de l'Europe plus de deux cents peintures qui sont ensuite revendues sept cents écus à l'artiste Biagio Puccini, marchand romain. L'intérêt patent pour la peinture nordique, surtout quand elle traite de thèmes de « genre », est confirmé au milieu du siècle par les acquisitions faites par différentes familles aristocratiques, dont celle des Corsini. À la fin du siècle Ludovico Mirri, dont on a déjà parlé, peut donc rédiger un catalogue de sa réserve dans lequel le nombre des tableaux de « *pittori italiani* » est égal à celui des « *pittori oltramontani* ». Toujours en conformité avec les goûts de l'époque viennent ensuite les choix opérés en faveur du classicisme dont témoignent d'une façon générale les copies. Au-delà des reproductions de Raphaël, déjà citées précédemment, Cacault possède en fait les reproductions des pièces maîtresses des peintres phares de l'académie, Annibale Carrache, Guido Reni et Guercino. Ceci ne doit pas étonner : formé comme architecte, le diplomate français maîtrise en réalité la théorie artistique italienne sur laquelle il se maintient constamment à jour comme en témoigne la présence dans sa bibliothèque de la *Scuola pittorica* de l'abbé Luigi Lanzi³¹. Au-delà du simple hommage rendu à une personnalité politique de premier plan, la nomination de Cacault comme membre « *d'onore* » de l'Académie romaine de San Luca en octobre 1802 sous le principat d'Andrea Vici d'Arcevia³² trouve une explication logique.

Les spécificités de la collection

Fig. 4. Cosme Tura, *Saint Nicolas de Bari*, 1484, tempera sur bois, 74 x 37 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 18.



© RMN

- 25 En parallèle Cacault s'intéresse aussi à différentes périodes, à divers courants et auteurs. Cela vaut en premier lieu pour les « *fondi oro* » des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Dans la collection de Cacault on recense vingt-six tableaux de ce type qui en 1808 sont considérés « très précieux de l'origine de la peinture »³³. Outre deux petits tableaux de Gori, déjà cités précédemment, ce fonds inclut des objets d'une importance remarquable du *Saint Sébastien* avec un *saint franciscain* au *Saint Nicolas de Bari* (fig. 4), l'un attribué au Pérugin, l'autre à Cosme Tura. Pour les historiens et critiques de ceux que l'on a appelé « Primitifs », Cacault joue un rôle de premier plan, comme on l'a par ailleurs plusieurs fois noté³⁴. Tout au long du XVIII^e siècle, les « *fondi oro* » occupent en réalité une place marginale à l'intérieur du marché artistique romain. Pas seulement. Ainsi les collectionneurs qui s'y intéressent – il suffit de se souvenir du marquis Alessandro Gregorio Capponi, Agostino Mariotti, le cardinal Francesco Saverio de Zelada ou du cardinal Gregorio Assemani – sont en général davantage poussés par une curiosité d'ordre historique et anthropologique plutôt que par un réel intérêt esthétique. Cacault, comme on l'a montré plusieurs fois, se situe juste au moment du retournement en leur faveur qui est, dans son cas, principalement lié à l'influence de Seroux d'Agincourt. En effet Cacault – mais aussi son secrétaire Artaud de Montor, lui aussi admirateur des « Primitifs » – est certainement en relation avec le grand érudit transalpin qu'ils rencontrent tous deux à Rome bien avant la publication de *l'Histoire de l'art par les monumens*. Le 13 février 1794, par exemple, Cacault, dans une lettre, exprime une admiration sans réserve pour le grand érudit tout en déplorant l'état misérable de ses conditions de vie³⁵. La proximité de Cacault avec Seroux n'exclut donc pas d'autres influences.

- 26 À ce stade arrêtons-nous un peu longuement sur Colin Morison, dont le nom émerge depuis peu des archives romaines. La collection de l'Écossais – qui présente un fonds imposant d'au moins trois cents tableaux peints par « *Antique masters earlier than Raphaël* » – devait être connue de Cacault. Jusqu'à sa mort, en 1814, Morison habite en effet rue San Sebastianello : les deux hommes sont donc voisins, du moins jusqu'à ce que Cacault quitte la piazza di Spagna pour la via dei Coronari dans le quartier de la place Navone³⁶.

Fig. 5. Georges de la Tour, *Vielleur*, 1er ¼ du XVII^e siècle, huile sur toile, 162 x 105 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, inv. 340.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts / Photographie : Gérard Blot

- 27 La collection du diplomate français se distingue ensuite par un ensemble lié à différents titres au Caravage. À l'époque, par exemple, le *Portrait d'artiste* et le *Saint Pierre libéré par un ange*, aujourd'hui au musée de Nantes, sont attribués à Caravage à l'époque de Cacault, mais sont à présent donnés respectivement à Giacomo Farelli et à Filippo Vitale³⁷. Encore plus nombreuses naturellement sont les toiles qui relèvent du naturalisme. Aux tableaux de Ribera, Stomer et Gerrit van Honthorst déjà cités précédemment, on peut ajouter facilement un groupe assez important qui inclut entre autres le *Rêve de saint Joseph* et le *Vielleur* (fig. 5) : les deux toiles à l'époque attribuées respectivement à Seghers et à l'École espagnole sont aujourd'hui reconnues parmi les œuvres principales du catalogue de Georges de la Tour³⁸. Comme on a pu le noter, Cacault achète à Naples une bonne partie des tableaux du naturalisme, probablement à partir de 1785. Dans la lignée des *Vies* de Bernardo de Dominici, il était alors admis que la contribution de Caravage avait été un moment clé dans la constitution de l'école de peinture de cette ville. Au temps de Cacault, cette idée est reprise dans *Vicissitudes de la culture des Deux-Siciles* de Pietro Signorelli, publié en 1784 et 1786³⁹. Mais cette passion

pour le naturalisme est en revanche plus singulière, lorsqu'elle est replacée dans le contexte romain. Comme on le sait, Caravage et les siens depuis 1670 avaient été dépréciés par la critique et le marché. Ce qui explique leur absence virtuelle pendant une bonne partie du XVIII^e siècle dans les collections des marchands d'œuvres haut de gamme et parallèlement leur abondance dans ceux de bas de gamme : signalons seulement l'inventaire de Giuseppe Sardi où le nombre de toiles attribuées au Caravage et aux caravagesques se chiffrent à quelques dizaines. Les premiers signes de rupture se manifestent dans les années soixante alors que le public anglais, dans le sillon du renouveau du goût initié en Angleterre par William Hogarth, commence à prêter une plus grande attention au Naturalisme. À Rome, on peut considérer comme un moment important, en 1764, le passage en Angleterre grâce à Thomas Jenkins d'une série entière de Matthias Stomer dédiée à la Passion du Christ – dont fait partie le *Pilate se lave les mains*, aujourd'hui au Louvre ; au début des années soixante-dix lui fait écho Gavin Hamilton qui décide de conclure sa *Schola italica picturae* – un album de quarante gravures d'auteurs italiens du XV^e et XVI^e siècles les plus renommés – avec une reproduction des *Bari* de Caravage, aujourd'hui au Kimbell Art Museum de Fort Worth.

- 28 Étant donné les habitudes de Cacault, il se peut qu'une partie de ses tableaux ait été achetée par le biais de ventes publiques. Déjà le 18 décembre 1788, il assiste à la vente *postmortem* du maréchal Richelieu où il achète un des tableaux aujourd'hui attribué à Simon Vouet⁴⁰. Rome, comme on l'a noté, offre de très grandes occasions. Marchands, experts en art et collectionneurs par exemple se rassemblent, l'été 1755, à l'occasion de la vente aux enchères de la collection du cardinal Gioacchino Besozzi où Thomas Jenkins pour la somme de 75 écus achète entre autres huit *Vues de Rome* « *extremely well painted* » par Giovanni Battista Busiri. En 1802, Lorenzo Ingami, négociant de tableaux « *ai Borgognoni* », déclare avoir refait son stock « *dall'eredità della Chiara Memoria del Cardinale Cibo* », en faisant l'acquisition de nombreuses pièces de « *mobilio* », c'est-à-dire de piètre qualité. Cacault se tourne ensuite vers le monde très diversifié des marchands, en portant son attention en particulier sur « *Corazzetto* » à l'époque Antonio Cola, mentionné plusieurs fois par les sources comme son principal fournisseur⁴¹. Originaire de Palestrina où il est né en 1752, Cola travaille à partir d'une réserve de grande importance⁴². Dans ses mémoires, Artaud de Montor le dit propriétaire d'au moins vingt mille tableaux. La déclaration autographe faite par le même Cola, le 1^{er} novembre 1802, à l'occasion de l'« inventaire des biens », semble plus crédible : le marchand se dit propriétaire de deux mille tableaux « *di autori (...) non cognosciuti* » dont la valeur moyenne tourne autour de trois paus, et de « *diversi pezzi di frammenti antichi e moderni di pessima qualità*⁴³ ». Tout laisse à penser qu'il s'agit d'un des classiques vendeurs « au mètre » déjà cités précédemment, comme Giovanni Rumi, Pellegrino Peri ou Giuseppe Sardi. Pour agrandir son entreprise, Cola s'attache la collaboration de sa femme Angela Carosini, de quatre ans son aînée, elle aussi originaire de Palestrina. À l'opposé leur fille unique, Lucia, née en 1774, est incapable de travailler : en 1812, ses parents jugent qu'il est impossible de la garder chez eux et qu'ils doivent la placer « *alli pazzi* », c'est-à-dire dans un établissement pour maladies mentales. La solution sera trouvée quelques mois avant la mort d'Antonio, le 24 août 1814⁴⁴ : un Français du nom de Nicolas Duclos, fils de Vincent Duclos et lui aussi issu d'une famille de « *quadrari* » accepte d'épouser Lucia, en échange du commerce de son beau-père et de son contenu⁴⁵. La vie et le travail de la famille Cola se partagent entre la maison à deux étages, au numéro 10 de la rue Anima, et le magasin de tableaux, situé à quelques mètres de distance du n°8 du vicolo Febo, c'est-à-dire à proximité de l'hémicycle de la

place Navone. À cette époque, comme aujourd'hui, il s'agit d'un quartier important pour qui désire vendre de l'art et qui se nourrit aussi de la présence des touristes. Signalée à partir du XVII^e siècle dans les « *diari* » de John Evelyn, la place au siècle suivant s'enorgueillit de la présence de Belisario Amidei : frère du libraire et éditeur Fausto, Belisario se qualifie comme l'un des marchands les plus importants d'art et d'antiquité du milieu du XVIII^e siècle romain. La boutique de Corazzetto, au-delà de sa notoriété, est aussi pratique en termes de logistique : lors de son dernier séjour Cacault habite en fait au palais Lancellotti, situé à quelques pas⁴⁶.

- 29 Tout laisse à penser que Cacault lors de ses acquisitions « en bloc » d'un stock de marchandises chez Corazzetto ou d'autres vendeurs « au mètre », agit seul. À entendre l'auteur de son éloge funèbre, il est parfaitement capable de juger la marchandise : « les amateurs ne manquent pas, les vrais connaisseurs sont rares. Monsieur Cacault parlait des arts en homme passionné, il en jugeait en homme instruit⁴⁷ ».
- 30 Quand il s'agit de pièces particulières et spécialement coûteuses, il s'attache probablement l'aide d'agents et de conseillers capables de lui fournir les plus grandes garanties d'authenticité et de conservation. L'histoire du marché romain est pleine de situations de ce genre, à tel point que c'est une pratique commune. C'est le cas entre autres de Giovanni Paolo Panini, par exemple, pour le marquis Capponi et le cardinal Silvio Valenti Gonzaga ; à la fin du siècle, l'Autrichien Anton von Maron est à son tour un *connoisseur* et agent très renommé. Il est certainement possible, comme on l'a supposé, que parmi les conseillers de Cacault, on trouve Artaud de Montor déjà cité ou le peintre Jean Baptiste Wicar⁴⁸. On sait que Wicar supervise une partie des cent quarante tableaux expédiés de Rome par Cacault en vue de son retour au pays, parmi lesquels il signale comme la pièce « la plus remarquable » une peinture de Ridolfo del Ghirlandaio payée à l'époque quarante écus⁴⁹. À toutes ces hypothèses, on peut ajouter un autre nom, celui de l'Italien Carlo Urbinati, propriétaire d'une auberge : Urbinati fait suivre en son nom les deux demandes d'exportation déjà citées précédemment qui remontent au 9 novembre 1802 et au 21 mai 1803. La personne qui s'occupe en général de ce type de tâches reste néanmoins le frère cadet du collectionneur, Pierre Cacault, qui par ailleurs en tant qu'artiste a des compétences professionnelles parfaitement adéquates.
- 31 Pierre, dès son arrivée à Rome en 1773 entre aussitôt dans l'orbite de Vien, à l'époque, directeur de l'Académie de France à Rome, au Palais Mancini. Sa production picturale, encore aujourd'hui largement susceptible d'être augmentée et précisée, semble plutôt variée. Sous sa signature, on trouve des sujets d'académies, des portraits, mais aussi des miniatures et des scènes de genre ; en outre, une partie de la critique lui prête une activité de copiste de maîtres anciens, détail intéressant, étant donné les reproductions présentes dans la collection de son frère⁵⁰. Pierre reste sur les rives du Tibre jusqu'en 1793, époque à laquelle les mouvements anti-français le contraignent à son tour à revenir temporairement à Paris. Trois années plus tard, il expose au Salon le *Soldat du Régiment de Chateauevieux* et le *Dernier Acte de la vie de Caton*, donné plus tard à la Ville de Nantes⁵¹. Tout au long de son séjour à Rome, il a donc pu connaître en détail tous les méandres du système artistique et surtout du marché de l'art. De plus, Pierre semble avoir l'habitude des tractations, comme en témoigne le tableau de Jacques Sablet proposé le 28 septembre 1807 à Lucien Bonaparte au prix de 24 000 francs⁵².
- 32 Aussitôt après l'acquisition, François Cacault soumet ses tableaux à une inspection précise, de façon à savoir quels sont les travaux qui devront être effectués avant que les

peintures ne soient accrochées chez lui. Par exemple, les toiles nues sont dotées de cadres adaptés sur mesure et surtout des interventions adéquates de nettoyage et de restauration ont lieu. Rome est capable d'offrir des réponses d'une rare efficacité grâce à la qualité remarquable de ses nombreuses boutiques de restauration, y compris celle de Benucci déjà citée. Les sources témoignent que Cacault recourt très souvent à ce genre de service. Dans une lettre au cardinal Consalvi (24 avril 1803), il écrit : « Je fais travailler depuis des mois tous les rentoileurs et restaurateurs de Rome à m'accommoder de ces vieilleries »⁵³. Cacault doit naturellement faire face à des dépenses conséquentes. Ce qui n'est pas étonnant ; il suffit de savoir que le marchand Ludovico Mirri pour des opérations de ce genre dépense à cette époque à peu près de deux mille écus.

- 33 Quoi qu'il en soit, la collection, remarquable par ses aspects quantitatifs, se situe dans une fourchette moyenne sinon basse de prix. La chose est d'ailleurs bien connue de ses contemporains. Pour François-Marius Granet : « Il [Cacault] en [des tableaux] avait dans son hôtel une grande quantité qu'il avait achetés à bas prix. Il suffisait qu'ils eussent été peints par de vieux peintres italiens pour qu'ils fussent admirables à ses yeux⁵⁴ ». En revanche, l'auteur de l'éloge funèbre de Cacault, le ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau déclare :

[Cacault] avec des moyens bornés, sans dépenses excessives, au milieu des fonctions importantes et laborieuses, a trouvé par une persévérance de vingt ans le moyen de se créer une collection immense et choisie que l'impatience ne parviendrait pas à former avec d'immenses trésors⁵⁵.

- 34 Le propriétaire a, lui-même, pleinement conscience de ce qu'il est en train de construire, comme le montre un autre passage d'une lettre de 1803 à Consalvi, déjà citée :

J'ai une quantité de trois ou quatre cents tableaux que j'ai fait acheter à la place Navone quasi pour rien [...]. Je vous donne ma parole la plus sacrée que je n'ai pas acheté autrement qu'aux prix les plus abjects et au marché de la place de Navone. Enfin je n'ai ni aucun tableau marquant, ni aucune des choses pour lesquelles l'exportation est défendue⁵⁶.

Des choix assumés ?

- 35 On en vient à se demander ce qu'il y a derrière de tels choix. Une première motivation est certainement celle d'une opportunité institutionnelle. Initiée quand Cacault était encore jeune sur le modèle des artistes du *Grand Tour*, la collection subit une profonde évolution afin de s'adapter aux exigences de représentation d'un bureaucrate devenu petit à petit toujours plus important. Les sources sont éloquentes. Lors des dernières années romaines tout particulièrement, la demeure de Cacault devient le centre d'une vie intense faite de rencontres, de banquets et de fêtes, avec des protagonistes tantôt artistes, tantôt nobles, du clergé et de la diplomatie⁵⁷. Mais comment imaginer que le ministre plénipotentiaire du gouvernement français à Rome puisse mener une vie sociale aussi brillante dans une maison où les murs seraient nus ? Il est fondamental à ce propos de restituer le profil d'un fonctionnaire honnête et incorruptible de la France révolutionnaire, mais aussi d'un « citoyen » sérieux et digne qui ne profite pas de la situation difficile, politique et économique, du peuple vaincu. Arthaud de Montor rappelle ainsi :

On gémissait à Rome » rappelle plus tard « de la nécessité de souscrire à tant de sacrifices mais on ne pouvoit pas ne point rendre justice à la probité de l'agent chargé à l'exiger [...] Une telle conduite avoit bien suffi pour motiver l'estime de Bonaparte et la considération des Romains, qui au moins n'étoient pas insultés, quand on les dépouillot⁵⁸.

- 36 En définitive la ligne de conduite de Cacault est la même quand il s'agit de choisir ses vêtements et ses moyens de transport, les uns et les autres empreints de la plus grande modestie. Du reste, il a lui-même l'occasion de mesurer le degré du sentiment anti-français à Rome, quand en 1803 – et justement pour le seul fait d'être Français – il est agressé par un « *facinoroso* ». L'agression lui provoque une blessure profonde à la tête qui suscite de graves inquiétudes à son secrétaire Artaud de Montor⁵⁹. Face à un monde en ébullition et humilié par les spoliations, comme l'est justement ce monde romain au lendemain du traité de Tolentino, il sait bien que chacun de ses gestes, chacune de ses manifestations – ce que l'on pourrait qualifier actuellement « d'images » – sont observés dans le moindre détail, sans faire la distinction entre public et privé, entre l'homme et le fonctionnaire. Et sur ce point précis, la partie se joue bien au-delà des limites de Rome. D'éventuelles contradictions et discordances entre le « dire » et le « faire » peuvent avoir des conséquences incalculables. Que l'on pense par exemple à ce qui arrive aux cent quarante peintures évalué par Wicar⁶⁰. Les tableaux, embarqués sur un bateau battant pavillon danois, sont capturés avec le reste du chargement par la flotte britannique et convoyés jusqu'à Londres où ils sont mis aux enchères. A l'exception de la peinture de Ghirlandaio, il s'agit comme on l'a dit d'une marchandise de bas prix, dans la droite ligne de la collection de Cacault. Cependant, une fois connu le nom du collectionneur, bien vite à Londres et dans l'Europe entière, se déchaîne une sorte de fièvre, de folie collective. Le bruit se répand que cette collection est en réalité un cadeau du Pape à Bonaparte et que, pour cette raison, il inclut un Raphaël masqué. Résultat : les prix s'envolent et même un tableau relativement modeste comme justement le Ridolfo del Ghirlandaio est vendu plus de 2 000 livres sterling, une fois transité sous le nom de Raphaël. Puissance de la maison de vente aux enchères ou celle de la propagande anti-française ? Il est difficile de le dire, et surtout difficile de distinguer entre les deux. Il faudra attendre quelques mois avant que l'affaire ne se dégonfle et que Cacault puisse en rire comme le reste de l'Europe.
- 37 L'autre caractéristique de cette collection est d'ordre politique sinon idéologique. Comme on se le rappelle, dans un bon nombre de cas, Cacault achète des peintures qui nécessitent des restaurations : et pour cette raison elles lui coûtent peu. Dans la lettre déjà citée à Consalvi, il ajoute que « Ce sont des tableaux qui eussent péri, si je ne les avais pas fait ramasser⁶¹ ». Par là même, Cacault évite de remplir les poches de l'aristocratie en utilisant sa force économique pour faire travailler les restaurateurs, les encadreurs et les fabricants de vernis, c'est-à-dire la classe moyenne de l'artisanat et de la petite entreprise liée au monde de l'art. Ce choix déjà significatif en lui-même l'est encore davantage quand on l'inscrit dans le contexte de l'époque. « Rome languissoit dans l'indigence ; le commerce étoit ruiné, les anciennes statues les plus belles étoient aux mains des étrangers » : ce sont les paroles mêmes qu'Arthaud de Montor met dans la bouche d'Antonio Canova pour décrire la situation romaine⁶². La guerre et l'occupation française provoquent de fait la stagnation du marché romain. Cela vaut pour la demande interne et encore plus externe, comme on l'a vu souvent liée au *Grand Tour* : qui en effet a envie de voyager en ce temps ? La situation est aux limites du paradoxe. Au moment de la rupture de l'axe ecclésiastique et de l'Institut du

fidecommisum – c'est-à-dire quand se brisent les principaux liens qui jusqu'ici avaient attaché les œuvres d'art à Rome et empêché leur exportation – il n'y a personne pour acheter les œuvres d'art, personne bien entendu, excepté Cacault, qui cependant, comme on l'a dit, évite d'en profiter. Tout ceci est clair quand on le relie au traité de Tolentino et à ses conséquences. Cacault fonctionnaire et Cacault collectionneur apparaissent comme les deux faces de la même médaille. Bien qu'éloigné de tout excès jacobin, Cacault partage les idéaux du gouvernement qu'il sert et leur est fidèlement attaché. Et son excellence dans l'art de la médiation ne lui sert pas à grand-chose. Ses orientations institutionnelles restent toujours nationalistes, voire « impérialistes » dans le sens moderne le plus strict du terme. En ce sens, cette lettre connue, datée du 1^{er} juillet, relative à l'acquisition de toute la collection des Médicis, est significative à elle seule : « Si nous pouvons acheter du Grand Duc la Galerie de Florence, en lui procurant un accroissement de territoire et de province, nous ferions sous tous les rapports [sic] une bonne affaire⁶³ ».

- 38 De la même façon, sa pensée et sa conduite épousent l'esprit de Tolentino. Cacault est non seulement l'un des rédacteurs et signataires de la paix, mais aussi le fonctionnaire délégué à en surveiller l'application. Tout ceci laisse peu d'espace voire aucun, à une vision bienveillante. Les cent chefs-d'œuvre de Rome sont chargés sur son ordre dans cinq convois, exactement sur le modèle des convois des anciens Romains, celui mené par l'empereur Titus pour être précis. Cacault veut d'ailleurs laisser une mémoire visible de l'expédition et une gravure de Marin et Beaujean représente le troisième convoi qui quitte Rome en direction de Paris⁶⁴. Cette image d'un impérialisme qui ne peut être nié est parfaitement conforme à l'idéologie de Cacault, telle qu'elle s'exprime dans sa correspondance. Ce dernier est en réalité profondément favorable aux spoliations qu'il entend en termes symboliques, mais aussi beaucoup plus concrètement économiques⁶⁵. Avant 1794, année de l'invasion des Flandres par les troupes révolutionnaires, il avait affirmé : « Les monuments des arts que nous enlevons comme trophées seront pour la France une source éternelle de richesses⁶⁶ ». Sa déclaration de Tolentino est aussi en parfaite cohérence avec son action – « cette grande acquisition sera pour la République d'une utilité perpétuelle et augmentera sa gloire⁶⁷ » - et le terme « utilité » est naturellement pris au sens économique. Cacault se sent tout à fait légitimé à spolier Rome de ses principales richesses artistiques d'autant plus que la ville n'avait pas la possibilité de proposer d'équivalent en argent. « Rome possède en outre sans parler des meubles et des marchandises, dont une partie pourroit servir aux troupes, une masse de richesses inappréciables en statue antiques, colonnes, marbres précieux, bas-reliefs, pierres gravées, camées et tableaux⁶⁸ ».
- 39 En définitive les anciens Romains à leur époque avaient fait la même chose, c'est-à-dire ils avaient enrichi la ville avec les trésors subtilisés aux autres peuples : « Les Romains en avaient dépouillé la Grèce [...] Il ne doit pas paroître extraordinaire que le Français enlèvent à présent les mêmes trésors aux habitants de Rome⁶⁹ ». Éventuellement les œuvres d'art pourront servir de moteur pour les manufactures en France, ce qui arrive plus ou moins avec les vases de William Hamilton : « C'est ainsi que même sous le rapport mercantile, les monuments des arts que nous enlevons comme trophée seront pour la France une source éternelle de richesse »⁷⁰.
- 40 Au-delà des déclarations de façade, l'attitude de Cacault est bien perçue dans le milieu romain. Dans l'incapacité d'offrir des réponses adéquates sur le plan politique ou militaire, la réponse de ce milieu peut être celle du don, véhicule par excellence de la

diplomatie et pour cette raison, chargé de signification. Certainement de prime abord le cadeau d'Antonio Canova étonne : son *Guerriero crociato* (Le Croisé) – que nous pouvons imaginer saisi à l'instant précis où il dit le fatidique « *Deus vult* » – peut difficilement se comprendre en dehors de toute intention polémique. En somme, il a déjà trouvé une réponse concrète, cet esprit qui quelques années plus tard, en pleine Restauration, caractérise le cycle des fresques du Musée Chiaramonti au Vatican : fresques qui en tous points représentent la réponse à la gravure triomphale de Marin et Beaujean. Encore plus subtile et structurée apparaît la réponse de Pie VII. Le Pape, comme on l'a vu, au lieu d'offrir des objets originaux se limite au don de reproductions modernes de la ville et de ses monuments principaux. La mosaïque détaillée représentant une *Vue du Colisée* illustre la maestria de l'industrie moderne de la ville. Quant aux estampes, elles proviennent de l'atelier de chalcographie qui, fondé à la fin des années 1730, s'était montré comme l'une des entreprises manufacturières les plus extraordinaires et originales de la ville, parce que capable, du moins en théorie, de s'imposer à tous les niveaux de la tutelle, de la didactique, de la production artistique et du rendement économique.

Le musée de Cacault

- 41 Une troisième et dernière particularité de cette collection est son adéquation à l'idée de musée. Mais les sources n'en parlent qu'en invoquant Clisson, c'est-à-dire quand Cacault quitte l'Italie pour revenir en France. En s'en tenant aux faits, on ne peut savoir quand l'idée prend corps dans l'esprit de son propriétaire, ni dans quelle mesure il l'anticipe précisément pendant son séjour romain. Comme on le sait, l'idée du musée, déjà élaborée *in nuce*, au cœur du XVIII^e siècle, même si ce l'est sous des formes différentes, jouit d'une large diffusion et surtout d'application concrète tout au long du XVIII^e siècle. Durant son *Tour* européen, Cacault a eu certainement l'occasion de visiter les Offices et le British Museum, l'un ouvert à la fin des années 1730, l'autre dans les années 1750 ; en outre il est probable qu'il a connu personnellement les nouveaux aménagements de la galerie de Dresde et du Belvédère de Vienne. À Paris, ce thème est au centre d'une importante élaboration idéologique tout au long du siècle et en particulier dans la décennie 1780-1790. Cacault est certainement au courant des projets muséaux de Napoléon : lui-même y contribue personnellement entre autres grâce à des œuvres saisies par l'application de la paix de Tolentino⁷¹. Tout laisse cependant à penser que l'idée du musée vient de Rome. Aucune autre ville à l'époque ne peut se vanter d'avoir des musées publics aussi nombreux et importants, y compris le premier d'entre eux c'est-à-dire le musée du Capitole, ouvert depuis 1734. Les « musées » créés par les plus importants collectionneurs de la première et seconde moitié du XIX^e siècle, depuis le marquis Capponi à Antonio Borioni jusqu'à Giovanni Battista Piranesi, montrent une même abondance et une même qualité. Mais surtout – et c'est ce qui compte peut-être le plus pour Cacault – à Rome, il existe un lien étroit entre le musée et le marché artistique. Qu'on pense au Musée du Capitole dont le fonds original s'est constitué à partir d'acquisitions sur le marché libre de la seconde collection du cardinal Alessandro Albani : les sources, à commencer par le *journal* du marquis Capponi, futur gardien du musée, rapportent que le Pape Clément XII casse littéralement la concurrence. De même, le cardinal camerlingue Silvio Valenti Gonzaga – qui du reste au début des années 1720 avait été avec Albani l'agent à Rome du Prince Eugène de Savoie⁷² – coordonne les initiatives de différents experts, y compris Panini, pour

acquérir les collections Pio et Sacchetti et les destiner au bien public et à l'élévation morale et intellectuelle de la jeunesse studieuse dans la pinacothèque capitoline. La dernière et grande institution des pontifes du XVIII^e, le Musée Pio Clementino, se crée également sur le marché en complément naturellement des fouilles. C'est ainsi que de nombreux musées privés qui répondent aux noms de Capponi, Borioni, ou Piranesi, ou à ceux de Maratti, Hamilton, Jenkins, ou Byres sont engendrés grâce au marché. Selon une certaine vision contemporaine, on relie directement ces musées privés au simple objectif de vendre, et tous ceux qui en font de la publicité, comme par exemple ces auteurs qui les signalent dans leurs guides touristiques, sont vus comme des agents et des complices. Toutefois il convient d'approfondir la réflexion et de chercher à saisir la réalité derrière des moralismes faciles. En fait, les propriétaires de ces collections privées utilisent le terme de « musée » pour indiquer une collection visible et ouverte au public – sinon sur rendez-vous – non pas tant parce qu'ils veulent égarer le client potentiel, mais parce qu'ils sont à leur tour parfaitement avertis de l'origine commerciale des principales institutions romaines. Ces personnages pour le dire autrement, recourent au terme de « musée » pour rappeler le mécanisme commun de la *sélection* classique, c'est-à-dire l'établissement d'une hiérarchie précise de valeurs, d'ordre esthétique ou commercial pour séparer ce qui est digne d'être conservé – et dans leur cas d'être vendu – de la *mare magnum* des iniquités.

- 42 À ce propos, l'élargissement mais aussi les limites des références de Cacault au musée romain du XVIII^e siècle sautent aux yeux. En partant de cette même idée et aussi de ce même instrument – c'est-à-dire le marché « libre » –, le ministre français trace un sillon net entre lui et cette tradition, au point d'en inverser presque la polarité. Au lieu d'un musée du centre, comme justement ceux du Capitole et du Vatican, voici qu'apparaît un musée de périphérie, Clisson justement, loin de Nantes et très loin de Paris. Au lieu d'un idéal esthétique plutôt monolithique ou d'inspiration classique, voici désormais un large éventail d'époques et d'auteurs, dont beaucoup sont en dehors des tendances dominantes.
- 43 Pour conclure, au lieu d'un public formé pour la plupart de membres cultivés de la classe dominante, voici tout le peuple, à commencer naturellement par des jeunes artistes français c'est-à-dire ceux qui contribuent à former l'image de la nation future. « On est admis tous les jours à toute heure » désormais⁷³. Un dessein ambitieux, et à sa manière décidément révolutionnaire, dans la mesure où il permet l'accès le plus large possible à des valeurs culturelles, esthétiques et idéologiques inhérentes au musée et à leur jouissance. Un dessein qui, comme on le sait, ne durera pas. Encore que la condamnation définitive semble en fait provenir de la ville de Nantes elle-même, plus que du musée napoléonien : en effet, le musée de Nantes, en 1831, décide de vendre en bloc environ quatre cents des tableaux appartenant à l'origine au fonds Cacault, considérés comme « privé d'intérêt »⁷⁴.

NOTES

1. Mes remerciements vont à Chantal Georgel, Philippe Sénéchal et aux organisateurs du colloque de Nantes.
2. Concernant le marché artistique romain, sauf indications contraires, je fais référence à : COEN P., *Il mercato dei quadri a Roma. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2010.
3. Coen, P., *Quadri « da mobilia » e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo : Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, dans *Promuovere le arti : intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIIIe e XIXe secolo*, Roma, Carocci, 2006 : « Ricerche di storia dell'arte », 90, 2006, p. 33-42 ; Coen, P., « L'attività di Ludovico Mirri nell'editoria antiquaria », Saponi, G. (dir.), *Il mercato delle stampe a Roma : XVI-XIX secolo*, San Casciano Val di Pesa, Libro Co. Italia, 2008, p. 173-192.
4. Coen, P., « I « quadrari » Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d'arte professionisti nella Roma del XVIIIe secolo », Barroero, L. (dir.), *Collezionismo, mercato, tutela : la promozione delle arti prima dell'Unità*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2006, « Roma moderna e contemporanea », 13, 2005, p. 347-363.
5. Coen, P., « Vendere e affittare quadri : Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIIIe sec.) », Spezzaferro, L. (dir.), *Mercanti di quadri*, sous la direction de L., Bologna, Il Mulino, 2004, « Quaderni storici », 39, 2004, p. 421-448.
6. Coen, P. « Caravaggio e i suoi nel mercato d'arte romano del XVIIIe secolo », Spezzaferro, L. (dir.) *Caravaggio e l'Europa : l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Silvana Editoriale, 2009, p. 148-156 ; Coen, P., « Francesco Cozza « intendente d'arte » e il programma di un ciclo a fresco dell'Accademia di San Luca », Strinati, C., Vodret, R., Leone, G., (dir.), *Francesco Cozza e il suo tempo*, Actes du Colloque (Valmontone) 2008, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, p. 77-89. Pour la diffusion après 1670 des idéaux académiques romains en terre lombarde, Coen, P., « Legnanino e l'ambiente artistico romano : punti di sutura », Gabrielli, E., (dir.), *Palazzo Carignano : gli appartamenti barocchi e la pittura del Legnanino*, catalogue de l'exposition (Turin 2011) Firenze, Giunti, 2001, p. 21-29.
7. Coen, P., « I « quadrari » Giovanni Rumi... », *op. cit.*
8. Je prépare actuellement une étude sur la collection de Fabio Rosa, comprenant un développement sur toute la peinture de vue et paysage à Rome au milieu du XVIIIe siècle : en prémisses qu'on se reporte à Pietrangeli, C., « Un ignorato collezionista romano : Fabio Rosa », *Strenna dei romanisti*, XXX, (1969), p. 322-325 ; Cipriani, A., De Marchi, A., « Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca : la collezione dei dipinti nei secoli XVIIe e XVIIIe », Millon, H. (dir.), *An architectural progress in the Renaissance and baroque : sojourn in and out of Italy. Essays in architectural history presented to Hellmut Hager on his sixty-sixth birthday*, S. Scott Munshower, University Park, The Pennsylvania State University, 1992, p. 692-719.
9. Les tableaux se retrouvent dans l'inventaire des biens de Rosa qui présente des vues de Rome, Archives d'État 30, Archives notariales de Rome, bureau 7, vol. 368, 2 juin 1753, c. 390. Se reporter à la liste publiée par Coen, P., *Roma e l'antico : realtà e visione nel '700*, C. Brook, V. Curzi, Genève, Skira, 2010.
10. Sauf indications contraires, à propos du Cacault politique et collectionneur se reporter à Bourdeaut, A., (abbé), « François et Pierre Cacault. Les origines du Concordat et le Musée des Beaux-Arts de Nantes », *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, 1936, p. 75-182 ; Cosneau, C., « La collection Cacault ou du musée-école au musée des beaux-arts », 303. *La revue des Pays de la Loire*, VII, 1985, p. 7-31 ; Cosneau, C., « La collection Cacault et le musée-école de Clisson », *Clisson ou le retour d'Italie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1990, p. 131-144 ; Dupont, P., « Les tableaux italiens de la collection Cacault. Provenance et propositions de recherche », Boyer,

J.-C. (dir.), *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Actes du Colloque, (Paris, 1988), Paris, La Documentation Française, 1990, p. 327-332 ; Ferrari, O., « François Cacault et le XIII^e siècle », Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Nantes. XIII^e-XVIII^e siècles*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1994, p. 13-20 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault », *ibid.*, p. 21-65 ; Sarrazin, B., « François Cacault, (1743-1805), collectionneur privé et négociateur de biens culturels, publics », *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica : a proposito del trattato di Tolentino*, Actes de Colloque (Tolentino, 1997), Rome, Ministero per i Beni e le Attività culturale, 2000, p. 296-303 ; Chavanne, B., « 1810 : entrée de la collection Cacault au Musée des Beaux-Arts de Nantes », Collange-Perugi, A., *La collection de Cacault (1810-2010) et le Musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2010 ; Collange-Perugi, A., « La collection Cacault (1810-2010) et le Musée des Beaux-Arts de Nantes », *ibid.*

11. Sur les premières années de Cacault, Bourdeaut, A. (abbé), *op. cit.*, p. 75-182 ; Sarrazin, B. « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 21-27.

12. Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 24-25 ; Sarrazin, B., « François Cacault, (1743-1805)... », *op. cit.*, p. 295.

13. Sarrazin, B., « François Cacault, (1743-1805)... », *op. cit.*, p. 296.

14. *Ibid.*, p. 294-305.

15. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 12 ; Sarrazin, B., « François Cacault, (1743-1805)... », *op. cit.*, p. 296.

16. Les quinze lettres de Napoléon Bonaparte à Cacault pour la préparation du traité (A.N., 165 AP, Fonds François Cacault) sont importantes. Voir aussi Filipone Thaulero, G., *La relazioni fra la Stato Pontificio e la Francia rivoluzionaria. Storia diplomatica del Trattato di Tolentino*, 2 vol., Milano, A.Giuffrè, 1960-1967.

17. Filipone Thaulero, G., *op. cit.*, II, en particulier p. 65

18. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.* ; Dupont, P., *op. cit.*, p. 327.

19. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 12, 14, 18, 26.

20. *Ibid.*, p. 27.

21. Artaud de Montor, A. F., *Histoire du pape Pie VII*, 2 vol., Paris, Adrien Le Clere, 1837, I, p. 343-349 ; la citation se trouve à la p. 344. Sur les rapports entre Cacault et Canova voir Perot, J., « Canova et les diplomates français à Rome : François Cacault et Alexis Artaud de Montor », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1980, p. 219-233 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 37.

22. Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Correspondance diplomatique, Rome*, vol. 920, c. 90 ; cité par Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 37 ; Sarrazin, B. « François Cacault (1743-1805)... », *op. cit.*

23. Ferrari, O., *op. cit.*, p. 17.

24. La lettre, datée du 11 mai 1803, se trouve dans une collection privée ; le texte en question est repris par Dupont, P., *op. cit.*, p. 328.

25. En 1739, les deux toiles se trouvaient dans la collection de Sebastiano Fava ; ensuite elles ont été acquises par le consul britannique Joseph Smith connu pour être un admirateur de Strozzi. Après la mort du consul, en 1770, sa veuve les transféra en Angleterre et les mit aux enchères chez Christie's, le 16 et le 17 mai 1776. A cette occasion, elles auraient été achetées par un certain « Folio », pseudonyme derrière lequel se cache peut-être le nom du marchand français Petiot. Sur toute cette affaire voir Dupont, P., *op. cit.*, p 329-330 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 64, note 47 et p. 238-240, cat. n.186, 187.

26. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 15 ; Dupont, P., *op. cit.*, p. 329 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 64-65, note 47 ; Boskovits, M., *The Thyssen- Bornemisza collection. Early Italian painting, 1290-1470*, London, 1990, p. 60-61.

27. Sarrazin, B., « François Cacault (1743-1805)... », *op. cit.*, en particulier p. 296.

28. Ferrari, O., *op. cit.*, p. 15.
29. Archives d'État, Rome, Chambre II, Antiquité et Beaux-Arts, b. 14, 9 novembre 1802 ; voir Sarrazin, B., *Vie de François Cacault...*, *op. cit.*, p. 57.
30. Archives d'État, Rome, Chambre II, Antiquité et Beaux-Arts, b. 15, 21 mai 1803 ; voir Sarrazin, B., *Vie de François Cacault...*, *op. cit.*, p. 57.
31. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.* p. 14.
32. Busiri Vici, A., « Una lettera del ministro plenipotenziario napoleonico a Roma François Cacault al Principe dell'Accademia di san Luca Andrea Vici d'Arcevia », *L'Urbe*, 33, 1970, p. 3-7 ; Ferrari, O., *op. cit.*, p. 15.
33. Sarrazin, B., « François Cacault (1743-1805)... », *op. cit.*, p. 301.
34. Chastel, A., « Le goût des Préraphaélites en France », *De Giotto à Bellini*, catalogue de l'exposition (Paris 1956), p. VII-XXI ; Previtali, G., *La fortuna dei Primitivi. Da Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964 ; Dupont, P., *op. cit.*, p. 329 ; Ferrari, O., *op. cit.*, p. 17.
35. Ferrari, O., *op. cit.*, p. 13.
36. Dans un premier temps, Cacault habite dans « un modeste hôtel de la place d'Espagne » : au début de 1801, il s'installe à la Pension Pio, via San Sebastianello. Voir Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.* p. 37.
37. Ferrari, O., *op. cit.* p. 16.
38. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 28-29.
39. Ferrari, O., *op. cit.*, p. 16.
40. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 18.
41. Artaud de Montor, A.F., *op. cit.*, p. 448 ; Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.* p. 18, 22 ; Dupont, P., *op. cit.* p. 329 ; Ferrari, O., *op. cit.*, p. 14 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 57.
42. Archives historiques du Vicariat, S. Tomaso in Parione, Stati delle Anime, 1812, c. 32.
43. ASR, Chambre II, Antiquité et Beaux-Arts, dossier 7, int. 200, c. 109 : « Antonio Cola detto il Corazzetto esistente Piazza Navona (...) N. 1 Si trovano nella mia bottega e magazzino due mila quadri in circa di autori da me non conosciuti ; n. 2 Diversi pezzi di frammenti antichi e moderni di pessima qualità ». Cité par Silvani, D., *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIIIe et XIXe*, ed. sous la direction de Lucio Felici, 4 vol., Rome, Agence pour la Diffusion de l'Éducation Historique, 1971, III, p. 309 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 64, note 46 ; Ferrari, O., *op. cit.*, p. 19-20, note 7. Sur l'« Inventaire » - qui comme on le sait est ordonné le 2 octobre et sous le contrôle d'Antonio Canova en qualité d'inspecteur général des Beaux-Arts, Rossi Pinelli, O., « Carlo Fea e il chirografo del 1802 : cronache, giudiziarie e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti », *Ricerche di storia dell'arte*, VIII, 1978-1979, p. 27-41.
44. Archives historiques du Vicariat, S. Tomaso in Parione, vol. 9, Morti, 1803-1832, c. 215.
45. Archives historiques du Vicariat, S. Tomaso in Parione, Stati delle Anime, 1820, c. 32.
46. Béatrice Sarrazin, « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 37.
47. Neufchâteau, F. de, *Gazette nationale*, année XIV de la République, mardi 30 vendémiaire (22 octobre 1805).
48. Sur les rapports entre Cacault et Wicar, en particulier à propos de la peinture « La Ratifica del Concordato del 1801 », commandée par Cacault, Caracciolo, M. T., « Jean-Baptiste Wicar e l'Italia : lo studio di David, i modelli di Poussin, la scuola di Roma », Caracciolo, M. T. (dir.), *Da Lille a Roma. Jean-Baptiste Wicar e l'Italia. Disegni dell'Accademia di Belle Arti di Perugia e del Museo di Lille*, catalogue de l'exposition (Pérouse, 2002), Pérouse, Electa, 2002, en particulier p. 41 et les fiches, p. 112-113.
49. Artaud de Montor, A. F., *op. cit.*, p. 448 ; Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 12.
50. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.* p. 8.
51. *Ibid.*, p. 12.
52. Nantes, Bibliothèque municipale, Ms. 2953, 28 septembre 1807 ; la lettre est citée *Ibid.*, p. 8.

53. Rome, Archives d'État, *Miscellanea di carte politiche e riservate*, BV 30, lettre du 24 avril 1803 ; Beaucamp, F., *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar 1762-1834*, 2 vol., Paris, Emile Raoust, 1939, II, p. 368 ; Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 22 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.* p. 57.
54. Ferrari, O., *op. cit.* p. 14.
55. Neufchâteau, F. de, *op. cit.*
56. Rome. Archives d'État, *Miscellanea di carte politiche e riservate*, BV 30, lettre du 24 avril 1803 ; Beaucamp, F., *op. cit.*, II, p. 368 ; Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 22 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 57.
57. Voir par exemple Artaud de Montor, A. F., *op. cit.*, I, p. 382.
58. *Ibid.*, I, p. 117.
59. *Ibid.*, I, p. 398, p. 438.
60. *Ibid.*, I, p. 447-449 ; Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.* p. 18 ; Dupont, P., *op. cit.*, p. 329 ; Ferrari, P., *op. cit.*, p. 15.
61. Beaucamp, F., *op. cit.*, II, p. 368 ; Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.*, p. 22 ; Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 57.
62. Artaud de Montor, A. F., *op. cit.*, p. 379.
63. Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 64, note 40.
64. Cosneau, C., « La collection Cacault... », *op. cit.* p. 12.
65. A ce propos se sont révélés essentiels les écrits de Béatrice Sarrazin dans les archives du Ministère des Affaires étrangères, restitués in « François Cacault (1743-1805)... », *op. cit.*, p. 297.
66. Sarrazin, B., « François Cacault (1743-1805)... », *op. cit.*, p. 298.
67. *Ibid.*, p. 298.
68. *Ibid.*, p. 297.
69. *Ibid.*, p. 297.
70. *Ibid.*, p. 298.
71. Sur la situation muséale française au cours du XVIII^e siècle, Poulot, D., « L'idée de musée national en France avant Tolentino », *Ideologie e patrimonio... op. cit.*, en particulier p. 216-217.
72. Pour le détail, Coen, P., « Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo », Morselli, R., Vodret, R. (dir.), *Ritratto di una collezione : Pannini e la Galleria del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, catalogue de l'exposition (Mantoue, 2005), Milano, Skira, 2005, p. 181-192.
73. Sarrazin, B., « Vie de François Cacault... », *op. cit.*, p. 65, note 52 ; Sarrazin, B., « François Cacault (1743-1805)... », *op. cit.* p. 302.
74. Dupont, P., *op. cit.*, p. 327.

AUTEUR

PAOLO COEN

Université de Calabre

De Florence à Montpellier : le destin singulier de François-Xavier Fabre, collectionneur et fondateur du musée

Michel Hilaire

Fig. 1. François-Xavier Fabre, *Autoportrait*, vers 1784, huile sur toile, 54 x 44 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 837.1.122.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération / Cliché F. Jaulmes

Fig. 2. François-Xavier Fabre, *Portrait de Louise de Stolberg, comtesse d'Albany (1752-1824)*, vers 1796, huile sur toile, 32 x 25,5 cm (ovale), Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.89.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

Fig. 3. Nicolas Poussin, *Vénus et Adonis*, vers 1626, huile sur toile, 74,5 x 112 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.171. Nicolas Poussin, *Vénus et Adonis. Vue de Grottaferrata*, vers 1626, huile sur toile, 75 cm x 199 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.171 et 2010.14.1.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

- 1 Si depuis la rétrospective *François-Xavier Fabre*, présentée à Montpellier et à Turin en 2007-2008¹, la personnalité du peintre nous est désormais bien connue, celle du collectionneur comporte en revanche encore bien des zones d'ombre et mérite assurément une étude plus approfondie. La publication des actes du colloque, *La collection Cacault Italie/Nantes 1810-2010*, nous fournit l'occasion de revenir sur cet aspect de la carrière de Fabre². Fils d'un obscur peintre de Montpellier, Fabre (fig. 1) fréquente les écoles gratuites de dessin de la Société des Beaux-Arts, fondée en 1779, puis intègre l'atelier de David à Paris en 1783. Victorieux du Grand Prix de peinture en 1787, il arrive à Rome la même année où il s'imposera peu à peu comme un des grands espoirs de la peinture française d'alors. En pleine Révolution, il triomphe au Salon de 1791 avec son *Abel expirant*, troisième académie masculine exécutée l'année précédente. Pensionnaire du roi, peu fortuné, Fabre se contente d'abord de négocier ou d'échanger avec ses camarades peintres des œuvres modestes, esquisses ou dessins, que l'on retrouvera plus tard dans la donation à la ville en 1825 et dans le legs de 1837³. La carrière romaine, très prometteuse, de Fabre s'interrompt brutalement en janvier 1793 avec les émeutes à Rome et l'incendie de l'Académie. Le peintre se réfugie à Florence où l'on trouve mention de son nom à plusieurs reprises dans les listes établies par François Cacault, représentant français à Rome, et envoyées à Lebrun, ministre des Affaires étrangères⁴. À Florence, Fabre entre rapidement en contact avec deux des personnages les plus illustres de la ville, Vittorio Alfieri et son égérie, Louise de Stolberg (fig. 2), comtesse d'Albany et veuve du prétendant au trône d'Angleterre, qui lui ouvre son salon au palais Gianfigliuzzi dans lequel elle vient de s'installer avec le poète⁵. En marge de son activité de peintre d'histoire mais surtout de portraitiste mondain, Fabre entame une activité de marchand⁶ et d'expert en œuvres d'art qui l'amènera naturellement à collectionner pour son propre compte. Peu à peu, il connaît une

certaine aisance grâce à son activité de copiste, qui s'intensifie en 1797 et 1798, autour des noms de Raphaël⁷ et de Gaspard Dughet⁸ en provenance « de la Galerie » de Florence. Souvent sa collection s'enrichit au gré de ses relations d'amitié : Gauffier⁹ lui cède dans ces mêmes années un ensemble remarquable de dessins et d'esquisses sur le thème de l'abbaye de Vallombrosa, site fameux que les deux artistes avaient visité, et Castellan, de passage chez lui en 1798 et avec qui il se rend à Vallombrosa, lui fait cadeau d'un *Paysage classique*¹⁰. En relation avec les frères Hackert, vers 1803, pour des raisons commerciales, Fabre en profite pour acheter les grandes sépias qui s'échelonnent de 1782 à 1798 et que l'on retrouve dans la donation de 1825¹¹. Fabre montre aussi un intérêt précoce pour les gravures, en particulier de Poussin qu'il continuera de rechercher toute son existence. Selon le témoignage de la comtesse d'Albany, Fabre veut en acheter à bon compte : « On en trouve parfois dans les maisons des contadini à la campagne ; nous en avons trouvé aux environs de Florence. Ils ne savent pas ce qu'ils ont et les vendent¹² ». Les goûts de Fabre pour la Renaissance italienne, particulièrement pour Raphaël mais aussi pour le classicisme français, incarné par Poussin, marquèrent en profondeur l'esprit de sa collection. S'il n'est pas toujours possible de savoir à quelle date il acquiert telle ou telle œuvre, on peut néanmoins apporter quelques précisions utiles : c'est probablement en 1798, lors de la dispersion de la collection d'un émigré à Florence, que Fabre se procure *Les Bords du Tibre* de Poussin provenant de la collection Mariette¹³. C'est sans doute à l'occasion de ses déplacements à Rome, chaque année à l'automne, que l'artiste put se procurer ses tableaux de Poussin dont le nombre ira croissant jusqu'à atteindre, selon lui, quatorze. En 1804, il ramène de Rome des livres, des estampes et des tableaux dont *La Mort de sainte Cécile*¹⁴, aujourd'hui anonyme, mais qui avait fait partie du célèbre cabinet du bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome¹⁵. C'est aussi probablement à l'occasion de ces séjours sur lesquels on reste mal renseigné, qu'il put mettre la main sur les deux tableaux de Poussin : *Paysage au satyre endormi* et *Paysage avec Vénus et Adonis*¹⁶ (fig. 3) provenant de l'illustre collection de l'antiquaire et ami de l'artiste, Cassiano dal Pozzo. Peu à peu, grâce à ses relations, à sa culture, Fabre est parvenu à se faire un nom à Florence et on lui reconnaît un véritable talent d'expert, en particulier en ce qui concerne Raphaël. En 1802, il vend, en décuplant sa mise, à un intermédiaire français de Lucien Bonaparte, le *Portrait du Fattore* de Raphaël¹⁷. L'année suivante, Vivant Denon, directeur du Muséum à Paris, s'adresse à lui pour avoir un rapport sur l'état et l'estimation des quatre volumes de dessins de la collection de Filippo Baldinucci (1200 dessins) que proposait la famille Strozzi. Fabre s'acquitte scrupuleusement de sa tâche et en profite pour vendre au passage à Denon, une fois l'affaire quasiment conclue en 1805, deux tableaux de Bassano et de Rosselli provenant de la collection Pandolfini¹⁸. Pendant longtemps, Fabre s'est abandonné à Florence à « la fureur d'acheter et de vendre¹⁹ » sans trop se soucier des contours de sa propre collection, à quelques exceptions près comme les « souvenirs » d'amis peintres de sa jeunesse auxquels il attache une valeur affective, les tableaux ou gravures de Poussin, toujours avidement recherchés et qui viennent nourrir ses propres recherches de peintre, enfin bon nombre de petits tableaux de piété, d'origine florentine, de moindre valeur marchande, que l'on retrouvera plus tard dans la donation de 1825. Mais la collection suit aussi les propres évolutions de l'artiste, de plus en plus sensible dans son travail au paysage, non seulement à l'idéal classique du xvii^e siècle²⁰, mais aussi aux recherches de ses contemporains. Son ami Didier Boguet lui sert souvent d'intermédiaire avec les paysagistes romains : en septembre 1812, il lui envoie un paysage de Matzeff²¹ et lui-

même enverra en 1815 une détrempe de sa main, *Hercule au lac Stymphale*, à charge pour Fabre d'y ajouter les figures²². Au printemps 1812, Fabre est en relation avec Reinhart qui lui envoie un tableau, lui propose un dessin de Poussin et échange avec lui des dessins et des estampes²³. Vis-à-vis de la comtesse d'Albany, Fabre se comporte en conseiller et en ami, l'invitant par exemple en 1813 à faire l'acquisition des *Souterrains de Saint-Martin-des-Monts* par Granet. La collection de la comtesse, dont il héritera plus tard, reflète indéniablement les propres goûts de Fabre puisqu'on y trouve, outre ses propres œuvres²⁴, bon nombre de paysagistes internationaux comme Gauffier, Hackert²⁵ (fig. 4), Boguet, Chauvin, Reinhart, Voogd, Verstappen et quelques peintres nordiques plus anciens comme Schoevaerdt, Pynaker, Huysmans ou Van Bloemen²⁶. Pour compléter ce panorama, signalons encore le beau Michallon, *Philoctète dans l'île de Lemnos*²⁷, que Fabre achète directement à l'artiste lors de son voyage à Paris de 1822, alors que le projet de donation est désormais arrêté. Vers la fin de l'Empire, on peut penser que Fabre commence à trouver une sorte d'équilibre entre les œuvres conservées et les œuvres négociées, comme le prouve l'achat, en 1812, du chef-d'œuvre de Carlo Dolci, *La Vierge au lys* (fig. 5) et la vente, l'année suivante, au payeur général Charles-Sébastien Scitivaux, d'un Raphaël, *Vierge à l'Enfant*, qu'il restaure et assortit d'une étiquette pompeuse²⁸. C'est principalement sur les conseils de Fabre que Scitivaux finit par rassembler à Florence une belle galerie de peintures estimée à plus de 50 000 écus en 1815²⁹. Plus le temps passe et plus on voit Fabre profondément enraciné à Florence, respecté par ses pairs³⁰, consulté par les plus hautes autorités et jouissant de la confiance absolue de son amie Madame d'Albany. Quand il se voit offrir une place avantageuse à Paris, en 1814, il confie à son ami Clarke rallié au roi Louis XVIII :

Mon existence ici est assez heureuse. J'ai accumulé beaucoup de choses en livres tableaux estampes, etc. J'ai une petite fortune placée par les meilleures maisons de Florence, mon déplacement serait dispendieux et il me faudrait quelque temps pour assurer mon petit pécule³¹.

Fig. 4. Jakob-Philipp Hackert, *Le Parc de l'Ariccia, près d'Albano*, 1804, huile sur toile, 65,5 x 97 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.135.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

Fig. 5. Carlo Dolci, *La Vierge au lys*, 1642, huile sur toile, 80 x 67 cm (ovale), Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.45.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

- 2 En 1816, son frère Henri, médecin, disparaît et la comtesse d'Albany le nomme héritier universel et exécuteur testamentaire. L'année suivante, il acquiert le palais Mazzei près de la porte San Frediano, sorte de préfiguration du musée de Montpellier³². L'idée d'une donation à sa ville natale doit se préciser de plus en plus dans son esprit et le voyage à Paris de 1822, accompagné de la comtesse, avec une halte à Montpellier sur le chemin du retour, a pour but de faire avancer ce projet qui lui tient à cœur malgré les réticences de ses amis, tel Bertin, directeur du *Journal des débats*, qui lui écrit : « Vous fonderez à Montpellier une très belle galerie, mais non pas des yeux pour la voir. La peinture succombera sous la médecine³³. » Pour couronner une longue vie de confiance et de dévouement, la comtesse effectue une donation entre vifs, faisant de Fabre l'héritier de tous les objets mobiliers qui se trouvent dans le palais Gianfigliuzzi. Après le décès de la comtesse le 29 janvier 1824, Fabre règle la succession et met son projet à exécution : dès le 5 janvier 1825, il adresse une lettre au maire de Montpellier, le marquis de Dax d'Axat : « Je possède en Italie, un nombre assez considérable de tableaux anciens et modernes, de livres, estampes, dessins et autres objets d'art, dont je me propose de faire hommage à la commune de Montpellier, ma ville natale³⁴. » Il offre aussi sa bibliothèque, enrichie de celle de la comtesse et du poète, soit environ neuf mille volumes, et précise : « J'ai toujours désiré que cette collection ne fût point désunie, et j'ai pensé que le meilleur moyen d'assurer son intégrité serait de la consacrer à l'utilité publique³⁵. » Quel regard porter aujourd'hui sur cette collection ? Tout d'abord le nombre relativement modeste des pièces qui la composent³⁶. Rien de comparable évidemment avec ce que l'on peut observer par exemple à la même époque chez le Cardinal Fesch³⁷ ou même chez François Cacault qui, sur une trentaine d'années,

put rassembler mille cent peintures³⁸. Le nombre de tableaux réunis par Fabre se rapproche plutôt de celui de la collection de Lucien Bonaparte³⁹, à la différence près que ce dernier, beaucoup plus fortuné, ne visait que l'excellence⁴⁰ et la recherche de grands noms reconnus des écoles européennes, en particulier italienne⁴¹. Malgré une confortable fortune constituée au fil du temps grâce à son activité de marchand et d'expert, il semble que Fabre n'ait jamais pu disposer des sommes nécessaires à l'achat de tableaux provenant de collections illustres, celles des Giustiniani à Rome ou des Ricardi à Florence qui venaient alimenter au même moment celle de Lucien Bonaparte notamment. Personnalité incontournable du milieu florentin d'alors, Fabre servait le plus souvent d'intermédiaire, comme dans le cas de la collection Strozzi ou encore de celle du marquis Gerini, bien connue et gravée, qu'il propose au Louvre⁴², se contentant seulement de sauver pour lui-même quelques rares chefs-d'œuvre, il est vrai de très haute qualité. Le collectionnisme de Fabre se rapproche plus, en ce qui concerne la durée et les moyens mis en œuvre, du collectionnisme de Cacault, fonctionnaire d'origine relativement modeste qui se plaignit toute sa vie de ses faibles émoluments et dut se contenter le plus souvent d'œuvres anonymes ou encore peu appréciées sur le marché⁴³. Mais que peut-on dire des goûts de Fabre au vu de sa collection ? D'abord, la part écrasante qui revient à la peinture italienne : elle concerne près de la moitié de la donation, et du vivant de Fabre, plus du tiers des tableaux accrochés au musée relèvent de cette école⁴⁴. On constate d'emblée la très faible part des primitifs dans la collection. On peut s'en étonner car il fut pourtant proche du cercle romain de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, qui vit à Rome depuis 1779, que fréquentent la comtesse d'Albany⁴⁵, Cacault et son secrétaire Artaud de Montor⁴⁶. La donation de 1825 ne signale que *La Mort d'une sainte* de Giotto, fragment de retable rendu par la critique moderne à Pietro da Rimini⁴⁷. Pour la Renaissance, à côté d'œuvres de qualité contestable et souvent attribuées de façon flatteuse⁴⁸, c'est surtout le nom de Raphaël qui retient l'attention. Le bilan s'avère là encore relativement décevant : le fameux *Portrait de jeune homme* que Fabre tenait pour un original du maître, qu'il aurait refusé de céder au frère puîné du roi de Prusse⁴⁹ et même au duc de Toscane⁵⁰, est aujourd'hui rendu unanimement à Andrea del Brescianino. Le *Portrait de Laurent de Médicis* présenté par Fabre dans la *Notice des tableaux* de 1828 comme le tableau « cité par Vasari, dans la vie de ce grand peintre [...] égaré pendant plus de deux siècles ; [...] heureusement retrouvé à Florence il y a environ deux ans », est considéré aujourd'hui comme une copie ancienne de l'original, récemment passé en vente⁵¹.

Fig. 6. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Buste d'homme penché en avant - Étude pour La Dispute du Saint Sacrement*, vers 1508 - 1509, plume et encre brune sur un tracé à la pointe métallique et sur des incisives éparses au styilet sur papier crème, Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.275.

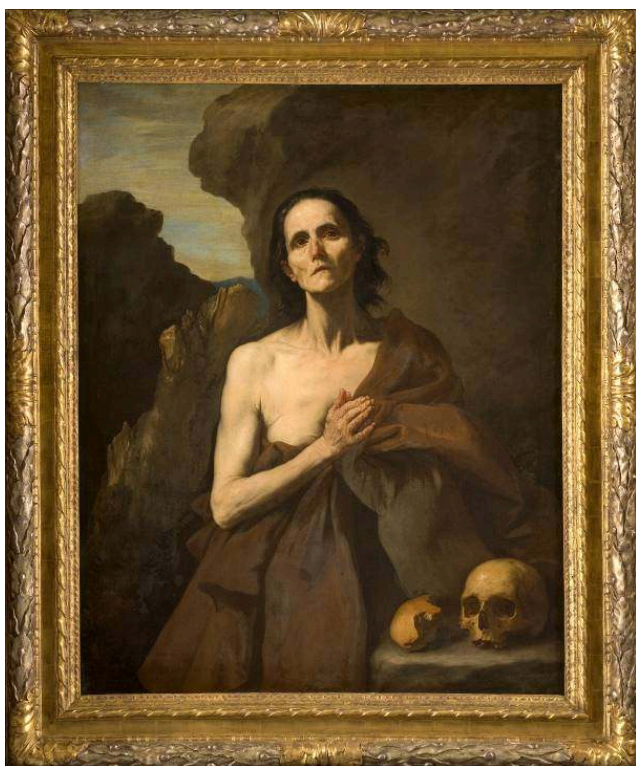


© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

- 3 L'admirable *Étude d'homme penché en avant* pour la *Dispute du Saint Sacrement* (fig. 6), donnée en 1825, ainsi que le carton pour la fameuse *Madone Tempi*⁵², légué en 1837, compenseront avantageusement l'ensemble dédié à cet artiste phare pour la formation et les conceptions artistiques du collectionneur. Fabre s'intéresse occasionnellement à la peinture vénitienne⁵³ et ce n'est qu'après son retour à Florence, en mai 1825, qu'il put acheter au marquis Gerini son superbe *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* de Véronèse accroché de son vivant au musée. À la différence de Cacault, Fabre s'intéresse à l'école florentine et cela s'explique tout d'abord par son inclination naturelle envers le classicisme mais aussi par son installation durable en Toscane. Dans la donation figure les noms des Allori, père et fils⁵⁴, de Rosselli⁵⁵, de Volterrano⁵⁶, mais surtout de Cigoli et de Carlo Dolci. Fabre offre, en 1825, un *Ecce Homo* de Cigoli qui est selon lui « une répétition de celui qui existe à Florence dans le palais Pitti⁵⁷ ». Ce tableau de très grande qualité, peut-être de la main de Bilivert, permettait de voir à Montpellier de façon durable une composition désormais célèbre puisque l'original avait été montré au Louvre de 1799 à 1815 avant d'être restitué par les inspecteurs florentins à la Galleria Pallatina⁵⁸. Fabre continua de rechercher des tableaux florentins et le legs de 1837 comprend une autre version, là encore de très belle qualité, de la *Fuite en Égypte* de Cigoli, petit tableau marquant dans l'œuvre de l'artiste⁵⁹. Fabre fit aussi entrer dans les collections de Montpellier le chef-d'œuvre de Carlo Dolci, provenance probable de la collection Gerini, *La Vierge au lys*⁶⁰, pendant longtemps le plus important tableau de ce maître conservé en France⁶¹. Parmi les quatre autres œuvres de cet artiste dans la donation, on signalera encore un beau *Christ, Sauveur du monde*⁶². Comme on

pouvait s'y attendre, Fabre montre de l'intérêt pour le classicisme bolonais et romain et l'on retrouve dans la donation tous les grands noms de cette école depuis les trois Carrache⁶³ jusqu'à l'Albane, Reni, Le Dominiquin mais aussi Mola⁶⁴ et Grimaldi. Là encore, à côté d'un grand nombre d'attributions incertaines, on mentionnera quelques œuvres de belle facture comme le *Saint François en méditation* du Guerchin, vers 1620⁶⁵, ou encore le *Paysage avec le sermon sur la montagne* du Dominiquin, auquel Fabre attachait une grande importance⁶⁶ et que l'on attribue aujourd'hui à Grimaldi ou à Bonzi⁶⁷. À la différence de Cacaault, très attaché au naturalisme italien et qui séjourna durablement à Naples⁶⁸, Fabre montra très peu d'intérêt pour ce courant.

Fig. 7. Jusepe de Ribera, *Sainte Marie l'Égyptienne*, 1641, huile sur toile, 132 x 108 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 837.1.27.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

- 4 Si l'on trouve dans sa collection des œuvres marquées par cette esthétique, c'est comme par accident⁶⁹, à l'exception notoire, là encore, de l'admirable *Sainte Marie l'Égyptienne* (fig. 7) de Ribera achetée dans la collection du marquis Gerini une fois conclue la donation avec la ville de Montpellier⁷⁰. À ce stade, on peut légitimement s'interroger sur la valeur exacte pour le collectionneur de toute une série de tableaux qu'il ramène à Montpellier, marqués par un certain goût naturaliste. Simples lots ? Vestiges de son fonds de marchand ? Plusieurs tableaux, longtemps ignorés et maintenus en réserve, ont suscité ces dernières décennies un regain d'intérêt de la part des chercheurs, tels les *Ruines des thermes de Caracalla* de Filippo Napoletano⁷¹, le *Paysage* de Salvator Rosa, la *Bataille* de Pandolfo Reschi⁷² ou encore *Jonas rejeté par la baleine* de Peruzzini⁷³. Parfois se détachent aussi des œuvres plus rares, d'une belle qualité picturale comme le *Saint Laurent* d'Adam Elsheimer⁷⁴ ou encore la *Mise au tombeau* de Pasquale Ottino, tous deux sur cuivre. En ce qui concerne le fonds italien, il convient de noter encore l'absence

quasi-totale de néoclassiques florentins et romains, à part quelques rares dessins⁷⁵. Seul Canova, avec qui Fabre entretient des liens d'amitié⁷⁶, échappe à cette règle.

Fig. 8. Gaspard Dughet, *Paysage idéalisé*, vers 1660, huile sur toile, 51 x 66 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 825.1.99.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

- 5 En plus du superbe *Portrait du sculpteur Canova* de 1812, la *Tête de Muse*⁷⁷, datée de 1811, cadeau du sculpteur à la comtesse d'Albany en remerciement de la commande du tombeau du poète Alfieri à Santa Croce, échoit donc à Fabre en 1824, au décès de son amie. On le sait, Fabre voue un culte à Poussin⁷⁸ et à son beau-frère Gaspard Dughet⁷⁹ (fig. 8). En 1828, on trouve sur les cimaises du musée un grand nombre d'œuvres attribuées à ces deux peintres : ils marquèrent, chacun à leur manière, son évolution de peintre d'histoire mais aussi de paysagiste. Le reste du fonds français du XVIII^e siècle paraît quelque peu décevant malgré la présence de grands noms comme Bourdon, Le Sueur, Le Brun ou Jouvenet. Après son installation définitive à Montpellier, Fabre aura l'occasion de faire entrer au musée quelques beaux tableaux comme l'*Allégorie de la Prudence* de Vouet ou le *Paysage au père jouant de la flûte* de La Hyre. Le legs de 1837 complétera ce panorama par une série d'admirables dessins de Mellin, Le Sueur, Bourdon, Testelin, Le Brun et Poussin avec la célèbre *Étude pour la Pénitence* de la seconde série des *Sacrements* achetée localement au peintre Charles Matet⁸⁰. Mais ce qui fait encore aujourd'hui incontestablement l'originalité du musée de Montpellier, c'est l'ensemble, unique dans le contexte des musées français, d'œuvres néoclassiques, de Fabre lui-même⁸¹ et de ses contemporains, en particulier paysagistes, que Fabre eut l'occasion de côtoyer durant son long séjour en Italie⁸². Moins attiré par les écoles nordiques, Fabre donna néanmoins quelques œuvres remarquables avec en premier lieu un bel ensemble de paysagistes italianisants (F. de Moucheron, Van Bloemen, De

Heusch) mais aussi des œuvres plus rares et inattendues comme le *Paysage montagneux* de Roelant Roghman⁸³, accroché au musée en 1828 mais légué seulement en 1837. Conscient d'ailleurs des lacunes que comportait sa collection, Fabre n'eut de cesse, surtout une fois la donation réalisée, de compléter ce fonds afin de renforcer la cohérence du musée.

Fig. 9. Cornelis de Heem, *Nature morte de fruits et de fruits de mer*, 1659, huile sur bois, 46,5 x 64,4, Montpellier, musée Fabre, inv. 837.1.38.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

Fig. 10. Sébastien Bourdon, *L'Homme aux rubans noirs*, vers 1657 - 1658, huile sur toile, 108,5 x 89,5 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 836.2.1.



© Musée Fabre - Montpellier Agglomération
Photographie : F. Jaulmes

- 6 Avant de rentrer à Florence au printemps 1825, Fabre achète un bel ensemble d'œuvres provenant du cabinet du marquis de Masclary avec entre autres trois belles natures mortes d'Otto Marseus van Schrieck, de Cornelis de Heem (fig. 9), de Melchior d'Hondecoeter ainsi qu'un Greuze et un Teniers. Une fois rentré à Florence, il se procurera le *Gibier mort dans un paysage* de Jan Weenix ainsi que le beau *Paysage d'Italie* d'Isaac de Moucheron, datant de 1698. Chaque fois que l'occasion se présentera, Fabre, alors directeur du musée, cherchera à enrichir la collection, notamment à partir de 1829, grâce à la rente de Jean-Pierre Collot : en 1832 l'*Intérieur rustique* de Ryckhals, en 1833 le *Portrait de Frans Francken l'Ancien* de Rubens et en 1835 l'imposante *Chasse au sanglier* de Hondius⁸⁴. Durant ces années, Fabre eut le loisir de préciser les contours de sa collection en se portant acquéreur d'œuvres, souvent de qualité, soit sur les crédits municipaux, soit sur ses propres deniers. Ainsi en 1829, année particulièrement féconde, on le voit racheter son propre *Œdipe à Colone, paysage historique* de 1808⁸⁵, acquérir le *Portrait du médecin Leroy* de son maître David, les deux superbes pendants de Vincent, *Bélisaire demandant l'aumône* et *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, et l'année suivante, sur la rente Collot, un Largillière, un Rigaud, un Monnoyer et un Subleyras⁸⁶. En 1836, il achètera ce qui constitue un des grands chefs-d'œuvre du musée et un des plus beaux portraits du Grand Siècle, le fameux *Homme aux rubans noirs* (fig. 10) de son compatriote Sébastien Bourdon.
- 7 Fabre fut donc un bon conservateur, passionné jusqu'à la fin par l'œuvre qu'il avait fondée à Montpellier et qui devait faire passer son nom à la postérité. Même s'il lui est arrivé de se tromper, on peut affirmer cependant que son rôle dans l'édification du

musée de Montpellier apparaît encore aujourd'hui prépondérant. Il sut transformer une petite galerie municipale, encore modeste, en un véritable musée dont la renommée s'étendit bien au-delà des frontières de la région. Ses tableaux français et italiens qui vinrent, selon le propre vœu du peintre, si heureusement se mêler au fonds municipal déjà existant⁸⁷ procurèrent d'emblée à la jeune institution une légitimation historique, à l'instar d'autres grandes collections publiques françaises. L'apport de Fabre dans le domaine du néoclassicisme apparaît majeur comme l'avait déjà souligné André Joubin en 1929 : « ce petit groupe de petits maîtres de l'époque napoléonienne que nulle part on n'étudiera mieux qu'à Montpellier⁸⁸ ». Ce geste généreux provoqua de nombreux dons, modestes et isolés, ou plus spectaculaires (comme l'*Été* et l'*Hiver* de Houdon offerts par Creuzé de Lesser, préfet de l'Hérault, en 1828), mais surtout permit d'attirer à Montpellier d'autres donations : celle de l'agent de change Antoine Valedau en 1836 (principalement centrée sur les écoles du nord) et celle du banquier montpelliérain Alfred Bruyas, largement ouverte sur l'art de son temps autour de Delacroix et Courbet. Tous avouèrent vouloir s'associer aux vues généreuses du fondateur du musée dont la carrière singulière et presque toute italienne permit de constituer à Montpellier une des plus belles et attachantes collections que l'on puisse voir en France, en dehors de Paris.

NOTES

1. Hilaire, M., Pellicer, L. (dir.), *François-Xavier Fabre (1766-1837), de Florence à Montpellier*, cat. expo. (Montpellier, musée Fabre / Turin, Galleria d'arte moderna e contemporanea), Paris, Somogy, 2008.
2. Sur François-Xavier Fabre, on se reportera au travail pionnier de Pellicer, L., *Le peintre François-Xavier Fabre (1766-1837)*, thèse de Doctorat d'État, dir. Jacques Thuillier, université Paris IV-Sorbonne, 1982 ; sur Fabre collectionneur, on consultera aussi Michel Hilaire, « Fabre, collectionneur et donateur », Hilaire, M., Pellicer, L., *François-Xavier Fabre peintre et collectionneur*, Faton, l'Estampille-l'Objet d'art, numéro spécial 2H, 2000, p. 78-94.
3. Girodet, *Étude de vieillard* ; Lethière, *Enlèvement d'Octavie (Néron fait enlever Junie pendant la nuit, selon Fabre)* ; Meynier, *Timophane et Timoléon* ; Mérimée, *Vertumne et Pomone* ; Desmarais, *Horace tuant Camille* (esquisse pour le Grand Prix de 1785) ; on sait qu'en 1790, Fabre se procure une *Étude de tête de jeune homme* de son maître David et plusieurs dessins de Girodet, Lethière, Meynier et sans doute aussi de Gauffier, dont vraisemblablement *Une ville imaginaire* ; voir *De la Nature : paysages de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre*, cat. expo. (Montpellier, musée Fabre), Montpellier/Paris, RMN, 1996, n° 86, p. 146.
4. Le 26 avril, Cacault cite les noms de Gauffier, Mérimée, Gagneraux, Desmarais, Corneille, Fabre. Le 13 juillet, Fabre fait partie de la nouvelle liste des pensionnaires « peu pressés de revenir ». En 1795, Cacault, réclamera l'indulgence pour ces hommes « mous, craintifs » qui ont peut-être prêté serment contre la Convention ; toutefois Fabre « s'est rangé du côté des royalistes d'une manière indigne ». Le 24 janvier 1797, Cacault, dans un nouveau rapport sur les Français restés à Florence, parle avec regret de ces « hommes faits et formés qui n'ont plus rien à acquérir en Italie ; ils y restent pour ne pas aller à Paris mourir de faim ». Voir *François-Xavier Fabre*, 2008, op. cit. n. 1, p. 432.

