

SCULPTOR LUDENS, L'ESTAMPE COMME MÉDIUM PICTURAL.

**Production, enjeux et réception des eaux-fortes
de Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664)**

Thèse présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur en sciences humaines par

ALEXANDRA BLANC

Acceptée sur proposition du jury :

Prof. Dr Pascal Griener, Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel,
co-directeur de thèse ;

Dr Christian Rümelin, Cabinet d'arts graphiques, Musées d'art et d'histoire de Genève, co-
directeur de thèse ;

Dr Jonathan Bober, National Gallery of Art, Washington ;

Dr Giorgio Marini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Florence ;

Dr Michael Matile, Graphische Sammlung der ETH, Zürich

Soutenue le 5 avril 2017

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pascal Griener, co-directeur de thèse, professeur à l'Université de Neuchâtel ; Dr Christian Rümelin, co-directeur de thèse, directeur, Cabinet d'arts graphiques, Musées d'art et d'histoire de Genève ; M. Jonathan Bober, Andrew W. Mellon Senior Curator of Prints and Drawings, National Gallery of Art, Washington ; Dr Giorgio Marini, conservateur au Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Italie ; Dr Michael Matile conservateur et vice-directeur, Graphische Sammlung der ETH, Zürich, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Alexandra Blanc en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 5 avril 2017


Le doyen
Hédi Dridi

SCULPTOR LUDENS, L'ESTAMPE COMME MÉDIUM PICTURAL.

Production, enjeux et réception des eaux-fortes
de Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664)

ALEXANDRA BLANC

Résumé en français

Giovanni Benedetto Castiglione est un artiste aux multiples facettes. Peintre-graveur curieux de la production de ses prédécesseurs et contemporains, son corpus d'œuvres présente une vision personnelle des enjeux artistiques de son temps, notamment celui des limites techniques de l'eau-forte. Son talent, sa faculté de synthèse et son sens du commerce lui forgent une réputation positive de son vivant ainsi qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles. La présente thèse de doctorat est une étude, divisée en deux parties, de la perception de l'eau-forte des points de vue de l'artiste et du connaisseur. Dans un premier temps, le processus de création fait l'objet d'un examen minutieux. Dans un deuxième temps, sa fortune critique et sa place dans l'histoire de l'art, de sa mort jusqu'au milieu du XIX^e siècle, sont analysées de manière systématique. L'intention est de croiser les regards entre deux perspectives, celles de l'artiste et du connaisseur correspondant à deux approches complémentaires de l'étude du corpus des estampes de Castiglione, afin d'enrichir les connaissances sur la production graphique du maître et de mettre en lumière certaines pratiques liées à l'étude de l'estampe.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, les peintres-graveurs entreprennent diverses recherches pour obtenir un effet de teinte complétant le travail à la ligne de l'eau-forte. Comme ses collègues, Giovanni Benedetto Castiglione transgresse les règles et les normes conventionnelles pour se lancer dans des recherches inédites. Ses résultats ne sont pas forcément des réussites techniques et présentent souvent de nombreux défauts ou accidents. Ils deviennent néanmoins son langage stylistique propre. L'objectif de la première partie est de fournir une étude comparée du processus de création de ses œuvres sur papier, qui mène à une discussion sur l'achat et la diffusion de ses matrices.

La seconde partie de ce travail examine la réception de Giovanni Benedetto Castiglione et de ses estampes à travers diverses sources, à savoir les manuels, les collections et les catalogues. Partant du milieu du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'analyse

retrace la fortune critique de Castiglione ainsi que les goûts et les pratiques des connaisseurs durant deux siècles. La réception de l'artiste auprès du public varie au cours du temps. Ses estampes bénéficient d'une nouvelle compréhension suivant les périodes analysées au gré des tendances et des pratiques culturelles. Par ailleurs, les résultats obtenus dans cette seconde partie ont confirmé plusieurs arguments avancés dans la première partie de ce travail au sujet de son processus de création. La réception historique de Castiglione apporte en effet de nombreux compléments sur notre perception actuelle de son art.

Résumé en anglais

Giovanni Benedetto Castiglione was an artist of many talents. A *peintre-graveur* who engaged consistently with the work of his predecessors and contemporaries, Castiglione's own production shows a personal response to the artistic challenges of his time; notably the technical limits of etching. Thanks to his ability to draw harmoniously upon different influences, as well as his commercial acumen, Castiglione's reputation grew during both his lifetime and over the following centuries. The present study is divided into two parts, the first examining etching from the perspective of the artist and the second from that of the connoisseur. In part one, Castiglione's creative process is meticulously interrogated, followed, in part two, by an examination of his *fortuna critica* and place in the history of art from the time of his death to the mid-nineteenth century. These two perspectives (of artist and connoisseur) correspond to two complementary approaches to the art historical investigation of Castiglione's prints; on the one hand, this thesis aims to enrich on our knowledge of the artist's graphic production and, on the other, it seeks to highlight fundamental practices connected to the study of prints.

In the 16th and 17th centuries, painter-etchers experimented to create a tonal effect that would complement the etched line. Like his colleagues, Castiglione broke rules and conventions to explore unprecedented processes. From a technical point of view, not all of his experiments were successful. Nevertheless, they all fed into the development of his own stylistic language. The first part of this thesis presents a comparative study of Castiglione's creative process for works on paper, leading to a discussion of the purchase and dissemination of his matrices.

The second part of this thesis provides a detailed examination of the critical reception of Castiglione's prints, as expressed in various primary sources, including manuals, collections and catalogues. Spanning from the mid-seventeenth century to the mid-nineteenth century, it charts Castiglione's *fortuna critica* as well as the development of connoisseurial tastes and practices across the two centuries. The artist's reception by the public varied throughout this time. His prints were appreciated and understood differently according to prevalent trends and cultural practices. These results, in turn, have helped to confirm different aspects of his creative processes explored in part one of this thesis. In this way, the historical reception of Castiglione's prints contributes to shape our current understanding of his art.

Mots-clés en français

Arts graphiques ; Histoire de l'estampe ; Eau-forte ; XVII^e siècle ; Processus de création ; Expérimentations techniques ; Historiographie ; Histoire des collections ; Histoire des catalogues raisonnés ; Giovanni Benedetto Castiglione.

Mots-clés en anglais

Graphic Art Techniques ; History of Printmaking ; Etching ; 17th Century ; Creative Process ; Technical Experiments ; History of Collections ; History of Catalogues ; Giovanni Benedetto Castiglione.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
INTRODUCTION – Une perspective multidimensionnelle	7
PARTIE I – Le processus de création chez Giovanni Benedetto Castiglione	
INTRODUCTION A LA PARTIE I	17
CHAPITRE 1 – La <i>Résurrection de saint Lazare</i> : un compendium de ses expérimentations techniques	21
La création de nuances grises	22
o La préparation de la plaque	22
o L'usage de traits non gravés, un procédé pictural	24
Le potentiel de la morsure à l'acide	27
o Le jeu de la ligne	27
o La multiplication des morsures	29
o Note sur la technique du pointillé et le soi-disant « vernis mou »	31
o L'obtention d'une surface noire	32
De l'ombre à la lumière : exploration de la phase d'impression	34
o L'encre laissée sur la plaque	34
o La création de traits blancs	37
Complément d'analyse pour la <i>Résurrection de saint Lazare</i>	42
o Un processus graduel : établissement d'une première chronologie des exemplaires	42
o Les sources iconographiques et stylistiques	46
o Réflexions sur la datation de l'œuvre	48
CHAPITRE 2 – Exploration de nouveaux effets visuels dans ses œuvres sur papier	53
Vers une conception picturale de ses dessins à l'huile	53
o Historique d'une description sémantique	53
o L'exécution technique de ses dessins	56
o Un « quadro su carta » et ses intentions dissimulées	59
Une esquisse sur cuivre	65
o Un travail par étape : les épreuves d'essai	66
o Traduire les qualités du dessin en gravure	69
o La matrice comme espace dédié à l'inventio	72
o La distinction des plans : entre esquisse et vernis de protection	77

Le monotype, une technique à mi-chemin entre un dessin et une gravure	81
o L'aboutissement de sa quête de l'aplat	81
o La création d'un dessin imprimé	87
 CHAPITRE 3 – La méthode de travail de Castiglione	 91
Le processus de synthèse	92
o Les Têtes orientales, le paradigme de ses emprunts de modèles	93
o Un rapport à la tradition : les portraits gravés	95
La construction d'un répertoire de modèles	99
o La création du Génie de Castiglione et la pluralité des usages d'un dessin	99
o Un répertoire identique pour tous les médiums	103
Le concept de <i>novità</i> chez Castiglione	107
o L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé : variations sur un thème iconographique	107
o Le thème de la Nativité, une question d'atelier	112
 CONCLUSION DE LA PARTIE I	 119
 TRANSITION – La diffusion de ses estampes au milieu du XVII ^e siècle	 121
Les éditeurs romains	122
o La famille De Rossi	122
o François Collignon	125
Les éditeurs parisiens	127
o Jean 1 ^{er} Leblond	128
o La famille Mariette et François Langlois	129
o Guillaume Chasteau et les estampes d'après Castiglione	131
Un marché en fonction du goût du public	132

PARTIE II – La réception de Giovanni Benedetto Castiglione (1650–1850)

INTRODUCTION A LA PARTIE II	137
CHAPITRE 4 – L’artiste dans la littérature	139
Les <i>vite</i> de Castiglione : construction d’une figure artistique	141
o Son identité	142
o Sa formation artistique	147
o Ses caractéristiques iconographiques et stylistiques	149
o Les connexions avec différents artistes	153
o Castiglione, « celebre incisore all’acquaforte »	156
La constitution des notices	160
o Analyse de sa renommée	160
o Les références aux ouvrages précédents	163
CHAPITRE 5 – Collectionner l’œuvre gravé de Castiglione au XVIII ^e siècle	169
Le collectionnisme d’estampes	170
o L’estampe, objet de collection : une mise en contexte	170
o Les manuels servant à la constitution d’une collection d’estampes	174
Les recueils étudiés et le contexte historique	181
o Un projet de grande envergure pour le Prince Eugène	183
o Une commande pour l’Angleterre : les albums Spencer	185
o La collection du Pape Pie VI restructurée	187
o Le fonds Lambertini à l’Istituto delle Scienze de Bologne	189
o Un duc et connaisseur au tournant du XIX ^e siècle : Albert de Saxe-Teschen	191
La formation de l’œuvre gravé de Castiglione	195
o Les estampes autographes	196
o D’après Castiglione : les estampes de traduction et les copies	199
o L’impact du contexte historique	203
Les critères de sélection	206
o Les premières impressions versus les épreuves des éditeurs	206
o Les estampes « uniques »	207
o L’acquisition de plusieurs exemplaires	210
Le classement dans les volumes	212
o L’ordre privilégié	212
o La composition des pages	215
o L’insertion des monotypes	222
La place de Castiglione dans les collections d’estampes	224
o La section génoise	224
o Les relations stylistiques	226

La matérialisation d'une idée	229
CHAPITRE 6 – L'histoire du catalogue raisonné des estampes de Castiglione	233
Ébauches et premiers résultats	234
o Un contexte fertile au développement des catalogues	234
o Un premier inventaire raisonné non publié par Pierre-Jean Mariette	237
o Heineken et l'établissement d'un répertoire méthodique	239
o Les catalogues et leurs modèles	243
La constitution de son répertoire d'estampes	247
o Vers un corpus « complet »	247
o Les attributions et identifications iconographiques au fil des siècles	250
o Le présumé autoportrait, perception et catalogage d'une œuvre complexe	257
o Les monotypes, une historiographie parallèle ?	260
La structure des notices	266
o L'introduction au répertoire	266
o Le classement des pièces	267
o La description des estampes	270
o Une estampe sous la loupe : le Génie de Castiglione	273
o Objet multiple : la question des états dans les catalogues étudiés	277
CONCLUSION DE LA PARTIE II	281
CONCLUSION – Entre perceptions historique et actuelle	283
BIBLIOGRAPHIE	289
Sources manuscrites (par ordre chronologique)	289
Sources primaires	290
Littérature secondaire	298
DOSSIER D'IMAGES	<i>voir le tome II</i>
ANNEXES	<i>voir le tome II</i>

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement mes directeurs de thèse : Prof. Dr Pascal Griener, pour ses conseils avisés et sa confiance, et Dr Christian Rümelin, pour sa générosité scientifique et son soutien. Je suis également très reconnaissante envers les membres du jury de thèse, Dr Jonathan Bober, Dr Giorgio Marini et Dr Michael Matile, et leur exprime toute ma gratitude pour le partage de leurs connaissances scientifiques.

J'adresse mes remerciements à l'Istituto centrale per la grafica à Rome qui m'a accueillie dans ses murs pendant deux années et tout particulièrement au directeur du cabinet des arts graphiques, Monsieur Fabio Fiorani, pour ses encouragements précieux, ainsi qu'au directeur du laboratoire de diagnostic des matrices, Monsieur Giuseppe Filipeto Trassari, pour son partage des connaissances relatives aux questions techniques. Je remercie infiniment toutes les institutions de recherche qui ont soutenu mon projet par l'octroi d'une bourse : le Fonds National de la Recherche scientifique ; la Fondation pour des bourses d'études italo-suisse ; l'Université de Neuchâtel, pour une subvention de l'Égalité des chances et une du Fonds des donations, et la Fondation François Verdier. Je pense également aux nombreux collaborateurs de musées et bibliothèques qui m'ont reçue dans leur institution et qui m'ont fourni des informations essentielles.

Je présente finalement mes plus sincères remerciements à mes amis et collègues, Camille Prenez et Marco Jalla, pour leurs relectures et suggestions pertinentes. Je souhaiterais encore exprimer une vive reconnaissance à ma famille qui m'a soutenue de manière inconditionnelle tout au long de cette expérience.

INTRODUCTION

Une perspective multidimensionnelle

Aujourd'hui, Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664) est considéré comme l'un des peintres-graveurs les plus ingénieux de l'Italie du XVII^e siècle¹. Ses expérimentations techniques et son assimilation de la leçon de son contemporain Rembrandt van Rijn (1606–1669) lui forgent une réputation internationale de son vivant ainsi qu'une place importante dans l'histoire de l'art. Cet artiste, né à Gênes, suit une formation de peintre et dessinateur. Au cours de sa carrière, il s'intéresse également à l'estampe et exécute une soixantaine d'eaux-fortes ainsi qu'une vingtaine de monotypes. La date et la ville dans laquelle Castiglione débute son activité d'aquafortiste ne sont pas connues. Il signe certes une de ses premières estampes, le *Jeune berger sur un cheval* (Bellini 5)², et reporte l'année 1638³. À cette période, il est de retour à Gênes après ses séjours romain et napolitain⁴. Exécutée dans la ville portuaire, l'eau-forte représentant une pastorale

¹ Dans ce travail, nous utilisons le terme anachronique de « peintre-graveur », employé pour la première fois par Adam van Bartsch (1757–1821), définissant les artistes qui pratiquent la peinture, le dessin et l'estampe. Lire par exemple la définition de Véronique Meyer qui décrit les peintres-graveurs comme des aquafortistes occasionnels : Meyer, Véronique, « Les peintres-graveurs français en Italie (1617–1650) », in : *Rome–Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, dir. par M. Bayard, Paris/Rome : Somogy/Académie de France à Rome (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome ; vol. 11), 2010, p. 109. Au sujet de la renommée de Castiglione, lire entre autres : *Castiglione : Lost Genius*. Catalogue d'exposition, Londres, Queen's Gallery, 1^{er} novembre 2013–16 mars 2014, éd. par T. Standring et M. Clayton, [Londres] : Royal Collection Publications, 2013, p. 81 ; Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta, « I grandi aquafortisti italiani del Seicento : Testa, Castiglione e Rosa », in : *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta : acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, éd. par G. Mariani, Rome : De Luca (Lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 3), 2005, pp. 55–61.

² Pour les références aux estampes de Giovanni Benedetto Castiglione, nous utilisons dans ce travail le catalogue raisonné de Paolo Bellini publié en 1982 : Bellini, Paolo, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milan : Ripartizione Cultura e Spettacolo, 1982.

³ L'inscription est difficilement lisible. La National Gallery de Washington a récemment acquis un premier état de cette eau-forte, sur laquelle la date de 1638 est clairement visible. Nous remercions Jonathan Bober pour cette précision, entretien du 5 février 2017. D'autres auteurs perçoivent la même date : BELLINI 1982, p. 60 ; Percy, Ann, *Giovanni Benedetto Castiglione : Master Draughtsman of the Italian Baroque*, introd. par A. Blunt, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1971, n° E4, p. 136.

⁴ Un document d'archives, datant du 29 juillet 1637, indique que Castiglione loue un appartement pour une année à Ascanio Spinola dans la région de San Pancrazio à Gênes. Archivio di Stato di Genova, NA6653, n° 340 ; *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 53. Pour une biographie de l'artiste, lire les contributions de Timothy Standring : Standring, Timothy J., « Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto », in : *Genua tempu fà : tableaux de maîtres actifs à Gênes du XVII^e au XVIII^e siècle et relations d'art et d'histoire entre la République de Gênes et la Principauté de Monaco*, éd. par T. Zennaro, Monaco : Maison d'Art, 1997, pp. 77–84 ; Standring, Timothy J., « La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione », in : *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione : il Grechetto*. Catalogue d'exposition, Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti, janvier–avril 1990, Gênes : SAGEP (Collona di strada nuova), 1990, pp. 13–28 ; Standring, Timothy J.,

témoigne de son expérience romaine et tout particulièrement de son intérêt pour l'œuvre de Claude Lorrain (1600–1682)⁵. Il est néanmoins possible qu'il exécute d'autres eaux-fortes avant cette date. La datation et l'attribution des estampes à Giovanni Benedetto Castiglione ne sont en effet pas évidentes et de nombreuses interrogations subsistent. Quelles sont les motivations qui poussent Castiglione à se lancer dans la gravure ? Comment le maître génois perçoit-il le médium et comment procède-t-il à la création de ses eaux-fortes ? Ces questions forment les diverses thématiques que nous traiterons dans notre thèse de doctorat. Ses estampes étant destinées à un certain public, nous analyserons également le point de vue des destinataires et la réception de son corpus.

Les finalités qui motivent Castiglione et ses contemporains à pratiquer l'eau-forte sont nombreuses. Certes, le facteur publicitaire est un critère important. Les estampes constituent en effet un excellent moyen pour recevoir de nouvelles commandes ou des offres de patronage. De cette manière, un peintre fait connaître son art à un large public international. Pour un artiste en quête de clients ou de mécènes, l'estampe représente le moyen privilégié de diffusion de son art⁶. Castiglione vend plusieurs de ses matrices aux éditeurs, ce qui constitue un revenu supplémentaire ainsi qu'une vulgarisation de son œuvre. En outre, certaines de ses eaux-fortes sont dédiées à un érudit en particulier, tel que Niccolò Simonelli (1611–1671). Même si les éditeurs De Rossi, qui achètent la plaque en question⁷, sont certainement à l'origine de cette dédicace, l'objectif reste identique : il importe d'atteindre de grands patrons susceptibles d'offrir de nouvelles

Genium Io : Benedicti Castilionis Ianuen : the Paintings of Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1663/65), thèse de doctorat soutenue à l'Université de Chicago, 1982.

⁵ Plusieurs auteurs soulignent ce lien, dont notamment Jonathan Bober dans son exposition *The Baroque Genius of Giovanni Benedetto Castiglione*, Washington, National Gallery of Art, 29 janvier–8 juillet 2012. Aucun catalogue n'a été publié à la suite de l'exposition. Lire également : *Claude Lorrain : the Enchanted Landscape. Catalogue d'exposition*, Oxford, Ashmolean Museum, 6 octobre 2011–8 janvier 2012, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 3 février–6 mai 2012, éd. par M. Sonnabend et J. Whiteley, Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2011.

⁶ La question de la diffusion des œuvres d'un artiste à travers la gravure est relevée dans plusieurs traités contemporains, dont entre autres celui de Samuel van Hoogstraten (1627–1678) : Blanc, Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle : la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne etc. : Peter Lang, 2008, pp. 115-124.

⁷ Il s'agit de l'eau-forte représentant *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16). Voir les différents index, dont : De Rossi, Lorenzo Filippo, *Indice delle stampe intagliate in Rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo De' Rossi*, Rome, 1735, pp. 49-50.

commandes. Outre cet avantage certain, l'estampe présente d'autres enjeux tout aussi pertinents pour Castiglione.

Ses premiers pas avec l'eau-forte concernent certainement un ensemble de circonstances, dans lequel le contexte socio-historique est fondamental. À Gênes, Castiglione a accès à la collection de son maître d'apprentissage, Giovanni Battista Paggi (1554–1627), qui comprend entre autres une grande quantité d'estampes⁸ ; il reçoit donc une initiation précoce à cet art. Cette collection, qui lui sert probablement de répertoire de modèles, lui ouvre également l'esprit à la production artistique de ses prédécesseurs comme de ses contemporains qui suscite un intérêt particulier chez ce jeune artiste. En tant que ville portuaire importante, Gênes revêt, tout comme Venise, un caractère cosmopolite accueillant de nombreuses communautés étrangères du Nord et parmi eux, de nombreux artistes⁹. Le peintre et graveur Sinibaldo Scorza (1589–1631) est l'un des premiers à interpréter la leçon des maîtres flamands¹⁰. Il partage avec Castiglione son intérêt pour la peinture du nord des Alpes et pour la représentation des animaux. Selon certains auteurs, il pourrait même l'avoir introduit à l'art de l'estampe¹¹. Castiglione ne suit probablement pas un enseignement officiel chez Scorza ; il entre toutefois en contact direct avec ce dernier, probablement dans l'atelier de Paggi¹². La présence à plusieurs reprises d'Antoon van Dyck (1599–1641) à Gênes entre 1621 et

⁸ Sur sa collection : Belloni, Venanzio, « A librai do sciö Paggi ; la biblioteca del Paggi », in : *Caroggi, crêuze e möntae : documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all'Ottocento*, Gênes : Emmebi, 1975, pp. 191-197. Au sujet de Paggi, lire : Lukehart, Peter M., *Contending Ideals : the Nobility of G. B. Paggi and the Nobility of Painting*, thèse de doctorat soutenue à The John Hopkins University, Baltimore, 1988 ; Newcome-Schleier, Mary, « Castiglione's Teacher Giovanni Battista Paggi », in : *Paragone, Arte*, vol. XXXVI, n° 419/423, 1985, pp. 193-201.

⁹ Au sujet du contexte génois au XVII^e siècle : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 17 ; Rivoallan, Anne, *Gênes et Rome 1590–1650 ; pratiques culturelles et échanges artistiques*, thèse de doctorat sous la dir. de M. Hochmann soutenue à l'École pratique des hautes études, Paris, 2013 ; *Genova nell'età barocca*. Catalogue d'exposition, Gênes, Galleria nazionale di Palazzo Spinola, mai–juillet 1992, éd. par E. Gavazza et G. Rotondi Terminiello, [Bologne] : Nuova Alfa, 1992 ; Gavazza, Ezia, « Giovanni Benedetto Castiglione e Genova (1640–1650) », in : *Il seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova*, Milan : Silvana, 1985, pp. 62-70.

¹⁰ De manière générale, les peintres génois, tout comme les collectionneurs, s'intéressent beaucoup aux peintres flamands représentant des scènes de genre. Lire par exemple : STANDRING 1982, p. 53.

Sur Scorza, lire entre autres : Wootton, Astrid, *Sinibaldo Scorza (1589–1631) : A Landscape Painter in Genoa and Savoy in the Early Seventeenth Century*, thèse de doctorat soutenue à l'University of Melbourne, 1998.

¹¹ Plusieurs auteurs soutiennent cette hypothèse, dont notamment : PERCY 1971, pp. 21-22.

¹² Il semblerait que Scorza dirige le studio de Paggi de 1627 à 1631 : *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 17-18 ; STANDRING 1982, p. 7.

1627 est également significative pour l'orientation artistique de Castiglione¹³. Le célèbre peintre flamand a un impact certain sur le jeune artiste, mais pas forcément dans le domaine de l'estampe puisqu'il exécute ses premières eaux-fortes après son séjour en Italie¹⁴. De manière générale, le contexte génois ne semble pas favoriser la pratique de la gravure¹⁵. Selon plusieurs études, Gênes ne bénéficie en effet pas d'un marché florissant pour les estampes¹⁶. Ainsi, seulement quelques artistes exécutent de telles œuvres dans cette ville. Luca Cambiaso (1527–1585) produit neuf xylographies dont l'attribution n'est pas certaine ; Girolamo Imperiale (actif vers 1622–vers 1660) accomplit, quant à lui, quatre eaux-fortes et Bernardo Strozzi (1581/1582–1644) une seule¹⁷. Outre Castiglione, il convient de mentionner un de ses suiveurs, Bartolomeo Biscaino (1632–1657) qui crée une quarantaine d'eaux-fortes. Par leur connexion avec l'œuvre de Castiglione, ses estampes sont souvent rapprochées de l'art de ce dernier¹⁸.

Bien que Gênes ne possède pas une tradition pour la gravure artistique, le contexte de sa formation est tout de même décisif pour Castiglione puisqu'il lui forge une culture, non

¹³ *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 21 ; *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, p. 13 ; PERCY 1971 p. 24. Sur Van Dyck et Gênes, lire entre autres : Boccardo, Piero, « Genova e Van Dyck : contesto e committenza », in : *Anton van Dyck : riflessi italiani*. Catalogue d'exposition, Milan, Palazzo Reale, 19 février–20 juin 2004, Milan : Skira, 2004, pp. 62–67 ; *Van Dyck a Genova : grande pittura e collezionismo*. Catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Ducale, mars–juillet 1997, éd. par S. J. Barnes, Milan : Electa, 1997 ; Ostrowski, Jan K., *Van Dyck et la peinture génoise du XVII^e siècle : aux sources du baroque dans un milieu artistique italien*, Cracovie : Nakl. Uni. Jagiellońskiego, 1981.

¹⁴ Il travaille déjà le cuivre pour Peter Paul Rubens (1577–1640), mais pas pour ses propres créations : *Van Dyck graveur : l'art du portrait*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 6 février–5 mai 2008, éd. par P. Torres, Paris : Le Passage, 2008 ; *Antoon van Dyck en de prentkunst*. Catalogue d'exposition, Anvers, Museum Plantin-Moretus, 15 mai–22 août 1999, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 9 octobre 1999–9 janvier 2000, éd. par G. Luijten *et al.*, Anvers : Open, 1999 ; Depauw, Carl, Luijten, Ger (éd.), *Antoine Van Dyck et l'estampe*, Anvers/Amsterdam : Antwerpen Open/Rijksmuseum, 1999 ; *Van Dyck und sein Kreis : Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums*. Catalogue d'exposition, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 18 mars–20 juin 1999, éd. par Th. Döring, Braunschweig : Herzog Anton Ulrich-Museum, 1999.

¹⁵ Lire par exemple : Ferrara, Stefano (dir.), *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologne : Compositori (Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto delle stampe ; vol. 6), 1977. En revanche, les artistes génois dessinent beaucoup. Paggi crée par exemple une académie du dessin : Boccardo, Piero, « Gênes triomphante : note sur la pratique du dessin et sur ses protagonistes à Gênes au XVII^e siècle », in : *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée, Le dessin en Italie dans les collections publiques françaises*, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2006, pp. 11–12.

¹⁶ Voir à ce sujet : Orenstein, Nadine M., « Printmaking by Genoese Artists », in : *Genoa Drawings and Prints ; 1530–1800*. Catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, dir. par C. Bambach *et al.*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 11–12.

¹⁷ Lire au sujet de ces artistes : Bober, Jonathan, Boccardo, Piero, *Luca Cambiaso : 1527–1585*, Milan : Silvana Editoriale, 2006 ; ORENSTEIN 1996, p. 11 ; Spicer, Joaneath (éd.), *Bernardo Strozzi : Master Painter of the Italian Baroque ; 1581/2–1644*, Baltimore : Walters Art Gallery, 1995.

¹⁸ Le surnom de « Grechetto » est assigné à Castiglione depuis le XVII^e siècle : Soprani, Raffaele, *Le vite de' pittori, scoltori et architetti Genovesi*, Gênes, 1674, pp. 223–226. Une étude de l'usage historique de ce surnom est effectuée au chapitre 4. Sur Biscaino, lire entre autres : Affronti, Fabrizio, « Biscaino e Castello : due artisti a confronto », in : *La Casana*, n° 1, 50.2008, pp. 42–49.

de l'estampe proprement dite, mais de l'objet multiple, qui contribue certainement à sa perception future du médium. Dans sa ville natale, Castiglione s'imprègne du concept de la répétition des compositions, notamment par la « manufacture » – pour reprendre le terme employé par Jonathan Bober – de dessins de Luca Cambiaso¹⁹. Cet artiste fait de la réplique du dessin sa spécialité ainsi que son mode de diffusion de son œuvre, ce médium étant selon lui plus adapté que celui de la gravure. Il crée dès lors un marché pour le dessin autonome, proche de l'esquisse, qui attire les patrons génois²⁰. Or, comme nous le verrons, Castiglione est particulièrement attentif au goût des potentiels clients et adapte son art à leurs préférences.

Les artistes travaillant à Gênes semblent porter un intérêt particulier aux propriétés picturales de leurs œuvres graphiques, ce qu'attestent entre autres les répliques des années 1550 de Luca Cambiaso ou les esquisses à l'huile de Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) et, plus tard, de Bernardo Strozzi²¹. Le caractère pictural et expérimental présent dans la tradition génoise est fondamental pour la compréhension de l'art graphique de Castiglione. En effet, les enjeux techniques suscitent une grande curiosité chez Castiglione, qui se lance alors dans une expérimentation particulièrement ingénieuse avec l'eau-forte et le dessin à l'huile. Ses ambitions l'amènent jusqu'à concevoir une technique d'impression nouvelle aux caractéristiques décidément picturales, le monotype.

Son arrivée à Rome au début des années 1630 et la découverte d'un milieu artistique particulièrement fécond sont aussi déterminantes pour la vision de Castiglione. Rome est, dès le XVI^e siècle, un grand centre de production et d'édition de la gravure²². Citons, à titre d'exemple, Étienne Dupérac (1520–1607), Giovanni Maggi (vers 1560–vers 1630)

¹⁹ Lire : Bober, Jonathan, « The Drawings of Luca Cambiaso », in : *Luca Cambiaso : 1527–1585*, éd. par J. Bober et P. Boccardo, Milan : Silvana Editoriale, 2006, pp. 67-91, en particulier p. 85 ; Bober, Jonathan, « The Drawings of Luca Cambiaso : a Postscript », in : *Luca Cambiaso : ricerche e restauri, actes du colloque, Moneglia, 11-12 mai 2007*, Gênes : Accademia Ligure di Scienze e Lettere (Collana studi e ricerche ; vol. 46), 2009, pp. 135-160.

²⁰ BOBER 2006, p. 80.

²¹ Voir à ce sujet le chapitre 2. Giulio Cesare Procaccini est à Gênes de 1618 à 1621 et travaille notamment pour Giovan Carlo Doria (1576–1625). Lire à ce sujet : Farina, Viviana, *Giovan Carlo Doria : Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florence : Edifir (Le voci del museo ; vol. 8), 2002, pp. 104, 105 et 108-11.

²² Michael Bury relève le caractère cosmopolite et international de la ville ainsi que son grand nombre de visiteurs qui favorisent l'industrie de l'estampe. Bury, Michael, *The Print in Italy, 1550–1620*, Londres : The British Museum Press, 2001, p. 121. Lire également : Witcombe, Christopher L. C. E., *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome : Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Londres : Miller, 2008.

et Francesco Villamena (1565–1625) parmi les graveurs renommés. Dans cette ville au caractère international, de nombreux peintres exercent également cet art : Antonio Tempesta (1555?–1630), actif à Rome dès 1580, crée des centaines d'estampes dans la Ville éternelle, la plupart d'après ses propres compositions. Federico Barocci (vers 1535–1612), malgré une petite production de seulement quatre eaux-fortes, a un impact important sur ses contemporains. Des artistes, venus de toutes parts à Rome pour une période plus ou moins longue, apportent également leur savoir-faire ou profitent de cette effervescence, comme par exemple Annibale Carracci (1560–1609), Ottavio Leoni (1578–1630) et Adam Elsheimer (1578–1610). Pendant le premier séjour romain de Castiglione, de nombreux peintres-graveurs sont actifs dans la ville, dont notamment Pieter van Laer (1599?–1642?), Claude Mellan (1598–1688), Claude Lorrain, Pietro Testa (1617–1650), Pier Francesco Mola (1612–1666), Salvator Rosa (1615–1673), Stefano della Bella (1610–1664) et Giovanni Francesco Grimaldi (1606–1680)²³. Un artiste arrivant à Rome ne peut ignorer cette effervescence. Outre les multiples peintres travaillant l'eau-forte parallèlement à leurs toiles, Rome abonde de mécènes et accueille une des plus grandes maisons d'édition, celle de la famille De Rossi²⁴. La ville devient dès lors un centre de diffusion artistique important.

L'assimilation de deux contextes différents – l'un orienté vers les expérimentations picturales et le système de répétition à Gênes et l'autre basé sur l'enthousiasme pour la gravure érudite à Rome – incite certainement Castiglione à se lancer dans une aventure graphique personnelle. La recherche de nouveaux phénomènes visuels par cet artiste est analysée en détail dans la présente thèse de doctorat dans l'objectif de comprendre le

²³ Au sujet des différents artistes : Albl, Stefan *et al.* (éd.), *I pittori del dissenso : Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa, actes du colloque, Rome, Istituto Storico Austriaco, 17 mai 2013*, Rome : Artemide, 2014 ; Fusconi, Giulia (éd.) *et al.*, *Pietro Testa e la nemica fortuna : un artista filosofo tra Lucca e Roma*, Rome : Palombi, 2014 ; Rosa-Rame, *Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Catalogue d'exposition, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, avril-juin 2014, Rome : Gangemi, 2014 ; Sonnabend, Martin, « Claude Lorrain : The Printmaker », in : *Claude Lorrain : the Enchanted Landscape*, Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2011, pp. 137-149 ; Ebert-Schifferer, Sybille, *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615–1673*, Rome : Campisano, 2010 ; Cropper, Elizabeth *et al.*, *Pietro Testa, 1612–1650 : Prints and Drawings*, Aldershot : Scolar Press, 1988 ; Langdon, Helen, « Salvator Rosa and Claude », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXV, n° 849, décembre 1973, pp. 778-785 ; Baudi Di Vesme, Alessandro, *Stefano della Bella : Catalogue Raisonné*, New York : Collectors Editions, 2 vols, 1971.

²⁴ Voir à ce sujet, le chapitre de transition. Lire notamment : Grelle Iusco, Anna, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi... : contributo alla storia di una stamperia romana*, Rome : Artemide, 1996 ; Consagra, Francesca, *The De Rossi Family Print Shop : A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome*, [Baltimore] : [s. n.], 1992.

processus de création aussi bien matériel que mental chez Giovanni Benedetto Castiglione. Cette étude nous conduira également à nous interroger sur la fonction de l'eau-forte et la perception de celle-ci par le maître, qui est un élément fondamental et inséparable de l'analyse de sa production artistique. Tel un reflet de son temps, la vision de Castiglione met en évidence le lien étroit entre peinture, dessin et eau-forte.

L'estampe comme médium pictural se réfère aux expérimentations techniques des peintres-graveurs, dont Castiglione est un des principaux protagonistes, mais aussi à la réception de l'estampe, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, en tant que témoin de l'histoire de la peinture²⁵. La présente thèse de doctorat est une étude, divisée en deux parties, de la perception de l'eau-forte des points de vue de l'artiste et du connaisseur. Il sera question de mener, dans un premier temps, une analyse minutieuse du processus de création de l'artiste et d'examiner, dans un deuxième temps, sa fortune critique ainsi que sa place dans l'histoire de l'art, de sa mort jusqu'au milieu du XIX^e siècle. L'intention est de croiser les regards entre deux perspectives, au premier abord antagonistes, qui correspondent cependant à deux approches complémentaires de l'étude du corpus des estampes de Castiglione. Cette méthode vise à enrichir les connaissances sur la production graphique de l'artiste et à mettre en lumière certaines pratiques fondamentales liées à l'étude de l'estampe.

Le présent travail n'est pas un catalogue raisonné des estampes de Giovanni Benedetto Castiglione. Il contient des études préliminaires indispensables à la formation d'un nouvel exemplaire revisité. Celles-ci démontrent premièrement que le dernier catalogue raisonné du maître génois, publié par Paolo Bellini en 1982 puis en 1985 dans *The Illustrated Bartsch*, est devenu obsolète²⁶. Deuxièmement, elles fournissent un point de

²⁵ Quant à *sculptor ludens*, cet énoncé se réfère à l'étude fondamentale de Johan Huizinga sur la perception du jeu. Il traduit parfaitement la vision de jeu sérieux et de défi artistique transmise par les expérimentations des peintres-graveurs : Huizinga, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, 8^e éd., trad. du néerlandais par C. Seresia, [Paris] : Gallimard (Les essais ; vol. 47), 1951.

²⁶ Bellini, Paolo (éd.), *The Illustrated Bartsch : Italian Masters of the Seventeenth Century : Canini, G. B. Castiglione, S. Castiglione, Galestruzzi, Giudi, Sacchi*, vol. XLVI, New-York : Abaris Books, 1985 ; BELLINI 1982. De nombreux changements d'attribution ont eu lieu ces dernières années et la question des états est à revoir dans son entier.

vue nouveau sur la perception de l'eau-forte par l'artiste et serviront de base à l'élaboration d'un tel catalogue²⁷.

Giovanni Benedetto Castiglione est un artiste aux multiples facettes. Peintre-graveur curieux de la production artistique de son temps, il est décrit par Jonathan Bober comme l'interprète le plus créatif du Baroque, en le distinguant ainsi d'un créateur²⁸. Son regard sur la production de ses prédécesseurs et contemporains le mène à présenter sa propre vision aux problèmes, notamment celui des limites techniques de l'eau-forte. Il bénéficie en outre d'une réputation remarquable de son vivant ainsi que tout au long du XVIII^e siècle. Finalement, son corpus de taille raisonnable, réunissant une soixantaine d'eaux-fortes et une vingtaine de monotypes, permet de procéder à un examen systématique et approfondi de son contenu. Castiglione incarne dès lors le sujet idéal pour analyser, sous deux perspectives diverses, certaines pratiques culturelles et artistiques dans l'objectif de fournir une recherche méthodique innovante sur un artiste et sur le médium de l'estampe.

²⁷ Certains aspects, particulièrement complexes, n'ont pas pu être traités dans leur ensemble dans ce travail car ils concernent des questions beaucoup plus vastes, telles que la considération générale d'un état d'une estampe, et également la recherche approfondie d'éventuels nouveaux exemplaires. L'élaboration du nouveau catalogue raisonné des estampes de Castiglione est prévue dans le cadre d'un post-doctorat.

²⁸ Conférence de Johnathan Bober à la National Gallery de Washington, juin 2012.

PARTIE I

Le processus de création chez Giovanni Benedetto Castiglione

INTRODUCTION A LA PARTIE I

Au XVII^e siècle, l'eau-forte est la technique la plus employée parmi les artistes pratiquant également le dessin et la peinture²⁹. Giovanni Benedetto Castiglione fait preuve d'une grande capacité et d'une compréhension approfondie du médium, tel que le démontre *Circé transformant Ulysse et ses compagnons* (Bellini 60). D'un point de vue technique, cette estampe est parfaitement réussie : les traits sont mordus de manière nette et régulière et aucune marque du cuivre n'est visible. La qualité d'impression est en outre maintenue sur de nombreux tirages. Les grands développements techniques apparaissant dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les moyens restent encore limités dans la représentation de l'aplat en gravure³⁰. Pour les peintres-graveurs des XVI^e et XVII^e siècles, il est en effet question d'une recherche d'un effet de teinte qui complète le travail à la ligne de l'eau-forte. Leurs expérimentations sont multiples pour obtenir différents tons, afin de représenter une surface et non seulement des traits³¹. Les artistes tentent dès lors de détourner ces contraintes par divers moyens, premièrement en variant l'emploi des outils produisant diverses largeurs de trait et en adoptant la méthode du pointillé³². Pieter Fransz. de Grebber (1600–1652) et Stefano della Bella développent par exemple la technique du lavis en gravant directement sur la plaque de cuivre à l'aide d'un pinceau trempé dans l'acide³³. L'effet ne dure cependant pas longtemps et, après quelques impressions, la teinte disparaît rapidement. Hercules Segers (1589/90–vers 1638) emploie une technique contraire en tentant, non de

²⁹ Griffiths, Antony, *The Print before Photography : an Introduction to European Printmaking 1550–1820*, Londres : The British Museum Press, 2016 ; Griffiths, Antony, *Prints and Printmaking : an Introduction to the History and Techniques*, 3^e éd., Londres : British Museum Press, 2004, p. 62. Lire entre autres : Röver-Kann, Anne (éd.), *Mit der schnellen Nadel gezeichnet : Experiment Radierung im Jahrhundert Dürers*, Brême : Hachmann-Edition, 2 vols, 2008.

³⁰ Pour un manuel complet sur les techniques de gravure en creux, voir : Stijnman, Ad, *Engraving and Etching 1400–2000 : a History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Londres : Archetype Publ. etc., 2012.

³¹ Sur les expérimentations techniques au XVII^e siècle, voir : Stijnman, Ad, « Experiment and Trial : Technical Developments in 17th-century Intaglio Printmaking, an Overview », in : *In Monte Artium*, n° 3, 2010, pp. 115-126 ; Cole, Michael, « Fluid Boundaries : Formations of the Painter-Etcher », in : *The Early Modern Painter-Etcher*, éd. par M. Cole, University Park, Penn : Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 5-35.

³² Tel que Federico Barocci et Jacques Bellange, comme le démontre Antony Griffiths : GRIFFITHS 2004, p. 78.

³³ STIJNMAN 2012, pp. 210-211 ; Bernini Pezzini, Grazia (éd.), *Le tecniche d'incisione : l'acquaforte*, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome : Sistemi Informativi, 1988, p. 70.

creuser le métal, mais de lui donner un relief³⁴. Ses essais imprimés sur différents matériaux, plus ou moins proches du papier, poursuivent un but similaire. À ces expérimentations pour la création d'un effet teinté s'ajoutent les premières tentatives à l'aquatinte par Jan van de Velde IV (vers 1620–1686) ainsi que le développement de la manière noire par Ludwig von Siegen (1609–1680) à Amsterdam en 1642³⁵. Ce dernier partage sa technique mécanique avec ses élèves qui la reprennent et l'approfondissent. Outre l'étape de la gravure, la phase d'impression offre de nombreuses possibilités d'accentuer le clair-obscur. Les artistes exploitent également le potentiel de cette étape. Ainsi, nombreuses sont les estampes où l'encre sur la plaque n'est pas complètement essuyée avant l'impression. *Les Trois croix* de Rembrandt van Rijn constitue sans doute l'exemple le plus illustrateur³⁶. Un tel jeu de l'encre est déjà visible chez Albrecht Dürer (1471–1528), puis, au XVII^e siècle, chez de nombreux artistes aussi bien au nord comme au sud des Alpes, à l'instar de Cornelis de Wael (1592–1667), Ferdinand Bol (1616–1680) et Simone Cantarini (1612–1648)³⁷.

Comme ses prédécesseurs et contemporains, Giovanni Benedetto Castiglione tente à sa manière de remédier aux limites de la technique. Pour cela, il s'intéresse aux méthodes employées par ses collègues, qu'il adapte et développe de manière personnelle. Castiglione combine fréquemment plusieurs techniques sur une même matrice, dont la

³⁴ *Hercules Segers : Painter, Etcher*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 7 octobre 2016–8 janvier 2017, New York City, The Metropolitan Museum of Art, 13 février–21 mai 2017, éd. par H. Leeftland et P. Roelofs, Amsterdam : Rijksmuseum, 2 vols, 2017 ; STIJNMAN 2010, p. 120 ; *The Glory of the Golden Age : Drawings and prints*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 15 avril–16 juillet 2000, éd. par G. Luijten *et al.*, vol. II, Zwolle : Waanders, 2000, pp. 59–63.

³⁵ STIJNMAN 2012, p. 121 ; Wiebel, Christiane, *Aquatinta oder « Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen » : das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis Goya*, Munich etc. : Deutscher Kunstverlag, 2007 ; GRIFFITHS 2004, pp. 85 et 92 ; Stijnman, Ad, « Jan van de Velde IV and the Invention of Aquatint », in : *Print Quarterly*, vol. VIII, n° 2, 1991, pp. 153–163.

³⁶ New Hollstein Dutch 274-4(5). Au sujet de cette estampe, lire : Hinterding, Erik *et al.*, *Rembrandt the Printmaker*, Zwolle : Waanders, 2000, n° 73, pp. 297–304 ; White, Christopher, *Rembrandt as an Etcher : a Study of the Artist at Work*, 2^e éd., New Haven etc. : Yale University Press, 1999. Au sujet de l'impact de Rembrandt sur les autres peintres-graveurs : Hausler, Bettina, *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Munich : Kopierfabrik, 2002 ; Hausler, Bettina, « 'An Rembrandt kann keiner vorbei' : Rembrandtismus in der Druckgraphik », in : *Druckgraphik : Funktion und Form*, éd. par R. Stalla, Munich/Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 81–91.

³⁷ Comme par exemple : Cornelis de Wael, *Les prisonniers dans leur cellule*, 1630–1646, eau-forte, 117 x 148 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-103.398, Hollstein Dutch 22-2(3) ; Ferdinand Bol, *Le sacrifice de Gédéon*, 1640–1644, eau-forte et pointe sèche, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-BI-1986, Hollstein Dutch 2-1(5) ; Simone Cantarini, *Adam et Ève avec le serpent*, s.d., eau-forte, 200 x 173 mm, Cambridge (MA), Harvard Art Museums, S.1.57.1, B. XIX 122.1. Sur les expérimentations de Dürer, lire : Dackerman, Susan, « Dürer's Etchings : Printed Drawings ? », in : *The Early Modern Painter-Etcher*. Catalogue d'exposition, Philadelphie, Arthur Ross Gallery, 14 avril–11 juin 2006, éd. par M. Cole, University Park : The Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 36–51.

Résurrection de saint Lazare (Bellini 59) en est le paradigme. Transgressant régulièrement les règles et les normes conventionnelles, il se lance dans des recherches inédites. Ses résultats ne sont pas forcément des réussites techniques et souvent de nombreux défauts ou accidents surviennent. Néanmoins, les nouvelles solutions que propose Castiglione deviennent son langage stylistique propre.

Le rôle de Giovanni Benedetto Castiglione dans cette recherche collective est encore inconnu³⁸. Cette première partie de notre thèse de doctorat examine donc le processus de création de l'artiste. L'analyse de ses divers procédés techniques se fonde sur le matériel examiné dans plus d'une trentaine de collections en Europe et aux États-Unis, soit plus de 1'600 estampes de la main de Castiglione. Confronté aux contraintes du médium, le maître génois cherche des solutions nouvelles en eau-forte, aussi bien dans l'exécution des lignes que dans la création d'une teinte avec une technique en contradiction avec de telles ambitions. La présente étude considère également le regard de Castiglione sur les échanges artistiques, analysé dans le contexte socio-historique du milieu du XVII^e siècle, ainsi que la question du marché des estampes.

Le défi technique se situe principalement au niveau des zones d'aplat. L'analyse de la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) révèle un aspect important de la création d'une eau-forte chez l'artiste, mais également sa compréhension du médium et son dépassement des limites techniques. C'est pourquoi, elle sert de fil conducteur au premier chapitre qui décrit sa quête de l'aplat en eau-forte et présente certains de ses résultats. Outre cette eau-forte, l'étude comprend l'œuvre gravé de Castiglione et la production de ses prédécesseurs et contemporains, à titre de comparaisons. L'exploration de toutes les possibilités envisagées par Castiglione afin de créer de nouveaux phénomènes visuels ne se limite pas seulement à l'estampe, ni à la représentation de l'aplat. Le deuxième chapitre concerne dès lors les problématiques

³⁸ Une telle recherche sur la création technique de ses eaux-fortes n'avait pas encore été menée de manière approfondie. Sue Welsh Reed mentionne très brièvement quelques expérimentations de Castiglione dans son catalogue : *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*. Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, janvier-avril 1989 ; Cleveland, Museum of Art, avril-juin 1989 ; Washington, National Gallery of Art, septembre-novembre 1989, éd. par S. Welsh Reed et R. W. Wallace, Boston : Museum of Fine Arts, 1989, pp. XXX, 262-269. En revanche, des études récentes ont été effectuées sur l'iconographie de ses eaux-fortes et leur signification, voir entre autres : Sganzerla, Anita, *Invention and Erudition in the Art of Giovanni Benedetto Castiglione. Case Studies, c. 1645-55*, thèse de doctorat soutenue en janvier 2014 au Courtauld Institute of Art de Londres, 2014 ; Sposato-Friedrich, Ester, *G. B. Castiglione : nuove proposte di lettura di un'iconografia enigmatica*, Munich : Herbert Utz Verlag, 2014.

liées à la réalisation d'une teinte mais aussi d'une esquisse dans l'ensemble de ses œuvres sur papier. Les expérimentations entreprises par Castiglione dans ses eaux-fortes sont confrontées à celles qu'il adopte dans ses dessins à l'huile et ses monotypes. Finalement, la première partie de notre thèse se conclut par l'analyse de sa méthode de travail. Le troisième chapitre est consacré, d'une part, au processus de synthèse de ses sources d'inspiration et, de l'autre, à la construction et à l'usage d'un répertoire de modèles identique pour tous les médiums. L'objectif de la première partie est de fournir une étude comparée du processus de création de ses œuvres sur papier, qui mène à la diffusion de son art et à la réception de ses estampes auprès du public.

CHAPITRE 1 – La *Résurrection de saint Lazare* : un compendium de ses expérimentations techniques

Giovanni Benedetto Castiglione travaille d'une manière particulière pour sa *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), exécutée dans les années 1640 (Fig. 1)³⁹. L'eau-forte possède un caractère pictural, autant dans son exécution que dans son résultat final. L'objectif est la création d'un aplat qui intensifie son clair-obscur. Castiglione souhaite en effet obtenir un fort contraste entre la lumière éclatante du Christ et l'obscurité des ténèbres. Les traits mordus par l'acide, même superposés, ne le satisfont pas. Il éprouve alors diverses méthodes pour arriver à ses fins, dont certains procédés proviennent de ses prédécesseurs ou contemporains. Il joue sur plusieurs niveaux, notamment sur la teinte de la plaque, les griffures non gravées, la multiplication des bains d'acide et la création de traits blancs. Il construit dès lors son œuvre en diverses étapes successives. Giovanni Benedetto Castiglione se comporte, non comme un graveur professionnel, mais comme un artiste travaillant sur les limites du médium, laissant ainsi apparaître de nombreux défauts techniques. Cette eau-forte présente en effet plusieurs défauts, telles que des marques non intentionnelles et des problèmes de vernis qui n'adhère pas à la plaque. La *Résurrection de saint Lazare* constitue à nos yeux le compendium de toutes les expérimentations entreprises par Castiglione. L'étude minutieuse de ses différentes étapes de travail, analysées selon leur ordre de création, révèle sa compréhension du médium sous un regard nouveau.

³⁹ Les résultats sur le procédé technique de Castiglione ont été analysés en partie avec le Laboratorio di diagnostica delle matrici de l'Istituto centrale per la grafica à Rome, et principalement avec le Prof. Giuseppe Filipeto Trassari et Lucia Ghedin, que nous tenons à remercier pour leur aide dans la compréhension et l'identification des techniques de gravure employées par Castiglione.

Afin d'établir les conclusions suivantes, nous avons travaillé sur quarante-neuf exemplaires de la *Résurrection de saint Lazare* observés en Europe et aux Etats-Unis : Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, avant 1645, eau-forte, deux états, 227 x 317 mm, Bellini 59. Pour une liste des exemplaires examinés, voir l'annexe I.

La création de nuances grises

O La préparation de la plaque

Afin de former un clair-obscur à la fois contrasté et harmonieux, Castiglione travaille les nuances de teintes tant au niveau de la surface que des traits. Il commence par produire un effet d'obscurité sur l'ensemble de la plaque. La *Résurrection de saint Lazare* possède un fond composé de rayures horizontales plus ou moins régulières et non gravées. Pour la réalisation de cette teinte, Castiglione peut procéder de deux manières différentes : soit il griffe la plaque avant l'application du vernis, soit il emploie un support qui n'est pas élaboré correctement⁴⁰. La préparation du cuivre se travaille normalement en plusieurs étapes avant d'y dessiner la composition à graver. Les traités d'Abraham Bosse (1604–1676) et d'Alexander Browne (actif vers 1659–meurt en 1706) ou encore, plus tard, l'*Encyclopédie méthodique* décrivent le travail nécessaire à l'élaboration d'une plaque de cuivre⁴¹. Étant donné les efforts conséquents qu'exigent cette tâche, les auteurs précisent que les graveurs achètent fréquemment leurs planches déjà prêtes chez un *calderari* ou *ramari* en italien et chaudronnier en français pour éviter ce labeur⁴². Le degré de finition des cuivres vendus n'est cependant pas précisé ; il semble qu'il varie selon les cas. Selon Abraham Bosse, les plaques sont généralement prêtes à l'usage au XVII^e siècle⁴³. Alexander Browne considère, quant à lui, que « at first you buy the Copper rough, then you have it planished, if you cannot do it your self ; when it is planished, then you polish it with these following Instruments⁴⁴. » D'après lui, le graveur doit encore s'occuper de deux étapes importantes après l'achat. Dès lors, les matrices sont également achetées sans la phase de polissage afin d'éviter de les griffer avant leur utilisation.

⁴⁰ Il est possible que Castiglione exécute des griffures horizontales supplémentaires sur le cuivre pour accentuer cet effet. Les marques sont en effet plus intenses que celles visibles sur la *Fête de Pan* (Bellini 10) par exemple.

⁴¹ Bosse, Abraham, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols*, Paris, 1645, pp. 12-15 ; Browne, Alexander, *Ars Pictoria or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, and Etching*, Londres, 1669, pp. 97-110 ; *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, vol. II, 2^e partie, Paris, 1763, voir l'article « chaudronnier » ; Lacombe, Jacques, *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, T. I, Paris, 1783, pp. 630-637.

⁴² BOSSE 1645, p. 13 ; BURY 2001, p. 29.

⁴³ BOSSE 1645, p. 13.

⁴⁴ BROWNE 1669, p. 108.

Giovanni Benedetto Castiglione omet intentionnellement l'étape du polissage de la plaque pour sa *Résurrection de saint Lazare*. Celle-ci est alors griffée par le ponçage de l'opération précédente et lors de l'impression, de nombreux traits horizontaux sont imprimés, ce qui octroie un fond teinté à la composition. Selon les irrégularités et l'intensité de certaines marques, notamment autour de Lazare et sur la pierre, il est même envisageable que Castiglione ajoute de nouvelles marques en rayant le cuivre avant l'application du vernis. Dans les deux cas, il souhaite travailler sur une plaque non polie afin d'élaborer une base grise sur laquelle il peut créer son clair-obscur. Cette première étape dévoile déjà une conception personnelle de l'eau-forte en termes de surfaces, à savoir en zones à assombrir ou à éclaircir.

Plusieurs eaux-fortes de Castiglione possèdent des rayures sur la plaque, qui sont généralement plus régulières et plus fines que sur la *Résurrection de saint Lazare*. En effet, le fond de la matrice n'est pas parfaitement poli sur les eaux-fortes suivantes : la *Fête du dieu Pan* (Bellini 10), *Thésée cherchant les armes de son père* (Bellini 13), la *Nativité avec Dieu le Père et les anges* (Bellini 22), la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57) et *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61). Un système de marques régulières, soit verticales soit horizontales, offre ainsi une teinte grise uniforme à l'ensemble. Des marques moins régulières sont perceptibles sur d'autres estampes, telles que dans les scènes pastorales (Bellini 5, 6 et 7) et la *Nativité inachevée* (Bellini 62)⁴⁵. Dans ces derniers exemples, comme dans la *Résurrection de saint Lazare*, de nouvelles rayures sont probablement ajoutées par Castiglione. D'autres eaux-fortes, en revanche, présentent un fond parfaitement blanc, à l'image de *Circé transformant les compagnons d'Ulysse* (Bellini 60). Lorsque Castiglione juge qu'un fond entièrement poli est nécessaire, il se procure dès lors une plaque lisse ou se charge de la lisser.

