

2. LE COMTE DE CAYLUS, GRAVEUR

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

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

Le comte de Caylus, 3 juin 1747

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁰ De Piles 1699, p. 72.

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

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

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

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

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

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

⁷⁴ Caylus 1910 (1), p. 123.

⁷⁵ Caylus 1910 (1), p. 122.

⁷⁶ Caylus 1910 (1), p. 121.

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

2.1.2 DE LA PERCEPTION DU DESSIN À SA REPRODUCTION GRAVÉE

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁰ Chennevières (éd.) 1859, p. 320.

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

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

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

⁸³ Chennevières (éd.) 1859, p. 321.

⁸⁴ Rees 2006, p. 158.

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁹ Rocheblave 1889, p. 160.

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

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

⁹² Voir : Rees 2006, p. 128.

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

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

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

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

⁹⁴ Rocheblave 1889, p. 160.

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

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

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

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

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

⁹⁷ De Piles 1699, p. 67.

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

⁹⁹ Heineken 1778-1789, p. 175.

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

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

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

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

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

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

¹⁰³ Cochin 1904, p. 63.

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁵ Dumesnil 1973, p. 339.

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

¹⁰⁷ Sérieys (éd.) 1802, p. 187 et 188.

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

2.1.4 LE DESSIN PAR L'ESTAMPE :

DÉFINITION D'UN SYSTÈME DE TRADUCTION

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

¹¹³ Voir à ce sujet : Py 2001, p. 11.

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Cochin 1904, p. 63.

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

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

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

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

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

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

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

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