5. C'est l'actuel palais Masetti, 2, Lungarno Corsini.
6. On sait par exemple qu'il vend un *Saint François du Guide* pour 150 sequins et un pendant de sa propre main, *Sainte Madeleine consolée par les anges* pour 140 sequins ; voir Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 88.
7. Il fait par exemple six copies de la *Vierge à la chaise* et reçoit 80 sequins pour les deux premières et 100 pour les suivantes. Il copie sans doute aussi la *Madone du Grand Duc*, *ibid.*, p. 91.
8. Il ajoute volontiers un pendant à sa copie de Dughet et les deux vendus ensemble rapportèrent « beaucoup d'argent », *ibid.*
9. Ce n'est que plus tard, après la mort de Gauffier en 1801, que Fabre achètera le beau *Portrait de Van Wyck Coklers* de 1797.
10. Hilaire, M., « *Italiam !, Italiam !* », dans *François-Xavier Fabre*, 2008, *op. cit.* n. 1, p. 53-54.
11. Hilaire, M., dans *De la Nature*, 1996, *op. cit.* n. 3, n^{os} 104-105, p. 153.
12. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 182.
13. *Ibid.* ; et *Le trait en majesté : dessins français du XVII^e siècle au musée Fabre*, cat. expo. (Montpellier, musée Fabre), Paris, Somogy, 2010, n^o 125, p. 202.
14. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 183.
15. Zeder, O., *De la Renaissance à la Régence : peintures françaises du musée Fabre*, Paris, Somogy, 2011, n^o 82, p. 141-143, repr.
16. Ce dernier tableau vient de faire l'objet d'une reconstitution grâce à l'achat par le musée, en 2010, de la partie gauche dans une collection privée à New York, *Paysage avec un Dieu fleuve*. Le tableau réuni s'intitule aujourd'hui *Vénus et Adonis. Vue de Grottaferrata* (inv. 825.1.171 et 2010.14.1).
17. Selon la comtesse d'Albany, « il l'a payé 50 sequins et l'a vendu 500 à un français qui achetait des tableaux pour Lucien Bonaparte » (Lettre, 17 novembre 1802) ; voir Pélissier, L. G., *Lettres inédites de la comtesse d'Albany à ses amis de Sienne (1797-1820)*, Toulouse, 1912, p. 27. Ce portrait de Giovanni Francesco Penni, dit *Il Fattore*, élève de Raphaël, est aujourd'hui perdu ; voir Edelein-Badie, B., *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris, RMN, 1997, p. 247, repr. En 1803, Lethière qui sert d'intermédiaire s'adresse à Fabre pour tenter d'acquérir *Abel expirant* dont Lucien avait vu l'esquisse mais que malheureusement Fabre ne possède plus. Fabre ne récupérera son tableau, succès du Salon de 1791, qu'en 1816 et l'inclura dans la donation de 1825, *ibid.*, p. 129.
18. Voir Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 122-123 et p. 183 ; voir aussi Goguel, C., « La réception de la peinture florentine du XVII^e siècle en France dans la première moitié du XIX^e siècle », dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes de colloque, Ajaccio, musée Fesch, 2006, p. 316. L'auteur y publie la lettre de Fabre à Denon du 18 octobre 1805. Les deux tableaux sont *Portrait de Giovanni Bologna* attribué à Jacopo Bassano, déposé à Douai, et *Repos pendant la fuite en Égypte*, attribué à Matteo Rosselli, déposé au musée national du Château de Fontainebleau.
19. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 182.
20. Représenté par Dughet dont il crut posséder jusqu'à 11 tableaux. Voir Hilaire, M., dans *François-Xavier Fabre*, 2008, *op. cit.* n. 1, p. 57-58 ; le goût pour Dughet se retrouve aussi dans une moindre mesure chez Ingres, voir Viguiier, F., *Les peintures anciennes (XIV^e - XVIII^e siècles)*, Montauban, musée Ingres, 1993, n^{os} 36-39, p. 39.
21. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 149.
22. Voir Hilaire, M., dans *De la Nature*, 1996, *op. cit.* n. 3, p. 117-118.
23. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 149.
24. Entre autres, *La Vision de Saül*, *La Mort de Narcisse*, *Portrait de Lady Charlemont*, les portraits d'Alfieri, etc.

25. En 1805, Fabre achète pour la comtesse à Georg Hackert le *Parc de l'Ariccia, près d'Albano*, exécuté en 1804 par Philipp Hackert ; voir Hilaire, M., dans *François-Xavier Fabre*, 2008, *op. cit.* n. 1, p. 55, p. 57.
26. *Ibid.*, p. 59 ; et voir Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 200.
27. Hilaire, M., dans *De la Nature*, 1996, *op. cit.* n. 3, n° 136, p. 164.
28. Dès 1815, Scitivaux chargera le peintre de vendre « leur Raphaël » au musée Royal, ce qui sera chose faite en 1821. C'est sans doute ce tableau que Seroux d'Agincourt salue comme une « merveilleuse découverte » de Fabre dans une lettre adressée à la comtesse d'Albany le 2 janvier 1814 ; voir *Le portefeuille de la comtesse d'Albany (1806-1824)*, éd. par Léon Gabriel Pélissier, Paris, Fontemoing, 1902, p. 186.
29. Voir Sécherre, H., « Les Marchands-collectionneurs à Paris : tableaux italiens », dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 301 n. 3.
30. En 1813 il est nommé *Nuovo Academico in prima classe* et Benvenuti s'adresse toujours à lui avec déférence. Fabre apparaît en portraitiste officiel dans le grand tableau de Benvenuti, *La Grande duchesse Élisabeth et sa cour*, conservé aujourd'hui au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
31. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 154.
32. Hilaire, M., Pellicer, L., « Rétrospective François-Xavier Fabre : bilan et perspectives », dans *François-Xavier Fabre et son temps*, actes de colloque, Montpellier, musée Fabre, 2008, p. 31.
33. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 175.
34. La valeur de l'*État estimatif* de 1825, rédigé par Fabre et certifié par le maire, joint en annexe à l'acte de donation, s'élève à 398.558 francs ; voir Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 177.
35. Thomas, L.-J., *Les Fondateurs du Musée Fabre de Montpellier. Une femme, son roi, son poète et son peintre*, Montpellier, Coulet, 1928, p. 72-75.
36. La donation de 1825 comportait 224 tableaux, 26 dessins, 72 gravures, 4 marbres, 6 bronzes, 30 plâtres, 11 objets divers ; le legs de 1837 comportait quant à lui 104 tableaux, 104 dessins encadrés, 57 gravures encadrées, 2 marbres, 28 plâtres, 34 objets d'art et un très grand nombre de dessins en portefeuille.
37. À la mort du cardinal Fesch en 1839, environ 16 000 tableaux figuraient dans l'inventaire après décès. Voir Costamagna, P., « Données historiques de la collection Fesch », dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 21.
38. Sarrazin, B., « Les collections italiennes de François Cacault », dans *ibid.*, p. 254.
39. 350 tableaux ; voir Bartoli, R., « Nuove considerazioni sulla raccolta di Lucien Bonaparte », dans *ibid.*, p. 107.
40. « Lucien ne veut pas porter sa collection au-delà de trois cents tableaux, mais il ne veut que des chefs-d'œuvre ; ainsi elle deviendra unique, non seulement à Rome, mais peut-être en Europe », Kotzbue, A. von, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, à Rome et à Naples*, vol. IV, Paris, Barba, 1806, p. 149.
41. Bronzino, Corrège, Raphaël, Penni, Titien, Honthorst, Reni, Rubens, Poussin, David, etc. Visitant cette collection, la comtesse d'Albany écrira : « J'ai vu la collection de tableaux de Lucien Bonaparte. Il a les Carracci de la maison Giustiniani qui sont admirables. Celui d'Annibal est le plus beau. Il a de la même maison, le *Massacre des Innocents* du Poussin, une *Bacchanale* de Rubens et une infinité de chefs-d'œuvre [...]. Il y en a environ une centaine, sans compter ceux qu'il a emportés et qui n'étaient rien moins que de Raphaël », cité par Moralès, R., *La comtesse d'Albany et le monde des arts en Italie, de l'Ancien Régime à la Restauration*, thèse de doctorat, dir. Laure Pellicer, université Paul-Valéry, Montpellier III, 1999, vol. I, p. 116.
42. Fabre essaya en 1818 de convaincre le Louvre d'acquérir cette prestigieuse collection. Voir Goguel, C., dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 314.
43. Sarrazin, B., dans *ibid.*, p. 258.
44. Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 185.

45. *Ibid.*, p. 74.
46. L'estimation de la collection Cacault en 1808 fait état de 26 anciens tableaux « très précieux de l'origine de la peinture », Sarrazin, B., dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 255.
47. *Il Trecento riminese : maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, cat. expo. (Rimini, Museo della Città), Milan, Electra, 1995, n° 20, p. 194, repr.
48. Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Cesare da Sesto, Corrège, Jules Romain, Daniel de Volterra, Parmesan.
49. Faré, M. -A., Baderou, H., *Les Chefs-d'Œuvre du Musée de Montpellier*, cat. expo. (Paris, musée de l'Orangerie), Paris, 1939, p. 79.
50. Renouvier, J., « Raphaël et Ghirlandajo », *Revue du Midi*, t. I, 1843, p. 83.
51. Rendu à Raphaël dès 1862 alors que le tableau se trouvait en Angleterre dans la collection Hollingworth Magniac à Colworth ; puis New York, collection Ira Spaniermann ; et en vente, Londres, Christie's, 5 juillet 2007, n° 91.
52. Signalée dès le XVII^e siècle parmi les beautés de la ville de Florence, elle fut acquise en 1829 par le roi Louis I^{er} de Bavière.
53. Outre un médiocre *Portrait d'homme* de Titien, on signalera de Jacopo Bassano un beau *Juda et Thamar* et d'après Leandro Bassano, une *Annonce aux bergers* (voir Habert, J., *Bassano et ses fils dans les musées français*, cat. expo. (Paris, musée du Louvre), Paris, RMN, 1998, p. 104). Enfin, un superbe *Portrait de sculpteur*, sur ardoise, que Fabre attribuait à Sebastiano del Piombo et que Catherine Goguel a rendu à Salviati : *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella maniera*, cat. expo. (Rome, Villa Médicis / Paris, musée du Louvre), Paris, RMN, 1998, n° 84, p. 226, repr.
54. Notamment un superbe cuivre d'Alessandro Allori, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, de 1586, et de Cristofano Allori, une *Étude pour un David*.
55. Outre le *Repos pendant la fuite en Égypte*, vendu à Denon, déjà cité, la *Notice des tableaux et autres objets d'art exposés au musée Fabre de Montpellier*, Montpellier, A. Ricard, 1828, mentionne *Saint Antoine abbé* (n° 281) et une *Tête de vieillard* (n° 282).
56. Il s'agit d'un *Père éternel dans sa gloire soutenu par un groupe d'anges*, *ibid.*, n° 140, p. 29.
57. *Ibid.*, n° 56, p. 16.
58. Le tableau de Gigoli, de même que celui de Cristofano Allori, *Judith*, furent en effet des œuvres illustres du *Seicento* florentin montrées en France sous l'Empire ; voir Goguel, C., *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 318.
59. Voir *Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises*, cat. expo. (Paris, Grand Palais), Paris, RMN, 1988, n° 47, p. 175-176, et aussi *Lodovico Cigoli, 1559-1613 : tra manierismo e barocco : dipinti*, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina), Fiesole (Florence), Amalthea, 1992, n° 28, p. 114-115, repr.
60. Signé et daté 1642 ; voir Baldassari, F., *Carlo Dolci*, Turin, Artema, 1995, n° 34, p. 70-71, repr.
61. Goguel, C., dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 316.
62. Tableau non retenu par Francesca Baldassari qui l'attribuait à Alessandro Loni, Francesca Baldassari, *op. cit.* n. 60. Ce tableau a incontestablement influencé Fabre pour sa *Tête de Christ* en 1800, conservée dans une collection particulière. Voir Pellicer, L., dans *François-Xavier Fabre*, 2008, *op. cit.* n. 1, n° 103, p. 236.
63. Fabre attribuait à Agostino Carracci une *Sainte famille* (825.1.24) qu'il convient de rendre désormais à Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin ; il attribuait à Lodovico Carracci une *Sainte famille* (825.1.25) que l'on peut rendre à Alessandro Tiarini (voir *Alessandro Tiarini : la grande stagione della pittura del'600 a Reggio*, cat. expo. (Reggio Emilia, Palazzo Magnanie Chiostrò di San Domenico), Milan, Federico Motta, 2002, n° 106, p. 228-230, repr., et une *Vierge et trois saints* (825.1.26) que l'on peut rendre cette fois à Giovanni Bonatti ; Voir *Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris, RMN, 1988, p. 57, 107, 330.

64. On mentionnera un petit tableau à l'iconographie rare, la *Sainte Famille* de Mola, sans doute première pensée pour le tableau d'Aix-en-Provence, *ibid.*, p. 234.
65. Voir Loire, S., *Le Guerchin en France*, cat. expo (Paris, musée du Louvre), Paris, RMN, 1990, n° 4, p. 42-43.
66. Ce tableau, acheté par Fabre à l'occasion d'un voyage à Rome en 1811, sera prisé 4500 francs dans l'*État estimatif* de 1825.
67. *Classicismo e Natura: la lezione di Domenichino*, cat. expo. (Rome, Musei Capitolini), Rome, Editoriale Giorgio Mondadori, 1996, n° 28, repr. (Bonzi); voir aussi Hilaire, M. dans *De la Nature*, 1996, *op. cit.* n. 3, p. 150.
68. Durant les huit ans passés à Naples, Cacaault put se procurer des œuvres remarquables, comme *Saint Pierre délivré de prison par un ange* de Filippo Vitale (anciennement attribué à Caravage lui-même), *Jésus parmi les docteurs* du Maître de l'Annonce aux bergers (donné à Ribera), etc.
69. Signalons notamment un *Saint Marc évangéliste* attribué à Caravage ou encore *La Source purgative* de Miel, exposée dès l'ouverture en 1828 et que l'on préfère rendre aujourd'hui à Johannes Lingelbach. Voir *Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre de Montpellier*, cat. expo. (Paris, Institut néerlandais / Montpellier, musée Fabre), Paris, Fondation Custodia, 1998, n° 29, p. 104-108, repr.
70. Fabre légua en 1837 une *Sainte famille* de Luca Giordano datant de 1685, plutôt marquée par la leçon de la Renaissance et de Pierre de Cortone.
71. Chiarini, M., « Filippo Napoletano e i suoi », *Artista*, n° 1 (1989), p. 178-179, fig. 2.
72. Barbolani di Montauto, N., *Pandolfo Reschi*, Florence, Edifir, 1996, n° 44, p. 37, repr. p. 142.
73. Voir *Antonio Francesco Peruzzini*, cat. expo. (Ancona, Mole Vanvitelliana), Milan, Electa, 1997, n° 4, repr.
74. Voir *Adam Elsheimer (1578-1610)*, cat. expo. (Francfort, Städelsches Kunstinstitut / Édimbourg, National Gallery of Scotland / Londres, Dulwich Picture Gallery), Londres, P. Holberton Publishing, 2006, n° 22, p. 124, repr.
75. On signalera notamment de Vincenzo Camuccini, *Jeunes femmes et enfants* (837.1.187), de Pietro Benvenuti une *Académie d'homme* (837.1.165) et des dessins de Canova et del Frate pour le mausolée d'Alfieri (837.1.972 ; 825.1.257).
76. On soulignera ici les liens d'amitié entre Cacaault et Canova, comme l'atteste le *Chevalier croisé* que le sculpteur offrit au Français à son départ de Rome, voir Sarrazin, B., dans *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, 2006, *op. cit.* n. 18, p. 254.
77. Hilaire, M., dans *Guide Musée Fabre*, Paris, RMN, 2006, n° 108, p. 120.
78. Parmi les Poussin on dénombre huit paysages.
79. Sur les onze Dughet que possède Fabre, on ne retient plus aujourd'hui que le *Paysage idéalisé*, vers 1660, voir Zeder, O., *op. cit.* n. 15, n° 29, p. 80, repr. ; deux paysages de Dughet en hauteur ont été gravés par Fabre lui-même.
80. Nous renvoyons à l'étude récente de Gilles, M., dans *Le trait en majesté*, 2010, *op. cit.* n. 13, p. 208. Il est fait généralement mention du prénom de François Matet, nous pensons au contraire qu'il est plus opportun de désigner Charles Matet, son fils (1791-1870), qui rentre à Montpellier au moment où Fabre s'y installe définitivement.
81. Fabre se montre dans l'ensemble modeste et discret même s'il estime 3000 francs son *Abel expirant* de 1790, 2400 francs sa *Vision de Saül*, et 1200 francs son *Portrait de Canova*. Voir Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 191.
82. André Joubin déclarait : « Sans vouloir pousser au paradoxe ni rabaisser la valeur de ces collections, la partie la plus intéressante de la donation de Fabre me paraît être sa propre peinture, principalement ses portraits qui sont ceux d'un excellent élève de David, et la peinture de ses amis, Gauffier, Girodet, Lethière, Gagneraux, Boguet, etc. », Joubin, A., *Le Musée de Montpellier : Musée Fabre (peintures et sculptures)*, Paris, H. Laurens, 1929, p. 9.

- 83.** *Tableaux flamands et hollandais du Musée Fabre*, 1998, *op. cit.* n. 69, n° 44, p. 159-162, repr.
- 84.** *Ibid.* pour tous ces achats, et voir aussi notre introduction p. XII.
- 85.** Hilaire, M., dans *François-Xavier Fabre*, 2008, *op. cit.* n. 1, n° 148, p. 309.
- 86.** Pellicer, L., *op. cit.* n. 2, p. 236.
- 87.** En particulier une belle série de morceaux de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture envoyée par l'État en 1803.
- 88.** Voir Joubin, A., « Le centenaire du musée Fabre », *Revue des deux mondes*, 1929, T. XLIX, p. 669.
-

AUTEUR

MICHEL HILAIRE

Directeur du musée Fabre, conservateur général du Patrimoine

La réception des primitifs à Naples du XVIII^e siècle à la domination française (1806-1815) et l'expérience d'Aubin-Louis Millin

Gennaro Toscano

- 1 Par un décret du 18 décembre 1809, Joachim Murat, roi de Naples, décida de réunir dans le Palazzo degli Studi une collection de peintres napolitains sous le nom de *Galleria di pittori napoletani*. Dans l'introduction de ce décret, on lit entre autres que les œuvres de la première Renaissance (*Risorgimento* dans le texte) peuvent stimuler les jeunes talents. Le but principal de cette galerie était donc de former les artistes locaux d'après les exemples de peintres célèbres de l'école napolitaine du Moyen Âge à l'époque moderne. Le projet de ce nouveau musée a été traité par Monseigneur Strazzullo¹ et plus récemment par Antonella D'Autilia² ; nous essaierons de montrer que le projet de Joachim Murat représente l'aboutissement d'un véritable intérêt pour l'école napolitaine de peinture, notamment pour les primitifs, intérêt qui se manifeste dès le XVIII^e siècle. Nous verrons ensuite que l'attention portée à cette école et en particulier pour les précurseurs du siècle d'or trouva un écho immédiat dans le projet fort ambitieux d'Aubin-Louis Millin qui visita la ville et le royaume entre l'automne 1812 et le printemps 1813.

Les primitifs napolitains et la littérature artistique locale avant la domination française

- 2 Même si la lettre envoyée par l'humaniste napolitain Pietro Summonte à son correspondant vénitien Marcantonio Michiel en 1524 demeure la première tentative d'une histoire de l'art à Naples entre le Moyen Âge et la Renaissance³, le véritable intérêt pour l'art religieux napolitain et donc pour les peintres primitifs s'éveille à partir du XVII^e siècle. L'exemple le plus frappant en est la *Napoli Sacra* de Cesare

d'Engenio, publiée en 1623, qui offre quelques ouvertures à l'égard de l'appréciation des peintres de la première Renaissance napolitaine. À l'inverse de Vasari qui avait tant méprisé l'école napolitaine, Cesare d'Engenio fut le premier à souligner l'utilisation de la peinture à l'huile par les peintres napolitains. Il écrit à propos du retable représentant *Saint François* et *Saint Jérôme* de Colantonio, conservé à l'époque à San Lorenzo Maggiore, que cet « illustre peintre napolitain, avait été le premier à retrouver à Naples la technique de la peinture à l'huile⁴ ». Camillo Tutini considère quant à lui dans son ouvrage *De Pittori, Scultori, Architetti, Miniatori et Ricamatori nazionali e Regnicoli* que Colantonio est l'inventeur de la peinture à l'huile⁵.

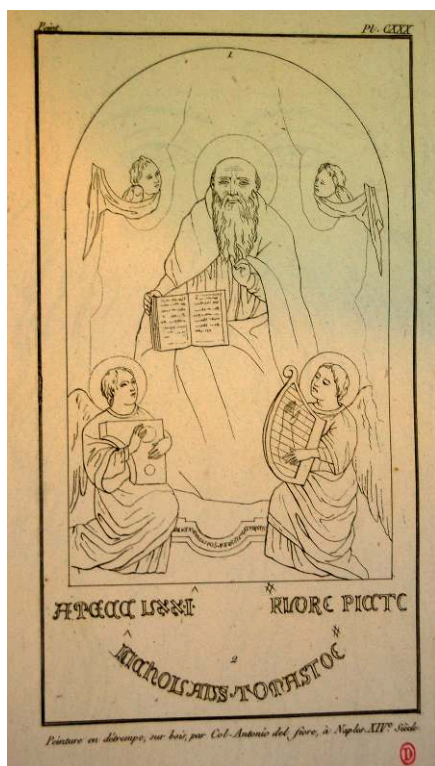
- 3 Quelques années plus tard, Carlo Celano, dans les *Notizie del Bello, dell'Antico et del curioso della città di Napoli*, publiées à Naples en 1692, regrette l'état de conservation des œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance et affirme que Vasari avait souvent caché ou négligé les vertus des peintres napolitains.
- 4 Mais malgré cette riche littérature, il faudra attendre les *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* de Bernardo De Dominici, imprimées à Naples chez Ricciardi de 1742 à 1745, pour que l'école napolitaine de peinture soit considérée de façon diachronique. Ces biographies constituent en effet le premier exemple d'une histoire de l'art napolitain de l'Antiquité au XVIII^e siècle. Conscient de la quantité d'œuvres allant du Moyen Âge à la Renaissance, De Dominici n'hésita pas à créer des artistes ou à inventer des noms pour étayer ses hypothèses. Dans son organisation, les biographies des peintres primitifs sont indispensables afin de créer un pont entre l'Antiquité et la Renaissance mais aussi pour justifier l'épanouissement de l'école napolitaine au XVII^e et au XVIII^e siècle, dont les protagonistes furent Mattia Preti, Luca Giordano et Francesco Solimena⁶. Tous les monuments napolitains du Moyen Âge et de la Renaissance sont mentionnés dans ses biographies fantaisistes des artistes primitifs. Nous n'en mentionnerons que quelques-unes à titre d'exemple.
- 5 Pour commencer, dans la double biographie de Pietro et Tommaso de' Stefani⁷, « sculpteurs et architectes siennois », De Dominici rassemble les œuvres majeures créées pendant les règnes de Charles I^{er} et Charles II d'Anjou (1266-1309) ; l'avènement de la dynastie angevine marque pour le biographe le début de la renaissance artistique napolitaine.
- 6 Masuccio I^{er}, sculpteur et architecte, aurait achevé le Castel Nuovo et commencé le chantier de la nouvelle cathédrale gothique tandis que Masuccio second, fils de Pietro de' Stefani, figure comme protagoniste de la sculpture et de l'architecture sous les règnes de Robert d'Anjou (1309-1343) et de Jeanne I^{re} (1343-1382)⁸.

Fig. 1. Relevé du retable de Simone Martini représentant *Saint Louis de Toulouse couronnant Robert d'Anjou*. Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, Gb 20 Fol.



- 7 De Dominici invente également la personnalité d'un certain Maître Simone, peintre, pour montrer la supériorité de l'école napolitaine par rapport à la renommée du Florentin Giotto, présent dans la cité méridionale de 1328 à 1333. C'est à ce Simone napolitain que le biographe⁹ attribue le célèbre retable de Simone Martini représentant *Saint Louis de Toulouse couronnant Robert d'Anjou*, pourtant signé « SYMON DE SENIS ME PINXIT » (fig. 1).

Fig. 2. Gravure d'après le retable de Saint Antoine Abbé de Niccolò di Tommaso, attribué par J.-B. Seroux d'Agincourt à Colantonio (J.-B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens...*, vol. 6, Paris, 1822, planche cxxx).



- 8 La biographie de Colantonio, que De Dominici fait naître en 1352 et mourir en 1444, est quant à elle organisée autour du retable de saint Antoine abbé, signé par « Nicholas Tomasi de Flore » et daté de 1375¹⁰. L'attribution de ce retable au maître est proposée par la plupart des guides napolitains du XVII^e au XVIII^e siècle et reprise dans *l'Histoire de l'art par les monumens* de J.-B. Seroux d'Agincourt¹¹ qui en publia deux gravures (fig. 2). Il faudra attendre l'œil averti de Giovan Battista Cavalcaselle pour que le tableau soit rendu finalement à son véritable auteur, le Florentin Niccolò di Tommaso, et que « Flore » soit lu comme étant l'abréviation de Florentia¹².
- 9 La très longue vie de Colantonio traverse les règnes de la maison d'Anjou et d'Aragon, de Jeanne I^{re} (1343-1382) à Alphonse le Magnanime (1442-1458). Élève d'un fils de Maître Simone puis de Gennaro di Cola, De Dominici lui attribue à juste titre le panneau avec *Saint Jérôme* de l'église de San Lorenzo Maggiore, remarquable par son naturalisme dans le rendu des livres et des objets¹³, et souligne l'importance de l'artiste dans l'introduction de la peinture à l'huile dans la péninsule.
- 10 L'activité d'Antonio Solario, présenté comme élève de Colantonio, constitue dans les *Vite* de De Dominici l'épanouissement de l'école napolitaine du Quattrocento¹⁴. Originaire des Abruzzes selon le biographe et non de Vénétie, Antonio Solario arrive à Naples comme ferronnier ; Colantonio en découvre le génie et l'amène chez lui. Tombé amoureux de la fille du peintre, il est obligé de quitter Naples et part pour Venise, Bologne, Florence et Rome afin d'approfondir les techniques de la peinture. Pour expliquer les relations entre Solario et Colantonio, De Dominici n'hésite pas à attribuer au premier deux chefs-d'œuvre du second : *Saint François remettant la règle aux franciscains et aux clarisses* de l'église San Lorenzo Maggiore et le retable de saint Vincent Ferrier de l'église San Pietro Martire¹⁵.

- 11 Les biographies de Giovanni de Nola et d'Andrea da Salerno occupent une place importante dans les *Vite* : conçues comme une sorte de diptyque en ouverture du deuxième tome, elles introduisent le lecteur à ces deux protagonistes de la Renaissance méridionale¹⁶. Le sculpteur Giovanni de Nola joue le rôle du « Michel-Ange napolitain » tandis que le peintre Andrea da Salerno celui du « Raphaël napolitain ».

Le règne de Charles III de Bourbon et de Ferdinand IV (1759-1806)

- 12 Les *Vite* de De Dominici avaient été publiées entre 1742 et 1745. Durant ces années-là, la ville et son royaume connurent de grands changements politiques et culturels. L'avènement sur le trône de Naples en 1734 de Charles III de Bourbon, fils de Philippe V et d'Élisabeth Farnèse, transforma radicalement la vie politique et culturelle de la cité méridionale. Le nouveau roi fit de Naples la capitale d'un État moderne : l'histoire des collections « publiques » napolitaines commence à cette époque¹⁷. C'est dans le palais de Capodimonte voulu par Charles de Bourbon que fut installée une partie des collections de la famille Farnèse provenant de Parme, de Plaisance et de Rome. Des chefs-d'œuvre des écoles vénitienne, bolonaise et émilienne (Titien, Corrège, Carrache) trouvèrent leur place dans les salles de ce nouveau musée. En effet, vers 1758 fut organisée la « Quadreria » qui comptait les chefs-d'œuvre de peinture de la collection Farnèse. Toutefois cette collection s'enrichit dès le début de tableaux de l'école napolitaine – Ribera, Vaccaro, Giordano et Solimena – mais aussi de quelques peintures de la Renaissance provenant des maisons des Jésuites, ordre supprimé en 1768¹⁸.
- 13 Le marquis de Sade qui visite Naples en 1776 décrit ainsi ce musée : « Capodimonte [...] est un vaste palais commencé par Don Carlos, actuellement roi d'Espagne, et abandonné depuis. C'est là que sont toutes les richesses du palais de Plaisance qu'avaient recueillies les princes de la maison Farnèse et que Charles apporta à Naples. » Après avoir apprécié les chefs-d'œuvre de Sebastiano del Piombo, Parmesan, Carrache, Titien, le Guide, Schedone, etc., Sade s'attarde sur des œuvres de l'école napolitaine, notamment Ribera, Salvator Rosa, Giordano, Solimena et De Mura¹⁹, signe que cette école commençait à prendre une place à part entière à côté des chefs-d'œuvre des écoles vénitienne et émilienne.
- 14 L'enrichissement des collections par les œuvres des peintres napolitains continua sous le premier règne de Ferdinand IV de Bourbon (1759-1799). La situation politique fut secouée par la tourmente révolutionnaire et Naples aussi connut aussi son éphémère révolution en 1798-1799. Les bouleversements que la ville et le royaume connurent à partir de cette époque et les suppressions de monastères et de confréries firent arriver en ville un nombre considérable d'œuvres d'art religieux. L'institution de la République parthénopéenne obligea la cour à se réfugier à Palerme. Le palais de Capodimonte fut pillé : trente chefs-d'œuvre furent saisis pour la République française, puis 295 par les commissaires de la République. Ces pillages ont profondément bouleversé l'opinion locale et en même temps éveillé la conscience de l'importance des collections royales²⁰.
- 15 Lors de la première restauration, Ferdinand IV de Bourbon aménagea une partie des collections dans le palais Francavilla, situé dans le quartier de Chiaia. Domenico Venuti fut envoyé à Rome entre 1799 et 1803 afin de récupérer les tableaux auparavant saisis à Capodimonte comme le retable de l'*Adoration des Mages* de Joos van Cleve (Naples,

musée de Capodimonte)²¹. Lors de cette mission, Venuti s'empara sans aucun scrupule d'une quantité de tapisseries, tableaux, objets d'art, dessins entreposés dans l'église Saint-Louis-des-Français et d'autres lieux de Rome. Les œuvres provenant de Rome furent installées dans la galerie du palais Francavilla et, pour la plupart, à partir de 1806 au Palazzo degli Studi. Nous ne mentionnerons que quelques exemples de la Renaissance tels l'*Annonciation* de Filippino Lippi²², la *Vierge à l'Enfant* du Pérugin²³, le fragment de la *pala* de Raphaël de Città di Castello²⁴, l'*Adoration de l'Enfant* de Boccaccio Boccaccino²⁵ et la *Nativité* de Jacob van Oostaanen²⁶.

- 16 Grâce à la réussite de cette opération, Venuti fut chargé par les souverains en 1802 de « compléter les écoles de peinture, tant italiennes qu'étrangères », et « d'acquérir des chefs-d'œuvre des grands maîtres pour la galerie royale²⁷ ».
- 17 Grâce à ses relations, Venuti put acheter des œuvres provenant des grandes collections romaines (Colonna, Borghese, Altieri, Torlonia, etc.). Achetées par lots, ces peintures furent installées d'abord au palais Farnèse puis transférées à Naples sous le règne de Joseph Bonaparte (1806-1808). Ce fut le cas, par exemple, de l'*Adoration de l'Enfant* de Luca Signorelli, provenant de la collection Torlonia, transférée en 1802 au Palais Farnèse puis au Palazzo degli Studi²⁸.
- 18 La source d'inspiration de la vaste opération de Domenico Venuti – comme lui-même l'avait indiqué – avait été la *Storia pittorica della Italia* de l'abbé Luigi Lanzi²⁹. Cet ouvrage, publié à Bassano en 1795-1796, constituait la première histoire de la peinture par école dans la péninsule. Son auteur fut le premier à comprendre qu'il existait un rapport dialectique permanent entre les centres culturellement importants et les centres périphériques. Il articula son discours autour de quatorze écoles de peinture, majeures et mineures. Tout en reprenant les biographies de De Dominici, Lanzi rassembla dans la première partie (*Epoca prima*) les biographies des peintres du Moyen Âge et de la première Renaissance³⁰ et réunit dans la seconde les peintres de l'école de Raphaël et de Michel-Ange, promoteurs du style « moderne » à Naples³¹.
- 19 Entre-temps, les suppressions de monastères et de confréries à Naples et dans toutes les contrées du royaume avaient fait rentrer dans les collections royales un nombre considérable de retables de la Renaissance et du Maniérisme. En 1800, ce fut le cas de la *Vierge du Rosaire* du Néerlandais Dirk Hendricksz, transférée de San Gaudioso à la galerie du palais Francavilla puis, en 1806, au Palazzo degli Studi³². D'autres tableaux suivirent le même chemin : la célèbre *Assomption de la Vierge* de Pinturicchio provenant de Monteoliveto³³, les retables flamands de la *Nativité* et de la *Pietà*³⁴, la grande *pala* avec l'*Annonciation*, chef-d'œuvre de Francesco Curia³⁵, provenant du même monastère olivetain, la *Descente de Croix* d'Andrea da Salerno, provenant de Santa Teresa degli Studi³⁶, et le *Retable de la Crucifixion* de Joos van Cleve, issu d'une collection particulière³⁷.

Le règne de Joseph Bonaparte (1806-1808) et de Joachim Murat (1808-1815)

- 20 Si les programmes conçus par Domenico Venuti furent bouleversés par l'occupation française du royaume de Naples, l'attention portée à l'école napolitaine de peinture ne cessa pas sous les règnes de Joseph Bonaparte (1806-1808) et de Joachim et Caroline Murat (1808-1815). Le 14 février 1806, Naples fut occupée sans encombre par les

Français et un nouveau roi fut installé sur son trône, Joseph Bonaparte, frère de Napoléon³⁸. Pour la première et dernière fois, un roi diplômé siégeait sur le trône de Naples. Admirateur du Tasse, enthousiasmé par le génie de Canova, poète-amateur, ami de Madame de Staël et de Bernardin de Saint-Pierre, il éprouva un véritable enchantement lors de la découverte de son nouveau royaume.

- 21 Censure, espionnage et obscurantisme officiel avaient caractérisé les dernières années du règne de Marie-Caroline d'Autriche, épouse de Ferdinand de Bourbon et véritable gouverneur du royaume. Des quantités d'ouvrages, y compris le code français, étaient prohibés voire souvent brûlés par la main des bourreaux. Le nouveau régime se voulut d'emblée plus libéral et Joseph Bonaparte comprit qu'il fallait commencer par une réforme des institutions.
- 22 Avec la création du ministère de l'Intérieur chargé également de l'éducation, des fouilles, des monuments, des musées, des bibliothèques et des académies, le roi affirma sa volonté de distinguer les intérêts publics de ceux de la couronne. Cette réunification des différentes directions au sein d'un même ministère permit l'arrivée massive dans les collections publiques d'œuvres provenant de monastères et d'églises fermés au culte.
- 23 La direction du musée et des fouilles fut confiée au chevalier Michele Arditi, un personnage de premier plan dans la vie culturelle de la capitale, correspondant de Stefano Borgia, Luigi Lanzi, Canova, Tiraboschi et Cicognara³⁹. Suivant les conseils d'Arditi, Joseph Bonaparte fit réunir au Palazzo degli Studi toutes les collections royales, c'est-à-dire les antiques mais aussi les œuvres provenant de Capodimonte, du palais Francavilla, des églises et des monastères désaffectés. Il suffit de mentionner à titre d'exemple le transfert en 1806 au Palazzo degli Studi de 283 tableaux provenant de la collection des appartements du prieur de la Chartreuse San Martino : parmi eux, le retable de Jean Bourdichon⁴⁰, la cimaise représentant *Saint Martin et le pauvre* de Protasio Crivelli⁴¹ et les volets figurant *Robert d'Anjou* et *Charles, duc de Calabre*⁴².
- 24 Toutefois, Joseph Bonaparte ne resta que deux ans dans ses fonctions ; le 1^{er} août 1808, Joachim Murat, grand-duc de Clèves et de Berg, fut nommé par son beau-frère roi de Naples. Il arriva dans sa nouvelle capitale le 6 septembre, suivi par son épouse Caroline Bonaparte le 25 de ce même mois⁴³.
- 25 Dans la lignée de Joseph Bonaparte, les nouveaux monarques continuèrent les opérations de modernisation de l'administration de la capitale et du royaume. Celles-ci s'accompagnèrent d'un vaste programme de réformes des institutions culturelles comme les théâtres, l'université, l'Académie des Beaux-Arts et les musées.
- 26 Parallèlement, la sécularisation des biens de l'église, commencée dès le siècle précédent, allait enrichir considérablement les collections du nouveau musée royal installé au Palazzo degli Studi. Il suffit de rappeler qu'entre 1806 et 1809, deux-cents couvents avaient été supprimés à Naples et dans son royaume. Grâce à cette politique, les tableaux des peintres napolitains arrivèrent par milliers au Palazzo degli Studi ; ils furent distribués entre les salles du musée et les différentes salles de l'Académie des Beaux-Arts⁴⁴. En 1808, par exemple, le *Saint Jérôme* de Colantonio⁴⁵ fut transféré de San Lorenzo Maggiore au Palazzo degli Studi ainsi que la *Vierge à l'Enfant et saints* de Girolamo da Cotignola provenant de Sant'Aniello a Caponapoli⁴⁶.
- 27 Lorsque Joachim Murat signa le décret pour la création de la galerie de peintres napolitains, le 18 décembre 1809, les temps étaient désormais mûrs. Tout cela avait été

savamment préparé par Giuseppe Arditì et relayé par son puissant ministre de l'Intérieur Zurlo, comme nous l'apprend un rapport adressé par ce dernier au roi le 21 octobre 1809 : « Parmi les gloires de Votre Majesté compte celle d'avoir été le restaurateur des Beaux-Arts, notamment de la peinture. Dans cette qualité, vous ne pourrez offrir un bénéfice plus grand à la nation qu'en valorisant l'histoire de la peinture napolitaine et en en rassemblant les chefs-d'œuvre⁴⁷. »

- 28 À l'unisson avec la politique des Français en Italie (Milan, Venise, Bologne) et en Espagne (Madrid), on affiche donc la volonté de glorifier les peintres locaux et de proposer un parcours chronologique qui permettait de suivre l'histoire de la peinture des origines au grand siècle, c'est-à-dire des primitifs jusqu'aux épigones de la grande école de Francesco Solimena.
- 29 Si l'on suit chronologiquement l'entrée des retables transférés des églises dans les collections du musée au Palazzo degli Studi, on est surpris par le nombre considérable des maîtres du Cinquecento napolitain, siècle méprisé par Vasari⁴⁸. En 1810, par exemple, on fit transférer au musée le grand *ReTable de la Visitation* provenant de Santa Maria delle Grazie à Caponapoli - attribué par De Dominici à Andrea da Salerno mais en réalité chef-d'œuvre peint à Naples par le peintre espagnol Pedro Fernandez⁴⁹ - et la *Circoncision* de Marco Pino provenant du Gesù Vecchio⁵⁰.
- 30 L'année 1811 fut une année capitale pour l'entrée dans les collections publiques d'œuvres majeures d'Andrea da Salerno : *San Nicola di Bari* et *Saint Benoît parmi les docteurs de l'Église et les saints Mauro et Placido*, provenant de l'Abbaye du Mont-Cassin, ainsi que l'*Adoration des Mages* provenant de la cathédrale de Salerne, intégrèrent les collections du musée⁵¹.
- 31 On ne négligea pas non plus les tableaux des peintres *étrangers* qui ornaient *ab antiquo* les autels des églises de la capitale et de son royaume, comme en témoigne le transfert en 1811 du retable avec la *Vierge à l'Enfant et saints* d'Antonio Rimpatta de l'église de San Pietro ad Aram au Palazzo degli Studi⁵² ainsi que celui, en 1813, du célèbre *Massacre des Innocents* du Siennois Matteo di Giovanni provenant de Santa Caterina a Formiello⁵³ et de la *Vierge à l'Enfant et Saints* du Vénitien Bartolomeo Vivarini, provenant du couvent des Observants de Bari⁵⁴. En 1814, deux œuvres d'un autre grand peintre napolitain du XVI^e siècle, Marco Cardisco, furent transférées de Sant'Agostino alla Zecca au Palazzo degli Studi : le *Triomphe de Saint Augustin* et la *Vierge à l'Enfant*⁵⁵.