Sur quelques tirages de la grande série des têtes orientales (Bellini 41-45), des traces de brunissoir visant à atténuer les marques du cuivre sont visibles. L'estampe du *Vieil homme de profil* (Bellini 41), conservée à la Bibliothèque nationale de France⁴⁶, dévoile un tel usage de cet outil (Fig. 2). Cependant, Castiglione entreprend le polissage de la

⁴⁵ Il est possible que certaines marques apparaissent au fil des impressions de la plaque.

⁴⁶ Giovanni Benedetto Castiglione, *Vieil homme de profil vers la droite*, vers 1640-45, eau-forte et pointe sèche, 187 x 134 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094219, Bellini 41.

plaque après le dessin de la composition, puisque les traces du brunissoir respectent les contours des formes, notamment derrière la nuque du personnage. Castiglione n'hésite pas à employer différents moyens afin d'atténuer ces lignes si elles ne sont pas désirées. Ainsi, lorsque les fines marques du cuivre sont visibles à l'arrière-plan de certaines gravures, elles sont intentionnelles et contribuent à la signification de la représentation. La matrice de la *Fête de Pan* (Bellini 10), conservée à l'Istituto centrale per la grafica, contient toujours de telles marques. Castiglione conçoit dès lors la préparation de la plaque comme un langage formel, au même titre que les traits gravés (etched lines)⁴⁷. Il utilise les possibilités matérielles du cuivre afin de travailler sur un fond gris, disposant de la sorte d'un outil supplémentaire pour la réalisation d'une teinte. Un tel usage de la plaque est généralement considéré comme une faute technique par les graveurs professionnels⁴⁸. Néanmoins, cette pratique est fréquemment utilisée par les artistes dès la seconde moitié du XVI^e siècle, dont notamment par Battista Franco (vers 1510–1561), Giacomo Palma il Giovane (1548–1628) et Annibale Carracci⁴⁹. Cornelis de Wael, graveur flamand habitant successivement à Gênes et à Rome, emploie également des cuivres non polis⁵⁰.

o *L'usage de traits non gravés, un procédé pictural*

Castiglione applique un vernis mou sur sa plaque non polie. Il trace une première composition à l'aide d'une pointe qui soulève le vernis et griffe la matrice. Certaines rayures sont protégées de l'acide par l'application d'un second vernis avant l'immersion de la planche. À ces endroits, les lignes sont donc seulement griffées et non mordues par l'acide⁵¹. Le ciel représenté dans l'angle en haut à droite est la zone la plus intéressante à

⁴⁷ En français, il n'existe pas de verbe indiquant que les traits sont mordus à l'acide, tel qu'en anglais « to etch » et en allemand « radieren ». À défaut d'un terme plus précis, nous utilisons parfois l'expression « traits gravés ».

⁴⁸ Comme l'indique les instructions des dictionnaires analysés précédemment. Lire également : *Italian Etchers* 1989, p. XXII.

⁴⁹ Voir par exemple les estampes suivantes : Battista Franco, *La Résurrection du Christ*, 1530–1561, eau-forte, 198 x 138 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.870, Bartsch XVI 125.18 ; Palma il Giovane, *Saint Jean-Baptiste*, vers 1611, eau-forte, 153 x 114 mm, Bartsch XVI 291.19 ; Annibale Carracci, *La Sainte Famille*, 1590, eau-forte et burin, 164 x 219 mm, Bartsch XVIII 187.11.

⁵⁰ À l'image de : Cornelis de Wael, *Les personnages souls aux portes de la ville*, numéro de la série 7/19, 1630–1648, eau-forte et burin, 116 x 148 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-61.648, Hollstein Dutch 11-3(3).

⁵¹ Cette technique est à différencier de la pointe sèche car l'objectif n'est pas le même : les lignes ne sont pas gravées dans le métal par la pointe, mais seulement griffées. Beaucoup plus subtiles, elles sont

ce niveau (Fig. 3). L'espace est composé de traits légers, non gravés, et uniquement perceptibles sur les premières et bonnes impressions de la plaque. Certains traits mordus à l'acide, tels que les rayons du Christ, se prolongent ensuite en lignes griffées. Castiglione ajoute également une touche de vernis sur le muret à droite de la main brandie en l'air. Les rayons du Christ traversant cet espace sont gravés (etched) aux deux extrémités, mais pas dans la partie centrale, qui est protégée par le vernis. De cette manière, Castiglione souhaite probablement mettre en évidence la main du personnage, en créant une zone de lumière à sa droite, afin d'accentuer l'effet de stupeur. Parfois, la seconde couche de vernis n'adhère pas parfaitement au support ; c'est pourquoi des points noirs ressortent à cet endroit.

Afin de protéger les lignes griffées de l'acide, Castiglione peint cette zone avec un pinceau enduit de vernis. Si l'on regarde attentivement l'aura du Christ, en particulier les rayons sur la gauche, on remarque que leur configuration arrondie révèle la forme du pinceau utilisé. Les contours des rayons sont donc dessinés par le passage du pinceau, le geste de l'artiste étant toujours perceptible. Ce procédé dévoile une fois de plus la conception picturale de cette eau-forte par Castiglione. Chez cet artiste, la plaque de cuivre peut devenir un support sur lequel il peint.

Dans le ciel à droite, l'ensemble des traits fins non gravés forme une teinte grise. Avec un peu de distance, les lignes se confondent et deviennent une surface unie. Par la création de telles griffures, Castiglione module le dégradé de son clair-obscur. En effet, cette subtilité lui permet de créer une teinte plus foncée que la couleur du papier, mais plus claire que les lignes mordues par l'acide. De cette manière, il distingue la lumière divine émanant de Jésus de l'obscurité du ciel, sans pour autant fermer l'auréole autour du Christ⁵². Les lignes griffées mettent en valeur l'aura du personnage, tout en présentant une ouverture vers les cieux. L'effet se perd au cours des impressions ; c'est pourquoi l'observation de premières impressions est essentielle pour la compréhension des intentions de Castiglione dans l'utilisation d'un procédé pictural.

considérées comme un ensemble formant une teinte grise et non comme des lignes distinctes. Le résultat visuel est donc différent, tout comme leur durabilité.

⁵² Comme il est fréquent dans l'iconographie de ce thème ; voir par exemple la *Résurrection de saint Lazare* par Jan Lievens (1607-1674), datant de 1630-1640 : Hollstein 7.I.

Des lignes griffées très légères, uniquement visibles sur les premiers tirages, apparaissent sur plusieurs eaux-fortes de Castiglione. Ce dernier protège régulièrement les lignes dessinées sur la matrice de toute morsure à l'acide, obtenant dès lors des traits fins qui ne sont jamais entrés en contact avec le mordant⁵³. Dans la partie supérieure de *Thésée enterrant les armes de son Père* (Bellini 13) par exemple, les traits gravés se poursuivent en lignes griffées. Il supprime de cette manière plusieurs motifs de ses compositions, comme la main de Diogène, qui était premièrement dessinées, et quelques hachures dans le ciel de cette composition (Bellini 16). Dans la *Nativité* horizontale (Bellini 22), les rayons autour de Dieu sont aussi retravaillés ainsi. Castiglione dessine dans un premier temps des rayons continus qu'il décide ensuite de raccourcir afin de dégager la partie autour de la figure divine, lui rendant ainsi son importance. Quelques traces de ceux-ci sont encore visibles sur certaines impressions⁵⁴.

Au XVI^e siècle, Federico Barocci avait déjà utilisé le potentiel des lignes uniquement griffées et non mordues à l'acide. Au cours de sa carrière, il exécute seulement quatre estampes, dont l'*Annonciation* créée autour de 1584, qui reproduit le tableau commandé par le Duc d'Urbino pour sa chapelle à Loreto (Fig. 4)⁵⁵. Afin de créer les zones d'ombre, Barocci utilise un système de hachures serrées, parallèles et croisées, et effectue également des pointillés pour les modelés. L'originalité consiste en l'application d'un vernis de protection sur les hachures dessinées à l'aide d'un pinceau. Il peint avec le vernis sur la plaque de cuivre afin d'empêcher l'acide de graver certains traits. Les hachures parallèles très subtiles sont encore perceptibles dans les rayons. Outre la nuance de teinte, les coups de pinceau, enduit de vernis, dessinent les contours des rayons divins. Leur trace porte donc une signification, puisqu'elle représente une forme.

⁵³ Dans ce travail, nous distinguons ce procédé de l'usage du vernis de protection pour établir plusieurs niveaux de morsures à l'acide.

⁵⁴ Comme : Giovanni Benedetto Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père*, vers 1650, eau-forte, état unique, 205 x 403 mm, Parma, Biblioteca Palatina, 4060, Bellini 22 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père*, vers 1650, eau-forte, état unique, 208 x 405 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild, 13133 LR, Bellini 22 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père*, vers 1650, eau-forte, état unique, 205x 405 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.89, Bellini 22.

⁵⁵ Federico Barocci, *L'Annonciation*, vers 1584, eau-forte, 437 x 316 mm, Londres, British Museum, V.8.151, Bartsch XVII 2.1. Sur l'estampe, voir l'analyse suivante : Mariani, Ginevra (éd.), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta : acquaforte, aquatinta, lavis, ceramolle*, Rome : De Luca (Lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 3), 2005, p. 33 ; BERNINI PEZZINI (éd.) 1988, pp. 73-81. Sur Barocci, voir le catalogue d'exposition : *Raffaello, Parmigianino, Barocci : metafore dello sguardo*. Catalogue d'exposition, Rome, Musei Capitolini, 2 octobre 2015–10 janvier 2016, éd. par M. Faietti, Rome : Palombi Editori, 2015.

Barocci développe un procédé particulièrement novateur que Castiglione reprend, sous une nouvelle forme, quelques décennies plus tard.

Le potentiel de la morsure à l'acide

Après la création d'une teinte grise, Giovanni Benedetto Castiglione développe différents procédés afin d'explorer au maximum le potentiel de la ligne gravée. Dans le but de moduler l'intensité des traits, il utilise plusieurs outils, varie la pression de la pointe lors du dessin de la composition sur le vernis et multiplie les bains d'acide. À l'instar de ses contemporains italiens, Castiglione emploie l'acide nitrique, qui grave très rapidement le cuivre. Les traits sont donc moins nets et ressortent dès lors comme des pointillés. Rembrandt, au contraire, utilise le mordant hollandais beaucoup plus lent⁵⁶.

O Le jeu de la ligne

L'exploration du potentiel de la ligne permet à Castiglione de modifier l'atmosphère qu'il souhaite transmettre, que ce soit l'obscurité des ténèbres ou la clarté d'une bacchanale, mais aussi de diversifier le rendu des textures. En 1931, Henri Focillon décrit la ligne de Giovanni Benedetto Castiglione :

« Les valeurs sont obtenues par un 'foin' de tailles enchevêtrées, les indications du modelé dans la lumière par un système de grignotis très caractéristique, ou par un système de points mordus, souvent d'une jolie qualité (les pièces d'armure de la Circé, par exemple). [...] Ce qui est bien à lui, c'est cette espèce de fourrure dont il aime à velouter les surfaces et qui sont faites d'un curieux réseau de tailles bouclées. Nous nous trouvons à l'extrême opposé de Callot, de Stefano della Bella et de tous les graveurs dits à taille unique, qui ne croisaient jamais leurs travaux. Castiglione ne croise pas seulement, il multiplie une végétation de touffes à peine perceptibles, qui feutre la forme, qui l'enveloppe avec beaucoup de charme, qui donne au visage vieilli comme à la muraille ruinée, au vase ou au chapiteau rongés, leur exacte qualité de matière⁵⁷. »

⁵⁶ Nous remercions Giuseppe Filipeto Trassari (Istituto centrale per la grafica) pour ces informations. Au sujet des matrices de Rembrandt, lire : Hinterding, Erik, *The History of Rembrandt's Copperplates : with a Catalogue of Those that Survive*, Zwolle : Waanders, 1995 ; Schwartz, Gary (éd.), « The Technique of Etching in Rembrandt's Time », in : *The Complete Etchings of Rembrandt : Reproduced in Original Size*, New York : Dover Publications, 1977, pp. 13-18.

⁵⁷ Focillon, Henri, *Maîtres de l'estampe : peintres graveurs*, Paris : Laurens, 1930, p. 96.

La citation résume l'éventail des possibilités que Castiglione prend en considération, non seulement pour la *Résurrection de saint Lazare*, mais pour tout son œuvre gravé. Il joue sur un équilibre contrasté entre les espaces sombres, composés d'une multitude de lignes, et les espaces lumineux, exempts pour leur part de trait. Les zones claires sont représentées par quelques lignes subtiles, esquissant seulement le contour des objets ou des personnages. Au contraire, les zones d'ombre sont exécutées de diverses manières. Les hachures peuvent autant être perpendiculaires et serrées que parallèles et espacées, telle l'ombre sur les satyres dans l'eau-forte représentant les *Satyres devant un vase* (Bellini 12) ou encore sur le personnage debout à droite dans la *Fête de Pan* (Bellini 10). La rapidité avec laquelle Castiglione dessine sa composition se devine par certains traits gravés qui ne sont pas imprimés en continu, mais en pointillé, comme une série de points alignés (Fig. 5).

Dans la série des grandes têtes orientales (Bellini 41-45), Castiglione explore toutes les possibilités permettant de créer de l'obscurité, mais également de la lumière. Un tel mélange de procédés sur une même plaque intensifie le clair-obscur et met en valeur les zones éclairées. Même si Castiglione considère l'ombre différemment sur chacune, les cinq eaux-fortes conservent les mêmes caractéristiques, soit l'usage de hachures perpendiculaires et serrées autant que parallèles et espacées. Celles-ci représentent une zone ombragée moins intense, telle la collerette de l'*Homme avec la moustache de profil* (Bellini 42), qui est esquissée avec un minimum de traits fins. À l'arrière-plan, Castiglione dessine de nombreux gribouillis, créant ainsi une certaine profondeur derrière les personnages. Les lignes spontanées et libres rendent la composition dynamique. Sur les visages, il utilise les pointillés avant d'effectuer de grandes hachures. Il insiste ensuite sur les zones plus obscures en dessinant de multiples fois les hachures et crée ainsi des couches de traits superposés.

Le *Vieux personnage à la barbe blanche* (Bellini 43) conserve un équilibre subtil entre les ombres et la lumière, qui reflète la texture des matériaux représentés, comme l'indique Focillon. L'eau-forte comporte de fines hachures espacées, des zigzags très libres en bas à gauche, une superposition des traits sur l'ombre à droite, partant du chapeau vers l'épaule. La lumière dans la barbe et sur le front est représentée par des espaces exempts de traits qui contrastent avec les alentours. Castiglione donne du dynamisme

au personnage grâce à la liberté et la rapidité de ses lignes représentant des zigzags et des gribouillis.

O *La multiplication des morsures*

La réalisation de la *Résurrection de saint Lazare* se résume en trois étapes. Castiglione dessine premièrement la composition à l'aide d'un outil griffant légèrement la plaque. Il couvre ensuite de vernis la zone en haut à droite et redessine par-dessus le feuillage. Il effectue à ce moment le premier bain d'acide. Sous les lignes mordues, les traits griffés, dessinant également les feuilles, sont toujours visibles (Fig. 6). Après le premier bain, Castiglione apporte quelques retouches non gravées (not etched), probablement à l'aide d'une pointe sèche ; il ajoute par exemple des traits sur la hanche de la dame agenouillée (Fig. 7). Ces lignes, présentes sur la pierre sous le Christ et à côté de son mollet droit ainsi que dans les feuillages en haut à droite (Fig. 8), pourraient provenir du tracé initial de la composition, qui est par la suite corrigé à ces endroits. Après quelques modifications, Castiglione recouvre de vernis une partie de la composition afin d'intensifier plusieurs zones non protégées à l'aide d'une seconde immersion. Il ajoute ainsi de la profondeur et de l'intensité à la scène⁵⁸.

L'exécution d'une deuxième immersion de la plaque dans l'acide est confirmée par les caractéristiques différentes des nouveaux traits, qui sont moins lisses et composés de petits points. La deuxième morsure est en effet beaucoup plus forte et plus rapide que la première : les lignes sont donc épaisses, en relief et d'un noir intense. Cette double morsure permet à Castiglione de jouer une nouvelle fois sur les nuances de teintes et d'accentuer certains contrastes entre les zones d'ombre et de lumière. À gauche de la composition, l'épaule du jeune homme penché en avant est exempte de ligne, alors qu'elle est entourée de plusieurs couches de traits mordus à deux reprises. Elle représente le seul point de lumière de la partie gauche et produit un fort contraste. La seconde morsure assombrit significativement la scène.

Le deuxième bain d'acide permet également à Castiglione de corriger sa composition en masquant deux personnages, l'un à droite et l'autre à gauche du Christ. Le maître avait

⁵⁸ Les traits se trouvent sous les lignes de la deuxième morsure, c'est pourquoi nous ne pouvons pas confirmer s'ils sont gravés avant ou après la première morsure de la plaque.

représenté un enfant derrière le groupe observant Lazare et un homme à droite du Christ. De plus, le sol au pied de ce dernier était, dans un premier temps, composé de diverses plantes. Gravée par le premier bain d'acide, la composition reste visible. Dans un second temps, Castiglione décide d'assombrir la zone autour du Christ afin de mettre celui-ci en valeur. Il supprime dès lors les personnages à l'aide d'un réseau de hachures. La pierre sous le Christ n'existe certainement pas dans sa première conception. La composition toujours visible dévoile que Castiglione change d'idée au cours de la création de son eau-forte. Les modifications qu'il y apporte sont toutefois peu convaincantes : la roche ne possédant aucun modelé, les pieds du Christ ne reposent pas sur le sol. Le choix final permet sans doute de guider le regard du spectateur, le concentrant sur la lumière céleste qui émane de l'aura du Christ.

De nombreux artistes emploient, eux aussi, diverses couches de vernis (stopping-out) afin d'obtenir différentes teintes en eau-forte⁵⁹. Par exemple, l'estampe de Bernardino Capitelli (1590–1640) représentant *l'Arc de Triomphe pour le Pape Urbain VIII*, exécutée vers 1627–1629, dévoile sa maîtrise du procédé⁶⁰. Le jeu des nuances, grâce au vernis et aux divers bains d'acide, est particulièrement approfondi et subtil, notamment sur les statues de l'arc. Un autre artiste explorant le potentiel de cette technique est certainement Raffaello Schiaminossi (1572–1622)⁶¹ : sur la *Sainte Anne et Saint Joachim* d'après l'eau-forte de Ventura Salimbeni (1568–1613), les lignes ont été immergées dans un bain d'acide tellement léger qu'elles sont peu distinctes et très claires ; seules les ombres sur les deux saints et le premier plan ont fait l'objet d'une seconde morsure afin d'obtenir des traits suffisamment profonds. Annibale Carracci maîtrise également les nuances de teintes grâce au vernis de protection, à l'image de la *Sainte Famille avec l'enfant saint Jean-Baptiste*, créée en 1590⁶². Un dernier rapprochement peut être établi

⁵⁹ Cet argument sera repris dans le chapitre 2 au sujet de la distinction des plans en eau-forte.

⁶⁰ Voir par exemple l'impression suivante : Bernardino Capitelli, *L'Arc de Triomphe pour le Pape Urbain VIII*, 1627–1637, eau-forte, état unique, 421 x 531 mm, Boston, Museum of Fine Arts, 1980.190, Bartsch XX 163.33. Ciampolini, Marco, *Pittori senesi del Seicento*, vol. I, Sienne : Nuova Imagine, 2010, pp. 68-89.

⁶¹ Raffaello Schiaminossi, d'après Ventura Salimbeni, *Sainte Anne et Saint Joachim*, 1595, eau-forte, 201 x 155 mm, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, Mr. and Mrs. Marcus Sopher Collection, 1986.1.316, Sopher 16th c. catalogue 93. Nous remercions Jonathan Bober pour la suggestion de cet artiste, entretien du 5 février 2017.

⁶² Annibale Carracci, *La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, 1590, eau-forte et burin, I/III, 164 x 222 mm, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing Fund, S1.3.2, Bartsch XVIII 187.11.

entre les rayons du Christ de la *Résurrection de Lazare* de Castiglione et ceux de l'enfant Jésus dans *Saint Antoine de Padue* de Giovanni Battista Mercati (1600–1637)⁶³. L'exécution de fines lignes parallèles et serrées est similaire dans les deux eaux-fortes, à la différence que chez Castiglione les lignes griffées sont le prolongement de celles ayant baigné dans l'acide⁶⁴.

O Note sur la technique du pointillé et le soi-disant « vernis mou »

Giovanni Benedetto Castiglione se sert de la technique du pointillé afin de rendre le modelé de ses personnages, principalement pour leur peau⁶⁵. Dans la *Résurrection de saint Lazare*, cette technique est peu utilisée. Seuls quelques points, exécutés un par un à l'aide d'une pointe, sont visibles sur le visage et le vêtement de Lazare. Sur d'autres en revanche, le modelé en pointillé est plus important : pour *Circé transformant Ulysse et ses compagnons* (Bellini 60), Castiglione développe un système particulièrement abouti, notamment sur la cuirasse au premier plan et sur le visage de Circé. Il parvient au modelé subtil en utilisant simplement la pointe d'un outil⁶⁶.

La technique du pointillé appliquée à d'autres eaux-fortes est parfois interprétée comme le développement d'une nouvelle technique de gravure par Castiglione. En 1971, Anthony Blunt publie une courte notice dans laquelle il attribue l'invention du vernis mou à Castiglione⁶⁷. Il prend comme exemple *Les Bergers et les satyres* (Bellini 4), dont un seul exemplaire est conservé aujourd'hui. Selon Blunt, cette « mauvaise » impression est une tentative visant à reproduire les traits d'un dessin. Paolo Bellini reprend cette identification de la technique et considère que le *Portrait d'Agostino Mascardi* (Bellini 3) est également exécuté avec le vernis mou⁶⁸. Pour cette estampe, Castiglione aurait alors combiné l'eau-forte et le vernis mou. Aujourd'hui, la technique des *Bergers et des satyres*

⁶³ Giovanni Battista Mercati, *Saint Antoine de Padue*, s.d., eau-forte, dimensions non disponibles, Washington D.C., National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Fund, 1974.119.17, Bartsch 6. Nous remercions Jonathan Bober pour la suggestion de cet artiste, entretien du 5 février 2017.

⁶⁴ Dans l'eau-forte de Mercati, certaines lignes sont tellement fines qu'il n'est pas certain qu'elles aient subi un bain d'acide.

⁶⁵ Il ne s'agit pas de la technique du pointillé développée par William Wyne Ryland (1733–1783), mais de la réalisation manuelle de nombreux points à l'aide de divers outils. GRIFFITHS 2004, pp. 77-83.

⁶⁶ Nous remercions le Laboratorio di diagnostica delle matrici pour cette information.

⁶⁷ Blunt, Anthony, « The Inventor of the Soft-Ground Etching : Giovanni Benedetto Castiglione », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXIII, n° 821, 1971, pp. 474-475.

⁶⁸ BELLINI 1982, pp. 56-58.

est corrigée : il s'agit d'une eau-forte avec des touches d'aquarelle⁶⁹. Contrairement à l'affirmation de Paolo Bellini, le portrait de Mascardi n'est pas non plus exécuté avec le vernis mou. Avec le soutien du Laboratoire de diagnostic des matrices, la technique de Castiglione a été correctement identifiée : il s'agit uniquement d'une eau-forte. Le modelé du visage est exécuté à l'aide de pointillés très rapides, comme dans les autres estampes de Castiglione. Une comparaison avec les points effectués sur le casque de Circé (Bellini 60), sur lequel aucun doute n'existe quant à sa méthode, confirme que Castiglione utilise cette technique pour réaliser les zones d'ombre du visage de Mascardi, à l'image de la plupart de ses personnages exécutés à l'eau-forte. Quant aux points plus irréguliers, il emploie peut-être une brosse métallique, plutôt qu'une pointe, pour leur exécution⁷⁰. Castiglione ne fait donc pas d'expérimentations qui se rapprochent de la technique du vernis mou ou de l'aquatinte un siècle avant leur développement. Il trouve simplement un moyen avec l'eau-forte de parvenir à un résultat similaire.

o *L'obtention d'une surface noire*

Dans la *Résurrection de saint Lazare*, certaines zones ayant subi deux bains d'acide sont composées d'une multitude de traits particulièrement denses. Les hachures sont tellement serrées que parfois, lors de la morsure de la plaque, les lignes se confondent et forment une zone noire sans distinction. L'acide, qui ne peut pas respecter chaque contour, fusionne les traits. Cet effet est entre autres visible autour de la statue. Le résultat obtenu est donc une intensité de noir encore plus forte, sans morsure supplémentaire. Il peut être intentionnel ou non car la réaction chimique est souvent imprévisible. Ce troisième degré d'intensité est le résultat de la combinaison de la durée des bains et de la concentration de hachures très serrées. L'effet augmente sur les impressions plus tardives : plus la plaque est usée, plus cette zone devient floue et les traits indistincts. Il s'agit d'un exemple de dépassement des limites de l'eau-forte : par cet accident, Castiglione développe un nouveau moyen d'obtenir un aplat en eau-forte.

Dans *l'Homme avec un chapeau et une écharpe dans l'ombre* (Bellini 45), il travaille sur les variations de noir dans l'ombre. Pour y parvenir, il repasse plusieurs fois les contours

⁶⁹ Giovanni Benedetto Castiglione, *Bergers et satyres*, vers 1635-1640, eau-forte et aquarelle, 206 x 186. Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 903934, Bellini 4.

⁷⁰ Nous remercions Christian Rümelin pour cette suggestion.

afin d'enlever plus de vernis et créer une zone plus étendue qui sera mordue par l'acide. Grâce à une telle concentration, Castiglione parvient à graver des zones complètement noires. L'ensemble de traits ne forme plus qu'un dans le chapeau à gauche et dans le contour entre le menton et l'écharpe (Fig. 9). Une telle fusion des traits noirs est également visible dans les plis du turban du *Vieil homme de profil* (Bellini 41), dans le chapeau de l'*Homme avec la moustache* (Bellini 42) et sous le nez du *Vieux personnage à la barbe blanche* (Bellini 43). L'*Homme au chapeau dans l'ombre* amène Castiglione à de nouvelles expérimentations, telles que le développement du monotype⁷¹.

Pour ses eaux-fortes *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14) et *Thésée cherchant les armes de son père* (Bellini 13), Castiglione cherche à obtenir un clair-obscur moins contrastant, mais plus oppressant. Il utilise pour cela une méthode contraire à celle décrite précédemment. Au lieu de créer des lignes particulièrement profondes dans le cuivre, il exécute une multitude de traits, gravés (etched) de manière très légère, avec une morsure unique. La finesse des traits ne permet pas l'impression de nombreux exemplaires de bonne qualité. Un rare premier tirage de *Temporalis Aeternitas*, conservé au British Museum, permet de se rendre compte de l'effet obtenu par Castiglione ; il est imprimé au verso de plusieurs esquisses à la plume (Fig. 34)⁷². Le dégradé subtil de nuances grises forme, dans son ensemble, un effet visuel d'aplat, à l'instar des traits griffés dans le ciel de la *Résurrection de Lazare*.

Dans cette eau-forte, Castiglione ne tente pas d'obtenir un fort contraste, mais de créer une atmosphère particulière. Son intention est de produire un effet stylistique précis : la représentation de l'obscurité et de l'oppression des ténèbres. La technique est au service de l'iconographie puisque cette ambiance est matérialisée par une composition de traits particulièrement fins, exécutés de manière très rapide. L'examen de la matrice, conservée à l'Istituto centrale per la grafica à Rome, dévoile une morsure des lignes particulièrement légère. Castiglione utilise un outil très fin et dessine sans doute ses traits avec peu de pression. Il effectue, de plus, un bain d'acide très rapide. Une

⁷¹ L'origine et le développement du monotype sont analysés dans le chapitre 2.

⁷² Giovanni Benedetto Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645, eau-forte, I/V, 299 x 201 mm, Londres, British Museum, 1985-7-13-46, Bellini 14. L'estampe en question est illustrée dans le catalogue des eaux-fortes de Castiglione, voir le tome II de la thèse. Sur la signification iconographique de cette eau-forte, lire les études suivantes : SGANZERLA 2014, pp. 21-48 ; SPOSATO 2014, pp. 25-45.

comparaison au microscope de cette plaque avec une matrice gravée de manière habituelle, comme la *Fuite en Egypte* (Bellini 20), révèle des traits différents, bien plus larges sur la dernière. L'intention de Castiglione, à savoir tenter un clair-obscur plus nuancé, se cristallise donc dès l'origine de la création de son eau-forte.

De l'ombre à la lumière : exploration de la phase d'impression

O L'encre laissée sur la plaque

Giovanni Benedetto Castiglione est conscient du potentiel de la phase d'impression, étape qui retient toute son attention. Dans la *Résurrection de saint Lazare*, il se concentre sur un film d'encre laissé intentionnellement sur la plaque. Afin d'accroître l'effet visuel, il prépare au préalable le fond en ajoutant des marques supplémentaires à son cuivre non poli. L'encre partiellement essuyée se dépose alors dans les cavités et les rayures ainsi que sur la surface, ce qui assombrit significativement la composition. Le jeu de l'encre offre une nuance supplémentaire au clair-obscur et présente un effet velouté à l'estampe.

Castiglione ne laisse pas l'encre de manière uniforme sur sa matrice, il cherche à accentuer stratégiquement certaines zones d'ombre. Pour cela, il ne nettoie pas simplement sa plaque à l'image de nombreux artistes, mais il opte pour un procédé particulièrement innovant : sur l'encre laissée avant l'impression de la matrice, Castiglione dessine des zones lumineuses en retirant l'encre avec un ustensile et probablement du blanc d'Espagne ou du gypse qui nettoie efficacement la planche (Fig. 10)⁷³. Cette technique s'insère certainement dans ses expérimentations qui le porteront à développer le monotype. Les espaces éclaircis par cette méthode sont les suivants : la flamme, le halo du Christ et ses vêtements, la cuisse et les bras de la dame agenouillée au premier plan, et finalement la pierre et quelques parties du ciel à droite. Deux indices confirment l'usage d'un tel procédé : premièrement, les hachures sont différentes sur chaque exemplaire et deuxièmement, les bords des traits blancs sont

⁷³ Cette information provient des analyses que nous avons menée conjointement au Laboratorio di diagnostica delle matrici de l'Istituto centrale per la grafica à Rome.

teintés de noir à cause de l'encre qui est repoussée sur les côtés par le bâtonnet. Au contraire, le brunissoir laisse des zones complètement lisses qui se répètent sur plusieurs exemplaires. À l'image de la gouache blanche appliquée sur un dessin pour créer des rehauts de lumière, l'usage de ce procédé remplit le même objectif⁷⁴.

Plusieurs estampes de Giovanni Benedetto Castiglione sont imprimées avec un film d'encre laissé volontairement sur la plaque de cuivre. Le fond est généralement teinté de manière uniforme, comme pour de nombreuses impressions de *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 1). L'essuyage partiel après l'encrage de la plaque lui permet d'accentuer les contrastes. Dès lors, Castiglione dépose l'encre à certains endroits stratégiques dans l'objectif d'assombrir les zones d'ombre. Deux impressions des *Satyres devant un vase* (Bellini 12), conservées respectivement à la National Gallery de Washington et au Museum of Fine Arts de Boston, contiennent de l'encre uniquement dans l'ombre du vase, du mouton et de l'âne (Fig. 11)⁷⁵. Le résultat, particulièrement réussi, donne l'impression que les ombres sont ajoutées au pinceau. L'estampe prend dès lors une profondeur nouvelle. L'encre crée une forte intensité dans les ombres et rend un effet de texture veloutée. Le résultat offre en outre un contraste intense entre la partie picturale à droite et la zone esquissée à gauche.

Les éditeurs des cuivres de Castiglione laissent, eux aussi, de l'encre lors de l'impression des plaques comportant leur adresse⁷⁶. Il s'agit en effet d'un procédé répandu, non seulement parmi les artistes, mais aussi parmi les imprimeurs. Le caractère unique de ces tirages est sans aucun doute recherché par les amateurs et revêt donc un intérêt financier supplémentaire⁷⁷. Néanmoins, dans ces exemplaires, l'encre est généralement répartie de manière uniforme sur toute la surface de la matrice, sans recherche d'accentuation d'une zone d'ombre particulière.

⁷⁴ À la seule différence que l'un est un procédé positif et l'autre négatif.

⁷⁵ Giovanni Benedetto Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1645, eau-forte, état unique, 119 x 214 mm, Washington, National Gallery of Art, 1985.6.1, Bellini 12 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1645, eau-forte, état unique, 115 x 215 mm, Boston, Museum of Fine Arts, 1973.218, Bellini 12.

⁷⁶ Nous avons relevé de nombreux fonds teintés sur les estampes de Castiglione portant l'adresse de Rossi.

⁷⁷ Bevers, Holm et al., *Rembrandt : ein Virtuose der Druckgraphik*, Cologne etc. : DuMont, 2006, p. 18.

D'Albrecht Dürer à Rembrandt en passant par Stefano della Bella, de nombreux artistes, au temps de Castiglione, mais également avant lui, laissent intentionnellement de l'encre sur la matrice avant son impression⁷⁸. Comme mentionné précédemment, un tel procédé devient un outil standard, amplement utilisé par tous. Les peintres-graveurs procèdent généralement à un essuyage partiel de la plaque afin d'accentuer les contrastes. Andrea Meldolla, dit Schiavone (1510/1515–1563) maîtrise le jeu de l'encre sur plusieurs de ses eaux-fortes ; il est un des premiers protagonistes à développer de manière aussi approfondie le potentiel de cette méthode. Pour la réalisation d'un fond teinté, Schiavone est prêt à employer des procédés les plus incongrus, tels que la création d'une surface granuleuse qui retient l'encre dans *Saint Jean* appartenant à la série du Christ et des douze Apôtres⁷⁹. Cette audace n'est certes pas sans produire de nombreux défauts et accidents sur ses matrices. Comme la *Résurrection de saint Lazare* de Castiglione au siècle suivant, le *Christ descendant les escaliers* de Schiavone est conçu en zones d'aplatissement, reproduisant plusieurs nuances grises entre le noir et le blanc (Fig. 12)⁸⁰. Les endroits les plus sombres sont certes accentués par l'accumulation de nombreux traits mordus à l'acide alors que les parties claires sont exemptes de lignes. L'impact de l'œuvre est atteint grâce à l'apport d'un effet de teinte à l'aide du jeu de l'encre qui modifie entièrement l'atmosphère de l'eau-forte et le message transmis par la scène. Le travail d'Andrea Meldolla est certainement observé et admiré par Castiglione, dont la reprise de la position du Christ n'est sans doute pas anodine. La riche palette de nuances que Schiavone obtient dans son *Christ descendant les escaliers* n'a pas dû laisser Castiglione indifférent et il est fort probable que, dans sa *Résurrection de saint Lazare*, le maître génois tente de se mesurer aux expérimentations de Schiavone.

⁷⁸ Lire entre autres : STIJNMAN 2010, p. 123 ; BEVERS (éd.) 2006, p. 11 ; DACKERMAN 2006, p. 38 ; *Italian Etchers* 1989, p. xxiii. Un exemple d'une estampe imprimée de cette manière par Stefano della Bella : Stefano della Bella, *Ecclésiastique assis*, vers 1662, eau-forte, 91 x 57 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 68.741.5, De Vesme/Massar 104.482.

⁷⁹ Andrea Meldolla, dit Schiavone, *Saint Jean*, 1540–1563, eau-forte, 118 x 59 mm, Londres, British Museum, W.1.154, Bartsch XVI 55.33. Voir également : Andrea Meldolla, dit Schiavone, *Saint Simon*, 1548–1550, eau-forte et pointe sèche, 218 x 128 mm, Charlottesville, Bayly Art Museum, Bartsch XVI 57.48. Sur les eaux-fortes de Schiavone, lire notamment : Callegari, Chiara, « Andrea Schiavone e l'incisione, dal pregiudizio alla modernità », in : *Splendori del Rinascimento a Venezia : Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*. Catalogue d'exposition, Venise, Museo Correr, novembre 2015, éd. par E. M. Dal Pozzolo et al., Venise/Milan : Fondazione musei civici/24 ore cultura, 2015, pp. 103-110.

⁸⁰ Andrea Meldolla, dit Schiavone, *Christ descendant les escaliers*, 1540–1563, eau-forte, 335 x 21 mm, I/II, New York, Metropolitan Museum of Art, 27.78.2(35), Bartsch XVI 47.14.

Dans ce contexte d'exploration technique, d'autres artistes travaillent leur jeu de l'encre sur la plaque. Orazio Borgianni (vers 1578–1616) emploie régulièrement cette méthode pour créer un effet de teinte sur ses eaux-fortes, notamment sur la série d'après Raffaello Sanzio (1483–1520) : par exemple dans le *Déluge universel*, l'encre laissée à l'arrière-plan intensifie les fortes intempéries qui commencent à s'abattre sur terre⁸¹. Borgianni fait un usage généralement stratégique de l'encre sur la plaque. Il l'essuie que partiellement afin de mettre en valeur certains contrastes, comme pour son *Saint Christophe* vers 1615, où ce procédé sert à accentuer la physionomie imposante du saint⁸². Bernardo Poccetti (1548–1612) crée, quant à lui, un fort contraste dans sa *Crucifixion* (Fig. 13), où seule Marie évanouie au pied du Christ en croix est éclairée ; le reste de la composition est assombri par l'encre laissée sur la matrice⁸³. Les tentatives de Camillo Procaccini (1551–1629), notamment dans sa *Transfiguration*, sont également à relever puisque le jeu des lignes combiné à celui de l'encre crée un effet de teinte général ainsi qu'une variation de nuances⁸⁴.

O La création de traits blancs

Dans une estampe en creux, les espaces exempts de traits constituent généralement les zones de lumière. Or, l'élaboration de teintes grises sur le fond de la *Résurrection de saint Lazare*, notamment par les rayures du cuivre, incite Castiglione à créer des zones plus blanches. Pour représenter la force de la lumière divine, le maître génois réalise une teinte supplémentaire par deux moyens différents : le retrait de l'encre sur la plaque à l'aide d'un bâtonnet, à la manière de ses monotypes comme décrit précédemment, et le polissage du cuivre avec un brunissoir. Un tel outil permet de lisser le cuivre,

⁸¹ Orazio Borgianni, d'après Raffaello, *Le Déluge universel*, 1615, eau-forte, 215 x 290 mm, Sienne, Gabinetto Disegni e Stampe Fondo Bruni, Istituto Statale d'Arte Duccio di Buoninsegna, A. 349, Fiortentino 10. À noter également sur cette eau-forte que plusieurs traits, représentant les trombes de pluie, sont tellement serrés que l'acide les a fusionnés, tout comme certains contours des personnages, à l'image des futures expérimentations de Castiglione dans ce domaine. Sur les eaux-fortes de Borgianni : Fiorentino, Luca, *Orazio Borgianni : i segni incisi*, Sienne : Betti, 2 vols, 2010.

⁸² Orazio Borgianni, *Saint Christophe*, vers 1615, eau-forte, 390 x 286 mm, Washington DC, The Library of Congress, Bartsch XVII 320.53.

⁸³ Bernardino Poccetti, *La Crucifixion*, vers 1589, eau-forte, 333 x 199 mm, Boston, Museum of Fine Arts, 1971.766, Le Blanc 2.

⁸⁴ Camillo Procaccini, *La Transfiguration du Christ sur le mont Tabor*, 1585–1595, eau-forte, 564 x 340 mm, Londres, British Museum, U,5.132, Bartsch XVIII 20.4. Sur les eaux-fortes de Procaccini, lire : Bober, Jonathan, « Alcune osservazioni sulle acqueforti di Camillo Procaccini », in : *Camillo Procaccini (1561–1629)*, Milan : Silvana Editoriale, 2007, pp. 91-101 ; *Italian Etchers* 1989, pp. 74-75.

généralement lors de la préparation du matériau avant son usage, mais également après le dessin de la composition, comme dans le *Vieil homme de profil* (Bellini 41 ; Fig. 2). Le cuivre poli ne retient pas l'encre, contrairement aux endroits griffés.

Le tirage berlinois de la *Résurrection de Lazare*, considéré comme une des premières impressions, est le seul à contenir uniquement des traits blancs créés par le retrait de l'encre⁸⁵. Tous les exemplaires suivants, encore conservés, portent des traces de brunissoir et parfois quelques-uns de ses traits uniques (Fig. 3)⁸⁶. Les espaces lumineux de certains tirages sont en effet réalisés au moyen des deux techniques. Castiglione emploie le brunissoir dans les zones où, dans un premier temps, il retire l'encre laissée sur la plaque à l'aide d'un bâtonnet et du blanc d'Espagne. Ce travail s'étend en plusieurs phases, au minimum trois, décrites dans la chronologie des exemplaires. Castiglione teste sans doute les endroits qu'il souhaite éclaircir. Lorsqu'il est convaincu du résultat, il procède au polissage à l'aide du brunissoir, qui est un outil plutôt difficile à manier, afin de maintenir l'effet. Il est alors possible d'imprimer plusieurs exemplaires avec les mêmes zones de lumière⁸⁷.

Dans son œuvre gravé, Giovanni Benedetto Castiglione fait un usage double du brunissoir. D'une part, il efface les traits ou les marques indésirables, généralement dues à la manipulation de la plaque, notamment sur les paysages (Bellini 5 et 6) et quelques têtes orientales (Bellini 23, 26 et 41). Ainsi, dans le *Jeune berger sur un cheval* (Bellini 5), les grandes marques verticales sont supprimées sur certains exemplaires à l'aide du brunissoir. Cet outil est également employé dans le ciel de la partie droite afin de nettoyer partiellement quelques endroits de la composition. Les marques irrégulières du cuivre sont laissées uniquement où elles chevauchent le dessin pour ne pas effacer celui-ci.

⁸⁵ Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, avant 1645, eau-forte, I/II, 224 x 313 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 472-21, Bellini 59.

⁸⁶ La planche de la Collection Edmond de Rothschild (Musée du Louvre, 13129 LR) contient des traits blancs uniques et du brunissoir en grande quantité. Le résultat est remarquable, à l'instar de la feuille d'Oxford, sur laquelle nous reviendrons également.

⁸⁷ En comparant les tirages, nous notons en effet un accroissement de marques de cuivre sur la plaque dû à l'usage de celle-ci. Certains traits de brunissoir sont présents pour atténuer les marques devenues trop imposantes ; ils ont une fonction principalement utilitaire.

D'autre part, Castiglione utilise également le brunissoir à des fins significatives, notamment pour accentuer la lumière comme dans le cas de la *Nativité* horizontale (Bellini 22 ; Fig. 14). Le cuivre non préparé laissant une légère teinte à la plaque, Castiglione polit certaines zones qu'il souhaite rendre plus claires que le fond gris. Les traits blancs dessinés autour de Dieu sont identiques sur tous les exemplaires de la *Nativité*⁸⁸. De longues hachures parallèles sont visibles à droite, derrière la figure divine. D'autres traces de brunissoir sont perceptibles dans le nuage, au-dessus de la main droite de Dieu ainsi que sur ses vêtements et le drapé volant. Les traits polis portent une signification particulière : ils représentent la lumière divine. Castiglione décide d'éclaircir Dieu et la zone autour de lui afin de le mettre en valeur et de souligner son caractère céleste. L'effet visuel enrichit la composition et contraste avec la zone plus sombre à gauche, composée de nombreux traits gravés (etched).

Plusieurs exemplaires de *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) contiennent des marques de brunissoir servant à masquer deux traits accidentels sur le dos et le flanc du cheval (Fig. 15). Dans un premier tirage, conservé à Hambourg (Fig. 16), les traits blancs ne sont pas exécutés uniquement dans le but d'estomper les marques indésirables puisqu'ils sont répartis sur l'ensemble du cheval. Des traits similaires sont visibles sur le mouton et la chèvre. La technique employée pour la création des traits blancs sur le tirage de Hambourg n'est pas évidente. Puisque les lignes se répètent sur plusieurs exemplaires, elles semblent réalisées avec un brunissoir⁸⁹. Les traits blancs particulièrement libres donnent du mouvement à l'animal, composé d'une large surface plane, et intensifient cette source de lumière. Les hachures diagonales de gauche à droite indiquent en effet la direction de la procession des animaux vers l'Arche. Le regard du spectateur, déjà attiré par cette zone exempte de traits, se pose alors sur le cheval et se poursuit en direction de Noé. La teinte du papier n'est pas suffisante pour rendre la lumière du cheval car, à l'instar de la *Nativité*, le fond

⁸⁸ Les tirages tardifs possèdent, quant à eux, un fond complètement blanc et de ce fait, les traits de polissage ne sont plus visibles. Il est probable que la plaque soit nettoyée mécaniquement au cours de son histoire afin de correspondre à un goût esthétique différent.

⁸⁹ Notamment les exemplaires conservés respectivement à la Biblioteca Apostolica Vaticana et au Rijksmuseum : Giovanni Benedetto Castiglione, *Les Animaux entrant dans l'Arche de Noé*, vers 1650, eau-forte, état unique, 204 x 395 mm, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, BAV STAMPE V. 72/54 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Les Animaux entrant dans l'Arche de Noé*, vers 1650, eau-forte, 213 x 409 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.193.

est imprimé avec les marques du ponçage de la plaque. L'usage du brunissoir participe donc à la signification de la composition.

La création de traits blancs dans une zone teintée est l'une des plus grandes originalités du travail de Giovanni Benedetto Castiglione à l'eau-forte : le maître dessine en négatif à l'aide d'un bâtonnet et du blanc d'Espagne. L'emploi d'un ustensile qui retire l'encre de la plaque avant l'impression s'observe principalement chez le maître génois⁹⁰. Un tel usage n'a en effet pas été détecté chez d'autres maîtres de son temps.

Stefano della Bella effectue peut-être un travail similaire en négatif au début des années 1660, soit plus d'une décennie après Castiglione. Sur l'exemplaire de *l'Enfant enseignant à un chien de s'asseoir* conservé au Metropolitan Museum of Art (Fig. 17), il crée plusieurs espaces blancs dans la zone teintée par une morsure à l'acide directe. Dans le visage de l'enfant, les reflets de la lumière sont dessinés par de petites hachures, dont le contour est perceptible. La technique exacte pour la création de ces traits blancs est inconnue. Il est néanmoins possible que le maître florentin retire l'encre à l'aide d'un ustensile avant l'impression de la plaque, à la manière de Castiglione quelques années auparavant. Della Bella s'appuie sans doute sur la production d'estampes de ses contemporains pour réaliser un tel effet de teinte. Il est dès lors probable que les eaux-fortes ou les monotypes de Castiglione l'inspirent dans cette recherche.

En revanche, le brunissoir est employé dans un but significatif par plusieurs artistes⁹¹. Cet usage stratégique est par exemple visible dans le *Jugement de Pâris* de Marcantonio Raimondi (1480–1534). Le graveur italien augmente le contraste entre la zone céleste claire et la zone terrestre plus foncée en polissant le cuivre dans la nuée après le dessin de la composition. Il divise ainsi le monde céleste du terrestre, notamment par l'absence de traits gravés et la création d'une surface blanche. Jacques Bellange (vers 1575–1616) et Lodovico Carracci (1555–1619) polissent également leurs cuivres après la gravure de

⁹⁰ Dans la littérature et les bases de données en ligne, nous n'avons pas recensé d'autres artistes utilisant un tel procédé.

⁹¹ Il s'agit de l'emploi dans un but d'accentuer la lumière d'une zone, non de supprimer des traits non désirés.

leur composition⁹². Bellange retravaille les zones blanches à l'aide d'un brunissoir afin de rendre le modelé encore plus subtil. Il utilise de tels rehauts dans les drapés, notamment dans la *Mort de Porcie* et la *Vierge à l'enfant* et la *Pietà* (Fig. 18)⁹³. Dans cette dernière œuvre, le polissage opère une distinction particulièrement subtile, au niveau de l'effet de texture, entre le modelé du corps du Christ et le drapé de la Vierge.

Quant à Rembrandt, il fait un usage différent du brunissoir. Son exploration de cet outil polissant le cuivre est particulièrement poussée et ingénieuse⁹⁴. Néanmoins, il ne semble pas employer le brunissoir pour accentuer une zone de lumière. En effet, il apporte surtout d'importantes modifications à ses compositions à l'aide de cet outil. À titre d'exemple, il retravaille en grande partie les plaques de son *Ecce homo*, supprimant le peuple au profit de l'architecture, et des *Trois Croix*⁹⁵. Il intervient aussi directement sur la matrice de *Tobias et l'ange*, gravée par son collègue Hercules Segers (Fig. 19), en effaçant la partie droite de la composition avec le brunissoir qu'il retravaille pour transformer la scène en une fuite en Égypte⁹⁶. Il ajoute ensuite quelques traits de burin pour assombrir la composition et s'approprie dès lors l'œuvre de son prédécesseur au sens figuré et littéral. D'un côté, il réinterprète la matrice de Segers, de l'autre, il empêche toute future impression de la plaque de son collègue puisqu'il la modifie de manière indélébile.

Après un aperçu de l'usage du brunissoir par d'autres maîtres, il semble que Castiglione soit un des seuls artistes qui dessine à l'aide du brunissoir des lignes blanches, dont le contour reste visible. Ses prédécesseurs et contemporains éclaircissent généralement des zones, alors que sur la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 22) comme sur l'*Entrée des Animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61), le contour des hachures blanches se perçoit

⁹² Lodovico Carracci, *La Sainte Famille sous un arche*, 1581-1591, gravure au burin, 260 x 326 mm, Londres, British Museum, U,1.20, Bartsch XVIII.26.4.

⁹³ Jacques Bellange, *La mort de Porcie*, 1612-1616, eau-forte et pointillé, 236 x 179 mm, Londres, British Museum, 1870,0265.752, Walch 1971 6 ; Jacques Bellange, *La Vierge à l'enfant*, 1612-1616, eau-forte et pointillé, 256 x 188 mm, Londres, British Museum, 1868,0612.416, Walch 1971 9.II ; Jacques Bellange, *Pietà*, 1612-1616, eau-forte et pointillé, 304 x 194 mm, Londres, British Museum, R,8.7, Walch 1971 17.I. Sur Jacques Bellange, lire entre autres : Griffiths, Antony, Hartley, Craig, *Jacques Bellange c. 1575-1616 : Printmaker of Lorraine*, Londres : British Museum Press, 1997.

⁹⁴ Les tentatives extraordinaires de Rembrandt avec le brunissoir ne sont pas développées dans ce travail car nous nous concentrons sur les potentielles connexions avec l'usage qu'en fait Castiglione, dans l'objectif d'éclairer une partie de la composition. Pour une étude sur l'emploi du brunissoir par Rembrandt, lire notamment : WHITE 1999.

⁹⁵ New Hollstein Dutch 274 et 290-3. HINTERDING *et al.* 2000, n° 78, pp. 316-322.

⁹⁶ Lire la notice sur cette œuvre notamment dans : BEVERS (éd.) 2006, n° 74, pp. 128-129.

nettement. Il est possible que ces lignes portent une signification, telle l'accentuation du caractère céleste de Dieu, et que leur forme importe autant que leur teinte. Néanmoins, il ne faut pas exclure que Castiglione supprime peut-être les marques du cuivre simplement de manière maladroite. Dans tous les cas, il s'agit de son usage personnel d'un outil fréquemment manié par les artistes.

Complément d'analyse pour la *Résurrection de saint Lazare*

o Un processus graduel : établissement d'une première chronologie des exemplaires

L'observation des divers exemplaires dévoile une élaboration de la matrice en plusieurs étapes⁹⁷. Parmi les quarante-neuf estampes examinées, un tirage conservé à Berlin constitue certainement la première impression⁹⁸. Il possède un fond gris, composé de lignes fines non gravées très subtiles, sans marques de brunissoir. Plusieurs retraits de l'encre sont visibles, notamment dans la flamme, la cuisse et le bras de la dame agenouillée, le corps du Christ et les rayons autour de lui. Tous les exemplaires suivants comportent une marque du cuivre, située vers le feuillage en haut à droite (Fig. 20 et 21) et possèdent tous quelques traces de brunissoir, identiques à tous les tirages, entre autres dans la flamme au centre de la composition.

Une vingtaine d'exemplaires consultés font partie de cette catégorie⁹⁹ : ils présentent tous des traits griffés dans la partie supérieure droite de l'eau-forte, une seule marque du cuivre dans le feuillage et peu de brunissoir. Ils sont certes de diverses qualités

⁹⁷ Dans ce chapitre, nous utilisons les marques indésirables qui apparaissent sur les divers exemplaires dans l'objectif d'établir la chronologie des exemplaires. Nous ne considérons cependant pas l'apparition d'une nouvelle marque comme un nouvel état. Voir l'ancienne distinction des états de la *Résurrection de saint Lazare*, divisée en quatre états, établie par Paolo Bellini : BELLINI 1982, p. 156.

Les différents états de cette eau-forte doivent faire l'objet d'une analyse ultérieure, notamment par la prise en considération des marques de brunissoir. Particulièrement complexe, celle-ci n'a pas été effectuée dans le cadre de ce travail car elle nécessite d'entreprendre une étude plus vaste sur la considération d'un état en eau-forte, comprenant notamment une réflexion sur la différenciation des exemplaires contenant la technique du monotype. De plus, une analyse du papier et des éventuels filigranes pourrait certainement apporter des informations supplémentaires sur la chronologie; elle n'a pas pu être effectuée dans le cadre de ce travail car les données en question n'ont pas été recensées pour tous les exemplaires.

Voir le classement chronologique de tous les exemplaires observés dans l'annexe I.

⁹⁸ Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, avant 1645, eau-forte, 239 x 328 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 439-21, Bellini 59.

⁹⁹ Voir la liste en annexe I dans le tome II.

d'impression et leur état de conservation est très variable, comme l'exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles qui a beaucoup souffert d'une longue exposition à la lumière¹⁰⁰. Néanmoins, ils ont fort probablement tous été imprimés par Giovanni Benedetto Castiglione. Le changement de qualité d'impression, est aussi dû au manque de pratique de l'artiste, qui ne possède probablement pas la même maîtrise qu'un imprimeur professionnel, en particulier pour l'impression de matrices si particulières au niveau technique. En effet, des traits fins non gravés côtoient sur la même plaque des lignes profondes qui sont plongées à diverses reprises dans l'acide. Jonathan Bober relève également que, dans les premières impressions du maître, les traits particulièrement profonds, qui sont généralement le résultat d'une fusion de plusieurs lignes, manquent souvent d'encrage¹⁰¹.

Un tirage de la Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre comporte autant des traits blancs obtenus par le brunissoir que d'encre retirée par un bâtonnet (Fig. 3)¹⁰². Il s'agit d'une étape successive puisqu'une nouvelle marque du cuivre est visible dans le zigzag en haut à droite de la matrice. De plus, Castiglione poursuit son travail avec le brunissoir, certainement pour supprimer plusieurs défauts qui surgissent sur la plaque, mais également pour accentuer son clair-obscur. Ainsi, les vêtements du Christ, son aura et la pierre à ses pieds sont polis à l'aide de cet ustensile. L'impression de cet exemplaire est sans aucun doute effectuée par Castiglione. Contrairement aux tirages décrits précédemment, cette estampe est particulièrement chargée d'encre. Beaucoup de marques involontaires du cuivre sont dès lors visibles, dû à cette surcharge, relevant de nombreux défauts techniques apparus sur la plaque. La couche épaisse appliquée sur la matrice permet à Castiglione de travailler de manière encore plus contrastée les zones qu'il souhaite éclaircir à l'aide du blanc d'Espagne. Cet exemplaire est une étape supplémentaire vers un clair-obscur toujours plus intense, qui ne se joue plus seulement entre les lignes gravées (etched) et les zones exemptes de traits, mais se travaille également sur la surface de la matrice, où l'encre vient laissée en quantité abondante et retirée stratégiquement à certains endroits. La combinaison de ces deux niveaux fait de

¹⁰⁰ Le papier s'est complètement bruni et possède de nombreuses taches. Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, avant 1645, eau-forte, I/II, 228 x 315 mm, Bruxelles, Bibliothèque royale, S.I 11126.

¹⁰¹ Nous remercions Jonathan Bober pour cette précision pertinente, entretien du 5 février 2017.

¹⁰² Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, avant 1645, eau-forte, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129 LR, Bellini 59.

cet exemplaire et du suivant les tirages les plus développés dans la recherche de Castiglione vers un clair-obscur pictural saisissant. Sur l'impression du Louvre, le résultat dévoile une compréhension du travail en surface, de la teinte grise et de l'intensité de la lumière autour du halo du Christ.

Le tirage d'Oxford franchit, quant à lui, une étape suivante puisqu'il contient de nouvelles zones polies avec le brunissoir et des marques supplémentaires sont également visibles dans le ciel en haut à droite (Fig. 1)¹⁰³. À l'instar des impressions de Berlin et Paris, Castiglione retire aussi l'encre à l'aide d'un ustensile sur cet exemplaire unique. L'élaboration de la matrice lors de la phase d'impression de ce tirage est la plus approfondie de tous les exemplaires observés. La recherche d'effets picturaux et l'audace dans l'expérimentation technique sont ici portées à leur maximum. À notre avis, l'exemplaire d'Oxford représente le plus fort dépassement de la technique entrepris par Castiglione dans sa recherche d'un effet de teinte en eau-forte. La qualité d'impression est optimale : les traits gravés sont tous imprimés en relief et d'un noir intense et les traits griffés conservent leur subtilité. En outre, le fond teinté gris, renforcé par les gribouillis et l'encre laissée sur la plaque, contraste de manière harmonieuse avec les zones de polissage qui rehaussent l'éclat du Christ. Les vastes nuances du clair-obscur contrasté se lisent principalement en termes de surfaces.

La matrice de la *Résurrection de saint Lazare* est par la suite vendue à l'éditeur Jean 1^{er} Leblond (vers 1590/94–1666) qui la possède jusqu'à sa mort, comme l'atteste son inventaire après décès¹⁰⁴. À ce moment, elle subit une retouche importante, dont Castiglione n'est pas l'auteur : les traits griffés du halo du Christ s'étant estompés, de nouvelles lignes sont gravées et des ajouts sont également visibles dans les zones polies dans le ciel (Fig. 22 et 23). Les traits sont maladroits et ne correspondent pas au style de Castiglione. En effet, les rayons ont perdu la subtilité du trait légèrement griffé pour être remplacés par des parallèles plus distantes qui cassent l'harmonie élaborée par le

¹⁰³ Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 227 x 317 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.114, Bellini 59.

Les marques s'aperçoivent lorsque les estampes sont de qualité suffisante et possèdent un fond teinté d'encre.

¹⁰⁴ Préaud, Maxime, « L'inventaire après-décès de Jean 1^{er} Leblond », in : *Nouvelles de l'estampe*, vol. CLXXXII, 2002, p. 33. Nous perdons ensuite la trace de cette matrice. Lire à ce sujet le chapitre de transition sur les éditeurs des estampes de Castiglione.

maître génois. Il est possible que l'éditeur soit à l'origine de cette retouche. La date d'acquisition par Leblond est inconnue, mais la plaque lui est vraisemblablement cédée relativement tôt. La bonne qualité d'impression d'un exemplaire retouché, qui est conservé au Musée du Louvre, laisse penser que les retouches sont rapidement apportées à la matrice¹⁰⁵ ; celle-ci est encore relativement peu usée.

Parmi les exemplaires retouchés, qui représentent la moitié des tirages examinés¹⁰⁶, un seul est d'une très bonne qualité d'impression, neuf sont corrects et trois autres sont plutôt médiocres. Plus tard, la matrice semble avoir été complètement nettoyée et blanchie, peut-être durant le XVIII^e siècle, sans doute afin de correspondre à une nouvelle esthétique. En effet, les neuf exemplaires concernés ne présentent plus aucunes lignes dans la partie supérieure droite. Ils ont dès lors perdu toutes les nuances du clair-obscur élaborées par Castiglione et sont, de ce fait, très éloignés des intentions de l'artiste.

La chronologie des exemplaires de la *Résurrection de saint Lazare* permet de comprendre le processus de travail de Giovanni Benedetto Castiglione. La conception de l'eau-forte chez le maître génois est un processus continu jusqu'à la vente de sa matrice. Castiglione s'y prend à plusieurs reprises et travaille par étapes, en imprimant ses résultats et en apportant des modifications nécessaires jusqu'à atteindre son objectif. L'effet visuel désiré n'est pas forcément présent dans les premières impressions. Cette phase de tentatives multiples fait partie du développement de l'œuvre. Il s'agit d'une réflexion constante sur l'objet et les effets désirés par l'artiste, qui concerne non seulement la morsure de la plaque, mais également la phase de son impression. L'exemplaire d'Oxford permet de comprendre les enjeux de l'artiste, à savoir la création d'un clair-obscur contrasté et équilibré grâce à la réalisation de zones d'aplat en eau-forte. Il dévoile en outre toute la subtilité des traits fins griffés, le relief et l'intensité des lignes mordues à l'acide, la surface de teinte grise et les rehauts blancs effectués, soit au brunissoir, soit en retirant l'encre.

¹⁰⁵ Giovanni Benedetto Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, avant 1645, eau-forte, 324 x 408 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13126 LR. Les traits griffés dans le ciel en haut. Cette hypothèse pourrait être vérifiée par une analyse du papier et des filigranes que nous n'avons pas pu mener dans ce travail.

¹⁰⁶ Voir l'annexe I.

O Les sources iconographiques et stylistiques

La *Résurrection de saint Lazare* fait partie du groupe des scènes des ténèbres, dans lequel Castiglione travaille le clair-obscur à la manière de Rembrandt. Dans cette eau-forte, la lumière est représentée par deux sources : la torche au centre et l'aura du Christ. Ces zones lumineuses modèlent l'ensemble de la composition. La scène est plutôt statique ; les mouvements des personnages semblent figés, à l'image des bras de Lazare ou les réactions de surprise de la foule. Cependant, les traits présentent une certaine liberté et spontanéité d'exécution. Le contraste entre les effets statiques et dynamiques est une caractéristique récurrente dans l'œuvre de Castiglione.

Pour sa composition, Giovanni Benedetto Castiglione s'inspire de certains artistes du Nord, mais également italiens, comme le dévoile la position déhanchée du Christ. Une telle figure apparaît déjà dans plusieurs compositions d'artistes précédant Castiglione, comme chez Schiavone (Fig. 12) ou chez Niccolò Vicentino (1510–1550) qui travaille d'après Parmigianino (1503–1540) (Fig. 64). En revanche, le style et l'atmosphère générale ainsi que quelques indices révèlent que Castiglione s'inspire de l'œuvre de Rembrandt et de Jan Lievens (Fig. 24 et 25)¹⁰⁷. Il utilise par exemple plusieurs motifs iconographiques provenant de la *Résurrection de saint Lazare* exécutée par Rembrandt en 1632, tels que les chapeaux suspendus dans l'ombre et l'homme surpris avec les bras en l'air (Fig. 26). Castiglione propose d'autres clins d'œil à l'estampe de Rembrandt : il reprend par exemple la femme agenouillée, à droite, et les deux personnages penchés qui observent la scène, à gauche. Dans les deux compositions, ces figures ont un rôle central puisqu'elles introduisent le spectateur dans la scène en dirigeant son regard vers le miracle qui se produit. En outre, la femme agenouillée invite le spectateur à entrer dans la scène grâce à son bras tendu vers lui.

¹⁰⁷ Rembrandt, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1632, eau-forte, 370 x 257 mm, IV/VII, Londres, British Museum, 1933,0719.2, New Hollstein Dutch 113.VI. Lire entre autres : HINTERDING *et al.* 2000, n° 17, pp. 118-122. Jan Lievens, *La Résurrection de saint Lazare*, 1630–1640, eau-forte, 358 x 312 mm, Londres, British Museum, D,8.69, Hollstein Dutch 7.I. Sur Lievens : Jan Lievens : 1607–1674, Amsterdam : Openbaar Kunstbezit (Kunstschrift ; vol. 53/3), 2009.

Sur les représentations de la Résurrection de saint Lazare par Rembrandt et Lievens, lire : Ozaki, Akihiro, « Some Observations on Rembrandt's and Lievens' 'Raising of Lazarus' », in : *Art History* (Tohoku University, Kawauchi, Japon), vo. IV, 1982, pp. 43-47 ; Stechow, Wolfgang, « Rembrandt's Representation of the Raising of Lazarus », in : *Los Angeles County Museum Bulletin*, 1973, pp. 6-11.

Étudiant attentivement l'estampe de Rembrandt, Castiglione identifie les personnages-clés, telle la femme introduisant le spectateur, et reprend les mêmes motifs en modifiant leur arrangement. Il choisit en outre un format horizontal et non vertical pour sa composition qu'il aménage dans un décor plus sombre, celui des catacombes. Quant à la représentation de Lazare, la position de ce dernier avec les mains figées en l'air provient sans doute de l'estampe de Jan Lievens. Au niveau du clair-obscur, Rembrandt effectue un dégradé de teintes qui, par les traits minutieux et fins, représente une zone d'aplat. Castiglione, en revanche, utilise un trait libre et spontané, tels des gribouillis, et surtout, un compendium d'expérimentations diverses suggérant un effet de surface afin de nuancer les teintes. Avec un même objectif en tête, les deux artistes présentent deux solutions différentes. Castiglione propose dès lors une version personnalisée de la résurrection de saint Lazare, mais dont les citations de ses sources sont reconnaissables par le spectateur¹⁰⁸.

Le frère cadet de Giovanni Benedetto Castiglione exécute, lui aussi, une *Résurrection de saint Lazare* en 1645 (Fig. 27). Pour créer sa composition, il s'inspire largement de l'œuvre exécutée par Jan Lievens. La comparaison d'un détail de la matrice de Salvatore Castiglione (1620–1676) et l'estampe de Lievens révèle une construction identique (Fig. 28) : entouré d'une aura lumineuse « fermée », Jésus se tient, la tête en l'air, au bord du tombeau de Lazare¹⁰⁹.

Le résultat final est certes différent. Salvatore possède un style plus dynamique, propre au baroque italien. La posture du Christ se rapproche par exemple des sculptures de la Basilique Saint-Jean de Latran à Rome. L'exécution des lignes est également moins délicate que chez Lievens, probablement dû à l'inexpérience du jeune Salvatore. Sur la matrice en bas à droite, Salvatore ne gère pas la durée du bain d'acide et les traits se distinguent mal dans cette zone¹¹⁰. La représentation du personnage ressuscité se compare plutôt à celle de Rembrandt. De cette estampe, Salvatore reprend le motif des mains quasiment jointes, symbolisant l'effet de stupeur lié au miracle (Fig. 29). Il utilise

¹⁰⁸ Nous étudierons plus amplement son interprétation des sources artistiques dans le chapitre 3.

¹⁰⁹ La matrice, gravée par Salvatore Castiglione, est toujours conservée : Salvatore Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, 1645, matrice en cuivre mordue à l'eau-forte, 109 x 214 mm, Rome, Istituto centrale per la grafica, 374.

¹¹⁰ L'effet n'est pas intentionnel, comme dans le cas de Giovanni Benedetto, puisque la fusion des traits n'apporte aucune signification au contenu.

les sources de manière plus littérale. Plus jeune, il ne possède peut-être pas le recul dont fait preuve son frère aîné dans ses emprunts. En effet, Giovanni Benedetto déconstruit mentalement la composition de sa source pour en comprendre les enjeux et la reconstruit selon son point de vue et son propre style. La référence est évidente, mais l'œuvre reste autonome.

o *Réflexions sur la datation de l'œuvre*

La *Résurrection de saint Lazare* de Giovanni Benedetto Castiglione est communément datée entre 1645 et 1650¹¹¹. Elle serait, dès lors, exécutée à Rome, en même temps que la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57) et *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58), ces trois eaux-fortes explorant les possibilités du clair-obscur rembranesque. La *Résurrection de Lazare* est d'ailleurs considérée comme la dernière œuvre exécutée du groupe¹¹². Or, il existe une incohérence au niveau de la datation de ce groupe : la *Résurrection de Lazare* du frère Salvatore, datée de l'année 1645, serait exécutée avant celle de son frère aîné. Selon un tel jugement, Salvatore Castiglione interpréterait dès lors le premier le style de Rembrandt et de Jan Lievens et, plusieurs années après, Giovanni Benedetto suivrait son exemple en développant à son tour le style des maîtres hollandais. Il reprendrait les mêmes sources que Salvatore ainsi que l'eau-forte de ce dernier puisque les œuvres des deux frères possèdent plusieurs points communs. Un tel raisonnement semble peu vraisemblable. En 1645, Salvatore Castiglione, alors âgé de vingt-cinq ans, travaille dans l'atelier de son frère aîné. Il participe à la production de peintures, dessins à l'huile ou eaux-fortes sous le contrôle de Giovanni Benedetto¹¹³. C'est pourquoi, il est judicieux de se demander si Salvatore Castiglione est bien le premier des deux frères à exécuter une *Résurrection de saint Lazare* ou si la date de création de l'eau-forte de Giovanni Benedetto doit plutôt être reculée.

¹¹¹ Castiglione : *Lost Genius* 2013, p. 73 ; Jeutter, Ewald, *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609–1664 Mantua) : eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Weimar : VDG, 2004, p. 264 ; BELLINI 1982, p. 158.

¹¹² *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, p. 228 ; BELLINI 1982, p. 158.

¹¹³ Castiglione : *Lost Genius* 2013, pp.121-129. D'ailleurs, les corpus des deux frères sont encore aujourd'hui peu distincts.

Certains motifs semblent repris d'une *Résurrection de saint Lazare* à l'autre. Outre la référence à Jan Lievens, Salvatore dessine les rayons lumineux du Christ de manière ouverte comme chez Giovanni Benedetto et non fermée comme chez Lievens (Fig. 1, 24 et 27). Deuxièmement, la forme arrondie des rayons, que Giovanni Benedetto obtient à l'aide du vernis appliqué au pinceau, est redessinée par Salvatore et gravée en une seule morsure. Le processus est donc imité et simplifié chez le frère cadet. Finalement, les rayons sont créés, comme dans le cas de son aîné, avec des zigzags dans les diagonales. Cette combinaison de traits apporte du mouvement et du dynamisme à la scène et s'observe également dans l'estampe de Salvatore, qui reprend les astuces de son maître. Dans la foule, une agitation générale secoue les observateurs de la scène. Plusieurs personnages adoptent une position similaire dans les deux compositions (Fig. 30). La femme agenouillée qui introduit le spectateur dans l'œuvre du maître est reprise par Salvatore, mais sans lui attribuer de fonction particulière. Le personnage, situé au-dessus de l'homme tenant la flamme, est également représenté par le frère cadet : il s'agit du deuxième personnage, depuis la gauche, qui est penché pour observer Lazare. Finalement, le motif des mains jointes d'un observateur est visible dans les deux compositions. Salvatore n'imité pas littéralement la foule représentée par Giovanni Benedetto, mais il l'étudie et reprend quelques motifs.

Suivant tous les arguments décrits précédemment, Giovanni Benedetto Castiglione crée certainement sa *Résurrection de Lazare* avant celle de Salvatore. La date de création de son œuvre doit donc être reculée à l'année 1645, soit la même année que la réalisation de l'eau-forte par son frère, ou avant. Une telle opinion engendre plusieurs conséquences pour la datation d'autres eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione.

Trois œuvres de Giovanni Benedetto Castiglione portent la date de l'année 1645 : l'huile sur toile représentant l'*Adoration des bergers*, destinée à l'église San Luca à Gênes pour la famille Spinola¹¹⁴ ; l'eau-forte *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14) et son pendant en monotype (Bellini mon. 2 ; Fig. 31). Ces œuvres sont toutes exécutées dans des techniques différentes. À cette époque, Castiglione travaille à Gênes, où il a beaucoup de

¹¹⁴ Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Adoration des bergers*, 1645, huile sur toile, 398 x 218 cm, Gênes, Chiesa di San Luca.

clients¹¹⁵. Les commandes pour les églises sont les plus importantes, mais aussi les plus codifiées. *Temporalis Aeternitas* retient, quant à elle, la leçon romaine classique avec la représentation de ruines antiquisantes et dévoilent également le penchant de Giovanni Benedetto pour l'art de Nicolas Poussin (1594–1665), notamment dans sa référence au groupe de personnages lisant une inscription sur la pierre dans la peinture *Et in Arcadia Ego*¹¹⁶. Néanmoins, l'éclairage de la scène, réalisé au moyen d'un clair-obscur étouffant, provient plutôt du registre de Rembrandt¹¹⁷.

Au niveau de la technique, la *Résurrection de Lazare* et *Temporalis Aeternitas* divergent dans les expérimentations que Castiglione entreprend. Elles ont cependant le même objectif : représenter un aplat qui transmet l'atmosphère des ténèbres éclairées par seulement quelques sources locales. Cette ambiance oppressante est reproduite dans *Temporalis Aeternitas* par une accumulation de traits particulièrement fins, dont la morsure est très légère. En revanche, le procédé technique de la *Résurrection de saint Lazare* est plus complexe et expérimental.

S'il est vrai que le procédé technique des deux eaux-fortes est différent, il est intéressant de noter que quelques motifs se répètent d'une œuvre à l'autre. Premièrement, la nature morte composée d'un chapeau accroché au mur avec divers autres objets est similaire dans les deux estampes. Deuxièmement, chaque eau-forte possède un pendant en monotype. En comparant ces derniers (Bellini mon. 2 et mon. 6 ; Fig. 31 et 32), le style est très semblable et l'exécution technique paraît identique. Le monotype de la *Résurrection de Lazare* contient peut-être une réflexion plus approfondie sur le reflet de la lumière : alors que les personnages de *Temporalis Aeternitas* sont quasiment entièrement dessinés, ceux de la *Résurrection de Lazare* ne possèdent que quelques touches lumineuses, mettant en valeur leur relief. Par ailleurs, un personnage similaire est représenté dans les deux monotypes : il s'agit de l'homme debout, à gauche, dans les deux compositions (Fig. 33). Il est sans doute repris du personnage, représenté en sens inverse, dans l'eau-forte *Temporalis Aeternitas*. Cet indice suggère que les monotypes

¹¹⁵ Selon le catalogue de l'exposition à Londres : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 101.

¹¹⁶ La première version se trouverait dans la collection des Ducs de Devonshire à Chatsworth et la seconde au Musée du Louvre, selon JEUTTER 2004 p. 61. Un groupe similaire se retrouve dans une autre peinture de Poussin : Nicolas Poussin, *L'Adoration des Bergers*, 1633–1634, huile sur toile, 97,2 x 74 cm, Londres, The National Gallery, NG6277. Aucune indication ne précise si Castiglione observe les peintures avant leur envoi à l'étranger.

¹¹⁷ Comme le mentionne également Ewald Jeutter : JEUTTER 2004, pp. 256-257.

sont probablement exécutés peu de temps après la réalisation de leur pendant en eau-forte.

Un dernier rapprochement concerne le verso d'une des premières impressions de *Temporalis Aeternitas*, qui contient plusieurs esquisses dessinées à la plume et encre brune (Bellini 14 ; Fig. 34)¹¹⁸. Parmi celles-ci, un croquis, dont l'attribution à Castiglione n'est pas certaine voire même douteuse, reproduit le Christ de la *Résurrection de Lazare* (Bellini 59). Dessiné dans le même sens que dans l'eau-forte, il est certainement exécuté d'après cette dernière. Cette reprise d'un motif révèle une circonstance supplémentaire entre les deux eaux-fortes. Suivant les arguments avancés, une date de création rapprochée pour *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14) et la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) semble correcte.

Reculer la *Résurrection de saint Lazare* de Giovanni Benedetto Castiglione à l'année 1645, voire quelques années plus tôt, renforce l'argument que le maître génois connaît et interprète l'œuvre de Rembrandt pour la première fois au début des années 1640, lorsqu'il vit à Gênes. Il est d'ailleurs probable qu'il découvre son œuvre par l'intermédiaire de son collègue et marchand, Cornelis de Wael. Selon Jaco Rutgers, de Wael possède en effet des estampes de Rembrandt destinées à la vente¹¹⁹. La nouvelle datation de la *Résurrection de saint Lazare* a également une conséquence pour les deux autres eaux-fortes de l'ensemble, la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57) et *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58), ainsi que pour le pendant en monotype de la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini mon. 5). Leurs similarités stylistique et iconographique suppose que peu de temps s'est écoulé entre la création de ces estampes¹²⁰. De ce fait, la datation du groupe entier, et non seulement de la *Résurrection de saint Lazare*, doit être reculée. Néanmoins, la chronologie des œuvres est sans doute

¹¹⁸ Giovanni Benedetto Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645, eau-forte, I/V, 299 x 201 mm, Londres, British Museum, 1985-7-13-46, Bellini 14.

¹¹⁹ Rutgers, Jaco, « La renommée de Rembrandt dans l'Italie du XVII^e siècle », in : *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Catalogue d'exposition, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003-2004, [S.l.] : Ludion etc., 2003, p. 13. L'inventaire est transcrit dans : Vaes, Maurice, « Corneille de Wael (1592-1667) », in : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, n° 5, 1925, pp. 137-247. Lire également : Stoesser-Johnston, Alison Mary, *Lucas and Cornelis de Wael : Flemish Artists and Dealers in Antwerp, Genoa, and Rome in the Seventeenth Century*, Turnhout : Brepols, 2012 ; Di Favio, Clario, « Due generazioni di pittori fiamminghi a Genova (1602-1657) e la bottega di Cornelis de Wael », in : *Van Dyck a Genova : grande pittura e collezionismo*. Catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Ducale, mars-juillet 1997, éd. par S. J. Barnes, Milan : Electa, 1997, pp. 82-104.

¹²⁰ Tel qu'il est communément admis, voir par exemple : BELLINI 1982, p. 158.

différente de celle émise habituellement : la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* et *Tobie enterrant les morts* sont probablement exécutées après la *Résurrection de Lazare*, et non avant comme il est généralement indiqué¹²¹. Les expérimentations techniques sont peut-être moins approfondies dans les œuvres suivantes, mais Castiglione maîtrise mieux la technique que dans son compendium d'expérimentations.

La recherche d'un effet de teinte et les expérimentations que Giovanni Benedetto Castiglione entreprend dans ses eaux-fortes ont lieu lorsque l'artiste vit à Gênes dans les années 1640. Comme l'a très justement relevé Jonathan Bober, cette thèse constitue désormais un critère supplémentaire pour l'établissement de la chronologie des estampes de l'artiste. Il est en effet manifeste que les eaux-fortes exécutées par Castiglione à Rome possèdent d'autres attentes esthétiques. Le style de ce dernier est donc lié au lieu géographique où celui-ci produit ses œuvres¹²².

Le résultat auquel est parvenu Castiglione dans la *Résurrection de saint Lazare* est lié à l'étude des propositions et des tentatives de ses collègues dans la quête commune d'un aplât en gravure. Le maître se lance pareil défi technique probablement suite à la contemplation de nombreuses eaux-fortes. Castiglione joue au niveau du modelé des teintes en eau-forte, non plus de la ligne, mais de la surface. Son processus de création reflète une perception de l'eau-forte comme un médium avec une valeur artistique propre et une grande liberté d'expérimentations techniques. Pour sa recherche visuelle, Castiglione puise son inspiration notamment dans les procédés utilisés en peinture ou en dessin. L'usage de la technique du monotype sur ses eaux-fortes apporte une nouvelle dimension à la perception du médium chez le maître génois. Celui-ci mélange diverses techniques pour dépasser les limites de chacune d'elle.

¹²¹ *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, p. 228.

¹²² Dans les chapitres de transition sur les éditeurs de ses matrices, cet argument sera repris et confirmé par l'analyse de nouvelles sources.

CHAPITRE 2 – Exploration de nouveaux effets visuels dans ses œuvres sur papier

L'analyse du processus de création de la *Résurrection de saint Lazare* modifie notre compréhension du médium perçu par Giovanni Benedetto Castiglione – notamment par la découverte de l'usage d'une technique proche du monotype dans ses eaux-fortes – et resserre les liens, déjà étroits, entre ses œuvres sur papier. Castiglione jongle entre les divers médiums en redéfinissant et adaptant les limites de chacun afin d'obtenir l'effet désiré. Ce chapitre considère l'ensemble des approches et recherches visuelles qu'entreprend Castiglione dans ses œuvres sur papier. L'exploration de l'aplat, analysée précédemment dans le cas de ses eaux-fortes, est reprise ici dans le cadre de ses dessins à l'huile. Un second défi concerne la production d'une esquisse rapide dans ses dessins, comme dans ses estampes. Dans cette partie, la pratique de l'eau-forte est analysée en fonction de ses diverses tentatives de rapprochement avec la matérialité du dessin. Finalement, la présente étude se poursuit avec l'avènement du monotype comme aboutissement de ses recherches de divers phénomènes visuels. Il s'agit de comprendre comment le maître génois dépasse les fonctions de chaque médium afin de trouver un langage adapté à ses objectifs.

Vers une conception picturale de ses dessins à l'huile

o *Historique d'une description sémantique*

Giorgio Vasari (1511–1574) décrit la distinction entre une esquisse et un dessin dans son chapitre XVI du premier volume des *Vite dei più eccellenti pittori, sculttori ed architetti* :

« Degli schizzi, disegni, cartoni et ordine di prospettive ; e per quel che si fanno et a quello che i pittori se ne servono.

Gli schizzi de' quali si è favellato di sopra, chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra ; e sono fatti in forma di una ma[c]chia e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. E perché dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna o con altro

disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiamano schizzi. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni, nel far de'quali, con tutta quella diligenza che si può, si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo in modo che da sé li potesse condurre¹²³. »

Précédant le dessin dans le processus de création, l'esquisse sert à jeter sur le papier les premières idées de composition¹²⁴. L'aspect non fini est souligné, tout comme l'économie du trait et des matériaux employés. Au XVII^e siècle, elle est liée à la préparation d'une œuvre finale, ainsi que le démontrent les dictionnaires et lexiques italiens. La définition de *schizzo* est plutôt vague au XVII^e siècle. Dans le *Vocabolario della Crusca* de 1612, *schizzare* renvoie à « disegnare alla grossa¹²⁵ ». À partir de la troisième édition, publiée en 1691, *schizzo* indique entre autres : « termine di pittura : e vale spezie di disegni, senza ombra, e non terminato¹²⁶. » Dix ans plus tôt, en 1681, Filippo Baldinucci donne une définition plus complète de *schizzo* dans son *Vocabolario toscano* : « Dicono i Pittori quei leggierissimi tocchi di penna o matita, con i quali accennano i lor concetti senza dar perfezzione alle parti ; il che dicono schizzare¹²⁷. » Dans toutes les définitions, les esquisses ne possèdent pas de modelé des formes. L'aspect non fini est une des caractéristiques de ce type d'œuvres.

En revanche, *bozzo* exprime dès les premières définitions une étape plus aboutie de la réflexion. Dans le dictionnaire de la Crusca, il signifie « alla prima forma non ripulita, ne condotta a perfezzione, propriamente di scultura, pittura, e scrittura¹²⁸ » et, en 1681, Filippo Baldinucci décrit le terme en ces mots : « bozza : alcuni piccoli modelli, o quadri che conducono gli Artefici, per poi fargli maggiori nell'opera, quasi principio di lavoro, o

¹²³ Vasari, Giorgio, *Vite dei pittori, scultori ed architetti*, 2^e éd., Firenze, 1568, pp. 117-118. Sur Vasari, lire également : Gregory, Sharon, *Vasari and the Renaissance Print*, Farhnhm etc. : Ashgate, 2012 ; Faietti, Marzia, « Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle 'Vite' : intersezioni semantiche in Vasari scrittore », in : *Figure, memorie, spazio : la grafica del Quattrocento ; appunti di teoria, conoscenza e gusto*, éd. par M. Faietti, A. Griffo et G. Marini, Florence : Giunti, 2011, pp. 13-37.

¹²⁴ L'analyse sémantique est importante pour la fonction et le statut des dessins de Castiglione. Voir également l'étude de Jonas Beyer : Beyer, Jonas, *Castigliones Monotypien : Bilder aus Licht und Dunkelheit*, travail de mémoire soutenu à la Freie Universität Berlin, 2007.

¹²⁵ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1^{ère} éd., 1612, « schizzare », [en ligne], <http://vocabolario.sns.it>, 26 juillet 2016.

¹²⁶ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 3^e éd., 1692, vol. III, p. 1465.

¹²⁷ Baldinucci, Filippo, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence, 1681, n.p., [en ligne], www.baldinucci.sns.it, 24 février 2016. Sur Baldinucci : Baldinucci, Filippo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione*, éd. par E. Borea, Turin : Einaudi (Piccola biblioteca Einaudi ; vol. 596), 2013.

¹²⁸ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1^{ère} éd., 1612, p. 130. La définition est constante dans les éditions suivantes : 2^e éd., 1623, p. 129 et 3^e éd., 1691 p. 236.

sia pittura, di scultura, o altri. » L'exécution d'une idée précise qui sert à la création d'un *modello* et de l'œuvre finale est soulignée dans la définition d'un *bozzo*¹²⁹.

Quant au terme *disegno*, il semble plus lié à l'*inventio*, à la conception intellectuelle de l'œuvre dans l'esprit de l'artiste. Il est d'ailleurs souvent placé en opposition avec le terme *schizzo*. Comme expliqué dans le dictionnaire de la Crusca, le dessin est un stade de conception plus avancé :

« *Disegnamento*, disegno che val figura, e componimento di linee, e d'ombre, che dimostra quello, che s'ha a colorire, o in altro modo mettere in opera, e quello ancora, che rappresenta l'opere fatte. [...] 'Avere disegno' termine de' dipintori, sapere ordinatamente disporre, e ordinar la 'nvenzione : e vale, anche, fuor del termine de' pittori, avere ingegno e grazia nell'operare. [...].

Disegno, con disegno, con invenzione, e sempre con nuove fogge¹³⁰ »

Filippo Baldinucci (1624–1697) précise la signification du dessin puis reprend à la lettre le dictionnaire de la Crusca :

« Un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose, che prima l'uomo coll'animo si aveva concepite, e nell'idea immaginate ; al che s'avvezza la mano con lunga pratica, ad effetto di far con quello esse cose apparire. Vale ancora, figura, e componimento di linee e d'ombre, che dimostra quello che s'ha da colorire, o in altro modo mettere in opera ; e quello ancora che rappresenta l'opere fatte [...] ¹³¹ »

Plus achevé, le dessin sert en priorité à l'étude de la bonne disposition des formes dans la composition. Il est une expression directe de l'intellect de l'artiste, contrairement à l'esquisse qui est plus liée au sens et à la fougue. Les figures sont dès lors exécutées en modelé. Dessin ou esquisse, les deux objets semblent liés à une œuvre finale.

Les dessins de Castiglione sont difficiles à placer dans les diverses catégories. Ils nécessitent en effet une définition transversale, entre la spontanéité des premiers traits jetés sur le papier et l'élaboration d'un clair-obscur développé. Dès lors, ils se rapprochent plus de la définition donnée par Baldinucci du terme *macchia* : « I Pittori

¹²⁹ Quant à *bozzetto*, le terme est indiqué dans le dictionnaire de la Crusca à partir de la quatrième édition, soit en 1729 pour définir : « bozzetto. Chiamano i pittori lo Schizzo in piccolo d'un opera grande ». Il est en outre intéressant de souligner que le vocabulaire de l'esquisse s'élargit au XVIII^e siècle, au moment où l'intérêt pour ce type d'œuvres se généralise. *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 4^e éd., vol. I, 1729, p. 459. Lire à ce sujet : Griener, Pascal, « The 'pensiero' as an art work and as a thought process, from Gabbiani to Stendhal (1750–1840) », Conférence publique de l'ETH à Zurich, décembre 2011.

¹³⁰ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1^{ère} éd., 1612, « disegno », [en ligne], <http://vocabolario.sns.it>, 26 juillet 2016.

¹³¹ BALDINUCCI 1681, n. p., [en ligne], www.baldinucci.sns.it, 24 février 2016.

usano questa voce per esprimere la qualità d'alcuni disegni, ed alcuna volta anche pitture, fatte con istraordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore¹³². » L'économie du matériel employé, comme le décrit Baldinucci, ne correspond que partiellement aux caractéristiques des dessins de maturité du maître génois, qui se présentent comme des œuvres hétéroclites dès leur conception jusque dans leur création.

o *L'exécution technique de ses dessins*

L'abondante quantité de dessins produite par l'atelier de Castiglione¹³³ se divise en deux catégories : les œuvres à la plume et encre brune parfois accompagnées de lavis¹³⁴ et celles à la peinture à l'huile. La technique employée pour l'exécution de ses dessins à l'huile fait l'objet de nombreuses interrogations au cours du XX^e siècle. Anthony Blunt suggère par exemple un procédé impliquant l'application d'un pigment sec mélangé à l'huile directement sur le papier et non dans une phase antérieure :

« The process is to take an ordinary fairly coarsely ground pigment, unmixed with any binding medium. The pigment is kept in one pan and ordinary oil is in another, and the two are mixed as if the artist was working in water-colour, using little oil for the parts where an opaque line is needed and adding more oil where transparency is required¹³⁵ ».

À l'occasion de l'exposition *Castiglione : Lost Genius* en 2013, de nouvelles recherches sur la technique à l'huile du maître génois sont entreprises par Alan Donnithorne. Selon ce dernier, le médium qu'emploie Castiglione pour la création de ses dessins à l'huile est, dans la majeure partie des cas, un pigment écrasé de manière grossière et mélangé avec

¹³² BALDINUCCI 1681, n. p., [en ligne], www.baldinucci.sns.it, 8 juillet 2016.

¹³³ La question de l'atelier de Castiglione reste quelque peu énigmatique. Il est attesté que son frère et son fils travaillent avec lui jusqu'à sa mort. Il est également possible qu'il accueille d'autres élèves, mais aucune trace n'a pour le moment été relevée dans les archives. L'unique indice est la grande quantité d'œuvres produites. Lire par exemple la correspondance de Salvatore Castiglione : Meroni, Ubaldo (éd.), *Lettere e Altri Documenti intorno alla Storia della Pittura*, Monzambano : Ed. per le fonti di storia della pittura, 8 vols, 1971-1978. Voir également l'opinion de Timothy Standring et Martin Calyton à ce sujet : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 121.

¹³⁴ Pour ses dessins à la plume, voir par exemple les numéros 72-75 du catalogue : *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 132-137.

¹³⁵ Blunt, Anthony, « The Drawings of Giovanni Benedetto Castiglione », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. VIII, 1945, p. 166. Richard Bernheimer affirme quelques années plus tard qu'il s'agit d'une combinaison d'huile, de gouache et de craie rouge : Bernheimer, Richard, « Some Drawings by Benedetto Castiglione », in : *The Art Bulletin*, vol. XXXIII, n° 1, 1951, p. 48.

de l'huile de lin diluée avec un peu de térébenthine¹³⁶. Le mélange ne se fait donc pas directement sur la feuille, comme le prétendait Anthony Blunt. Cette technique requiert une certaine expérience de la part de l'artiste qui doit gérer l'huile déposée sur une feuille non préparée. Comme l'affirme Martin Clayton, la réussite d'un dessin dépend de la maîtrise de la quantité d'huile¹³⁷. Castiglione apprend à contrôler la pression du pinceau sur la feuille ainsi que l'absorption de l'huile par le papier. Le support complique dès lors passablement l'entreprise, mais apporte également un effet nouveau, non réalisable sur une toile. Il ouvre ainsi les portes à de nouvelles potentialités.

Grâce à la texture du papier, les traits au pinceau peuvent apparaître secs ou humides selon la quantité d'huile employée. La rapidité du geste et le jeu sur la transparence sont caractéristiques de ses œuvres, qui ne permettent pas au peintre de demeurer trop longtemps figé sur ce support poreux. Un des plus beaux exemples de maîtrise de l'application de l'huile s'observe dans *l'Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue*¹³⁸ (Fig. 35). Les contours des personnages sont rapidement esquissés à l'aide d'un pinceau contenant peu d'huile. Les traits secs n'adhèrent pas complètement au grain du papier. Le modelé du personnage allégorique est également exécuté avec une petite quantité d'huile. L'accentuation des zones d'ombre, en revanche, est apportée à l'aide d'un pinceau trempé plus abondamment dans le liquide. Ces touches apportent un effet velouté et instaure un équilibre subtil, jouant sur les nuances d'adhérence du pigment à la surface du papier.

Les premiers dessins à l'huile de Castiglione sont généralement monochromes ; ils contiennent un dégradé de plusieurs teintes brunes ou ocres. Le Grechetto y ajoute parfois une couleur supplémentaire afin de créer quelques rehauts. Manquant encore de maîtrise, ses premières œuvres semblent bidimensionnelles, à l'image du *Paysage avec*

¹³⁶ Les tests sont effectués dans le laboratoire de restauration des œuvres sur papier de Windsor Castle : « Castiglione's medium in most cases was coarsely ground pigment mixed into linseed oil thinned with a little turpentine » : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 50, note 7.

¹³⁷ Entretien avec Martin Clayton du 3 septembre 2013. La technique est expliquée dans le catalogue de l'exposition : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 30.

¹³⁸ Giovanni Benedetto Castiglione, *Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue*, première moitié des années 1650, huile sur papier, 392 x 549 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 4052, Blunt 132.

des bergers et un troupeau (Fig. 36)¹³⁹. Le pinceau est généralement très humide, à l'exception de quelques rares traits secs. La composition ne se concentre pas sur un point précis, qui focaliserait l'attention sur un objet. Malgré une représentation plus sombre de l'arbre au premier plan, l'œil du spectateur se perd car aucune direction spécifique ne lui est indiquée. Par ailleurs, Anthony Blunt voit dans les premiers dessins du maître une certaine angularité du geste¹⁴⁰. Selon Timothy Standring et Martin Clayton, le monochrome permet à Castiglione de se concentrer sur les variations de teintes¹⁴¹. À ce stade, sa conception du dessin est principalement graphique.

Vers la fin des années 1650, Castiglione commence à employer une palette de teintes plus variées et à recouvrir de peinture une grande partie de la feuille. Dans ses représentations des franciscains et de l'Âne d'or d'Apulée¹⁴², la limite entre un dessin et une peinture est dépassée. En effet, la compréhension des deux médiums se confronte au sein d'une même œuvre. La *Femme raconte l'histoire de Psyché à une fille, devant Lucius changé en âne* (Fig. 37) semble exécutée en plusieurs étapes¹⁴³. Dans un premier temps, la composition est entièrement esquissée, à l'instar de l'*Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue*. Le pinceau est cependant plus imbibé d'huile puisque les traits lisses adhèrent complètement au grain de la feuille. Après le premier traçage, Castiglione se concentre sur le centre de la scène. Il effectue tout d'abord le modelé des personnages principaux et du cheval à l'aide d'un pinceau contenant peu d'huile. Cette étape se perçoit encore dans le flanc du cheval. Aux traits secs viennent s'ajouter dans cette zone des touches de peinture spécialement liquide afin de créer un contraste subtil. Le jeu entre les effets secs et humides exécuté dans le cheval se poursuit sur les personnages

¹³⁹ Giovanni Benedetto Castiglione, *Paysage avec des bergers et un troupeau*, début des années 1640, huile sur papier, 338 x 478 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 4089, Blunt 90. Sur la pratique du dessin à Gênes, lire : BOCCARDO 2006, pp. 11-16.

¹⁴⁰ BLUNT 1945, p. 168.

¹⁴¹ Castiglione : *Lost Genius* 2013, p. 30.

¹⁴² Pour les dessins conservés à Windsor, voir les numéros d'inventaire : RL 3961, RL 3978 et RL 4006. Pour le dessin du Louvre : Giovanni Benedetto Castiglione, *Femme raconte l'histoire de Psyché à une fille, devant Lucius changé en âne*, huile sur papier, s.d., 381 x 570 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9456 recto.

¹⁴³ Sur ce dessin, voir la littérature suivante : *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée : Dessin des XVII^e et XVIII^e siècles. Le dessin en Italie dans les collections publiques françaises*. Catalogue d'exposition, Ajaccio, Musée Fesch, 28 octobre 2006–23 février 2007, éd. par P. Boccardo, Paris : Gourcuff Gradenigo, 2006, n° 40 ; *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, pp. 173-174 ; PERCY 1971, n° 69, p. 98 ; *Le cabinet d'un grand amateur. P. J. Mariette 1694–1774 ; dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, éd. par R. Bacou et al., [Paris] : [RMN], 1967, n° 37.

centraux et leurs alentours. Par la suite, les traits principaux des deux femmes sont repassés avec de la peinture à l'huile particulièrement dense. Leurs contours sont peints, allant jusqu'à l'emploi d'une couleur noire pour obtenir des contrastes encore plus forts. Dès lors, le fond entre les deux protagonistes et le vêtement de la vieille femme sont exécutés par la juxtaposition de nombreuses couches de peinture, comme dans un travail sur une toile.

La représentation de la lumière reflète l'ambiguïté de l'œuvre puisqu'elle est réalisée avec deux méthodes différentes. D'un côté, Castiglione laisse le papier délibérément vierge, notamment dans la jeune femme, comme tout artiste le ferait pour un dessin. De l'autre en revanche, il ajoute des traits de gouaches blanches sur les zones peintes, dévoilant par endroit une appréhension picturale du médium¹⁴⁴.

Le statut de cette œuvre oscille dès lors entre un dessin pour certaines zones et une peinture pour d'autres¹⁴⁵. Castiglione joue, certainement de manière intentionnelle, sur cette limite des fonctions, en poussant la conception du dessin à son extrême. D'un côté une peinture, de l'autre un dessin, cette œuvre appartient aux deux catégories. Il ne s'agit pas non plus exclusivement d'une huile sur papier car les composantes inhérentes à un dessin sont également mises en valeur, comme notamment le caractère esquissé de la partie droite. Les différentes parties de ce dessin sont, d'une part, très contrastées et, de l'autre, très harmonieuses. Le grand exploit de cette œuvre réside dans l'équilibre que Castiglione atteint entre les effets secs, les zones plus humides et la juxtaposition de plusieurs couches de peinture.

o *Un « quadro su carta » et ses intentions dissimulées*

À la fin du XVI^e siècle, les esquisses à l'huile sont particulièrement répandues à Venise, comme le dévoile la grande production de peintures sur papier de Tintoretto¹⁴⁶ Tel que

¹⁴⁴ Cet aspect sera également important pour la conception de ses monotypes.

¹⁴⁵ Tel que commenté dans : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 12.

¹⁴⁶ Comme par exemple : Domenico Tintoretto, *Ecce Homo*, s.d., craie noire, brosse et encre brune et gouache sur papier bleu, 237 x 406 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.266.

Sur les *oil sketches*, lire entre autres : Woodall, Joanna, « Drawing in colour », in : *Peter Paul Rubens : a Touch of Brilliance ; Oil Sketches and Related Works from the State Hermitage Museum and the Courtauld Institute Gallery*, Munich etc. : Prestel, 2003, pp. 9-21 ; Freeman Bauer, Linda, « 'Quanto si disegna si dipinge ancora' : some Observations on the Development of the Oil Sketch », in : *Storia dell'arte*, 32/34,

l'affirme Rudolf Wittkower, la tendance vénitienne des *oil sketches* monochromes ou multicolores, sur papier ou sur toile, se diffuse au nord de l'Italie dans les années 1590¹⁴⁷. En effet, Giacomo Cavedone (1577–1660), Bartolomeo Schedoni (1578–1615) ou encore Giacomo Palma il Giovane produisent des esquisses à l'huile sur feuille, dont la technique est parfois mélangée à la craie¹⁴⁸. Federico Barocci réalise lui aussi de magnifiques portraits ou scènes religieuses à l'huile sur papier. Comme le pastel, cette technique donne vie à ses personnages, à l'image de *L'Homme barbu regardant en bas à gauche*, grâce à la spontanéité des traits imposée par le médium, qui offre un dynamisme important à la représentation¹⁴⁹. À l'aide de cette technique, Barocci exécute de nombreuses études préparatoires à des panneaux d'autel. Il y analyse notamment la construction de son clair-obscur, comme dans *Saint Dominique* qui combine huile, encre et craie sur une même feuille, où les drapés et le jeu de lumière s'y reflétant sont étudiés avec minutie¹⁵⁰.

Chez Francesco Vanni (1563–1610), l'esquisse à l'huile sur papier fait partie intégrante de ses études en vue de la réalisation d'une œuvre¹⁵¹. L'artiste en crée de nombreuses en lien avec d'importantes commandes, telles que la chapelle de l'église Santo Spirito à Sienne pour laquelle il collabore avec Ventura Salimbeni qui s'occupe des fresques. Pour le panneau d'autel représentant saint Hyacinthe, Vanni produit des dessins à la craie

1978, pp. 45-57 ; Freeman Bauer, Linda, « Oil Sketches, Unfinished Paintings, and the Inventories of Artists' Estates », in : *Light on the Eternal City : Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome*, éd. par H. Hager et S. Scott Munshower, University Park : Pennsylvania State University, 1987, pp. 93-103 ; Sillevius, John, « Oil Sketches from Tintoretto to Goya, Braunschweig », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXXVI, n° 973, 1984, pp. 248-251 ; *Masters of the Loaded Brush : Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*. Catalogue d'exposition, New York, M. Knoedler and Co., 4-29 avril 1967, New York : M. Knoedler & Co, 1967 ; Wescher, Paul, *La prima idea : die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, Munich : Bruckmann, 1960.

¹⁴⁷ Wittkower, Rudolf, « Introduction », in : *Masters of the Loaded Brush : Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*. Catalogue d'exposition, New York, M. Knoedler and Co., 4-29 avril 1967, New York : M. Knoedler & Co, 1967, p. xviii.

¹⁴⁸ Voir à titre d'exemple : Giacomo Cavedone, *Tête d'un homme barbu*, s.d., huile sur papier, 395 x 282 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.140 ; Bartolomeo Schedoni, *La Cène*, s.d., huile brune, rouge, jaune, verte et mauve sur papier collé sur toile, 237 x 368 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 61.27 ; Giacomo Palma il Giovane, *Étude de quatre figures*, 1600–1614, huile brune et blanche et craie noire sur papier, 406 x 261 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.32a.

¹⁴⁹ Federico Barocci, *Homme barbu regardant en bas à gauche (Nicodème)*, vers 1579–1582, huile sur papier, 387 x 273 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976.87.1. Selon le commentaire de la base de données du MET, cette esquisse à l'huile sert de dessin préparatoire à la tête de Nicodème dans la *Mise au Tombeau* de Barocci pour la Confraternité de la Croix à Senigallia.

¹⁵⁰ Voir par exemple : Federico Barocci, *Saint Dominique de Guzm' recevant la Rosarie*, avant 1591, huile, plume et encre brune et craie noire sur papier, 545 x 385 cm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1944.100.

¹⁵¹ Sur Francesco Vanni, lire : Marciari, John J., *Francesco Vanni : Art in Late Renaissance Siena*, New Haven : Yale University Art Gallery, 2013.

rouge plus ou moins détaillés de certains motifs et un *bozzetto* à l'huile sur papier qui représente la composition générale¹⁵². Ses esquisses à l'huile sur papier sont généralement de teinte monochrome et souvent moins précises que les études à la craie ou à la mine de plomb¹⁵³. Elles dévoilent cependant le jeu d'ombre et de lumière qui apparaît dans la scène. Comme Barocci, ses études servent en priorité à l'élaboration de la composition générale et de la compréhension du clair-obscur. Selon John J. Marciari, dans le cas de l'étude de saint Hyacinthe, il s'agit vraisemblablement d'une pièce de présentation aux commanditaires¹⁵⁴.

Proches du milieu génois, les frères Procaccini et Bernardo Strozzi créent, eux aussi, de telles œuvres¹⁵⁵. Mentionnons également Peter Paul Rubens qui produit une grande quantité d'*oil sketches* durant son séjour en Italie et à son retour à Anvers. Celles-ci sont principalement réalisées sur bois ou sur toile, mais il en existe également certaines sur papier¹⁵⁶. Sa production italienne sert en priorité à la présentation de futurs projets aux commanditaires¹⁵⁷. En outre, le maître d'apprentissage de Castiglione, Giovanni Battista Paggi, possède dans sa collection des « *quadro su carta* »¹⁵⁸. Le Grechetto est donc familier avec les esquisses peintes sur papier. Il a certainement plusieurs occasions d'étudier celles de ses prédécesseurs et contemporains. Son intérêt pour ce type de dessin provient sans doute de son observation méticuleuse des créations disponibles dans sa ville natale. Comme relevé à de nombreuses reprises, Castiglione est curieux de

¹⁵² Francesco Vanni, *Bozzetto pour saint Hyacinthe sauvant le garçon noyé*, vers 1596–1598, huile sur papier, 404 x 285 mm, Paris, Musée du Louvre, 2015. MARCIARI 2013, pp. 128-132.

¹⁵³ Voir également : Francesco Vanni, *Étude pour la morte de saint Antoine*, vers 1609, huile sur papier, 266 x 183 mm, Paris, Musée du Louvre, 2014 ; Francesco Vanni, *Le Christ ressuscité apparaissant à saint Silvestro Guzzolini et une sainte*, 1607, huile sur papier, 349 x 207 mm, Paris, Musée du Louvre, 1982.

¹⁵⁴ MARCIARI 2013, p. 132.

¹⁵⁵ Lire : Crispo, Alberto, « Procaccini e dintorni », in : *Parma per l'arte*, vol. XIV.2007/2008 (2008), pp. 23-31 ; Cassinelli, Daniele, Vanoli, Paolo (éd.), *Camillo Procaccini (1561–1629) : le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Milan : Silvana Editoriale, 2007 ; Newcome-Schleier, Mary, « Oil Sketches and Drawings by Strozzi », in : *Antichità viva*, vol. XXXII, n° 6, 1993, pp. 14-24 ; Brigstocke, Hugh, « Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) : ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux », in : *Revue de l'art*, vol. LXXXV, 1989, pp. 45-60. Pour Bernardo Strozzi, voir par exemple l'esquisse à l'huile suivante : Bernardo Strozzi, *Les Fiançailles*, s.d., huile sur papier, 185 x 280 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1946.338.

¹⁵⁶ Voir notamment : Sutton, Peter C. et al., *Drawn by the Brush : Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, New Haven etc. : Yale University Press, 2004, pp. 248-251.

¹⁵⁷ Comme l'indique Peter C. Sutton : SUTTON 2004, p. 20.

¹⁵⁸ LUKEHART 1987, pp. 460-484. Information mentionnée dans : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 50 note 8. Anthony Blunt confronte les dessins de Castiglione aux *oil sketches* de Peter Paul Rubens et Antoon van Dyck : BLUNT 1945, p. 166. Selon lui, Castiglione s'inspire des coups de pinceaux rapides et des jeux de transparence des esquisses à l'huile des deux maîtres flamands présents à Gênes. Cependant, leurs esquisses ont une approche technique et visuelle plus traditionnelles.

la production artistique et s'intéresse tout particulièrement aux expérimentations inédites. Il aboutit à une étude approfondie de l'esquisse peinte à l'huile, où sa propre version rivalise avec les résultats de ses collègues.

Les dessins à l'huile de Castiglione s'apparentent à des chefs-d'œuvre exécutés par quelques traits de pinceaux jetés sur une feuille de papier. La complexité du procédé ne transparaît pas dans le résultat final, qui au contraire communique une facilité d'exécution. Or, cette technique exige un apprentissage basé sur une pratique continue afin de trouver le bon équilibre entre pigment et huile. Le décalage entre l'apparence finale et le savoir technique requis provient du concept répandu depuis le XVI^e siècle de la *Sprezzatura*, l'art de faire sans effort. Développée par Baldassare Castiglione (1478–1529) dans son traité *Il Cortegiano*, la notion est rapidement employée au niveau artistique¹⁵⁹. En 1557, Lodovico Dolce (1508–1568) utilise le terme de *sprezzatura* pour le domaine de la peinture dans son *Dialogo della Pittura* : « In questo mi pare, che ci si voglia una certa convenevole sprezzatura, in modo, che non ci sia ne troppa vaghezza di colorito, ne troppa politezza di figure : ma si vegga nel tutto una amabile sodezza¹⁶⁰. » Une tendance majeure se dessine pour l'art d'exécuter un chef-d'œuvre sans effort¹⁶¹. Dès ce moment, de nombreux artistes, dont Castiglione un siècle plus tard, usent de ce stratagème¹⁶². La spontanéité des œuvres du Grechetto répond à une certaine mode et de ce fait, à un potentiel commercial.

¹⁵⁹ « Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado. » Castiglione, Baldassare, *Il Cortegiano*, Venise, 1528, chapitre 26.

¹⁶⁰ Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'aretino*, Venise, 1557, p. 40. Encore au XVIII^e siècle, le concept de la *sprezzatura* est toujours en vigueur. Lire par exemple Diderot, Denis, *Salon de 1767*, Paris, 1767, n° 114, pp. 241-242.

¹⁶¹ Burke, Peter, *The Fortunes of the Courtier: the European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge etc. : Polity Press, 1995.

¹⁶² Samuel van Hoogstraten, par exemple en parle dans son traité. Voir : Blanc, Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle : la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne etc. : Peter Lang, 2008 ; Brusati, Celeste, *Artifice and Illusion : the Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago etc. :

La fonction des dessins à l'huile de Castiglione n'est pas précisément déterminée. Le fait que ce dernier conserve un ensemble de dessins dans son atelier donne une première indication sur l'origine et l'emploi de certains d'entre eux¹⁶³. Ses huiles sur papier servent d'une part à un usage personnel pour l'enseignement aux élèves – comme l'ont justement mentionné Timothy Standring et Martin Clayton, la grande quantité de production d'œuvres au milieu du siècle sous-tend que l'atelier embauche des assistants¹⁶⁴ – et pour l'emploi de motifs destinés à la création de nouvelles compositions¹⁶⁵. En effet, Castiglione utilise régulièrement les motifs de ses dessins pour la préparation de nouvelles œuvres. À ce titre, les esquisses conservées dans son atelier servent de matériel de travail. La relation fonctionnelle entre les dessins et les peintures de Castiglione est souvent difficile à déterminer. L'origine de cette difficulté réside peut-être dans l'usage inhabituel d'un *modello* par Castiglione. Certains dessins deviennent également des *bozzi* de présentation d'une composition pour une future peinture aux clients, comme à la cour des Gonzaga¹⁶⁶. Timothy Standring et Martin Clayton donnent

University of Chicago Press, 1995 ; WITTKOWER 1967, p. xvii. Sur Giovanni Benedetto Castiglione et la *sprezzatura*, lire entre autres : SGANZERLA 2014, p. 127 ; BEYER 2007, pp. 23-26.

¹⁶³ Giovanni Benedetto Castiglione possède un vaste matériel de travail, composé de plus de deux cents dessins, dont le noyau est conservé de manière quasiment intacte au Windsor Castle. Que ce soit par l'intermédiaire des Gonzaga ou lors d'un voyage de Salvatore, ou plus vraisemblablement de Francesco qui meurt en 1710, une partie du fonds d'atelier de Castiglione se retrouve à Venise. Il est acheté par la famille Sagredo. Entre la vogue pour les *oil sketches* dans la Cité des Doges, le nouvel intérêt général pour le dessin autographe de l'artiste et le développement de la science du connaisseur, notamment par le Vénitien Antonio Maria Zanetti (1706–1778), les dessins de Castiglione et de ses élèves rencontrent un franc succès à Venise. Ils sont étudiés par de nombreux connaisseurs et artistes, tels que les Tiepolo ou Jean-Honoré Fragonard (1732–1806). Cette reconnaissance leur assure probablement leur conservation et le maintien de l'ensemble, qui est ensuite acheté par Joseph Smith (1682–1770) autour de 1743–1755, puis vendu en quatre albums au Roi d'Angleterre, Georges III en 1762. Le précieux corpus permet d'en apprendre davantage sur la pratique du dessin chez Castiglione. Pour l'histoire de ce corpus de dessins, voir : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 162 ; Gottardo, Ketty, « Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano : la raccolta di disegni di 'Zotto' Sagredo », in : *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, éd. par B. Aikema *et al.*, Venise : Marsilio (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut ; vol. 10), 2005, pp. 240-242. Anthony Blunt affirme également que ce groupe de dessins est le fonds d'atelier de Castiglione. BLUNT 1945, p. 161.

¹⁶⁴ Comme expliqué précédemment : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 121.

¹⁶⁵ Pour des considérations générales sur les fonds d'atelier, voir : Michel, Christian, « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », in : *Revue de l'art*, n° 143, 2004, p. 28 ; Lukehart, Peter M., « Delineating the Genoese Studio : 'Giovani accartati' or 'sotto padre' ? » in : *The Artist's Workshop, actes de colloque*, Washington, National Gallery of Art, 10–11 mars 1989, éd. par P. Lukehart, Hannovre *etc.* : University Press of New England, 1993, pp. 37-58. Pour des hypothèses sur le corpus de Castiglione : *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 30 et 110. Sur l'usage de ses dessins pour ses nouvelles compositions, lire l'analyse du chapitre 3 dans la présente thèse.

¹⁶⁶ Comme c'était le cas pour de nombreux *bozzetti* produits par ses prédécesseurs et contemporains, ainsi que relevé précédemment. Au sujet de la relation des Castiglione avec la cour de Carlo II Gonzaga, voir leur correspondance : MERONI 1971–1978.

l'exemple de l'*Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue* (Fig. 35), analysée précédemment, qui, par son lien avec une peinture pour la Cour de Mantoue, pourrait servir de feuille de présentation d'un projet, mais aussi de dessin indépendant¹⁶⁷.