Naples, automne 1812 - printemps 1813 : l'expérience d'Aubin-Louis Millin

- 32 C'est dans ce contexte qu'il faut situer le séjour à Naples et dans son royaume, entre l'automne 1812 et le printemps 1813, d'Aubin-Louis Millin (1759-1818), personnage de premier plan dans la France de la Révolution et de l'Empire.
- 33 Conservateur du Cabinet des médailles, des antiques et des pierres gravées de la Bibliothèque nationale, il avait créé le premier cours public d'archéologie en France. Grâce à son journal, le *Magasin encyclopédique*, Millin fut au cœur des échanges européens pendant la période napoléonienne. Sa vaste culture et sa position stratégique au sein de la Bibliothèque nationale le mirent au centre d'un vaste réseau d'hommes de culture et en contact avec les plus importants savants de l'Europe de l'époque⁵⁶.

- 34 Au sommet de sa carrière, à l'âge de 52 ans, il effectua son premier et unique voyage à l'étranger. En 1811, il partit pour l'Italie et, pendant trois ans, sillonna le pays. Le but de ce voyage était de recueillir une très vaste documentation (dessins, estampes, livres) destinée à la préparation de différentes publications et à enrichir ensuite les fonds de la Bibliothèque nationale ainsi que sa propre collection⁵⁷.
- 35 La grande nouveauté du voyage italien de Millin fut son intérêt pour l'art à Naples et dans son royaume du Moyen Âge à l'époque moderne. Il fut en effet le premier à organiser de façon extrêmement méticuleuse et rationnelle un voyage qui s'étendit à toutes les contrées du Mezzogiorno, sans négliger aucun monument de la pointe et du talon de la botte italienne. Il fut le seul à avoir réuni une documentation encyclopédique qui ne négligeait aucune période historique de l'Italie méridionale, de l'Antiquité au Moyen Âge et de la Renaissance à l'époque contemporaine⁵⁸.
- 36 Avant d'arriver à Naples, Millin avait fait une longue étape à Rome (novembre 1811-mars 1812) où il avait fréquenté assidument Seroux d'Agincourt⁵⁹. Le chevalier d'Agincourt avait quitté la France pour travailler à son ambitieuse *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, publiée à partir de 1810⁶⁰. Son ouvrage encyclopédique sur l'art du Moyen Âge était connu bien avant sa publication car l'auteur aimait en discuter régulièrement avec les érudits, les artistes et les princes qu'il recevait. Sa maison, avec sa bibliothèque et ses collections de dessins et de tableaux, devint un centre de documentation et de diffusion du goût pour l'art des primitifs⁶¹.
- 37 Millin avait connu Seroux d'Agincourt à Paris et resta en contact avec lui lorsque ce dernier s'installa à Rome. Il connaissait très bien l'*Histoire de l'art* de Seroux. Dans cet ouvrage, il apparaît parmi les interlocuteurs de l'auteur dans le *Prospectus* diffusé à Paris le 15 octobre 1810⁶². Dès son arrivée à Rome, Millin se rendit auprès de l'illustre érudit : il eut non seulement l'occasion de connaître l'avancement de la publication de l'*Histoire de l'art*, mais aussi d'apprécier « sa collection de peinture du Moyen Âge et de terres cuites antiques⁶³ ».
- 38 Outre les monuments antiques, médiévaux et modernes de Rome, Millin avait visité toutes les collections de la ville, sans négliger les premiers « musées » de peintres primitifs comme ceux rassemblés par les cardinaux Francesco Saverio Zelada⁶⁴ et Stefano Borgia⁶⁵. Grâce à ses fréquentations romaines, Millin avait considérablement élargi sa connaissance de l'Italie médiévale, et cet intérêt pour les primitifs le suivit pendant ses excursions dans les régions du Mezzogiorno. Avant de partir pour l'Italie, il avait une connaissance livresque et superficielle des écoles italiennes de peinture et de sculpture, comme en témoignent les notes de ses cours d'archéologie⁶⁶ ainsi que ses notices dans son *Dictionnaire de mythologie*, publié en 1806. Et s'il avait quitté la France avec l'édition de 1809 de la *Storia pittorica* de Luigi Lanzi dans ses malles⁶⁷, sa découverte de l'école napolitaine de sculpture et de peinture du Moyen Âge à l'époque baroque fut une véritable révélation.
- 39 Millin avait préparé son voyage napolitain avec beaucoup de soin : outre la *Storia pittorica* de Lanzi, il avait eu recours aux sources habituelles des Français de l'époque – le *Voyage d'un François en Italie* de De Lalande notamment – mais aussi aux guides locaux tels la *Descrizione della Città di Napoli e suoi Borghi* de Sigismondo (Naples, 1788-1789), et, chose tout à fait surprenante pour un Français, aux *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* de Bernardo De Dominici. Naples devint le point de départ pour la découverte des autres régions du Mezzogiorno :

Aussitôt après mon arrivée à Naples, j'ai été voir les collections de cette ville et ses édifices ; j'ai pu remarquer combien elle renferme d'objets dignes d'être connus ; mais il était défendu de rien dessiner ; le Roi a bien voulu lever pour moi tous les obstacles : il m'a fait donner une permission générale. Après l'avoir obtenue, il m'a fallu chercher les hommes capables de bien exécuter les dessins que je désirois, et qui demandoient différens genres de talens ; du moins j'ai reconnu que tous les artistes n'étoient pas propres à bien dessiner les mêmes objets. Il a fallu les essayer, choisir les sujets, les indiquer à mes artistes, et demeurer à Naples assez de temps pour avoir suivi leurs premières opérations⁶⁸.

40 Millin fait travailler à Naples des jeunes artistes locaux tels Michele Steurnal, Carlo Pecorari, Filippo Marsigli, Biondi et Pagliuolo, mais aussi son fidèle accompagnateur, le peintre prussien Franz Ludwig Catel⁶⁹. Il demande à ces artistes d'exécuter des centaines de relevés d'œuvres d'art et de monuments plus ou moins célèbres.

41 Les antiques de la ville et de la région ne furent pas les seuls vestiges du passé à attirer son attention. Tout naturellement, il fréquenta assidûment le musée que Caroline Murat avait organisé au palais royal de Naples⁷⁰ et en donna les premiers renseignements dans le compte rendu publié dans le *Magasin encyclopédique*. Toutefois, avec une organisation et une énergie inédites pour l'époque, il visita et fit relever les plus importants « monuments historiques » de la période médiévale et moderne. Naples séduisit notre érudit qui n'imaginait point d'y trouver autant de richesses artistiques :

On m'avoit dit à Rome que quinze jours suffiroient pour voir Naples ; et c'est en effet le temps que lui donnent la plupart des étrangers, même en allant à Paestum. Après une visite à Pompeï, au Vésuve, et au cap Misène, ils croient souvent avoir tout vu. J'ai été frappé de la quantité d'objets curieux et intéressants que contiennent encore, malgré les fureurs de 1799, ses Églises et ses Musées, et j'ai aussitôt formé et exécuté le projet de faire dessiner tout ce qui me paraîtroit inconnu, et mériter d'être publié⁷¹.

42 Effectivement, Millin fit copier par de jeunes artistes locaux les plus importantes sculptures et peintures conservées dans les églises de la ville. Les monuments funéraires de la dynastie angevine retinrent particulièrement son attention ; ils étaient les témoins d'une époque fastueuse pendant laquelle l'histoire de France était intimement imbriquée à celle de Naples. À propos des tombeaux angevins, par exemple, Millin constate que ces sculptures « peuvent servir pour l'histoire de l'art en même temps qu'elles sont également intéressantes pour l'histoire de Naples et pour celle de France⁷² ».

43 Il avait en effet l'intention de publier un volume de textes agrémenté de belles planches de ces monuments :

On n'a jamais songé à recueillir les tombeaux des rois qui sont à Naples [...], j'ai fait dessiner ceux que j'ai trouvés dans les provinces du royaume de Naples ; j'y ai joint tous ceux de la race Angevine qui sont dans la capitale. On est étonné de l'immensité des détails de ceux de Ladislas, de Carracciolo, de Robert que j'ai dans mes portes feuilles. Ces tombeaux, ceux des princes et des grands de la même époque, que j'ai recueillis, sont dessinés à la plume avec un soin extrême. Les inscriptions sont fidèlement représentées [...]. On est surpris du goût qu'on remarque dans ces sculptures⁷³.

44 Millin demanda les dessins de tous les monuments funéraires des rois, des reines et des princes angevins conservés dans les grandes basiliques gothiques de la ville. Il avait l'intention de réunir dans un ouvrage tous ces monuments construits par les Français en Italie méridionale et d'offrir ainsi une histoire de la sculpture médiévale qui non

seulement aurait complété l'ouvrage de Montfaucon mais aussi rendu justice à ce passé « français » en Italie. Il expose son projet éditorial dans une lettre adressée au comte de Forbin, directeur des Musées royaux, le 22 mai 1817 :

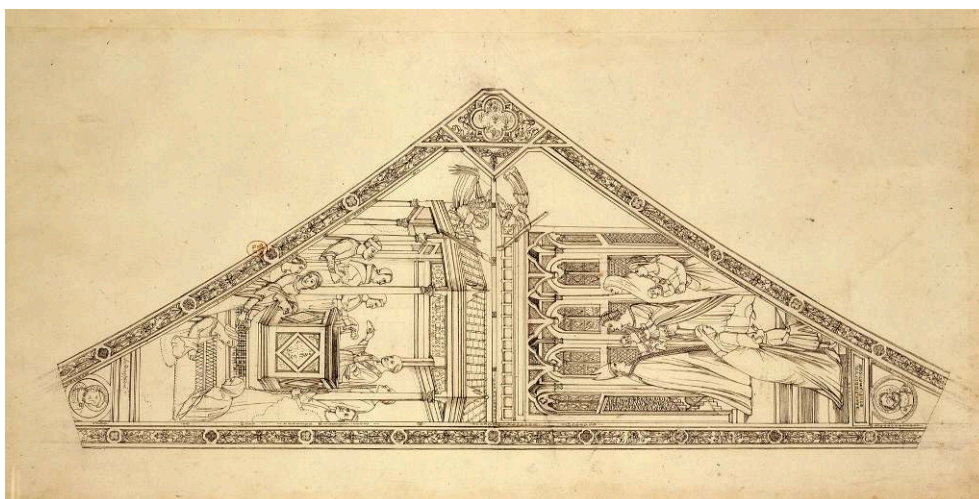
Je me suis attaché partout à recueillir les monumens françois, ceux qui rappellent la valeur de nos ancêtres et la gloire de nos rois. Je ne crois pas qu'un seul de ceux qui rappellent la mémoire des princes normands et de ceux de la maison de France et de celle d'Anjou me soit échappé. Non seulement j'en possède seul des dessins fidèles, mais je les ai vus sur le lieu, avantage que ne pourroit avoir celui qui en feroit la description sur des dessins communiqués. Ces dessins sont du plus grand intérêt pour notre histoire, ils compléteroient le célèbre ouvrage des monumens de la monarchie française par Montfaucon ; ils présentent aussi un grand avantage pour l'histoire de l'art et pour la palaeographie ; les inscriptions ayant toutes été copiées figurativement sur les lieux avec le soin le plus scrupuleux.

J'attache la plus grande importance à la publication d'un pareil ouvrage, je pense qu'il honorera la France et que cet honneur rejaillira sur ceux qui auront eu part ou l'auront favorisé. Je ne serai contredit par personne en disant qu'il est national, c'est avec un regret amer que je le vois périr entre mes mains, et je ferois pour exciter l'intérêt qui me paroît mériter, tout au monde, aucune des démarches de sollicitations que je ne voudrois pas faire pour mes intérêts pécuniaires, je les ferois avec persévérance pour exécuter et terminer une si honorable entreprise dont je possède seul tous les matériaux⁷⁴.

- 45 Si cet ambitieux projet éditorial ne vit jamais le jour, la quasi-totalité des monuments funéraires de la période angevine ont néanmoins été réunis après l'achat du fonds Millin par la Bibliothèque nationale dans un volume intitulé *Tombeaux de Naples réunis par Millin*⁷⁵. Parmi les basiliques de la période angevine, celles de San Lorenzo et de Santa Chiara retinrent particulièrement sa curiosité. À San Lorenzo, il fait dessiner le monument funéraire de Catherine d'Autriche, chef-d'œuvre du sculpteur siennois Tino da Camaino⁷⁶, mais aussi ceux de Marie de Duras⁷⁷, de Jeanne d'Anjou-Duras et de Robert d'Artois⁷⁸. À Santa Chiara, véritable mausolée de la dynastie, il se rend avec Carlo Pecorari « pour lui faire voir les monuments qu'il doit faire », faisant exécuter le relevé du célèbre monument de Robert d'Anjou, œuvre des sculpteurs florentins Pacio et Giovanni Bertini⁷⁹, ceux de Charles de Calabre⁸⁰ et de Marie de Valois⁸¹ par le Siennois Tino da Camaino, de Marie d'Anjou-Duras-Tarente⁸², de Louis de Duras⁸³ par Pacio Bertino et d'Agnès et Clémence d'Anjou-Duras⁸⁴ par Baboccio da Piperno sans négliger ceux des personnalités liées à la cour, tels Raimondo del Balzo et Isabella d'Apia⁸⁵.
- 46 Rien ne décourageait Millin ; il demande à ses artistes d'entrer dans les lieux les plus secrets et les plus fermés tels le monastère de Donnaregina où, malgré les difficultés rencontrées⁸⁶, Filippo Marsigli réussit à dessiner le monument de Marie de Hongrie, l'une des plus belles réalisations de Tino da Camaino dans la cité angevine⁸⁷.
- 47 Ne négligeant aucun vestige du fastueux passé angevin de la capitale méridionale, il s'intéresse également à la peinture de l'époque comme en témoignent les relevés de la célèbre *pala* de Simone Martini représentant *Saint Louis d'Anjou couronnant Robert roi de Naples*⁸⁸ (fig. 1) et des fresques de la voûte de l'église l'Incoronata, qu'il visite à plusieurs reprises. Le 29 juillet 1812, par exemple, il écrit : « je vais voir la chapelle de l'Incoronata : curieuses peintures de Giotto, j'en aurai les dessins ». En décembre de la même année, il note : « en revenant nous entrons à l'Incoronata pour convenir de faire les huit compartiments de la voûte » ; les relevés des huit voûtains étaient encore en cours en mars de l'année suivante⁸⁹. Il donnera encore plus d'informations sur ce cycle dans son compte rendu publié dans le *Magasin Encyclopédique* :

Toute la chapelle de l'Incoronata a été peinte par Giotto. Malheureusement les peintures de la nef et du chœur ont été retouchées ; mais il reste dans la tribune du chœur une voûte qui n'a point été altérée ; elle est partagée en huit sections ; ces peintures ne représentent pas, comme on le dit dans toutes les descriptions de Naples, le couronnement de la reine Jeanne, mais les Sept Sacrements et un autre sujet [...]. Enfin je rapporte d'excellens dessins de ces belles peintures ; vous savez combien les ouvrages de Giotto sont rares aujourd'hui⁹⁰.

Fig. 3. Relevé de deux voûtains avec les fresques de Roberto d'Oderisio représentant les Sacrements (Naples, église de l'Incoronata). Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, Ad 41 b Fol.



- 48 Effectivement, il fait réaliser les relevés de toute la voûte peinte de l'église de l'Incoronata et rentre en France avec les dessins des huit voûtains (fig. 3). Malgré leur trait un peu sec, ces dessins extrêmement fidèles représentent les sept sacrements (*Baptême, Confirmation, Pénitence, Eucharistie, Ordre sacerdotal, Mariage, Extrême Onction*) et le *Triomphe de l'Église*⁹¹.
- 49 Au début du XIX^e siècle, l'église de l'Incoronata était la seule à présenter un cycle de fresques de la période angevine ; les autres grands décors du XIV^e siècle qui ornaient les églises de Santa Chiara, de San Lorenzo, de San Domenico Maggiore et de San Pietro a Majella étaient à l'époque cachés par les réaménagements effectués entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. L'attribution à Giotto de ce cycle persistait lors du séjour de Millin à Naples et la renommée du peintre florentin était telle que ces fresques continuèrent à attirer les regards des artistes et des visiteurs⁹². Même si l'archéologue français ne s'éloigne pas de cette tradition⁹³, il fut le premier à reconnaître le vrai sujet du cycle, c'est-à-dire les sacrements.

Fig. 4. Relevé de l'arc de Triomphe d'Alphonse le Magnanime au Castel Nuovo de Naples, détail avec le *Triomphe d'Alphonse le Magnanime*. Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, Vb-132-I (2) Fol.

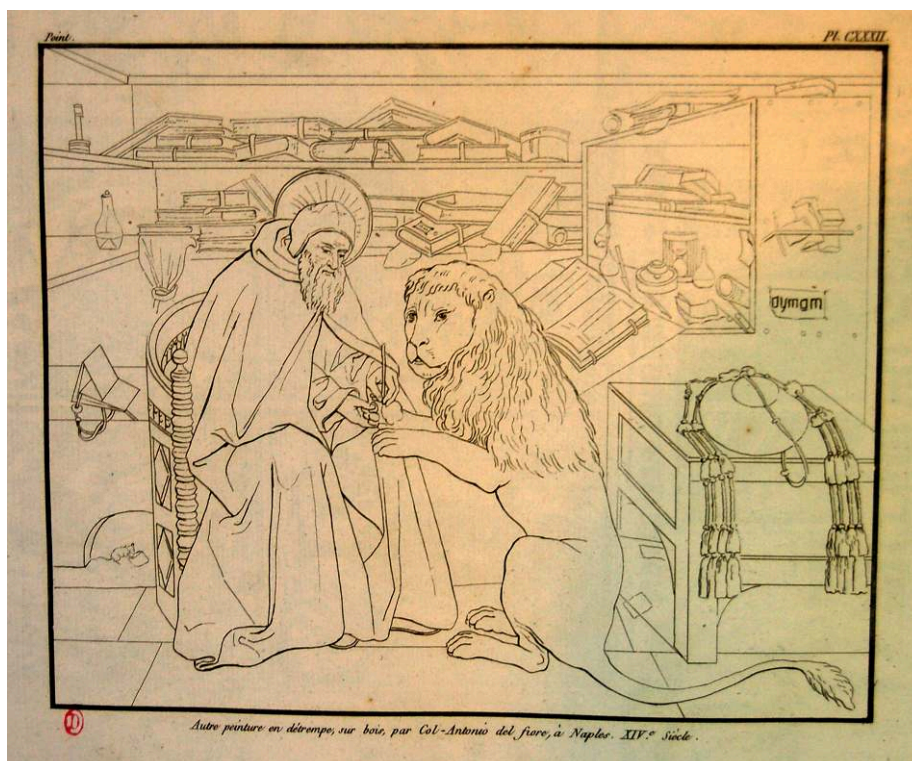


- 50 L'intérêt de Millin pour la peinture et la sculpture napolitaines ne se limita pas au Moyen Âge angevin ; fasciné par la variété des monuments laissés pas les autres dynasties pendant des époques différentes, il voulait connaître tous les courants de l'art méridional, de l'antiquité tardive au Settecento. L'arc de Triomphe d'Alphonse le Magnanime en marbre blanc de Carrare, situé entre les deux tours du Castel Nuovo, attira également son attention. Le 25 juillet 1812, il consigne dans ses carnets : « au château neuf ~~super~~ arc de Triomphe d'Alfonse décrit des auteurs, beaucoup de choses à dire. Style de l'architecture... s'il n'y avait qu'un ordre, le second arc est de trop, la sculpture ne vaut pas celle du premier quand il a été ajouté ». Il s'arrête devant la porte en bronze de l'arc et note « voir si M. Pecorari veut s'en charger. Boulet dans cette porte il paraît avoir été tiré de l'intérieur comment cela est-il arrivé ». Il rentre en France avec plusieurs croquis de la frise du triomphe (fig. 4), des statues des vertus et des allégories⁹⁴, avec des calques de mauvaise qualité et un dessin de la porte par Michele Steurnal.
- 51 Le même jour, il se rend d'abord à la chapelle San Severo puis à la cathédrale où il est frappé par la célèbre statue en prière du cardinal Oliviero Carafa : « nous voyons la Crypte, la figure du Cardinal à genoux est pleine d'impression et produit un effet superbe, elle pourrait effrayer quelqu'un qui s'introduirait la nuit⁹⁵ ».

Fig. 5. Colantonio, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, Naples, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte (provenant de san Lorenzo Maggiore).



Fig. 6. Gravure d'après le *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* de Colantonio (J.-B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens....*, vol. 6, Paris, 1822, planche cxxxii).



- 52 Millin avait un esprit libre et curieux et était capable d'apprécier toute sorte de manifestation artistique. Il consacra plusieurs journées à la collection de tableaux conservée au *Palazzo degli Studi* : « je commence à voir le musée de peinture : j'ai besoin pour cela de l'ouvrage de Dominici je retournerai le jour suivant », écrira-t-il dans ses carnets le 26 novembre 1812⁹⁶. Il analyse avec une grande méticulosité les tableaux du Titien, de Polidoro da Caravaggio, de Lorenzo Lotto ainsi que les chefs-d'œuvre du Seicento, sans négliger pour autant les maîtres méconnus de l'école napolitaine tels Colantonio, Andrea da Salerno et Francesco Curia. À propos du *Saint Jérôme* de Colantonio (fig. 5), il affirme : « cet ouvrage étonnant pour le temps [...], les accessoires sont des trompes l'œil parfaits. De Dominici n'en dit rien d'exagéré⁹⁷ ! ». Ce célèbre panneau de Colantonio devait particulièrement séduire les érudits passionnés par les peintres primitifs et fut définitivement immortalisé par Seroux d'Agincourt qui en publia une gravure dans son *Histoire de l'art par les monuments* (fig. 6).
- 53 Outre son projet éditorial, Millin aurait voulu faire connaître en France l'histoire de la peinture et de la sculpture napolitaines des origines à la période contemporaine. Sans doute stimulé par le projet d'une « Galerie de peintres nationaux » que Joachim Murat était en train de constituer, il était conscient qu'en France les précurseurs de Ribera, Luca Giordano e Francesco Solimena étaient méconnus : « Les tableaux de Ribeira, de Luca Giordano, de Solimene ont été gravés, mais nous ne connaissons pas en France leurs devanciers ». La connaissance livresque de cette école ne suffisait point : « J'ai vu, en visitant les édifices et les lieux publics, que l'École Napolitaine ne nous étoit connue que par l'Histoire de Dominici, le Mémoire de Hackert, et l'Extrait que le célèbre abbé Lanzi a fait de ces ouvrages dans son Histoire générale de la Peinture en Italie⁹⁸ ». Il faut l'étudier sur place et comparer les œuvres avec les sources écrites. Millin applique à l'étude des peintres et des sculpteurs méridionaux la méthode archéologique. En visitant la Calabre accompagné de Franz Ludwig Catel et d'Astolphe de Custine, il va à la recherche des œuvres de Mattia Preti, le « cavalier calabrese », dans les départements de Reggio et de Catanzaro, en particulier à Stilo et surtout à Taverna, son village de naissance :
- Je résolu alors de tourner Crotona, mais d'aller à Taverna qui est dans l'intérieur des terres, parce que c'est la patrie de Mattia Prete surnommé le Calabrois, et qu'il y a laissé beaucoup de ses tableaux [...]. C'est la patrie du Calabrois, qui est devenu si riche, qui a été comblé de tant d'honneurs, et qui a eu tant d'aventures singulières. Il n'y a de curieux à Taverna que ses tableaux. J'ai la copie très ressemblante de son portrait qui est dans un de ses ouvrages⁹⁹.
- 54 Effectivement, Millin fit immortaliser ce grand peintre dans un très émouvant dessin de Catel (fig. 7), d'après l'autoportrait de l'artiste dans la *pala* représentant la *Prédication de Saint Jean* (Taverna, église San Domenico).

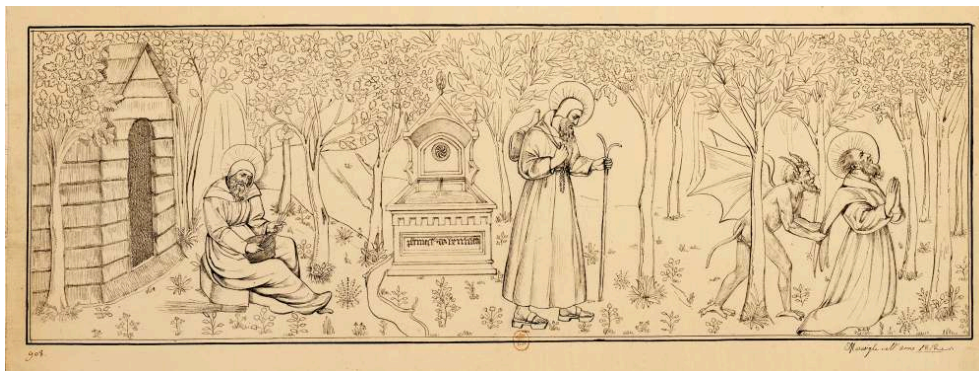
Fig. 7. Franz Ludwig Catel, Dessin d'après l'autoportrait de Mattia Preti peint dans la pala de la *Prédication de Saint Jean* (Taverna, église San Domenico), juillet 1812. Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, N2 vol. 1562, n. 300.



Fig. 8. Filippo Marsigli, Relevé du *Couronnement de la Vierge* de Leonardo da Besozzo dans la chapelle Caracciolo del Sole à San Giovanni à Carbonara à Naples. Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, Ad 41b Fol.



Fig. 9. Filippo Marsigli, Relevé d'une histoire érémitique de Perinetta da Benevento dans la chapelle Caracciolo del Sole à San Giovanni à Carbonara à Naples. Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, Ad 41b Fol.



- 55 Pour revenir à Naples, outre le cycle de l'Incoronata, Millin étudie et fait relever les fresques du cloître du Platano au monastère des Santi Severino et Sossio et celles de la chapelle Caracciolo del Sole à San Giovanni a Carbonara (fig. 8 et 9) :

J'ai observé des peintures à fresque plus anciennes que les précédentes [fresques du Platano], et plus remarquables aussi pour la naïveté des détails, et la singularité des sujets : elles sont dans l'église de S. Giovanni a Carbonara : on y voit différentes scènes de la vie des Pères du désert, représentées dans six grands compartiments ; les principales actions de la vie de la Vierge, et Dieu au milieu de Myriades d'Anges, d'Archanges et de Chérubins, de Vertus de Saints, etc. J'y ai découvert le nom de l'auteur qui n'est cité, je crois, dans aucune relation ; il se nomme Bisuccio da Milano. Je n'ai point trouvé son nom dans la table de l'abbé Lanzi, ni dans l'Abecedario. J'ai fait dessiner ces onze grands cadres avec le même soin que les précédents¹⁰⁰.

- 56 Millin fut le premier à lire correctement la signature de Leonardo da Besozzo, artiste lombard actif à Naples pendant les dernières années de la dynastie angevine et sous le règne d'Alphonse le Magnanime. De Dominici, le « Vasari napolitain » qui avait été pourtant fort utile à notre érudit, avait attribué les fresques à des artistes créés par sa fantaisie tels Gennaro Di Cola et Maestro Stefanone¹⁰¹. Il avait fait exécuter ces relevés par l'artiste le plus talentueux, Filippo Marsigli, peintre qui fut chargé également d'effectuer les relevés des fresques du cloître du Platano (fig. 10) :

« J'ai été frappé par la beauté des fresques du Zingaro [Andrea Solaro, sic !] qui décorent le cloître de S. Severino. Je les ai fait dessiner, en vingt-deux grandes feuilles. Chacun de ces vingt-deux sujets est véritablement remarquable pour la variété des têtes et la beauté de leur caractère, pour la composition et l'immensité des détails qu'offrent les édifices et les paysages¹⁰². »

Fig. 10. Filippo Marsigli, Relevé de la fresque d'Antonio Solario représentant le *Miracle du vin empoisonné* au cloître du Platano à Naples, 1812. Paris, BnF, Fonds Millin, Estampes, Ab 41b Fol., n° 927.



- 57 Ces fresques illustrant des épisodes de la vie de saint Benoît avaient été attribuées au Zingaro dès le XVII^e siècle (D'Engenio, Sarnelli, Celano) et cette attribution fut reprise par Bernardo De Dominici et Luigi Lanzi. Millin, particulièrement intrigué par la vie du Zingaro qui occupe une place considérable dans le récit de De Dominici, veut en savoir davantage sur l'ensemble du cycle. Il ne se contente pas des renseignements fournis par le biographe napolitain, il en demande également à ses interlocuteurs locaux, comme il apparaît dans une lettre qu'un certain Marotta lui envoie le 1^{er} octobre 1812 :

Il Sig. Contrammiraglio de Costanzo, m'incarica di ragguagliarvi dove si potrebbero trovare le stampe, incisione, e descrizione de' Quadri di Sancto Severino. Io suppongo che egli voglia intendere i quadri a fresco, che sono nel secondo chiostro; e quindi ho l'onore di dirvi che ne' tempi andati si disegnavano per particolar piacere, e studio da diversi pittori, ed Amatori, tanto paesani, che stranieri; e che, malgrado le premure di molti, non si è mai trovato chi avesse impreso a farli incidere (graver) come desideravano tutti i filopatri. L'autore di tali quadri fu Antonio Solario, denominato il Zingaro, nostro Abbruzzese, la di cui vita scrisse Bernardo De Dominici, e si trova nel volume primo fol. 118 della sua opera : e la descrizione delle cennate pittura si trova nello steso libro, fol. 130 e 131. È rincescevole che tali quadri siano stati restaurati malamente, essendosi in alcun di essi le figure, i contorni delle quali sono stati significativamente alterati¹⁰³.

- 58 Dans l'église du monastère des Santi Severino e Sossio, Millin fit dessiner certains monuments funéraires de la Renaissance que Bernardo De Dominici avait attribués au sculpteur Giovanni de Nola. Sans la lecture des biographies de De Dominici, Millin n'aurait pas donné autant de place aux sculptures de Giovanni de Nola, artiste inconnu en France. L'archéologue demanda le relevé du monument d'Andrea Bonifacio, décédé à l'âge de sept ans, attribué par De Dominici à Giovanni de Nola – en réalité l'un des chefs-d'œuvre napolitains du sculpteur espagnol Bartolomeo Ordenez (1518-1520)¹⁰⁴ –

et de tous les tombeaux des jeunes Sanseverino. Il avait dû lire avec grande attention et une pointe de tristesse la macabre histoire des trois jeunes de Sanseverino, racontée en détails par De Dominici. Iacopo, Sigismondo et Ascanio Sanseverino, fils d'Ugo et d'Ippolita de' Monti, avaient été tués vers 1523 par leur oncle paternel, Jérôme. La mère, inconsolable, commanda les somptueuses demeures pour l'éternité à Giovanni de Nola en 1539¹⁰⁵.

- 59 Toutefois, l'œuvre la plus célèbre du « Michel-Ange napolitain » était sans doute le monument grandiose érigé à la gloire de Don Pedro de Tolède, le grand vice-roi « urbaniste », et de son épouse Maria Pimentel Osorio. Destiné à l'église de Villafranca, fief espagnol du vice-roi, il fut érigé en 1570 dans le chœur de l'église de San Giacomo degli Spagnoli et resta finalement à Naples¹⁰⁶. Millin fait exécuter des relevés très détaillés de ce monument par Carlo Pecorari, artiste qui travaillait « con tutta finezza e precisione¹⁰⁷ ».
- 60 De même, pendant son voyage en Calabre, Millin fait réaliser les relevés de monuments funéraires de la Renaissance¹⁰⁸ et de quelques sculptures, rescapés des tremblements de terre qui avaient dévasté la région¹⁰⁹.
- 61 À Naples, la chapelle Sansevero, véritable musée de la sculpture napolitaine du XVIII^e siècle¹¹⁰, reçoit la visite de Millin le 25 juillet 1812 : « nous allons à la cappella Sansevero ». Millin y est saisi d'admiration devant les chefs-d'œuvre d'Antonio Corradini et de Giuseppe Sanmartino : « Le desingannato, la vérité voilée de Corradini produisent sur moi le même effet que les deux premières fois que je les ai vues [...]. Le Christ mort produit aussi sur moi plus d'effet à cause de la beauté du linceul [...], ces draperies approchant de celles de la petite Coré, de la Flore Farnèse. Les autres figures lourdes contrastées de mauvais goût ne valent pas la peine d'être regardées¹¹¹. » Il fait exécuter des relevés de la *Pudeur voilée* d'Antonio Corradini, de l'*Allégorie de l'Amour conjugal* de Paolo Persico et du célèbre *Christ voilé* de Giuseppe Sanmartino.
- 62 À quoi servaient tous ces relevés de monuments ? Comment aurait-il pu les organiser ? Outre la lettre envoyée au comte de Forbin le 22 mai 1817 que nous avons citée, d'autres courriers expédiés dès son retour à Paris nous donnent quelques indications sur ses projets éditoriaux. Le 20 octobre 1814, il envoie une lettre fort intéressante à l'abbé de Montesquiou, ministre de l'Intérieur, qui avait admiré ses relevés rapportés d'Italie :

« Monseigneur, Lorsque j'ai eu l'honneur d'exposer à votre Excellence lesdessins que j'ai fait faire pendant mon voyage en Italie, elle les a vus avec intérêt, elle a eu la bonté de m'en témoigner sa satisfaction, et elle a montré, et elle a montréelle-même, le désir qu'ils fussent publiés. Elle m'a autorisé à me concerter pour cet objet avec M. le chevalier Barbier Neuville.

J'ai eu l'honneur de le voir et il m'a donné également témoignages d'allégeance dont je suis très touché. Il pense que la manière la plus simple de faire ces publications, seroit que j'en fusse chargé à la condition que Votre Excellence s'engageroit à prendre un nombre de souscriptions déterminé.

J'ai observé Monseigneur que je ne suis pas capitaliste, et que je ne pourrais faire les avances qui sont nécessair[es] pourde pareilles entreprises où il me faudraitemprunter [...] et entrer dans des affaires, qui ne convi[ennent] point à un homme de lettres, et finissent par détruirea tranquillité, il se[roit] dont convenable de me faire des ava[n]ces à reprendre sur la solde des sousc[riptions] que je devois remettreà [votre] ministère. »

- 63 Millin demande au ministre un engagement pour l'achat de cent exemplaires de chaque ouvrage ; il avait besoin de cette somme à l'avance pour pouvoir rémunérer les graveurs.

« 1° Que votre ministère prît cent souscriptions de chacun des ouvrages que je publierai sur l'Italie, après que je vous aurai donné le titre et indiqué le sujet ; 2° De me faire sur chacun une avance assez considérable pour payer de suite les planeurs de cuivre, graveurs, ce qu'on appelle la banque des imprimeurs, c'est-à-dire la moitié des frais pour chaque semaine et enfin les dépenses dont l'a(c)quittement ne peut se remet(t)re après la publication d'un ouvrage. Je serai tenu à présenter successivement les planches, la suite des textes pour faire voir que l'ouvrage avance et que les fonds que je reçois sont véritablement appliqués à l'objet auquel ils sont destinés.

J'aurai l'honneur d'observer à votre excellence que pour hâter, comme elle a paru le désirer, cette publication, je serai obligé de faire entreprendre la gravure de plusieurs suites à la foi parce qu'il entend (?) qu'il n'exigeroit que peu de tems soit pour la gravure soit pour le texte, tant qu'il en est aussi qui demanderoit au moins deux années.

J'ai l'honneur d'adresser à vo[tre] excellence la note des diverses suites de dessins que je puis pub[lier] afin qu'elle décide elle-même qu[els] sont ceux qui lui paroissent mé[riter] le plus d'intérêt et que si ma demande est agréé(e), je commence p[ar] ceux là.

Les tombeaux qui a été découvert (sic) à Canosa et les vases qu'il renfermait sont d'un grand intérêt, le texte est prêt, les deux principales gravures et quelques petites sont terminées. Le tout formera un petit volume accompagné de 15 à 16 planches dont je ne puis déterminer exactement le prix mais que je ne pense pas devoir s'élever au-dessus de 76 fr. il sera d'ailleurs aisé de juger quand l'ouvrage sera terminé, d'après ce qu'il aura coûté et en le comparant aux autres publications du même genre si il est porté à sa juste valeur.

Les peintures de l'histoire de Josué, la chappe de Léon III, les dessins de Venise, les urnes de Volterra, les fresques du Zingaro ont ensuite spécialement attiré l'attention de votre excellence quoique les ouvrages ne puissent paraître que successivement, la confection des planches exigera comme je l'ai plus ou moins de temps et ils ne se succéderont pas si je ne puis faire paraître ceux qui n'ont qu'un petit nombre de planches, pendant qu'on suit l'exécution de ceux qui en ont une suite plus étendue. »

- 64 Il propose ainsi de publier une série de neuf ouvrages énumérés dans l'ordre suivant :

« 1. Monumens inédits du musée de Turin, 15 dessins ; 2. Description des mosaïques de Torcello et de Grado et de plusieurs Monuments inédits sacrés et profanes de la ville de Venise et de ses isles, 31 dessins ; 3. Urnes Étrusques de Volterra, 15 dessins ; 4. Histoire de Josue, 31 dessins coloriés avec des inscriptions grecques ; 5. Chappes de Léon III et de Saint Sylvestre, 5 dessins en or et en couleur ; 6. Vases de Canosa, 20 dessins ; 7. Peintures de Corneto, 5 dessins coloriés ; 8. Tombeaux des Princes Normands et François à Naples, 30 dessins très soignés et très grands ; 9. Fresques du Zingaro, du Giotto et de Bisuccio da Milano, 40 superbes dessins. »

- 65 Millin termine ainsi sa longue lettre au ministre de l'Intérieur :

L'avantage que j'y trouverai est si grand que j'aime à le développer parce que c'est la manière la plus certaine d'exprimer ma reconnaissance. Je publierai des monumens qui étendront leur célébrité sur celui qui les aura fait connaître j'aurai une occasion de faire animer mon nom jusqu'à mon auguste souverain, je travaillerai pour lui et j'aurai peut-être la satisfaction de me dire que mes ouvrages ont contribué en quelque chose à la gloire de son règne. Ce sera sous vos auspices, par votre protection, Monseigneur, que j'aurai reçu ce bienfait et je ne l'oublierai jamais¹¹².

66 Malheureusement, la crise financière puis la mort de l'archéologue ne rendirent pas possible cette publication de grande envergure qui aurait dû présenter de belles planches tirées des relevés réalisés par les artistes napolitains. Si les notes du séjour napolitain de Millin et les dessins qu'il fit exécuter sur place d'après les maîtres de l'école napolitaine sont restés inédits jusqu'à nos travaux récents¹¹³, son expérience fut riche de nombreuses découvertes qui lui firent découvrir des chapitres inédits de l'histoire de l'art et de l'archéologie en Italie méridionale. Grâce à ses relations avec les érudits napolitains et à ses lectures de De Dominici et de Sigismondo, Millin fut le premier Français à comprendre la valeur artistique de la civilisation méridionale du Moyen Âge et de la Renaissance et à étudier avec autant de soin des œuvres inconnues en France.

NOTES

1. Strazzullo, F., « Un progetto di Murat per una Galleria di pittori napoletani », *Napoli Nobilissima*, II, 1, 1962, p. 29-39.
2. D'Autilia, A., « Le projet de Murat, roi de Naples, d'une galerie de peintres nationaux », dans *Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) et son temps. Histoire des idées et histoire de l'art de la Révolution française à la Restauration*, actes de colloque (Université de Lille 3 / Lille, Palais des Beaux-Arts, 24-26 juin 2004), Caracciolo, M. T., et Toscano, G. (dir.), Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 93-110.
3. La lettre de Summonte, restée inédite jusqu'à la fin du XIX^e siècle, a été intégralement publiée par Nicolini, F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. Michiel*, Naples, 1925. Sur le sujet voir Bologna, F., « Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel », *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli*, Naples, 1995, p. 181-193.
4. D'Engenio Caracciolo, C, *Napoli Sacra*, Naples, Ottavio Beltrano, 1623, p. III. Sur l'auteur voir Angelillo, F. et Stendardo, E., *Libri per vedere, op. cit.*, p. 64-66.
5. Tutitni, C., *De' pittori, scultori, architetti miniatori et ricamatori neapolitani et regnicoli* (Naples, Biblioteca nazionale, ms. II A 8), publié par Morisani, O., *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Naples, 1958, p. 115-144.
6. À ce sujet, voir l'introduction de F. Sricchia Santoro à la nouvelle édition de Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples 1742-1745, nouvelle édition par F. Sricchia Santoro et A. Zezza, Naples, 2003, p. IX-XLI.
7. Voir les notes à cette double biographie de S. d'Ovidio et P. Feliciano, *ibid.*, p. 65-96.
8. *Ibid.*, I, p. 97-114 et 129-170.
9. *Ibid.*, p. 182-183.
10. *Ibid.*, p. 235.
11. Seroux d'Agincourt, J.-B., *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, vol. II, Paris, 1823, planches CXXX-CXXXI.
12. Leone de Castris, P., *Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Naples, 1999, p. 39-40, n°7.
13. De Dominici, *op. cit.*, I, p. 243-244.
14. *Ibid.*, p. 268-306.

15. Les deux œuvres sont aujourd'hui conservées au musée de Capodimonte à Naples.
16. Sur le sujet, voir les notes de R. Naldi dans De Dominici, *op. cit.*, p. 451-454.
17. Sur le sujet, voir la synthèse d'A. Fittipaldi, « Les musées à Naples au temps de Charles et de Ferdinand de Bourbon (1734-1799) », Pommier, É., (dir.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes de colloque (Paris, musée du Louvre, 3-5 juin 1993), Paris, 1995, p. 275-296, avec bibliographie.
18. Voir Leone de Castris, P., « Il contributo d'età borbonica et post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana : un primo profilo », Leone de Castris, P., *Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte*, *op. cit.*, p. 11 ss.
19. SADE, *Voyage à Naples*, Paris 2008, p. 139 sq.
20. Leone de Castris, P., « Il contributo d'età borbonica », *op. cit.*, p. 12.
21. Ce retable fut retrouvé par Venuti dans les dépôts de l'Arsenal de Ripagrande à Rome, transféré en 1800 à la Galerie du Palais Francavilla puis en 1806 au Palazzo degli Studi : Leone de Castris, P., *Museo e Gallerie*, *op. cit.*, p. 160-161, n°141.
22. *Ibid.*, p. 64-65, n°31.
23. *Ibid.*, p. 70-71, n°36.
24. *Ibid.*, p. 204-205, n°192.
25. Ce tableau fut transféré à Palerme par le roi Ferdinand de 1806 à 1817. *Ibid.*, p. 111-112, n°81.
26. *Ibid.*, p. 175-176, n°163.
27. Leone de Castris, P., « Il contributo d'età borbonica », *op. cit.*, p. 12.
28. *Id.*, *Museo e Gallerie*, *op. cit.*, p. 79-80, n°45.
29. *Id.*, « Il contributo d'età borbonica », *op. cit.*, p. 12.
30. Lanzi, L., « Della storia pittorica della Italia inferiore. Libro Quarto. Scuola napoletana, Epoca prima. Gli antichi », dans *id.*, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, éd. cons. par M. Capucci, Florence, 1968, p. 433-446.
31. *Id.*, « Della storia pittorica della Italia inferiore. Libro Quarto. Scuola napoletana, Epoca seconda. Dalla scuola di Raffaello e da quella di Michelangiolo si deriva in Napoli il moderno stile », *ibid.*, p. 448-457.
32. Leone de Castris, P., *Museo e Gallerie*, *op. cit.*, p. 153-154, n°133.
33. *Ibid.*, p. 72-73, n°38.
34. *Ibid.*, p. 90-92, n°58-59.
35. *Ibid.*, p. 140-142, n°119.
36. *Ibid.*, p. 213-215, n°204.
37. *Ibid.*, p. 158-159, n°140.
38. Rambaud, J., *Naples sous Joseph Bonaparte : 1806-1808*, Paris, 1911.
39. Leone de Castris, P., « Il contributo d'età borbonica », p. 14.
40. *Id.*, P., *Museo e Gallerie*, *op. cit.*, p. 49-50, n°17.
41. *Ibid.*, p. 58-59, n°26.
42. *Ibid.*, p. 88-89, n°56.
43. Nombreuses sont les biographies consacrées à Joachin et Caroline Murat. Voir Spinosa, A., *Murat da stalliere a re di Napoli*, Milan, 1984 ; Tulard, J., *Murat*, Paris, 1999 [1983] ; Lacour-Gayet, M., *Joachim et Caroline Murat*, Paris, 1996.
44. Leone de Castris, P., « Il contributo d'età borbonica », *op. cit.*, p. 14.
45. *Id.*, *Museo e Gallerie*, *op. cit.*, p. 55-58, n°24.
46. *Ibid.*, p. 152-153, n°131.
47. Cité par D'Autilia, *op. cit.*, p. 95.
48. Previtalli, G., « Teodoro d'Errico e la questione meridionale », *Prospettiva*, 3 oct. 1975, p. 17-34 ; *id.*, « Il Vasari e l'Italia meridionale », *Il Vasari storiografo e artista*, actes de colloque (Florence, 2-8 sept. 1974), Florence, 1976, p. 691-699.

49. Leone de Castris, P., *Museo e Gallerie*, op. cit., p. 146-148, n°126 ; Bacchi, A., « Ancora su Pedro Fernandez a Napoli », *Nuovi Studi*, 2, 1995, p. 11-19.
50. Leone de Castris, P., *Museo e Gallerie*, op. cit., p. 190-192, n°178.
51. *Ibid.*, p. 212-213, 215-218, n°202, 205, 206.
52. *Ibid.*, p. 74-76, n° 41.
53. *Ibid.*, p. 68-70, n° 35.
54. *Ibid.*, p. 81-82, n° 48.
55. *Ibid.*, p. 120-122, n°95-96.
56. Sarmant, T., « La carrière d'Aubin-Louis Millin : mondanité et service de l'État », dans *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin entre France et Italie*, D'Achille, A. M., Iacobini, A., Preti-Hamard, M., Righetti, M., Toscano, G. (dir.), actes de colloque (Paris, 27-28 novembre 2008 / Rome, 12-13 décembre 2008, Rome), Rome, 2011, p. 75-85 ; D'Achille, A. M., Iacobini, A., Toscano, G., *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Rome, Campisano Editore, Sapienza universita di Roma, BnF, Inp, 2013, p. 11-16.
57. *Ibid.*
58. Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples angevine », *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Barbillon, C., Durey, P., Fleckner, U. (dir.), actes de colloque (Paris 25-26 avril 2006 / Rome 27-28 avril 2006), Paris 2009, p. 275-310.
59. *Ibid.*, p. 281-284.
60. Sur le sujet, voir l'article pionnier d'Henri Loyrette, « Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », *Revue de l'art*, 48, 1980, p. 40-56 ; les travaux de Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Turin, 1989 (nouvelle éd.), p. 156-165, et de Pascal Griener, « La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'Histoire de l'art par les monuments (1810-1823) », *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, 54, 1997, p. 225-234, et surtout la monographie d'Ilaria Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rome, 2005.
61. Miarelli Mariani, I., « Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et il collezionismo dei primitivi a Roma nella seconda metà del Settecento », *Le quattro voci del mondo: arte, cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Nocca, M. (dir.), actes de journées d'études, Naples 2001, p. 123-134.
62. Miarelli Mariani, I., *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens*, op. cit., p. 9.
63. Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, ms. 6369, ms. 6370.
64. Le 11 mai 1813, il visita le cabinet particulier du cardinal Zelada (*ibid.*, 6370). Sur la collection de primitifs du cardinal Zelada, voir De Angelis, A., « La collezione di primitivi del cardinale Francesco Saverio Zelada (1717-1801) », *Ricerche di Storia dell'arte*, 77, 2002, p. 41-54.
65. Du 10 au 12 mai 1813, Millin visita le Collegio Romano et le Cabinet Borgia (Paris, BnF, Arsenal, ms 6370). Sur le musée Borgia, voir Tiberia, V., *Il "Museo Sacro" del cardinale Borgia a Capodimonte*, Naples 1982 ; Nocca, M., *Le quattro voci del mondo: arte, cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, op. cit.
66. Paris, BnF, manuscrits, Fr. 24614, 24625, 24628.
67. Voir l'article de Gauna, C., « Documentazione, selezione e 'cangiamenti' dello stile : il metodo di Lanzi ai taccuini di viaggio alla Storia pittorica », *Voyages et conscience patrimoniale*, op. cit., p. 59-71.
68. Millin, A. L., *Extrait de quelques lettres adressées à la Classe de la Littérature ancienne de l'Institut impérial par A. L. Millin pendant son voyage en Italie*, Paris, 1814 (tiré à part de l'article publié dans le *Magasin encyclopédique*, mars 1814), p. 11-12.
69. Sur le sujet, voir Tosano, G., « Millin et l'école napolitaine de peinture et de sculpture », dans *Voyages et conscience patrimoniale*, op. cit., p. 387-411.

70. Paris, BnF, Arsenal, 6371. Sur le sujet voir Lebars, F., « Millin et la collection de vases antiques de Caroline Murat, reine de Naples », dans *Voyages et conscience patrimoniale*, *op. cit.*, p. 413-422.
71. Millin, *Extrait de quelques lettres*, *op. cit.*, p. 57-58.
72. *Ibid.*, p. 64.
73. *Ibid.*, p. 63-64.
74. La lettre (Paris, BnF, Manuscrits, Fr 24686) a été publiée par Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé », *art. cit.*, p. 302-303.
75. Paris, BnF, Estampes, Pe 22 in Fol. ; sur le sujet, voir Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé », *art. cit.*, p. 285-294 ; D'Achille, A. M., Iacobini, A., Toscano, G., *Il viaggio disegnato*, *op. cit.*, p. 324. Sur la sculpture à Naples sous les règnes des rois d'Anjou et d'Anjou-Duras, outre les travaux cités dans les notes qui suivent, voir Aceto, F., « La sculpture de Charles I^{er} d'Anjou à la mort de Jeanne I^{re} (1266-1382) » ; Bock, N., « L'art à la cour angevine », *L'Europe des Anjou*, cat. exposition (Abbaye de Fontevraud, 15 juin-16 sept. 2001), Paris, 2001, p. 74-87, 89-101 ; Mocchiola, L., *Art et pouvoir à la cour des Anjou-Duras de Naples. Les commandes artistiques du roi Charles II et de la reine Marguerite (1381-1412)*, thèse de doctorat sous la dir. de Cagiotti, F. et Toscano, G., Université de Naples "Federico II" et Université de Lille 3, 2007-2008 ; Baldelli, F., *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore, 2007.
76. Sur le monument voir l'article de Aceto, F., « Tino di Camaino a Napoli : una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini », *Dialoghi di storia dell'arte*, 1995,1, p. 10-27.
77. Paris, BnF, Estampes, Pe 22 in Fol., n° 432.
78. *Ibid.*, n° 433. Sur ce monument voir Bock, N., *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351 - um 1423)*, Munich-Berlin 2001, p. 122 sq.
79. *Ibid.*, n° 420. Ce relevé, vraisemblablement réalisé par Carlo Pecorari, a été publié par Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé », *op.cit.*, fig. 1. Sur le monument voir Chelazzo Dini, G., *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino da Camaino*, Prato, 1996.
80. Paris, BnF, Estampes, Pe 22 in Fol., n° 422, signé par Michele Steurnal ; sur ce monument, voir Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze*, *op.cit.*, p. 78 sq. ; Bock, *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo*, *op.cit.*, p. 241-243.
81. *Ibid.*, n° 412, à tort identifié avec celui de Jeanne d'Anjou (« Sepolcro di Giovanna in S. Chiara »), signé par Michele Steurnal ; sur ce monument, voir Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze*, *op.cit.*, p. 85 sq. ; Bock, *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo*, *op.cit.*, p. 247.
82. *Ibid.*, n° 410, signé par Michele Steurnal ; sur ce monument, voir Bock, *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo*, *op.cit.*, p. 247, p. 120 sq., fig. 75, 76, 80, 140.
83. *Ibid.*, n° 417, signé par Carlo Pecorari ; sur ce monument, voir Chelazzi Dini, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze*, *op.cit.*, p. 30 sq., fig. 34.
84. *Ibid.*, n° 429, signé par Carlo Pecorari ; sur ce monument, voir Bock, *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo*, *op.cit.*, p. 247, p. 141 sq.
85. *Ibid.*, n° 123 et 411, signés par Michele Steurnal ; sur ces monuments, voir Bock, *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo*, *op.cit.*, p. 247, p. 280-283.
86. Voir à ce sujet, la lettre envoyée par Filippo Marsigli à Millin le 16 septembre 1813. Paris, BnF, Manuscrits, Fr. 24692.
87. Sur ce monument, voir Bock, *Kunst am Hofe des Anjou-Durazzo*, *op.cit.*, p. 238-241.
88. Paris, BnF, Estampes, Gb 20 Fol., f. 15 : « Tableau de St. Louis de Toulouse », publié par Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé », p. 291, fig. 2, p. 304. Sur ce célèbre retable, voir Leone de Castris, P., *Simone Martini*, Milan, 2007, p. 136-159, avec bibliographie, mais aussi Di Majo, I., « Episodi di fortuna dei primitivi a Napoli nel Cinquecento (intorno al San Ludovico di Tolosa di Simone Martini) », *Prospettiva*, 103-104, 2001, p. 133-150 et Aceto, F., « Le memorie angioine in San Lorenzo Maggiore », dans *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, Romano, S. et Bock, N. (dir.), Naples, 2005, p. 67-94. Le retable fut copié par l'artiste allemand Johann Anton Ramboux lors de

ses voyages en Italie (1815-1822 ; 1832-1842) ; sur le sujet, voir le travail très détaillé de Vitolo, P., « Il Medicevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux », *Prospettiva*, 119-120, 2005, p. 133-135, fig. 14-15.

89. Paris, BnF, Arsenal, 6372.

90. Millin, *Extrait de quelques lettres*, *op. cit.*, p. 61-62.

91. Paris, BnF, Estampes, Ad-41b-Fol, le recueil est intitulé « Fresques de Naples ». Les dessins (encre sur papier) ne sont pas numérotés mais ils sont répertoriés dans le dossier d'acquisition du Fonds Millin. Paris, BnF, Estampes, Réserve, Ye 1 Archives, 1809-1826 : « N° 435 à 438 Les sept Sacrements peints à fresque par Giotto dans la voûte de la chapelle de l'Incoronata, dessinés à la plume ». Sur le sujet, voir Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé », *op. cit.*, p. 292-307. Ces relevés furent vraisemblablement exécutés par Filippo Marsigli ; voir à ce sujet, les lettres envoyées le 26 janvier et le 21 février 1813 par l'artiste à son commanditaire (Paris, BnF, Manuscrits, Fr. 24692).

92. Jean-Auguste-Dominique Ingres qui séjourna à Naples au printemps 1814 fut lui aussi attiré par ces fresques et en réalisa plusieurs croquis aujourd'hui conservés au musée de Montauban (Toscano, G., « Le Moyen Âge retrouvé », *op. cit.*, p. 295-310). Quelques années plus tard, lors de ses voyages en Italie (1815-1822 ; 1832-1842), l'artiste allemand Johann Anton Ramboux effectua des relevés de l'ensemble de la voûte de Santa Maria Incoronata ; ces relevés sont aujourd'hui conservés au Museum Kunst Palast (Graphische Sammlung) de Düsseldorf. Vitolo, P., « Il Medicevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux », *op. cit.*, p. 135-137.

93. C'est Giovan Battista Cavalcaselle en 1864 pour que le cycle de l'Incoronata qui trouve son juste auteur, Roberto d'Oderisio, le plus important peintre napolitain de la seconde moitié du XIV^e siècle (Crowe, J. A. et Cavalcaselle, G. B., *A New History of Painting in Italy*, Londres, 1864, I, p. 267-268) – et les études de Ferdinando Bologna en 1969 pour qu'il soit placé dans son juste contexte artistique (Bologna, F., *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Rome, 1969, p. 270-274 et p. 293-298). La chronologie de ces fresques fait encore aujourd'hui l'objet de débats. Sur le sujet, voir Enderlein, L., « Die Gründungsgeschichte der 'Incoronata' in Neapel », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, p. 15-46 ; Abbate, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Rome, 1998, p. 48-51 ; Vitolo, P., « *Familiaris domesticus et magister pictor noster*. Roberto d'Oderisio e l'istituto della *familiaritas* nella Napoli angioina », *Rassegna storica salernitana*, 45, 2006, p. 13-34 ; *id.*, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto d'Oderisio*, Rome, 2008.

94. Paris, BnF, Estampes, Vb-132-l 2 – Fol., n. 440-445. Dans son compte rendu du voyage en Italie, il écrit : « Je rapporte des dessins très bien faits de l'arc d'Alfonse au Château neuf » (Millin, *Extrait de quelques lettres*, *op. cit.*, p. 62).

95. Paris, BnF, Arsenal, 6372.

96. *Ibid.*, 6371.

97. *Ibid.*

98. Millin, *Extrait de quelques lettres*, *op. cit.*, p. 60.

99. *Ibid.*, p. 33. Dans ses notes relatives à ce périlleux voyage en Calabre, le nom de Mattia Preti apparaît à maintes reprises (Paris, BnF, Arsenal, ms. 6373).

100. Millin, *Extrait de quelques lettres*, *op. cit.*, p. 61.

101. Voir les notes de C. Pasqualetti à la nouvelle édition des *Vite* de Bernardo De Dominici, p. 189-202. Sur le cycle de fresques de Leonardo da Besozzo, voir Toscano, G., « Leonardo da Besozzo à Naples : un peintre du Gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine », dans *Pierre, lumière, couleur : études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, 1999, p. 113-124 ; *id.*, « Aggiunte a Leonardo da Besozzo », *Arte Medievale*, III, 2, 2004, p. 125-137 ; Delle Foglie, A., *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milan, 2011. Les relevés des fresques de la chapelle Caracciolo furent exécutés par Filippo Marsigli (Paris, BnF, Estampes, Ad-41b-Fol., n. 908, 910-918) ; le relevé du *Couronnement de la Vierge* n'est pas numéroté.

Sur le sujet, voir Toscano, G., « Aubin-Louis Millin, Filippo Marsigli e la riscoperta di Leonardo da Besozzo », dans Delle Foglie, A., *op. cit.*, p. XXI-XXIV, fig. 2-5.

102. Millin, *Extrait de quelques lettres*, *op. cit.*, p. 60.

103. Lettre datée Naples, 1^{er} octobre 1812 (Paris, BnF, Manuscrits, Fr. 24692).

104. Abbate, F., *La scultura napoletana del Cinquecento*, Rome, 1992, p. 133 ss.

105. De Dominici, *op. cit.*, p. 468-470, notes de R. Naldi, avec bibliographie. Sur Giovanni de Nola, voir Abbate, F., *La scultura napoletana*, *op. cit.*, p. 183 sq. et Naldi, R. (dir.), *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, Naples, 2007.

106. De Dominici, *op. cit.*, p. 489-491. Sur le sujet, voir Hernando Sanchez, C., *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Lanje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanque, 1992, p. 536-537, et les notes de R. Naldi à la nouvelle édition de De Dominici, *Vite*, *op. cit.*, p. 489-491, avec bibliographie.

107. Paris, BnF, Manuscrits, Français 24688 la lettre d'Agostino Gervasio à Millin, datée Naples, 9 mai 1812.

108. Paris, BnF, Estampes, Pe 22 Fol., n. 251, 251, 277.

109. Voir par exemple le dessin de Franz Ludwig Catel de la fontaine de Paola (Paris, BnF, Estampes, Ga 67 Fol., n° 210) ou celui d'après la *Vierge à l'Enfant*, dite *Vierge des neiges*, aujourd'hui attribuée à Gian Domenivo D'Auria, à la cathédrale de Monteleone (Paris, BnF, Estampes, Vb 125 Fol, n. 221). Sur cette *Vierge à l'Enfant*, voir l'article de Amirante, F. et Naldi, R., « Pale d'altare in societè », NALDI R. (dir.), *Giovanni da Nola*, *op. cit.*, p. 104-105, 107, 149, fig. 138-141.

110. Sur la chapelle Sansevero, voir Cioffi, R., *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerne, 1987.

111. Paris, BnF, Arsenal, 6372.

112. Paris, BnF, Manuscrits, Fr. 24693, extrait du brouillon de la lettre datée du 20 octobre 1814.

113. Voir les articles cités dans les notes 58 et 59 de ce travail.

AUTEUR

GENNARO TOSCANO

Directeur des études du département des conservateurs, directeur de la recherche et des relations scientifiques, Institut national du Patrimoine

Peintures italiennes dans les collections publiques françaises

De nouvelles attributions de natures mortes du musée des Beaux-arts de Nantes. Lionelli et Tibaldi

Michal Litwinowicz

- 1 À l'occasion du colloque dédié au collectionneur nantais François Cacault (1743-1805), il m'a semblé intéressant de revenir sur des œuvres italiennes conservées dans le musée des Beaux-arts de Nantes qui peuvent être réattribuées. Ces cinq œuvres sont importantes pour l'étude de la nature morte italienne et donc en relation avec le RETIF. Pour deux d'entre elles, je proposerai une attribution à Alberto Lionelli, peintre napolitain de natures mortes entre le Seicento et le Settecento et pour deux autres peintures, j'avancerai le nom d'Antonio Tibaldi, également spécialiste de ce genre, mais actif à Rome dans la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Alberto Lionelli – peintre napolitain de natures mortes

- 2 Le genre de la nature morte se développe largement à Naples au cours du XVII^e siècle. Les artistes y peignent des poissons et des fruits de mer, des fleurs, des fruits, des sucreries, des intérieurs de cuisine et de « dispense », et du gibier. Parmi les meilleurs peintres se distinguent d'une part la famille Recco – Giacomo (1603 - avant 1653), Giovanni Battista (actif vers le milieu du siècle), Giuseppe (1634-1695) et ses élèves Nicola Maria et Elena -, et d'autre part la famille Ruoppolo – Giovanni Battista (1629-1693) et Giuseppe (? - 1710). Le plus ancien des Ruoppolo a eu beaucoup d'élèves et d'imitateurs : Aniello Ascione, Onofrio Loth, Gaetano Luciano, Francesco della Questa en sont quelques-uns. Les manières de ces artistes étant assez très proches, l'identification de leurs auteurs reste le plus souvent difficile. Au cours des décennies, certains tableaux ont d'ailleurs changé plusieurs fois d'attribution, d'autant que certains spécialistes soulignent l'importance des liens entre l'école napolitaine et les écoles romaine et espagnole ; les discussions sur leurs auteurs sont toujours en cours.

Fig. 1. Alberto Lionelli, *Nature morte au panier de fruits renversé*, huile sur toile, 0,96 x 1,27 m, Musée des Beaux-Arts de Nantes, signée « Lionelli ».



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts /
Photographie : C. Clos

Fig. 2. Alberto Lionelli, *Nature morte aux fruits et aux fleurs*, huile sur toile, 1,01 x 1,32 m, Musée des Beaux-Arts de Nantes, n'est pas signée.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts /
Photographie : C. Clos

- 3 Parmi les imitateurs du grand Ruoppolo se trouve un certain Alberto Lionelli (ou Lionello), peintre jusqu'à présent méconnu des spécialistes. Or il existe deux natures mortes en pendant conservées au musée des Beaux-Arts de Nantes qui pourraient être de ce peintre (Fig. 1 et 2). La première représente un panier de fruits renversé et des fruits au premier plan. Elle est signée en haut à droite en grands caractères rouges en italique « *Lionelli* ». La deuxième montre des cascades de raisins, des fleurs et des fruits et n'est pas signée¹. Toutes les deux proviennent de la collection du diplomate François Cacault (1743-1805), qui acheta des tableaux à Naples à partir de 1785, alors qu'il était secrétaire de l'ambassade auprès de la cour de Naples, puis lors des missions diplomatiques qu'il effectua à Florence et à Rome². La ville de Nantes acquit sa collection en 1810 avec les deux natures mortes en question³. Le musée possède d'ailleurs d'autres natures mortes qui proviennent de sa collection ; elles sont aujourd'hui attribuées à Giuseppe Recco, Andrea Belvedere, Giovanni Stanchi, Gian Domenico Valentino, entre autres, et appartiennent aux écoles napolitaine et romaine du Seicento. C'est en 1876, dans le catalogue du musée de Nantes, que les deux toiles ont été attribuées pour la première fois à Lionelli⁴, les auteurs confessant néanmoins que le peintre leur était inconnu. En 1929, dans le dictionnaire Thieme-Becker, on suppose l'existence d'un spécialiste de natures mortes de ce nom⁵, mais en 1953, Luc Benoist, doutant de l'authenticité de la signature, les attribue finalement à Giuseppe Ruoppolo⁶. Quand Nicola Spinosa voit les deux tableaux en 1987 lors de sa visite au musée, il confirme que Lionelli en est l'auteur, sans donner plus de détails sur celui-ci. Dans la monographie monumentale *La natura morta in Italia*, Angela Tecce parle en revanche d'un « *generista napoletano ancora ignoto alla critica* » qui est proche du plus

jeune Ruoppolo. Elle remarque, à juste titre, que le peintre a « *evidenti consonanze stilistiche con l'ambito napoletano*⁷ » et situe judicieusement l'activité de Lionelli vers la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle. Cependant, l'année suivante, Arnauld Brejon de Lavergnée et Nathalie Volle soulignent que les tableaux de cet artiste sont rares et que lui-même « *est encore mal connu*⁸ ». Ils voient la signature comme une inscription et préfèrent proposer le nom d'un autre imitateur de Ruoppolo, Aniello Ascione (documenté à Naples entre 1680 et 1708). Ils évoquent également, comme Angela Tecce, une certaine proximité de style entre les peintures de Nantes et l'œuvre de Giuseppe Ruoppolo à qui Benoist avait déjà proposé d'attribuer les tableaux⁹. Enfin en 1994, Béatrice Sarrazin, en étudiant attentivement les deux toiles, remarque la proximité d'autres natures mortes signées de Lionelli. Elle situe l'artiste au XVII^e siècle, mais sans en préciser l'école¹⁰.

- 4 Il existe d'autres natures mortes de Lionelli. En 1988, le Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle mentionne une *Nature morte aux pastèques et aux fruits*, conservée dans une collection particulière à Naples (elle s'y trouvait encore en novembre 1981), signée « *Albe-to Lionelli-f* ». Sont seulement connues deux petites photos de qualité très moyenne de cette œuvre¹¹. L'une présente l'ensemble et l'autre la signature, mais elles ne permettent guère d'évaluer la valeur picturale de l'œuvre. La composition est en tout cas fortement inspirée par celles des œuvres Giovanni Battista Ruoppolo. Une autre nature morte, signalée dans le Répertoire, se distingue des habituels fruits et fleurs connus de l'artiste. Il s'agit d'une *Nature morte aux plats d'orfèvrerie* qui se trouvait en 1981 dans la collection de la baronne Helen Taussig, en Autriche¹². Ce tableau montre que Lionelli peignait différents types de natures mortes.
- 5 En 1989, Luigi Salerno étudie brièvement deux tableaux ovales signés « *Lionelli* » (d'une écriture très similaire à la toile de Nantes) conservés dans une collection particulière à Naples¹³. Le premier montre des fleurs et des fruits – une pastèque, des poires, des pêches, des prunes, du raisin –, le second des citrons et des cédrats. La qualité de la composition semble très moyenne. Luigi Salerno suppose prudemment que Lionelli « *sembrerebbe un possibile pittore napoletano vicino a Giuseppe Ruoppolo* » et préfère attendre des précisions ultérieures¹⁴. Salerno publie également une autre nature morte aux fruits et avec deux corbeilles renversées, conservée dans une collection particulière napolitaine¹⁵. Bien que l'œuvre soit signée, la signature n'est pas transcrite. La toile est très étirée horizontalement, ce qui suggère, semble-t-il, un dessus-de-porte. Les objets sont bien observés, ce qui confirme une étude précise de la nature, chose assez peu commune à l'époque ; nombre de contemporains comme Lopez, Casissa, Lavagna, peignent davantage d'après ce qu'ils savaient de la nature que directement d'après elle. À cet égard, Lionelli est un continuateur honorable de la grande tradition de la nature morte napolitaine, de Porpora, des Recco et des Ruoppolo.
- 6 Plusieurs catalogues de ventes aux enchères contiennent des reproductions d'autres natures mortes et de nouvelles propositions d'attribution. Un tableau signé est passé en vente chez D. Zucco, à Trieste (1977-1978, n° 28, fig. 18) et un autre, représentant des fruits, chez Sotheby's, à Monaco, le 16 juin 1990¹⁶ ; ce dernier est attribué, comme le souligne Béatrice Sarrazin, « *sans aucune certitude à Lionelli* » malgré la signature visible « *Van Brune*¹⁷ », les auteurs du catalogue la considérant comme apocryphe. Cette toile de bonne qualité semble proche de celle de Nantes (Sarrazin, n° 155), en particulier dans les détails comme les grandes grappes de raisin, les pêches, les figues et les feuilles aux touches délicates. L'atmosphère de la composition n'est pas éloignée et les

dimensions sont presque identiques (le tableau de Monaco mesure 0,97 x 1,30 m, celui de Nantes 1,01 x 1,32 m). Nous ne pouvons pourtant pas trancher sur la question.

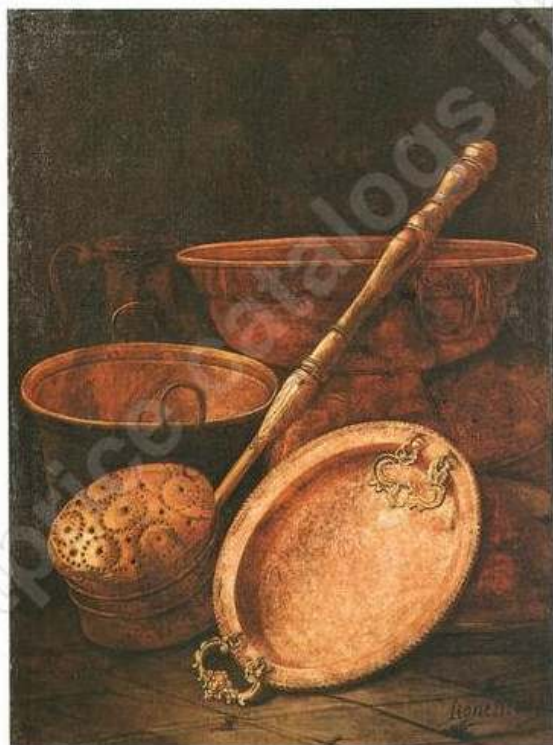
Fig. 3. Alberto Lionelli, *La nature morte de fruits et un oiseau (aigle?)*, huile sur toile, 1,02 x 1,57 m, Dorotheum à Vienne, 21 mars 2002.



Fig. 4. Alberto Lionelli, *La nature morte de pastèques, de raisins et un paon sur fond de paysage*, huile sur toile, 1,02 x 1,57, Dorotheum à Vienne, 21 mars 2002.



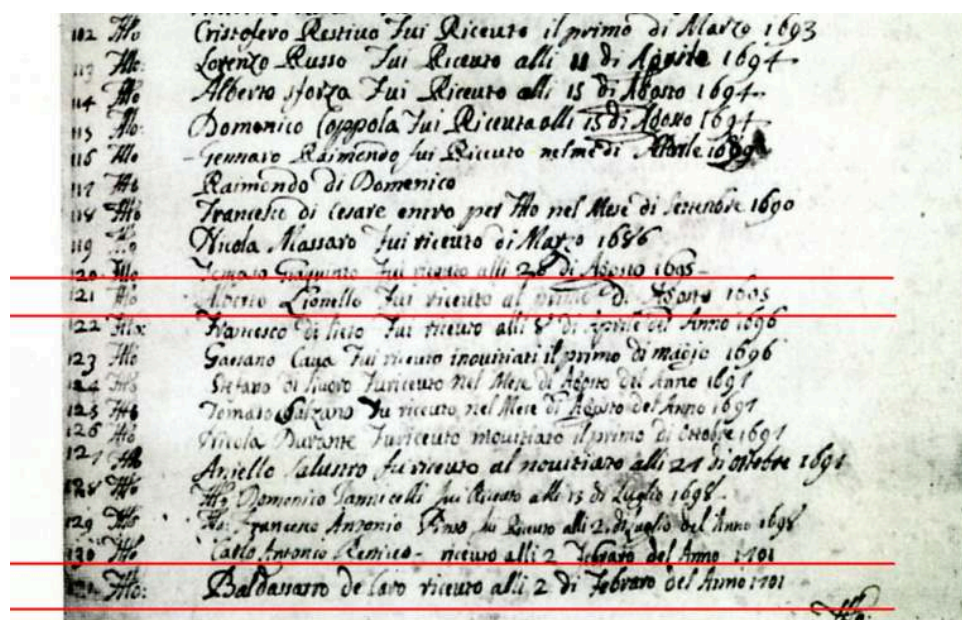
Fig. 5. Alberto Lionelli, *La nature morte aux récipients de cuivre*, huile sur toile, 1,03 x 0,75 m, Semenzato à Venise, novembre 2000, signée en bas à droite « Lionelli ».



- 7 Peuvent être encore mentionnées trois autres natures mortes de Lionelli passées sur le marché de l'art et présentées sur le site d'Art Price¹⁸. Deux, au style clairement similaire à celui des œuvres de Nantes, sont apparues lors d'une vente au Dorotheum, à Vienne, le 21 mars 2002. Il s'agit de pendants dont l'un est signé : *Nature morte de fruits et un oiseau* (aigle ?) et *Nature morte de pastèques, de raisins et un paon sur fond de paysage*¹⁹ (Fig. 3 et 4). La troisième est une *Nature morte aux récipients de cuivre*²⁰, signée en bas à droite, apparue à la vente Semenzato, à Venise, en novembre 2000 (Fig. 5). L'exécution est un peu maladroite mais on y perçoit néanmoins une certaine recherche de profondeur dans la disposition d'objets. Le tableau est identique à celui de la baronne Taussig, mais les dimensions sont différentes : 1,22 x 0,97 m pour celui conservé en Autriche, et 1,03 x 0,75 m pour celui de la vente vénitienne.
- 8 Aux œuvres s'ajoutent des documents, publiés sur le site de *The Getty Provenance Index Databases* par Antonio Delfino²¹. Lionelli est mentionné dans plusieurs collections napolitaines des premières décennies du Settecento. Dans celle du « dottor » D. Giuseppe Cesare, dont l'inventaire des biens est daté du 15 mai 1713, nous retrouvons douze « *quadri piccoli di Fiori, e frutti, [...] nuovi di Lionelli [...]* »²² et, dans une collection plus tardive de 1737 appartenant au « dottore » Gaetano de Blasio sont mentionnés quatre tableaux de quatre et cinq palmes accrochés à côté de ceux de Breughel le Vieux²³. Un autre inventaire évoque un certain Paolo Lionelli mais, dans l'état actuel des recherches, il ne peut être clairement identifié²⁴. En revanche, les documents confirment les types de natures mortes peintes par Alberto Lionelli, c'est-à-dire les fruits et les fleurs. Il faudrait noter que Bernardo de Dominici (1684-1750), qui écrivit les vies des peintres napolitains dans les années 1730-1740, a omis ce maître dans son ouvrage²⁵ alors que les deux hommes étaient contemporains.

- 9 Jusqu'à présent, aucun chercheur n'a noté la présence d'un Alberto Lionelli dans les documents de la *Congregazione di Santi Anna e Luca*, à Naples, peintre actif vers la fin du Seicento et au début du Settecento dont je pense qu'il correspond à Lionelli dont nous parlons. En tout cas, cet artiste devait jouer un rôle important dans la vie artistique de Naples à son époque. La lecture de l'ouvrage de Franco Strazzullo sur *La corporazione dei pittori napoletani*, paru en 1962, est très instructive²⁶. L'auteur y mentionne, d'après une liste, les préfets (*prefetti*) de la congrégation des peintres de 1664 jusqu'au début du XIX^e siècle avec les dates de leur fonction. Parmi les peintres célèbres, comme Andrea Vaccaro et Luca Giordano, nous trouvons des spécialistes de natures mortes bien connus, comme Giovanni Battista Ruoppolo (1669) et Francesco della Cuosta (1685-1686). Vers le début du XVIII^e siècle, Alberto Lionelli y est mentionné à trois reprises : en 1702, en 1706 et en 1721-23²⁷, ce qui permet de reconstituer une certaine chronologie de la vie de l'artiste. Nous savons qu'il est toujours vivant en 1723 car il y est cité pour la dernière fois. Il est en outre l'unique peintre spécialiste de ce genre qui, à son époque, a été élu plusieurs fois principal de cette association artistique. Lionelli a sûrement su utiliser, dans sa propre carrière, la renommée de ses prédécesseurs dans le genre de la nature morte, déjà cités. Ce fait nous confirme la grande importance des peintres pratiquant ce genre pictural dans la vie artistique de Naples de la deuxième moitié du Seicento et du début du Settecento.

Fig. 6. Page 232 de la liste des artistes inscrits à la Congrégation des Saints Anne et Luc à Naples entre 1665 et 1728. Sous le numéro 121 figure Alberto Lionelli, Archive de la Congrega dei Professori di Belle Arti à Naples, fol. 231 (détail).



- 10 Enfin Strazzullo reproduit à la fin de son livre les photographies de deux manuscrits, dont le premier est intitulé « *Memoria delli Fratelli inche Mese ed Anno si sono Riceuti*²⁸ ». Il s'agit d'une liste des noms de peintres inscrits à la Corporation des peintres napolitains de 1665 à 1728, conservée dans les archives de cette institution. « *Alberto Lionello* » y est noté sous le numéro 121 et il y aurait été admis le premier août 1695, et non 1685, comme Ceci transcrit dans son article de 1898²⁹ (Fig. 6).