Malgré l'usage de ses dessins pour la création de nouvelles œuvres d'art, il est possible que Castiglione vende également ses feuilles comme œuvres autonomes¹⁶⁸. Peu de renseignements sont conservés au sujet des collectionneurs réunissant des dessins du maître génois au XVII^e siècle. Seule la présence de plusieurs feuilles est attestée dans l'inventaire après décès d'Everhard Jabach (1618–1695)¹⁶⁹. En outre, quelques dessins du maître se trouvent à Paris au milieu du siècle, puisqu'ils sont traduits en gravure par Claude Macé (1631–1670)¹⁷⁰. Comme remarqué, Castiglione suit les tendances artistiques et les goûts des potentiels clients et retourne la situation à son avantage. Dans son article sur les dessins de Luca Cambiaso, Jonathan Bober soutient qu'il existe une tradition à Gênes pour les esquisses rapides considérées comme œuvres autonomes et dès lors un marché intéressant chez les collectionneurs génois¹⁷¹. Il serait dès lors envisageable que Castiglione crée des esquisses destinées directement à la vente. Suite à leurs recherches sur les dessins de la collection Windsor, Timothy J. Standring et Martin Clayton estiment eux aussi que les dessins du maître sont conçus comme des œuvres d'art terminées avec une apparence délibérément non finie¹⁷². À noter finalement que les collègues de Castiglione, Domenico Piola (1627–1703) et Bartolomeo Biscaino, s'adonnent eux aussi à une telle production. Tel que l'illustre le terme *macchia*, défini

¹⁶⁷ Giovanni Benedetto Castiglione, *Une allégorie en l'honneur de la Duchesse de Mantoue*, vers 1652–5, huile sur toile, 217 x 304 cm, collection particulière. Lire : *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 110–111.

Selon les auteurs du catalogue, aucun dessin conservé n'est utilisé comme esquisse préliminaire pour une peinture documentée : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 30. Rudolf Wittkower avertit cependant le lecteur de ne pas les considérer comme autonome uniquement car aucune œuvre finale en lien avec le dessin n'est connue : WITTKOWER 1967, p. XXI. Sur la fonction du dessin, en particulier à Gênes et Rome : Lukehart, Peter M., « The Practice and Pedagogy of Drawing in the Accademia di San Luca », in : *Lernt Zeichnen ! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*, éd. par M. Heilmann et al., Passau : Klinger, 2015, pp. 45–57 ; Priarone, Margherita, « Dall'idea al modello : fasi progettuali, materiali e tecniche nel disegno genovese di primo Seicento ; da Giovan Battista Paggi a Giulio Benso », in : *L'underdrawing del disegno genovese*, éd. par M. C. Galassi et M. Priarone, Gênes : De Ferrari, 2014, pp. 49–66.

¹⁶⁸ Tel que le supposent les commissaires de l'exposition de Londres : *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 110–111.

¹⁶⁹ Py, Bernadette (éd.), *Everhard Jabach collectionneur (1618–1695) : les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris : Réunion des Musées Nationaux (Notes et documents des Musées de France ; vol. 36), 2001, n° 943, p. 226.

¹⁷⁰ Robert-Dumesnil, Alexandre Pierre François, *Le peintre-graveur français [...]*, vol. VI, Paris, 1842, pp. 279–284.

¹⁷¹ BOBER 2006, pp. 80–82.

¹⁷² *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 30.

par Baldinucci, les qualités de spontanéité du dessin sont déjà appréciées au XVII^e siècle et même avant. En outre, l'effet spontané qu'emploie Castiglione démontre une certaine adaptation au goût contemporain. Ses dessins semblent dès lors servir à plusieurs objectifs. Chez Castiglione, une même œuvre peut être dotée de diverses fonctions, de l'usage fonctionnel à la présentation de futurs projets en passant par la vente.

Une esquisse sur cuivre

« L'eau-forte reste un beau dessin,
elle conserve son accent spontané¹⁷³ »

Les qualités de l'eau-forte favorisent une liberté du geste, caractéristique du croquis¹⁷⁴. Cette technique offre en effet la possibilité d'exécuter un tracé spontané, même si les lignes doivent bien entendu être pensées selon la morsure à l'acide. Dès les premiers développements de l'eau-forte au début du XVI^e siècle, la technique est liée à la pratique du dessin¹⁷⁵. En 1568, Benvenuto Cellini (1500–1571) décrit déjà le procédé comme un acte dessiné : « sopra la vernice si disegna con uno stiletto d'Acciaio temperato¹⁷⁶. » Giorgio Vasari parle à diverses reprises de « disegni stampati » dans ses *Vite*¹⁷⁷. Finalement, l'étude de Michael Bury sur les eaux-fortes de Battista Angolo del Moro (vers 1515–après 1573) nous apprend qu'au XVI^e siècle, les estampes sont communément appelées « disegni a stampa » et les dessins sont des « disegni a

¹⁷³ Focillon, Henri, « Castiglione Genovese », in : *Maîtres de l'estampe*, Paris : Arts et Métiers Graphiques (Images et Idées)/Flammarion, 1969, p. 96.

¹⁷⁴ À ce sujet, lire entre autres : Marini, Giorgio, « Stefano Della Bella tra disegno preliminare e traduzione incisoria », in : *Dessiner pour graver. Graver pour dessiner, Septièmes rencontres internationales du Salon du Dessin*, éd. par C. Hattori, Paris : Société du Salon du Dessin etc., 2012, pp. 103-113 ; Brown, Beverly Louise, « Imitation and Imagination : Tiepolo's Search for *La Prima Idea* », in : *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, actes de colloque, Venise etc.*, octobre–novembre 1996, Padoue : Il Poligrafo, 1998, pp. 27-31.

¹⁷⁵ Voir le catalogue de l'exposition : RÖVER-KANN (éd.) 2008. Pour une étude sur la relation entre les dessins et les eaux-fortes, lire entre autres : Viljoen, Madeleine, « Etching and Drawing in Early Modern Europe », in : *The Early Modern Painter-Etcher*, éd. par M. Cole, University Park : Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 53-73.

¹⁷⁶ Cellini, Benvenuto, *Due Trattati*, Florence, 1568, p. 43. Les traités sur la gravure au XVII^e siècle semblent en revanche plus se concentrer sur des questions de vernis et de gravure de la ligne. Voir par exemple : BOSSE 1645 ; Baldinucci, Filippo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de'più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Florence, 1667.

¹⁷⁷ Notamment dans les vies de Marcantonio Raimondi et Battista Franco : Vasari, Giorgio, *Delle Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, 2^e éd., vol. V, Florence, 1568, pp. 3 et 468.

mano »¹⁷⁸. Le terme « disegno », utilisé seul, est dès lors ambigu au XVI^e siècle puisqu'il pourrait s'agir autant d'un dessin que d'une estampe.

Dans ses recherches de diverses approches visuelles au moyen de l'eau-forte, Giovanni Benedetto Castiglione s'intéresse à la réalisation d'un aplat, mais également à la création d'une esquisse en gravure. Dans certains cas, la plaque de cuivre devient l'équivalent d'une feuille de papier. Castiglione opte fréquemment pour une pointe libre et impulsive. En soi, le tracé rapide renvoie déjà un sentiment d'esquisse dessinée sur un cuivre. Le peintre-graveur génois ne se contente cependant pas de ce seul effet et tente, par diverses méthodes, d'aller au-delà de la perception conventionnelle du médium.

o *Un travail par étape : les épreuves d'essai*

Quelques rares épreuves d'essai encore conservées aujourd'hui révèlent de nouvelles informations sur le processus de création de Giovanni Benedetto Castiglione. Une estampe de la collection Rothschild du Musée du Louvre présente une étape intermédiaire de *Pan assis devant un vase* (Bellini 12)¹⁷⁹. Il s'agit d'une épreuve imprimée en cours d'exécution avant que l'eau-forte ne soit terminée par Castiglione (Fig. 38). Même si la majeure partie de la composition est déjà exécutée, certains éléments ne sont réalisés que partiellement, tels les trois satyres derrière Pan, dont aucun n'est complètement achevé. Dans un premier temps, Castiglione représente seulement la partie supérieure du premier satyre avec des hachures et il ébauche la tête et les épaules du deuxième. Puis, il ajoute des hachures à divers endroits afin d'accentuer le contraste de l'ombre et de la lumière : à savoir sur la jambe et le bras gauche de Pan, sur la tête du second mouton – qui devient d'ailleurs quasiment invisible dans la version finale –, dans le ciel en haut à gauche et sous les pieds des satyres. Il esquisse en outre toute la composition à l'horizon ainsi que quelques herbes devant Pan et signe son œuvre « CASTILIONE ».

Sur l'épreuve d'essai, malgré son état intermédiaire, certaines zones sont complètement terminées et contiennent des détails minutieux. Les différentes variations de l'ombre,

¹⁷⁸ Bury, Michael, « New Light on Battista del Moro as a Printmaker », in : *Print Quarterly*, vol. XX, 2003, p. 123.

¹⁷⁹ Giovanni Benedetto Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1646, eau-forte, I/II, 113 x 214 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13183 LR, Bellini 12.

visibles dans la partie droite de l'eau-forte, sont déjà exécutées sur cette impression. Castiglione les considère sans doute comme satisfaisante puisqu'aucun détail n'est modifié. Le décalage entre les parties achevées et celles à l'état d'ébauche indique que Castiglione travaille par zones, en tout cas pour cette œuvre. Il n'est pas question d'esquisser l'entier de la composition avant de procéder au modelé des figures. Les nuances du clair-obscur sont aussitôt accomplies.

Alors que la partie droite est rapidement définie, la zone derrière Pan semble, au contraire, faire l'objet de multiples réflexions. L'arrière-plan subit en effet plusieurs modifications, exécutées en différentes étapes. Dans l'épreuve d'essai de la Collection Rothschild, l'espace laissé vierge entre Pan et le vase contient des traits gravés qui sont partiellement effacés. Ceux-ci indiquent que, dans une version précédente, Castiglione grave des éléments supplémentaires, mais, insatisfait, il décide de les supprimer en polissant le cuivre à cet endroit. Cette étape a lieu avant l'impression de l'estampe de la collection Rothschild, puisque celle-ci contient déjà les marques. Dans la dernière version, Castiglione finalise le dessin des satyres et ajoute un paysage esquissé au lointain. Cet arrière-plan n'est sans doute pas sa première idée de la composition.

L'estampe de la collection Rothschild n'est sûrement pas le premier tirage imprimé de l'eau-forte. Comme pour la *Résurrection de saint Lazare*, Castiglione travaille sa plaque en plusieurs étapes. Un tel procédé de travail rappelle les épreuves d'essai imprimées par Rembrandt qui dévoilent une méthode similaire pour la création de sa composition. Le maître hollandais procède de cette manière par exemple pour les réalisations du *Christ devant Pilate* et de la *Mariée juive*, créées vers 1635¹⁸⁰. Dans la première, le Christ avec derrière lui le peuple et les soldats sont représentés avec force détails alors qu'au-dessous, à la place de Pilate et de ses complices, une vaste plage vierge est visible. Dans cette œuvre, le contraste entre les différents degrés de finition est frappant. Contrairement à Castiglione, la composition qui n'est pas encore gravée semble déjà minutieusement préparée. Elle ne fait pas l'objet d'un changement majeur, comme en témoigne la forme pré-dessinée de Pilate et de la lance. En imprimant ses étapes intermédiaires en plusieurs exemplaires, Rembrandt a entre autres l'intention de

¹⁸⁰ White & Boon 77 et 340. Voir par exemple le catalogue : *Rembrandt the Printmaker* 2000, n° 24 et 25, pp. 136-144.

multiplier les ventes de son œuvre¹⁸¹. Une telle ambition de la part de Castiglione est difficile à estimer. Les rares épreuves d'essai de cet artiste qui sont conservées empêchent d'émettre une telle hypothèse à ce sujet.

Chez Castiglione, la plaque de cuivre devient parfois un espace de création, où les premières idées d'une composition encore non aboutie prennent forme. Le processus semble autant important que l'œuvre. Dans sa *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), Castiglione change par exemple d'avis concernant la partie autour du Christ à droite, probablement à la suite de l'impression d'une épreuve d'essai¹⁸². Au lieu d'effacer le tracé précédent, il ajoute les traits de la nouvelle composition par-dessus les anciens et laisse dès lors apparaître des *pentimenti* (Fig. 39). Certes, Castiglione pourrait supprimer les corrections en polissant le cuivre. Cependant, il préfère travailler à la manière d'un dessin à la plume où l'on ne pourrait pas effacer les traits dessinés à l'encre. Les *pentimenti* apportent par ailleurs un caractère esquissé à l'eau-forte. La *Résurrection de saint Lazare* n'est pas la seule eau-forte à contenir de telles traces de son processus de création. L'arrière-plan du *Portrait d'Agostino Mascardi* (Bellini 3) est également modifié dans un second temps. Les gribouillis en forme de feuillage sont supprimés, par la superposition de hachures parallèles (Fig. 77). De manière générale, Castiglione ne semble pas avoir en tête une image précise de ses futures compositions. Celles-ci se clarifient au fur et à mesure de la création de l'œuvre et sont vérifiées à l'aide d'épreuves d'essai, qui, pour la majorité d'entre elles, n'ont pas été conservées jusqu'à nos jours. Comme l'estime Jonathan Bober, il n'est pas à exclure que l'intérêt de Castiglione pour le processus et sa recherche constante d'expérimentations nouvelles soient en relation avec son tempérament. Selon divers témoignages et actes juridiques, ce dernier possède en effet un caractère impulsif et ne s'installe d'ailleurs jamais définitivement à un endroit¹⁸³.

¹⁸¹ Hinterding, Erik, *Rembrandt as an Etcher*, Ouderkerk aan den IJssel : Sound & Vision Publ. (Studies in prints and printmaking ; vol. 6), 2006, pp. 120-121.

¹⁸² Tel qu'analysé dans le chapitre précédent.

¹⁸³ Selon l'entretien avec Jonathan Bober du 5 février 2017. Pour les documents d'archives et une biographie récente de Castiglione : *Castiglione : Lost Genius* 2013.

o Traduire les qualités du dessin en gravure

Par le biais de diverses expérimentations techniques, Giovanni Benedetto Castiglione tente de s'approcher au maximum des caractéristiques matérielles du dessin. Dans certaines de ses eaux-fortes, il grave par exemple les traits de manière tellement légère qu'il obtient des lignes grises, et non d'un noir intense. De ce fait, les estampes semblent exécutées à la mine de plomb. Cet effet s'observe entre autres dans ses portraits d'Agostino Mascardi (1590–1640) et d'Anton Giulio Brignole Sale (1605–1662) ainsi que dans *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 3, 9 et 1). L'effet obtenu est certainement intentionnel, puisqu'en 1638, soit avant la création des estampes mentionnées, Castiglione grave une eau-forte sans problème lié à la morsure du cuivre (Bellini 5). En plus des lignes de teinte grise, divers éléments se rapprochent des qualités d'un dessin dans *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* : les hachures irrégulières pour les ombres et le tracé rapide des oiseaux dans la partie supérieure. L'ensemble de ces éléments indique une probable volonté de la part de Castiglione de représenter un dessin gravé. Le portrait d'Anton Giulio Brignole Sale, créé en 1641, présente les mêmes caractéristiques. La technique du second portrait exécuté par Castiglione représentant Agostino Mascardi (Bellini 3), analysée dans le précédent chapitre, est directement liée à celle d'un dessin. Non seulement les traits gris se rapprochent de ceux tracés à la mine de plomb, mais le vêtement et les ombres sont exécutés comme dans un croquis. Les contours de la chemise sont hésitants et le tracé est repris plusieurs fois. L'ensemble donne l'impression d'une phase de recherche initiale du tracé correct.

Castiglione utilise également le potentiel de l'impression des matrices. En modifiant les proportions des composantes, le mélange de l'encre devient plus liquide et les traits imprimés sont plus larges. Ils sont caractérisés par, au centre, une encre presque transparente et des rebords plus denses. Leur apparence se rapprochent davantage d'une ligne dessinée à la plume. Cet effet est visible dans diverses eaux-fortes, dont les *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) et le *Rêve de Joseph* (Bellini 18), qui sont en grande partie gravées avec une morsure particulièrement profonde. Un des rares premiers états du *Rêve de Joseph*, conservé au Kupferstich-Kabinett de Dresde, ne possède pas de

signature au burin, ni de retouches dans les ombres (Fig. 40)¹⁸⁴. Certains chercheurs, dont Timothy Standring et Ewald Jeutter, estiment que cette eau-forte est de la main de Salvatore, ce que nous contestons¹⁸⁵. Elle fait partie, selon nous, des premières expérimentations techniques de son aîné. Outre la signature au burin d'un éditeur, Giovanni Benedetto Castiglione signe son œuvre d'une écriture très libre, « Gio Benedetto Castigli[one] ». La signature à l'envers est située en bas au centre, au-dessous de la tête de la vache. Elle est certainement authentique car, tellement discrète, elle ne sert sans doute pas à mettre en valeur le maître d'un atelier. Cet exemplaire n'est pas imprimé de manière uniforme. L'encre est en effet répartie par zones, dont certaines en sont quasi exemptes. Les traits larges, associés à l'encre particulièrement liquide, présentent un résultat proche d'un dessin.

La composition des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) est séparée par une diagonale très marquée, qui crée un contraste saisissant entre le premier et l'arrière-plan. Certains traits sont gravés tellement profondément qu'ils deviennent larges et produisent un effet « aqueux »¹⁸⁶. De telles lignes nécessitent un encrage conséquent et généralement plus liquide. Lorsque l'encre n'est pas suffisamment contenue dans les cavités de la matrice, les traits imprimés semblent dessinés à la plume car ils ont un aspect fluide. Plusieurs exemplaires présentent des traits particulièrement larges et plutôt gris¹⁸⁷. Leurs contours sont intenses alors que le centre manque de pigment. Cette observation est typique d'un mélange d'encre spécialement liquide pour l'impression d'un cuivre. De nouveau, l'impression n'est pas uniforme sur l'ensemble de la composition. Le résultat satisfait certainement Castiglione, même s'il est probablement non-intentionnel et dû à une prolongation démesurée de la durée du bain d'acide.

¹⁸⁴ Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), *Le Rêve de Joseph*, vers 1635/1638, eau-forte, I/IV, 137 x 187 mm, Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett, A 104661, Bellini 18.

¹⁸⁵ Selon Ewald Jeutter, les hachures de cette eau-forte sont caractéristiques de celles de Salvatore Castiglione : JEUTTER 2004, n° 97, pp 310-311. Lire également le commentaire sur cette eau-forte dans la base de données en ligne du British Museum (numéro d'inventaire : 1871,0812.45) : « Timothy J. Standring considers this print to be by Salvatore Castiglione (email 16 May 2013). » http://www.britishmuseum.org/research/collection_online, 27 juillet 2016.

Jonathan Bober soutient également l'attribution à Giovanni Benedetto Castiglione (entretien du 5 février 2017).

¹⁸⁶ Cet effet est visible, pour les mêmes raisons, sur le *Rêve de Joseph* (Bellini 18).

¹⁸⁷ Comme les deux exemplaires conservés dans la collection Rothschild du Musée du Louvre et celui du Rijksmuseum : Giovanni Benedetto Castiglione, *Bergers et leur troupeau*, vers 1640, eau-forte, II/II, 240 x 304 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13218 LR, Bellini 6 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Bergers et leur troupeau*, vers 1640, eau-forte, II/II, 243 x 310 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.202, Bellini 6.

Afin d'obtenir de nouveaux contrastes, Albrecht Dürer emploie également une méthode similaire en modifiant le mélange de l'encre pour l'impression de ses eaux-fortes. Sur l'exemplaire du *Christ au Mont des oliviers*, conservé aux Harvard Arts Museums, Dürer dilue vraisemblablement la composition de l'encre pour obtenir des lignes presque transparentes, dont le papier est visible au centre de celles-ci (Fig. 41)¹⁸⁸. Quelques estampes de Cornelis de Wael sont aussi imprimées ainsi, tel que l'exemplifie *L'âne criant*¹⁸⁹. À certains endroits, l'encre est tellement liquide que, sur le papier, elle dépasse les lignes et forme une surface. Quant à Rembrandt, il exécute un de ses premiers autoportraits, de petite taille, qu'il esquisse à l'aide d'une pointe libre. Avant l'impression, il essuie trop la matrice et crée des manques puisque l'encre ne remplit pas entièrement les lignes gravées (Fig. 42)¹⁹⁰. Un tel procédé, intentionnel ou non, augmente l'impression d'esquisse, que Rembrandt revendique en ajoutant, sur le cuivre, un personnage ébauché en sens inverse au-dessus de la tête de son portrait. À la même période, il crée un autre autoportrait de taille plus importante qui met en valeur les qualités d'un croquis. Aux côtés d'une ligne légère et délicate, Rembrandt emploie, dans son *Autoportrait en buste* de 1629, un outil en biseau qui dessine des traits spécialement larges (Fig. 43)¹⁹¹. Le même « problème » apparaît dans les cavités particulièrement profondes. Le résultat donne l'apparence d'un dessin à la plume. Le maître hollandais témoigne de la sorte de son aboutissement d'une esquisse gravée, ce que reprend Castiglione dans le cas de ses têtes orientales.

¹⁸⁸ Voir à ce sujet l'article suivant : DACKERMAN 2006, p. 40. Les eaux-fortes de Dürer sont cependant exécutées sur une matrice en fer. Albrecht Dürer, *Christ au mont des oliviers*, 1515, eau-forte sur fer, 223 x 157 mm. Cambridge MA, Fogg Museum, Harvard Art Museums, 23.1988.

¹⁸⁹ Cornelis de Wael, *L'âne criant*, 1630-1648, eau-forte, 115 x 149 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1885-A-9883, Hollstein Dutch 20-1(3).

¹⁹⁰ Rembrandt van Rijn, *Autoportrait*, eau-forte, 1626-30, 64 x 50 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-6, New Hollstein Dutch 13-1(5). Ainsi que le suggère Ad Stijnman, courriel du 8 août 2016.

« What Rembrandt's print shows are so-called "manques" (I only know the French term for it), uninked parts of lines or white islands in printed lines. I once counted some twenty causes for manques, but usually the plate is over-wiped, i.e., too much ink has been wiped off the surface of the plate and in wiping so much ink has been removed from the grooves that the paper didn't reach the ink surface in the grooves any more, resulting in blank areas in the printed lines. It's a common phenomenon that professional printers try to avoid, because it would mean that they should discard such an impression and have to ink and wipe the plate again. With this particular impression one could think of Rembrandt not mastering his plate wiping properly, or working too hastily, in case he printed the plate himself. »

¹⁹¹ Rembrandt van Rijn, *Autoportrait en buste*, eau-forte, 1629, 174 x 154 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-723, New Hollstein Dutch 14-1(1).

O La matrice comme espace dédié à l'inventio

▪ La création des têtes orientales

Plusieurs estampes singulières, parvenues jusqu'à aujourd'hui, révèlent la méthode de Castiglione pour ses deux séries de têtes orientales. L'estampe, avant la coupe de la plaque contenant six petites têtes orientales et quatre croquis, conservée à la Bibliothèque nationale de France, indique que Castiglione grave les figurines par groupe et non individuellement (Fig. 44)¹⁹². Sur une plaque de cuivre de format 20 x 30 cm, il dessine six petites têtes orientales dans diverses directions, toutes délimitées par une simple ligne gravée. Il utilise un format de matrice standard et calcule vraisemblablement les dimensions de chaque composition afin d'utiliser le plus possible la surface de la plaque à disposition¹⁹³. Dans les espaces laissés vides, Castiglione s'abandonne à de petites esquisses libres représentant des scènes pastorales et des têtes. Aucun espace du cuivre n'est ainsi gaspillé, car, même coupés, les morceaux de plaque contenant ces paysages sont conservés et imprimés.

L'atelier de Castiglione ne crée pas seulement six petites têtes orientales, mais une série de seize pièces¹⁹⁴. Dans un commentaire provenant de ses notes manuscrites, Pierre-Jean Mariette (1694–1774) indique que la série en entier est gravée sur trois plaques :

« Les seize testes occupaient primordialement trois seules planches ou elles estoient disposés de façon a qu'il y avoit quelques vides dans lesquels Benedette grava ces petits griffonnements dont on a fait en long avec les planches memorables les dix petites vignettes qui sont ici.
J'ai une epreuve d'une de ces planches telle qu'elle estoit avant qu'elle fut divisée en plusieurs parties¹⁹⁵ »

La source de cette information semble fiable puisque la famille Mariette possède ces trois matrices durant une certaine période¹⁹⁶. En outre, plusieurs indices dévoilés par

¹⁹² Bellini 25, 29, 30, 33, 37, 38, 51, 52, 53 et 55. Paris, Bibliothèque nationale de France, numéro d'inventaire R094241.

¹⁹³ Il ne serait pas possible de dessiner six têtes d'un format plus grand sur cette plaque de cuivre. L'espace est donc optimisé à son maximum.

¹⁹⁴ Giovanni Benedetto et Salvatore travaillent à la création des petites têtes orientales, voir par exemple : Rutgers, Jaco, « Not Giovanni Benedetto But Salvatore Castiglione », in : *Print Quarterly*, vol. XXI, n° 2, 2004, pp. 163-164.

¹⁹⁵ Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740–1770)*, T. II, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie, Réserve, Ya 2-4-PET FOL, Microfilm R065895. L'épreuve dont parle Mariette est l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, mentionné précédemment, numéro d'inventaire R094241. Nous remercions Valérie Kobi pour son aide dans la transcription de ce texte.

quelques estampes inédites confirment cette indication. Il existe en tout cas deux exemplaires de la *Tête d'homme barbu de profil vers la gauche* (Bellini 31) qui sont imprimés avec un paysage esquissé à la manière de ceux décrits sur les plaques précédentes, c'est-à-dire avant que la plaque ne soit coupée et les deux compositions séparées (Fig. 45)¹⁹⁷. L'estampe contient également une marge vide sous le personnage qui sera par la suite retaillée et éliminée. Par ailleurs, deux exemplaires du *Jeune homme criant tourné vers la gauche* (Bellini 32) sont imprimés avec une marge dans laquelle sont présents des essais de pointe effectués à côté du personnage¹⁹⁸. De telles estampes indiquent que d'autres petites têtes orientales sont gravées ensemble sur une même plaque. Il existe, de plus, un second paysage carré (Bellini 54), mesurant 3 x 3 cm, qui, comme sur l'estampe conservée à la Bibliothèque nationale, est certainement dessiné au milieu des têtes afin de combler l'espace vide. Les indices décrits attestent dès lors de l'existence d'au minimum une seconde plaque.

Castiglione procède de la même manière pour ses grandes têtes orientales (Bellini 41-45) qu'il dessine par paire sur un cuivre de format 20 x 30 cm. Les espaces vacants au-dessus des têtes sont également remplis par des croquis. Sur une même plaque, Castiglione crée l'*Homme avec une moustache de profil* (Bellini 42) et le *Vieil homme avec une longue barbe penché en avant* (Bellini 43), accompagnés de deux paysages (Bellini 46 et 47). Sur une autre, il exécute l'*Homme avec un turban tourné vers la gauche* (Bellini 44) et l'*Homme avec un chapeau dans l'ombre* (Bellini 45) entourés de deux paysages esquissés (Bellini 48 et 49). Les deux plaques, contenant les huit compositions, sont imprimées en plusieurs exemplaires avant la coupe du cuivre (Fig. 46 et 47). De la première matrice, une impression de la planche entière est disponible au Kupferstichkabinett de Berlin¹⁹⁹. Pour la seconde, trois exemplaires sont encore conservés avant la coupe de la plaque : au Kupferstichkabinett de Berlin, à l'Albertina et

¹⁹⁶ Ce qu'indique Pierre-Jean Mariette dans ses commentaires. Cette information sera analysée dans le chapitre de transition sur les éditeurs des planches de Castiglione.

¹⁹⁷ Elles sont conservées au Philadelphia Museum of Art (1982-42-888) et à la Biblioteca Apostolica Vaticana (STAMPE V. 72/31). Sur de nombreux exemplaires suivants, la cuvette autour de la tête orientale et celle autour du paysage (Bellini 50) sont visibles. La plaque est par la suite coupée, séparant chaque composition. C'est également le cas pour toutes les eaux-fortes présentes sur la feuille de la Bibliothèque nationale de France.

¹⁹⁸ Les exemplaires sont conservés à la Biblioteca Apostolica Vaticana (STAMPE V. 72/32) et au Castello Sforzesco à Milan (Art. p. 6-82).

¹⁹⁹ Giovanni Benedetto Castiglione, *Quatre compositions avant la coupe de la plaque*, vers 1635, eau-forte, 209 x 300 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 497-21.

au British Museum²⁰⁰. Bien que la feuille de l'Albertina contienne seulement les deux têtes orientales, la plaque n'est pas encore taillée lors de son impression, contrairement aux affirmations de Paolo Bellini dans *The Illustrated Bartsch*²⁰¹. Les exemplaires de Vienne et de Londres ne sont dès lors pas des états ultérieurs. Les feuilles sont simplement coupées après leur impression. À Londres, les deux estampes séparées se juxtaposent parfaitement. De plus, l'auteur exécute cette tâche avec peu de délicatesse puisqu'une partie des hachures appartenant à *l'Homme avec un turban tourné vers la gauche* (Bellini 44) sont visibles sur l'estampe de *l'Homme avec un chapeau dans l'ombre* (Bellini 45).

Quant à la cinquième grande tête de la série (Bellini 41), sa matrice est de format légèrement plus grand : elle mesure 187 x 138 mm contre 182 x 147 mm. Or, la plaque de *l'Homme au béret* (Bellini 8) possède les mêmes dimensions. Il est ainsi fort possible que les deux eaux-fortes soient gravées sur la même plaque de cuivre. Cet argument se justifie d'autant plus que, jusqu'aux études d'Adam von Bartsch, le présumé autoportrait fait partie intégrante de la série des grandes têtes orientales²⁰².

L'ensemble des deux séries de têtes orientales est dès lors créé sur six matrices mesurant toutes 20 x 30 cm. Castiglione préfère dessiner plusieurs compositions sur une même plaque, plutôt que de travailler chaque portrait séparément sur un format plus petit. Les têtes sont maintenues en bloc et imprimées ainsi, ce qu'attestent les divers exemplaires mentionnés et le commentaire de Pierre-Jean Mariette qui prétend que les cuivres des petites têtes sont, jusqu'au début du XVIII^e siècle en tout cas, conservés ensemble. Il est en effet plus simple et plus efficace de découper l'estampe que d'imprimer chaque tête séparément. Cette économie du matériel correspond, d'une part, à la considération du cuivre tel un objet coûteux²⁰³. D'autre part, il s'agit d'une perception des matrices contenant les têtes orientales comme un espace de création, dans lequel Castiglione peut exprimer librement ses premières idées. La rapidité du

²⁰⁰ Giovanni Benedetto Castiglione, *Quatre compositions avant la coupe de la plaque*, vers 1635, eau-forte, 208 x 301 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 498-21 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Étude de deux têtes d'homme*, eau-forte, 182 x 301 mm, Vienne, Albertina, DG2003/361 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Quatre compositions avant la coupe de la plaque*, vers 1635, eau-forte, 208 x 151 mm, Londres, British Museum, w.6.18.

²⁰¹ BELLINI (éd.) 1985, p. 60.

²⁰² Son histoire sera étudiée dans le chapitre 6 de ce travail.

²⁰³ BURY 2001, p. 29.

geste avec laquelle il dessine les têtes, et davantage encore les petits croquis, accentue cette conception : les ombres des personnages sont en effet dessinées en hachures rapides ou en forme de gribouillis. Castiglione revendique le statut d'esquisse pour ses têtes orientales par le sujet qu'il traite, mais également par son procédé et son style d'exécution²⁰⁴.

- Le croquis en eau-forte

Castiglione accentue le caractère esquissé des têtes orientales par divers moyens. Les croquis dessinés dans les espaces vides des planches contenant les deux séries sont créés par des lignes fines et rapides. Parfois, Castiglione ajoute quelques hachures afin de réaliser l'ombre, mais souvent il décide de représenter seulement les contours des formes de ces scènes pastorales de manière extrêmement sommaire. Ses estampes sont similaires, dans leur réalisation, à quelques eaux-fortes produites par Rembrandt et Claude Lorrain (Fig. 48 et 49). Chacun propose une scène de paysage avec quelques figures schématiques. Rembrandt ajoute sur sa plaque une partie d'un de ses autoportraits, un œil et quelques mèches de cheveux, alors que Lorrain dédie un cuivre à la représentation de deux petites esquisses, chacune délimitée par une ligne gravée²⁰⁵.

Outre les croquis comblant quelques espaces vides, Castiglione exécute d'autres esquisses dans l'image même, qui ne sont pas connectées avec le sujet principal de l'œuvre. En effet, deux têtes orientales contiennent de tels croquis dans leur composition : *l'Homme au béret* (Bellini 8) et *la Tête d'un homme âgé avec une barbe et un turban* (Bellini 36). Aux côtés de la première, un personnage aux yeux bandés est dessiné en buste avec, au-dessous, une signature indiquant « CASTLIONUS » (Fig. 50). Les traits de cette composition annexe sont gravés d'une simple morsure. De ce fait, le dessin est visible en entier seulement sur les premières impressions de la matrice. La

²⁰⁴ Les planches des têtes orientales sont un cas particulier chez Castiglione, où le rapprochement avec l'esquisse est porté à son apogée. Ce n'est cependant pas le cas de toutes les eaux-fortes du maître génois.

²⁰⁵ Rembrandt van Rijn, *Études*, 1640-1644, eau-forte, 78 x 68 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-778, New Hollstein Dutch 219-1(1) ; Claude Lorrain, *Deux études d'arbre*, 1628-1632, eau-forte, 130 x 198 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5708, Mannocci 1988 4-2(3). Au sujet des eaux-fortes de Claude Lorrain et de ses expérimentations, voir : Rümelin, Christian, « The Search for the 'True Appearance of Things' », in : *Claude Lorrain : the Enchanted Landscape*, Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2011, pp. 151-159 ; SONNABEND 2011, pp. 137-149 ; Mannocci, Lino, *The Etchings of Claude Lorrain*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1988.

signature étant gravée de manière encore plus légère, elle se lit uniquement sur quelques épreuves.

La *Tête d'un homme âgé avec une barbe et un turban* (Bellini 36) possède aussi, dans ses espaces vacants, un personnage de profil dans la partie supérieure et un homme tendant le bras gauche à côté d'un cheval au galop dont la sangle est tenue par une main. En plus des divers croquis, Castiglione effectue de nombreux gribouillis désordonnés dans la partie supérieure de l'eau-forte. Le zigzag horizontal, en haut, et celui vertical, à droite, ne semblent pas liés à l'ombre du personnage ; ils se rapprochent plutôt de quelques tests d'un outil. Au surplus, la signature de Castiglione est également confuse : le « GIO BENED. S » ne semble pas rédigé en même temps que le « CASTIGLIONUS / GENOVESE. », l'écriture supérieure étant plus maladroite et l'espace entre les lignes trop important. La réalisation sur une même œuvre de plusieurs compositions répond à une conception de la matrice proche d'une feuille de papier contenant diverses études.

Rembrandt exécute également quelques compositions annexes sur ses têtes orientales²⁰⁶. Ses matrices possèdent souvent des études sans lien les unes avec les autres²⁰⁷. Sur sa *Feuille d'études*, datant du début des années 1630, il réalise cinq croquis, plus ou moins aboutis, dont son autoportrait (Fig. 51)²⁰⁸. Il effectue pour cela plusieurs rotations de la plaque à 90 degrés, comme le pratique Castiglione pour ses petites têtes orientales. À la différence de ce dernier, le maître hollandais dédie des cuivres entiers à ses esquisses, alors que Castiglione effectue des tests et des croquis aux côtés de ses compositions principales. Les essais de pointe sont en effet fréquents afin de vérifier entre autres la technique, la pression des outils, les morsures et l'impression de la matrice. Cependant, l'emploi de plaque de cuivre pour la réalisation d'études uniquement, comme dans le cas de Rembrandt, relève d'un certain investissement financier que Castiglione ne s'offre probablement pas. Quant à Claude Lorrain, il effectue

²⁰⁶ Rembrandt van Rijn, *Troisième tête orientale d'après Jan Lievens*, vers 1635, eau-forte, 155 x 134 mm, Londres, British Museum F.7.38, New Hollstein Dutch 151.

²⁰⁷ Voir par exemple : New Hollstein Dutch 115-2(2), 157-1(2), 162-2(3), 177-1(1), 261-1(1).

²⁰⁸ Rembrandt van Rijn, *Feuille d'études*, vers 1630-1634, eau-forte, 101 x 113 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-764, New Hollstein Dutch 115-1(2). Pour une analyse de ses esquisses gravées, lire la notice de Ger Luijten : HINTERDING *et al.* 2000, n° 16, pp. 115-118.

des études indépendantes qu'il grave au dos de ses matrices (Fig. 52)²⁰⁹. Dès lors, il ne gaspille pas de matériel ; au contraire, cette méthode permet d'augmenter l'espace de travail en effectuant des tests d'outils et des croquis rapides au verso de ses eaux-fortes.

Selon Ger Luijten, les esquisses de Rembrandt, composées sur des cuivres dédiés uniquement à cet effet, sont par la suite séparées et reprises comme motifs indépendants pour de nouvelles œuvres²¹⁰. Certaines ébauches de Lorrain servent, elles aussi, à l'étude de compositions²¹¹. Quant aux croquis gravés que Castiglione exécute sur les planches de ses têtes orientales, ils sont également utilisés dans quelques eaux-fortes successives. Certains deviennent en effet des motifs dans de nouvelles œuvres²¹². À titre d'exemple, deux visages gravés au trait sur une esquisse (Bellini 53), appartenant à la matrice des petites têtes orientales, se retrouvent dans les eaux-fortes au clair-obscur rembranesque (Fig. 53 et 54) : le visage de profil de la femme agenouillée dans la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) et celui du vieil homme debout qui se penche en avant dans l'eau-forte *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58).

o La distinction des plans : entre esquisse et vernis de protection

Giovanni Benedetto Castiglione reprend le style et le tracé rapide de ses petites esquisses gravées pour la représentation de l'arrière-plan de ses scènes. Dans plusieurs estampes, il exécute une partie de la composition à l'aide d'un minimum de lignes afin de suggérer seulement les contours de la forme. Dans *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16), Castiglione esquisse le lointain avec une scène pastorale composée d'un berger menant son troupeau avec un bâton de manière similaire à ses croquis (Fig. 55). *Laban cherchant les idoles dans les bagages de Rachel* (Bellini 2) possède aussi une scène pastorale esquissée, qui est proche d'un croquis gravé parmi les têtes orientales (Bellini

²⁰⁹ Claude Lorrain, *Planches d'essai avec quelques esquisses*, 1630-1633, eau-forte, 105 x 171 mm, Londres, British Museum, 1856,0308.1349, Mannocci 7 ; Claude Lorrain, *Petite étude de deux brigands attaquant un voyageur et plusieurs tests de la pointe sèche*, 1633 (?), eau-forte et pointe sèche, 200 x 130 mm, Londres, British Museum, 1856,0308.1350, Mannocci 10.

²¹⁰ HINTERDING *et al.* 2000, p. 115.

²¹¹ Selon les commentaires indiqués dans la base de données du British Museum, sur l'estampe portant le numéro d'inventaire : 1856,0308.1350, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online, 4 juillet 2016.

²¹² Cet aspect sera étudié en profondeur dans le chapitre 3.

50 ; Fig. 56 et 57)²¹³. Castiglione utilise cette méthode dès ses premières eaux-fortes (Bellini 5). La représentation de l'arrière-plan esquissé, où les personnages sont représentés avec une grande économie de lignes, à savoir par un cercle pour la tête et deux traits pour le corps, devient son procédé générique pour indiquer le lointain.

Par ailleurs, Castiglione accentue l'aspect esquissé de l'arrière-plan à l'aide des caractéristiques techniques de l'eau-forte : il utilise le potentiel de la ligne, de la durée de la morsure, mais aussi de la multiplicité des bains d'acide pour distinguer les divers plans de son œuvre. Le maître utilise généralement une morsure unique pour ses compositions, à l'image de la *Fête de Pan* (Bellini 10), de la *Fuite en Égypte* (Bellini 20) ou encore du *Génie de Castiglione* (Bellini 56). Sur ces estampes, il différencie les plans à l'aide de divers outils ou d'une pression plus ou moins forte lors du dessin sur le vernis de la plaque. Une plus grande pression de l'aiguille ou une manipulation différente de l'outil retirent plus de vernis. Les traits étant plus larges et en relief, ils semblent de la sorte plus sombres et plus intenses que les traits réguliers. Castiglione effectue de telles lignes lors d'un second passage ou en changeant d'outil. Il dessine par exemple fréquemment le feuillage de ses arbres de la sorte. Cette méthode est particulièrement visible sur les eaux-fortes suivantes : les *Bacchanales* (Bellini 11 et 12), la *Nativité horizontale* (Bellini 22), la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57), *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58). Les passages répétés dans les plis des vêtements des corps des saints Pierre et Paul créent des traits épais contrastant avec les tissus éclairés sur leurs jambes. Le même effet est produit dans la partie inférieure du bâton qui s'oppose à la blancheur de la flamme, esquissée par des traits fins. Ces derniers sont exécutés soit avec une pression très légère lors du dessin sur la plaque, soit à l'aide d'un outil différent²¹⁴. Ces variations permettent d'élargir les nuances du clair-obscur.

Plusieurs eaux-fortes sont en revanche exécutées à l'aide de deux morsures au minimum. L'usage de plusieurs morsures est utilisé dès ses premières eaux-fortes, comme l'atteste

²¹³ Selon les dernières recherches, *Laban cherchant les idoles dans les bagages de Rachel* (Bellini 2) n'est plus, à juste titre, considérée de la main de Giovanni Benedetto Castiglione. Jonathan Bober soutient la thèse de Miriam di Penta qui attribue l'eau-forte à Andrea De Leone (1610-1685), selon entretien du 5 février 2017. Di Penta, Miriam, *Andrea de Leone (Napoli 1610-1685) : dipinti - disegni*, Rome : De Luca editori d'arte, [2016] ; Di Penta, Miriam, « Due inediti di Andrea De Leone : nuove riflessioni sul 'Poussin-Castiglione-De Leone problem' », in : *Storia dell'arte*, 2010, pp. 95-109 ; Newcome Schleier, Mary, « A Castiglione-Leone Problem », in : *Master Drawings*, vol. XVI, n° 2, été 1978, pp. 163-172 et 222-233.

²¹⁴ Il est difficile de déterminer avec certitude quelle technique a été employée.

le *Jeune berger sur un cheval* (Bellini 5) datant de 1638. Castiglione multiplie les bains d'acide pour obtenir différents effets visuels. Il souhaite par exemple accentuer le clair-obscur en intensifiant certaines zones noires, comme dans la *Nativité* horizontale (Bellini 22), la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57) et *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58). Il désire surtout créer de la profondeur : il s'agit de distinguer deux plans de perspective, un lointain dessiné avec des traits fins et un premier plan exécuté avec des traits épais en relief²¹⁵. Il construit ainsi la composition de ses paysages (Bellini 5 et 6), de deux bacchanales (Bellini 11 et 12) et de *l'Entrée des animaux dans l'arche de Noé* (Bellini 61). Le contraste des lignes fines et épaisses est produit au moyen d'un vernis, qui est appliqué à l'arrière-plan après une première morsure légère de la plaque afin de le protéger des futurs bains d'acide.

Dans *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61), la profondeur est suggérée par deux moyens : la multiplication des morsures et l'usage de différents instruments²¹⁶. À l'exception de la représentation de Noé avec l'Arche, composée de traits particulièrement fins, la composition est gravée avec un second bain d'acide afin d'accentuer l'intensité des zones d'ombre, mais également afin de rapprocher le premier plan du spectateur. L'arrière-plan à gauche est réalisé avec une pointe fine, ayant subi un bain d'acide très léger. La variation des lignes est ici parfaitement maîtrisée. Diverses épaisseurs de traits sont visibles dans les ombres, mais l'eau-forte ne fait pas l'objet d'un troisième bain²¹⁷. En relief et d'un noir particulièrement intense, les traits ajoutés dans un second temps sont gravés de manière nette et précise. Castiglione intensifie plusieurs zones d'ombre de la composition, telles que la végétation du premier plan, le feuillage et le contour supérieur du cheval. L'intensité des traits, en particulier sur le tronc d'arbre cassé, offre un contraste saisissant avec la partie supérieure représentant Noé et l'Arche. De cette manière, Castiglione marque une distance entre le sujet de la scène au loin et l'objet au premier plan, lui permettant de créer un espace dans lequel insérer sa composition principale, à savoir les animaux se dirigeant vers l'Arche. Tracée par quelques lignes rapides, la scène de Noé atteint les deux objectifs fixés par Castiglione :

²¹⁵ Voir par exemple les *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) et *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61).

²¹⁶ C'est également le cas de : Bellini 11, 12 et 57.

²¹⁷ Nous remercions le Laboratorio di diagnostica delle matrici de l'Istituto centrale per la grafica pour cette information.

représenter le lointain en le distinguant des traits mordus en profondeur du premier plan et octroyer à l'œuvre une impression d'esquisse exécutée rapidement.

Parfois, un processus plus complexe est identifié : après le dessin de la composition et le premier bain d'acide, Castiglione protège les lignes fines au moyen d'un vernis, sur lequel il dessine de nouveaux traits qui sont gravés de manière plus profonde. Dans *l'Homme au béret* (Bellini 8), il trace deux fois la composition. En effet, les traits des deux morsures se chevauchent, notamment sur le visage, la moustache, la chevelure et le béret (Fig. 58 et 59). L'effet particulier donné par le volume des cheveux et de la plume est obtenu de cette manière. L'eau-forte des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) comporte aussi un fond esquissé de nature identique ainsi qu'un fort contraste entre les deux plans de la scène. La partie droite est en effet esquissée par des lignes particulièrement fines et subtiles, qui deviennent quasiment invisibles suivant les tirages. Les traits fins se retrouvent également dans le premier plan, puisque Castiglione dessine deux fois sa composition. Il crée de ce fait deux niveaux entre les traits fins d'un aspect dessiné et les rehauts très larges.

Un tel contraste de profondeur, dû aux différentes morsures, est visible chez plusieurs artistes, dont notamment chez Jacques Callot (1592–1635) qui exécute ses *Capricci di varie figure* vers 1617 (Fig. 60)²¹⁸. Dans cette série, le premier plan est en plus gravé à l'aide d'un outil large et d'une forte pression. En revanche, les lignes du lointain sont particulièrement fines et subtiles, comme chez Castiglione quelques décennies plus tard. Elles suggèrent un effet de profondeur, le lointain étant clairement distingué du premier plan. De nombreux artistes utilisent cette méthode, à l'instar de Rembrandt qui représente ses mendiants, dont les contours de la femme sont seulement esquissés, contrairement au monticule du premier plan (Fig. 61)²¹⁹.

²¹⁸ Voir notamment : Jacques Callot, *Paysage avec un paysan portant un panier*, vers 1617, eau-forte, 58 x 83 mm, Londres, British Museum, X,4.384, Lieure 1927 244.

²¹⁹ Rembrandt van Rijn, *Mendiants venant de derrière un tertre*, 1628-32, eau-forte, 112 x 81 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1961-1084, New Hollstein Dutch 51-2(9).

Le monotype, une technique à mi-chemin entre un dessin et une gravure

Le développement du procédé du monotype par Giovanni Benedetto Castiglione représente l'apogée de ses expérimentations techniques en eau-forte et dessin²²⁰. Cet artiste s'intéresse non seulement aux diverses solutions permettant de produire de nouveaux effets visuels, mais également aux potentialités de l'impression. Dès lors, la question de l'encre et les nuances possibles que propose cette étape captivent son attention et l'incite à explorer plus avant ce domaine. Son objectif est d'obtenir un aplat en gravure et ainsi, de pousser le contraste du clair-obscur à son extrême. Le procédé du monotype naît donc de ses constantes expérimentations techniques, aiguillées par des recherches similaires chez ses prédécesseurs et contemporains. Castiglione effectue des monotypes en négatif, blanc sur noir, et en positif, noir sur blanc, qui, à notre avis, suivent des objectifs visuels différents. Dans ce sous-chapitre, l'accent sera donc placé sur les ambitions de Castiglione dans la création d'une technique nouvelle.

Le monotype est une solution picturale aux contraintes imposées par la taille-douce, qui est développée parallèlement aux autres tentatives. Son origine ne provient dès lors pas d'une seule source. Au contraire, il s'agit d'un ensemble de circonstances qui porte l'artiste génois à réaliser de telles expérimentations et à obtenir de pareils résultats. Castiglione parvient certainement au processus du monotype par des étapes intermédiaires, qui lui suggèrent d'approfondir le procédé jusqu'à l'utiliser comme technique à part entière.

o *L'aboutissement de sa quête de l'aplat*

Le chapitre 1 a démontré que les expérimentations techniques de Castiglione s'insèrent dans une recherche générale visant à obtenir un clair-obscur fortement contrasté en gravure²²¹. Parmi les plus fervents investigateurs, Rembrandt effectue de nombreuses

²²⁰ L'exécution technique des monotypes de Giovanni Benedetto Castiglione est relatée dans de nombreux ouvrages, à savoir : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 78 ; BEYER 2007, pp. 9-13 ; CALABI 1923, p. 224.

Sur le monotype, lire également : Beyer, Jonas, « Das monotypische Verfahren », in : *Der Abklatsch*. Catalogue d'exposition, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 29 août-23 novembre 2014, Cologne : Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2014, pp. 99-102 ; Esposito, Carla, *Il monotipo : storia di un'arte pittorica*, Milan : Skira, 2007.

²²¹ Au sujet du clair-obscur, lire l'étude suivante : Verbraeken, René, *Clair-obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi : Jacques Laget, 1979.

tentatives, dans lesquelles il développe d'innombrables nuances de teintes à l'aide de l'eau-forte et de la pointe sèche. Citons à titre d'exemple l'*Annonciation aux Bergers* de 1634, *Saint-Jérôme dans sa cellule* de 1642, le *Portrait de Jan Six* de 1647 et surtout l'*Étudiant à table* vers 1642 parmi les principaux aboutissements d'un clair-obscur contrasté et harmonieux²²². Pour créer une zone d'aplat d'un noir intense, Rembrandt combine généralement plusieurs techniques de gravure, à savoir l'eau-forte, la pointe sèche et le burin, comme dans son *Autoportrait à la fenêtre*²²³. Grâce aux divers états, il est possible d'analyser le processus de création de cette œuvre par Rembrandt. Ce dernier utilise dès le départ la pointe sèche et la barbe créée par celle-ci pour assombrir certains plis du vêtement et l'arrière-plan (Fig. 62). Le fond de la composition devient de plus en plus sombre par la superposition progressive de couches de lignes gravées et mordues à l'acide, contrastant toujours plus avec le livre et le paysage extérieur. Celui-ci est d'ailleurs esquissé qu'à partir du quatrième état. L'effet velouté de l'arrière-plan est également dû à un encrage habile de la matrice. La barbe et les cavités retiennent l'encre sur la surface et Rembrandt se garde bien d'essuyer complètement cette zone. Dès lors, en plus du mélange de diverses techniques de gravure en creux, le peintre-graveur hollandais fait également preuve d'un jeu complexe de l'encre avant l'impression de la

²²² New Hollstein Dutch 125-3, 212-1, 238-5 et 213-1. L'impact des estampes de Rembrandt est la raison principale évoquée dans la littérature scientifique pour la réalisation des monotypes chez Castiglione. Dans son catalogue d'exposition sur les « estampes peintes », Sue Welsh Reed met en parallèle les essais simultanés de Rembrandt et de Castiglione pour la réalisation d'une teinte unie. Elle donne également l'exemple de la *Mise au tombeau* de Rembrandt qui est particulièrement révélateur des recherches menées par ce dernier en matière d'encre et d'impression. Exécutée vers 1654, cette série apparaît presque dix ans après les premiers essais de Castiglione avec la technique du monotype : *The Painterly Print : Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Catalogue d'exposition, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 16 octobre–7 décembre 1980, éd. par S. Welsh Reed, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1980, pp. 3-8, 65-67. D'autres auteurs, comme Ewald Jeutter, évoque l'*Adoration des bergers* de 1634 comme point de départ aux recherches de Castiglione : JEUTTER 2004, pp. 236 et 243. Voir également le catalogue de l'exposition sur les estampes non terminées : *The Unfinished Print*. Catalogue d'exposition, éd. par P. Parshall, Washington, National Gallery of Art, 3 juin-7 octobre 2001, Washington : National Gallery etc., 2001.

²²³ Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin, I/V, 157 x 129 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1855.294, Hinterding *et al.* 2000 58.I ; Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin sur papier japonais, II/V, 157 x 128 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1946.224, Hinterding *et al.* 2000 58.II ; Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin, III/V, 156 x 129 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1855.293, Hinterding *et al.* 2000 58.III ; Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin, IV/V, 161 x 134 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1855.292, Hinterding *et al.* 2000 58.IV ; Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin, V/V, 153 x 126 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1855.291, Hinterding *et al.* 2000 58.V. Nous remercions Christian Rümelin pour la suggestion de ces impressions conservées à l'Ashmolean Museum.

matrice. Il donne ainsi toute sa valeur à son clair-obscur et ses zones d'aplat²²⁴. Dans l'objectif d'obtenir de nouveaux effets visuels, il imprime aussi sa planche sur différents supports, comme le papier japonais. Plus tard, dans les années 1650, Rembrandt obtient de nombreux résultats aussi extrêmes que *l'Autoportrait à la fenêtre*, notamment sa scène nocturne de *l'Adoration des Bergers* de 1650–1654 et la *Mise au tombeau* de 1652–1656²²⁵. D'autres artistes hollandais créent également un clair-obscur pensé en termes d'aplat, comme le *Crépuscule avec deux bergers* de Jan van de Velde II (vers 1593–1641) et les scènes nocturnes d'Hendrik Goudt (1583–1648) d'après Adam Elsheimer²²⁶. Au XVI^e siècle, Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano ou encore Giorgio Ghisi (1520–1582) obtiennent des résultats convaincants avec le burin²²⁷. Les résultats obtenus par les maîtres italiens et hollandais, dont en priorité Rembrandt, contribuent assurément au développement du monotype chez Castiglione. Néanmoins, aucun de ces artistes n'effectue d'estampes sans graver la matrice. Seul Anthonis Sallaert (vers 1590–1650) propose quelques résultats, moins élaborés, avec la technique du monotype²²⁸.

Un autre peintre-graveur hollandais particulièrement ingénieux est certainement Hercules Segers. Dans son *Paysage montagneux avec un plateau* (Fig. 63), l'artiste explore le potentiel de l'encre laissée à certains endroits en grande quantité, comme s'il colorie plusieurs zones de son estampe²²⁹. Vers 1615–1630, il imprime également plusieurs estampes sur un papier coloré, comme le *Paysage avec une route et une rivière*

²²⁴ Jasper Kettner le décrit à juste titre comme un « experimenteller Drucker » dans son article : Kettner, Jasper, « Die Vielfalt des Abdrucks : Rembrandts druckgraphische Variationen und ihre Rezeption », in : Bevers, Holm *et al.*, *Rembrandt : ein Virtuose der Druckgraphik*, Cologne etc. : DuMont, 2006, pp. 27-31. Sur le jeu de l'encre sur la matrice par Rembrandt, lire également : Royalton-Kisch, Martin, *Rembrandt as Printmaker*, Londres : Hayward Gallery Touring, 2006, pp. 22, 26, 60, 63, 69 et 83.

²²⁵ New Hollstein Dutch 300-2(11) et 284-4(4). Cependant, ces estampes sont créées après le développement du monotype par Castiglione.

²²⁶ Hollstein 76.1. Voir entre autres : Hendrik Goudt d'après Adam Elsheimer, *La Fuite en Égypte*, 1613, gravure au burin, 360 x 405 mm, Londres, British Museum, F.3.92, Hollstein Dutch & Flemish 3.

²²⁷ À titre d'exemple : Marcantonio Raimondi, *La Peste*, 1512–1516, burin, 191 x 249 mm, Londres, British Museum, H.3.46, Bartsch XIV 314.417 ; Agostino Veneziano, *Un philosophe assis sur le bord d'une fenêtre*, 1515–1530, burin, 89 x 61 mm, Londres, British Museum, H.3.53*, Bartsch XIV 327.433 ; Giorgio Ghisi, *Une femme ailée tenant une sphère*, 1560–1570, burin, 242 x 153 mm, Londres, British Museum, V.8.102, Bartsch XV 399.34. Les nielles, notamment de Peregrino da Cesena (1490–1520), sont également à prendre en considération dans la recherche du clair-obscur en eau-forte.