- 11 La personnalité importante et jusqu'à présent mal connue, celle d'Alberto Lionelli, commence ainsi à se dessiner. Il s'agit d'un peintre napolitain de fleurs, de fruits et d'objets d'orfèvrerie et de cuivre, stylistiquement situé entre Giovanni Battista Ruoppolo et Giuseppe Ruoppolo, dont il apparaît comme le continuateur. Lionelli est actif entre 1695 et 1723 à Naples. Les tableaux de Nantes datent donc vraisemblablement du début du XVIII^e siècle ou de la fin du XVII^e siècle car le style du peintre est encore ancré dans la tradition de l'école napolitaine. Il faudrait encore effectuer des recherches d'archives pour essayer de trouver d'autres documents sur la vie de cet intéressant peintre. Il serait également nécessaire d'élargir le corpus de ses œuvres en effectuant des analyses stylistiques et en cherchant d'autres tableaux signés. La tâche sera difficile car le style est très proche de divers élèves et imitateurs de Ruoppolo comme Giuseppe Ruoppolo, Aniello Ascione, Onofrio Loth, Gaetano Luciano et d'autres encore anonymes. Il est probable que de nombreuses peintures de Lionelli se cachent encore sous des attributions à ces maîtres. Tout au moins les informations recueillies me laissent penser que l'existence d'Alberto Lionelli est désormais confirmée et la chronologie de sa carrière et le caractère de son œuvre mieux définis³⁰.

Les nouvelles attributions à Antonio Tibaldi, peintre romain de natures mortes

Fig. 7. Attribuée à Antonio Tibaldi, *La nature morte avec des sucreries, une guitare, des argenteries, un perroquet sur une draperie rouge brodée*, huile sur toile, 0,72 x 0,96 m, Musée des Beaux-Arts de Nantes.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts /
Photographie : C. Clos

Fig. 8. Attribuée à Antonio Tibaldi, *La nature morte aux épaulières et aux brassards d'avant-bras, un vase d'argent sur une draperie rouge brodée*, huile sur toile, 0,72 x 0,96 m, Musée des Beaux-Arts de Nantes.



© Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts /
Photographie : C. Clos

- 12 Deux autres tableaux provenant aussi de la collection Cacault peuvent compléter cette analyse : *Nature morte avec des sucreries, une guitare, des argenteries, un perroquet sur une draperie rouge brodée* et *Nature morte aux épaulières et aux brassards d'avant-bras, un vase d'argent sur une draperie rouge brodée*³¹ (Fig. 7 et 8). Il s'agit vraisemblablement d'œuvres d'Antonio Tibaldi³² (né à Rome en 1635 – mort après 1675), peintre romain du Seicento. Les toiles sont typiques de l'école romaine du milieu du XVII^e siècle. Dans les années cinquante, elles étaient données au peintre d'Anvers, Guillaume Gabron (1619-1678)³³. Cette dernière attribution est depuis longtemps abandonnée. Aujourd'hui, elles sont attribuées à Fieravino/il Maltese, attribution proposée par Béatrice Sarrazin dans le catalogue déjà cité par Arnauld Brejon et Nathalie Volle en 1988³⁴. Cependant depuis, nous connaissons un peu mieux l'œuvre de Benedetto Fioravanti, qu'on distingue maintenant d'un peintre très connu au Seicento, Francesco Maltese, c'est-à-dire Francesco Noletti, et de leurs imitateurs à Rome comme Carlo Manieri (actif vers 1662-1700 mais originaire de Tarente) et Antonio Tibaldi³⁵. Ces artistes peignaient des natures mortes d'objets précieux, par exemple des argenteries, des armures, des armes, des instruments de musique souvent posés sur des tapis orientaux polychromes, richement brodés et entourés de draperies élégantes suspendues.

Fig. 9. Antonio Tibaldi, *La nature morte avec un tapis, une horloge et des argenteries*, 1,04 x 1,44 m, Matelica, Museo Pietrasanti.



Fig. 10. Antonio Tibaldi, *La nature morte avec un tapis, des armures, des argenteries et une partition musicale*, dimensions inconnues, Museo Civico d'Arte Antica de Turin.



- 13 Dans sa monographie sur la nature morte italienne de 2007, Alberto Cottino a précisé la figure de Tibaldi. Il a retracé la découverte de cet artiste par Ulysse et Gianluca Bocchi lors des passages de ses tableaux sur le marché de l'art. A. Cottino a indiqué d'autres tableaux de l'artiste, dont trois sont conservés au Museo Piersanti, à Matelica (provincia di Macerata) et attribués à Benedetto Fioravanti ou Francesco Maltese³⁶–

Nature morte avec un tapis et avec des argenteries, Nature morte avec un tapis, des argenteries et un petit chien, Nature morte avec un tapis, une horloge et des argenteries (Fig. 9) – et une au Museo Civico d'Arte Antica di Turin (Fig. 10) – *Nature morte avec un tapis, des armures, des argenteries et une partition musicale*. Ces deux peintures peuvent être rapprochées de celles de Nantes. Observons bien la façon de former les plis des tissus (en particulier en forme de cônes), la structure et les formes d'argenteries (par exemple le vase doré dans le tableau de Turin et celui, très similaire, du tableau nantais avec le perroquet), leur relief, une certaine sécheresse d'exécution (cette maladresse a déjà été évoquée par B. Sarrazin), le modelé des décorations des armures et les éclats de lumière sur leur surface. Le profil de la console dans le tableau de Turin est même très proche de celui de Nantes. Ces éléments sont caractéristiques de l'art de Tibaldi.

- 14 Cet artiste était d'ailleurs aussi spécialisé dans la peinture de fruits et d'animaux (en particulier d'oiseaux). Son nom est parfois cité dans des documents. Le grand connétable du Royaume de Naples, Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), qui fut un important collectionneur de peintures au XVII^e siècle, posséda dans sa collection à Rome en 1679 deux petits tableaux en cuivre de la main de Tibaldi³⁷. La collaboration du peintre avec Pellegrino Peri, le marchand romain dont la boutique se trouvait dans la Piazza Pasquino (près de la Piazza Navona), est aussi documentée³⁸.
- 15 Enfin, je voudrais signaler une nouvelle attribution d'Alberto Cottino pour une autre nature morte du musée de Nantes. Il s'agit de la représentation d'un grand et bel ararouge aux ailes polychromes sur fond de paysage rocheux³⁹. Ce chercheur a proposé en 2007 d'attribuer « *cette peinture exceptionnelle* » au peintre romain, Tommaso Salini (vers 1575-1625). Cette attribution repose sur une base stylistique (la façon d'exécution de la matière chromatique du fond)⁴⁰. Elle devrait être étudiée dans de prochaines recherches. On peut rappeler que ce tableau a été auparavant attribué à différents peintres : à Giuseppe Recco par Giuseppe De Logu (1934) et Luc Benoist (1953)⁴¹, puis à Aniello Falcone par Nicola Spinosa (communication orale au musée, 1987), Arnauld Brejon et Nathalie Volle. Mina Gregori (1992) a proposé l'école toscane tandis que Béatrice Sarrazin a partagé l'avis de Luigi Salerno (1991) en pensant à l'école napolitaine du XVII^e siècle⁴². Je noterai pour ma part, que cette toile provient également de la collection Cacault et a été acquise en 1810.

Conclusion

- 16 Dans cette présentation, cinq tableaux du musée de Nantes provenant de la célèbre collection Cacault ont été analysés. Je souhaiterais ici, par l'étude du corpus d'œuvres de Lionelli et les précisions apportées sur Tibaldi, relancer les études sur la nature morte italienne conservée dans les musées français. Grâce aux tableaux de la collection Cacault, nous avons en effet la possibilité d'approfondir nos connaissances dans ce domaine. Bien évidemment, des études ultérieures seront nécessaires car de nombreux doutes persistent sur leurs attributions. Ces recherches permettront peut-être de découvrir d'autres tableaux et d'autres maîtres intéressants.

NOTES

1. 0,96 x 1,27 m, inv. 810.1.68 P. ; 1,01 x 1,32 m., inv. 810.1.69 P. ; les tableaux ont été restaurés deux fois, en 1939 et en 1976, et rentoilés en 1975-1976.
2. Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes XIII^e - XVIII^e siècle*, Paris, RMN, 1994, p. 26.
3. Il faut souligner que dans la collection Cacault se trouvaient d'autres natures mortes napolitaines, romaines et italiennes qui en général sont conservées aujourd'hui au musée de Nantes. Béatrice Sarrazin en analyse plusieurs dans le catalogue cité. Nous en signalons quelques-unes : *Nature morte aux poissons* attribuée à Andrea Belvedere (n° 121) ; *Nature morte aux poissons et crabes* de Giuseppe Recco (n° 171) ; à l'école napolitaine du XVII^e siècle sont attribués : *Fleurs, livres et sablier* (n° 213) ; *Vanité aux livres et au crâne* (214) ; *Nature morte aux poissons* (n° 215) ; *Ara rouge sur son perchoir* (n° 217) ; à Giovanni Stanchi est attribuée une *Guirlande de fleurs* (n° 185) ; à l'école romaine de la fin du XVII^e siècle deux splendides œuvres – *Le Printemps* (n° 244) et son pendant *L'Automne* (n° 245), et *Nature morte aux fleurs, fruits et légumes* (n° 248) ; à l'école italienne du XVII^e sont attribués – *Animaux* (n° 284), *chien aux petits pains* (n° 285) et *Raisins, figues et poires* (n° 229, Rome ou Naples) ; *Entrée dans l'arche* (n° 129) et son pendant *Sacrifice à la sortie de l'arche* (n° 130), tous les deux du Grechetto. Toutes ces attributions nécessitent encore des recherches ultérieures.
4. *Catalogue des objets composant le musée municipal des Beaux-Arts*, 8^e éd., Nantes, 1876, p. 36, n^{os} 96 et 97 ; Lionelli y est bien catalogué dans l'école italienne.
5. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, v. XXIII, Leipzig, 1929, p. 262. On peut noter que dans les dictionnaires d'art, Lionelli est toujours mentionné (s'il y est présent) seulement par son nom, jamais accompagné de son prénom. Ces ouvrages nous renvoient aux deux tableaux de Nantes. Dans Bénézit, E. (*Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, 1999, v. 8, p. 699) ce peintre est situé en Italie au XVIII^e siècle en tant que peintre de fruits (sans l'évocation de l'école napolitaine).
6. Benoist, L., *Ville de Nantes, Musée des Beaux-Arts, Catalogue et guide*, Nantes, 1953, p. 181 [sans les reproductions]. Le conservateur du musée de Nantes remarque qu'il « est peu probable » que le nom présent sur l'une de ces natures mortes soit en vérité une signature et il ajoute : « Il n'existe pas d'artiste de ce nom et le prénom conviendrait au seul Spada ». [?].
7. Tecce, A., « Lionelli », dans *La natura morta in Italia*, sous la dir. de ZERI F., Porzio F., v. 2, Milan, 1989, p. 930.
8. Brejon de Lavergnée, A., Volle, N., Ménégau, O., *Musées de France, Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris, 1988, p. 212. Sur Lionelli voir aussi Della Ragione, A., *La natura morta napoletana del Settecento*, Naples, 2010, p. 74-75.
9. Benoist L., *op. cit.* n. 6, p. 181.
10. Sarrazin, B., *op. cit.* n. 2, p. 207-208.
11. Elles sont conservées dans la documentation du musée nantais.
12. Brejon de Lavergnée, A., Volle, N., Ménégau, O., *op. cit.* n. 8, p. 212 ; dans la documentation du musée de Nantes se trouve une lettre de Madame Taussig, datée du 3 mars 1981, envoyée de Londres au directeur de cette institution. Une photographie du tableau y est jointe avec les dimensions : 97 x 122 cm. Madame Taussig voulait connaître la valeur de son tableau.
13. Salerno, L., *Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Rome, 1989, p. 126-127.
14. *Ibidem.*, p. 126.
15. *Ibidem.*, p. 126, n° 123 bis.
16. *Sotheby's, Monaco, Importants Tableaux Anciens* (Catalogue de vente), 15 et 16 juin 1990, p. 174-175, n° 331 ; Lionelli y est mentionné sans prénom et « actif à Naples à la fin du XVII^e et au

début du XVIII^e siècle ». Le prix : 130.000 - 160.000 FF. ; le fond du tableau a l'air d'être assez sombre. Dans la composition se distingue la grande tache orange et chaude d'une tranche de melon. La partie supérieure est enfoncée dans l'ombre où nous pouvons distinguer du raisin suspendu.

17. Sarrazin, B., *op. cit.* n. 2, p. 208.

18. <http://fr.artprice.com/>

19. 1,02 x 1,57 m, Dorotheum à Vienne, 21 mars 2002.

20. 1,03 x 0,75 m, Semenzato à Venise, 17-19 novembre 2000.

21. Le site du Getty Provenance Index Databases : <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>.

22. Archivio di Stato, Naples, scheda 10, protocollo 12, ff. 365v-367v : « f.5v Dodici quadri piccoli di Fiori, e frutti, senza cornice, nuovi di Lionelli, di palmi due, qualli tutti li sudetti quadri in questa terza Anticamera sono proprij di detto Signor Don Ottaviano ».

23. Archivio di Stato, Naples, scheda 666, protocollo 50, ff. 290-291v : « f. I allegato un Anticamera di Quadri di frutti, e fiori, consistente in Quattro di 6 et 8 di brucolo vecchio. Quattro altri di 4 e 5 di Lionelli. » Cette information n'a pas été publiée ailleurs que sur le site du Getty. Le document est daté du 17 août 1737 et a été reporté par Antonio Delfino.

24. Dans l'inventaire de la collection de Domenico di Capua, baron de Strambone, rédigé à Naples le 13 mars 1718, sont mentionnés deux tableaux de Paolo Lionelli : « f. 8 Due altri con Pastore, e l'altro con Filosofo con cornice nera, ed oro di Paolo Lionelli ». Le document qui se trouve dans l'Archivio di Stato à Naples (scheda 10, protocollo 17, ff. 91v-92v) a été publié par Gérard Labrot en 1992 et est également disponible dans la base de données du Getty. Le Baron de Strambone possède aussi un important groupe de natures mortes du Spadino, de Gaetano Recco (peut-être Giacomo ou Giuseppe ?) et de Giovanni Battista Ruoppolo. De nombreuses autres natures mortes sont anonymes.

25. Dominici, B., de, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, 3 vol., Naples, 1742-45.

26. Strazzullo, F., *La corporazione dei pittori napoletani*, Naples, 1962. L'auteur cite aussi des statuts de la congrégation datés de différentes époques. Ils sont très précieux pour la reconstruction des activités artistiques de l'institution.

27. *Ibidem*, p. 25-26. Lionelli est 26^e, 29^e et 50^e préfet de la congrégation.

28. Archives de la Congrega dei Professori di Belle Arti, fol. 231. Dans le livre de Strazzullo, les pages comportant les reproductions photographiques des documents ne sont pas numérotées. L'autre document, publié également par Strazzullo, est intitulé « Memoria delli Nostri Fratelli Defonti dal Anno 1664 per tutto il tempo presente » et se trouve dans l'Archive della Congrega dei Professori di Belle Arti à Naples, fol. 235, 235 to, 236, 236 to. - C'est « Obituario della Corporazione dei Pittori napoletani dal 1664 per tutto il tempo presente » (jusqu'au 1728). Lionelli n'y est pas mentionné.

29. Ceci, G., « La corporazione dei pittori », *Napoli Nobilissima*, VII, Naples, 1898, p. 11 ; la date transcrite par Ceci est erronée. Lionelli est admis en 1695 comme nous le voyons sur la reproduction publiée par Strazzullo, et non pas en 1685. Strazzullo cite la date du document correctement, en 1695 (*op. cit.* n. 27, p. 29).

30. Je prépare un doctorat à l'École Pratique des Hautes Études sous la direction du professeur Michel Hochmann. Le sujet concerne l'école romaine et napolitaine de nature morte au XVII^e siècle et leurs échanges.

31. 0,72 x 0,96 m, inv. 2985 ; 0,72 x 0,96 m, inv. 2995.

32. Sur Tibaldi voir Lorizzo, L., *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010, p. 55-57.

33. Benoist, L., *op. cit.* n. 6, p. 108, p. 109.

34. Sarrazin, B., *op. cit.* n. 2, p. 212, 213, no 158, 159 ; Brejon de Lavergnée A., Volle N., Ménégaux O., *op. cit.*, p. 145.

35. Safarik, E. A., « Invention and reality in Roman Still-Life Painting of the Seventeenth Century: Fioravanti and the Others », *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome, Ambiente barocco*, New York-New Haven-Londres, 1999 ; Cottino, A., *Natura silente. Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Turin, 2007, p. 29, 34 ; L'article de Keith Sciberras publié dans le volume des Bocchi 2005, p. 357-370 ; Trastulli, F., « Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto "Francesco Maltese", *Strenna dei Romanisti*, 2008, no 69, p. 693-704.
36. Cottino, A., *op. cit.* n. 36, p. 56, 60 et p. 54-55, ill. 38-41. Les trois tableaux de Matelica ont les mêmes dimensions 1,04 x 1,44 m. A propos de ces natures mortes, voir Antonelli, A., *Matelica. Museo Piersanti, Bologna*, 1998, p. 18-19, ill. XXI-XXII-XXIII.
37. Voir Gozzano, N., *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rome, 2004, p. 222 et The Getty Provenance Index Databases : <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>
38. Voir Lorizzo, L., *op. cit.*, p. 55-57.
39. 0,61 x 0,77 m., inv. 292.
40. Cottino, A., *op. cit.*, n. 36, p. 144, note 25.
41. Benoist, L., *op. cit.*, n. 6, p. 171, n° 292.
42. Sarrazin, B., *op. cit.*, n. 2, p. 266-267, n° 217.
-

AUTEUR

MICHAL LITWINOWICZ

Doctorant à l'EPHE

Les ateliers familiaux à Florence entre XV^e et XVI^e siècles. Quelques considérations à partir des Sellaio de Nantes

Matteo Gianceselli

Dans le cadre de la peinture florentine de la Renaissance, les liens familiaux dictent souvent le passage d'une génération d'artistes à une autre¹. Ainsi, il n'est pas rare de voir un atelier passer des mains du père à celles de son fils, de celles d'un frère aîné à celles de son cadet. Que l'on songe à la dynastie des Bicci, à la fratrie des Pollaiuolo, à la filiation des Gozzoli ou des Botticini, l'histoire de l'art florentin est peuplée de ces familles de peintres. Du point de vue pratique, hériter l'atelier paternel permettait au fils d'être exonéré de la taxe d'inscription à l'*Arte dei Medici e Speziali* ; du point de vue stylistique, le travail en famille permettait une organisation facilitée de l'atelier et une circulation aisée des idées et des formes. Être formé dans l'atelier de son père permettait à un artiste de s'inscrire directement dans la tradition familiale et d'assimiler rapidement la langue picturale paternelle. Il n'est donc pas étonnant d'observer les anciennes attributions d'œuvres de ces « fils de » : que l'on pense à la *Mise au Tombeau* de Filippino Lippi (v. 1457-1504) de Cherbourg autrefois donnée à son père Filippo (v. 1406-1469)² ou au *Saint Michel* d'Alessio Gozzoli (1473-1528), conservé à Avignon et anciennement attribué à l'entourage de son père, Benozzo (v. 1421-1497)³, preuves de la parfaite insertion de ces artistes dans le sillage des formes mises au point par le maître/père.

Deux *Vierge et l'Enfant*, conservées au musée des Beaux-Arts de Nantes (fig. 1 ; fig. 2)⁴, témoignent parfaitement de cette problématique et serviront de point de départ à notre réflexion⁵. Il s'agit d'une *Vierge et l'Enfant* de Jacopo del Sellaio (v. 1441-1493) et d'une autre, exécutée par son fils, Arcangelo (actif v. 1477/1478-1530).

La première (fig. 1) expose les figures dans une pièce ouverte des deux côtés par des baies donnant sur un paysage. La Vierge est assise et tient l'Enfant, debout, sur ses genoux. À leurs côtés sont posés divers objets appartenant au cadre domestique : un

vase, un livre, des fruits. Ces objets ne sont pas dénués d'une valeur symbolique puisque le vase porte l'inscription « IHS » qui fait référence au nom grec de Jésus, les roses sont les fleurs mariales par excellence, le livre est un livre d'heures et la grenade, à gauche, fait écho à la Passion du Christ. Du point de vue stylistique, on observe un lien iconographique fort avec les reliefs de Donatello qui semblent être la source iconographique de la représentation du lien intime entre la mère et son fils⁶. Les physionomies, en particulier le visage de la Vierge, empruntent le langage idéalisé de la beauté botticellienne. On retrouve, de manière simplifiée, le style calligraphique de Sandro dans l'allongement des membres, des doigts et dans le souci décoratif de la coiffure travaillée. Le décor, quant à lui, rappelle l'incidence des motifs flamands à Florence, particulièrement vivace dans ce dernier quart du *Quattrocento*⁷ : ouvertures sur un paysage, loggia, natures mortes, autant d'éléments qui pointent l'influence nordique sur Jacopo.

Cette brève description du tableau pourrait être appliquée de manière quasi littérale à l'œuvre d'Arcangelo (fig. 2). En effet, qu'il s'agisse de composition ou de style, on voit bien comment le fils recycle le répertoire du père. Ainsi, on retrouve une forte ascendance de Botticelli dans les physionomies et dans le souci ornemental et décoratif. La technique, un peu sèche, est propre à bon nombre d'artistes mineurs de la fin du xv^e siècle. Le sentiment est le même et la présentation des personnages, sur un fond architecturé, semblable. La composition est comme inversée dans la seconde. Cette dernière présente, toutefois, l'Enfant coupé au niveau du genou, ce qui est relativement rare dans l'iconographie traditionnelle. On peut certainement envisager qu'à un moment ou à un autre de son histoire, l'œuvre a été coupée à ce niveau, ce qui ferait bien de celle-ci le miroir de la précédente⁸.

L'exemple de ces deux tableaux de Nantes montre donc bien comment Arcangelo a repris le langage paternel à plusieurs niveaux : technique, iconographie, influences, style. Il a puisé dans la production de son père comme dans un répertoire de formes, de motifs, de compositions qu'il a ensuite adapté, avec ses propres moyens, aux exigences des commanditaires et du marché. Car, ces deux œuvres illustrent l'inscription marquée des Sellaio père-fils dans un marché presque exclusivement destiné à la dévotion privée. Ce choix strict de production permet d'expliquer la ré-exploitation quasi sérielle de motifs ayant fait leurs preuves auprès de précédents clients et donc appelés à une grande fortune, bien souvent au détriment de l'originalité et de la nouveauté de l'image, le client préférant surtout la lisibilité d'une œuvre à son caractère révolutionnaire⁹. Arcangelo pouvait ainsi jouir de la réputation forgée par son père quelque temps auparavant dans le champ de la peinture dévotionnelle traditionnelle ce qui explique sa prise de risques minimum. Le succès de ces panneaux pouvait inciter les artistes à mettre au point des stratégies de commercialisation qui, prenant en compte l'importance de la demande, proposaient ce genre de tableaux, vitrine de l'atelier, qui était réalisé sans réelle commande préalable.

L'atelier des Ghirlandaio reste sans doute le meilleur exemple pour étudier les différentes strates du travail en atelier familial¹⁰. On observe une première époque qui culmine dans les années 1480 avec une cohésion assez efficace entre les frères : Domenico (1449-1494), Davide (1452-1525) et Benedetto (1458-1497). Un *Buste de Vierge* (fig. 3)¹¹ conservé au musée Bonnat de Bayonne, traditionnellement attribué à Domenico¹², doit, selon nous, revenir à son frère cadet, Davide. Il s'agit d'une peinture sur tuile, qui doit très certainement remonter aux années 1480. Ce type d'œuvres est

peu fréquent¹³ et, compte tenu de la pauvreté de son support, il devait être destiné au cadre strictement intime de la pratique religieuse d'un client modeste ou, mieux encore, destiné à la dévotion populaire. Dans ce cas, on peut imaginer que la tuile était abritée dans un petit tabernacle extérieur. Le prestige tout relatif d'une telle commande implique une participation très limitée, voire nulle de Domenico Ghirlandaio, qui est alors à la tête d'un atelier important à Florence. L'association Domenico-Davide, dans un même atelier familial, favorisait l'échange des idées et l'exploitation multiple d'un même motif.

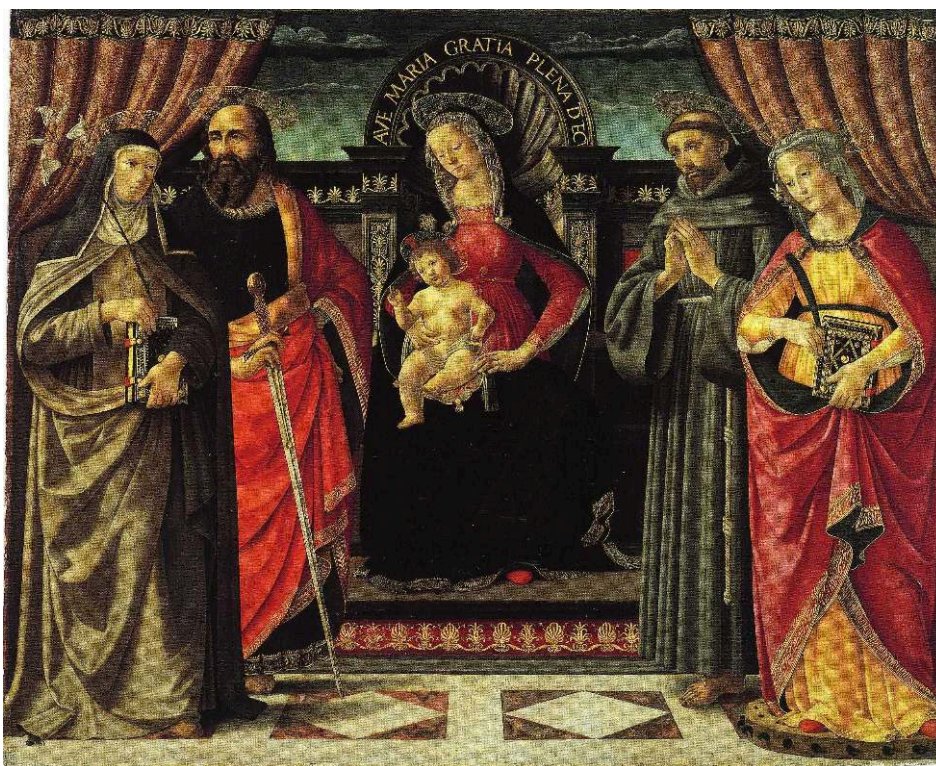
Fig. 4. Domenico Ghirlandaio, *Vierge et l'Enfant avec saint Denis, saint Dominique, saint Clément et saint Thomas d'Aquin*, tempera sur bois, 168 x 197 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 5. Domenico Ghirlandaio, *Vierge et l'Enfant entre saint Blaise, saint Giovanni Gualberto, saint Benoît et saint Antoine abbé*, tempera sur bois, 160 x 251 cm, Vallombrosa, Museo d'Arte sacra.



Fig. 6. Davide Ghirlandaio, *Vierge et l'Enfant entre sainte Claire, saint Paul, saint François et sainte Catherine d'Alexandrie*, tempera sur bois, 170 x 210 cm, Berlin, Gemäldegalerie.



L'invention du prototype de la Vierge, voilée et auréolée, le visage légèrement incliné, les yeux baissés, doit revenir à Domenico. En effet, on retrouve cette idée à plusieurs reprises dans des compositions plus ou moins ambitieuses, issues de la *bottega* familiale au cours des années 1480. Domenico a dû laisser le souvenir de cette présentation dans des études réalisées autour de l'un des grands retables des Offices (fig. 4)¹⁴. Notre *Buste*

est particulièrement proche de la Vierge de la *Sainte Conversation* de Vallombrosa (fig. 5) qui, après sa restauration, a permis de réaffirmer l'attribution à Domenico lui-même¹⁵. Mise à part la disposition du voile sur le front, la présentation est la même. Il est donc intéressant de voir comment Davide a pu reprendre une idée de son frère, certainement en utilisant une de ses études, pour une œuvre d'importance moindre. Domenico, tête pensante de l'atelier, pouvait ainsi déléguer une part de ses commandes à son frère, qui était alors le plus apte à proposer une œuvre « dans le style de ». Davide pouvait puiser aisément, « sans droits d'auteur », dans le catalogue des formes créées par Domenico. C'est d'ailleurs ce qu'il fit de nouveau pour le retable destiné au couvent de Santa Maria a Monticelli (fig. 6)¹⁶.

Fig. 8. Domenico Ghirlandaio, *Adoration des Bergers*, tempera sur bois, 167 x 167 cm, Florence, Santa Trinita.



L'exemple de Bayonne montre combien le travail en fratrie pouvait permettre une parfaite adaptation de la *bottega* à l'importance fluctuante des commandes, entre, d'un côté, la création-Domenico et l'exécution-Davide ; tandis que le *capo-bottega* incarnait le versant artistique, au collaborateur était réservé le champ matériel. Cette intellectualisation des pratiques en atelier permettait donc au maître d'accepter un nombre important de commandes et de répondre aux demandes variées des clients, depuis la *pala* jusqu'au produit de dévotion domestique, véritable « *spin-off* » des grands retables pensés et exécutés par Domenico lui-même.

Domenico a également formé un autre de ses frères à la peinture : Benedetto dont la production est extrêmement mal connue ; seule une œuvre sûre est attestée. Il s'agit de sa *Nativité* (fig. 7)¹⁷, conservée dans l'église Notre-Dame d'Aigueperse¹⁸. À la suite de Gilbert de Montpensier, Benedetto a séjourné en France de 1486 à 1493¹⁹. À son départ, l'atelier familial jouissait d'une grande aura à Florence et en Toscane. Domenico travaillait sur plusieurs chantiers prestigieux, dont les fresques de la chapelle

Tornabuoni à Santa Maria Novella. De par sa célébrité et du fait que Domenico avait été son maître dans la pratique artistique, il n'est pas surprenant d'imaginer Benedetto emportant, sous son bras, études et idées de l'atelier. Ainsi, pour exécuter sa *Nativité*, Benedetto a largement puisé dans le répertoire fraternel. À la vue du tableau d'Aigueperse, il est évident que Benedetto avait en tête l'*Adoration des Bergers*, achevée en 1485, pour la chapelle Sassetti de Santa Trinita (fig. 8)²⁰. On y retrouve ce goût pour un paysage étendu, l'intérêt pour la « nature morte » et surtout cette intrusion du profane incarné par les Bergers, éléments qui sont eux-mêmes le résultat de la méditation de Domenico sur l'exemple du *Triptyque Portinari* d'Hugo van der Goes, arrivé à Florence en 1483²¹.

Fig. 9. Domenico Ghirlandaio, *Visitation*, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

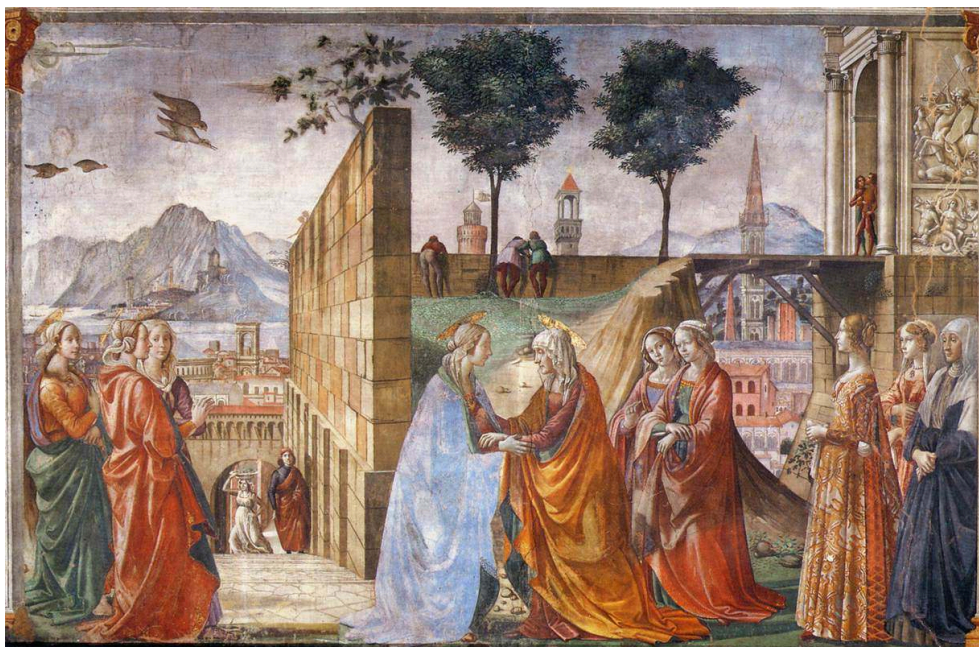


Fig. 10. Domenico Ghirlandaio, *Adoration des Mages*, tempera sur bois, 285 x 240 cm, Florence, Ospedale degli Innocenti.



Au moment du départ de Benedetto, Domenico devait déjà réfléchir à deux compositions importantes : la première, la *Visitation*, destinée à orner le chœur de Santa Maria Novella (fig. 9), et dont Benedetto a pu reprendre, en l'inversant, l'idée des deux personnages présentés comme des observateurs anonymes de la scène²² ; la seconde, l'*Adoration des Mages* de l'Ospedale degli Innocenti (fig. 10) qui montre, de manière encore plus visible, les deux « regardeurs » présentés derrière un muret. Benedetto cite donc l'invention de Domenico. Dans tous les cas, il s'agit d'accentuer le caractère sacré de l'épisode se déroulant au premier plan par l'intrusion, au second, de « trognes » presque triviales.

Enfin, on observera une grande parenté dans la mise en place du manteau de la Vierge, très proche de ce que Domenico pouvait réaliser dans les mêmes années. On pense, par exemple, à la présentation du drapé de Marie dans le retable destiné à San Marco (fig. 4), ce qui laisse supposer que Benedetto pouvait avoir dans ses bagages des études issues d'un de ces nombreux albums qui constituaient le fonds graphique et idéal de l'atelier.

Ce « patchwork ghirlandaïesque », ou ce « *component picture* »²³, témoigne de la survivance des modèles et de la circulation très libre des formes. Il souligne le caractère peu imaginatif d'un Benedetto, qui resta largement soumis à la *koinè* fraternelle. Celle-ci se traduit par un jeu d'échos et d'influences, par une monstration de goûts communs qui constituaient alors le bagage familial, transmis de mains de maître par Domenico. Ainsi, l'orthodoxie ghirlandaïesque est teintée d'une certaine ascendance franco-flamande²⁴, largement apte à séduire le jeune peintre formé par l'un des plus grands promoteurs de l'art nordique à Florence. En France, Benedetto avait certainement dû être envoyé comme une incarnation du profil de l'atelier, comme un « substitut de ».

La *bottega* des Ghirlandaio est certainement l'exemple le plus parlant en matière d'association familiale. En effet, à la mort de Domenico, la gestion en revient à Davide. Elle passera ensuite aux mains du fils de Domenico, Ridolfo (1483-1561)²⁵. L'atelier, en tant que lieu physique, était donc l'incarnation d'une tradition stylistique et iconographique alimentée et perpétuée par les différents membres de la famille²⁶. Dans ce sens, il est intéressant de reconstituer une chaîne iconographique dont Domenico est à l'origine et exploitée jusqu'à Ridolfo, couvrant une période chronologique de près de quarante ans de production familiale.

Fig. 11. Domenico Ghirlandaio, *Vierge et l'Enfant entre saint Michel, saint Juste, saint Zénobe et l'archange Raphaël*, tempera sur bois, 191 x 200 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 12. Davide Ghirlandaio, *Vierge et l'Enfant entre deux anges*, mosaïque, 130 x 80 cm, Écouen, musée national de la Renaissance.



© RMN

Le prototype semble remonter au retable destiné à San Giusto (fig. 11) et exécuté par Domenico à l'extrême fin des années 1470²⁷. La Vierge est présentée assise sur un trône, le visage droit. Sur ses genoux se tient l'Enfant, bénissant, tenant un globe de verre et simplement recouvert d'un voile. Près de dix ans plus tard, on retrouve ces figures présentées de manière similaire dans l'*Adoration des Mages* de l'Ospedale degli Innocenti (fig. 9)²⁸. Pour « varier les plaisirs », la main de la Vierge a été relevée, son visage légèrement abaissé vers la droite et la jambe gauche de Jésus est quelque peu décalée. Le retable est en grande partie autographe. Il est intéressant de voir que l'idée est reprise par le frère dans la mosaïque d'Écouen (musée national de la Renaissance ; fig. 12)²⁹, à l'origine certainement commandée par la Seigneurie de Florence et ensuite donnée à Jean de Ganay³⁰. À l'extrême fin du xv^e siècle (1496 si l'on en croit l'inscription), Davide se tourne donc vers le fonds de l'atelier et remonte au motif conçu par son aîné presque vingt ans auparavant. Si le Christ a été vêtu et son bras droit et sa jambe gauche abaissés, la Vierge est, quant à elle, presque identique au retable des Offices. Tout comme la tuile de Bayonne (fig. 3) le montrait, on voit bien comment différentes études pouvaient être recyclées à des fins diverses et avec des moyens artistiques bien différents, selon que l'œuvre revienne à l'un ou à l'autre des frères.

Fig. 13. Bastiano Mainardi, *Vierge et l'Enfant entre sainte Lucie, saint Pierre, saint Paul et sainte Marguerite*, tempera sur bois, 109 x 150 cm, localisation inconnue.



Cette composition fut d'ailleurs réexploitée dans un retable de localisation inconnue (fig. 13)³¹, exécutée au début du *Cinquecento* par Bastiano Mainardi (1466-1513), principal élève de Domenico, qui se trouvait alors être le beau-frère de Davide et l'oncle par alliance de Ridolfo³².

Fig. 14. Ridolfo del Ghirlandaio (attr. ici), *Vierge et l'Enfant entre saint François et saint Antoine abbé et un donateur*, huile sur bois, 160 x 145 cm, Certaldo, Museo d'Arte sacra.



Dernier exemple de cette séquence iconographique : un retable (fig. 14) qui, justement par l'exploitation de cette fortune familière et familiale, doit, selon nous, revenir à Ridolfo del Ghirlandaio, fils de Domenico et neveu de Davide et Bastiano³³. L'œuvre, datée de 1522, est conservée au Museo d'Arte sacra de Certaldo. La sévérité de la présentation de la Vierge, dont la tête est recouverte par le capuchon de son manteau, rappelle l'exemple de la *pala* de San Giusto (fig. 11). Mais plus que vers cet exemple, Ridolfo semble se tourner davantage vers le motif de la mosaïque (fig. 12) exécutée plus de vingt-cinq ans plus tôt par Davide. L'architecture supérieure du trône est proche. L'Enfant y est vêtu. Il tient, dans sa main gauche, un globe doré qui constitue l'équivalent de la pomme tenue par Jésus dans la mosaïque. Ainsi, plutôt que d'envisager un contact direct avec celle-ci, on pourrait penser à l'observation, par Ridolfo, de dessins préparatoires.

Il est intéressant de noter la répétition de ce motif au sein de l'atelier des Ghirlandaio. Cette séquence a dû être facilitée par la transmission d'études et de cartons de l'aîné au cadet, du frère au beau-frère, des oncles au neveu. C'est dans ces effets de translation que réside le réel intérêt des ateliers familiaux : les commandes peuvent ainsi être honorées dans des délais respectables puisque le travail créatif a déjà été accompli et qu'il suffit de changer tel ou tel détail pour réaliser une production *a priori* variée. Le client est donc doublement satisfait : satisfait du respect des délais, qui était l'une des clauses importantes des contrats de l'époque, satisfait car l'œuvre répond également à ce qu'il pouvait connaître de la production de l'atelier.

Ces exemples témoignent, sur une période de plus de quarante ans, de la continuité des moyens artistiques, perpétués dans le giron familial. Ils illustrent la reprise de poncifs désormais célèbres, aptes à séduire une clientèle conservatrice recherchant

principalement une image religieuse aisément lisible et enracinée dans une tradition artistique.

Que l'on parle des Sellaio ou des Ghirlandaio, mais cela serait aussi valable pour les Botticini, on voit donc bien comment les générations parallèles et suivantes au *capo-bottega* pouvaient profiter des créations faites par les maîtres tout en s'insérant dans un réseau de clientèle et dans une esthétique sûre alimentés par un noyau familial. Raffaello Botticini (1477-après 1520), Arcangelo di Jacopo del Sellaio ou Ridolfo del Ghirlandaio puisèrent donc largement dans les exemples paternels, ce qui leur assurait un marché gagné d'avance. Toutefois, loin de n'être que des « fils de », ces artistes proposèrent également leur propre apport à la peinture florentine du XVI^e siècle. Celui-ci se concrétise principalement par leur participation au courant classique du début du Cinquecento, qui se caractérise par la tentative de synthèse entre la grande tradition florentine, que leurs pères avaient contribué à exprimer (Domenico Ghirlandaio) et à diffuser (Francesco Botticini (1446-1497) et Jacopo del Sellaio), et la tentation de nouveauté, alimentée par le dialogue avec les représentants de la *maniera moderna*³⁴.

NOTES

1. À ce propos, voir N. Pons dans M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat (dir.), *Maestri e botteghe: Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, cat. expo. (Florence, Palazzo Strozzi, 16 octobre 1992-10 janvier 1993), Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale, 1992, p. 91-92 et M. Gianeselli, « De Domenico à Ridolfo del Ghirlandaio. Pratiques et fortune d'un atelier familial à Florence entre XV^e et XVI^e siècles », *ArtItalies. Le bulletin de l'AHAI*, 19, 2013, p. 39-46.
2. En 1835, le tableau fut donné au musée comme œuvre de Filippo Lippi. Il ne fut accepté unanimement comme œuvre de Filippino qu'à partir de 1997 (J. Nelson, « An Introduction to the Life and Styles of Filippino Lippi », G. R. Goldner, C. Bambach (dir.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, cat. expo. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 28 octobre 1997-11 janvier 1998), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 9-14 [p. 10]). J. Nelson y considère le tableau comme s'inspirant d'une composition ou d'un panneau inachevé de Filippo Lippi.
3. M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais d'Avignon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005, n° 7 p. 53. Le tableau était anciennement donné au Maître Esiguo par R. Longhi (« Saggi in Francia », *Opere complete*, II, Florence, Sansoni, 1967, fig. 122) et à l'Alunno di Benozzo en 1932 par B. Berenson (« Disegni di Alunno di Benozzo », *Bollettino d'arte*, p. 293-306 [p. 304-305]).
4. Pour la fig. 1 : http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA_OEUVRE__14153 ; pour la fig. 2 : http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA_OEUVRE__14805.
5. B. Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes. XIII^e- XVIII^e siècle*, Nantes-Paris, Musée des Beaux-Arts de Nantes-Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, n° 17 p. 94 et n° 11 p. 87.
6. Comme, par exemple, le relief de la *Madonna Pazzi* (Berlin, Bode Museum ; J Pope-Hennessy, *Donatello Sculptor*, New York-Londres-Paris, Abbeville Press, 1993, fig. 257 p. 255).

7. Sur cette question, voir B. J. Meijer (dir.), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti, 20 juin-26 octobre 2008), Livourne, Sillabe, 2008.
8. Comme le suggère B. Sarrazin (*op. cit.*, p. 87).
9. Sur cette problématique, voir M. Gianceselli, « L'atelier du peintre : l'original multiple », E. Moench (dir.), *Primitifs italiens. Le vrai, le faux, la fortune critique*, cat. expo. (Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 28 juin-1^{er} octobre 2012), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, p. 83-99.
10. À ce propos, voir M. Gianceselli, *Dans le sillage de Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Peintres et commanditaires à Florence (1480-1530)*, thèse de doctorat sous la dir. de P. Sénéchal, Amiens, université Picardie Jules Verne, soutenue en 2012.
11. Pour la fig. 3 : <http://www.purl.org/inha/agorha/003/14326>.
12. G. Gruyer, P. Jolyet, *Musée Bonnat. Catalogues sommaires de la collection Bonnat et de la collection municipale*, Bayonne, A. Lamagnère, 1903, n° 7 p. 6-7 ; G. Gruyer, *Collection Bonnat*, Paris, Maison Ad. Braun & C^{ie}, 1908, n° 7 p. 8 (ill. p. 12) ; *Musée Bonnat. Catalogue sommaire*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1970, n° 884 p. 81 (comme Domenico Ghirlandaio, sous le titre erroné de *Tête de sainte*).
13. On peut citer quelques exemples de Fra' Bartolomeo et de son école (S. Padovani, *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti-Museo di San Marco, 25 avril-28 juillet 1996), Venise, Marsilio, 1996, n° 48-55 p. 180-185, n° 56 p. 185-186 ou n° 78 p. 248-251).
14. Voir J. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, Paris, Flammarion, 2002, n° 29 p. 252-253 (éd. originale sous le titre *Domenico Ghirlandaio, artist and artisan*, New York, Yale University Press, 2000).
15. C. Caneva (dir.), *Il Ghirlandaio di Vallombrosa. Un restauro difficile, un ritorno trionfale*, Florence, Edizioni Firenze, 2006.
16. J. Cadogan, *op. cit.*, n° 3 p. 321.
17. Pour la fig. 7, voir : <http://www.purl.org/inha/agorha/003/15016>.
18. D. Thiébaud, G. Agosti, *Mantegna 1431-1506*, cat. expo. (Paris, musée du Louvre, 26 septembre 2008-5 janvier 2009), Paris, Hazan-Éditions du musée du Louvre, 2008, n° 77 p. 218-220.
19. À propos du séjour de Benedetto en France, voir L. Vissière, « Capitale malgré elle ? Aigueperse au temps des Bourbon-Montpensier (1415-1505) », *Le duché de Bourbon. Des origines au Connétable*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2001, p. 153-168 [p. 165-167] et *Idem*, « Une amitié hasardeuse : Louis II de la Trémoille et le marquis de Mantoue (1495-1503) », P. Contamine, J. Guillaume, *Louis XII en Milanais*, actes du XLI^e colloque international d'études humanistes, 30 juin-3 juillet 1998, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003, p. 149-171 [p. 167-168].
20. Voir J. Cadogan, *op. cit.*, n° 30 p. 253-254.
21. R. Hatfield Strens, « L'arrivo del trittico Portinari a Firenze », *Commentari*, IV, 1968, p. 315-319 [p. 315].
22. Voir J. Cadogan, *op. cit.*, n° 17 p. 235-242 ; sur ce motif, voir M. Gianceselli, « Domenico Ghirlandaio et les marges de l'istoria : du figurant profane à l'acteur sacré », M.-L. Imbert, *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, actes de la journée d'études (Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 5 et 6 juin 2009), Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 102-107.
23. Selon le concept de M. Kemp (« The 'Madonna of the Yarnwinder' in the Buccleuch Collection Reconsidered in the Context of Leonardo's Studio Practice », M. T. Fiorio, P. C. Marani (dir.), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milan, Electa, 1991, p. 35-48 [p. 39]).
24. Si Benedetto travaillait pour Gilbert de Montpensier, il est important de se souvenir que Jean Hey était le peintre officiel de la cour voisine et rivale de Moulins. Il semble donc plus que probable que Benedetto ait, à un moment ou à un autre de son séjour en Auvergne, côtoyé

l'ancien Maître de Moulins duquel il a dû tirer des enseignements importants, tant du point de vue stylistique que technique.

25. Pour Ridolfo et son atelier, voir M. Gianceselli, *op. cit.*, 2012, p. 370-533.

26. À ce propos, voir A. Bernacchioni (dir.), « Familia e civitas: i Ghirlandaio e Scandicci », *idem*, *Ghirlandaio. Una famiglia di pittori nel Rinascimento tra Firenze e Scandicci*, cat. expo. (Scandicci, Castello dell'Acciaiuolo, 21 novembre 2010-1^{er} mai 2011), Florence, Edizione Polistampa, 2010, p. 27-51.

27. J. Cadogan, *op. cit.*, n° 28 p. 250-252.

28. *Ibid.*, n° 34 p. 258-261.

29. *Ibid.*, n° 8 p. 324-325.

30. M. Collareta, « Un mosaico fiorentino nel museo di Cluny », *Rivista d'arte*, II, 1986, p. 288-290 ; à propos plus précisément de Jean de Ganay, voir A. Chastel, « Une mosaïque florentine du XV^e siècle », *La Revue des arts*, 8, 1958, p. 97-101.

31. L. Venturini, « Il Maestro del 1506: la tarda attività di Bastiano Mainardi », *Studi di storia dell'arte*, 5-6, 1994-1995, p. 123-183 [p. 128]. L'œuvre est passée en vente chez Sotheby's (Florence, 14 mai 1982, lot n° 1389).

32. En 1494, Bastiano Mainardi avait épousé Alessandra Ghirlandaio (L. Venturini, dans M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, *op. cit.*, n. 24 p. 113).

33. U. Baldini (dir.), *Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII*, cat. expo. (Certaldo, Palazzo Pretorio, 28 juillet-31 octobre 1963), Florence, S.T.I.A.V., 1963, n° 69 p. 79-80 (comme anonyme de Pistoia, proche de Leonardo Malatesta) et R. C. Proto Pisani (dir.), *Museo d'Arte sacra di Certaldo*, Florence, Edizioni Polistampa, 2006, n° 10, p. 52-53 (comme Andrea del Brescianino).

34. Pour cette dialectique, voir M. Gianceselli, « Ridolfo del Ghirlandaio et son atelier : entre ancrage traditionnel et tentation anti-classique », *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 4, 2013, p. 24-37.

AUTEUR

MATTEO GIANESELLI

Chef de projet Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, Ajaccio / Chercheur invité, INHA. *Les collections du cardinal Fesch. Histoire, inventaire, historique*

En guise de postface

Un musée idéal pour Nantes. Lettre inédite de François Cacault à Charles-Maurice de Talleyrand

Adeline Collange-Perugi

- 1 Après de nombreuses péripéties¹, la ville de Nantes, par l'intermédiaire du maire Jean-Baptiste Bertrand-Geslin, se portait acquéreuse de la collection Cacault le 27 janvier 1810 : 1 155 peintures, 64 sculptures, plus de 10 000 gravures. Cette prodigieuse collection avait été réunie par François Cacault (1742-1805), principalement lors de sa féconde carrière diplomatique italienne. Il semble que François Cacault, épaulé par son frère Pierre (1744-1810), avait rapidement eu l'idée que sa collection serait la base d'un musée public.
- 2 Alors que les relations franco-italiennes entraînent dans une période de trouble, François Cacault démontra rapidement un savoir-faire diplomatique étonnant qui le fit séjourner dans les plus belles villes italiennes : il fut successivement secrétaire d'ambassade à Naples (1785), puis ambassadeur à Florence (1793), Gênes (1796), et Rome (1796). Entré dans la carrière sous la royauté, François Cacault soutient Bonaparte dès ses débuts et se trouve chargé de l'application du Traité de Tolentino (1797). Sa loyauté envers le Consul après le coup d'État lui vaut également l'honneur de négocier la signature du Concordat auprès de Pie VII (signé en juillet 1801). Quelques mois à peine plus tard, au plus fort de son influence, François Cacault, alors ministre plénipotentiaire de la République française à Rome, envoie à Charles-Maurice de Talleyrand, ministre des Relations extérieures les *Mémoires*² rédigés par Pierre Piranèse, un des fils du célèbre graveur.
- 3 La lettre inédite³ qui les accompagne, dictée à son secrétaire Artaud de Montor⁴, se révèle la synthèse la plus aboutie de toute la correspondance diplomatique et personnelle de François concernant son projet de musée en Loire-Inférieure (ainsi que dans les autres départements). Les idées développées, présentant le musée comme un projet citoyen pour éduquer les artistes et le public, placent François Cacault à la croisée des Lumières et de la Révolution.

- 4 Dans cette lettre, François Cacault s'inscrit dans la droite ligne de l'arrêté consulaire dit Chaptal (14 fructidor an IX, 1^{er} septembre 1801) qui avait entériné la création officielle des grands musées de province. En effet, le musée de Nantes, comme les quatorze autres grands musées, avait reçu les saisies révolutionnaires (des armées de la République puis des armées napoléoniennes), provenant de France, mais également d'Europe. Cependant le musée de Nantes n'allait vraiment bénéficier de l'envoi par l'État de 43 tableaux prélevés dans les réserves du Musée central (l'actuel musée du Louvre) qu'en 1804 et 1809. À l'heure où Cacault écrit à Talleyrand, le musée de Nantes n'est donc qu'une belle idée qui ne s'incarne dans aucune collection ni aucun lieu, malgré l'idée lancée par Graslin dès 1787⁵... François Cacault propose clairement à Talleyrand de prendre sa collection comme base de ce musée nantais⁶ qui reste à créer.
- 5 On ne s'étonnera pas de l'omniprésence dans cette lettre, à chaque détour de phrase, de l'Italie⁷, modèle indépassable pour le collectionneur tant dans sa collection que dans le musée idéal qu'il projette. L'Italie de l'Antiquité⁸ pour sa beauté esthétique et morale, inspiratrice d'un nécessaire néoclassicisme citoyen⁹, mais également l'Italie de la Renaissance, dont les écoles rivalisèrent de génie dans une féconde émulation¹⁰.
- 6 Le soutien de Cacault à ce musée (et à tous les autres musées de province) semble soutenu par un ferme anti-jacobinisme : le système centralisateur politique et artistique (les académies) n'est qu'un carcan qui a étouffé la création pendant de nombreuses années¹¹. Le partage des richesses artistiques, par l'intermédiaire de musées implantés dans chaque département, est donc un premier pas pour échapper à la déliquescence qui frappe l'art et le goût français en général. Car le projet de musée, chez François Cacault, est dédié à deux sortes de public, avec des objectifs qui finalement se rejoignent. Le musée doit tout d'abord être l'un des appuis majeurs dans la formation et le développement d'une école régionale, portée par des artistes de renom¹². On est plus surpris de découvrir dans cette lettre l'attention citoyenne que Cacault accorde au « grand public », celui des non-initiés, qui doit constituer la base de la régénération de l'art français, sur le modèle démocratique du théâtre alors à son apogée. Héritier des encyclopédistes qui plaçaient le théâtre au cœur de l'éducation du citoyen, Cacault veut donner au musée le même rôle d'apprentissage moral et de délectation esthétique.
- 7 Ce plaidoyer construit, bien que dissimulé sous la forme d'une simple lettre dictée rapidement, nous dévoile une personnalité complexe, nourrie des idéaux politiques du Siècle des Lumières et de la Révolution, qui annonçait déjà certaines des missions les plus nobles de nos musées actuels.

NOTES

1. Cosneau, C., « La collection Cacault et le musée-école de Clisson », *Clisson ou le retour d'Italie, Cahiers de l'Inventaire*, Imprimerie Nationale, Paris, 1990, p. 143-144.

2. Mémoires sur différentes techniques (sculptures, mosaïques, camées et pierres gravées) ainsi que sur un projet de moulage d'antiquités.

3. Lettre du 6 Nivôse An 10 (27 décembre 1801), Rome, de François Cacault, ministre plénipotentiaire de la République Française à Rome, à Charles-Maurice de Talleyrand, ministre des Relations extérieures (Archives du ministère des Affaires étrangères, une copie conservée à la documentation de la Garenne-Lemot). La transcription de la lettre de François Cacault, dont nous citons de nombreux passages, a été réalisée par Julie Rohou.
4. Sur la personnalité d'Artaud de Montor, ce secrétaire qui conseilla sans doute Cacault dans certains de ces achats, notamment pour les primitifs italiens, voir Beyer, R., *Alexis-François Artaud de Montor, 1772-1849 : diplomate, traducteur, historien et collectionneur, sa vie et son œuvre de 1772 à 1814*, thèse, université de Strasbourg II, 1979.
5. Cité par Cosneau, C., *op. cit.*, p. 134.
6. François Cacault, dans un premier temps, a donc bien envisagé l'implantation du musée à Nantes, et non à Clisson, ce qui semble d'ailleurs plus subtil diplomatiquement et politiquement au moment où il rédige cette lettre. L'idée de Clisson, qui favorisait aussi le contact avec la nature, fut sans doute portée un peu plus tard par son frère Pierre.
7. La Grèce antique est à peine évoquée...
8. Le milieu érudit romain (Piranèse, Canova, Francesco Massimiliano Laboureur) que les deux frères fréquentèrent à plusieurs années d'intervalle est alors pétri des thèses de Winckelmann et de celles, plus anciennes, du comte de Caylus sur la grandeur antique. La bibliothèque de François Cacault (en partie toujours conservée à la Médiathèque de la ville de Nantes) présente de nombreux ouvrages sur les monuments et sculptures antiques (colonnes Trajane et antonine, antiquités d'Herculanum) dont la fameuse édition en huit volumes illustrés du musée Pio-Clementino par Visconti. François connut sans doute (ne serait-ce que par l'application du traité de Tolentino) Ennio Quirino Visconti, considéré comme le nouveau Winckelmann, et fut inspiré par son travail exemplaire.
9. Au contraire de l'Italie et de la Grèce, l'imprégnation antique en France ne peut d'ailleurs se faire que par l'intermédiaire des musées, car notre pays, selon François Cacault, n'a pas le bonheur de jouir de grandioses ruines antiques (sculptures et monuments).
10. Sur les œuvres mêmes de la collection Cacault qui illustrent les idées de François, voir Sarrazin, B., *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des beaux-arts de Nantes : XIII^e-XVIII^e siècle*, Nantes, éditions du Musée des Beaux-arts de Nantes, 1994 ; Cosneau, C., « La collection Cacault et le musée-école de Clisson », *Clisson ou le retour d'Italie, Cahiers de l'Inventaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1990 ; Collange-Perugi, A., *La collection Cacault (1810-2010) et le musée des Beaux-Arts de Nantes*, Montrouge, Burozoïque, 2010. À ces deux grandes périodes italiennes il faut aussi ajouter le goût prononcé pour le réalisme, parfois un peu cru, des caravagesques, que Cacault justifiait par leur maîtrise de la « Nature ».
11. Cette idée est souvent présente dans la correspondance de François, par exemple dans sa Lettre au ministre des Relations extérieures, Rome, 7 pluviôse an X (27 janvier 1803), citée par Perrot, J., « Canova et les diplomates français à Rome François Cacault et Alexis Artaud de Montor », *Bulletin Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1980, p. 228.
12. Pour la Loire inférieure, les trois hommes « providentiels » sont déjà présents sur place : Pierre Cacault pour la peinture, Lamary pour la sculpture et Crucy pour l'architecture.

AUTEUR

ADELINE COLLANGE-PERUGI

Conservateur du Patrimoine, musée des Beaux-arts de Nantes

Lettre de François Cacault au citoyen Ministre des Relations Extérieures

Rome, 6 Nivôse An 10 (27 décembre 1801)¹

François Cacault Ministre Plénipotentiaire de la République Française à Rome.

Au citoyen Ministre des Relations Extérieures

Citoyen Ministre

J'ai l'honneur de vous envoyer n°1 un mémoire sur la Scagliola, n°2 : un idem sur la Mosaïque, n°3 un projet pour faire mouler à Rome les objets antiques qui nous manquent n°4 un Mémoire concernant les pâtes et souffres des camées et pierres gravées.

Ces différens Mémoires m'ont été donnés pour les envoyer au Gouvernement par le citoyen Pierre Piranesi établi à Paris et qui maintenant se trouve à Rome.

Il s'agit dans ces Mémoires de procurer à la France diverses branches des Beaux Arts qui nous manquent et d'y faire passer sous des conditions qui me paraissent très raisonnables, de bons artistes romains qui en réussissant chez nous par leurs travaux, y transmettraient leur art dont ils enrichiraient la République.

En envisageant simplement la proposition comme celle de nouvelles manufactures et de nouvelles branches d'industrie mercantile, elle paraîtrait digne de l'accueil du Gouvernement mais vous y apercevrez un plus grand avantage, celui d'introduire, même dans notre luxe, la science et le génie et d'y favoriser le bon goût et le développement des talents qui vont à la postérité.

En vous faisant l'envoi de ces Mémoires, Citoyen Ministre, je ne puis résister à la tentation de vous soumettre, sur ce qui concerne les Arts en général, les idées qui se présentent en foule à mon esprit. Je n'ai pas le temps de les digérer, ni de les rédiger : je vais les dicter comme elles viendront.

L'art de mouler en plâtre les ouvrages de sculpture, de multiplier en souffres, en pâtes de verre, les camées et les pierres gravées ; celui de graver les tableaux rendent à si bon marché les chefs d'œuvre qu'ils pourraient se trouver partout et sous les yeux de tout le monde.

Si par exemple le Gouvernement Français donnait à chaque département une collection de plâtres moulés sur l'antique ; celles des souffres de Cadés et celle des gravures des

meilleurs tableaux, tous les citoyens ayant sous les yeux ce que l'Antiquité et les beaux siècles modernes ont produit de plus parfait, il arriverait insensiblement que leur œil se formerait à reconnaître à discerner le beau. Alors notre nation, comme la Nation Grecque, ne souffrirait plus que des ouvrages d'un beau utile ; et les Artistes nés avec du génie ne seraient plus détournés de la grande route par la nécessité de complaire aux riches d'un goût futile. C'est le moyen d'élever aussi le menu peuple au-dessus du goût grossier.

D'un autre côté, si les modèles se trouvaient ainsi répandus dans tous les Départemens et exposés à la vue du peuple entier, il arriverait au jeune homme né pour les Arts, d'être saisi sans travail ni étude, du goût du stile vrai, noble et simple qui caractérise et rend recommandable l'ouvrage le plus médiocre des Anciens.

Les établissemens actuels en faveur des Arts attirent dans cette carrière tous ceux que leur parens y destinent dans des vues d'intérêt. Cela ne veut rien. La destination des familles ne peut pas mieux faire un Peintre, ou un Sculpteur, ou un Architecte, qu'elle ne peut produire un Poète. Voilà pourquoi depuis longtems, nous avons grand nombre d'habiles artistes et si peu de grands hommes dans les Arts.

Une Nation ne peut prétendre à la gloire des Arts qu'en réunissant à un goût formé pour le beau un nombre d'Artistes Nationaux remplis d'un génie marqué, et dont les productions égaleraient celles qui sont reconnues pour les premières et les plus parfaites. Sans le concours de ces deux avantages qui s'appuyent et se soutiennent mutuellement, on aura bien, comme les Français, les Anglais et les Espagnols, des ouvrages de grand prix, beaucoup d'habiles artistes mais peu de chefs-d'œuvre d'ouvriers nationaux, et aucune illustration comparable à celle des Grecs, ni celle des Italiens.

Comme la découverte des statues et des peintures antiques, tirées des ruines de Rome, produisit l'élan du génie des Italiens, devenus si fameux par les Arts, l'exposition dans tous les Départemens de la France des mêmes chefs-d'œuvre pourrait donner au génie français un élan aussi heureux dans la même carrière.

Cet expédient pour appeler dans la carrière des Beaux-arts, ceux qui sont nés pour la parcourir avec un grand éclat est celui d'Ulysse pour reconnaître Achille à la Cour de Laomédon.

Ce n'est pas assez d'avoir à Paris cette grande réunion de chefs-d'œuvre aux yeux du public. Ce n'est qu'en les répandant partout qu'on fera naître le gout général.

Chez les Anciens, les Beaux Arts étaient appelés par les institutions et les usages, par le goût général à toutes les choses de la vie, soit publique, soit privée : c'est ce qu'il faudrait donner aux Français avec leurs institutions nouvelles pour faire naître et fleurir parmi eux les Beaux Arts.

Toutes les différentes ramifications des Beaux Arts formaient chez les Anciens la plus vaste des manufactures, parce que le goût pour les arts était alors général et répandu dans toutes les classes.

Notre Nation ne connaît pour objet précieux que l'or, l'argent, les perles et les diamans. Les excellents objets d'art n'ont pas de valeur à ses yeux. Nous n'avons point de cheminées enrichies de sculpture, point de vases ni d'urnes enrichis de bas-reliefs, ni de coupes ciselées, ni de bagues et de coliers de camées, ni de cachets de pierres gravées, ni de vases étrusques pour conserver les cendres de nos ancêtres : nous ne servons point le vin dans des amphores. A peine avons-nous des Temples remarquables. La magnificence des bains des anciens nous est inconnue, ainsi que celle des fontaines de Rome. Nous n'avons pas d'idée des tombeaux somptueux qui étaient placés des deux

côtés, sur les grandes routes, ni de l'immensité des statues et bustes, ainsi que des ouvrages de peinture dont les Temples, les places publiques et les maisons particulières étaient ornées.

Les villes des Provinces étaient riches, en proportion de la capitale, en toutes sortes d'ouvrages d'art. Voilà ce qu'il faut chercher à faire renaître en France, si l'on tend à la régénération des Arts.

Je vois par les français qui passent ici combien ils sont disposés à recevoir d'heureuses impressions. Nos militaires, au milieu des horreurs de la guerre, ont montré à Rome qu'ils sont sensibles à la perfection des Arts. Chacun d'eux a acheté quelques camées et a emporté quelque objet de goût. Mais j'ai vu avec peine à Paris que le gouvernement ne s'occupait point à perfectionner l'empreinte des monnaies, ni celle de ses cachets de bureaux, ni celle des sceaux des Agens et des Administrations départementales, ni celle des canons et autres armes, ni celle des boutons d'ordonnance, etc.

Les plus petits objets à cet usage, qui nous sont restés des beaux tems d'Athènes sont des chefs-d'œuvre et des modèles.

On voit par tout ce qui nous reste des Anciens que le haut degré de perfection où ils s'étaient élevés dans les Beaux Arts avait influé sur tous les métiers. Il ne reste rien de l'Antiquité qui ne soit d'un goût parfait, jusque dans les formes les plus communes de leurs meubles.

Les riches d'entre nous ont des ouvriers qui tendent au même raffinement, mais que nous sommes loin d'un goût général et pur ! Si quelque chose peut nous y ramener et nous y fixer, c'est d'étaler dans tous les départements, sous les yeux de la Nation entière, les modèles séduisants, charmans que les anciens nous ont laissés. Faites connaître aux français ce qu'étaient les Grecs dans les Beaux Arts, faites le leur sentir et le goût naîtra, et il sortira de terre, du fond de nos départements, des hommes nés, comme le Corrège, pour produire des prodiges comme l'arbre donne des fruits. Les français réussissent dans tout ce qu'on est parvenu à leur faire connaître et aimer. Qu'ils aient des Arts la grande et juste idée que la vue et l'étude des ouvrages antiques donnent, ils auront les meilleurs Artistes, comme ils ont les meilleurs Acteurs, les meilleurs Danseurs et les meilleurs vins de Champagne et de Bourgogne.

Le Museum de Paris ne saurait être trop riche en collections les plus complètes possibles. Ceux des départements ne doivent présenter qu'un nombre limité des plus excellens modèles. Le Sueur n'avait vu et étudié que quelques plâtres et quelques statues venues à Paris de son tems.

La nature est le grand livre des Artistes. Ils doivent voir et étudier les ouvrages bien choisis et les plus fameux ; mais ils n'ont pas besoin, pour se former le goût, de les connaître tous, ni même d'en copier un grand nombre.

La fondation des Muséum pour les Départemens ne serait pour chacun qu'une dépense de cent mille francs, si elle était réduite au nécessaire.

Les Nations Modernes n'ont eu qu'en plus ou moins grand nombre, et que pendant un siècle et demi, des Artistes qui iront à la postérité : mais les Grecs ont eu constamment, dans tous les genres et en très grand nombre, depuis Périclès jusqu'à Adrien, des Artistes dont les ouvrages nous restent, sont tous du même stile admirable et la plupart d'une grande perfection. Comment les Grecs ont-ils soutenu aussi constamment un goût épuré ? Et pourquoi les Nations modernes n'ont-elles eu d'éclat pour les arts qu'à certaines époques ? C'est que les Beaux Arts sont partout aujourd'hui un superflu que peut de personnes aiment à se donner, et qu'ainsi le corps des Artistes est toujours peu nombreux et réuni dans une capitale où le crédit d'un d'entre-eux qui arriva à prendre

de l'autorité le subjuge et le dévoie. Si nous ne sortons pas de ce cercle étroit, il ne faut pas songer à la gloire des Arts.

Où sont chez nous les hommes en place soit supérieure, soit subalterne, qui ayent le tact d'un Léon X, des Médicis et de tant d'autres Italiens du XVème à l'égard des ouvrages d'art ? Cependant on voudra toujours diriger comme on a fait depuis Louis XIV les arts et les Artistes. Tachons de remettre au public le sceptre des arts du dessin, comme il a celui des arts à tous les théâtres.

La Nation aime la gloire : elle veut absolument obtenir celle des arts du dessin. Elle accorde des encouragemens, mais s'ils ne sont distribués au génie et au génie seul, ces encouragemens n'ont aucun effet tendant au but national. Que nous importe d'avoir eu depuis cent ans des milliers d'artistes dont les ouvrages ont brillé en leur tems et qu'on méprise aujourd'huy ?

Les Coryphées de l'école française se sont succédés en gloire éphémère depuis Louis XIV jusqu'à nos jours. Ce sont les Poussin, les Germain Pilon qu'il faudrait faire revivre.

Pourquoi tous les arts et les talens appartenant aux théâtres n'ont-ils jamais cessé d'aller en France en se perfectionnant ? Nos Poètes tragiques et comiques, nos Acteurs sont les premiers de l'aveu de tous les peuples. Nos danseurs sont les seuls de ce monde qui attirent l'admiration. Notre gloire nationale à l'égard des théâtres égale celle des Grecs, et se soutient de la même manière constante. Pourquoi les français ont-ils, en ce genre, une école fidèle au génie, au bon goût ? Il en serait de même à l'égard des arts de la Peinture, de la Sculpture et de l'architecture, si notre public était connaisseur, et s'il prenait le même intérêt aux Arts qu'il prend aux théâtres.

Le goût des Poètes, des Acteurs et des Danseurs n'est point assujetti à des Administrateurs d'école, ni à des distributions de prix. Tous ses efforts libres tendent à plaire au public d'un goût formé.

Il est donc évident que pour parvenir à la gloire qu'on a en vue, il faut au lieu de l'Administration des Arts qui a tout gâté en France depuis l'époque glorieuse des Poussins, des Le Sueur, des Le Brun etc. que le Gouvernement prenne de grandes mesures pour substituer à l'émulation des Artistes actuels de plaire à tel ou tel homme, la seule émulation produite par la louange du public, la seule ambition de fixer à leur ouvrage le meilleur prix dans la concurrence des Acheteurs.

Les Comédiens et les Danseurs sont en France le seul modèle de l'indépendance, en ce qui concerne leur art, de toute autre autorité que le jugement du public. Ils sont fiers et superbes : ils n'ont pas tort. En riant de la vanité de Vestris et de Marcel, on ne peut pas dire qu'elle n'ait un fondement certain et incontestable.

Aujourd'huy qu'on adopte à Paris le chant italien, cet art va naître en France où il parviendra à sa perfection, parce que la musique est jugée au théâtre public. Comment cette musique italienne a-t-elle pénétré en France par le moyen d'un Opera Buffa établi à Paris ? Les oreilles sensibles ont été saisies, éprises de son charme. Les oreilles dures ont combattu, ont résisté, mais enfin le bon goût a triomphé. Cherchons dans les choses qui ont eu du succès, l'exemple à suivre pour en amener enfin dans la carrière de la peinture, de la sculpture et de l'architecture qui coûte tant de sacrifices.

Si dans les départemens tout est à créer, parce que le goût des Arts est resté concentré dans la Capitale, les habitants n'en seront que plus susceptibles de s'éclairer promptement et s'enflammer du goût le plus pur. Rien ne résistera en eux aux impressions que doit produire la première vue des chefs-d'œuvre, tandis qu'à Paris un faux goût combattra encore longtems. Il n'est aucun Département où la vue des plâtres des plus belles statues, de quelques bons tableaux et des meilleures estampes puisse

manquer de produire parmi ceux qui sont nés sensibles, des amateurs et quelques Artistes. Si cela procurait seulement, dans l'étendue de la France, le bien d'attirer vers leur destination naturelle quelques génies-nés comme les Raphael, les Corrège, les Michelange, pour les distinguer dès leurs premiers pas, dans la carrière des Arts, il arriverait bientôt que les Artistes des Départements surpasseraient ceux de la Capitale. Alors il naitrait à Paris le choc le plus intéressant entre l'ancien et le nouveau goût ; il serait livré en présence des modèles exposés dans le Muséum. Alors la concurrence des acheteurs l'animerait aussi.

Les Arts fleurissent aujourd'hui en France avec plus d'éclat que partout ailleurs. Paris a seul plus d'habiles artistes que l'Europe entière ; mais il nous faut des hommes dont les ouvrages se soutiennent à côté de ceux des plus grands maîtres des temps passés ; et pour que les arts correspondent en France à la grandeur et à l'éclat de la République, il faut que nous ayons à la fois, comme l'Italie a eu au XVI^e siècle, quatre écoles fameuses et rivales au lieu d'une seule école française dont le goût est décrié par tous les étrangers.

Si le Gouvernement, après avoir répandu dans les Départements les meilleurs modèles, fait rendre des loix pour favoriser les donations que l'amour des arts inspire, pour multiplier dans les usages de la vie, et jusqu'après la mort par des tombeaux, l'emploi des artistes, nos neveux pourront voir renaître les beaux jours de la Grèce.

L'Ecole française est vicieuse, et prétend toujours de cinquante ans à cinquante ans à une régénération. Paris a l'avantage d'offrir quelques grands Artistes d'un goût épuré, et celui de présenter au Muséum les chefs-d'œuvre de tous les âges. Cela ne suffit pas pour préserver la jeunesse des vices de notre école. C'est au milieu des monuments de Rome, et à côté de quelque maître d'un goût pur que le Bernin et le Borromini ont corrompu et brouillé ici le goût des Arts pour bien longtemps.

Nos élèves de Paris qu'on envoie à Rome après avoir gagné le prix sont trop formés dans le style français pour profiter complètement de leur séjour en Italie. Après avoir pris ce qu'ils ont pu des grandes idées qu'inspirent les monumens, ils retournent en France avec le désir de vaincre les autres artistes. Leurs portefeuilles sont pleins des idées qu'ils ont acquises, mais trop souvent d'une copie incomplète du sublime de l'art qu'ils ont mal saisi. Ils s'en servent dans la composition de leurs ouvrages : mais comme le fond de leur talens n'a jamais cessé d'être de l'école française, ils y reviennent et font toujours comme les autres.

Je ne pense pas qu'il y ait rien à détruire dans ce qui est établi, mais je crois que pour parvenir au premier degré des Arts, où prétend le premier Consul pour la Nation Française, il faut laisser aller Paris, sans faire aucun fond sur son école dont il naîtra ce qu'il pourra. Nous sommes sûrs de conserver ainsi un corps nombreux d'habiles gens très respectables.

Que le Gouvernement veuille bien transmettre au chef-lieu de chaque département, les véritables grands moyens d'instruction ainsi que je l'ai proposé ; qu'il fasse tâter et chercher dans toute la jeunesse de France, s'il s'est manifesté quelque beau génie qui promette d'être un grand homme dans les Arts. Si on peut envoyer à Rome autant de ces sujets marquans qu'on en pourra découvrir, ceux là pourront devenir des Grecs, des Italiens du XV^e, et agrandir un jour la gloire de la Nation. Mais je crois nécessaire qu'ils ne s'arrêtent pas à Paris, et qu'ils n'y fassent aucun étude.

Chez les Anciens, les Artistes se reproduisaient, comme il arrive dans toutes les autres professions. Il en a été de même en France avant les écoles fondées par Louis XIV et les Italiens du XV^e siècle se sont également formés d'eux-mêmes.

On pourrait demander de quel droit les Artistes ont en France des encouragemens plus grands qu'il n'en a été institué pour former des Poètes, des Géomètres, des Médecins, des Avocats et des Militaires.

La vie des Peintres nous enseigne comme les grands artistes sont formés et élevés à la gloire, en vivant toujours du produit de leurs travaux, et animés du seul désir de la réputation qui en augmenterait le prix, et réglait leur fortune.

Je vois ici le fameux Canova, né dans une petite Commune de l'Etat Vénitien, mais près d'une Capitale où tout respire le génie des Arts. Son talent pour la sculpture commença à se développer. Il fit, sans avoir vu l'antique, un groupe d'Icare d'un naturel et d'une vérité charmante. Des amateurs l'aidèrent. Il vint à Rome où ses ouvrages ont eu du succès, où il s'est élevé de degré en degré au plus haut de la réputation. On s'arrache ses ouvrages en les payant ce qu'il veut.

Denis, né à Bruxelles au milieu des peintures flamandes, a senti l'impulsion du génie. Il a fait des tableaux pour ses citoyens. Le marchand de tableau Le Brun, passant à Bruxelles, vit ses ouvrages, en fut charmé. Il l'amena à Paris : il l'envoya en Italie ; et le secours d'un tel ami pendant les premières années qui a été compensé par des tableaux fournis en échange, a suffi à l'Artiste de génie. Il vend aujourd'hui ses ouvrages le prix qu'il veut. Le Général Murat vient d'en payer un six mille francs.

C'est ainsi que se sont formés tous les grands hommes, soit dans les sciences, soit dans les arts. Tous les grands écrivains, en suivant l'instruction générale établie, qui était d'apprendre le latin, ont connu les Auteurs anciens, et cela a suffi pour développer le génie de ceux qui en avaient. Cet exemple prouve que c'est la vue et la connaissance de ce qui nous est resté de plus beau de l'Antiquité, qui peut faire éclore le génie et perfectionner le talent. Cela suffit seul à former dans une Nation un public bon juge, et des Auteurs et des Artistes excellents.

Depuis cent ans, les institutions pour les Beaux Arts tendent bien chez nous à former nombre d'Artistes, mais aucun public n'est formé en même temps pour les juger, ainsi que cela est à l'égard des auteurs. Les Artistes font accroire en France ce qu'ils veulent. Ce sont les artistes eux-mêmes qui entre eux se sont distribués en France le nom et la réputation.