Nous remercions Michael Matile d'avoir attiré notre attention sur ces artistes, entretien du 7 février 2017.

²²⁸ Lire : Royalton-Kisch, Martin, « A Monotype by Sallaert », in : *Print Quarterly* vol. V, 1988, n° 1, pp. 60-61.

²²⁹ Hercules Segers, *Paysage montagneux avec un plateau*, 1610–1638, eau-forte et pointe sèche, 130 x 197 mm, Londres, British Museum, S.5520, Hollstein 10.I.b. Lire au sujet des expérimentations de Segers : *Hercules Segers* 2017 ; *The Glory of the Golden Age* 2000, pp. 59-63

*au loin*²³⁰. Hercules Segers approfondit ses expérimentations au point d'imprimer sa matrice non plus sur du papier mais sur une toile de lin dans l'objectif d'exploiter la texture de ce nouveau support, à l'image d'une impression de *La maison dans les bois* sur coton teinté en beige²³¹. Par l'emploi d'un tel matériel, la connexion entre une estampe et une huile sur toile est renforcée. Elle exemplifie la conception picturale que les artistes revendiquent pour ce médium²³². En outre, les dimensions de certaines de ses eaux-fortes se rapprochent de celles de ses tableaux, à l'image de la *Vallée montagnaise*²³³. Chez Segers, cette conception atteint son apogée lorsque le maître imprime avec une encre de couleur et peint à l'huile les ombres sur son estampe.

Avant de telles expérimentations, d'autres méthodes sont développées afin d'obtenir un effet de teinte durable. Parmigianino est un des premiers peintres-graveurs à approfondir le potentiel de l'eau-forte pour la création d'un effet pictural²³⁴. Il combine notamment la technique du *chiaroscuro* à celle de l'eau-forte, comme dans *Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades à la porte du temple*, dont les exemplaires conservés

²³⁰ Hollstein Dutch 25-1(2)b. Sue Welsh Reed et Jonas Beyer évoquent également les estampes d'Hercules Segers comme potentielle source d'inspiration pour Castiglione : Beyer, Jonas, « Drucke von leichter Hand : die Monotypie bei Giovanni Benedetto Castiglione und ihr Verhältnis zur Radierung », in : *Druckgraphik : zwischen Reproduktion und Invention*, éd. par M. A. Castor et al., Berlin etc. : Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 189 ; *The Painterly Print* 1980, p. 4. L'usage de papier coloré remonte jusqu'au début du XVI^e siècle, comme l'analyse le catalogue d'exposition suivant : *The Painted Prints : the Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque engravings, etchings & woodcuts*. Catalogue d'exposition, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 6 octobre 2002–5 janvier 2003, Saint Louis, Saint Louis Museum of Art, 14 février–18 mai 2003, éd. par S. Dackerman, University Park : Pennsylvania State Univ. Press, 2002.

²³¹ Hollstein Dutch 35.b. Un exemplaire est visible au British Museum : S.5524.

²³² Il ne s'agit pas de diminuer le statut de l'estampe en tant qu'œuvre d'art, mais de rapprocher les procédés propres aux divers médiums utilisés par les peintres-graveurs.

²³³ Hercules Segers, *Vallée montagnaise*, vers 1620–1630, eau-forte et pointe sèche avec huile bleue et rose, II/II, 225 x 485 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-840, Hollstein Dutch 6-2(2)d. *The Glory of the Golden Age* 2000, n° 41, p. 60.

²³⁴ Voir par exemple ses expérimentations sur la *Mise au tombeau*, qui ont poussé Parmigianino à recommencer son œuvre en sens inverse sur une nouvelle matrice : Parmigianino, *La Mise au tombeau du Christ*, 1503–1540, eau-forte, 284 x 217 mm, Londres, British Museum, W.1.60, Bartsch XVI 8.5 et XVIII.300.46 (en tant qu'œuvre de Guido Reni) ; Parmigianino, *La Mise au tombeau du Christ*, 1503–1540, eau-forte, 314 x 239 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.228, Bartsch XVI 8.5.

Lire à ce sujet : Ficacci, Luigi, « L'acquaforte nel Cinquecento : Parmigianino e Barocci », in : *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta : Acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, Rome : De Luca editori d'arte (Istituto nazionale per la grafica ; lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 3), 2005, pp. 27. Sur les estampes de Parmigianino : *Parmigianino und sein Kreis : Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz*. Catalogue d'exposition, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, novembre 2007–février 2008, Francfort, Städel Museum, juin-septembre 2008, Ostfildern : Hatje Cantz, 2007 ; Mistralli, Emilio (éd.), *Parmigianino incisore : catalogo completo delle incisioni*, Parme : MMIII, 2003.

sont imprimés de différentes manières et couleurs²³⁵. Le *chiaroscuro* permet en effet d'obtenir un effet d'aplatissement uniforme. La juxtaposition des planches autorise même la création d'une variété de teintes. À la même période, Ugo da Carpi (vers 1480–1532), Antonio da Trento (1^{ère} moitié du XVI^e siècle) et Niccolò Vicentino interprètent en *chiaroscuro* les œuvres de Parmigianino et des artistes contemporains, comme Raffaello Sanzio²³⁶. Hendrick Goltzius (1558–1617) utilise lui aussi la technique du *chiaroscuro* qui lui donne la possibilité de créer plusieurs teintes ainsi que de jouer sur les couleurs. Comme Segers, il imprime parfois ses planches sur du papier coloré²³⁷. Le *chiaroscuro*, essentiellement employé au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle²³⁸, est probablement un autre point de départ pour l'approche du monotype. Castiglione ne pratique pas cette technique, mais en étudie certainement le procédé. Il observe vraisemblablement le résultat final, dont probablement quelques estampes d'après Parmigianino, comme *Le Christ avec ses disciples se retournant vers les lépreux* de Niccolò Vicentino (Fig. 64)²³⁹.

Une autre variante dans la création d'un effet de teinte reproductible s'observe chez un contemporain de Castiglione : Stefano della Bella applique l'acide directement sur la plaque de cuivre à l'aide d'un pinceau afin de teindre le fond de sa composition, notamment sur *L'Enfant enseignant à un chien de s'asseoir* (Fig. 17)²⁴⁰. L'acide modifie la plaque de cuivre, même si l'effet est visible sur peu d'exemplaires. Ce procédé,

²³⁵ Bartsch XVI 9.7. Lire au sujet de cette eau-forte : *Italian Etchers* 1989, pp. 16-17.

²³⁶ D'après Parmigianino, voir par exemple : Bartsch XII 77.26 ; Bartsch XII 148.13 ; Bartsch XII 30.3. Lire entre autres : Takahatake, Naoko, « Niccolò Vicentino's Miraculous Draught of Fishes », in : *Print Quarterly*, vol. XXVIII, n° 3, 2011, pp. 256-260 ; Graf, Dieter, Mildenerberger, Hermann, *Chiaroscuro : italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock*, Berlin : G + H Verlag (Im Blickfeld der Goethezeit ; vol. 4), 2001.

²³⁷ Bartsch III 75.245/New Hollstein Dutch & Flemish 310.Ia et 310.II.

Lire au sujet des *chiaroscuri* de Goltzius : Leesberg, Marjolein, « Hendrick Goltzius's Chiaroscuro Woodcuts Revisited », in : *Printing Colour 1400–1700 : History, Techniques, Functions and Receptions*, éd. par A. Stijnman et E. Savage, Leyde etc. : Brill (Library of the written word ; vol. 41), 2015, pp. 163-170 ; Cohn, Marjorie B., « An Interpretation of Four Woodcut Landscapes by Hendrick Goltzius », in : *Print Quarterly*, vol. XXXI, n° 2, 2014, pp. 144-154 ; *Hendrick Goltzius (1558–1617) : Drawings, Prints and Paintings*. Catalogue d'exposition, Amsterdam Rijksmuseum, 7 mars–25 mai 2003, New York, Metropolitan Museum of Art, 23 juin–7 septembre 2003, éd. par H. Leeftang et G. Luijten, Zwolle : Waanders, 2003 ; *Hendrick Goltzius (1558–1617) and his Time : Chiaroscuro Woodcuts*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 14 novembre 1992–10 janvier 1993 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 9 février–11 avril 1993, éd. par N. Bialler, Ghent : Snoeck-Ducaju, 1992.

²³⁸ GRIFFITHS 2004, p. 116.

²³⁹ Jonas Beyer relève ce parallèle dans son article : BEYER 2010, p. 199.

²⁴⁰ Stefano della Bella, *L'Enfant enseignant à un chien de s'asseoir*, 1660–1664, eau-forte, 154 x 109 mm, New York City, The Metropolitan Museum of Art, 2012.136.440, De Vesme/Massar 68.98.i.

développé de manière plus approfondie au XVIII^e siècle, devient la manière de lavis²⁴¹. Avant lui, Rembrandt expérimente déjà un tel procédé. Dans son *Moulin à vent* de 1641, une légère teinte grise s'aperçoit dans le fond de la plaque, principalement au-dessus du moulin et de la maison²⁴². Le maître hollandais obtient cet effet visuel avec une morsure directe à l'acide, certainement trop forte, qui provoque d'ailleurs une craquelure accidentelle, visible sur de nombreuses impressions. Contrairement à ses contemporains, Castiglione ne semble pas avoir tenté de trouver un moyen plus durable pour retenir l'encre sur la plaque.

Ainsi qu'étudié au chapitre précédent, Castiglione commence à utiliser le procédé du monotype en lien avec l'eau-forte sur la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59). Il explore le potentiel de la phase d'impression sur plusieurs exemplaires de cette matrice. Sur le film d'encre laissé intentionnellement sur la matrice, il dessine des zones de lumière en retirant l'encre à certains endroits à l'aide d'un ustensile. Il est dès lors possible que les essais de Castiglione sur la *Résurrection de saint Lazare* soient à l'origine du développement du monotype²⁴³. Les résultats obtenus dans son eau-forte l'encouragent sans doute à approfondir la méthode jusqu'à l'utiliser comme technique seule. Ses expérimentations continues avec ce médium l'amènent à imaginer une technique d'impression sans morsure de la matrice. Castiglione parvient vraisemblablement au monotype par des étapes intermédiaires. En effet, avant de séparer complètement le travail en surface des lignes mordues à l'acide, il exécute les deux sur une même œuvre, notamment sur plusieurs exemplaires de la *Résurrection de saint Lazare*. Dans un premier temps, il combine vraisemblablement l'eau-forte et le procédé du monotype sur une seule matrice. Il sépare ensuite les deux méthodes, créant dès lors des monotypes sans l'usage de la taille-douce. Un ensemble de phénomènes, associés à ses propres expérimentations techniques, portent donc Castiglione sur la voie d'un procédé novateur.

²⁴¹ GRIFFITHS 2004, pp. 90, 92 et 142. Lire également : Rosand, David, *Drawing Acts : Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2001.

²⁴² Rembrandt, *Le moulin à vent*, 1641, eau-forte, 145 x 208 mm, Londres, British Museum, 1868,0822.687, Hind 179. Lire également : HINTERDING *et al.* 2000, n° 41, pp. 187-188 ; BEVERS (éd.) 2006, pp. 11 et 34.

²⁴³ Holm Bevers mentionne également le procédé de l'encre laissée sur la matrice avant l'impression comme potentielle source pour le développement du monotype. Il ne précise toutefois pas la pratique de retirer l'encre avec un bâtonnet comme le fait Castiglione dans sa *Résurrection de saint Lazare* : BEVERS (éd.) 2006, p. 18.

O La création d'un dessin imprimé

Dans ses monotypes en négatif, Castiglione applique une couche épaisse et abondante d'encre sur la plaque de cuivre. Lors du tracé de la composition, le matériau, repoussé à l'aide d'un ustensile, s'accumule dans les contours des formes. Parfois, la quantité d'encre est tellement importante qu'elle crée des reliefs, tels des monticules, lors du décollage du papier de la matrice lors de l'impression de celle-ci²⁴⁴. À l'instar de l'eau-forte, Castiglione peut jouer sur les variations d'épaisseurs des traits et de pressions des instruments pour le dégradé des teintes. L'éventail des outils qu'il emploie est cependant beaucoup plus large : le maître génois s'arme donc d'ustensiles divers et variés, de la pointe en biseau au bâtonnet fin en bois en passant par le chiffon, lui permettant de nuancer les effets de texture (Fig. 65). Il utilise même ses doigts, dont les empreintes sont toujours visibles, pour estomper l'encre²⁴⁵. Dans sa scène pastorale, Castiglione enlève dans un premier temps la matière à l'aide d'un chiffon ou d'un pinceau, comme dans la vache, les moutons et le berger (Fig. 66). Ensuite, il dessine par-dessus les détails plus clairs. Cette représentation floue à certains endroits et précise à d'autres lui permet de varier les teintes de sa composition, créant dès lors des nuances grises, contrastant avec les zones blanches, dessinées de manière plus nette du fait de l'instrument utilisé.

La comparaison d'un motif similaire, exécuté dans deux médiums différents, révèle le processus de création du monotype, ses modalités, mais également son potentiel technique. Puisque le procédé est négatif, contrairement à celui du dessin, qui est positif, la représentation d'une scène ou d'un personnage doit être considérée différemment. En confrontant le bras tendu du berger sur la rive à celui d'un personnage similaire sur un dessin, les contraintes imposées par chaque médium sont manifestes (Fig. 68). Dans le dessin, Castiglione trace premièrement le contour du bras en ajoutant ensuite quelques traits de lavis afin d'atténuer la lumière. Dans le monotype, il commence par retirer partiellement l'encre à l'aide d'un trait au pinceau droit, qui permet d'illuminer la zone, puis il dessine sa forme, soit les contours et le vêtement, avec des traits plus nets qui se

²⁴⁴ Voir par exemple le monotype représentant une scène pastorale : Bellini mon. 7 (Fig. 66).

²⁴⁵ Sue Welsh Reed l'indique pour le monotype de la *Résurrection de saint Lazare* : *The Painterly Print* 1980, p. 72.

superposent. Il adapte ses méthodes de travail au processus inversé. Dans le monotype en négatif, Castiglione retire la matière pour en extraire la composition, alors que dans un dessin, il ajoute de la peinture à l'huile. Dans l'un il pense en termes de soustraction et dans l'autre en addition.

Dans ses monotypes, Castiglione ne peut pas délimiter tous les contours des figures puisque chaque trait symbolise la lumière. Il conçoit donc ses formes à l'avance et définit mentalement les zones d'ombre, dans lesquelles l'encre restera intacte. Dans *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini mon. 13), il pousse cette pratique jusqu'à l'extrême en se concentrant uniquement sur les reflets de lumière d'une scène nocturne sur les sujets et objets. Le spectateur doit donc inventer les formes complètes dans son esprit (Fig. 68)²⁴⁶. Castiglione conçoit en effet cette œuvre en fonction de la lumière qu'il extrait de l'obscurité.

Ses monotypes évoquent fréquemment une variante d'une composition iconographique réalisée en eau-forte ou dessin²⁴⁷. La littérature scientifique considère généralement ces œuvres comme des modèles pour la création de ses monotypes²⁴⁸. Elles seraient dès lors un appui visuel pour la conception d'une scène en termes d'ombre et de lumière. L'hypothèse est fort probable, même si la question des modèles est bien plus complexe, sans compter l'existence de nombreux monotypes sans lien avec une eau-forte ou avec une œuvre conservée du maître. Citons l'exemple, mentionné au chapitre 1, du personnage identique dans les monotypes de *Temporalis Aeternitas* (Bellini mon. 2 ; Fig. 31) et *La Résurrection de saint Lazare* (Bellini mon. 6 ; Fig. 32). Le motif, imprimé en sens inverse par rapport à sa source, provient de l'eau-forte *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14). En comparant les deux représentations sur ce thème, l'exécution du monotype se comprend immédiatement : les zones exemptes de lignes sur le personnage de l'eau-forte sont directement traduites, dans le monotype, par une accumulation de traits nets et distincts qui suggèrent un effet lumineux intense. Il est donc évident que Castiglione crée son monotype avec l'eau-forte sous les yeux. En

²⁴⁶ Jonas Beyer décrit cet effet dans son article : BEYER 2010, pp. 191-192.

²⁴⁷ Pour le dessin, voir par exemple la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini mon. 23), exécutée vers 1660. La fidélité avec laquelle Castiglione reprend la composition, reproduite en sens inverse, est rare.

²⁴⁸ Lire entre autres : BEYER 2010, p. 193 ; Welsh Reed, Sue, « Giovanni Benedetto Castiglione's 'God Creating Adam' : the First Masterpiece in the Monotype Medium », in : *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. XVII, n° 1, 1991, pp. 66-73 ; Percy, Ann, « Notes on Castiglione's Monotypes », in : *Il conoscitore di stampe*, n° 29, 1975, pp. 75-78.

revanche, dans le cas de la *Résurrection de saint Lazare*, celle-ci est plus éloignée de son pendant en eau-forte. Certains motifs sont certes repris et imprimés en sens inverse. Par exemple, toute la composition de droite est identique : les deux personnages penchés, la tombe et le décor. Comme dans le cas de *Temporalis Aeternitas*, Castiglione travaille à la création du monotype avec l'eau-forte devant lui. Toutefois, la partie gauche, représentant certes un groupe de personnages avec un flambeau, se détache de son modèle. Lazare est dessiné en sens inverse, la lumière est comprise de manière diverse et le Christ avec son aura éclairant les ténèbres est absent. Le monotype n'est donc pas une traduction littérale de l'eau-forte, mais une création indépendante. Castiglione crée la composition à l'aide de plusieurs sources combinées, comme l'homme debout observant la scène provenant de l'eau-forte *Temporalis Aeternitas*. Les échanges entre les eaux-fortes et les monotypes révèlent la curiosité de Castiglione pour les processus techniques. Il s'agit sans doute d'explorer les procédés spécifiques qui mènent à la création d'un même motif dans différents médiums²⁴⁹.

La conception et la création de ses monotypes positifs se comparent davantage à la réalisation d'un dessin sur une feuille de papier. Les esquisses à l'huile de Castiglione contribuent certainement au développement du monotype²⁵⁰. Dans les deux cas, la réalisation doit être rapide. Seul change le support, l'utilisation d'une matrice intermédiaire et le procédé d'inversion finale. Castiglione peint sa composition sur la plaque de cuivre à l'aide d'un pinceau, de la même manière qu'un dessin sur le papier. La difficulté liée à la quantité d'huile est ici supprimée. Le matériau lisse lui permet également de retirer l'encre déposée pour corriger son dessin, mais aussi de le rehausser avec quelques points de lumière supplémentaire. Cette pratique ouvre dès lors les portes à de nouvelles possibilités techniques que Castiglione s'empresse d'explorer.

²⁴⁹ Nous étudierons cette question de manière approfondie dans le chapitre 3.

²⁵⁰ Tel que l'indique également Annie Meyer : Meyer, Annie, « Castiglione, quêteur de lumière et inventeur du monotype », in : *Revue de la bibliothèque nationale*, n° 13, automne 1984, p. 22. Quant à Timothy Standring, il considère l'usage d'un calque de transfert pour les compositions de ses dessins comme possible inspiration pour le procédé mécanique du monotype : « Je l'imagine inversant ses motifs en posant une feuille blanche sur une image tout juste dessinée afin d'obtenir une empreinte en miroir. » Standring, Timothy J., « *L'Adoration des bergers*, 1659, de Giovanni Benedetto Castiglione au musée du Louvre », in : *Revue du Louvre, revue des musées de France*, n° 2, 2002, p. 46. Le procédé de report est en effet identique, mais il n'est pas forcément lié au développement du monotype. Dix ans plus tard, Standring indique, dans le catalogue de l'exposition *Lost Genius*, que l'origine du monotype est à chercher dans la relation entre ses eaux-fortes et la production générale de son atelier : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 78.

Dans la *Tête d'un homme oriental* (Bellini mon. 20), Castiglione dessine l'homme sur la plaque de cuivre, comme il l'aurait fait sur une feuille de papier (Fig. 69). Pour tracer sa représentation, il varie la quantité d'encre selon l'intensité souhaitée. Il retire ensuite le matériau à l'aide d'un pinceau dans les hachures à droite et d'un outil fin sur l'ensemble de la composition pour rehausser et structurer celle-ci. Une fois imprimée, l'œuvre est retouchée au pinceau directement sur la feuille afin d'accentuer certains traits²⁵¹. La *Tête d'un homme oriental* n'est pas l'unique monotype repris au pinceau après son impression. Afin de rehausser le second exemplaire de David et Goliath, Castiglione repasse les traits principaux de la composition, soit la tête de Goliath, David et l'épée²⁵². La juxtaposition des techniques, d'un côté le monotype et de l'autre le dessin, produit une œuvre hybride unique, mais sérielle en même temps. L'accomplissement atteint dans ses monotypes est fondamental pour la conception de l'estampe et du dessin chez Castiglione.

Les monotypes positifs s'insèrent dans sa recherche de divers phénomènes visuels : Castiglione tente par ce procédé de se rapprocher de la matérialité de ses dessins. Par son processus de création, mais aussi par son apparence, *l'Allégorie de l'Eucharistie* devient l'équivalent imprimé de ses dessins à l'huile et peut aller jusqu'à tromper le spectateur (Fig. 70). Le parallèle est d'autant plus explicite par les retouches que Castiglione effectue directement sur les feuilles après leur impression.

Le développement et la production de monotypes par Castiglione sont liés à son intérêt pour les procédés techniques et l'exploration des limites de chaque médium. Cette recherche s'insère également dans la tradition des jeux sérieux²⁵³, dont l'objectif consiste à créer un tour de force en donnant l'illusion d'un médium qui ne l'est pas. Afin de saisir le processus de création chez Castiglione, il convient de considérer le concept de ses eaux-fortes, dessins et monotypes d'un seul tenant. Dans l'exécution de chaque technique, Castiglione s'inspire des caractéristiques des deux autres. Il repousse les limites de chacune afin de trouver un langage adapté à ses ambitions artistiques.

²⁵¹ Les retouches après l'impression nous semblent autographes puisqu'elles apportent du caractère au personnage. De plus, elles prolongent le dessin de l'écharpe ou du vêtement en bas de l'estampe.

²⁵² Giovanni Benedetto Castiglione, *David avec la tête de Goliath*, vers 1655, monotype, 2e impression, 348 x 248 mm, Washington, National Gallery of Art, 1977.30.1.

²⁵³ Lire à ce sujet l'étude de Johan Huizinga : HUIZINGA 1951, pp. 22-27.

CHAPITRE 3 – La méthode de travail de Castiglione

Les emprunts et les répétitions de modèles sont une pratique fréquente chez les artistes du XVII^e siècle²⁵⁴. Le terme *novità* illustre parfaitement l'idée de « faire du neuf avec du vieux ». L'originalité du sujet est moins importante que le nouvel et bon arrangement des formes, comme le certifie Nicolas Poussin : « La *novità* nella Pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona, e nuova disposizione & espressione, e così il soggetto dall'essere commune, e vecchio diuene singolare, e nuouo²⁵⁵. » L'art de Castiglione correspond parfaitement à ce système de répétitions des formes qu'il dispose différemment dans chaque nouvelle composition. Le présent chapitre concerne un phénomène global développé par Castiglione qui est analysé à travers la construction d'un répertoire de modèles et l'usage de celui-ci dans ses estampes, dessins et peintures. L'objectif consiste à étudier la fonction et la relation entre certains intérêts visuels développés par Castiglione afin de parfaire sa méthode de travail et le rendement de son atelier.

Peu d'informations sont aujourd'hui connues au sujet de l'atelier de Giovanni Benedetto Castiglione. Il est attesté que son frère cadet Salvatore et son fils Giovanni Francesco (1641–1710) travaillent pour lui et poursuivent l'activité ainsi que les contacts professionnels, notamment avec le Duc de Mantoue, après la mort de Giovanni Benedetto²⁵⁶. Timothy Standring et Martin Clayton, qui ont effectué les dernières

²⁵⁴ Une vaste littérature existe à ce sujet, voir entre autres : Loh, Maria H., « Originals, Reproductions, and a 'Particular Taste' for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting », in : *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*, Turnhout : Brepols (Studies in European urban history (1100-1800 ; vol. 6), 2006, pp. 237-262 ; Bächtli, Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik : die Auslegung von Bildern*, 4^e éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Die Kunstwissenschaft), 1992 ; Baxandall, Michael, *Patterns of Intention on the Historical Explanation of Pictures*, 2^e éd., New Haven/Londres : Yale University Press, 1986 ; Chapeaurouge, Donat de, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden : F. Steiner 1974, p. 14 ; Wittkower, Rudolf, « Imitation, Eclecticism, and Genius », in : *Aspects of the Eighteenth Century*, 2^e éd. par E. R. Wasserman, Baltimore : Johns Hopkins Pr., 1965, pp. 143-161.

Sur les pratiques d'autres artistes : Cropper, Elizabeth, *The Domenichino Affair : Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven : Yale Univ. Press, 2005. Voir également les études sur les théories artistiques du XVII^e siècle : BLANC 2008 ; Cropper, Elizabeth, *The Ideal of Painting : Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton New Jersey/Guilford Surrey : Princeton University Press, 1984.

²⁵⁵ Les propos sont rapportés par Giovanni Bellori (1613–1696) : Bellori, Giovanni P., *Le vite de' pittori, scultori, architetti moderni*, Rome, 1672, p. 462.

²⁵⁶ Notamment selon la conférence de Timothy Standring « Castiglione's etching The Genius of Castiglione », lors du colloque *I Pittori del dissenso*, le 17 mai 2013. Lire également : *Lost Genius* 2013 ; MERONI (éd.) 1971–1978.

recherches archivistiques sur l'artiste, soutiennent que le maître génois embauche des assistants, comme relevé précédemment²⁵⁷.

Le processus de synthèse

Chaque artiste cherche à se positionner face à la production de ses collègues et à apporter sa réponse personnelle²⁵⁸. L'imitation concerne la reprise de traits stylistiques et thématiques propres à un artiste ou à une école, qui sont traduits et convertis dans une nouvelle structure²⁵⁹. L'idée de sélection de modèles provient d'une longue tradition : Pline l'Ancien (vers 23–79) relate, dans l'histoire de Zeuxis, comment ce dernier sélectionne les plus beaux traits de visage de cinq femmes pour les combiner dans son portrait d'Hélène, la beauté féminine étant une métaphore pour une bonne imitation²⁶⁰. Il insinue que la nature, tout comme l'art, n'est pas parfaite et qu'il faut combiner les traits de plusieurs œuvres pour obtenir la représentation idéale. En 1548, Paolo Pino (actif vers 1534–1565) affirme que l'œuvre parfaite rassemble les talents des meilleurs peintres : « se Titiano, & Michiel Angelo fussero un corpo solo, ouver al disegno di Michiel Angelo aggioutoui il colore di Titiano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura²⁶¹. » Cet exemple est diffusé à une grande échelle par Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) qui décrit le peintre parfait à travers une représentation d'Adam et Ève : Adam est dessiné par Michelangelo Buonarroti (1475–1564) et colorié par Tiziano Vecellio (1489/90–1576) alors qu'Ève est dessinée par Raffaello Sanzio et coloriée par Antonio Allegri (1489–1534), dit il Correggio²⁶². En 1604, Karel van Mander (1548–1606), principalement connu pour avoir rédigé la biographie des artistes du Nord en réponse aux *Vite* de Vasari, élabore un jeu de mots sur l'imitation : « les raves bien cuites

²⁵⁷ Comme expliqué dans le chapitre 2 : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 121.

²⁵⁸ Bryson, Norman, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge etc. : Cambridge University Press (Cambridge studies in French ; vol. 5), 1984, p. XVIII.

²⁵⁹ Sur l'imitation en littérature, lire : Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil (Points ; 257. Essais), 1992 ; Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979 ;

²⁶⁰ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, éd. par M. Ajasson de Grandsagne, T. XX, Paris : Panckoucke, 1833, p. 5.

²⁶¹ Pino, Paolo, *Dialogo della Pittura*, Venise, 1548, p. 24.

²⁶² Lomazzo, Giovanni Paolo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milan, 1590, p. 60.

font une bonne soupe²⁶³. » L'ambiguïté concerne 'rapen' qui, en hollandais, signifie 'rave', mais également 'rassembler, mettre ensemble'. Van Mander encourage donc l'usage critique de l'art du passé. À l'instar des auteurs italiens, van Mander se prononce en faveur des emprunts sélectifs à divers artistes, réunissant dès lors les meilleures vertus de chacun, afin de créer un chef-d'œuvre. En 1637, Franciscus Junius le Jeune (1591–1677), théoricien allemand, suggère dans la pensée de Quintilien et de Sénèque qu'il faut donner à l'œuvre « la couleur du discours ancien et la vigueur du moderne »²⁶⁴. Les artistes doivent donc trouver le bon équilibre entre les citations des maîtres précédents et leurs propres idées. Castiglione sélectionne dès lors ses modèles dans un large éventail de sources qu'il introduit, après transformation, dans un nouvel ensemble visuel. À travers ses multiples emprunts et adaptations d'œuvres, il construit son propre style.

O Les Têtes orientales, le paradigme de ses emprunts de modèles

Vers 1630–1632, Jan Lievens crée plusieurs études de têtes, que Rembrandt, partageant son atelier, réinterprète peu de temps après²⁶⁵. Tous deux se concentrent sur la communication d'un état émotionnel et sur les diverses expressions faciales. Castiglione observe leurs estampes, mais il ne les copie pas : il étudie leur processus de création et déconstruit la structure de la composition pour créer sa propre suite personnelle avec son style et son langage particulier. Le *Vieil homme avec une barbe blanche* (Bellini 43) est par exemple une citation du *Vieil homme regardant vers le bas* de Rembrandt datant de 1631 (Fig. 71)²⁶⁶. Castiglione reprend le regard et l'expression du personnage, les rides sur son front ainsi que les hachures particulièrement libres dans la partie inférieure à gauche. De dimensions plus grandes, le résultat renvoie une autre

²⁶³ Cet exemple est expliqué dans de nombreux ouvrages, dont : *Creative Copies, Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. Catalogue d'exposition, New-York, The Drawing Center, 1988, New-York/Londres : The Drawing Center/Sotheby's publications, 1988, pp. 18-19.

²⁶⁴ Junius, Franciscus Le Jeune, *De pictura veterum libri*, 2^e éd., livre 1, Rotterdam, 1694, chapitre 3, paragraphe 4. Lire l'analyse suivante : Nativel, Colette, « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture », in : *XVII^e siècle*, vol. CLXV, 1992, pp. 157-167.

²⁶⁵ Voir par exemple : Rembrandt, d'après Jan Lievens, *Troisième tête orientale*, vers 1635, eau-forte, état unique, 155 x 134 mm, Londres, British Museum, F,7.38, New Hollstein Dutch 151.

²⁶⁶ Rembrandt van Rijn, *Vieil homme regardant vers le bas*, 1631, eau-forte, 120 x 118 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-501, New Hollstein Dutch 84-2(3).

Ewald Jeutter a consacré sa thèse de doctorat aux emprunts de Castiglione à l'art de Rembrandt : JEUTTER 2004.

atmosphère : alors que le personnage de Rembrandt semble isolé, le vieil homme de Castiglione est plus proche du spectateur grâce au plan rapproché et aux gribouillis autour de lui. Castiglione retravaille la suite avec ses propres réflexions. Il s'agit d'une réelle appropriation dont le résultat est une production nouvelle, une réponse personnelle à des questions artistiques, qu'elles soient stylistiques, formelles ou techniques.

Dans son *Homme au béret* (Bellini 8), Castiglione interprète l'autoportrait de Rembrandt datant de 1639 (Fig. 72)²⁶⁷. Il étudie minutieusement la représentation de l'artiste, dont il répète la position et l'expression. Dans les deux œuvres, le corps du personnage est de profil avec la tête face au spectateur. Chez Castiglione, le costume est peu détaillé. Le maître génois se concentre sur le visage, la chevelure et le béret auquel il ajoute une grande plume. Le nez, la bouche et la moustache sont semblables à ceux de Rembrandt ; seuls changent les yeux, qui se rapprochent des traits du visage de Castiglione dans son autoportrait peint (Fig. 73)²⁶⁸. À l'image de son modèle, le Grechetto trace plusieurs fois les lignes indiquant la base du nez ou la séparation entre les lèvres. Il reprend en outre la chevelure de Rembrandt, exécutée avec des traits ondulés fins, dans sa représentation des cheveux et de la plume. Il effectue ensuite une seconde morsure plus profonde pour donner du volume à l'ensemble. Le style général, dont le dynamisme de sa ligne plus épaisse, est propre au maître italien.

La distinction majeure entre les deux œuvres est le cadrage : Castiglione choisit un plan rapproché par rapport à sa source, tel un face-à-face plus intime, qui se déroule probablement entre Rembrandt et Castiglione. D'un côté, le maître génois se mesure à son collègue hollandais. Il s'adresse directement à l'auteur en proposant une nouvelle version de son œuvre. De l'autre, il appelle le spectateur à reconnaître la citation. Il place en effet sa signature au même endroit où Rembrandt appose la sienne. Par ce geste, il revendique ouvertement sa source. Chez le maître génois émerge un nouveau jeu de la forme. Sa méthode de travail est valorisée en tant que telle. Outre le défi artistique, l'aspect commercial de cette entreprise n'est pas à négliger : travailler à la manière d'un

²⁶⁷ Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Autoportrait avec l'avant-bras appuyé sur un rebord de pierre*, 1639, eau-forte, 206 x 164 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-37, New Hollstein Dutch 171-1(2).

²⁶⁸ Giovanni Benedetto Castiglione, *Autoportrait*, s.d., huile sur toile, 54 x 43 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, 2051.

peintre renommé peut augmenter les commandes et sa propre renommée. Dans le sens inverse, le public peut s'offrir un « Rembrandt » à un prix certainement plus modique²⁶⁹.

Castiglione se profile dès lors comme le correspondant du sud des Alpes d'un artiste en vogue, tout en insistant sur sa propre individualité. Un tel message se lit également dans *l'Homme au chapeau dans l'ombre* (Bellini 45), qui est probablement un deuxième autoportrait. À l'instar de *l'Homme au béret* (Bellini 8), le personnage, possédant les mêmes traits du visage, regarde le spectateur de face. Pour cette eau-forte, Castiglione ne fait pas référence à une œuvre en particulier, comme dans le cas précédent. Il interprète plutôt une caractéristique de plusieurs autoportraits de Rembrandt, à savoir les nuances d'ombre sur le visage (Fig. 74 et 75). Il présente sa propre version de l'autoportrait dans l'ombre et tente également d'aller plus loin en travaillant uniquement dans le noir. Les portraits du maître hollandais possèdent en effet une petite zone de lumière. Choissant de dépasser la leçon de son modèle, Castiglione supprime cette lueur afin de travailler dans une zone complètement noire. Non seulement la référence à Rembrandt est évidente, mais Castiglione démontre de surcroît qu'il tente d'aller au-delà des expérimentations techniques de son contemporain. L'ambition d'égaliser, voire de surpasser, un grand maître le motive à interpréter l'art d'autrui²⁷⁰. L'aptitude à comprendre le système interne et réussir à le traduire à sa propre manière sont en effet considérées comme un geste virtuose²⁷¹.

o Un rapport à la tradition : les portraits gravés

Giovanni Benedetto Castiglione est décrit comme un peintre de portraits, bien que peu d'œuvres de sa main nous soient parvenues²⁷². Probablement à la suite d'une commande pour l'édition d'un ouvrage, Castiglione crée deux eaux-fortes représentant respectivement Anton Giulio Brignole Sale (Bellini 9) et Agostino Mascardi (Bellini 3).

²⁶⁹ Dans la deuxième partie de ce travail, nous discuterons le coût des estampes de Rembrandt.

²⁷⁰ Comme l'indique Holm Bevers : BEVERS *et al.* 2006, p. 15.

²⁷¹ Voir par exemple : Tsai, Min-Ling, *Giovanni Benedetto Castigliones Biblico viaggio patriarcale : genere minore oder istoria ? Pastorale Motivik als Mittel zur Darstellung der Gattungsproblematik*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, série 28, Kunstgeschichte ; vol. 437), 2010, p. 8 ; Frank, Hilmar, « Pasticcio, Parodie und Travestie », in : *Bildende Kunst : Zeitschrift für Malerei, Plastik, Grafik, Kunsthandwerk und Volkunst*, cahier 6, suppl. 10, 1981, pp. 1 et 3.

²⁷² Comme l'affirme entre autres : STANDRING 2002, p. 43.

Peu étudiées, ces deux estampes offrent un regard neuf sur les sources d'inspiration de Castiglione.

Anton Giulio Brignole Sale et Agostino Mascardi sont deux mécènes génois importants, que Castiglione rencontre certainement à Gênes ou à Rome²⁷³. Le second pourrait également l'avoir aidé à s'introduire dans les cercles érudits romains²⁷⁴. Les deux hommes figurent dans le volume de l'Accademia degli Incogniti, *Le Glorie degli Incogniti*, publié à Venise en 1641. Le portrait accompagnant la notice de Brignole Sale est l'œuvre de Castiglione, qui est cependant entièrement retouchée au burin, probablement afin de répondre aux exigences d'une impression massive (Bellini 9). En revanche, l'effigie de Mascardi est une réplique de l'eau-forte de Giovanni Benedetto Castiglione (Bellini 3 ; fig. 76 et 77). La copie répète au burin les traits du portrait de Mascardi dans un style plus conventionnel. Le lien entre les deux estampes est manifeste, bien que la fonction de l'œuvre de Castiglione ne soit pas évidente : s'agit-il d'une commande pour le volume qui est ensuite traduite au burin ou d'une eau-forte indépendante qui n'est pas liée à cette entreprise éditoriale, mais qui sert de modèle à la représentation du personnage ? Puisqu'une autre estampe de Castiglione apparaît dans le volume, la première hypothèse semblerait plus probable. En outre, la date de publication de l'ouvrage, à savoir 1647, donne un *terminus ante quem* à la création du portrait de Mascardi par Castiglione, qui est probablement créé à la même période que celui de Brignole Sale ou peu de temps après, soit vers 1642-1644. L'œuvre est sans doute un portrait posthume de ce grand mécène de la culture, mort en 1640²⁷⁵.

Au niveau technique, les portraits de Brignole Sale et de Mascardi sont exécutés avec une morsure légère. L'usage du pointillé et des hachures parallèles est identique, le portrait de Brignole Sale étant seulement moins élaboré. Le modelé du personnage est également moins réussi et celui-ci est exempt de volume. Avant l'ajout de l'inscription au burin, la matrice du portrait d'Agostino Mascardi est retaillée, ce dont témoigne un premier état de l'eau-forte conservé au Gabinetto Disegni e Stampe de l'Istituto centrale

²⁷³ Sur Agostino Mascardi, voir la troisième partie de la thèse de doctorat d'Anne Rivoallan soutenue en 2013 : RIVOALLAN 2013, pp. 224-352.

²⁷⁴ Comme le suppose : SGANZERLA 2014, p. 115.

²⁷⁵ Anne Rivoallan suggère la date de 1645 pour la création du portrait de Mascardi : RIVOALLAN 2013, p. 365. Cette datation nous semble trop tardive, d'autant plus si l'on se réfère à la chronologie établie pour la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58), la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57) et les têtes orientales (Bellini 23-38 et 41-45) dans le chapitre 1.

per la grafica à Rome (Fig. 77)²⁷⁶. Sur cet exemplaire, un arrière-plan composé d'un feuillage est visible ; il est ensuite abandonné et masqué à l'aide d'un réseau de hachures. Castiglione signe son œuvre à plusieurs endroits, en indiquant notamment « CASTILIONUS » et « G. B. /C ». Une inscription est déjà prévue en bas de la représentation ; elle est d'ailleurs tracée une première fois à l'aide d'un brunissoir. Plusieurs modifications majeures sont dès lors apparues sur la matrice entre les deux états décrits, qui ne sont probablement plus l'œuvre de Castiglione.

Pour ses eaux-fortes représentant des hommes érudits, le maître génois tente de s'insérer dans la tradition du portrait de son temps en se positionnant face aux célèbres productions d'Ottavio Leoni, de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) ou encore de Claude Mellan, tous actifs à Rome. Résidant à Gênes lors de leur création, il connaît sans doute les estampes de ces maîtres grâce à son séjour romain. Castiglione étudie minutieusement les œuvres de ses contemporains afin d'en extraire les mécanismes. Il saisit en effet les composantes génériques employées pour la création des portraits et les emploie à son tour pour sa propre production. Une comparaison des œuvres de Leoni, Bernini et Castiglione révèle plusieurs formes et caractéristiques communes.

Castiglione semble en particulier répéter le schéma de construction des portraits d'Ottavio Leoni. L'effigie de Mascardi s'inspire sans doute de l'estampe de son prédécesseur représentant Simon Vouet (Fig. 78). Les traits du visage sont particulièrement proches, principalement les yeux, les sourcils, le nez, la bouche, la moustache et la barbe (Fig. 79). De manière inversée par rapport au modèle, les ombres modelant la figure sont placées aux mêmes endroits. Au niveau technique, Castiglione semble utiliser avec l'eau-forte un procédé identique à celui que Leoni obtient avec le burin. Le pointillé est employé dans les deux cas pour la représentation de la peau. Les points se concentrent ou se dilatent selon l'intensité de la lumière et de l'ombre se reflétant sur le visage du sujet. Les lignes dessinant les poils ou les cheveux sont, les deux fois, exécutées à l'aide de traits relativement larges et distincts, séparés les uns des autres. Les deux estampes offrent un rendu similaire. L'arrière-plan est en outre construit de la même manière : les hachures principalement parallèles sont également

²⁷⁶ Giovanni Benedetto Castiglione, *Portrait d'Agostino Mascardi*, vers 1641-1644, eau-forte, I/II, 191 x 139 mm, Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FN 40617 (40677).

dessinées en cercle autour du personnage et l'ombre donnant de la profondeur est exécutée seulement sur un côté. Seule diffère la technique : ayant gravé son portrait à l'aide d'une morsure légère, Castiglione donne un aspect dessiné à son estampe qui semble exécutée à la mine de plomb²⁷⁷. Dans ses portraits inofficiels à l'eau-forte, Leoni exerce lui aussi une pointe libre et spontanée pour la représentation de ses proches²⁷⁸.

L'eau-forte peut en outre être comparée au dessin de Bernini représentant le même personnage, probablement exécuté vers 1630–1635 (Fig. 80)²⁷⁹. Il n'est cependant pas certain que Castiglione observe l'œuvre. Malgré plusieurs caractéristiques communes, telles que la bouche, la moustache et la barbe ainsi que le vêtement, il s'agirait plutôt, à notre avis, d'un usage commun de formes génériques. À l'instar de ses contemporains, Castiglione emploie en effet les normes de convention en usage pour la réalisation d'un portrait. Une ressemblance avec le protagoniste est certes nécessaire. Néanmoins, sa façon d'exécuter le nez et la bouche se retrouvent dans plusieurs de ses œuvres, dans les effigies de Mascardi et de Brignole Sale comme dans son présumé autoportrait (Bellini 8). Seuls les yeux, qui modifient l'expression, sont adaptés au personnage ainsi que, pour le présumé autoportrait, le modelé du visage. Il s'agit d'une configuration stéréotypée que Castiglione répète et adapte à un nouveau contexte. L'aspect normatif dépasse l'œuvre du maître génois et concerne la représentation du portrait au milieu du XVII^e siècle.

Par l'étude de la production artistique, Giovanni Benedetto Castiglione développe des traits et des formes génériques qu'il réutilise dans différentes compositions. Dès lors, il insère les composantes qu'il a minutieusement étudiées non seulement dans une œuvre, mais également dans son répertoire de modèles. Il répète ensuite les formes dans différents médiums. Dans le point suivant, l'analyse de la construction graduelle de son répertoire des formes et de l'usage qu'il fait de celui-ci sert à illustrer une part fondamentale de sa méthode de travail.

²⁷⁷ Comme analysé dans le chapitre précédent.

²⁷⁸ Voir par exemple : Ottavio Leoni, *Portraits de Cesare Bartolotti, Ercole Pedemonte et Antonio Carone*, vers 1620–1630, eau-forte, 90 x 178 mm, 177 x 238 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 26.72.138, Bartsch XVII 250.12 ; Ottavio Leoni, *Portraits de Cosimo Orsino, Cesare Bartolotti, Sigmund Laire et son autoportrait*, s.d., eau-forte, 91 x 180 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1950-419, TIB 13.

²⁷⁹ Giovanni Lorenzo Bernini, *Portrait d'Agostino Mascardi*, s.d., pierre noire, sanguine et rehauts de craie sur papier beige, 151 x 109 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 435. Anne Rivoallan relève également cette comparaison : RIVOALLAN 2013, pp. 364-365.

La construction d'un répertoire de modèles

O La création du Génie de Castiglione et la pluralité des usages d'un dessin

Le *Génie de Castiglione* (Bellini 56) illustre l'emploi d'un matériel de travail varié, composé de dessins et d'estampes, pour la constitution d'une nouvelle œuvre²⁸⁰. Cette eau-forte est construite à l'aide de motifs hétéroclites provenant de diverses sources. Castiglione n'exécute sans doute aucun dessin préparatoire exact de la composition, mais il combine plusieurs modèles en un seul ensemble.

La figure du génie est composée de deux sources discordantes. En effet, la tête et le corps ne correspondent pas au niveau iconographique, ni stylistique. Le visage se rapproche du style de Rembrandt alors que le corps, dont les contours sont repassés de nombreuses fois, se réfère au style frivole de ses bacchanales. Dans son catalogue de 1954, Anthony Blunt mentionne une feuille représentant la tête d'une jeune femme avec un turban, qui est conservée à Windsor (Fig. 81). Il perçoit une ressemblance entre cette étude et le génie : « the features are very close to those of the principal figure in the etching²⁸¹ ». Depuis cette publication, la connexion entre les deux œuvres est régulièrement reprise, notamment dans le catalogue de l'exposition de Londres en 2013 : « This handsome youth in the red-chalk study may also have served as the semi-nude model in Castiglione's most famous etching²⁸². » Le rapprochement entre la *Tête d'un jeune homme avec un turban* et le visage du génie semble peu convaincant. Mise à part l'expression de la bouche – motif qui se répète dans plusieurs œuvres de Castiglione –, les traits du visage sont différents et ne permettent pas d'établir un lien direct entre les deux œuvres. À notre avis, la tête se rapproche plutôt d'un dessin représentant *David et Saül*, conservé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (Fig. 82)²⁸³. Les traits du personnage de profil, sa chevelure et même le geste de sa main tenant un

²⁸⁰ Au sujet de cette eau-forte, lire entre autres les études suivantes : Suhr, Norbert, « Der Genius des Castiglione : Versuch einer Interpretation », in : *Roma quanta fuit : Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par A. Dietl et al., Augsburg : Wissner, 2010, pp. 551-562 ; TSAI 2010, pp. 21-39.

²⁸¹ Blunt, Anthony, *The Drawings of G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres : Phaidon Press, 1954, pp. 32-33, n° 58.

Référence au dessin : Giovanni Benedetto Castiglione, *Tête d'un jeune homme avec un turban*, fin des années 1640, sanguine, 165 x 140 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3947.

²⁸² *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 65. Voir également : JEUTTER 2004, cat. 5, pp. 230-231.

²⁸³ Giovanni Benedetto Castiglione, *David et Saül*, s.d., pinceau, encre noire, huile, 221 x 334 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

instrument correspondant, en sens inverse, à la position du génie dans l'eau-forte (Fig. 84). Le béret à plume est également exécuté dans le même style. Castiglione se sert peut-être de cette feuille pour exécuter la tête de son génie. Il en reprend le concept général sans s'attarder sur la copie de chaque trait conformément à sa source. Il ne s'agit pas d'un dessin préparatoire au sens habituel : l'œuvre de Paris n'est pas conçue ainsi à l'origine puisqu'elle représente un thème distinct, celui de David s'entretenant avec Saül. Par ailleurs, Castiglione exécute un monotype, aujourd'hui perdu, d'après le dessin qui reproduit la composition de celui-ci en sens inverse (Fig. 83)²⁸⁴. Le doigt pointé indiquant que David prend la parole est ajouté et son épée est plus visible. Les attributs permettant l'identification du thème sont donc accentués dans le monotype.

Castiglione s'appuie sur un dessin conçu avec une certaine fonction et l'adapte à un nouveau contexte. Dans le catalogue *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée*, Federica Mancini lie la feuille de Paris à l'eau-forte du génie : « De cette œuvre, Castiglione reprend la position de Saül, de profil et le chapeau à plume de David²⁸⁵. » Elle ne mentionne pas les traits du visage de David similaires à ceux du génie, mais indique de nouveaux rapprochements entre les deux œuvres, qui renforcent notre hypothèse sur l'usage du dessin de *David et Saül* pour la création de l'eau-forte, le *Génie de Castiglione*.

Pour la position du corps, Timothy Standring et Martin Clayton rapprochent le *Génie de Castiglione* d'une eau-forte d'après Palma il Giovane, publiée en 1611 dans *De excellentia et nobilitate delineationis* (Fig. 87)²⁸⁶. Le manuel de Giacomo Franco sert en effet fréquemment de références pour les artistes. L'estampe de Palma il Giovane pourrait avoir servi d'inspiration. Néanmoins, l'emprunt semble plus générique et ne concerne pas une seule œuvre, mais plutôt une tradition iconographique qui aurait son origine dans la *Création d'Adam* de Michelangelo à la chapelle Sixtine²⁸⁷. Une telle position

²⁸⁴ Giovanni Benedetto Castiglione, *David et Saül*, s.d., monotype, 253 x 368 mm, œuvre disparue. L'œuvre est signée : « Gio. Bene. Cnus ». Calabi, Augusto, « Castiglione Monotypes : a Second Supplement », in : *The Print Collectors's Quarterly*, vol. XVII, 1930, pp 300-301. Selon un courrier, qui nous est parvenu en date du 23 mars 2016, la directrice de la bibliothèque Palatina, Daniela Moschini, nous informe qu'il n'existe aucune trace du monotype et que les collaborateurs ne savent pas quand, ni si celui-ci a disparu.

²⁸⁵ *Gênes triomphante* 2006, p. 102. Ewald Jeutter lie également les deux œuvres dans sa thèse : JEUTTER 2004, pp. 236-237.

²⁸⁶ Franco, Giacomo, *De excellentia et nobilitate delineationis*, Venise, 1611, non paginé ; *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 67.

²⁸⁷ Dans un dessin conservé au Windsor Castle, Moïse est représenté dans les airs pointant les Tables de la Loi. Avec son bras tendu, le drapé qui vole et un jeune garçon sous son bras, la représentation est un clin

s'aperçoit en effet dans les compositions de nombreux artistes, comme dans le *Jugement de Pâris* de Marcantonio Raimondi ou dans le *Jeune saint Jean-Baptiste* gravé en clair-obscur par Antonio da Trento d'après Parmigianino (Fig. 85 et 86). Dans les œuvres de Castiglione, les personnages représentés dans cette position sont généralement des figures allégoriques de diverses natures. Le motif est en effet repris dans les allégories pour la famille Gonzaga-Nevers, dont celles en l'honneur de la duchesse de Mantoue²⁸⁸.

Trois dessins supplémentaires possèdent une figure allégorique dans la même position que le génie : l'*Allégorie en l'honneur de la Duchesse de Mantoue* (Fig. 35), appartenant aux collections royales de Windsor Castle, l'*Allégorie de la culture* à la Kunsthalle de Hambourg et l'*Allégorie de la sagesse humaine* au Musée de Budapest (Fig. 88)²⁸⁹. Selon Timothy Standring et Martin Clayton, la feuille de Windsor serait une présentation d'un projet de peinture pour les Gonzaga ou un dessin autonome. Elle n'est sûrement pas liée à la création de l'eau-forte, d'autant plus qu'elle est datée du milieu des années 1650 alors que l'eau-forte est publiée par les De Rossi en 1648. Plusieurs ressemblances sont néanmoins manifestes entre les deux œuvres, notamment dans l'exécution des contours et le jeu des ombres. Il est dès lors probable qu'un modèle identique serve à la création de celles-ci. Quant à la feuille de Hambourg, la thèse de l'ancien conservateur de la Kunsthalle, Georg Ernst Harzen, soutenant que le dessin est préparatoire à l'eau-forte du *Génie de Castiglione* est contestée par David Klemm. Selon ce dernier, la feuille est créée après l'eau-forte à des fins d'étude pour l'exécution d'une peinture²⁹⁰. Les critères menant le conservateur à cette conclusion sont premièrement le caractère imprécis de l'esquisse et deuxièmement le thème qui correspond plus aux peintures du Grechetto pour la cour de Mantoue, créées dans les années 1650. Dès lors, Castiglione emploie un

d'œil à celle de Dieu dans la *Création d'Adam* de Michelangelo. Cette citation est un autre exemple démontrant que Castiglione observe la fresque de la chapelle Sixtine ou une reproduction de celle-ci. Giovanni Benedetto Castiglione, *Moïse recevant les Tables de la Loi*, vers 1660, huile brune et rouge sur papier, 408 x 563 cm, Windsor, Windsor Castle, RL 04037, Blunt 128.

²⁸⁸ Giovanni Benedetto Castiglione, *Une allégorie en l'honneur de la Duchesse de Mantoue*, vers 1652–1655, huile sur toile, 217 x 304 cm, collection privée ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue*, première moitié des années 1650, huile sur papier, 392 x 549 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 4052, Blunt 132. Les deux œuvres sont illustrées dans *Castiglione : Lost Genius* 2013, fig. 23, p. 111 et cat. 57, p. 113.

²⁸⁹ *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, pp. 170-172 ; PERCY 1971, p. 99.

Giovanni Benedetto Castiglione, *Allégorie de la culture humaine*, vers 1652, peinture à l'huile sur papier, 478 x 361 mm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 21152 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Allégorie de la sagesse humaine*, vers 1650, peinture à l'huile sur papier, 455 x 332 mm, Budapest, Museum of Fine Arts.

²⁹⁰ Klemm, David, *Italienische Zeichnungen 1450–1800*, vol. I, Cologne etc. : Böhlau, 2009, pp. 138-139.

motif décontextualisé qu'il adapte à un nouveau contexte et répète dans plusieurs compositions.

Dans sa monographie sur Castiglione, Giuseppe Delogu établit en 1928 une première connexion entre le *Génie* et un dessin conservé à la Galleria dell'Accademia de Venise, qui représente un piédestal avec un buste de femme et une feuille de palmier ainsi que divers instruments au premier plan (Fig. 89)²⁹¹. Le rapprochement de ce décor avec l'arrière-plan de l'eau-forte semble passablement convaincant. Le dessin est inversé par rapport à l'estampe : le tracé sur la matrice est dès lors effectué dans le même sens. Les composantes majeures sont reprises, telles que le foulard qui pend, les deux branches de laurier qui se croisent, la palme de la victoire, même si cette dernière est moins volumineuse. De plus, une attention particulière est accordée à la reproduction des ombres qui sont effectuées aux mêmes endroits sur la matrice. L'étroite relation entre les deux œuvres suggère que le dessin de Venise est sans doute utilisé pour la création d'un motif sur la matrice du *Génie de Castiglione*. Les quelques modèles mentionnés constituent une partie du matériel que Castiglione emploie pour son génie. Les sources proviennent majoritairement de ses propres productions. Castiglione compose son œuvre à l'aide d'un ensemble de modèles, possédant pour la plupart une première fonction distincte²⁹².

Quelques indices retraçant le processus de création du *Génie de Castiglione* sont relevés au cours de cette étude. Castiglione travaille en plusieurs étapes ; il produit des esquisses plus ou moins proches du résultat final et s'inspire également d'œuvres qu'il produit pour d'autres occasions, telles que *David et Saül*. Cette feuille témoigne de la pluralité des usages et des fonctions d'une œuvre ainsi que de la diversité des compositions auxquelles elle peut servir. Un dessin chez Castiglione semble rarement lié à un seul usage. L'ensemble varié d'outils et de matériel qui permettent au maître de

²⁹¹ Delogu, Giuseppe, *G. B. Castiglione, detto il Grechetto*, Bologne : Casa Ed. « Apollo », 1928, table 35a. Cette connexion est reprise par Gianvittorio Dillon dans le catalogue de l'exposition de 1990 : *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, n° 64, p. 208.