Notre admiration pour les arts n'a été qu'une admiration soufflée et non sentie : et j'en trouve la preuve de l'abandon que notre public fait tous les 25 ans de l'estime des Artistes morts, pour admirer les nouveaux Coryphées. Cela vient de ce que les artistes donnant la loi, les vivants la donnent toujours en faveur des vivants. Ils trompent les riches qui achètent leurs ouvrages sur parole, et le Gouvernement qui croit faire merveille en ordonnant de prétendus chefs-d'œuvre. Le mal vient de n'avoir pas songé à la généralité des français dans l'institution de ce qui concerne les Arts, et de n'avoir pas considéré qu'aucune manufacture ne se perfectionne sans devenir d'une consommation générale : qu'ainsi dans les arts et métier, il faut principalement, pour les favorites, enrichir les consommateurs et tacher qu'ils ayent du goût. Les artisans du luxe doivent être jugés et payés par eux-seuls. Autrement tout reste à la charge du Gouvernement et y reste en pure perte.

Je mets en fait que le morceau d'Architecture le plus pur et le plus sévère qui ait été élevé depuis longtemps est le théâtre de la Comédie à Nantes, sur le dessin du Citoyen Crucy, né dans cette ville avec un grand génie pour son art, développé par des études sérieuses à Paris, qui lui méritèrent le prix. Son talent heureux ne s'est nourri en Italie que de l'étude de l'antique avec une persévérance la plus rare. Il a reporté et conservé

dans son Département ce goût pur. Il est fâcheux que d'autres entreprises plus lucratives l'aient détourné de son art. Il laissera pourtant à Nantes divers monuments. Mon frère, qui a étudié vingt ans de suite à Rome la peinture, a fait présent à notre ville de Nantes, pour orner la grande salle de la Municipalité, d'un immense tableau représentant la mort de Caton : c'est un bel ouvrage du stile le plus simple et le plus vrai. C'est le résultat des études de sa vie entière. Il y a aussi à Nantes un Sculpteur très habile nommé Lamary, qui avait gagné le prix à Paris, et dont les études à Rome ont été très bonnes.

Je cite ces trois hommes pour faire connaître que les Départemens ne sont pas aussi éloignés qu'on peut le croire, de s'élever promptement à la gloire des Beaux-arts.

J'ai à ma petite Campagne, près de Nantes, une collection de tableaux respectables, et un grand nombre d'estampes d'Artistes. Vous voyez qu'il ne manque pour l'instruction du public, dans cette ville, que les plâtres des statues antiques, les souffres et les pâtes de Cadés. Quand le Gouvernement aura donné ce nouveau secours, le goût du public aura complètement de quoi se former dans le département de la Loire inférieure et je ne fais pas de doute qu'il ne s'élève à Nantes une école des Beaux-Arts.

Si le Gouvernement le prend à cœur, la même chose naîtra dans le Chef-lieu de tous les Départemens ; et alors l'ensemble des Beaux-arts, qui n'est aujourd'hui en France qu'une pyramide renversée, se replacera sur une large et solide base. Sans cela, ne nous flattons d'aucune espérance d'égaliser les Anciens. Nous resterons, par comparaison avec eux des pygmées en ce qui concerne les Beaux-arts.

La généralité de la Nation, qui habite les Départemens n'ayant pas vu jusqu'à présent, les monumens où elle ait pu reconnaître l'idée de bon style, est livrée en proie au faux goût de la Capitale qui lui envoie ses estampes et quelques tableaux. Elle ne peut faire de comparaison ; et ce n'est qu'en jugeant qu'on a le sentiment de la vérité du beau.

Le Gouvernement de la République ne peut pas offrir aux Français les monumens qui sont dans Rome, mais il peut, au point de grandeur où il s'est élevé, fournir à la Nation au moins en plâtres et en souffres, ce que l'architecture a produit de plus excellent. Il faut accoutumer les yeux de tous à voir, à copier des choses sublimes ; et de grands Artistes paraîtront alors, comme il a paru en France tant de Guerriers.

Si l'on peut faire renaître en France les Beaux Arts, tels qu'ils ont été chez les Grecs, on rendra à la Nation le plus grand service. Il ne suffit pas d'y consacrer de très grands moyens qui ne peuvent réussir qu'autant qu'ils sont dirigés dans des voies saines. Une nation aura toujours à craindre les inconvénients du luxe. Le plan sur moyen de s'en défendre est d'y appeler les Beaux-arts. Alors le superflu même est placé en richesses solides ; et les hommes consacrés au luxe deviennent des citoyens illustre.

Si les ouvrages de la sculpture en marbre, en pierre de toutes espèces, étaient chez nous comme chez les Anciens d'un usage général, il en résulterait des avantages énormes dans notre commerce, et dans l'industrie intérieure qui est la principale force de l'Etat. On exploiterait des carrières : on découvrirait des pierres de toutes les qualités qui sont enfouies dans nos montagnes et auxquelles l'art donnerait de la valeur.

De nouveaux soi-disant artistes font dans nos départemens les Architectes, et viennent d'essayer de percer la foule. Ce sont les Ingénieurs des Ponts et Chaussées. Ils peuvent très bien dire où un pont doit être placé ; comment ce pont a moins à redouter de l'impétuosité des eaux : ils n'ignorent rien de ce qui se calcule. Si on ne les repousse, nous allons retourner à la barbarie et au stile gothique. Où ces citoyens ont-ils vu une colonne parfaite, un chapiteau, un entablement antique ? Ont-ils pû prendre la moindre idée d'un profil correct ?

Si l'on peut parvenir un jour à placer dans nos Départemens les plâtres des parties d'Architecture les plus sublimes qui nous sont restés des anciens, l'ensemble de la composition des édifices pouvant être rendu par des estampes, alors les Ingénieurs pourront devenir des Architectes supportables sans avoir vu l'Italie : car non seulement il faut voir les monumens anciens pour avoir l'idée du beau en Architecture, mais il faut encore en avoir étudié, mesuré, copié tous les restes avec une persévérance si grande que peu d'hommes en sont susceptibles. Voilà pourquoi les grands Architectes sont si rares, même en Italie ; voilà pourquoi les yeux sont blessés à Paris de trouver partout des colonnes et des caricatures de l'antique et presque rien de parfait et de pur comme la Rotonde.

Il n'y aura jamais que la verge de fer du public éclairé qui pourra réduire des français à la patience, aux travaux inimaginables sans lesquels un Artiste, quel génie qu'il ait reçu de la nature, n'arrivera point à la perfection. Les efforts du Gouvernement doivent donc plutôt tendre à créer des juges des Arts qu'à créer des Artistes qui alors naitront d'eux-mêmes.

Pour parvenir à ce but, introduisons en France tous les arts secondaires qui pourront faire percer dans les maisons dans les Départemens, des objets propres à éveiller le goût des Arts. Appelons en France les Maîtres d'Italie dans l'art de la Mosaïque, de la Scagliola, dans celui où les anciens ont tant excellé, des pierres gravées, des camées, et cherchons à multiplier, à répandre partout les plus fidèles copies des premiers chefs-d'œuvre.

Le sentiment dont je suis animé, les vues que je propose, résultent de mes réflexions pendant vingt ans que j'ai passé en Italie, après avoir vu précédemment et cette contrée, et l'Allemagne, et la Flandre, et la Hollande, et l'Angleterre avec une très grande passion pour les Beaux Arts. C'est aussi le résultat des conversations approfondies que j'ai taché d'avoir avec les meilleurs Artistes vivans, et avec les Amateurs Philosophes. Tous gémissent de ce qu'il a toujours manqué à l'Europe Moderne un public éclairé dans les Arts, et reconnaissent qu'on ne peut les régénérer en grand que dans la manière que je viens d'expliquer, et surtout régénérer d'une manière solide, et qui puisse aller toujours en se perfectionnant.

Je ne finirai point, Citoyen Ministre, s'il ne fallait pas s'arrêter et terminer enfin ce qui est devenu un volume.

J'ai l'honneur de vous saluer respectueusement.

Cacault

NOTES

1. Lettre du 6 Nivôse An 10 (27 décembre 1801), Rome, de François Cacault, Ministre Plénipotentiaire de la République Française à Rome, à Charles-Maurice de Talleyrand, Ministre des Relations Extérieures (Archives du Ministère des Affaires étrangères, une copie conservée à la documentation de la Garenne-Lemot). La transcription de la lettre de François Cacault a été réalisée par Julie Rohou.

À propos du Retif

Répertoire des tableaux italiens conservés dans les collections publiques françaises

Chantal Georgel

- 1 L'Institut national d'histoire de l'art a entrepris depuis 2001 (sous la direction de Michel Laclotte et, depuis 2010 sous la responsabilité de Nathalie Volle, conservateur général du patrimoine, pensionnaire à l'INHA) de répertorier les tableaux italiens conservés en France dans les musées et les institutions publiques (préfectures, mairies, églises, hôpitaux...). Ce recensement recouvre les œuvres réalisées entre le ^{xiii}e siècle et 1914. Il s'agit uniquement des peintures de chevalet. Les enluminures et les peintures murales n'en font pas partie. Une exception est faite cependant pour les fresques détachées devenues de facto des biens meubles. Tous les artistes italiens ont été retenus, tandis que parmi les artistes étrangers présents et actifs en Italie au cours des siècles, seuls ont été retenus ceux qui ont été déterminants pour l'évolution de la peinture italienne : Ribera et non Poussin, par exemple.
- 2 L'équipe qui œuvre pour ce répertoire s'est donné pour but de localiser, identifier et documenter les tableaux. Près de 13 000 sont actuellement recensés.
- 3 Pour chaque œuvre, l'accent est porté sur trois éléments : l'attribution, la provenance et la bibliographie essentielle (monographie, catalogues de musées, catalogues d'exposition). Des liens mettent en rapport les ensembles, les pendants ou les éléments de polyptyques démembrés, de même que les copies avec les originaux. Celles-ci sont en effet prises en compte car elles témoignent de la fortune critique des œuvres et du goût d'une époque.
- 4 Chaque fiche est illustrée par une reproduction de la meilleure qualité possible, ceci afin de permettre aux chercheurs de proposer éventuellement de nouvelles identifications pour l'immense quantité de tableaux qui restent encore anonymes. Les clichés ont été choisis dans les différents fonds publics qui ont généreusement autorisé leur mise en ligne.
- 5 En effet, le RETIF est consultable sur internet, sur le site de l'INHA, et plus précisément sur sa grande Base de données appelée AGORHA (il faut alors se rendre dans l'axe « Histoire du goût », puis dans RETIF. Un mode d'emploi accompagne ce Répertoire.

- 6 De nombreux partenaires ont été sollicités au fil des ans pour construire, enrichir, finaliser cette base de données : Direction générale des patrimoines du ministère de la Culture (Service des musées de France, Service du patrimoine), Directions régionales des affaires culturelles, Département des peintures du musée du Louvre, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Inventaire général du patrimoine culturel, Centre de recherche et de restauration des musées de France, Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris, Direction du patrimoine de la collectivité territoriale de Corse, sans oublier les conservateurs et conservateurs-délégués des antiquités et objets d'art en région, ainsi que les conservateurs des musées en région.
- 7 Parmi ces musées, il nous faut citer tout particulièrement celui des Beaux-Arts de Nantes, dont la collection, grâce à l'achat en 1810 de la collection Cacaault, est riche de 430 tableaux italiens, certains encore anonymes mais d'autres signés des plus grands noms : Pérugin (Saint Sébastien et un saint franciscain), Sano Di Pietro (Saint François recevant les stigmates), Andrea Solario (Le Christ portant sa croix), Guido Reni (Saint Jean-Baptiste), Luca Giordano (Saint Dominique s'élevant au-dessus des passions humaines), Antonio Canova (Un chevalier croisé)... Tous ces tableaux ont été étudiés par l'équipe du RETIF en étroite collaboration avec Blandine Chavanne, directrice du musée et son équipe. De ce travail est née l'idée du colloque ici publié.

Lettre de François Cacault

Rome, 6 Nivôse An 10 (27 décembre 1801)¹

François Cacault Ministre Plénipotentiaire de la République Française à Rome.

Au citoyen Ministre des Relations Extérieures

Citoyen Ministre

J'ai l'honneur de vous envoyer n°1 un mémoire sur la Scagliola, n°2 : un idem sur la Mosaïque, n°3 un projet pour faire mouler à Rome les objets antiques qui nous manquent n°4 un Mémoire concernant les pâtes et souffres des camées et pierres gravées.

Ces différens Mémoires m'ont été donnés pour les envoyer au Gouvernement par le citoyen Pierre Piranesi établi à Paris et qui maintenant se trouve à Rome.

Il s'agit dans ces Mémoires de procurer à la France diverses branches des Beaux Arts qui nous manquent et d'y faire passer sous des conditions qui me paraissent très raisonnables, de bons artistes romains qui en réussissant chez nous par leurs travaux, y transmettraient leur art dont ils enrichiraient la République.

En envisageant simplement la proposition comme celle de nouvelles manufactures et de nouvelles branches d'industrie mercantile, elle paraîtrait digne de l'accueil du Gouvernement mais vous y apercevrez un plus grand avantage, celui d'introduire, même dans notre luxe, la science et le génie et d'y favoriser le bon goût et le développement des talents qui vont à la postérité.

En vous faisant l'envoi de ces Mémoires, Citoyen Ministre, je ne puis résister à la tentation de vous soumettre, sur ce qui concerne les Arts en général, les idées qui se présentent en foule à mon esprit. Je n'ai pas le temps de les digérer, ni de les rédiger : je vais les dicter comme elles viendront.

L'art de mouler en plâtre les ouvrages de sculpture, de multiplier en souffres, en pâtes de verre, les camées et les pierres gravées ; celui de graver les tableaux rendent à si bon marché les chefs d'œuvre qu'ils pourraient se trouver partout et sous les yeux de tout le monde.

Si par exemple le Gouvernement Français donnait à chaque département une collection de plâtres moulés sur l'antique ; celles des souffres de Cadés et celle des gravures des

meilleurs tableaux, tous les citoyens ayant sous les yeux ce que l'Antiquité et les beaux siècles modernes ont produit de plus parfait, il arriverait insensiblement que leur œil se formerait à reconnaître à discerner le beau. Alors notre nation, comme la Nation Grecque, ne souffrirait plus que des ouvrages d'un beau utile ; et les Artistes nés avec du génie ne seraient plus détournés de la grande route par la nécessité de complaire aux riches d'un goût futile. C'est le moyen d'élever aussi le menu peuple au-dessus du goût grossier.

D'un autre côté, si les modèles se trouvaient ainsi répandus dans tous les Départemens et exposés à la vue du peuple entier, il arriverait au jeune homme né pour les Arts, d'être saisi sans travail ni étude, du goût du stile vrai, noble et simple qui caractérise et rend recommandable l'ouvrage le plus médiocre des Anciens.

Les établissemens actuels en faveur des Arts attirent dans cette carrière tous ceux que leur parens y destinent dans des vues d'intérêt. Cela ne veut rien. La destination des familles ne peut pas mieux faire un Peintre, ou un Sculpteur, ou un Architecte, qu'elle ne peut produire un Poète. Voilà pourquoi depuis longtems, nous avons grand nombre d'habiles artistes et si peu de grands hommes dans les Arts.

Une Nation ne peut prétendre à la gloire des Arts qu'en réunissant à un goût formé pour le beau un nombre d'Artistes Nationaux remplis d'un génie marqué, et dont les productions égaleraient celles qui sont reconnues pour les premières et les plus parfaites. Sans le concours de ces deux avantages qui s'appuyent et se soutiennent mutuellement, on aura bien, comme les Français, les Anglais et les Espagnols, des ouvrages de grand prix, beaucoup d'habiles artistes mais peu de chefs-d'œuvre d'ouvriers nationaux, et aucune illustration comparable à celle des Grecs, ni celle des Italiens.

Comme la découverte des statues et des peintures antiques, tirées des ruines de Rome, produisit l'élan du génie des Italiens, devenus si fameux par les Arts, l'exposition dans tous les Départemens de la France des mêmes chefs-d'œuvre pourrait donner au génie français un élan aussi heureux dans la même carrière.

Cet expédient pour appeler dans la carrière des Beaux-arts, ceux qui sont nés pour la parcourir avec un grand éclat est celui d'Ulysse pour reconnaître Achille à la Cour de Laomédon.

Ce n'est pas assez d'avoir à Paris cette grande réunion de chefs-d'œuvre aux yeux du public. Ce n'est qu'en les répandant partout qu'on fera naître le gout général.

Chez les Anciens, les Beaux Arts étaient appelés par les institutions et les usages, par le goût général à toutes les choses de la vie, soit publique, soit privée : c'est ce qu'il faudrait donner aux Français avec leurs institutions nouvelles pour faire naître et fleurir parmi eux les Beaux Arts.

Toutes les différentes ramifications des Beaux Arts formaient chez les Anciens la plus vaste des manufactures, parce que le goût pour les arts était alors général et répandu dans toutes les classes.

Notre Nation ne connaît pour objet précieux que l'or, l'argent, les perles et les diamans. Les excellents objets d'art n'ont pas de valeur à ses yeux. Nous n'avons point de cheminées enrichies de sculpture, point de vases ni d'urnes enrichis de bas-reliefs, ni de coupes ciselées, ni de bagues et de coliers de camées, ni de cachets de pierres gravées, ni de vases étrusques pour conserver les cendres de nos ancêtres : nous ne servons point le vin dans des amphores. A peine avons-nous des Temples remarquables. La magnificence des bains des anciens nous est inconnue, ainsi que celle des fontaines de Rome. Nous n'avons pas d'idée des tombeaux somptueux qui étaient placés des deux

côtés, sur les grandes routes, ni de l'immensité des statues et bustes, ainsi que des ouvrages de peinture dont les Temples, les places publiques et les maisons particulières étaient ornées.

Les villes des Provinces étaient riches, en proportion de la capitale, en toutes sortes d'ouvrages d'art. Voilà ce qu'il faut chercher à faire renaître en France, si l'on tend à la régénération des Arts.

Je vois par les français qui passent ici combien ils sont disposés à recevoir d'heureuses impressions. Nos militaires, au milieu des horreurs de la guerre, ont montré à Rome qu'ils sont sensibles à la perfection des Arts. Chacun d'eux a acheté quelques camées et a emporté quelque objet de goût. Mais j'ai vu avec peine à Paris que le gouvernement ne s'occupait point à perfectionner l'empreinte des monnaies, ni celle de ses cachets de bureaux, ni celle des sceaux des Agens et des Administrations départementales, ni celle des canons et autres armes, ni celle des boutons d'ordonnance, etc.

Les plus petits objets à cet usage, qui nous sont restés des beaux tems d'Athènes sont des chefs-d'œuvre et des modèles.

On voit par tout ce qui nous reste des Anciens que le haut degré de perfection où ils s'étaient élevés dans les Beaux Arts avait influé sur tous les métiers. Il ne reste rien de l'Antiquité qui ne soit d'un goût parfait, jusque dans les formes les plus communes de leurs meubles.

Les riches d'entre nous ont des ouvriers qui tendent au même raffinement, mais que nous sommes loin d'un goût général et pur ! Si quelque chose peut nous y ramener et nous y fixer, c'est d'étaler dans tous les départements, sous les yeux de la Nation entière, les modèles séduisants, charmans que les anciens nous ont laissés. Faites connaître aux français ce qu'étaient les Grecs dans les Beaux Arts, faites le leur sentir et le goût naîtra, et il sortira de terre, du fond de nos départements, des hommes nés, comme le Corrège, pour produire des prodiges comme l'arbre donne des fruits. Les français réussissent dans tout ce qu'on est parvenu à leur faire connaître et aimer. Qu'ils aient des Arts la grande et juste idée que la vue et l'étude des ouvrages antiques donnent, ils auront les meilleurs Artistes, comme ils ont les meilleurs Acteurs, les meilleurs Danseurs et les meilleurs vins de Champagne et de Bourgogne.

Le Museum de Paris ne saurait être trop riche en collections les plus complètes possibles. Ceux des départements ne doivent présenter qu'un nombre limité des plus excellens modèles. Le Sueur n'avait vu et étudié que quelques plâtres et quelques statues venues à Paris de son tems.

La nature est le grand livre des Artistes. Ils doivent voir et étudier les ouvrages bien choisis et les plus fameux ; mais ils n'ont pas besoin, pour se former le goût, de les connaître tous, ni même d'en copier un grand nombre.

La fondation des Muséum pour les Départemens ne serait pour chacun qu'une dépense de cent mille francs, si elle était réduite au nécessaire.

Les Nations Modernes n'ont eu qu'en plus ou moins grand nombre, et que pendant un siècle et demi, des Artistes qui iront à la postérité : mais les Grecs ont eu constamment, dans tous les genres et en très grand nombre, depuis Périclès jusqu'à Adrien, des Artistes dont les ouvrages nous restent, sont tous du même stile admirable et la plupart d'une grande perfection. Comment les Grecs ont-ils soutenu aussi constamment un goût épuré ? Et pourquoi les Nations modernes n'ont-elles eu d'éclat pour les arts qu'à certaines époques ? C'est que les Beaux Arts sont partout aujourd'hui un superflu que peut de personnes aiment à se donner, et qu'ainsi le corps des Artistes est toujours peu nombreux et réuni dans une capitale où le crédit d'un d'entre-eux qui arriva à prendre

de l'autorité le subjuge et le dévoie. Si nous ne sortons pas de ce cercle étroit, il ne faut pas songer à la gloire des Arts.

Où sont chez nous les hommes en place soit supérieure, soit subalterne, qui ayent le tact d'un Léon X, des Médicis et de tant d'autres Italiens du XVème à l'égard des ouvrages d'art ? Cependant on voudra toujours diriger comme on a fait depuis Louis XIV les arts et les Artistes. Tachons de remettre au public le sceptre des arts du dessin, comme il a celui des arts à tous les théâtres.

La Nation aime la gloire : elle veut absolument obtenir celle des arts du dessin. Elle accorde des encouragemens, mais s'ils ne sont distribués au génie et au génie seul, ces encouragemens n'ont aucun effet tendant au but national. Que nous importe d'avoir eu depuis cent ans des milliers d'artistes dont les ouvrages ont brillé en leur tems et qu'on méprise aujourd'huy ?

Les Coryphées de l'école française se sont succédés en gloire éphémère depuis Louis XIV jusqu'à nos jours. Ce sont les Poussin, les Germain Pilon qu'il faudrait faire revivre.

Pourquoi tous les arts et les talens appartenant aux théâtres n'ont-ils jamais cessé d'aller en France en se perfectionnant ? Nos Poètes tragiques et comiques, nos Acteurs sont les premiers de l'aveu de tous les peuples. Nos danseurs sont les seuls de ce monde qui attirent l'admiration. Notre gloire nationale à l'égard des théâtres égale celle des Grecs, et se soutient de la même manière constante. Pourquoi les français ont-ils, en ce genre, une école fidèle au génie, au bon goût ? Il en serait de même à l'égard des arts de la Peinture, de la Sculpture et de l'architecture, si notre public était connaisseur, et s'il prenait le même intérêt aux Arts qu'il prend aux théâtres.

Le goût des Poètes, des Acteurs et des Danseurs n'est point assujetti à des Administrateurs d'école, ni à des distribution de prix. Tous ses efforts libres tendent à plaire au public d'un goût formé.

Il est donc évident que pour parvenir à la gloire qu'on a en vue, il faut au lieu de l'Administration des Arts qui a tout gâté en France depuis l'époque glorieuse des Poussins, des Le Sueur, des Le Brun etc. que le Gouvernement prenne de grandes mesures pour substituer à l'émulation des Artistes actuels de plaire à tel ou tel homme, la seule émulation produite par la louange du public, la seule ambition de fixer à leur ouvrage le meilleur prix dans la concurrence des Acheteurs.

Les Comédiens et les Danseurs sont en France le seul modèle de l'indépendance, en ce qui concerne leur art, de toute autre autorité que le jugement du public. Ils sont fiers et superbes : ils n'ont pas tort. En riant de la vanité de Vestris et de Marcel, on ne peut pas dire qu'elle n'ait un fondement certain et incontestable.

Aujourd'huy qu'on adopte à Paris le chant italien, cet art va naître en France où il parviendra à sa perfection, parce que la musique est jugée au théâtre public. Comment cette musique italienne a-t-elle pénétré en France par le moyen d'un Opera Buffa établi à Paris ? Les oreilles sensibles ont été saisies, éprises de son charme. Les oreilles dures ont combattu, ont résisté, mais enfin le bon goût a triomphé. Cherchons dans les choses qui ont eu du succès, l'exemple à suivre pour en amener enfin dans la carrière de la peinture, de la sculpture et de l'architecture qui coûte tant de sacrifices.

Si dans les départemens tout est à créer, parce que le goût des Arts est resté concentré dans la Capitale, les habitants n'en seront que plus susceptibles de s'éclairer promptement et s'enflammer du goût le plus pur. Rien ne résistera en eux aux impressions que doit produire la première vue des chefs-d'œuvre, tandis qu'à Paris un faux goût combattra encore longtems. Il n'est aucun Département où la vue des plâtres des plus belles statues, de quelques bons tableaux et des meilleures estampes puisse

manquer de produire parmi ceux qui sont nés sensibles, des amateurs et quelques Artistes. Si cela procurait seulement, dans l'étendue de la France, le bien d'attirer vers leur destination naturelle quelques génies-nés comme les Raphael, les Corrège, les Michelange, pour les distinguer dès leurs premiers pas, dans la carrière des Arts, il arriverait bientôt que les Artistes des Départements surpasseraient ceux de la Capitale. Alors il naitrait à Paris le choc le plus intéressant entre l'ancien et le nouveau goût ; il serait livré en présence des modèles exposés dans le Muséum. Alors la concurrence des acheteurs l'animerait aussi.

Les Arts fleurissent aujourd'hui en France avec plus d'éclat que partout ailleurs. Paris a seul plus d'habiles artistes que l'Europe entière ; mais il nous faut des hommes dont les ouvrages se soutiennent à côté de ceux des plus grands maîtres des temps passés ; et pour que les arts correspondent en France à la grandeur et à l'éclat de la République, il faut que nous ayons à la fois, comme l'Italie a eu au XVI^e siècle, quatre écoles fameuses et rivales au lieu d'une seule école française dont le goût est décrié par tous les étrangers.

Si le Gouvernement, après avoir répandu dans les Départements les meilleurs modèles, fait rendre des loix pour favoriser les donations que l'amour des arts inspire, pour multiplier dans les usages de la vie, et jusqu'après la mort par des tombeaux, l'emploi des artistes, nos neveux pourront voir renaître les beaux jours de la Grèce.

L'Ecole française est vicieuse, et prétend toujours de cinquante ans à cinquante ans à une régénération. Paris a l'avantage d'offrir quelques grands Artistes d'un goût épuré, et celui de présenter au Muséum les chefs-d'œuvre de tous les âges. Cela ne suffit pas pour préserver la jeunesse des vices de notre école. C'est au milieu des monuments de Rome, et à côté de quelque maître d'un goût pur que le Bernin et le Borromini ont corrompu et brouillé ici le goût des Arts pour bien longtemps.

Nos élèves de Paris qu'on envoie à Rome après avoir gagné le prix sont trop formés dans le style français pour profiter complètement de leur séjour en Italie. Après avoir pris ce qu'ils ont pu des grandes idées qu'inspirent les monumens, ils retournent en France avec le désir de vaincre les autres artistes. Leurs portefeuilles sont pleins des idées qu'ils ont acquises, mais trop souvent d'une copie incomplète du sublime de l'art qu'ils ont mal saisi. Ils s'en servent dans la composition de leurs ouvrages : mais comme le fond de leur talens n'a jamais cessé d'être de l'école française, ils y reviennent et font toujours comme les autres.

Je ne pense pas qu'il y ait rien à détruire dans ce qui est établi, mais je crois que pour parvenir au premier degré des Arts, où prétend le premier Consul pour la Nation Française, il faut laisser aller Paris, sans faire aucun fond sur son école dont il naîtra ce qu'il pourra. Nous sommes sûrs de conserver ainsi un corps nombreux d'habiles gens très respectables.

Que le Gouvernement veuille bien transmettre au chef-lieu de chaque département, les véritables grands moyens d'instruction ainsi que je l'ai proposé ; qu'il fasse tâter et chercher dans toute la jeunesse de France, s'il s'est manifesté quelque beau génie qui promette d'être un grand homme dans les Arts. Si on peut envoyer à Rome autant de ces sujets marquans qu'on en pourra découvrir, ceux là pourront devenir des Grecs, des Italiens du XV^e, et agrandir un jour la gloire de la Nation. Mais je crois nécessaire qu'ils ne s'arrêtent pas à Paris, et qu'ils n'y fassent aucun étude.

Chez les Anciens, les Artistes se reproduisaient, comme il arrive dans toutes les autres professions. Il en a été de même en France avant les écoles fondées par Louis XIV et les Italiens du XV^e siècle se sont également formés d'eux-mêmes.

On pourrait demander de quel droit les Artistes ont en France des encouragemens plus grands qu'il n'en a été institué pour former des Poètes, des Géomètres, des Médecins, des Avocats et des Militaires.

La vie des Peintres nous enseigne comme les grands artistes sont formés et élevés à la gloire, en vivant toujours du produit de leurs travaux, et animés du seul désir de la réputation qui en augmenterait le prix, et réglait leur fortune.

Je vois ici le fameux Canova, né dans une petite Commune de l'Etat Vénitien, mais près d'une Capitale où tout respire le génie des Arts. Son talent pour la sculpture commença à se développer. Il fit, sans avoir vu l'antique, un groupe d'Icare d'un naturel et d'une vérité charmante. Des amateurs l'aidèrent. Il vint à Rome où ses ouvrages ont eu du succès, où il s'est élevé de degré en degré au plus haut de la réputation. On s'arrache ses ouvrages en les payant ce qu'il veut.

Denis, né à Bruxelles au milieu des peintures flamandes, a senti l'impulsion du génie. Il a fait des tableaux pour ses citoyens. Le marchand de tableau Le Brun, passant à Bruxelles, vit ses ouvrages, en fut charmé. Il l'amena à Paris : il l'envoya en Italie ; et le secours d'un tel ami pendant les premières années qui a été compensé par des tableaux fournis en échange, a suffi à l'Artiste de génie. Il vend aujourd'hui ses ouvrages le prix qu'il veut. Le Général Murat vient d'en payer un six mille francs.

C'est ainsi que se sont formés tous les grands hommes, soit dans les sciences, soit dans les arts. Tous les grands écrivains, en suivant l'instruction générale établie, qui était d'apprendre le latin, ont connu les Auteurs anciens, et cela a suffi pour développer le génie de ceux qui en avaient. Cet exemple prouve que c'est la vue et la connaissance de ce qui nous est resté de plus beau de l'Antiquité, qui peut faire éclore le génie et perfectionner le talent. Cela suffit seul à former dans une Nation un public bon juge, et des Auteurs et des Artistes excellents.

Depuis cent ans, les institutions pour les Beaux Arts tendent bien chez nous à former nombre d'Artistes, mais aucun public n'est formé en même temps pour les juger, ainsi que cela est à l'égard des auteurs. Les Artistes font accroire en France ce qu'ils veulent. Ce sont les artistes eux-mêmes qui entre eux se sont distribués en France le nom et la réputation.

Notre admiration pour les arts n'a été qu'une admiration soufflée et non sentie : et j'en trouve la preuve de l'abandon que notre public fait tous les 25 ans de l'estime des Artistes morts, pour admirer les nouveaux Coryphées. Cela vient de ce que les artistes donnant la loi, les vivants la donnent toujours en faveur des vivants. Ils trompent les riches qui achètent leurs ouvrages sur parole, et le Gouvernement qui croit faire merveille en ordonnant de prétendus chefs-d'œuvre. Le mal vient de n'avoir pas songé à la généralité des français dans l'institution de ce qui concerne les Arts, et de n'avoir pas considéré qu'aucune manufacture ne se perfectionne sans devenir d'une consommation générale : qu'ainsi dans les arts et métier, il faut principalement, pour les favorites, enrichir les consommateurs et tacher qu'ils ayent du goût. Les artisans du luxe doivent être jugés et payés par eux-seuls. Autrement tout reste à la charge du Gouvernement et y reste en pure perte.

Je mets en fait que le morceau d'Architecture le plus pur et le plus sévère qui ait été élevé depuis longtemps est le théâtre de la Comédie à Nantes, sur le dessin du Citoyen Crucy, né dans cette ville avec un grand génie pour son art, développé par des études sérieuses à Paris, qui lui méritèrent le prix. Son talent heureux ne s'est nourri en Italie que de l'étude de l'antique avec une persévérance la plus rare. Il a reporté et conservé

dans son Département ce goût pur. Il est fâcheux que d'autres entreprises plus lucratives l'aient détourné de son art. Il laissera pourtant à Nantes divers monuments. Mon frère, qui a étudié vingt ans de suite à Rome la peinture, a fait présent à notre ville de Nantes, pour orner la grande salle de la Municipalité, d'un immense tableau représentant la mort de Caton : c'est un bel ouvrage du stile le plus simple et le plus vrai. C'est le résultat des études de sa vie entière. Il y a aussi à Nantes un Sculpteur très habile nommé Lamary, qui avait gagné le prix à Paris, et dont les études à Rome ont été très bonnes.

Je cite ces trois hommes pour faire connaître que les Départemens ne sont pas aussi éloignés qu'on peut le croire, de s'élever promptement à la gloire des Beaux-arts.

J'ai à ma petite Campagne, près de Nantes, une collection de tableaux respectables, et un grand nombre d'estampes d'Artistes. Vous voyez qu'il ne manque pour l'instruction du public, dans cette ville, que les plâtres des statues antiques, les souffres et les pâtes de Cadés. Quand le Gouvernement aura donné ce nouveau secours, le goût du public aura complètement de quoi se former dans le département de la Loire inférieure et je ne fais pas de doute qu'il ne s'élève à Nantes une école des Beaux-Arts.

Si le Gouvernement le prend à cœur, la même chose naîtra dans le Chef-lieu de tous les Départemens ; et alors l'ensemble des Beaux-arts, qui n'est aujourd'hui en France qu'une pyramide renversée, se replacera sur une large et solide base. Sans cela, ne nous flattons d'aucune espérance d'égaliser les Anciens. Nous resterons, par comparaison avec eux des pygmées en ce qui concerne les Beaux-arts.

La généralité de la Nation, qui habite les Départemens n'ayant pas vu jusqu'à présent, les monumens où elle ait pu reconnaître l'idée de bon style, est livrée en proie au faux goût de la Capitale qui lui envoie ses estampes et quelques tableaux. Elle ne peut faire de comparaison ; et ce n'est qu'en jugeant qu'on a le sentiment de la vérité du beau.

Le Gouvernement de la République ne peut pas offrir aux Français les monumens qui sont dans Rome, mais il peut, au point de grandeur où il s'est élevé, fournir à la Nation au moins en plâtres et en souffres, ce que l'architecture a produit de plus excellent. Il faut accoutumer les yeux de tous à voir, à copier des choses sublimes ; et de grands Artistes paraîtront alors, comme il a paru en France tant de Guerriers.

Si l'on peut faire renaître en France les Beaux Arts, tels qu'ils ont été chez les Grecs, on rendra à la Nation le plus grand service. Il ne suffit pas d'y consacrer de très grands moyens qui ne peuvent réussir qu'autant qu'ils sont dirigés dans des voies saines. Une nation aura toujours à craindre les inconvénients du luxe. Le plan sur moyen de s'en défendre est d'y appeler les Beaux-arts. Alors le superflu même est placé en richesses solides ; et les hommes consacrés au luxe deviennent des citoyens illustre.

Si les ouvrages de la sculpture en marbre, en pierre de toutes espèces, étaient chez nous comme chez les Anciens d'un usage général, il en résulterait des avantages énormes dans notre commerce, et dans l'industrie intérieure qui est la principale force de l'Etat. On exploiterait des carrières : on découvrirait des pierres de toutes les qualités qui sont enfouies dans nos montagnes et auxquelles l'art donnerait de la valeur.

De nouveaux soi-disant artistes font dans nos départemens les Architectes, et viennent d'essayer de percer la foule. Ce sont les Ingénieurs des Ponts et Chaussées. Ils peuvent très bien dire où un pont doit être placé ; comment ce pont a moins à redouter de l'impétuosité des eaux : ils n'ignorent rien de ce qui se calcule. Si on ne les repousse, nous allons retourner à la barbarie et au stile gothique. Où ces citoyens ont-ils vu une colonne parfaite, un chapiteau, un entablement antique ? Ont-ils pû prendre la moindre idée d'un profil correct ?

Si l'on peut parvenir un jour à placer dans nos Départemens les plâtres des parties d'Architecture les plus sublimes qui nous sont restés des anciens, l'ensemble de la composition des édifices pouvant être rendu par des estampes, alors les Ingénieurs pourront devenir des Architectes supportables sans avoir vu l'Italie : car non seulement il faut voir les monumens anciens pour avoir l'idée du beau en Architecture, mais il faut encore en avoir étudié, mesuré, copié tous les restes avec une persévérance si grande que peu d'hommes en sont susceptibles. Voilà pourquoi les grands Architectes sont si rares, même en Italie ; voilà pourquoi les yeux sont blessés à Paris de trouver partout des colonnes et des caricatures de l'antique et presque rien de parfait et de pur comme la Rotonde.

Il n'y aura jamais que la verge de fer du public éclairé qui pourra réduire des français à la patience, aux travaux inimaginables sans lesquels un Artiste, quel génie qu'il ait reçu de la nature, n'arrivera point à la perfection. Les efforts du Gouvernement doivent donc plutôt tendre à créer des juges des Arts qu'à créer des Artistes qui alors naitront d'eux-mêmes.

Pour parvenir à ce but, introduisons en France tous les arts secondaires qui pourront faire percer dans les maisons dans les Départemens, des objets propres à éveiller le goût des Arts. Appelons en France les Maîtres d'Italie dans l'art de la Mosaïque, de la Scagliola, dans celui où les anciens ont tant excellé, des pierres gravées, des camées, et cherchons à multiplier, à répandre partout les plus fidèles copies des premiers chefs-d'œuvre.

Le sentiment dont je suis animé, les vues que je propose, résultent de mes réflexions pendant vingt ans que j'ai passé en Italie, après avoir vu précédemment et cette contrée, et l'Allemagne, et la Flandre, et la Hollande, et l'Angleterre avec une très grande passion pour les Beaux Arts. C'est aussi le résultat des conversations approfondies que j'ai taché d'avoir avec les meilleurs Artistes vivans, et avec les Amateurs Philosophes. Tous gémissent de ce qu'il a toujours manqué à l'Europe Moderne un public éclairé dans les Arts, et reconnaissent qu'on ne peut les régénérer en grand que dans la manière que je viens d'expliquer, et surtout régénérer d'une manière solide, et qui puisse aller toujours en se perfectionnant.

Je ne finirai point, Citoyen Ministre, s'il ne fallait pas s'arrêter et terminer enfin ce qui est devenu un volume.

J'ai l'honneur de vous saluer respectueusement.

Cacault

NOTES

1. Lettre du 6 Nivôse An 10 (27 décembre 1801), Rome, de François Cacault, Ministre Plénipotentiaire de la République Française à Rome, à Charles-Maurice de Talleyrand, Ministre des Relations Extérieures (Archives du Ministère des Affaires étrangères, une copie conservée à la

documentation de la Garenne-Lemot). La transcription de la lettre de François Cacault a été réalisée par Julie Rohou.