²⁹² Une infime partie de la production de dessins est conservée jusqu'à aujourd'hui. Les relations entre les œuvres établies sont donc largement dépendantes de ce phénomène. La possibilité que d'autres œuvres intermédiaires soient produites dans le processus de création du *Génie de Castiglione* n'est alors pas à exclure. Néanmoins, la mise en évidence du lien, qu'il soit direct ou indirect, est importante à relever afin de comprendre une partie du processus de création général de l'artiste.

créer son eau-forte célébrant son génie artistique est assurément employé à d'autres reprises pour constituer de nouvelles compositions²⁹³.

o *Un répertoire identique pour tous les médiums*

Le maître génois construit des motifs fixes qu'il colle dans une composition, puis dans une suivante, tout au long de sa carrière. Chez Castiglione, la représentation des animaux est souvent schématique. Plusieurs motifs identiques sont détectés dans ses eaux-fortes et ses dessins ; ils sont ici comparés dans l'objectif de confronter leur exécution dans divers médiums.

Le chien de face tournant son regard vers l'arrière constitue un des nombreux motifs qui se répète dans ses compositions. Il est généralement accompagné d'un second lévrier au museau pointu. Un premier dessin, datant probablement des années 1630-1635, contient les deux animaux devant un jeune berger avec son troupeau (Fig. 90)²⁹⁴. À la même période, le motif est visible de manière inversée dans *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 1). Il est tracé sur la matrice dans le même sens que sur la feuille de papier et est dès lors imprimé en sens contraire. Une vingtaine d'années plus tard, Castiglione le reprend dans le *Jeune homme noir tenant des lévriers* (Fig. 91) et *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Fig. 92), ainsi que dans une estampe de 1655 représentant des *Bergers menant un troupeau* (Bellini 7)²⁹⁵. Le motif est en effet inséré dans des thèmes iconographiques différents. Dès lors, il apparaît autant dans des scènes représentant l'Arche de Noé qu'une pastorale.

Dans ses eaux-fortes comme dans ses dessins, Castiglione trace ses contours plusieurs fois. Une seule ligne nette reste l'exception. Il est plus fréquent d'observer la rapidité de son geste et les diverses retouches nécessaires pour arriver à la forme désirée. Dans ses

²⁹³ Son estampe sert d'ailleurs d'inspiration pour l'eau-forte sur le même thème, exécutée par Salvator Rosa. Voir l'exemplaire suivant : Salvator Rosa, *Le Génie de Salvator Rosa*, 1660-1665, eau-forte et pointe sèche, état unique, 455 x 275 mm, Londres, British Museum, W,7.114, Wallace 113.III. Sur l'eau-forte : Wallace, Richard W., « The Genius of Salvator Rosa », in : *Art Bulletin*, vol. XXXVII, n° 4, décembre 1965, pp. 471-480.

²⁹⁴ Giovanni Benedetto Castiglione, *Un jeune berger avec son troupeau*, 1630-35, huile jaune et brune, 245 x 386 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4016, Blunt 84.

²⁹⁵ Giovanni Benedetto Castiglione, *Un jeune homme noir tenant des lévriers*, 1650-1655, huile rouge-brune, 412 x 557 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4053, Blunt 136 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Noé dirigeant les animaux dans l'Arche*, 1655-1660, huile rouge-brune et bleue-grise, 311 x 261 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3951, Blunt 162.

dessins, Castiglione joue sur les variations d'huile et apporte quelques rehauts à l'animal avec des touches plus sombres. En comparant ses premières œuvres à celles de sa période de maturité, une plus grande aisance se remarque dans l'exécution du motif dans les deux médiums. Dans les dessins plus tardifs, le dégradé est particulièrement subtil. L'eau-forte des *Bergers menant un troupeau* est, quant à elle, exécutée avec plus de précision et le modelé du chien est mieux défini (Fig. 93). Castiglione mène donc une réflexion plus aboutie sur les zones d'ombre dans son estampe de 1655.

Concernant la représentation des vaches, les mêmes traits caractéristiques sont utilisés au fil des compositions : le museau précisément délimité et lumineux, les pupilles complètement noires, des contours accentués et une petite touffe de poils entre les cornes²⁹⁶. Castiglione reprend le modèle utilisé en 1638 pour le *Jeune berger et son troupeau* (Bellini 5) dans l'*Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) qu'il exécute vers 1650. Le dessin est plus élaboré dans la deuxième estampe, notamment dans l'ombre, même si quelques marques sont identiques, telles que le contour fortement délimité du cou. La vache anguleuse de profil avec la queue en mouvement est exécutée sur plusieurs dessins des années 1630–1635²⁹⁷ (Fig. 94) ainsi qu'au début des années 1640²⁹⁸ (Fig. 95-97). À cette période, le motif semble mieux compris ; il est dès lors utilisé de manière répétitive et identique dans de nombreuses compositions. Dans ce groupe, la gestion de l'huile est en effet plus régulière : les traits des contours et de la crinière sont plus humides alors que ceux dessinant le modelage des ombres sont plus secs. En comparant ces œuvres à l'eau-forte de 1638 (Bellini 5), on constate que les lignes principales et les accentuations se situent aux mêmes endroits. Castiglione passe son outil à plusieurs reprises dans le contour du cou et au niveau des oreilles, des cornes

²⁹⁶ Voir à titre d'exemple Bellini 1, 5 et 61.

²⁹⁷ Giovanni Benedetto Castiglione, *Un berger conduisant un troupeau*, 1630–1635, huile jaune et brune, 231 x 336 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3891, Blunt 85 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Des bergers avec des animaux*, 1635, plume et encre brune, 186 x 361 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3905, Blunt 27.

²⁹⁸ Giovanni Benedetto Castiglione, *Bergers et leur troupeau*, vers 1645, huile verte et brune sur feuille, 391 x 558 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4046, Blunt 118 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Un berger et son troupeau dans un paysage*, milieu des années 1640, huile rouge et brune sur feuille, 391 x 558 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4046, Blunt 118 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Un berger portant une urne avec un troupeau*, milieu des années 1640, huile rouge et jaune sur feuille, 402 x 555 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4065, Blunt 117 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Une dame au repos avec des enfants et des animaux*, milieu des années 1640, huile rouge et brune sur feuille, 401 x 512 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4072, Blunt 116.

et des yeux afin d'intensifier ces traits, comme il le réalise dans ses dessins en utilisant une couleur plus sombre.

En 1655, Castiglione utilise de nouveau le motif de la vache dans les *Bergers menant un troupeau* (Bellini 7). Dans cette estampe ainsi que dans un dessin datant des années 1640, la vache est combinée à un second motif, celui d'un berger assis sur un cheval dont on ne voit que l'arrière-train, la tête étant masquée par le bœuf au premier-plan (Fig. 97). Seule l'orientation de leur marche diffère légèrement : dans le dessin, le troupeau se dirige vers l'intérieur de la composition, créant dès lors de la profondeur, alors que la procession est horizontale dans l'eau-forte. La lumière est aussi pensée différemment et les ombres ne sont donc pas placées aux mêmes endroits. Castiglione adapte dès lors ses motifs à la nouvelle composition. Dans le dessin, il n'hésite pas à employer des traits libres et parfois en zigzags qu'il traduit dans l'eau-forte par des traits courts et discontinus ainsi que par la technique du pointillé²⁹⁹. Le motif de la vache est également employé par les membres de l'atelier de Castiglione, comme le témoigne un dessin conservé au Musée du Louvre (Fig. 98), qui n'est vraisemblablement pas de la main du maître, bien que les caractéristiques de la représentation de l'animal soient identiques³⁰⁰.

Castiglione exécute également ses moutons, visibles dans de nombreuses compositions, de manière identique. Il effectue quelques traits ondulés indiquant leur texture laineuse, un contour simplifié des pattes et deux pupilles foncées pour les yeux³⁰¹. Dans les dessins, les ombres sont effectuées par des surfaces peintes et quelques coups de pinceau plus foncés, alors que dans les eaux-fortes, les ombres sont exécutées par une concentration de traits ondulés pour le lainage et des hachures parallèles pour les ombres sur les pattes. L'adaptation du motif d'un médium à un autre, mais également au cours du temps, est manifeste dans plusieurs cas. Le mouton à corne, exécuté dans l'eau-forte des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6), est par exemple repris pour l'estampe représentant *Circé transformant Ulysse et ses compagnons en bêtes* (Bellini 60 ; Fig. 99). Bien que le modèle des deux œuvres soit le même, la réalisation est différente. Dans la

²⁹⁹ Castiglione utilise aussi le zigzag dans ses eaux-fortes, notamment dans les séries de têtes orientales.

³⁰⁰ Giovanni Benedetto Castiglione, *Scène de transhumance: des bergers conduisent un troupeau*, s.d., huile sur papier, 258 x 379 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9464.

³⁰¹ À titre d'exemple, voir Bellini 5 et 20.

première, Castiglione travaille sur diverses morsures assez fortes alors que dans *Circé*, il opère un travail plus subtil à l'aide d'une seule morsure et varie la pointe de son outil en créant autant de traits fins que de pointillés. Les motifs évoluent au cours du temps.

Par ailleurs, Castiglione reprend ses propres compositions pour créer de nouvelles œuvres. Il utilise par exemple le *Jeune homme sur un cheval* (Bellini 5) pour les *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6 ; Fig. 100). Un mouton au premier plan est en effet identique aux deux œuvres. Il est imprimé de manière inversée puisque Castiglione le dessine sur la matrice dans le même sens que son modèle. Il réinterprète cependant la forme car celle-ci est exécutée, dans la seconde eau-forte, avec une grande variété de traits, courts et longs ainsi que fins et épais. Dans les *Bergers et leur troupeau*, Castiglione se concentre sur le jeu des morsures multiples afin d'accentuer l'ombre et rendre le contraste plus fort. En outre, la manière de représenter le troupeau dans son ensemble est similaire dans l'arrière-plan des deux œuvres. Finalement, un dernier rapprochement concerne un croquis comportant un groupe de moutons (Bellini 46), dont deux sont exécutés dans la même position, mais de manière inversée, dans la *Fuite en Égypte* (Bellini 20).

Dans ses eaux-fortes, la plupart des motifs correspondants sont imprimés dans le même sens. Dès lors, l'un ne peut servir de modèle direct à l'autre puisque la copie du prototype sur la matrice impliquerait une image inversée lors de l'impression. Il s'agit donc de motifs repris pour diverses études, dévoilant à chaque fois une nouvelle expression des personnages et des animaux. Ces exemples incitent à délaisser une conception simple et linéaire de la relation entre les œuvres pour envisager de nouveaux rapports de connexions sous forme de constellation ou de réseau. Le phénomène doit être perçu comme une variante d'un motif similaire, qui est repris, adapté et placé dans un nouveau contexte, sans lien particulier de dépendance entre les œuvres³⁰². Il s'agit en effet d'une réflexion sur sa méthode de travail qui se rapproche plus d'une recherche visuelle que d'une liaison hiérarchique entre un modèle et l'œuvre finale. À l'aide de ses

³⁰² Au sujet des variantes, lire les études de Lizzie Boubli : Boubli, Lizzie, *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, Paris : CNRS, 2003 ; Boubli, Lizzie, *Savoir-faire. La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*, Paris : RMN, 2003. À titre de comparaison, lire la contribution de Bruyn au sujet de l'usage de modèles par Rembrandt : Bruyn, Josua, « On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings during the 1630s », in : *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk : Davaco, 1983, pp. 52-60.

motifs, Castiglione crée ensuite ses compositions qu'il agence différemment suivant le contexte de l'œuvre.

Le concept de *novità* chez Castiglione

O L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé : variations sur un thème iconographique

Le thème de l'Arche de Noé est un des sujets de prédilection de Giovanni Benedetto Castiglione, qui le répète sous diverses formes et dans différents médiums tout au long de sa carrière³⁰³. L'épisode de Noé, raconté dans la Genèse (7, 1-9), lui donne l'opportunité de dépeindre une multitude d'animaux. D'ailleurs, l'aspect historique reste généralement secondaire à ses yeux. Parfois l'identification du thème est tellement subtile que la distinction entre une pastorale et l'épisode biblique est quasiment indiscernable. Le succès rencontré motive sans doute Castiglione à décliner plusieurs variantes du thème. De l'eau-forte plus économique à la peinture de dimensions importantes en passant par les esquisses peintes, la démultiplication des médiums offre aux clients un vaste choix de représentations du sujet. Il s'agit probablement d'une production mercantile où chaque acquéreur, selon ses moyens, trouve le médium et le format qui lui convient.

▪ La répétition des motifs

Les compositions représentant l'Arche de Noé sont toutes liées les unes aux autres et se répètent au fil de la production. L'usage d'un répertoire de modèles est manifeste, autant dans la représentation des animaux que pour la figure de Noé. Castiglione construit ses œuvres avec des motifs identiques qu'il dispose dans un nouvel arrangement, repensé

³⁰³ Le thème iconographique de Noé chez Castiglione est abordé dans quelques notices du catalogue de l'exposition de 1990 : *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, pp. 60, 61, 133, 134, 159, 230, 231 et 245. Sotheby's rédige un résumé des caractéristiques de ce thème, selon l'expertise de T. J. Standring, pour la notice d'une peinture vendue à Londres le 4 juillet 2013. Giovanni Benedetto Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé*, s.d., huile sur toile, 169,5 x 130,5 cm, collection privée. Sotheby's, Old Master & British Paintings Day Sale, Londres, 4 juillet 2013, L13034, Lot 150. Lire également : Parodi, Simonetta, « L'entrata nell'arca tra allegoria sacra e apologo morale nell'opera del Grechetto », in : *Studi di Storia delle Arti*, vol. VIII, 1995-1996 (1997), pp. 73-82.

pour chaque œuvre. Il élabore deux types de compositions : la procession d'animaux horizontale avec Noé se situant généralement à l'arrière-plan et la composition verticale étroite centrée sur la figure de Noé avec plusieurs animaux autour de lui.

Noé est habituellement penché en avant et vêtu d'un drapé qu'il retient à l'aide de sa main droite (Fig. 92 et 101-103 ; Bellini 1 et 61). Avec la main gauche, il pointe en direction de l'Arche afin d'indiquer la route aux animaux. Le regard détourné et le bras tendu sont en effet les caractéristiques communément employées par le maître génois et son atelier pour l'exécution de cette figure, qui devient un signe distinctif permettant de reconnaître l'œuvre de Castiglione. En effet, certaines répétitions sont devenues une marque d'identité individuelle. Le cheval blanc galopant en direction de l'Arche en est une autre (Fig. 102-103 et Bellini 61). Il se dirige généralement vers la droite, même s'il existe aussi quelques versions où sa course est inversée. Sa crinière blonde soulevée par le vent et son flanc immaculé sont caractéristiques de la représentation de cet animal. Sa taille imposante et sa teinte claire le font ressortir nettement de la scène.

La forme de certains animaux est aussi identique dans les diverses œuvres. La vache de couleur marron est par exemple visible dans plusieurs peintures, dessins et estampes. Elle est représentée de profil, parfois avec la tête en direction du spectateur (Fig. 101-103)³⁰⁴. Le chien qui se retourne, souvent au premier plan, est également un motif qui se répète dans cette iconographie (Fig. 92, 101, 104 ; Bellini 1 et 61)³⁰⁵. La chèvre qui urine s'aperçoit aussi dans une eau-forte (Bellini 61) et dans un tableau conservé au Musée des beaux-arts de Nantes (Fig. 102). La tête de cette chèvre est entre autres visible dans

³⁰⁴ Notamment dans les peintures suivantes : Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, vers 1650-1660, huile sur toile, 150 x 221 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, T1789 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, sans date, huile sur toile, 170 x 238 cm, Gênes, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, inv. PR 295 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Entrée dans l'Arche*, sans date, huile sur toile, 135 x 171,5 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 42.

³⁰⁵ Il est visible entre autres dans les œuvres suivantes : les deux eaux-fortes (Bellini 1 et 61), les dessins : Giovanni Benedetto Castiglione, *Noé dirigeant les animaux dans l'Arche*, 1655-1660, huile rouge-brune et bleue-grise, 311 x 261 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3951, Blunt 162 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Les animaux quittant l'Arche*, vers 1635, huile brune et bleue, 233 x 376 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4014, Blunt 59 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Noé faisant entrer les animaux dans l'arche*, sans date, huile sur papier, 293 x 424 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9444 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, vers 1660, huile brune, brune-rouge, bleue et gouache blanche sur papier, New York, Metropolitan Museum of Art, 62.121.1 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Les animaux se dirigeant vers l'Arche de Noé*, 1650-1660, huile sur papier, 245 x 390 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1981-63 ; Giovanni Benedetto Castiglione (suiveur de), *Hommes et animaux se dirigeant vers l'Arche*, vers 1660, huile brune, rouge et bleue, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.131.18 et la peinture : Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, sans date, huile sur toile, 170 x 238 cm, Gênes, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, inv. PR 295.

la peinture du Palazzo Rosso de Gênes (Fig. 101). Finalement, le cerf dans l'eau-forte (Bellini 61) est déjà réalisé sur une esquisse gravée au trait (Bellini 51 ; Fig. 106). Seul un travail d'ombre est ajouté à l'estampe de Noé alors que l'esquisse n'est composée que de contours sans modelé.

La présence de l'Arche est fondamentale dans l'identification du sujet. Celle-ci est généralement représentée comme une cabane en bois au toit pointu (Fig. 92, 101-104 ; Bellini 1 et 61). Située à l'arrière-plan, elle est souvent peu reconnaissable, puisque seules quelques lignes ébauchent sa forme. Dans le dessin de Windsor, elle est même réduite à une seule diagonale qui suffit à indiquer le bateau qui sauvera les animaux du Déluge (Fig. 92). Sur cette œuvre, la femme de Noé à l'arrière-plan est semblable à la position de la Vierge regardant en arrière dans la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 22), exécutée sur une matrice de dimensions identiques et probablement à la même période. Les motifs communs ne sont dès lors pas exclusifs au thème de l'Arche de Noé, mais sont utilisés pour divers sujets.

▪ Les sources externes

Dans l'iconographie de l'Arche de Noé, Castiglione ajoute aussi quelques citations à différents artistes. Dans l'eau-forte de *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61), le tronc d'arbre cassé, à gauche, s'aperçoit au premier regard. Il sert d'une part à cadrer la scène dans un espace délimité en établissant de la profondeur avec la présence de Noé à l'arrière-plan. D'autre part, il constitue sans doute un clin d'œil à l'eau-forte de Rembrandt représentant *Saint Jérôme écrivant*, signée et datée de 1648 (Fig. 106). Dans cette estampe, le maître hollandais place le saint à l'arrière-plan, l'objet principal étant le tronc coupé au-devant. Exécuté avec précision et une morsure profonde, l'arbre contraste fortement avec l'esquisse légère des contours de saint Jérôme. Un tel basculement des priorités intrigue peut-être Castiglione qui le répète à sa manière dans son eau-forte. C'est en priorité la clé de lecture de l'œuvre qui intéresse l'artiste génois.

Une peinture de Sinibaldo Scorza, datée de 1630 et conservée au Palazzo Spinola à Gênes, représente le thème de l'Arche de Noé d'une manière similaire aux nombreuses

œuvres de Castiglione (Fig. 107)³⁰⁶. L'arrangement de la composition est en effet analogue. Dans ce tableau, divers couples d'animaux sont disposés au premier plan, dont un cheval blanc en mouvement. Un ciel nuageux annonçant le Déluge s'aperçoit sur la gauche et les animaux commencent à entrer dans l'Arche située à l'arrière-plan à droite. Contrairement à Castiglione, Scorza place Noé dans l'Arche. Il suit à la lettre l'épisode raconté dans la Bible, précisant que Noé et sa famille sont les premiers à entrer dans le bateau. Les teintes utilisées se rapprochent également de celles employées par Castiglione. Une différence majeure concerne cependant le format du tableau. Scorza reste dans un genre mineur et propose un tableau de petites dimensions. Inversement, les peintures de Castiglione sur le thème de l'Arche de Noé sont généralement de dimensions imposantes³⁰⁷. Tout en reprenant plusieurs composantes de son prédécesseur, Castiglione ose donner davantage de valeur au sujet biblique, masqué par la présence envahissante des animaux. Séjournant dans la ville ligurienne, Jan Roos (1591–1638) a, lui aussi, certainement un impact sur les choix iconographiques de Castiglione³⁰⁸. Au siècle précédent, Jacopo Bassano (1510–1592), réputé pour ses représentations d'animaux, crée une série de quatre peintures sur le thème de l'Arche de Noé, dont une toile de dimensions particulièrement grandes, à savoir 207 x 265 cm. Bien que le maître vénitien insère Noé au centre de la composition, celui-ci est envahi par les animaux et les oiseaux. Par ce déséquilibre entre la représentation des hommes et des bêtes ainsi que par le choix d'un format important, Bassano se proclame peintre des animaux en tant que genre indépendant³⁰⁹. En réponse à l'artiste vénitien, Castiglione procède de manière identique avec sa répétition de l'épisode précédant le Déluge et se positionne dans la même tradition que son prédécesseur vénitien.

³⁰⁶ Sinibaldo Scorza, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, 1630, huile sur toile, 95 x 122 cm, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, GNPS 16. Castiglione travaille aussi pour un propriétaire du Palazzo Spinola, à savoir Ansaldo Pallavicino, qui lui commande cinq peintures acquises en 1652. Dès lors, il connaît peut-être la peinture de Scorza ou une variante. *Registro di spese di Ansaldo Pallavicino*, 1652–1658, Gênes, Archivio di Stato. Voir Boccardo, Pietro, « Per la storia della Quadreria di Palazzo Spinola », in : *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica*, Gênes : Tormena (Quaderno della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola ; vol. 10), 1987, pp. 63-86.

³⁰⁷ Ses peintures mesurent généralement entre 150 cm de hauteur et 250 de largeur et certaines sont mêmes plus grandes à l'instar de : Giovanni Benedetto Castiglione, *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche*, vers 1650, huile sur toile, 189 x 282 cm, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, M1988.182.

³⁰⁸ Sur Jan Roos à Gênes, voir : Orlando, Anna, « Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova del primo seicento », in : *Nuovi studi : rivista di arte antica e moderna*, vol. I, n° 2, 1996, pp. 35-57.

³⁰⁹ W. R. Rearick l'affirme également dans : *Jacopo Bassano (c. 1510–1592)*. Catalogue d'exposition, Bassano, Museo Civico di Bassano del Grappa, 5 septembre–6 décembre 1992, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 23 janvier–25 avril 1993, Bologne : Nuova Alfa Editoriale, 1992, p. 170. Min-Ling Tsai confirme également le lien entre Castiglione et Bassano : TSAI 2010, p. 41.

- Vers la création d'une marque de fabrique

Avec le temps, Giovanni Benedetto Castiglione développe un répertoire dans lequel il puise des modèles tout prêts qu'il peut assembler différemment pour chaque œuvre. À l'aide de ses motifs et de ses références à autrui, Castiglione compose de nombreuses œuvres sur le thème des animaux entrant dans l'Arche de Noé. De l'ensemble analysé ressort une impression de production à la chaîne de l'épisode biblique, où, assurément, diverses mains de son atelier interviennent dans la réalisation des œuvres. Alors que les animaux sont constamment représentés au premier plan, le point de vue de la scène varie. Parfois, Castiglione présente un cadrage rapproché avec des bêtes statiques et quelques objets, tels que des vases, ustensiles et récipients. Composées ainsi, de telles œuvres se comparent à une nature morte. En revanche, les successions d'animaux, évoquant une pastorale, présentent un plan plus éloigné. Avec la même gamme de motifs, Castiglione crée des atmosphères différentes. Ainsi, le tableau conservé au Palazzo Rosso de Gênes diffère nettement de la peinture de Rio alors que les deux œuvres possèdent plusieurs motifs identiques (Fig. 101 et 103). Durant toute sa carrière, Castiglione utilise une telle méthode de travail. Il se construit un répertoire de modèles, constitué de motifs qu'il s'approprie au cours du temps. Une fois sa stratégie développée, il commence à combiner les diverses formes afin de créer de nouveaux ensembles. Plus il exerce cette pratique répétitive, plus il devient spécialiste du sujet. Les œuvres sortant de son atelier sont donc uniques, mais sérielles en même temps.

La répétition d'un sujet iconographique comporte plusieurs avantages aux yeux de Castiglione. Les thèmes restreints abordés par le maître lui permettent d'être aisément identifié comme le « peintre qui représentait des animaux³¹⁰ », tout en jouant dans une catégorie plus noble que le paysage puisqu'il traite des épisodes bibliques, comme l'Arche de Noé, ou mythologiques, comme Circé transformant Ulysse. Les futurs clients ont la possibilité de commander une œuvre dans le style de celles qu'ils ont pu observer tout en recevant une pièce unique, puisque chaque arrangement de composition est différent. La variation ajoutée à la répétition lui permet d'assurer cette prestation. La production de Castiglione peut ainsi être décrite comme une création à chaque fois repensée, mais qui se rapproche au final d'un acte mécanique, où les modèles sont appliqués « tel quel », lui permettant une plus grande rentabilité et une économie de

³¹⁰ Nous analyserons sa renommée dans le chapitre 4.

temps non négligeable³¹¹. Dès lors, la structure de travail qu'il s'est construite lui permet d'un côté d'optimiser sa production en œuvrant rapidement avec l'aide de son atelier et de l'autre, de se constituer une marque de fabrique. À notre avis, cette stratégie commerciale incite le client à acheter « un Castiglione », reconnaissable au premier coup d'œil, et donc à acquérir une renommée en plus d'un tableau, à l'instar d'un objet de marque.

o *Le thème de la Nativité, une question d'atelier*

L'étude d'un groupe d'œuvres représentant la Nativité permet d'éclairer certains aspects du fonctionnement de l'atelier de Castiglione³¹². En 1645, ce dernier exécute sa plus importante commande : le panneau d'autel pour l'église San Luca à Gênes. Cette *Nativité*, combinée à une adoration des bergers, est au cœur du corpus étudié dans ce chapitre. À partir de ce tableau, le thème est en effet repris, modifié et adapté à divers types d'œuvres et les variantes sont fréquemment réalisées par des mains distinctes. Un motif commun sert de point de départ à la création de ces œuvres : il s'agit du groupe composé de Marie agenouillée, l'enfant Jésus et du couple de putti à ses pieds. Parfois, Dieu le Père ouvrant les bras est situé au-dessus ou les bergers sont présents. Une source potentielle, généralement mentionnée par la littérature, pour la représentation de ce groupe est la peinture de Domenico Zampieri, dit il Domenichino (1581–1641), qui est gravée par Stephan Colbenschlag (1591–1653)³¹³. La position de Jésus et Marie, le bras de cette

³¹¹ Cette pratique est commune au XVII^e siècle, comme l'affirme : Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres : Warburg Institute University of London (Studies of the Warburg Institute ; vol. 16), 1947, p. 206. De nombreux artistes du XVII^e siècle optent pour une telle méthode de travail, comme par exemple Guido Reni qui répète régulièrement ses compositions, voir à ce sujet : Pepper, D. Stephen, « Guido Reni's Practice of Repeating Compositions », in : *Artibus et Historiae*, vol. XX, n° 39, 1999, pp. 27-54. Lire également : Mortier, Roland, *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz (Histoire des idées et critique littéraire ; vol. 207), 1982.

³¹² Sur la question de l'atelier et sa perception au cours des siècles, voir l'article de Pascal Griener : Griener, Pascal, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », in : *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n° 1, 2014, pp. 13-26 ; Blanc, Jan, *Dans l'atelier de Rembrandt : le maître et ses élèves*, Paris : La Martinière, 2006. Timothy Standring parle également de la relation de quelques œuvres du corpus dans son article de 2002 : STANDRING 2002, pp. 47-50.

³¹³ Domenico Zampieri, *L'Adoration des Bergers*, vers 1607–1610, huile sur toile, 143 x 115 cm, Edimbourg, National Galleries Scotland, NIG 2313. Un dessin préparatoire pour l'estampe, attribué à Stephan Colbenschlag, est conservé aux Harvard Art Museums : Stephan Colbenschlag (attribué à), d'après Domenico Zampieri, *L'Adoration des Bergers*, s.d., plume et encre brune, lavis noir et gouache blanche sur papier vert préparé, Cambridge (MA), Harvard Art Museums, 1898.311.

La connexion entre Domenichino et Castiglione est mentionnée notamment par Gianvittorio Dillon dans le catalogue de l'exposition de 1990 : *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, cat. 55, p. 194.

dernière soulevant le voile et l'attroupement d'anges présentent en effet plusieurs connexions avec le motif maintes fois utilisé par Castiglione. Parmi les œuvres de l'atelier du maître génois, deux peintures, dont une sur cuivre, trois eaux-fortes, quatre monotypes et minimum cinq dessins représentant un tel groupe sont attribués à Giovanni Benedetto Castiglione³¹⁴. Or, il est relativement difficile d'individualiser la main de chaque artiste et de discerner ce que crée le maître. La *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 22), exécutée par le Grechetto, possède une composition différente. En effet, sa construction horizontale plus complexe ainsi que le groupe composé de Marie et Jésus se distinguent des autres. La position de la Vierge peut être rapprochée d'un dessin, créé vers les années 1645, qui contient le même modèle de Marie avec l'enfant Jésus et les *putti*³¹⁵. Puisque les œuvres de ce groupe iconographique sont connectées les unes aux autres, la présente étude se focalise principalement sur les relations entre elles³¹⁶.

Deux eaux-fortes représentant le thème de la Nativité (Bellini 19 et 62) sont créées à l'aide d'un dessin préparatoire. Il s'agit des seules œuvres de l'atelier de Castiglione dont le *modello* est encore conservé aujourd'hui. Malgré la quantité de feuilles perdues au cours du temps, il ne semble pas que Castiglione travaille de cette manière. Les analyses développées dans ce travail démontrent qu'il reporte rarement un dessin préparatoire de manière fidèle sur l'œuvre finale. Certains indices, tels que ses nombreux *pentimenti*, la reprise de motifs avec des variantes ainsi que l'exemple du *Génie de Castiglione* semblent en effet indiquer que Castiglione n'utilise probablement pas de feuille reproduisant la composition exacte.

³¹⁴ Les peintures : Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Adoration des bergers*, 1645, huile sur toile, 398 x 218 cm, Gênes, San Luca ; Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Adoration des bergers*, 1659, huile sur cuivre, 68 x 52 cm, Paris, Musée du Louvre. Les eaux-fortes et monotypes : Bellini 19, 22, 62, mon. 8, mon. 10, mon. 11 et mon. 12. Les dessins : Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Adoration des bergers*, s.d., huile sur papier, 422 x 564 mm, Vienne, Albertina, 14421 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *La Nativité*, s.d., huile sur papier, 406 x 549 mm, Vienne, Albertina, 14424 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, 1650-1660, huile rouge et brune sur papier, 398 x 548 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4058, Blunt 131 ; Salvatore Castiglione (attribué à), *Nativité avec Dieu le Père*, 1645-1647, mine de plomb et aquarelle sur papier 238 x 194 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3932, Blunt 6 ; Giovanni Benedetto Castiglione (attribué à), *Nativité avec anges*, s.d., huile sur papier, 413 x 277 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1605/1863.

³¹⁵ Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Adoration des bergers*, vers 1645, huile rouge-brune sur papier, 394 x 556 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4080, Blunt 101.

³¹⁶ À titre de comparaison, voir les relations entre les dessins et les estampes chez Rembrandt et Stefano della Bella, notamment dans : MARINI 2012, pp. 103-113 ; Royalton-Kisch, Martin, « Il ruolo del disegno nelle stampe di Rembrandt », in : *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*. Catalogue d'exposition, Rome, Scuderie del Quirinale, octobre 2002-janvier 2003, Milan : Skira, 2002, pp. 43-60.

Le dessin préparatoire de *l'Adoration de l'enfant Jésus avec Dieu le Père* (Bellini 19) fait partie du fonds d'atelier de Castiglione qui est acheté par le Roi Georges III (1738–1820) en 1762 et aujourd'hui conservé au Windsor Castle (Fig. 109)³¹⁷. Le *modello* est quasiment de mêmes dimensions que l'eau-forte³¹⁸. La composition, en sens inverse par rapport à l'estampe, est premièrement tracée à la plume et à l'encre. Elle est en partie aquarellée et les lignes majeures sont retracées de manière précise avec une mine de plomb, probablement pour aider à reporter la composition. Les moindres détails sont déjà exécutés sur la feuille. Tous les éléments, y compris la colonne cannelée à terre et le bâton appuyé sur la marche, sont reportés minutieusement d'un médium à l'autre. Le tracé à la mine de plomb suggère une technique de report mécanique, comme un calque. Une telle pratique ne correspond décidément pas à la méthode de travail de Castiglione, analysée dans ce chapitre. Celui-ci travaille généralement avec plusieurs modèles qu'il assemble et n'utilise pas, semble-t-il, une composition entièrement définie qu'il reporte de manière exacte pour son œuvre finale.

L'eau-forte et son dessin préparatoire, créés entre 1645 et 1647, sont certainement l'œuvre de Salvatore Castiglione (Fig. 108 et 109)³¹⁹. La compréhension de la mise en scène, le clair-obscur et le style sont différents des œuvres du Grechetto. L'eau-forte se rapproche en effet de la technique du clair-obscur intense que Giovanni Benedetto Castiglione exécute notamment dans *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58). Bien que l'atmosphère envahissante soit similaire, elle est réalisée autrement dans les deux œuvres. L'effet est moins réussi dans la *Nativité* qui semble seulement recouverte de traits sans signification. Les œuvres sont sans doute produites à la même période, mais par deux mains distinctes de l'atelier. La matrice de la *Nativité* est ensuite achetée par la famille d'éditeurs De Rossi, comme la *Résurrection de saint Lazare* de Salvatore.

Un monotype signé par Giovanni Benedetto Castiglione possède une composition proche de l'eau-forte de *l'Adoration de l'enfant Jésus avec Dieu le Père* (Bellini mon. 11 ; Fig. 111). Plusieurs auteurs lient les deux œuvres, considérant généralement l'un comme le

³¹⁷ Salvatore Castiglione (attribué à), *Nativité avec Dieu le Père*, 1645–1647, mine de plomb et aquarelle sur papier 238 x 194 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3932, Blunt 6.

³¹⁸ La matrice mesure 295 x 205 mm, mais elle contient une marge dans sa partie inférieure, réservée pour une éventuelle dédicace. La composition de l'eau-forte mesure, quant à elle, 260 x 200 mm. Elle est dès lors quasiment de mêmes dimensions que le dessin : de même largeur, elle est cependant légèrement plus haute de deux centimètres.

³¹⁹ Jonathan Bober et Ewald Jutter se prononce également en faveur d'une attribution à Salvatore Castiglione : entretien avec J. Bober datant du 5 février 2016 ; JEUTTER 2004, cat. 97, pp. 311-312.

pendant de l'autre³²⁰. Le monotype est lui aussi composé du groupe de Marie, l'enfant Jésus et les deux putti avec, au-dessus, Dieu le Père ouvrant les bras. Les compositions sont exécutées dans le même sens et la matrice utilisée pour le monotype est légèrement plus grande³²¹. Contrairement à l'eau-forte, le Saint Esprit n'est pas présent, bien que deux rayons soient plus accentués que les autres. Sur le monotype, la composition est plus dynamique et le groupe de personnages est mieux articulé. En outre, l'apparition divine est représentée avec plus de mouvement, tout comme la position en zigzag de Marie. En revanche, dans l'eau-forte, Dieu écrase le groupe au-dessous de lui. Tous les personnages ont un aspect plus statique et frontal. Les œuvres sont sans doute exécutées à l'aide d'un motif de base identique, mais par deux artistes différents.

Un dessin représentant une composition semblable à celle du monotype en sens inverse est conservé à l'Albertina de Vienne (Fig. 110). Son attribution à Giovanni Benedetto Castiglione n'est pas certaine, mais semble plutôt convaincante³²². Au niveau stylistique, plusieurs traits sont exécutés de manière similaire entre le dessin et le monotype de Castiglione, tels que par exemple le visage de Marie, sa main soulevant le voile, la position de Jésus, le drap dans lequel celui-ci est enveloppé et la paille qui s'en échappe. En particulier, les anges à leurs pieds sont identiques dans les deux œuvres. Leur visage et cheveux ainsi que leur main possèdent les mêmes points de repères pour leur réalisation. Par exemple, la main gauche comporte aussi un espace entre l'index et le majeur. Le traitement est évidemment traduit différemment dû aux spécificités de chaque médium, mais leur représentation est au final similaire. Dieu est également proche dans les exécutions, même si l'axe de direction et sa position varient légèrement. Les deux œuvres sont donc vraisemblablement basées sur le même modèle. À Windsor, il existe un dessin représentant le même groupe, composé de Marie, Jésus, les anges et Dieu le Père, exécuté en sens inverse (Fig. 112)³²³. Le voile entourant la figure divine s'assimile à celui de la feuille de l'Albertina. La maîtrise de l'exécution et la gestion de l'huile supérieure ont permis de dater l'œuvre du début des années 1650.

³²⁰ Entre autres : BELLINI 1982, cat. mon. 11, p. 216 ; PERCY 1971, n° M9, p. 152 ; BLUNT 1954, n° 213, p. 42.

³²¹ Dimensions de la matrice de l'eau-forte, environs 300 x 200 mm et celles du monotype, environs 380 x 260 mm.

³²² Giovanni Benedetto Castiglione, *La Nativité*, sans date, huile sur papier, 406 x 549 mm, Vienne, Albertina, 14424.

³²³ Giovanni Benedetto Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, 1650-1660, huile rouge et brune sur papier, 398 x 548 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4058, Blunt 131.

Malgré son caractère inachevé, la *Nativité avec les anges* (Bellini 62) est imprimée en de nombreux exemplaires puisqu'au minimum une quinzaine de feuilles sont encore conservées³²⁴. Elle est, elle aussi, créée à l'aide d'un dessin préparatoire, appartenant aujourd'hui au Nationalmuseum de Stockholm (Fig. 113)³²⁵. À la différence de l'eau-forte, le dessin contient la composition entière : le bras de l'ange volant est terminé et deux anges plus petits volent au-dessus de lui. Le fond de la feuille est entièrement peint, ce qui n'est pas spécifique au maître ; celui-ci tend plutôt à ne remplir qu'une seule partie du ciel afin de donner de la profondeur. De la feuille à la matrice en cuivre, les dimensions des personnages et la profondeur de l'espace se sont quelque peu perdues et les plantes du premier plan ne coïncident pas. Le report n'est donc pas effectué à l'aide d'un calque, comme dans le cas de Salvatore. La composition semble plutôt tracée avec le dessin sous les yeux.

Très proche, stylistiquement et iconographiquement, de l'œuvre de Bartolomeo Biscaino, l'eau-forte est parfois attribuée à ce dernier au XVIII^e siècle³²⁶. La composition se rapproche en effet de plusieurs estampes de Biscaino, dont tout particulièrement la *Nativité avec les anges* (Fig. 114), où la relation intime entre Marie et Jésus se remarque par leur position³²⁷. La douceur des traits du visage de Marie est caractéristique des Nativités de Biscaino et correspond à un style plus tardif de Castiglione, probablement de sa période à Mantoue³²⁸. En revanche, la représentation des anges au pied de Jésus est un motif provenant des premières représentations du thème. Bartolomeo Biscaino porte un intérêt majeur pour le thème de la Nativité, comme le développe Castiglione. Il poursuit et développe l'esprit caractéristique du répertoire du Grechetto afin d'en tirer profit.

³²⁴ Aucune analyse des filigranes ou du papier n'a été effectuée sur les différents exemplaires. Il est donc difficile d'estimer leur date d'impression.

³²⁵ Giovanni Benedetto Castiglione (attribué à), *Nativité avec anges*, s.d., huile sur papier, 413 x 277 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1605/1863. Le dessin de Stockholm n'est aujourd'hui plus attribué à Giovanni Benedetto Castiglione et est considéré comme anonyme, selon la base de données en ligne du Nationalmuseum de Stockholm : <http://collection.nationalmuseum.se> [consultée le 3 mars 2016].

Sur le dessin, voir les notices suivantes : Bjurström, Per, *Drawings in Swedish Public Collections : Italian Drawings ; Venice, Brescia, Parma, Milano, Genoa*, vol. III, Stockholm : Allmänna Förl., 1979, n° 363 ; PERCY 1971, n° 48, p. 88 ; Bjurström, Per (éd.), *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm : Collection du Comte Tessin, 1695–1770, ambassadeur de Suède près la Cour de France, Ledeborg etc.* : Impr. Erasmus, 1970–1971, n° 25, p. 18.

³²⁶ Par exemple dans la collection de Prospero Lambertini à Bologne, voir le chapitre 5.

³²⁷ B. XXI, 185.7 et 190.17. Sur les dessins préparatoires aux estampes de Biscaino, lire : Newcome-Schleier, Mary, « Some Preparatory Drawings for Prints by Biscaino », in : *Paragone. Arte*, vol. XXIX, n° 345, 1979, pp. 81-87.

³²⁸ Jonathan Bober soutient l'attribution à Giovanni Benedetto, entretien du 5 février 2017.

Tout l'atelier de Castiglione participe à la création du groupe d'œuvres représentant une Nativité. Afin que les clients potentiels reconnaissent immédiatement son style, Castiglione constitue, comme pour le thème de l'Arche de Noé, une marque de fabrique. Le maître et ses élèves utilisent donc la même association de motifs, composée de Jésus au centre, de Marie à sa droite, des anges à ses pieds à gauche et de Dieu au-dessus. Sur l'eau-forte de *l'Adoration de l'enfant Jésus avec Dieu le Père* (Bellini 19) et le monotype (Bellini mon. 11), la disposition des personnages est également tracée dans cet ordre sur la matrice et ensuite inversée lors de l'impression. Les œuvres de cet ensemble font partie d'une même recherche visuelle, exécutée dans des médiums différents. De ce groupe, l'eau-forte horizontale (Bellini 22), le dessin de Windsor (Blunt 131), celui de l'Albertina (n° 14424), le monotype (Bellini mon. 11) et l'eau-forte de *Nativité avec les anges* (Bellini 62) sont certainement créées par Giovanni Benedetto Castiglione. En revanche, l'eau-forte de *l'Adoration de l'enfant Jésus avec Dieu le Père* (Bellini 19) ainsi que son dessin préparatoire sont, à notre avis, exécutées par Salvatore Castiglione. Outre ce corpus, il existe un vaste nombre d'œuvres, principalement des dessins, qui appartiennent aux élèves et suiveurs de Castiglione³²⁹.

³²⁹ Voir à ce sujet, la base de données de la Royal Collection Trust qui recense les dessins du fonds de l'atelier de Castiglione, dont de nombreuses feuilles, exécutées par diverses mains, représentent une Nativité.

CONCLUSION DE LA PARTIE I

La première partie de ce travail concernait l'analyse du processus de création de Giovanni Benedetto Castiglione dans les différents médiums. Le chapitre 1 s'est focalisé sur les eaux-fortes du maître génois, alors que les suivants comprenaient respectivement ses œuvres sur papier et l'ensemble de son art. L'objectif était d'individualiser le mécanisme de sa production artistique. La présente étude s'est principalement concentrée sur la recherche de divers phénomènes visuels par Castiglione, d'un côté la représentation d'aplat et de l'autre l'effet d'esquisse spontanée. Cette exploration est identique à l'ensemble de ses œuvres sur papier, à savoir ses eaux-fortes, dessins à la plume ou à l'huile et ses monotypes. Les résultats obtenus dans les divers médiums sont évidemment différents et propres à leurs caractéristiques techniques. Les ambitions de Castiglione le portent à confondre les pratiques, mélangeant par conséquent tous les procédés. Ainsi, une eau-forte relève non seulement d'une perception graphique, mais également picturale. Le cas est identique pour ses dessins à l'huile, dont la limite avec une peinture est parfois très ténue, voire inexistante. Par ailleurs, une Nativité peinte sur un cuivre symbolise aussi ce mélange des techniques³³⁰. Avant cette œuvre, Castiglione peint déjà avec le pinceau enduit de vernis sur la matrice de sa *Résurrection de saint Lazare*. Il octroie dès lors plusieurs fonctions au cuivre. Il n'est d'ailleurs pas à exclure que le support de la *Nativité* du Louvre serve en première instance à l'impression de quelques monotypes. Cet exemple démontre une fois de plus que divers procédés sont employés par Castiglione de manière confondue.

La recherche de nouveaux effets visuels se comprend non seulement par l'analyse de l'ensemble de ses œuvres sur papier, mais également par l'étude indispensable des pratiques de ses prédécesseurs et contemporains. Il est en effet essentiel d'insérer l'art de Castiglione dans le contexte de la production artistique de son temps. Au niveau stylistique, le maître emprunte certaines manières à ses contemporains qu'il traduit en ajoutant sa note personnelle. Sa spécialité consiste généralement à croiser les styles opposés, à l'image de Nicolas Poussin et de Rembrandt dans son eau-forte *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14). Ses emprunts concernent non seulement les modèles iconographiques et stylistiques, mais également techniques. Le maître génois assimile

³³⁰ Giovanni Benedetto Castiglione, *L'Adoration des bergers*, 1659(?), huile sur cuivre, 68 x 52 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 240. Cette œuvre fait partie du groupe des Nativités analysé dans le chapitre 3.

dès lors les résultats de ses collègues et les réinterprète afin de proposer une version personnelle. Dans ses œuvres sur papier principalement, il fait preuve d'une créativité foisonnante et se lance dans d'innombrables expérimentations, tests, analyses au niveau technique. Il retravaille constamment ses résultats, tel que le démontrent sa gestion progressive de l'huile sur le papier et les diverses étapes nécessaires à la création de la *Résurrection de saint Lazare*. Ses réflexions débouchent dès lors sur des pratiques innovantes. Ses estampes et dessins sont, par ailleurs, destinés à la diffusion de son œuvre et au gain financier immédiat. Néanmoins, de tels médiums lui permettent d'exercer une liberté de création propre à ce type d'œuvres.

Au niveau iconographique en revanche, Castiglione met en place une pratique mécanique destinée au bon fonctionnement de son atelier et à l'augmentation du rendement de sa production. Ce procédé est commun à tous les médiums, de l'eau-forte à la peinture en passant par le dessin. Ses œuvres comportent souvent plusieurs fonctions et font l'objet d'un usage multiple, l'une se transformant par exemple en source d'inspiration pour une prochaine réalisation. Ses élèves ainsi que lui-même utilisent alors le répertoire de formes que le maître construit au cours de sa carrière. Ensemble, ils répètent sans cesse les mêmes sujets en proposant à chaque fois de nouveaux arrangements uniques. En tant que maître d'atelier, Castiglione gère la production d'ensemble. Il instaure des pratiques utilisables par ses élèves, comme la répétition de formes spécifiques et la production de sa spécialité, les dessins à l'huile. Par ce biais, il se constitue une réputation grâce à son style constant et aux sujets identiques. Sa stratégie est basée sur le système de répétition et de variation, observé pour le thème de l'entrée des animaux dans l'Arche de Noé. Dans ce dispositif, Castiglione se réserve néanmoins une marge dédiée à l'expérimentation et à l'innovation technique. Sa renommée se construit dès lors grâce à sa marque de fabrique et à l'ingéniosité de ses eaux-fortes, dont son interprétation libre des artistes, comme Rembrandt, est rapidement relevée par les auteurs³³¹. La seconde partie de ce travail est dès lors consacrée au goût du public pour les estampes de Castiglione et à l'histoire de la perception de ce maître jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

³³¹ Lecomte, Florent, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture, et graveure ou introduction à la connaissance des plus beaux-arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes par...*, vol. III, Paris 1700, p. 179. Sa renommée auprès des auteurs est étudiée dans le chapitre 4.

TRANSITION – La diffusion de ses estampes au milieu du XVII^e siècle

La première partie a entre autres démontré que Giovanni Benedetto Castiglione travaille suivant les tendances du milieu artistique dans lequel il vit. Ses expérimentations picturales et sa recherche d'un clair-obscur intense en eau-forte ainsi que le développement du monotype se rattachent principalement à sa période génoise alors que ses estampes à l'iconographie érudite sont créées durant ses années romaines. Castiglione travaille selon les goûts d'un public en particulier dans l'objectif de susciter l'intérêt de nouveaux clients, mais également de vendre ses matrices à des éditeurs. Il réussit d'ailleurs à céder la plupart de ses plaques durant son vivant. Le cas de la famille De Rossi est certes le plus connu. Or, d'autres éditeurs, mêmes internationaux, achètent les cuivres de ses eaux-fortes. Il est difficile toutefois de savoir si Castiglione est en contact direct avec les marchands mentionnés ou si les pièces sont vendues par un intermédiaire. Il n'est pas non plus certain que les éditeurs identifiés soient les premiers possesseurs des planches. Les matrices étant des objets commerciaux, elles sont fréquemment revendues et achetées par de nouveaux marchands³³². Leur histoire est donc ponctuée de diverses étapes, parfois difficilement identifiables. Ce chapitre de transition relève les différentes traces décelées de la circulation des matrices durant la vie de Castiglione. Il démontre également que, suivant le lieu, les éditeurs achètent les matrices d'un certain style, probablement plus en vogue dans leur région. Ce fait majeur confirme également que les intérêts artistiques de Castiglione sont avant tout orientés selon les goûts d'un public cible.

³³² Lire à ce sujet : GRIFFITHS 2016 ; Lorizzo, Loredana, *Pellegrino Peri : il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome : De Luca Ed. d'Arte, 2010 ; Lorizzo, Loredana, « Salvator Rosa e il mercato dell'arte a Roma : dinamiche e strategie commerciali », in : *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615-1673*, éd. par S. Ebert-Schifferer, Rome : Campisano, 2010, pp. 373-382 ; Ballesi, Stefania, « Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento : i Vaccari », in : *Il mercato delle stampe a Roma : XVI-XIX secolo*, San Casciano : Libro Co. Italia, 2008, pp. 57-85 ; Saporì, Giovanni (éd.), *Il mercato delle stampe a Roma : XVI-XIX secolo*, San Casciano : Libro Co. Italia, 2008 ; WITCOMBE 2008 ; BURY 2001, p. 10 ; GRELLE IUSCO 1996 ; Kuhn münchen, Jacques, « Le commerce de la Gravure à Paris et à Rome au XVII^e siècle », in : *Nouvelles de l'estampe*, n° 55, 1981, pp. 6-17 ; Bellini, Paolo, « Printmakers and dealers in Italy during the sixteenth and seventeenth centuries », in : *Print Collector*, n° 13, 1975, pp. 17-45.

Les éditeurs romains

O La famille De Rossi

Entre 1646 et 1648, Giovanni Domenico de Rossi (1619–1653), fils aîné du défunt Giuseppe de Rossi le Vieux (1560–1639), achète six matrices exécutées par Giovanni Benedetto Castiglione³³³. Depuis la mort de son père, il gère la boutique avec sa mère jusqu'à la majorité de ses frères. En 1648, lors de l'exécution testamentaire, les biens sont partagés entre les quatre fils. L'inventaire de la répartition des biens indique que Giovanni Domenico ne garde aucun cuivre exécuté par le maître génois³³⁴. Ceux-ci sont répartis entre les trois autres frères : Girolamo de Rossi (1621– ?) reçoit la *Nativité* (Bellini 19)³³⁵ et Filippo de Rossi (1631–1656) obtient la *Résurrection de saint Lazare* par Salvatore. Malgré la signature du frère cadet de l'artiste, cette eau-forte est considérée comme une œuvre de Giovanni Benedetto selon la mention explicite de l'inventaire : « Lazzaro di Gio : Benedetto Castiglione in quarto³³⁶. » Giovanni Giacomo de Rossi (1627–1691) acquiert, quant à lui, « 4 Baccanali d'un genovese », à savoir la *Fête avec le dieu Pan* (Bellini 10), *Thésée cherchant les armes de son Père* (Bellini 13), *Marsyas et Olympe* (Bellini 17) et le *Génie de Castiglione* (Bellini 56)³³⁷. Outre les matrices, l'inventaire du matériel partagé entre les fils indique que le fonds contient également « 3 libri di teste negre di Castiglione grandi » et « 20 fogli all'acquaforte di Gio : Benedetto »³³⁸.

Privé des eaux-fortes de Castiglione allouées dans l'héritage à ses frères, Giovanni Domenico de Rossi se procure de nouvelles matrices du maître génois. Il acquiert ainsi quatre cuivres entre le mois d'août 1648, date de la liquidation successorale, et la fin de l'année 1649 : à savoir *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14), la *Mélancolie* (Bellini 15),

³³³ Probablement lorsque Castiglione est de retour à Rome, comme l'affirme les dernières recherches archivistiques sur l'artiste : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 57. Dans l'inventaire du magasin en 1644, il n'y a aucune mention de Castiglione, voir sa retranscription : CONSAGRA 1992, pp. 474-481. Sur les éditeurs De Rossi, voir : GRELLI IUSCO 1996 ; CONSAGRA 1992.

³³⁴ L'inventaire complet de 1648 est publié par Francesca Consagra : CONSAGRA 1992, pp. 482-532.

³³⁵ CONSAGRA 1992, p. 493.

³³⁶ CONSAGRA 1992, p. 508. La perception de la *Résurrection de Lazare* de Salvatore Castiglione est examinée dans la deuxième partie de ce travail.

³³⁷ CONSAGRA 1992, p. 504. Les eaux-fortes mentionnées portent toutes l'adresse de leur nouveau propriétaire.

³³⁸ La mention des « teste negre » se réfère à la série des grandes têtes orientales. CONSAGRA 1992, pp. 519 et 522.

Diogène cherchant un homme honnête (Bellini 16) et la *Fuite en Égypte* (Bellini 20). Il appose son adresse sur chaque plaque : « Si stampano in Roma per Giov. Dom.co Rossi alla Pace all Insignia di Parigi. » L'inscription « alla Pace » indique que les matrices sont achetées avant son déménagement à Piazza Navona en décembre 1649³³⁹. Or, dans l'inventaire de sa boutique en 1653, date de son décès, il est signalé que Giovanni Domenico possède six planches de Castiglione et non quatre : « Sei pezzi di rame stampe diversi intaglio di Gio : Benedetto³⁴⁰. » Concernant les deux pièces supplémentaires, il s'agit vraisemblablement des plaques ayant appartenu à Girolamo et Filippo, soit la *Nativité* (Bellini 19) et la *Résurrection de saint Lazare* par Salvatore. En effet, lorsque Giovanni Domenico travaille dans sa boutique à la Piazza Navona, soit entre 1650 et 1653, il se procure une partie des fonds de ses deux frères³⁴¹. Les cuivres de Castiglione figurent probablement parmi les acquisitions.

L'achat des matrices indique un *terminus ante quem* à certaines eaux-fortes de Castiglione et non une date de création. À titre d'exemple, *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14), exécutée en 1645 lorsque l'artiste vit à Gênes, ne fait pas partie des premiers achats. Elle est en effet achetée après 1648 par Giovanni Domenico, alors que son pendant, *Thésée cherchant les armes de son père* (Bellini 13), est acquis dans le premier lot. Cet exemple démontre que Castiglione produit des estampes lors de son séjour à Gênes, qu'il imprime ou fait imprimer dans la ville portuaire, puis, peut-être par manque d'un éventuel acheteur ou par simple volonté d'une diffusion plus large, il apporte ses plaques à Rome et les vend aux de Rossi en plusieurs lots.

Certaines plaques de Castiglione portent les adresses De Rossi, mais pas toutes. Ajouter une lettre suppose des autorisations spéciales et un certain coût³⁴². Dès lors, les éditeurs ajoutent une inscription uniquement sur une sélection de leurs pièces, sans doute celles qui leur apportent plus de renommée ou celles qu'ils souhaitent protéger des contrefaçons. Ainsi, *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16), le *Génie de Castiglione* (Bellini 56) et la *Fuite en Égypte* (Bellini 20) sont probablement considérées

³³⁹ Dès ce moment, Giovanni Domenico signe avec l'adresse de Piazza Navona et non plus avec l'indication « alla Pace » : CONSAGRA 1992, p. 307.

³⁴⁰ Francesca Consagra publie également l'inventaire après décès de Giovanni Domenico dans sa thèse : CONSAGRA 1992, p. 534.

³⁴¹ CONSAGRA 1992, pp. 338-339.

³⁴² En outre, un graveur doit être engagé : CONSAGRA 1992, pp. 302 et 311.

comme les plus importantes puisque, outre la lettre, les frères De Rossi ajoutent une dédicace à un personnage noble, respectivement à Nicolò Simonelli, Luigi Pio de Savoie (1634–1665) et Matthijs van de Merwede (1613–1664), qui est en Italie de 1647 à 1650³⁴³. Les trois destinataires sont tous liés pour un temps à la culture romaine. Castiglione ne prévoit cependant pas de telles dédicaces sur ses compositions, comme en témoigne l'eau-forte représentant *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16). Sans espace particulier pour accueillir le texte des éditeurs, la longue inscription est apposée sur l'image, ce qui modifie dès lors la perspective de la scène. En effet, elle obstrue le chemin entrepris par Diogène ; la direction du philosophe et son mouvement sont donc rompus. Aujourd'hui, seuls trois exemplaires avant la lettre de cette eau-forte sont conservés dans les collections publiques³⁴⁴. Les autres matrices reçoivent, quant à elles, l'adresse de Giovanni Battista ou de Giovanni Domenico, à l'exception de la *Résurrection de saint Lazare* de Salvatore et de la *Nativité* (Bellini 19), acquises en première main par Girolamo et Filippo qui cèdent rapidement leurs fonds à Giovanni Domenico³⁴⁵.

L'investissement financier pour apposer une lettre aux œuvres de Castiglione indique que celui-ci est estimé à la fin des années 1640. En effet, parmi ses premières activités, Giovanni Giacomo lance une nouvelle édition de sept planches avec la date de 1648, dont quatre sont exécutées par Castiglione³⁴⁶. La place privilégiée qu'occupe le maître génois démontre l'intérêt pour cet artiste. Ses matrices visent précisément les érudits avides de thèmes mystiques et de bacchanales³⁴⁷. En outre, elles sont le symbole de la nouvelle conception de l'artiste et mettent probablement en valeur les goûts de Giovanni Giacomo de Rossi.

³⁴³ Sur Simonelli : Capitelli, Giovanni, « 'Connoisseurship' al lavoro : la carriera di Niccolò Simonelli (1611–1671) », in : *Quaderni storici*, n° 2, 2004, pp. 375-402. Sur Merwede : Frijhoff, Willem, « Matthijs van de Merwede », in : *Regionaal Archief Dordrecht*, [s.d.], [en ligne], <http://www.regionaalarchiefdordrecht.nl/biografisch-woordenboek/matthijs-van-de-merwede-2/>, 12 juin 2016.

³⁴⁴ Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogène cherchant un homme honnête*, vers 1647, eau-forte, I/II, 215 x 304 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 1973.500.1, Bellini 16 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogène cherchant un homme honnête*, vers 1647, eau-forte, I/II, 238 x 313 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13186 LR, Bellini 16 ; Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogène cherchant un homme honnête*, vers 1647, eau-forte, I/II, 219 x 306 mm, Bologne, Pinacoteca, Gabinetto disegni e stampe, PN 21571, Bellini 16.

³⁴⁵ Pourtant, un espace libre est intentionnellement laissé pour une dédicace sur la *Nativité*.

³⁴⁶ Les trois autres sont le *Plan de Rome* d'Antonio Tempesta, une gravure au burin anonyme d'après l'*École d'Athènes* de Raffaello Sanzio, le *Triomphe de la peinture sur le mont Parnasse* par Pietro Testa. CONSAGRA 1992, p. 313.

³⁴⁷ Lire à ce sujet la thèse de doctorat d'Anita Sganzerla : SGANZERLA 2014.

Dans l'inventaire de 1677, une matrice supplémentaire est ajoutée à la liste concernant Castiglione, la « Veduta d'un Paese, foglio reale per traverso » (Fig. 121). Dans celui de 1689, le fonds du maître génois contient également « La Rissa : Due figure, che combattono, in mezzo foglio reale » (Fig. 120)³⁴⁸. Les deux eaux-fortes ne sont pas mentionnées dans les inventaires précédents, établis en 1644, 1648 et 1653 durant le vivant de Giovanni Benedetto Castiglione. Aujourd'hui, elles ne sont plus considérées de la main du maître³⁴⁹. Il est également intéressant de noter qu'une impression de la *Dispute* vaut en 1735 la moitié du prix des autres eaux-fortes. Cette différence se calcule soit par la qualité moins élevée, soit par la distinction des créateurs. Le fonds complet des De Rossi est acheté par le pape Clément XII en 1738 ; il est aujourd'hui conservé à l'Istituto centrale per la grafica à Rome.

O François Collignon

La famille de Rossi n'est pas l'unique maison d'éditeurs romaine à posséder des planches de Castiglione. François Collignon (vers 1609–1687), graveur et éditeur français installé dans la Ville éternelle, possède lui aussi deux plaques du maître génois, selon son inventaire après décès dressé en 1687 : « 6. Rami grandi bonissimi cioè il Faetone di Pussino, S[an] Marco del Cortese, il uiaggio di Rebecca, S[an] Erasmo di pussino e due del Castiglione ». Outre les matrices, Collignon dispose de « 13. Fogli di Rebecca del Castiglione » et « 90. [fogli] La cananea, il uiaggio di rebecca del Castiglione, S[an] Marco del Borgognoe, S[an] Erasmo di Pussino³⁵⁰ ». Plusieurs éléments ont permis d'identifier les plaques mentionnées dans l'inventaire de Collignon. Le premier indice concerne le goût de l'éditeur pour les estampes de paysage. Deuxièmement, puisque les pièces de Castiglione sont mentionnées dans le même ensemble que celles d'après

³⁴⁸ Le *Sentier* (TIB 95) est mentionné dans l'inventaire de 1677, et la *Dispute* (Bellini 75) à partir de celui de 1689 : GRELLE IUSCO 1996, pp. 238-241. Inventaire transcrit dans : MERONI 1978, vol. VIII, pp. 30-31. Le contenu concernant Castiglione est ensuite identique dans toutes les versions de l'index, voir par exemple : De Rossi, Giovanni Giacomo, *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino, ed all'acquaforte, con li loro prezzi secondo corrono al presente essistenti nella stamperia di Gio. Giacomo de Rossi alla Pace*, Rome, 1719, p. 44.

³⁴⁹ Voir par exemple le dernier catalogue raisonné : BELLINI (éd.) 1985, pp. 69-72 et 77-78.

³⁵⁰ [Inventaire après décès de François Collignon], Archivio di Stato di Roma, Notai del Tribunale dell'A. C. Istrumenti, vol. 7164, décembre 1687, fol. 21 (r^o) à 28 (v^o) et 39 (r^o) à 47 (v^o). Inventaire transcrit dans sa totalité dans : KuhnMünch, Jacques, « Un marchand français d'estampes à Rome au XVII^e siècle : François Collignon », in : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1978, pp. 81, 91-100. L'éditeur français s'installe définitivement à Rome vers 1646, où il ouvre une boutique dans le quartier de Parione, proche de l'entreprise des Rossi : KUHNMÜNCH 1978, p. 81.

Nicolas Poussin, le style se rapproche certainement du classicisme de ce dernier. De plus, la mention du voyage de Rebecca se réfère dans la littérature historique à l'eau-forte des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 7) qui est parfois identifiée comme une représentation de Rebecca³⁵¹. D'un sujet philosophique et de format identique, *Temporalis Aeternitas* semble être la seconde plaque possédée par Collignon. Les deux eaux-fortes sont en effet signées et datées de l'année 1655 par Castiglione. À cette époque, ce dernier vit à Gênes. Finalement, il existe une copie inversée des deux œuvres qui comportent la même signature erronée et qui, pour des questions de style et de paraphe identique, sont sans doute exécutées par le même artiste³⁵².

François Collignon possède donc vraisemblablement *Les Bergers et leur troupeau* (Bellini 7) et *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63). L'authenticité des plaques n'est toutefois pas établie. Il est en effet fort probable qu'il acquiert les copies, et non les matrices originales. Une estampe inédite, conservée à la Biblioteca Apostolica Vaticana, est composée de deux plaques de cuivre découpées, à savoir la copie de *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63) et la *Battaglia del Re Tessi e del Re Tinta* de François Collignon gravée d'après Jacques Callot (Fig. 115-116)³⁵³. Même si cette composition étrange est certainement construite après la mort de Collignon, elle suggère du moins que les deux cuivres sont conservés à un certain moment au même endroit. La présence conjointe de la copie de *Temporalis Aeternitas* avec une œuvre de Collignon est un premier indice significatif. En plus de ce tirage atypique, la collection vaticane, constituée en priorité avec les marchands de la région, contient la copie des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 7) et non l'original (Fig. 117). Par ailleurs, l'éditeur parisien débutant son commerce à Rome vers 1646, il le pratique jusque dans les années 1680. Or, à partir de 1655, date d'exécution des deux eaux-fortes, Castiglione ne retourne plus à Rome. Finalement, François Collignon travaille dans le domaine des copies, notamment en collaboration avec la France : en 1639, il fournit des imitations des estampes de Stefano della Bella à l'éditeur parisien François Langlois (1588–1647)³⁵⁴. Prenant en compte tous les

³⁵¹ BELLINI 1982, p. 64. Voir à ce sujet la chapitre 6.

³⁵² Voir Bellini 7C a et 63C a.

³⁵³ Anonyme, collage d'une copie d'après G. B. Castiglione *Temporalis Aeternitas* et d'une copie de François Collignon d'après Jacques Callot *Battaglia del Re Tessi*, s.d., estampe, 222 x 294 mm, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, BAV STAMPE V. 72/48. Nous étudierons le volume de la bibliothèque ainsi que cette estampe dans le chapitre sur les collections.

³⁵⁴ Plusieurs chercheurs en parlent : Rutgers, Jaco, « Stefano della Bella et Rembrandt : la filière française », in : *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Catalogue d'exposition, Epinal,

arguments avancés, il semble dès lors plus probable qu'une confusion s'établisse entre les œuvres d'un faussaire et celles du maître génois. Ainsi, le notaire ayant dressé l'inventaire après décès de Collignon se trompe sans doute en lisant le nom erroné de « Gio. Bened. Castiglione fec » inscrit sur les plaques. De ce fait, Collignon possède vraisemblablement les copies et non pas les matrices originales de Castiglione.

Par ailleurs, François Collignon entretient des relations avec les marchands parisiens, en particulier avec Pierre I (vers 1603–1657) et Pierre II Mariette (1634–1716) ainsi qu'avec la veuve de François Langlois, Madeleine de Collemont (active vers 1647–1664). Avant de se remarier à Pierre II Mariette, cette dernière demande en effet à Collignon de lui envoyer diverses estampes et matrices de Rome à Paris³⁵⁵. Aucune pièce de Castiglione ne fait partie du lot. François Collignon n'est pas le seul marchand à collaborer avec la France. Giovanni Domenico de Rossi est également proche du marché parisien et collabore avec certains éditeurs. En effet, il correspond avec François Langlois, dont un « Fascicolo di lettere di Parigi di Francesco Langlese³⁵⁶ » est mentionné dans l'inventaire de son administration, dressé le 12 janvier 1654. En outre, Giovanni Domenico exporte aussi des estampes, et peut-être même des matrices, dont il tient compte par exemple dans un « altro libro di diverse liste di robbe mandate fuori di Roma comincia de Maggio 1639 e finisce Gennaio 1647³⁵⁷ ». Ces informations soulignent une fois de plus les contacts internationaux étroits entre les protagonistes du monde artistique, qu'il s'agisse des marchands, des artistes ou des connaisseurs.

Les éditeurs parisiens

L'intérêt pour Giovanni Benedetto Castiglione dépasse véritablement les frontières italiennes, puisque plusieurs marchands parisiens possèdent également quelques

Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003–2004, [S.l.] : Ludion etc., 2003, p. 33 ; Grivel, Marianne, « Les éditeurs parisiens de Stefano della Bella », in : *Stefano della Bella (1610–1664)*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1998, pp. 22-25 ; Weigert, Roger Armand, « Le commerce de la gravure au XVII^e siècle en France : les deux premiers Mariette et François Langlois », in : *Gazette des Beaux-Arts*, n° 41, 1953, p. 182.

³⁵⁵ Document publié en 1857 : Faucheux, Louis-Étienne, « François Langlois, dit de Chartes », in : *Revue universelle des arts*, T. VI, 1857, pp. 313-330.

³⁵⁶ CONSAGRA 1992, p. 566.

³⁵⁷ CONSAGRA 1992, p. 564.

cuivres du maître génois. Les conditions de leur achat ne sont pas connues car, à ce jour, seules quelques traces de leur passage en France sont identifiées. Il est par exemple encore difficile d'établir si Castiglione est en contact direct avec les marchands ou si ses pièces sont vendues par l'intermédiaire d'un tiers, tel que François Collignon ou Giovanni Domenico Rossi³⁵⁸. La figure de Cornelis de Wael est certainement à prendre en considération dans ces échanges commerciaux internationaux. L'artiste et marchand flamand s'installe comme négociant à Gênes et à Rome et possède un fonds important d'estampes de Rembrandt³⁵⁹. Il est sans doute un des intermédiaires principaux dans la diffusion de l'art du maître hollandais en Italie.

O Jean 1^{er} Leblond

Selon son inventaire après décès datant de 1666, Jean 1^{er} Leblond possède six matrices de Giovanni Benedetto Castiglione : « 3. Item soixante dix autres planches, sçavoir [...] six de Benedet³⁶⁰ ». Aucun détail ne précise l'identification de ces cuivres. Selon Maxime Préaud, les six planches correspondent aux matrices de Claude Macé d'après Castiglione qui appartiennent ensuite à Guillaume Chasteau³⁶¹. Or, il n'est pas certain qu'en 1666 Claude Macé ait déjà créé sa suite de gravures. Les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette, à la section Castiglione, révèlent une information capitale à ce sujet : le connaisseur précise quelles planches appartiennent à Leblond et indique que Chéreau les acquiert ensuite³⁶². Les « six de Benedet » de l'inventaire après décès de Jean 1^{er} Leblond ne sont pas les cuivres de Macé d'après le maître génois. L'éditeur possède six matrices particulièrement importantes de Castiglione : à savoir *La Nativité avec Dieu le*

³⁵⁸ La seconde hypothèse semble néanmoins plus probable puisque, comme mentionné précédemment, les éditeurs collaborent régulièrement avec leurs collègues. CONSAGRA 1992, p. 566.

Lire au sujet des éditeurs parisiens : Fuhring, Peter, « Les éditeurs, les marchands et le marché », in : *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 novembre 2015–31 janvier 2016, éd. par R. Mathis et al., Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, pp. 30-35 ; Grivel, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève : Droz (Histoire et civilisation du livre ; vol. 16), 1986.

³⁵⁹ Nous avons déjà parlé du rôle potentiel de Cornelis de Wael dans l'initiation de Castiglione aux estampes de Rembrandt ; voir le chapitre 1. Lire à ce sujet : RUTGER 2003 (2), p. 13 ; pour l'inventaire retranscrit : VAES 1925, pp. 137-247.

³⁶⁰ Inventaire publié par Maxime Préaud : PRÉAUD 2002, p. 33.

³⁶¹ PRÉAUD 2002, p. 36.

³⁶² Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740–1770)*, vol. II, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ya-2-4 (2)-pet fol. Nous ne savons pas précisément de quel Chéreau il est question.

Père (Bellini 22), *La Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57), *Tobie enterrant les mort* (Bellini 58), *La Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), *Circé et les compagnons d'Ulysse transformés en bêtes* (Bellini 60) et *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61). Très renommées, elles comptent parmi les eaux-fortes les plus réussies de Castiglione au niveau technique, notamment dans la réalisation du clair-obscur et dans la maîtrise des bains d'acide³⁶³. Au surplus, elles sont très proches stylistiquement : dans ce groupe, Castiglione insiste sur le clair-obscur rembranesque, les personnages orientaux et les scènes des ténèbres. Après 1666, les matrices semblent acquises par Chéreau. Les recherches effectuées n'ont cependant pas permis de retrouver leur trace parmi les documents et inventaires relatifs à la famille d'éditeurs.

O *La famille Mariette et François Langlois*

Les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette contiennent une autre information inédite sur les matrices de Castiglione. La célèbre boutique de marchands parisiens possède pour quelques temps les plaques des têtes orientales de Castiglione : « nous avons ces planches que nous avons vendu [sic] à Huguier³⁶⁴. » Selon l'accolade dessinée, il semble que les Mariette possèdent non seulement la série de seize petites têtes (Bellini 23-38), mais également les six grandes têtes (Bellini 39-45) ainsi que les esquisses de paysages (Bellini 46-53). Il est difficile de préciser quel membre de la famille est à l'origine de cette acquisition, même si Pierre II Mariette semble le plus vraisemblable. Le grand-père de Pierre-Jean appose d'ailleurs sa signature à l'encre brune, « P. Mariette » suivie d'une date, sur plusieurs estampes de Castiglione encore conservées aujourd'hui³⁶⁵. En 1667, Pierre II Mariette semble effectuer un grand achat d'estampes

³⁶³ Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, ces eaux-fortes sont considérées comme les chefs-d'œuvre de Castiglione.

³⁶⁴ Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740–1770)*, vol. II, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ya-2-4 (2)-pet fol., diapositive du microfilm R065895. Sur les liens familiaux entre les Mariette, voir entre autres : Smentek, Kristel, « Pierre II Mariette or the Mariette Dynasty Revisited », in : *L'estampe au grand siècle : études offertes à Maxime Préaud*, éd. par P. Fuhring et al., Paris : Ecole nationale des Chartes, Bibliothèque nationale de France (Matériaux pour l'histoire ; vol. 9), 2010.

³⁶⁵ Par exemple, sa signature est visible sur les estampes suivantes : *Tobie enterrant les morts*, vers 1645, eau-forte, 207 x 301 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 1980.1135.2, Bellini 58 ; *L'Adoration des bergers*, s.d., eau-forte, 95 x 157 mm, Vienne, Albertina, DG2003/378, Bellini 82 ; *Temporalis Aeternitas*, 1655, eau-forte, 182 x 257 mm, Vienne, Albertina, DG2003/393, Bellini 63 ; *Jeune berger sur un cheval*, 1638, eau-forte, 185 x 250 mm, Vienne, Albertina, DG2003/394, Bellini 5 ; *Deux bergers avec un âne*, eau-forte, 239 x 305 mm, Vienne, Albertina, DG2003/395, Bellini 6 ; *Les Bergers et leur troupeau*, 1655, eau-

de Castiglione, comme l'indique la date inscrite à côté de sa signature. Cette année pourrait éventuellement coïncider avec l'acquisition des cuivres exécutés par Castiglione. Aucune trace de ces planches n'est retrouvée dans les inventaires des membres de la famille qui contribuent à la constitution du fonds de commerce des Mariette³⁶⁶.

L'information sur les matrices des têtes orientales est capitale pour la réception de Castiglione. Celles-ci transitent par la boutique des plus fameux marchands parisiens. Les têtes orientales connaissent un franc succès au XVIII^e siècle³⁶⁷. Leur possession par les Mariette contribue certainement à un tel engouement. À l'instar des cuivres possédés par Jean 1^{er} Leblond, elles coïncident avec le goût français pour l'Orient et le style rembranesque ainsi qu'à la mode pour les esquisses. Selon Pierre-Jean Mariette, la famille vend ensuite les matrices au graveur et éditeur, Gabriel Huquier (1695-1772), qui débute son activité à partir des années 1720-1730. Il est dès lors possible, mais pas confirmé, que Jean Mariette soit à l'origine de cette vente, lorsqu'il est aux commandes de l'entreprise familiale³⁶⁸.

L'inventaire après décès de François Langlois, établi en 1655, soit huit ans après sa mort, révèle que ce dernier possède une grande quantité d'estampes de Castiglione destinées

forte, 245 x 367 mm, Vienne, Albertina, DG2003/396, Bellini 7. À l'exception de la première estampe, tous les exemplaires mentionnés comportent l'année 1667. La signification de la date n'est pas certaine, comme l'affirme Peter Fuhring: FUHRING 2015, p. 34.

³⁶⁶ À l'exception de la mention dans les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette. Selon l'histoire familiale, Pierre II Mariette hérite du fonds de son père, Pierre I, et de celui de François Langlois dit Ciartres (1588-1647) grâce à son mariage avec la veuve de celui-ci, Madeleine de Collemont. Voir au sujet de la famille d'éditeurs Mariette: Froté, Robert, « De François Langlois à Pierre II Mariette. Études d'inventaires inédits ou le commerce de l'estampe de Callot à Watteau », in : *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CII, 1983, pp. 111-120 ; Thomé, Jules-René, « Le commerce des estampes au XVII^e siècle. Les Mariette », in : *Le Courrier Graphique. Revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 21, janvier 1939, pp. 27-35.

Nous avons consulté les inventaires de Geneviève Lenoir (première femme de Pierre I Mariette), François Langlois, Pierre I Mariette, Madeleine de Collemont, transcrits dans la thèse de Simon Lhopiteau : Lhopiteau, Simon, *Pierre Daret : étude monographique et catalogue de son œuvre*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 5 vols, 2005.

Nous avons également consulté les inventaires après décès de Pierre II Mariette (Paris, Archives Nationales, MC/ET/XXIII/426, 14.08.1716) et de Geneviève Coignard (Paris, Archives Nationales, MC/ET/LXXVI/322, 21.08.1749), femme de Jean Mariette et mère de Pierre-Jean.

³⁶⁷ Comme nous le verrons dans notre étude des collections et du catalogue raisonné de Castiglione (chapitre 5 et 6).

³⁶⁸ Selon les dates avancées, il semblerait que le père, avant la reprise du commerce par le fils, vende les matrices. Il s'agit néanmoins d'une hypothèse qui n'est pas prouvée pour le moment. Voir le commentaire de Peter Fuhring sur la vente des matrices par Pierre I et Pierre II Mariette : FUHRING 2015, p. 34.

à la vente : « Item, 255 pièces de Benedette, têtes grandes petites et moyennes, le tout prisé la somme de 40 livres » et encore « Item, une boîte dans laquelle s'est trouvé des pièces de Benedette et Vouet et quelques paysages de Nicolas de Brum, prisé le tout ensemble à la somme de 36 livres »³⁶⁹. François Langlois ne semble cependant pas posséder de cuivres gravés par Castiglione, ou du moins pas au moment de son inventaire après décès³⁷⁰. La veuve de François Langlois, Madeleine de Collemont, se remarie avec Pierre II Mariette en 1655³⁷¹. Au moment de sa mort, elle détient, elle aussi, des estampes de Castiglione, ce qu'atteste son inventaire après décès : « n° 2, 1 paquet de pièces du Benedete et autres, prisé à 10 livres » et « n° 189, 4 petits paquets de têtes du Benedete et autres, le tout prisé à 11 livres »³⁷². À ce jour, aucune autre mention de pièces de Castiglione n'est relevée dans les inventaires après décès des marchands et éditeurs parisiens entre 1632 et 1674.

o *Guillaume Chasteau et les estampes d'après Castiglione*

Peu après la mort de Giovanni Benedetto Castiglione, Claude Macé grave une série de douze eaux-fortes d'après les dessins du maître génois³⁷³. Les matrices sont sans doute rapidement achetées par Guillaume Chasteau (1635–1683), puisqu'aucun exemplaire sans la lettre n'est connu à ce jour³⁷⁴. Il s'agit peut-être même d'une commande directe. Entre 1665, date du début de l'activité d'éditeur de Chasteau, et 1683, date de sa mort, la série est éditée en deux états différents. Dans un premier temps, Chasteau publie les estampes avec le nom de Castiglione comme inventeur, inscrivant « Gio Benedetto Castiglione Genovese in » suivi de « G. Chasteau ex cum privilegio Regis ». Il est probable que cette première édition advienne rapidement après l'acquisition des matrices

³⁶⁹ Inventaire après décès de François Langlois : Paris, Archives Nationales, MC ET/LXXXV/166, 22.04.1655. Transcrit dans la thèse de Simon Lhopiteau. Pour les mentions de Castiglione : LHOPITEAU 2005, pp. 660 et 664.

³⁷⁰ Dans son inventaire après décès, les matrices existantes sont décrites précisément avec le nom de leur auteur.

³⁷¹ Lire à ce sujet : WEIGERT 1953, pp. 167-194.

³⁷² Inventaire après décès de Madeleine de Collemont, AN MC ET/CIX/221, 12.05.1664. Transcrit dans la thèse de Lhopiteau : LHOPITEAU 2005. Les mentions de Castiglione se trouvent à la page 709.

³⁷³ Il s'agit principalement de scènes de l'Ancien Testament et de quelques épisodes du Nouveau Testament. Les estampes sont décrites dans BELLINI 1982, pp. 195-197. Comme nous le verrons, les commentaires de cet ouvrage concernant les éditeurs ne sont pas corrects.

³⁷⁴ Préaud, Maxime, « Guillaume Chasteau, graveur et éditeur d'estampes à Paris (1635–1683), et la peinture italienne », in : *La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Paris : la Documentation française, 1990, pp. 126-128.

puisqu'il manque vraisemblablement plusieurs informations importantes, auxquelles Chasteau remédie dans une seconde édition. Il imprime en effet une deuxième fois la série, en y ajoutant un titre, décrivant l'épisode biblique et précisant la référence, ainsi que la signature du graveur, « C Macé Sculp », qu'il insère dans l'image.

Plusieurs matrices de Claude Macé sont ensuite acquises par Coypel, probablement Noël Coypel (1628–1707). Ce dernier imprime une nouvelle édition de la série comprenant au minimum cinq œuvres, à savoir *Abraham partant pour l'Égypte*, *Agar chassée*, *Rachel rejoignant Jacob en Mésopotamie*, *Jacob retournant vers son père* et la *Crucifixion du Christ*³⁷⁵. Il apporte quelques modifications aux plaques, notamment au niveau du clair-obscur qu'il intensifie. Il efface évidemment le nom de Chasteau pour le remplacer par le sien, « Coypel, ex cum privilegio Regis ». Il est probable qu'une sixième estampe de Macé d'après Castiglione soit éditée par Coypel puisque la série est apparemment séparée en deux avant la mort de Guillaume Chasteau. En effet, l'inventaire après décès de ce dernier énumère que « six planches dont il y a trois retouchées, d'après Benedetti, gravées par Massé, de différentes histoires, prisées ensemble quatre vingt It³⁷⁶. » La trace des matrices de Claude Macé, appartenant à Chasteau ou à Coypel, est perdue à partir de cet inventaire.

Un marché en fonction du goût du public

L'analyse des inventaires des éditeurs ainsi que les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette révèlent que la majorité des matrices créées par Castiglione sont vendues à des marchands. D'autres planches, non mentionnées dans les inventaires précédents, semblent également achetées par des éditeurs. En effet, la petite estampe de *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 1) et le *Rêve de Joseph* (Bellini 18) entrent probablement dans le commerce du même éditeur puisque la signature apposée au burin, contrastant avec le reste de la composition, est identique. D'ailleurs, très peu d'exemplaires sont conservés sans la signature³⁷⁷. L'éditeur de ces deux eaux-fortes

³⁷⁵ Respectivement : Bellini 1982, n° 37, p. 195 ; n° 41, p. 196 ; n° 42, p. 196 ; n° 44, p. 196 et n° 48, p. 197.

³⁷⁶ PRÉAUD 1990, p. 141.

³⁷⁷ Deux exemplaires de *Noé* sans la signature au burin sont visibles : à l'Albertina à Vienne et à l'Istituto centrale per la grafica à Rome. Un exemplaire avant la signature du *Rêve de Joseph* est conservé au

reste pour le moment inconnu. Au final, seulement six matrices de Castiglione ne possèdent aucun indice concernant un potentiel éditeur : à savoir les scènes pastorales (Bellini 5 et 6), les deux petites bacchantes (Bellini 11 et 12) ainsi que vraisemblablement *Les Bergers et leur troupeau* (Bellini 7) et *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63). Comme la *Nativité* (Bellini 19) et la *Résurrection de saint Lazare* de Salvatore, elles sont peut-être achetées par un marchand sans que celui-ci y appose sa signature. La circulation de ses matrices ainsi que l'ajout de l'adresse et d'une dédicace révèlent un intérêt certain pour les créations de Castiglione.

En comparant les lots achetés par les divers éditeurs, on constate que les pièces acquises sont généralement exécutées dans un style ou une iconographie proche selon leur position géographique. Une certaine cohérence se ressent en effet dans la sélection des pièces. L'éditeur achète en fonction des affinités de ses clients et ceux-ci semblent nourrir des intérêts différents selon les pays. Ainsi, les plaques conservées par les éditeurs De Rossi concernent en priorité les bacchantes, les allégories et la mythologie³⁷⁸. Ce choix est orienté en fonction du marché romain, qui, ainsi que l'explique Francesca Consagra, se modifie autour des années 1630 et 1640 en passant de l'iconographie pieuse aux images profanes³⁷⁹. Par l'acquisition de telles matrices, Giovanni Domenico et Giovanni Giacomo cherchent alors à attirer un public cible, composé principalement d'érudits³⁸⁰. Ces derniers tentent d'identifier l'iconographie parfois mystérieuse de certaines estampes, perçues comme un défi intellectuel.

En revanche, les cuivres de Castiglione qui sont exportés en France possèdent une inclinaison iconographique et stylistique distincte. Ils représentent en priorité l'histoire religieuse et les études de têtes orientales. Les scènes sont proches des thèmes exécutés par Rembrandt. En effet, Jean 1^{er} Leblond acquiert les épisodes bibliques se déroulant dans les ténèbres illuminées par un flambeau ; Castiglione y exerce un clair-obscur intense à l'image de celui de son contemporain hollandais. Les marchands Mariette

Kupferstich-Kabinett de Dresde : *L'Entrée des animaux dans l'arche de Noé*, vers 1630, eau-forte, I/V, 136 x 93 mm, Vienne, Albertina, DG2003/331, Bellini 1 ; *L'Entrée des animaux dans l'arche de Noé*, vers 1630, eau-forte, I/V, 136 x 93 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, ING, FC 31875, Bellini 1 ; *Le Rêve de Joseph*, vers 1638, eau-forte, I/IV, 137 x 187 mm, Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett, A 104661, Bellini 18.

³⁷⁸ La seule exception est la *Fuite en Égypte* (Bellini 20) ainsi que les matrices de Salvatore Castiglione.

³⁷⁹ CONSAGRA 1992, p. 296.

³⁸⁰ Comme l'affirme Anita Sganzerla, voir sa thèse de doctorat : SGANZERLA 2014, pp. 45-47. Voir aussi : KUHNMÜNCH 1981, p. 7.

détiennent, quant à eux, les célèbres têtes orientales qui interprètent directement les séries élaborées par Rembrandt et Jan Lievens. L'intérêt pour les estampes de style rembranesque et pour les esquisses semble particulier à la France. Il s'agit d'un goût répandu, ainsi que le révèle la collaboration entre Stefano della Bella et les éditeurs parisiens. Comme le démontre Jaco Rutgers, l'inspiration du graveur florentin pour le style de Rembrandt est certainement motivée par les marchands de la capitale française³⁸¹. Cette affinité ne dépasse d'ailleurs pas le séjour parisien de l'artiste. De retour à Florence en 1650, Della Bella cesse de créer des estampes dans ce style. En exécutant des eaux-fortes à la manière de Rembrandt, Castiglione se mesure non seulement à cet artiste novateur, mais il conquiert également un nouveau marché, principalement international. Par ailleurs, il est intéressant de noter que les cuivres vendus aux éditeurs parisiens ont tous été créés à Gênes. Il serait tentant de supposer que les transactions se font dès lors depuis cette ville. Néanmoins, cette hypothèse manque encore de preuves, d'autant que Castiglione crée *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14) en 1645 à Gênes et que ce cuivre est vendu aux De Rossi à Rome entre 1648 et 1649.

Grâce à un certain sens du commerce, Castiglione bénéficie rapidement d'une réputation considérable en Italie comme à l'étranger. Un intérêt international pour les œuvres de l'artiste existe donc de son vivant. Cependant, l'appréciation du maître varie suivant les pays : d'un côté, on applaudit ses réflexions philosophiques et sa recherche intellectuelle, de l'autre, on admire sa capacité à transmettre des émotions intenses à travers un clair-obscur contrastant et à s'appropriier la manière d'un artiste en vogue.

La deuxième partie de ce travail se concentre sur la perception de Castiglione entre la seconde moitié du XVII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle à travers l'étude des instruments de travail du connaisseur, à savoir les collections, les manuels et les catalogues raisonnés. L'étude vise entre autres à déterminer si le goût pour les estampes de Castiglione, spécifique à chaque pays, correspond au discours soutenu dans la littérature et les collections.

³⁸¹ RUTGERS 2003 (3), p. 31. Lire également au sujet des éditeurs parisiens de Stefano della Bella : GRIVEL 1998 ; Weigert, Roger-Armand, « Stefano della bella et trois de ses éditeurs parisiens », in : *Etudes d'Art*, n° 5, 1950, pp. 73-92.

PARTIE II

La réception de Giovanni Benedetto Castiglione (1650–1850)

INTRODUCTION A LA PARTIE II

La seconde partie de ce travail examine la perception de Giovanni Benedetto Castiglione à travers diverses sources, à savoir les manuels, les collections et les catalogues. L'analyse, partant du milieu du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle, concerne la fortune critique de Castiglione ainsi que les goûts et des pratiques des connaisseurs durant deux siècles. L'évolution de la réception de l'artiste auprès du public varie au cours du temps. Ses estampes bénéficient d'une nouvelle compréhension suivant les périodes analysées au gré des tendances et des pratiques culturelles.

La présente recherche se concentre sur l'*instrumentarium*³⁸² du connaisseur, composé de la littérature, des collections et des catalogues. Le chapitre 4 analyse les biographies de Castiglione afin de comprendre comment se construit la figure posthume de l'artiste. Le chapitre 5 traite de la place de ses estampes dans les collections. Cette analyse vise à comprendre comment le recueil opère en tant qu'instrument savant servant un discours particulier. Finalement, le chapitre 6 concerne l'arrivée du catalogue raisonné au milieu du XVIII^e siècle. Il retrace l'histoire du corpus de Castiglione et l'usage de celui-ci vis-à-vis des collections et des sources écrites. Dans cette seconde partie, la relation entre les trois outils est constamment mise en évidence car ceux-ci opèrent dans un seul et même ensemble. Les résultats obtenus sont aussi utiles pour enrichir la précédente étude, menée dans la première partie. En effet, l'analyse de la réception historique de Castiglione apporte de nombreux compléments sur notre vision actuelle de son art.

Dans ce travail, le terme d'*œuvre* au masculin est distingué du terme *corpus*³⁸³. Selon le *Trésor de la Langue Française*, un œuvre signifie « l'ensemble des œuvres³⁸⁴ » qu'un collectionneur réunit sur un artiste alors que le corpus définit un « recueil réunissant ou se proposant de réunir, en vue de leur étude scientifique, la totalité des documents disponibles d'un genre donné ; répertoire scientifique³⁸⁵ ». La définition de corpus provient du terme allemand *Korpus* signifiant « ensemble de données d'un certain type

³⁸² « [...] c'est-à-dire, l'ensemble des outils articulés par l'amateur, [...] » : Griener, Pascal, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au Siècle des Lumières*, Paris : Odile Jacob (Collège de France), 2010, p. 190.

³⁸³ Pour une analyse de leur distinction, voir : GRIENER 2010, pp. 213-214.

³⁸⁴ Trésor de la Langue Française informatisé, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/œuvre>, 11 avril 2016.

³⁸⁵ Trésor de la Langue Française informatisé, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/corpus>, 11 avril 2016.

(notamment en lettres) réunies en vue de leur étude scientifique »³⁸⁶. En français, le terme *corps* est employé à cette période jusqu'à son remplacement sans doute par Charles de Villers (1765–1815), professeur d'origine française à l'Université de Göttingen. Dans le contexte artistique, le terme *corpus* est donc compris comme la liste exhaustive et abstraite des œuvres d'un artiste. Tel que nous l'observerons, l'œuvre et le corpus de Giovanni Benedetto Castiglione sont destinés à varier au cours des siècles selon l'évolution de la culture du regard.

³⁸⁶ Selon le Trésor de la Langue Française, sous étymologie, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/etymologie/corpus>, 11 juin 2016.

CHAPITRE 4 – L'artiste dans la littérature

Entre 1674 et 1870, plus d'une soixantaine de biographies ou de mentions de Castiglione ont été repérées dans la littérature artistique³⁸⁷. Malgré le fleurissement des monographies au XIX^e siècle et la recension positive de l'artiste et de son œuvre, aucune étude n'est dédiée exclusivement à Castiglione durant cette période³⁸⁸. Les textes concernant le maître génois figurent dans des manuels, dictionnaires ou autres ouvrages généraux sur l'art. Il s'agit parfois d'une simple allusion, telle que dans la *Felsina pittrice* de Carlo Cesare Malvasia (1616–1693), ou d'une longue description s'étendant sur plusieurs pages, à l'image de celle de Carlo Giuseppe Ratti (1737–1795)³⁸⁹. La première biographie de Giovanni Benedetto Castiglione est rédigée par Raffaele Soprani (1612–1672) dans ses *Vite de Pittori scoltori, et architetti genovesi*, publiées en 1674³⁹⁰.

Quant aux premières mentions de l'artiste, elles proviennent étrangement d'ouvrages non italiens. Cornelius de Bie (1627–vers 1715) dédie un poème à « Ian Benedetti Castilion, Schilder van Genua, soo in figuren, lantschap al in beesten » dans son *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, publié en 1662 à Anvers³⁹¹. Cette première publication, datant du vivant de l'artiste, est un éloge au talent pictural de Castiglione. Quatre ans plus tard, Michel de Marolles (1600–1681) mentionne la présence des estampes de Castiglione dans sa collection, acquise ensuite par le Roi de France, Louis XIV (1638–1715)³⁹². Joachim von Sandrart (1606–1688) cite le maître génois dans

³⁸⁷ La liste de tous les ouvrages contenant une mention de Castiglione est annexée à ce travail. Voir l'annexe II.

³⁸⁸ Il faut attendre le début du XX^e siècle pour voir apparaître la première monographie sur Castiglione, rédigée par Giuseppe Delogu en 1928, qui est suivie par la thèse de doctorat de Franz Röhn sur les estampes de Castiglione. Avant cette date, les peintures du Grechetto font l'objet d'un article paru en 1907 dans la *Rassegna d'Arte* : Sant'Ambrogio, Diego, « La pittura del Grechetto nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano », in : *Rassegna d'Arte*, n° 7, 1907, pp. 143-144 ; DELOGU 1928 ; Röhn, Franz, *Die Graphik des Giovanni Benedetto Castiglione*, Berlin : Hoffmann, 1932.

³⁸⁹ Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, vol. I, p. 492 et vol. II, p. 338 ; Ratti, Carlo Giuseppe, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi e di Raffaello Soprani*, 2^e éd., vol. I, Gênes, 1768, pp. 308-315.

³⁹⁰ SOPRANI 1674, pp. 223-226.

³⁹¹ De Bie, Cornelis, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Anvers, 1662, p. 305. Ce poème est mentionné dans : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 161. Nous remercions Joyce Zelen pour la traduction de ce texte en ancien hollandais.

³⁹² Marolles, Michel de, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce*, Paris, 1666, p. 40.

sa *Teutsche Academie* qu'il publie à la suite de son voyage en Italie³⁹³. Lorsqu'il édite et traduit *De Arte Graphica* de Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611–1668), John Dryden (1631–1700) ajoute une biographie consacrée à Castiglione, qui n'est pas présente dans l'édition française de 1668³⁹⁴. Au tournant du siècle, André Félibien (1619–1695) et Florent Lecomte (1655–1712) consacrent tous les deux une notice au peintre génois³⁹⁵. Roger de Piles (1635–1709) mentionne Castiglione aux côtés de Rembrandt et de Johann Wilhelm Baur (1607–1640) lorsqu'il fait l'éloge de leur capacité à transmettre l'« esprit » et le « caractère » dans leurs dessins³⁹⁶. Au XVII^e siècle, Castiglione est donc présent majoritairement dans la littérature artistique internationale. L'artiste est en effet peu cité dans les manuels d'histoire de l'art italiens. Il fait certes l'objet d'une importante biographie par Soprani, mais Giovanni Baglione (vers 1573–1643) et Giovanni Bellori, par exemple, ne le mentionnent pas dans leurs *vite* respectives³⁹⁷. Filippo Baldinucci ne le considère pas non plus dans son *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa Professione* (1667)³⁹⁸. Il commente cependant la biographie de Castiglione dans ses *Notizie de' Professori del disegno*, publiées de manière posthume en 1728³⁹⁹.

La tendance se modifie en revanche au début du XVIII^e siècle : dès lors, Castiglione est principalement cité dans des publications italiennes, telles que celles de Pellegrino Antonio Orlandi (1660–1727) et de Nicola Pio (vers 1677–vers 1733)⁴⁰⁰. Puis, au milieu du siècle, sa biographie se lit dans de nombreux ouvrages français, dont celui d'Antoine Joseph Dézallier d'Argenville (1680–1765) qui a un impact retentissant sur les textes

³⁹³ Sandrart, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, vol. II, Nuremberg, 1675, pp. 202, 203 et 209.

³⁹⁴ Dryden, John, *De Arte Graphica. The Art of Painting, by C. A. Du Fresnoy with Remarks*, Londres, 1695, pp. 332-333.

³⁹⁵ La biographie de Castiglione n'apparaît pas dans la première édition des *Entretiens* de Félibien : Félibien, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, vol. II, 1^{ère} éd., Paris, 1688, pp. 289-290 ; RATTI 1768, pp. 308-315.

³⁹⁶ De Piles, Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, 1699, pp. 69-70.

³⁹⁷ BELLORI 1672 ; Baglione, Giovanni, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo. nel 1642*, Rome, 1642. Les *Vite* de Giovanni Baglione comprennent les biographies des artistes actifs jusque dans les années 1640. Castiglione est peut-être trop jeune pour être pris en considération.

³⁹⁸ BALDINUCCI 1667.

³⁹⁹ Baldinucci, Filippo, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua, secolo V. dal 1610 al 1670*, vol. VI, Florence, 1728, pp. 534-535.

⁴⁰⁰ Orlandi, Pellegrino Antonio, *L'Abecedario pittorico*, Bologne, 1719, p. 239 ; Pio, Nicola, *Le vite di pittori scultori et architetti [...] 1724*, éd. par C. et R. Enggass, Cité du Vatican : Biblioteca apostolica vaticana (Studi e testi ; vol. 278), 1977, pp. 177-178.

successifs⁴⁰¹. L'abondance des notices sur Castiglione est d'ailleurs parallèle à sa renommée dans les deux pays durant cette période. La production des artistes contemporains ressent cette mode française pour Castiglione, tel que le révèlent les emprunts au maître génois de François Boucher (1703–1770) et Jean-Honoré Fragonard⁴⁰². Les publications françaises précèdent l'apparition des biographies rédigées en anglais et en allemand, qui apparaissent dans le dernier quart du XVIII^e siècle⁴⁰³. À partir de ce moment, la vie de Castiglione est régulièrement publiée dans toute l'Europe jusque dans les années 1870.

Les vite de Castiglione : construction d'une figure artistique

Les *vite* de Castiglione, publiées pendant deux siècles, sont généralement construites selon un schéma identique et commun à tous les artistes, qui débute par la naissance et la formation du maître et se poursuit par ses travaux, sa carrière, sa personnalité, sa mort, éventuellement son épitaphe et ses élèves⁴⁰⁴. Reprenant cette structure, le chapitre est constitué sous forme d'une biographie historiographique de Giovanni Benedetto Castiglione. L'intention est de comprendre, non seulement quelle image de l'artiste les biographes veulent présenter à leurs lecteurs, mais également qu'elles sont les connexions entre les notices de cet ensemble afin de relever les modèles et le message implicite transmis notamment à travers l'usage d'un vocabulaire spécifique.

⁴⁰¹ Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1^{ère} éd., vol. I, Paris, 1745, pp. 308-15.

⁴⁰² Sur la fortune critique des estampes de Castiglione, voir entre autres : Stein, Perrin, « Echoes of Rembrandt and Castiglione : Etching as Appropriation », in : *Artists and Amateurs : Etching in the Eighteenth-Century France*, Catalogue d'exposition, New Haven etc. : Yale University Press etc., 2013, pp. 156-185 ; *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Catalogue d'exposition, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003–2004, [S.l.] : Ludion etc., 2003.

⁴⁰³ Par exemple : Pilkington, Matthew, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, Londres, 1770, pp. 126-127 ; Füssli, Johann Rudolf, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 1^{ère} partie, Zurich, 1779, pp. 141-142.

⁴⁰⁴ Gabriele Guercio relève également cet ordre dans son ouvrage : Guercio, Gabriele, *Art as Existence. The Artist's Monograph and its Project*, Cambridge (MA)/Londres : MIT Press, 2006, p. 27.

O Son identité

Le portrait gravé accompagnant une biographie sert un objectif concret : il rend l'histoire visible et donne vie au personnage représenté. La tradition provient des galeries de portraits du XVI^e siècle et remonte plus précisément à Paolo Giovio (1483–1552), qui rédige une courte notice pour chaque effigie peinte de sa collection, dont il publie un recueil en 1546⁴⁰⁵. Dans le cas de Castiglione, son portrait précède la biographie de cinq ouvrages publiés au cours de la période analysée : à savoir l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* de Dezallier d'Argenville, la *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze* de Francesco Moücke (1700–1758), les *Vite di Raffaello Soprani* rééditées par Carlo Giuseppe Ratti, la *Serie degli uomini illustri* de Sante Pacini (1735–vers 1790) et la *Reale Galleria di Firenze illustrata*⁴⁰⁶. Dans sa notice biographique sur Castiglione publiée de manière posthume, Nicola Pio mentionne un autoportrait dessiné par Castiglione qu'il conserve dans sa collection (Fig. 118)⁴⁰⁷. Le peintre y est représenté avec plusieurs pinceaux et une palette à la main. À l'instar de l'ouvrage de Vasari, les *vite* de Pio sont donc accompagnées du portrait de l'artiste, pendant indispensable à sa lecture, qui n'est cependant pas publié conjointement au texte⁴⁰⁸. Le dessin est ensuite acheté par Pierre Crozat (1661–1740), comme le mentionne Pierre-Jean Mariette dans ses notes⁴⁰⁹. Il est aujourd'hui conservé au Nationalmuseum de Stockholm⁴¹⁰.

⁴⁰⁵ Giovio, Paolo, *Elogia virorum bellica virtute illustrium. Septem libris iam olim ab authore*, Bâle, 1575. Lire à ce sujet : Griener, Pascal, « Histoire, temps et vérité : la mise en scène des *Vite* de Vasari (1550–1568) », in : *Metamorphosen der Zeit*, éd. par E. Alliez et al., Munich : Fink, 1999, pp. 177-206 ; Bartalini, Roberto, « Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri », in : *Prospettiva*, n° 91/92, juillet-octobre 1998, pp. 186-196.

⁴⁰⁶ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 379 ; Moücke, Francesco, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, vol. III, Florence, 1756, p. 138 ; Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 2^e éd., vol. II, Paris, 1762, p. 336 ; RATTI 1768, vol. I, p. 308 ; Pacini, Sante, *Serie degli uomini i piu' illustri in pittura, scultura, e architettura* [...], vol. XI, Florence, 1775, p. 80 ; Anonyme, *Reale Galleria di Firenze illustrata*, 3^e série, vol. III, 1821, p. 121.

⁴⁰⁷ PIO 1977, p. 178 ; Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta, « La collezione di stampe di Nicola Pio », in : *Bolletino d'arte*, vol. LXXIII, n° 52, 1988, pp. 67-80 ; Clark, Anthony M., « The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio », in : *Master Drawings*, vol. V, n° 1, 1967, p. 12.

⁴⁰⁸ Sur la construction des *Vite* de Vasari, lire entre autres : GRIENER 1999, pp. 177-206 ; Landau, David, « Vasari, Prints and Prejudice », in : *Oxford Art Journal*, vol. VI, n° 1, 1983, pp. 3-10.

⁴⁰⁹ Chennevières, Charles-Philippe de, Montaignon, Anatole de (éd.), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, vol. I, Paris : J. B. Dumoulin, 1851–1853, p. 335.

⁴¹⁰ Giovanni Benedetto Castiglione (?), *Autoportrait*, plume et encre brune et lavis brun, 202 x 147 mm. Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1602/1863. Bjurström, Per, *Nicola Pio as a Collector of Drawings*, Stockholm : Istituto Svedese di Studi Classici a Roma (Suecoromana ; vol. 2), 1995.

L'auteur de l'illustration utilisée par Dézallier d'Argenville n'est pas identifié (Fig. 119). Le graveur exécute le portrait du maître d'après l'eau-forte de Castiglione représentant son autoportrait (Bellini 8), dont il reprend de manière inversée le regard, l'arc des sourcils, les traits du nez et de la bouche ainsi que la forme du béret et la répartition des ombres sur le visage et le chapeau. Il supprime en revanche la plume du béret, ordonne la chevelure et revêt celui-ci d'une chemise blanche dont le col est laissé ouvert. Le style d'exécution est bien évidemment différent : l'estampe répond aux caractéristiques des portraits édités dans un ouvrage, où la clarté de lecture prime. Destinée à l'impression de masse, la gravure est exécutée au burin, une technique plus durable que l'eau-forte.

Les ouvrages italiens reproduisent tous l'autoportrait peint de Castiglione de la Galleria degli Uffizi à Florence⁴¹¹. Conservé dans le mémorial des plus grands peintres de l'histoire, le tableau est la référence obligée pour toute représentation de l'artiste⁴¹². Le *Museo Fiorentino* de Moücke et la *Reale Galleria di Firenze illustrata* sont d'ailleurs deux entreprises éditoriales liées à la Galleria degli Uffizi : ils contiennent tous deux une section concernant la reproduction des portraits de la galerie. Décrivant la vie des peintres dont l'autoportrait figure dans la collection florentine, ces publications entrent dans la continuité de l'ouvrage de Paolo Giovio, à la différence que le portrait en question est illustré à l'aide d'une gravure. L'estampe de Carlo Gregori (1719–1759) d'après le tableau de Florence est imprimée dans l'ouvrage de Moücke. La même œuvre, contenant cependant des retouches effectuées par Giovanni Battista Cecchi (1748/9–1815), est publiée vingt ans plus tard dans l'ouvrage de Sante Pacini. Parue au début du XIX^e siècle, la *Reale Galleria di Firenze illustrata* contient une gravure au trait de l'autoportrait peint. L'œuvre est dessinée par Vincenzo Gozzini (actif vers 1788/90) et gravée par Carlo Lasinio (1759–1855), qui réinterprète le portrait de la galerie en ajoutant un pinceau dans la main du maître⁴¹³. Finalement, l'effigie reproduite dans

⁴¹¹ Giovanni Benedetto Castiglione, *Autoportrait de l'artiste*, huile sur toile, 54 x 43 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano. La composition est proche de l'autoportrait dessiné, ayant appartenu à Nicola Pio.

⁴¹² Nous parlerons plus amplement de l'importance de l'autoportrait pour les auteurs dans le chapitre 6. Sur le Corridoio Vasariano, voir entre autres : De Girolami Cheney, Liana, « Il corridoio Vasariano : a Resplendent Passage to Medici and Vasari's Grandeur », in : *The Culture Role of Architecture*, éd. par P. Emmons *et al.*, Londres *etc.* : Routledge, 2012, pp. 27-38 ; Conforti, Claudia, « Gli Uffizi e il Corridoio Vasariano nella rifondazione di Firenze ducale », in : *Vasari, gli Uffizi e il Duca*. Catalogue d'exposition, Florence, Galleria degli Uffizi, 14 juin–30 octobre 2011, éd. par C. Conforti *et al.*, Florence : Giunti, 2011, pp. 60-71 ; Caneva, Caterina, *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*, Florence : Banca Toscana, 2002.

⁴¹³ Nous remercions Giorgio Marini de nous avoir indiqué le nom de l'artiste, entretien du 30 janvier 2017. Cette illustration reprend les traits principaux de l'autoportrait dessiné conservé au Nationalmuseum de

l'édition de Carlo Giuseppe Ratti des *vite* de Soprani est dessinée par l'auteur et gravée par Giovanni Lorenzo Guidotti (actif vers 1760). Il est exécuté à l'aide de lignes nettes et distinctes et est enrichi d'un cadre ornemental. Dans son introduction précédant la liste des estampes de Castiglione, Carl Heinrich von Heineken (1707–1791) relève les ouvrages ayant publié un portrait gravé de l'artiste. Il précise ainsi l'auteur des illustrations présentes dans les biographies de Ratti, Moücke et Dézallier d'Argenville, mais ne fournit aucune reproduction dans son dictionnaire⁴¹⁴. La publication du portrait de l'artiste demeure un phénomène plutôt rare qui se manifeste, dans le cas de Castiglione, principalement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Les origines de l'artiste font partie des premières informations divulguées dans sa biographie. Si aucun doute ne plane sur les lieux de vie et de mort de Castiglione, à savoir Gênes et Mantoue, ses dates font en revanche l'objet de diverses interprétations⁴¹⁵. En l'absence de documents fiables disponibles à ce moment, les premières biographies du maître génois ne proposent aucune date. Cette information semble d'ailleurs peu importante. En 1674, Soprani révèle que Castiglione est déjà mort lorsqu'il rédige sa notice, mais ne précise ni sa naissance, ni son décès⁴¹⁶. En 1724, Nicola Pio est le premier auteur à spécifier la date de 1616 pour sa naissance et celle de 1690 pour sa mort. Dans le catalogue du cabinet de Boyer d'Argenville publié en 1744, Pierre-Jean Mariette indique les dates de 1616 et 1670 pour la vie de Castiglione⁴¹⁷. Il commente sa décision dans ses notes manuscrites : « [...] jusqu'à sa mort, qui arriva à Mantoue, en 1690. Mais j'appréhende que ces dattes [sic] ne soient fausses, car Soprani, qui écrivoit avant 1672, dit formellement que le Castiglione estoit déjà mort. Peut-être qu'au lieu de 1690, il faut lire 1670⁴¹⁸. » Dès lors, les années 1616 et 1670 sont

Stockholm, où Castiglione est représenté avec plusieurs pinceaux et une palette à la main. Lire : Borroni Salvadori, Fabia, « Carlo Lasinio e gli autoritratti di galleria », in : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. XXVIII, n° 1, 1984, pp. 109-132.

⁴¹⁴ Heineken, Carl Heinrich von, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée, de leurs ouvrages gravés*, vol. III, Leipzig, 1789, p. 697. Heineken mentionne l'ouvrage de Soprani, sans préciser qu'il parle de l'édition publiée par Carlo Giuseppe Ratti. Il ajoute de plus que l'illustration visible dans l'*Abrégé* de Dézallier d'Argenville est reprise au trait par Georg Christoph Kilian (1709–1781).

⁴¹⁵ Les dates proposées par les différents auteurs sont relevées dans l'annexe II.

⁴¹⁶ SOPRANI 1674, p. 225. Soprani met d'ailleurs les temps des verbes au passé pour relater la vie de Castiglione.

⁴¹⁷ Mariette, Pierre-Jean, *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France qui font à Aix dans le Cabinet de M. Boyer d'Aguilles*, Paris, 1744, p. 6.

⁴¹⁸ CHENNEVIÈRES/MONTAIGLON 1851–1853, vol. I, p. 336.

communément acceptées comme les dates de vie et de mort de Giovanni Benedetto Castiglione. Seul Giovanni Cadioli (vers 1710–1767), dans sa description des œuvres d’art de Mantoue, indique la date de 1665 pour la mort de Castiglione, qu’il lit sur l’inscription du bas-relief en stuc dédié à l’artiste génois dans le dôme de Mantoue : « IO. BENEDICTUS CASTILIONEUS IANUENSIS / FORTE RENASCETVR PINGENDI ARS MORTVA CVM TE / POST TE AT SEMPER ERIT CASTILIONE MINOR / 1665⁴¹⁹ ». Perdue dans la description d’une œuvre d’art, cette information est ignorée par les auteurs suivants⁴²⁰. Sans justifier son choix, Charles Le Carpentier (1744–1822) estime dans ses ouvrages de 1811 et 1817 que Castiglione meurt en 1679⁴²¹. En 1837, Luigi Coddè, qui recense les biographies des artistes mantouans, s’intéresse à la figure de Giovanni Francesco Castiglione et mentionne la date de 1665 pour la mort de son père qu’il lit dans la ville, à l’instar de Cadioli : « Gian Benedetto si morì in Mantova dell’anno 1665, come se lo ha da un’iscrizione di marmo bianco coll’effigie di lui a bassorilievo⁴²². » Malgré ces quelques rares exceptions, les auteurs retiennent de manière générale que le décès du maître génois a lieu en 1670⁴²³. Quant à la naissance de Castiglione, l’année 1616 n’est quasiment jamais contestée⁴²⁴.

Au début du XX^e siècle, la vie de Castiglione s’étend toujours de 1616 à 1670 selon les auteurs, comme l’a écrit Paul Kristeller dans l’*Allgemeines Künstlerlexikon* de Thieme et Becker⁴²⁵. En 1928, Giuseppe Delogu reprend la discussion sur les dates, qui est poursuivie au cours du siècle par Anthony Blunt et Ann Percy⁴²⁶. Finalement, Padre Luigi Alfonso publie en 1972 le certificat de baptême de Castiglione datant du 23 mars

⁴¹⁹ Cadioli, Giovanni, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella Città di Mantova, e ne’ suoi Contorni*, Mantoue, 1763, p. 13. Inscription transcrite dans de nombreux ouvrages dont : *Il genio di G. B. Castiglione* 1990, pp. 11 et 256.

⁴²⁰ Seul Pierre-Jean Mariette mentionne, dans ses notes manuscrites, la déclaration de Cadioli pour finalement l’abandonner au profit de l’année 1670 : CHENNEVIÈRES/MONTAIGLON 1851–1853, p. 336.

⁴²¹ Le Carpentier, Charles-Jacques-François, « Notice sur G. B. Castiglione », in : *Journal des arts, de littérature et de commerce*, n° 116, 20 novembre 1811, p. 234 ; Le Carpentier, Charles-Jacques-François, *Essai sur le paysage, dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l’étude du paysage [...]*, Paris, 1817, p. 170.

⁴²² Coddè, Luigi, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori scultori architetti e incisori mantovani*, Mantoue, 1837, p. 44.

⁴²³ Sur 50 mentions de sa date de mort, 46 auteurs indiquent l’année de 1670. Voir l’annexe II.

⁴²⁴ Sur 52 mentions de sa date de naissance, seulement deux auteurs proposent une autre date sans justification, à savoir 1606 pour Luigi de Angelis (1758–1832) et 1614 pour Francesco Santo Vallardi : De Angelis, Luigi, *Notizie storiche degli intagliatore*, vol. VIII, Sienne, 1810, p. 83 ; Vallardi, Francesco Santo, *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe*, Milan, 1843, p. 55. Voir l’annexe II.

⁴²⁵ Kristeller, Paul, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par Thieme et Becker, vol. VI, Leipzig : Engelmann, 1912, p. 164.

⁴²⁶ DELOGU 1928, pp. 2-3 ; BLUNT 1945, p. 62 ; PERCY 1971, p. 21.

1609⁴²⁷. Quant à la pièce d'archives témoignant de sa mort, ayant lieu le 5 mai 1664, elle est découverte à l'occasion des recherches menées pour l'exposition monographique de 1990 à Gênes⁴²⁸.

Au fil des publications, divers surnoms sont attribués à Giovanni Benedetto Castiglione⁴²⁹. En 1674, Raffaele Soprani indique que l'artiste est couramment appelé le « Greghetto »⁴³⁰. Castiglione n'utilise jamais un tel nom dans ses signatures, contrairement à « Genovese » qu'André Félibien, et par la suite Charles Le Carpentier, reprennent comme un de ses pseudonymes⁴³¹. Son surnom, qui devient plus communément le « Grechetto », est finalement peu mentionné jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Seul Francesco Moücke ajoute en 1756 l'indication « detto il Grechetto » dans le titre de sa notice⁴³². En revanche, le pseudonyme français « le Benedette », publié pour la première fois par André Félibien en 1696, est régulièrement cité pendant le XVIII^e siècle⁴³³. Dans son dictionnaire des artistes de 1789, Carl Heinrich von Heineken indique les surnoms italien et français⁴³⁴. Au XIX^e siècle, les deux pseudonymes sont employés dans la plupart des publications. Certains auteurs tentent même d'expliquer les attributions. Dans l'édition de 1806 de son *Allgemeines Künstlerlexikon*, Johann Heinrich Füssli (1741–1825) révèle que Castiglione doit son surnom de Grechetto à son beau coloris⁴³⁵. Luigi Grillo (1811–1874) estime également que son pseudonyme est lié à la « vaghezza e proprietà del suo colorire »⁴³⁶. En revanche, selon François Brulliot (1780–1836), les « eaux-fortes égratignées » de Castiglione lui valent le nom de « Grecheto

⁴²⁷ Alfonso, Luigi, « Liguri illustri : Gio. Benedetto Castiglione detto il Grechetto », in : *La Berio. Bollettino d'informazioni bibliografiche (commune di Genova Direzione Biblioteche)*, vol. VIII, n° 2, 1972, p. 41.

⁴²⁸ « Ioannes Benedictus de Castilionis etatis sua Annorum 64 confessus, reffectus et extrema unctione monitus requievit in Dño, et sepultus est in Cathed.li », Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe Parrocchiale Antica, Cattedrale, Defunti I [1651–1696], c. 34v. L'inscription est transcrite dans le catalogue de l'exposition : *Il genio di G. B. Castiglione* 1990, pp. 9 et 256.

⁴²⁹ Tous les surnoms de Castiglione sont relevés dans l'annexe II.

⁴³⁰ SOPRANI 1674, p. 224.

⁴³¹ FÉLIBIEN 1688, p. 289 ; LE CARPENTIER 1811, p. 237. Dézallier d'Argenville le nomme également « Gio Benedetto Castiglione Genovese » : DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 379.

⁴³² MOÜCKE 1756, p. 139.

⁴³³ FÉLIBIEN 1688, p. 289 ; MARIETTE 1744, p. 6 ; DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 379 ; Lehniger, Johann August, *Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde [...]*, Dresde, 1782, p. 199 ; HEINEKEN 1789, p. 697 ; Huber, Michael, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, vol. III, Zurich, 1800, p. 29.

⁴³⁴ HEINEKEN 1789, p. 697.

⁴³⁵ Füssli, Johann Heinrich, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 2^e partie, Zurich, 1806, p. 175.

⁴³⁶ Grillo, Luigi, *Elogi di liguri illustri*, vol. II, Gênes, 1846, p. 288.

[sic] »⁴³⁷. Cette observation se lit aussi dans le dictionnaire des monogrammes de Georg Kaspar Nagler (1801–1866)⁴³⁸. Un autre surnom apparaît en 1789 sous la plume de Luigi Lanzi (1732–1810) : Castiglione est décrit comme le « secondo Rembrandt »⁴³⁹. Cette association est ensuite reprise par plusieurs auteurs et même adaptée en « Rembrandt de l'Italie⁴⁴⁰ ».

O Sa formation artistique

Les auteurs insistent régulièrement sur une formation antérieure dans le domaine des belles-lettres⁴⁴¹. Certains agrémentent leur texte de l'anecdote rapportée par Carlo Giuseppe Ratti à propos de Castiglione qui dessine sans cesse des arbres et des animaux dans ses cahiers d'école⁴⁴². Trois noms de maîtres sont généralement cités pour la formation artistique de Castiglione : celui-ci commence sa carrière chez Giovanni Battista Paggi, la poursuit auprès de Giovanni Andrea Ferrari (1598–1669) et la complète chez Antoon van Dyck⁴⁴³. Les auteurs ne sont pas tous d'accord au sujet de la relation du jeune artiste avec le maître flamand : selon certains, Castiglione effectue un apprentissage chez van Dyck alors que d'autres signalent seulement son inspiration pour l'art du peintre flamand, notamment pour les portraits de ce dernier réalisés durant son séjour génois⁴⁴⁴. Nicola Pio est le seul à citer Sinibaldo Scorza pour l'éducation artistique du Grechetto⁴⁴⁵. Aujourd'hui, la formation de Castiglione chez

⁴³⁷ Brulliot, François, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.* nouvelle édition, 1^{ère} partie, Munich, 1832, p. 100.

⁴³⁸ Nagler, Georg K., *Die Monogrammisten*, vol. I, Munich, 1858, n° 1853, p. 798.

⁴³⁹ Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, vol. II, 2^e partie, Bassano, 1795–1796, p. 329.

⁴⁴⁰ L'association de Castiglione avec Rembrandt est analysée dans un prochain point. LE CARPENTIER 1811, p. 234 ; Capiscuola, E., *Catalogo dei più celebri intagliatori*, Milan, 1821, p. 28.

⁴⁴¹ Par exemple : DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 379 ; MOÛCKE 1756, p. 139 ; Pernety, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure [...]*, Paris, 1757, p. 216 ; LEHNINGER 1782, p. 199 ; Watelet, Charles-Henri, Lévesque, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, vol. IV, Paris, 1792, p. 443.

⁴⁴² RATTI 1768, p. 309 ; PACINI 1775, p. 81 ; De Boni, Filippo, *Biografia degli artisti*, Venise, 1840, p. 198.

⁴⁴³ Entre autres : SOPRANI 1674, p. 223 ; DRYDEN 1695, pp. 332–333 ; FÉLIBIEN 1688, p. 289 ; LECOMTE 1700, p. 192 ; ORLANDI 1719, p. 239. Pour une indication précise des maîtres mentionnés, voir le document II en annexe.

⁴⁴⁴ Entre autres : DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; Boyer d'Argens, Jean-Baptiste, *Reflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, par M. le marquis Dargens, Paris, 1752, p. 198 ; HUBER 1800, p. 29.

⁴⁴⁵ PIO 1977, p. 177. Il est repris par Pierre-Jean Mariette qui lit attentivement ses notes : CHENNEVIÈRES/MONTAIGLON 1851–1853, p. 336.

Paggi est incontestée⁴⁴⁶. Quant à sa relation avec les différents maîtres cités, aucun document ne certifie que Castiglione poursuit son apprentissage chez eux. Néanmoins, il est fort probablement en contact avec tous⁴⁴⁷.

Un deuxième aspect capital de la formation de Castiglione est son intérêt pour l'imitation des grands maîtres. De manière récurrente, les auteurs indiquent que l'artiste se perfectionne avec l'étude des ouvrages de ses prédécesseurs et contemporains : « il desiderio di osservare le rare pitture fatte da rinomati maestri Italiani ⁴⁴⁸. » L'observation des peintures des grands maîtres porte Castiglione à voyager dans toute l'Italie. Les villes que les auteurs citent régulièrement pour les séjours du jeune artiste sont Rome, Venise, Naples, Parme et Mantoue⁴⁴⁹ et de nombreux historiens mentionnent également Florence⁴⁵⁰. Filippo Baldinucci ajoute Modène, Carlo Giuseppe Ratti évoque Bologne et finalement, Jean-Baptiste Deperthes (1761–1833) signale une halte à Parme⁴⁵¹. Castiglione est donc perçu comme un artiste doté d'une grande curiosité qui se déplace beaucoup. Selon Ratti, Venise est l'étape la plus importante pour Castiglione qui y étudie les œuvres de Tiziano, Tintoretto (1519–1594) et Paolo Veronese (1528–1588) et côtoie d'importants mécènes⁴⁵². En effet, les trois artistes « le perfectionnèrent dans la science du clair-obscur et dans la vigueur du coloris⁴⁵³ », tel que le soutient Jean-Baptiste Deperthes. Cette déclaration confirme aussi la position de Castiglione comme « partisan de la couleur⁴⁵⁴ ». Pour Venise, Johann Heinrich Füssli signale de plus l'observation des œuvres de Jacopo Bassano⁴⁵⁵. Ces maîtres font donc également partie de sa formation artistique. Outre l'étude de l'art, d'autres motifs incitent Castiglione à se déplacer. Nicola Pio indique que le tempérament de l'artiste le pousse parfois à fuir et

⁴⁴⁶ Voir notamment la dernière biographie critique publiée sur l'artiste : *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 17-23. Les auteurs du catalogue relient également la formation de Castiglione à Sinibaldo Scorza.

⁴⁴⁷ *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 21.

⁴⁴⁸ MOÛCKE 1756, p. 140. Mais également : RATTI 1768, p. 309 ; *Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie*, vol. I, Paris, 1775, p. 124 ; HUBER 1800, p. 29 ; LE CARPENTIER 1811, p. 236 ; Bartsch, Adam von, *Le peintre-graveur*, vol. XXI, Vienne, 1821, p. 9.

⁴⁴⁹ Par exemple : DRYDEN 1695, p. 333 ; FÉLIBIEN 1688, p. 289 ; ORLANDI 1719, p. 239.

À ce jour, seuls les voyages de Castiglione à Rome, Naples, Mantoue et Venise sont attestés. *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 12.

⁴⁵⁰ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; LACOMBE 1753, p. 72 ; MOÛCKE 1756, p. 140 ; WATELET/LEVESQUE 1792, p. 444 ; HUBER 1800, p. 29.

⁴⁵¹ BALDINUCCI 1728, p. 534 ; RATTI 1768, p. 310 ; Deperthes, Jean-Baptiste, *Histoire de l'art du paysage depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris, 1822, p. 269.

⁴⁵² RATTI 1768, p. 311.

⁴⁵³ DEPERTHES 1822, pp. 269-270.

⁴⁵⁴ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380.

⁴⁵⁵ FÜSSL 1806, p. 275, LANZI 1795–1796, p. 328 ; Fiorillo, Johann Dominico, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, vol. II, Göttingen, 1801, p. 903.

raconte l'anecdote de la querelle avec la famille Lomellini au sujet d'une peinture commandée à Castiglione qui n'est pas acceptée par la noble famille et qui est détruite de rage par l'artiste⁴⁵⁶. Son fort caractère associé à une âme vagabonde dressent un portrait haut en couleur de Castiglione qui est « very unsettled in his temper⁴⁵⁷ » ou « più temuto che amato⁴⁵⁸ ». Cet aspect de sa personnalité est donc régulièrement mis en avant, même si les notices se concentrent plus sur la manière de l'artiste.

O Ses caractéristiques iconographiques et stylistiques

Les auteurs sont unanimes sur les choix iconographiques de Castiglione : ses thèmes favoris sont les pastorales et les processions d'animaux. Tout en maîtrisant l'histoire, le portrait et les scènes religieuses, l'excellence de Castiglione se dévoile, selon eux, dans ses représentations d'animaux « al vivo » ou « al naturale »⁴⁵⁹. Charles Le Carpentier décrit d'ailleurs l'apparence réelle des moutons exécutés par Castiglione : « Il est surtout difficile de mieux exprimer le caractère, le regard, je dirais presque la physionomie de cette espèce de moutons méridionaux si répandue en Espagne et en Italie, nouvellement connus en France sous le nom de Mérinos. On les voit se presser l'un sur l'autre, ou pour saisir une portion friande du pâturage, ou s'élancer au bord de l'eau pour y éteindre leur soif. » Sous la plume de Le Carpentier, les moutons de Castiglione prennent vie. Par sa description, l'auteur français démontre à ses lecteurs que le maître génois sait reproduire leur personnalité et leur comportement grâce à une observation des bêtes *in situ*. Ces différents énoncés contredisent pourtant la pratique de Castiglione, qui travaille principalement à l'aide de répertoires de modèles et peu d'après nature⁴⁶⁰. Sa prédilection pour les représentations d'animaux se rapproche, selon les auteurs, d'une destinée liée au peintre et non d'un choix délibéré de l'artiste. En effet, de nombreux

⁴⁵⁶ PIO 1977, p. 177.

⁴⁵⁷ DRYDEN 1695, p. 333.

⁴⁵⁸ PIO 1977, p. 177.

⁴⁵⁹ Voir entre autres : SOPRANI 1674, p. 224 ; BOYER D'ARGENS 1752, p. 198 ; LACOMBE 1753, p. 72 ; Basan, Pierre-François, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, vol. I, Paris, 1767, pp. 115-116 ; WATELET/LEVESQUE 1792, p. 444 ; HUBER 1800, p. 29 ; FIORILLO 1810, p. 903 ; Joubert, François Étienne, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. I, Paris, 1821, p. 353.

L'expression « al vivo » est utilisée par Filippo Baldinucci : BALDINUCCI 1728, p. 534. L'expression « al naturale » provient de Francesco Moücke : MOÛCKE 1756, p. 140.

⁴⁶⁰ Voir à ce sujet le chapitre 3.

historiens évoquent son « inclination naturelle » pour de telles représentations⁴⁶¹. Dénommé « Thiermaler⁴⁶² », Castiglione est pour certains le plus grand maître dans ce domaine⁴⁶³ et pour d'autres, il se positionne juste après Jacopo Bassano⁴⁶⁴. Luigi Lanzi le décrit comme un peintre « mineur », non à cause de son incapacité à traiter les grands sujets de la peinture, mais à cause de son excellence dans les « quadri di stanza »⁴⁶⁵. Il insiste en outre sur le caractère répétitif des thèmes iconographiques sélectionnés par Castiglione, qui lui permettent de représenter une faune riche et variée⁴⁶⁶. Malgré une spécialisation évidente, les auteurs décrivent largement Castiglione comme un « pittore universale⁴⁶⁷ » et insistent sur sa capacité à « produrre universalmente in tutti i generi⁴⁶⁸ ». Cette polyvalence est, selon eux, une preuve de son talent. Parallèlement à son aptitude à peindre d'après nature, un grand maître doit être capable de représenter tous les genres⁴⁶⁹. En attribuant de telles qualités à Castiglione, les auteurs renvoient l'image d'un artiste accompli, même s'ils engendrent de la sorte un certain décalage avec la pratique de ce dernier, qui répète les mêmes thèmes iconographiques tout au long de sa carrière.

La manière de Castiglione est décrite dans la plupart des notices et les commentaires sont majoritairement élogieux sur son savoir-faire en peinture. La description de son

⁴⁶¹ L'expression exacte est employée notamment par : PERNETY 1757, p.216 ; PILKINGTON 1770, p. 126 ; PACINI 1775, p. 81 ; LEHNINGER 1782, p. 199.

⁴⁶² NAGLER 1858, vol. I, n° 1853, p. 798.

⁴⁶³ Dont notamment : Füssli, Johann Caspar, *Raisonirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zurich, 1771, p. 243.

⁴⁶⁴ Entre autres : LANZI 1795–1796, p. 328 ; Ticozzi, Stefano, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori [...]*, T. I, Milan, 1830, p. 296. Luigi Lanzi est repris par Johann Heinrich Füssli dans la deuxième édition de son *Allgemeines Künstlerlexikon* et par Georg K. Nagler dans sa version renouvelée du lexique : FÜSSLI 1806, p. 175 ; Nagler, Georg K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. II, Munich, 1835, p. 427.

⁴⁶⁵ LANZI 1795–1796, p. 327. Il est repris par : NAGLER 1835, p. 427.

⁴⁶⁶ LANZI 1795–1796, p. 328.

⁴⁶⁷ SOPRANI 1674, p. 224 ; Gori Gandellini, Giovanni, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, 1^{ère} éd., vol. I, Sienne, 1771, p. 252. La définition de Filippo Baldinucci : « Pittore universale. Quello, che dipinge ogni sorta di cosa, come storie, ritratti, paesi, marine, animali, frutta, fiori, prospettive, e simili ; a fresco, a olio, a guazzo ». BALDINUCCI 1681, p. 125.

⁴⁶⁸ PIO 1977, p. 178.

⁴⁶⁹ Au sujet de la représentation d'après nature, voir entre autres : DE PILES 1699, pp. 1-2.

Michelangelo Buonarroti est par exemple hautement estimé pour son caractère universel : « uno spirito che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile », Vasari, Giorgio, *Delle Vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*, 1^{ère} éd., vol. VI, Florence, 1550, p. 3. Leonardo da Vinci considère également que : « Il pittore deve cercare d'essere universale », Da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura di Lionardo Da Vinci tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla Maesta di Luigi XVIII*, Roma, 1817. Voir également la mention de Francesco Algarotti : « Tel est le vrai peintre, le peintre universel, le peintre parfait », Algarotti, Francesco, *Œuvres du Comte Algarotti*, vol. II, trad. de l'italien, Berlin, 1772, p. 250.

style comprend quatre critères, à savoir son dessin, son coloris, sa touche et son clair-obscur. Les auteurs italiens accordent la priorité à l'*inventio*, qui est régulièrement décrit par les termes « fécondité » et « nouveauté »⁴⁷⁰. Castiglione est ainsi un inventeur fertile aux yeux de ses biographes italiens. Hors de ce pays, la première phase de la création artistique est peu énoncée dans les notices sur le maître génois. Son dessin, en revanche, est élégant. À partir de Dézallier d'Argenville, l'adjectif est régulièrement repris par les auteurs français et même par certains Italiens, comme Stefano Ticozzi (1762–1836)⁴⁷¹. De manière générale, ces derniers portent moins d'attention à cette étape de la création. Estimé par la plupart des auteurs, le dessin de Castiglione est critiqué seulement deux fois au milieu du XVIII^e siècle : Boyer d'Argens estime en effet qu'« on peut lui reprocher que les extrémités de ses figures sont quelques fois un peu lourdes » et Edme-François Gersaint (1694–1750) le considère parfois incorrect dans son tracé⁴⁷².

Le coloris de l'artiste suscite davantage de commentaires. Castiglione est apprécié pour l'usage des couleurs et le mérite de son art réside dans sa capacité à les harmoniser⁴⁷³. Au tournant du siècle, André Félibien y perçoit « quelque chose de pétillant » et l'expression est reprise par Florent Lecomte et plus tard par François-Xavier de Feller (1735–1802)⁴⁷⁴. Pierre-Jean Mariette décrit son coloris dans ses notes manuscrites telle « une merveilleuse force de couleur⁴⁷⁵ ». Dans toutes les régions et pendant les deux siècles analysés, les auteurs décrivent en effet la puissance de son coloris, en utilisant notamment le terme « vigoureux⁴⁷⁶ ». Le concept de « vaghezza », dans le sens de beauté,

⁴⁷⁰ BALDINUCCI 1728, p. 534 ; MOÛCKE 1756, p. 139 ; RATTI 1768, p. 308 ; PILKINGTON 1770, p. 126 ; DE ANGELIS 1810, p. 84 ; TICOZZI 1830, p. 296 ; DE BONI 1840, p. 198.

⁴⁷¹ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; LACOMBE 1753, p. 72 ; PERNETY 1757, p. 216 ; CADIOLI 1763, p. 13 ; Jaucourt, Louis de, « peinture », in : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. par D. Diderot et J.-B. Le Rond D'Alembert, vol. XII, Paris, 1765, p. 278 ; PILKINGTON 1770, p. 126 ; *Dictionnaire historique* 1775, p. 124 ; LEHNINGER 1782, p. 199 ; LE CARPENTIER 1811, p. 236 ; Bryan, Michael, *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, vol. I, Londres, 1816, p. 251 ; Feller, François Xavier de, *Dictionnaire historique ou histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom [...]*, nouvelle édition, vol. II, Paris, 1818–1820, p. 132 ; TICOZZI 1830, p. 296.

⁴⁷² BOYER D'ARGENS 1752, p. 199 ; Gersaint, Edme-François, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère [...]*, Paris, 1744, p. 8. Au contraire, Matthew Pilkington perçoit quelques années plus tard son dessin comme « generally correct » : PILKINGTON 1770, p. 126.

⁴⁷³ BALDINUCCI 1728, p. 534.

⁴⁷⁴ FÉLIBIEN 1688, p. 290 ; LECOMTE 1700, p. 193 ; LE CARPENTIER 1811, p. 236 ; FELLER 1818–1820, p. 132.

⁴⁷⁵ CHENNEVÈRES/MONTAIGLON (éd.) 1851–1853, p. 335. Le Carpentier parle d'une « couleur forte » : LE CARPENTIER 1811, p. 234.

⁴⁷⁶ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; PERNETY 1757, p. 216 ; LEHNINGER 1782, p. 199 ; WATELET/LEVESQUE 1792, p. 444 ; BRYAN 1816, p. 251 ; DEPERTHE 1822, p. 270.

se lit également pour la description de la palette de couleurs de Castiglione⁴⁷⁷. Un coloris admirable comporte donc un certain dynamisme et doit procurer de l'émotion. Seul William Young Ottley (1771–1836) s'oppose à ce jugement en affirmant que, d'après sa propre observation de ses peintures, « he was no colourist⁴⁷⁸ ». Comme le coloris, la touche de Castiglione est « vive⁴⁷⁹ », mais elle peut aussi être « délicate⁴⁸⁰ » et « spirituelle⁴⁸¹ ». Son apparence « libre et pittoresque⁴⁸² » est relevée dans toutes les régions durant la période analysée. La touche du maître génois représente sa ferveur intérieure, comparable à un acte vif et spontané, mais également réfléchi.

Au contraire, la plupart des auteurs caractérisent le clair-obscur obtenu par Castiglione comme « intelligent⁴⁸³ ». Ayant recourt à l'esprit, il est décrit en termes de réflexion et de savoir acquis, en opposition au savoir inné. L'adjectif est employé pour la première fois par Dézallier d'Argenville ; il est repris par quasiment tous les auteurs français qui le succèdent et aussi par certains Italiens, tels que Giovanni Cadioli. Castiglione est particulièrement apprécié pour sa maîtrise des zones d'ombre et de lumière : « il a mieux connu le clair-obscur qu'aucun peintre italien⁴⁸⁴ » et « peu de peintres ont mieux entendu que lui le clair-obscur⁴⁸⁵ ». Un artiste doit donc étudier et surtout comprendre la structure du clair-obscur afin de rendre un effet convaincant. La virtuosité rationnelle est dès lors peu compatible avec la spontanéité et la fougue de son pinceau et de son coloris. Cependant, Castiglione maîtrise les deux aspects *a priori* contradictoires et réussit à les unir de manière harmonieuse dans son œuvre. Les auteurs soulignent donc cette excellente capacité et en admirent le résultat.

⁴⁷⁷ CADIOLI 1763, p. 13 ; RATTI 1768, p. 314 ; GRILLO 1846, p. 288 ; ANONYME 1821, p. 118.

⁴⁷⁸ Ottley, William Young, *Engravings of the Most Noble The Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London*, vol. I, Londres, 1818, p. 66.

⁴⁷⁹ PERNETY 1757, p. 216 ; LEHNINGER 1782, p. 199 ; WATELET/LEVESQUE 1792, p. 444 ; BRYAN 1816, p. 251.

⁴⁸⁰ LACOMBE 1753, p. 72 ; CADIOLI 1763, p. 13 ; JAUCOURT 1765, p. 278 ; RATTI 1768, p. 308 ; FELLER 1818–1820, p. 132 ; DEPERTHES 1822, p. 269.

⁴⁸¹ MARIETTE 1744, p. 6 ; DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; WATELET/LEVESQUE 1792, p. 444 ; BRYAN 1816, p. 251 ; OTTLEY 1818, p. 65.

⁴⁸² MARIETTE 1744, p. 6 ; BASAN 1767, p. 116 ; HUBER 1800, p. 29.

⁴⁸³ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; LACOMBE 1753, p. 72 ; PERNETY 1757, p. 216 ; CADIOLI 1763, p. 13 ; JAUCOURT 1765, p. 278 ; BASAN 1767, p. 116 ; GORI GANDELLINI 1771, p. 252 ; *Dictionnaire historique* 1775, p. 124 ; LEHNINGER 1782, p. 199 ; HUBER 1800, p. 29.

Matthew Pilkington parle de « thorough knowledge of the chiaroscuro » : PILKINGTON 1770, p. 126 et Deperthes s'exprime sur la « science du clair-obscur » : DEPERTHES 1822, p. 270.

⁴⁸⁴ BOYER D'ARGENS 1752, p. 199.

⁴⁸⁵ FELLER 1818–1820, p. 132.

Le vocabulaire employé pour la description du style de Castiglione est récurrent : les mêmes termes sont repris d'un auteur à l'autre pour caractériser sa *maniera*. Certes, les emprunts aux notices existantes favorisent les répétitions lexicales⁴⁸⁶. Cependant, il est également question d'insinuer un message derrière la description de son style. Les auteurs parsèment leur texte de normes usuelles visant à démontrer la grandeur du maître. Leur conception d'un artiste accompli et des facultés requises pour devenir un grand maître se perçoit à la lecture des notices sur Castiglione. Le clair-obscur, selon les auteurs, relève de l'esprit, d'une réflexion construite et d'un apprentissage minutieux afin de produire un contraste équilibré. Au contraire, l'artiste fait appel à sa fougue intérieure pour son coloris qui se rapproche plus d'un geste instinctif, comparable à sa personnalité impulsive, que d'un acte réfléchi. En tant qu'artiste accompli, Castiglione réunit les deux facultés dans son art. Le vocabulaire des *vite* sert donc à suggérer de manière indirecte leur conception d'un grand maître, mais également à prouver que Castiglione en est un.

O Les connexions avec différents artistes

Dans les *vite* de Castiglione, plusieurs noms d'artistes sont connectés à celui du maître génois. Les auteurs saisissent aussitôt l'intérêt de Castiglione pour la production artistique d'autrui ; cet aspect est fondamental pour la compréhension de son art. Ils effectuent donc divers rapprochements avec d'autres artistes, tout en spécifiant que Castiglione possède la faculté de transmettre sa propre manière⁴⁸⁷. En tant qu'artiste confirmé, il est d'abord comparé à Nicolas Poussin par John Dryden dans sa traduction de *De Arte Graphica* de 1695. Bien que le lien entre les deux maîtres soit répandu à partir du XX^e siècle, Dryden est le seul auteur de la période analysée à établir ce parallèle. Décrivant Castiglione comme un « imitator of the manner of Nicolo Poussin », il émet un jugement pertinent sur l'artiste. En effet, Castiglione interprète à sa manière de nombreuses compositions réalisées par le maître français. Considérant l'importante fortune critique de Poussin et la popularité de Castiglione en France au milieu du XVIII^e siècle, il est surprenant que les auteurs de cette époque n'associent pas les deux maîtres.

⁴⁸⁶ La question des emprunts lexicaux sera traitée dans le point concernant les références.

⁴⁸⁷ L'idée d'un style personnel et unique est déjà exprimée dans les *Vite* de Vasari : GUERCIO 2006, p. 30. « Avec quelle heureuse fécondité le Benedetto sait passer d'un genre à un autre sans jamais y porter une physionomie étrangère ». LE CARPENTIER 1811, p. 234.

Au niveau stylistique, la manière antiquisante de Castiglione contient certes plus de dynamisme ; elle est d'ailleurs souvent mélangée à d'autres tendances stylistiques, telles que le clair-obscur rembranesque. Le contexte historique a peut-être un impact sur l'absence de connexions entre les deux artistes : dès 1671, surgit, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, la célèbre querelle entre les poussinistes et les rubénistes, d'un côté les partisans du dessin et de l'autre les partisans de la couleur⁴⁸⁸. Castiglione étant principalement apprécié pour son coloris, il est sans doute classé par les auteurs français parmi les coloristes. Les adjectifs décrivant sa palette de couleurs convergent en effet tous vers les idées de force, de dynamisme et de vigueur. Par ailleurs, les principaux artistes français du XVIII^e siècle qui s'inspirent de la production de Castiglione sont considérés comme des Rubénistes, tels que François Boucher et Jean-Honoré Fragonard⁴⁸⁹. En outre, l'insistance sur l'observation de la nature pour les scènes de paysage et d'animaux, une caractéristique mise en avant dans les *vite* de Castiglione, se développe au XVII^e siècle et consiste en un des principes de base des partisans de la couleur⁴⁹⁰. Ainsi, la connexion entre Castiglione et Nicolas Poussin subit éventuellement les conséquences du contexte historique dans lequel écrivent les auteurs des biographies.

La référence la plus fréquente à un artiste concerne la relation entre Castiglione et Rembrandt, qui est soulignée vingt-et-une fois dans les ouvrages consultés⁴⁹¹. En 1700, Florent Lecomte est le premier à associer les deux maîtres. La comparaison est ensuite reprise de manière régulière à partir du milieu du XVIII^e siècle. Le lien entre les deux artistes concerne en priorité le médium de l'eau-forte : « coll'acqua forte, publicò

⁴⁸⁸ Voir par exemple les diverses contributions du colloque *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, en particulier celles de Thomas DaCosta Kaufmann, Christian Michel et Sophie Raux : Heck, Michèle-Caroline (éd.), *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, actes du colloque international, Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – Artes, Université de Charles de Gaulle – Lille 3, 1-2 avril 2004*, Turnhout : Brepols, 2005.

⁴⁸⁹ Levey, Michael, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 161.

⁴⁹⁰ Selon : LEVEY 1993, p. 1.

⁴⁹¹ Voir l'annexe II. LECOMTE 1700, vol. III, p. 179 ; MOÛCKE 1756, p. 141 ; RATTI 1768, p. 313 ; GORI GANDELLINI 1771, p. 253 ; PACINI 1775, p. 84 ; LANZI 1795-1796, p. 329 ; HUBER 1800, p. 23 ; FIORILLO 1801, p. 904 ; Huber, Michael, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de Feu Monsieur Winckler*, Leipzig, [1805], p. 110 ; FÜSSL 1806, pp. 275-276 ; DE ANGELIS 1810, p. 83 ; LE CARPENTIER 1811, p. 234 ; BRYAN 1816, p. 251 ; BARTSCH 1821 ; CAPISCUOLA 1821 ; JOUBERT 1821, p. 353 ; Wilson, Thomas, *A Catalogue Raisonné of the Select Collection of Engravings of an Amateur*, Londres, 1828, p. 76 ; NAGLER 1835, p. 428 ; DE BONI 1840, p. 198 ; NAGLER 1858, vol. I, n° 1853, p. 798 ; Andresen, Andreas, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider*, vol. I, Leipzig, 1870, p. 247. Pour une analyse du lien entre Rembrandt et Castiglione dans la littérature, voir le chapitre 9 de la thèse d'Ewald Jeutter : JEUTTER 2004, p. 189-201.

alcune carte, eseguite sul gusto di Rembrandt⁴⁹². » Michael Huber (1727–1804) présente même Castiglione comme le correspondant italien de l'art de Rembrandt : « Cet artiste, et comme peintre et comme graveur, est à l'Italie, ce que Rembrandt est à la Hollande⁴⁹³. » L'idée que Castiglione incarne le « Rembrandt de l'Italie », soit la version du Sud des Alpes de ce grand maître, se lit dans plusieurs ouvrages⁴⁹⁴. Elle est d'ailleurs alimentée par l'artiste lui-même, notamment à travers la création de son présumé autoportrait (Bellini 8), qui est comme un reflet du portrait de Rembrandt⁴⁹⁵.

Outre le maître hollandais, les eaux-fortes de Castiglione sont fréquemment associées à celles de Stefano della Bella⁴⁹⁶. Le lien avec l'artiste florentin apparaît un siècle plus tard, soit à la fin du XVIII^e siècle. Della Bella n'est cependant jamais cité seul, mais toujours avec Rembrandt ; les auteurs mettent donc l'accent sur une relation triangulaire entre les artistes. En 1800, Michael Huber est le premier à connecter les trois maîtres dans une publication : « On peut le comparer à la Belle, à Rembrandt et à tous ceux qui ont mis le plus d'esprit dans le travail de l'eau-forte⁴⁹⁷. » Le rapport entre ces artistes est évoqué durant la première moitié du XIX^e siècle ; il n'est ensuite plus décrit, contrairement à l'association avec les estampes de Rembrandt qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Les rapprochements effectués par les auteurs démontrent l'importance qu'ils portent à l'étude des œuvres d'art existantes dans la pratique artistique de Castiglione. Les emprunts de modèles sont donc perçus, non comme un manque d'imagination, mais comme une faculté supérieure de l'artiste, capable de s'adapter à différents styles tout en possédant le sien.

Les biographies se terminent par la mention de ses élèves, Salvatore et Giovanni Francesco Castiglione. À l'instar de toutes les *vite*, cette information se situe constamment à la fin de la notice, tel un signe de relais et de continuité avec l'art du Grechetto. Les liens de parenté entre les trois artistes ne sont pas toujours correctement indiqués. Raffaele Soprani mentionne clairement que Salvatore est le frère et Giovanni

⁴⁹² MOÛCKE 1756, p. 141. Comme le démontrent toutes les publications référencées.

⁴⁹³ HUBER 1800, p. 23.

⁴⁹⁴ Expression de : LE CARPENTIER 1811, p. 234. Comme nous l'avons décrit précédemment pour les surnoms de Castiglione. Voir l'annexe II.

⁴⁹⁵ Les intentions de Castiglione dans la création de ce portrait sont analysées dans le chapitre 3. Quant à la perception de cette estampe, elle est examinée dans le chapitre 6 sur l'historiographie.

⁴⁹⁶ Durant la période analysée, nous avons noté six références à Stefano della Bella : HUBER 1800, p. 23 ; FÜSSL 1806, pp. 275-276 ; BRYAN 1816, p. 251 ; JOUBERT 1821, p. 353 ; NAGLER 1835, p. 428 ; NAGLER 1858 vol. I, n° 1853, p. 798.

⁴⁹⁷ HUBER 1800, p. 29.

Francesco le fils de Giovanni Benedetto Castiglione⁴⁹⁸. Pourtant, Dézallier d'Argenville précise que Salvatore et Giovanni Francesco sont les deux fils du Grechetto⁴⁹⁹. À partir de ce moment, les auteurs qui se sont basés sur la notice de Dézallier d'Argenville reprennent les liens indiqués par ce dernier⁵⁰⁰. Luigi de Angelis prétend, quant à lui, que Salvatore est le fils et Giovanni Francesco le petit-fils et ajoute de manière erronée que cette information provient de Soprani⁵⁰¹. Malgré quelques fantaisies, les rapports familiaux sont correctement établis dans la majorité des ouvrages. Continuant, après la mort de Giovanni Benedetto, les travaux entrepris auprès du Duc de Mantoue, Salvatore et Giovanni Francesco sont considérés comme de fidèles disciples qui poursuivent la diffusion de l'œuvre du maître, sans jamais réussir à l'égaliser. Dans ses *Memorie biografiche*, Luigi Coddè dédie une notice à Giovanni Francesco qu'il initie avec la réputation du père : « É bella gloria per un padre che dia ad un figlio maestri tali che glielo rendano virtuoso, ma è gloria bene infinita, quando un figlio si allevi e cresca nella virtù per la virtù del medesimo padre⁵⁰² ». La renommée de Giovanni Francesco est constamment rattachée à la fortune critique de son père, tout comme celle de Salvatore.

○ Castiglione, « celebre incisore all'acquaforte »

Qu'il s'agisse d'une publication dédiée à l'estampe, d'un dictionnaire sur l'art ou d'une biographie, l'activité de graveur de Castiglione est constamment mise en évidence⁵⁰³. Le Grechetto est donc considéré autant comme peintre que comme graveur. Parfois, il est même plus apprécié pour ses eaux-fortes : c'est le cas de William Young Ottley qui critique sévèrement ses peintures, mais qui exprime un jugement positif sur ses estampes⁵⁰⁴. Si certains biographes énumèrent quelques peintures exécutées par Castiglione, ils sont plus nombreux à établir une liste sélective de ses eaux-fortes⁵⁰⁵. Néanmoins, lorsqu'il est question du chef-d'œuvre de Castiglione, les auteurs

⁴⁹⁸ SOPRANI 1674, pp. 225-226.

⁴⁹⁹ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 381.

⁵⁰⁰ LACOMBE 1753, p. 73 ; *Dictionnaire historique* 1775, p. 124 ; LEHNINGER 1782, p. 200.

⁵⁰¹ DE ANGELIS 1810, p. 35.

⁵⁰² CODDÈ 1837, p. 43.

⁵⁰³ La citation dans le sous-titre provient de Luigi Grillo : GRILLO 1846, p. 293. Sur 75 publications, 61 mentionnent l'œuvre gravé du maître génois ; voir l'annexe II.

⁵⁰⁴ OTTLEY 1818, pp. 65-66.

⁵⁰⁵ Les différents auteurs mentionnant une sélection des estampes de Castiglione sont signalés dans l'annexe II.

mentionnent le tableau de l'*Adoration des bergers* de l'église de San Luca à Gênes et plus rarement ses eaux-fortes⁵⁰⁶. Dans une notice biographique, les informations concernant ses estampes se situent généralement à la fin du texte, après la description de ses peintures et de sa touche, mais avant la mention de ses élèves, Salvatore et Giovanni Francesco.

À l'instar de ses peintures, les termes employés pour décrire les estampes de Castiglione se répètent d'une notice à l'autre. L'esprit et le goût sont les principales caractéristiques associées à ses eaux-fortes⁵⁰⁷. Les biographes insistent donc sur le caractère érudit des épreuves gravées par Castiglione et démontre de cette manière leur qualité. Certains auteurs décrivent une liberté du geste et d'autres une légèreté et une facilité de la pointe⁵⁰⁸. Plusieurs parallèles sont dressés entre les peintures et les eaux-fortes de Castiglione : « le sue incisioni [...] fanno fede al pari dei suoi dipinti quanto egli valesse nell'esprimere al vivo, ed in piccole propozioni i più eleganti quadri campestri⁵⁰⁹. » Sa capacité à transmettre l'atmosphère d'une scène pastorale est identique dans ses peintures et ses estampes, à l'exception des dimensions plus réduites des œuvres sur papier. Charles Le Carpentier et Jean-Pierre Baverel (1744–1822) comparent, eux aussi, la manière similaire de Castiglione dans les deux médiums⁵¹⁰. Adam von Bartsch et d'autres biographes décrivent en outre le caractère pittoresque de ses estampes⁵¹¹. Finalement, de nombreux auteurs admirent le clair-obscur réalisé dans ses eaux-fortes de même que dans ses tableaux⁵¹². Si la manière d'exécution et l'érudition de ses estampes sont sans cesse admirées, les biographes parlent en revanche rarement de ses

⁵⁰⁶ Le tableau de l'église San Luca est mentionné dans la plupart des publications, voir entre autres : SOPRANI 1674, p. 224 ; FIORILLO 1801, p. 904 ; FÜSSLER 1806, p. 275. Pour les eaux-fortes, voir la mention de l'*Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) dans : FÜSSLER 1771, p. 244 ; VALLARDI 1843, p. 55 ; ANDRESEN 1870, n° 1, p. 247 ainsi que le point sur les « chefs-d'œuvre gravés » dans le chapitre 6.

⁵⁰⁷ Entre autres : JAUCOURT 1757, vol. VII, p. 867 ; FÜSSLER 1779, p. 142 ; STRUTT 1785, p. 186 ; Gilpin, William, *An Essay Upon Prints*, 2^e éd., Londres, 1768, p. 99 ; HUBER 1800, p. 23 ; Baverel, Jean Pierre, Malpé, François, *Notices sur les graveurs*, vol. I, Besançon, 1807, p. 167 ; LE CARPENTIER 1817, p. 171 ; FELLER 1818–1820, p. 132 ; BARTSCH 1821, p. 9 ; JOUBERT 1821, p. 353 ; ANONYME 1821, p. 119 ; NAGLER 1835, p. 428 ; NAGLER 1861, vol. III, n° 43, p. 15.

⁵⁰⁸ Pour les premiers : Strutt, Joseph, *A Biographical Dictionary ; Containing an Historical Account of all the Engravers*, Londres, 1785, p. 186 et GILPIN 1768, p. 99. Pour les seconds : LE CARPENTIER 1811, p. 236 ; LE CARPENTIER 1817, p. 171 ; BARTSCH 1821, p. 9 ; ANONYME 1821, p. 119.

⁵⁰⁹ GRILLO 1846, p. 291.

⁵¹⁰ BAVEREL/MALPÉ 1807, p. 167 ; LE CARPENTIER 1811, p. 236.

⁵¹¹ BARTSCH 1821, p. 9 ; DEPERTHES 1822, p. 271 ; WILSON 1828, p. 76 ; ANONYME 1821, p. 119.

⁵¹² BASAN 1767, p. 116 ; BRYAN 1816 ; BARTSCH 1821, p. 9 ; NAGLER 1835, p. 428.

compositions⁵¹³. Trois auteurs du XIX^e siècle commentent la qualité médiocre des impressions tirées par les éditeurs De Rossi : « Les épreuves avec l'adresse de Rossi ne sont pas si bonnes, parcequ'il les a toutes retouchées⁵¹⁴. » Les critiques concernent principalement les corrections apportées directement sur les plaques. L'intervention de la main d'un tiers est jugée négativement puisqu'elle dénature l'œuvre. Outre les eaux-fortes exécutées par Castiglione, plusieurs auteurs indiquent les estampes réalisées d'après ses peintures ou dessins, à savoir par « Macé, Châtillon, Corneille, M. Lasne, Coëlemans et autres »⁵¹⁵. Dans ce cas également, la main « étrangère » est subordonnée au geste autographe de l'artiste : « On a gravé plusieurs tableaux du Bénédictine : mais il n'y a pas, d'après lui, d'estampe aussi intéressantes, que celles qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte, & qui sont en grand nombre. On peut s'en procurer assez facilement, & leur mérite n'a pas besoin d'être soutenu par la rareté⁵¹⁶. »

Quant à la fonction de ses eaux-fortes, Castiglione grave pour son « desiderio di acquistare rinomanza maggiore al proprio nome, volle unire alla franchezza del' dipignere anche l'abilità nell'intagliare in rame ; sicchè postosi a lavorare in tal genere coll'acqua forte, pubblicò alcune carte eseguite sul gusto di Rembrandt⁵¹⁷. » Selon Francesco Moücke, il s'est donc orienté vers l'estampe pour augmenter sa renommée en diffusant largement son œuvre par le moyen le plus efficace. En maîtrisant un autre médium, il démontre en outre la polyvalence de ses capacités et s'affirme ainsi en tant que « peintre universel ». De plus, son choix d'interpréter Rembrandt lui permet d'accroître sa réputation en devenant l'homologue italien d'un artiste renommé. Michael Huber s'exclame d'ailleurs au sujet de leur succès réciproque : « Ses eaux-fortes dans le goût de Rembrandt, ne sont guères moins recherchées que celles de ce dernier⁵¹⁸. »

⁵¹³ Seul William Gilpin indique que « The subjects, indeed, of some of them, are odd and fantastic » : GILPIN 1768, p. 99.

⁵¹⁴ Brulliot, François, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales et marques figurées*, Munich, 1817, n° 161, p. 49. La même indication se lit chez : JOUBERT 1821, p. 353 et NAGLER 1835, p. 428.

⁵¹⁵ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 382. Les auteurs suivants parlent également des estampes d'après Castiglione : LACOMBE 1753, p. 73 ; WATELET/LEVESQUE 1792, p. 445 ; FÜSSLER 1771, p. 244 ; PACINI 1775, p. 84 ; FIORILO 1801, p. 904.

⁵¹⁶ Watelet, Charles-Henri, Lévesque, Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, vol. II, Paris, 1791, p. 91.

⁵¹⁷ MOÛCKE 1756, p. 141.

⁵¹⁸ HUBER [1805], p. 110.

L'idée que l'estampe sert à la diffusion de son œuvre est déjà présente au XVII^e siècle. Selon Joachim von Sandrart, Castiglione grave en effet d'après ses propres peintures⁵¹⁹. En 1846, Luigi Grillo reprend cet argument pour les dessins : « era stato rarissimo fin'allora tra i pittori della scuola genovese, d'incidere all'acqua forte molti suoi graziosi disegni » et poursuit : « le sue incisioni rappresentano quasi sempre gli stessi argomenti, che aveva più volte eseguito col suo delicato pennello⁵²⁰ ». Cet auteur tisse des liens entre les peintures, les dessins et les estampes de Castiglione. Ces dernières sont donc comprises comme des publicités permettant à l'artiste de diffuser son œuvre peint et dessiné à une plus vaste échelle et d'acquérir ainsi une renommée considérable.

Les éloges sur les eaux-fortes de Castiglione ne cessent pas durant la période analysée⁵²¹. Ses œuvres sont recherchées par les amateurs, comme l'indiquent l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et plusieurs publications du XIX^e siècle⁵²². Carl Heinrich von Heineken place Castiglione aux côtés des plus importants graveurs italiens : « Une belle piece de Marc-Antoine, une planche du Parmesan, une gravure des Carraches, du Guide, de Benedette & d'autres habiles maîtres, valent bien, si je ne me trompe, nos productions modernes⁵²³. » Francesco Milizia (1725–1798) considère, quant à lui, les estampes de Castiglione parmi les meilleurs travaux à l'eau-forte que tout connaisseur devrait observer afin d'acquérir une vision représentative de ce médium : « Chi vuol sentire il merito dell'acquaforte consideri quelle di Benedetto, di Rembrandt, di Labelle, di Callot, di Smidt, etc.⁵²⁴ ». Il ajoute encore à sa liste celles de Antoon van Dyck, des Carracci et de Guido Reni (1575–1642). La première position de Castiglione est un bel éloge et démontre une fois de plus sa place centrale dans l'art de l'eau-forte durant la période analysée.

⁵¹⁹ SANDRART 1675, vol. II, livre 2, p. 209. Lire à ce sujet : Mazzeti di Pietralata, Cecilia, « I Sandrart e le incisioni di Salvator Rosa, Pietro Testa, Giovanni Benedetto Castiglione : una lettura tardo-seicentesca », in : *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615–1673*, Rome : Campisano, 2010, pp. 299–314.

⁵²⁰ GRILLO 1846, p. 291.

⁵²¹ Aucun commentaire négatif au sujet de ses estampes n'est relevé.

⁵²² Jaucourt, Louis de, « graveur », in : *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VII, Paris, 1757, p. 867 ; HEINEKEN 1771, p. 120 ; *Notice des tableaux [...], gravures, dessins et autres objets d'art, exposés dans le musée de Grenoble [...]*, Grenoble, 1800, p. 35 ; HUBER [1805], p. 110 ; BAVEREL/MALPÉ 1807, p. 167 ; BARTSCH 1821, p. 9 ; NAGLER 1835, p. 428.

⁵²³ HEINEKEN 1771, p. 112.

⁵²⁴ Milizia, Francesco, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano, 1797, p. 8. Cette liste semble être reprise d'un ouvrage français dont la source n'a pas été identifiée. En effet, la sélection est typique des goûts français. Par ailleurs, la mention de « Labelle » en italien au lieu de Stefano della Bella est certainement une reprise directe d'un texte français. Voir aussi : Previtali, Giovanni, *Storia dell'arte italiana : L'artista e il pubblico*, vol. II, Torino : Einaudi, 1979.

La constitution des notices

O *Analyse de sa renommée*

Selon Raffaele Soprani, Castiglione est reconnu et apprécié de son vivant et d'importants mécènes s'intéressent à son art : « fu visitato da Cardinali, Prelati, & altri Signori di gran vaglia, e ciascheduno d'essi, gareggiava per ottener alcuna delle sue opere, e per esse fü molto largamente premato, e riconosciuto⁵²⁵. » Le Duc de Mantoue, Carlo II di Gonzaga-Nevers (1629–1665), auprès de qui Castiglione termine sa carrière, est par exemple régulièrement cité⁵²⁶. Selon Dézallier d'Argenville, les tableaux de Castiglione sont visibles en Italie ainsi qu'à Londres, Düsseldorf et Paris. Dans cette dernière ville, il précise qu'il s'agit des collections du Roi et de Pierre Crozat⁵²⁷. Francesco Moücke indique aussi que la diffusion des œuvres de Castiglione s'étend non seulement à l'Italie, mais également à l'Allemagne, la France et l'Angleterre⁵²⁸. Giuseppe Carlo Ratti reprend cet argument en 1768 en affirmant que Castiglione reçoit des commandes de ces quatre pays⁵²⁹.

Sur toute la période analysée, soit du dernier quart du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les commentaires sur Castiglione sont majoritairement positifs⁵³⁰. Raffaele Soprani lui attribue le titre de « pittore insigne » et avise ainsi préalablement son lecteur de l'importance de l'artiste qu'il considère « al sommo della perfettione » dans sa maîtrise de la peinture⁵³¹. Également d'après Joachim von Sandrart, Castiglione bénéficie d'un « herrliches Lob »⁵³². Plusieurs auteurs insistent sur sa renommée en indiquant par exemple qu'il est « extrêmement distingué dans l'art de la peinture⁵³³ ». Pour certains, son succès international provient de sa spécialisation : « il gran nome che ha in Europa gli venne da'suoi quadri da stanza, ove mirabilmente dipinse animali o soli,

⁵²⁵ SOPRANI 1674, p. 225.

⁵²⁶ Entre autres : BALDINUCCI 1728, p. 534 ; DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 380 ; MOÜCKE 1756, p. 140 ; DE BONI 1840, p. 198.

⁵²⁷ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 381.

⁵²⁸ MOÜCKE 1756, p. 141.

⁵²⁹ RATTI 1768, p. 314 ; Les quatre pays, où des œuvres de Castiglione sont conservées, sont aussi mentionnés par : PACINI 1775, p. 85 ; NAGLER 1835, p. 427.

⁵³⁰ Voir les appréciations des auteurs dans l'annexe II.

⁵³¹ SOPRANI 1674, p. 223.

⁵³² SANDRART 1675, vol. II, p. 203.

⁵³³ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 379.

o in soggetti d'istoria⁵³⁴. » Les biographes du XVIII^e siècle sont donc unanimes quant à la gloire de Castiglione.

Au XIX^e siècle, les notices restent largement positives, même si elles deviennent progressivement plus objectives⁵³⁵. Les commentaires les plus critiques sont exprimés par William Young Ottley, Jacob Burckhardt (1818–1897) et Carlo D'Arco (1799–1872). Ottley est plutôt partagé dans son jugement, appréciant certes les eaux-fortes du maître, mais considérant ses tableaux comme l'expression de son caprice⁵³⁶. Burckhardt ne semble pas non plus apprécier l'art de Castiglione. Dans son *Cicerone*, il cite le maître génois à deux reprises : une fois pour le traiter de « frecher Kortonist » et une autre fois pour critiquer un de ses tableaux représentant des animaux⁵³⁷. Le jugement le plus négatif est prononcé par Carlo D'Arco dans sa description de l'art à Mantoue :

« Soprattutto valente nel dipingere gli animali volle egli introdurne in ogni quadro e perciò scelse bassi argomenti a trattare ed egli stesso li ridusse ignobili col modo di esporli; onde il nome suo non crebbe lustro alla storia delle arti. Le moltissime opere rimasteci di questo pittore, valutate nel loro vero merito, valgono a smentire le bugiarde lodi tributate al Castiglioni nei seguenti versi scolpiti nella cattedrale sotto la di lui effigie⁵³⁸. »

D'Arco critique l'insertion d'animaux dans toutes les œuvres de l'artiste. Afin de satisfaire cette volonté, Castiglione choisit, selon lui, des sujets d'un genre inférieur. Sans consentir, il reconnaît cependant que le maître génois reçoit de nombreux éloges.

Exceptés ces quelques remarques sceptiques, des appréciations positives sur l'artiste se lisent fréquemment au XIX^e siècle : « Italian painter of some eminence⁵³⁹ », « works attracted general admiration⁵⁴⁰ », « grosse Ruf⁵⁴¹ » pour ses « Cabinetbilder » et « egregio pittore e buon ritrattista⁵⁴² ». Charles Le Carpentier dresse un portrait particulièrement élogieux du maître en 1811. Il réunit dans un discours construit toutes les caractéristiques qui constituent un bon artiste : « Avec quelle heureuse fécondité le

⁵³⁴ LANZI 1795–1796, p. 328.

⁵³⁵ Environs les deux tiers des notices expriment un jugement positif sur l'art de Castiglione et un tiers sont plutôt neutres. Voir l'annexe II.

⁵³⁶ OTTLEY 1818, pp. 65-66.

⁵³⁷ Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bâle, 1855, chapitres 71 et 73.

⁵³⁸ D'Arco, Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, vol. I, Mantoue, 1857, p. 81.

⁵³⁹ GILPIN 1768, p. 98.

⁵⁴⁰ WILSON 1828, p. 76.

⁵⁴¹ NAGLER 1835, p. 427.

⁵⁴² GRILLO 1846, p. 293.

Benedette sait passer d'un genre à un autre sans jamais y porter une physionomie étrangère !⁵⁴³ ». Castiglione possède selon lui un style singulier qui le démarque de ses collègues : « tout vous dit que vous êtes devant un tableau du Benedette⁵⁴⁴. » Il le rapproche en outre de Raffaello, l'artiste idéal par excellence⁵⁴⁵, afin de confirmer la valeur du maître génois. Par ailleurs, Le Carpentier souligne à maintes reprises que les œuvres de Castiglione sont recherchées et admirées des connaisseurs⁵⁴⁶. Finalement, il porte un regard historiographique sur la perception de Castiglione en s'adressant directement au maître : « Trop heureux Benedette ! jamais la critique et l'envie n'ont aiguisé leurs traits envenimés sur tes charmantes productions⁵⁴⁷. »

Le Carpentier analyse en outre l'importante fortune critique que le maître génois suscite :

« beaucoup de peintres ont voulu faire des *Benedette*, et jamais artiste ne trouve plus que lui d'imitateurs ; il serait peut-être plus vrai de dire que son génie a fait produire une foule de tableaux, qui, sans être véritablement dans son style, y ont cependant pris naissance. L'école française eut un moment de frénésie vers le milieu du dix-huitième siècle, où chaque peintre voulait rêver le *Benedette* et cherchait à suivre son goût. Ce fut une espèce de défi, et chacun voulut entrer en lice ; tous firent des caravanes. Boucher fut celui qui réussit le mieux, mais en y imprimant toujours son cachet. Il poussa l'imitation jusqu'à vouloir saisir les bandes parallèles et la touche du *Benedette*. Mais c'est au dix-septième siècle qu'il a trouvé dans Sébastien Bourdon, le protégé de la peinture, un véritable imitateur, et tellement dans son genre que le plus fin y serait souvent pris⁵⁴⁸. »

Il insiste sur une tendance généralisée où tout artiste, principalement en France, s'inspirent de l'art de Castiglione. Il confronte dès lors deux approches différentes face à l'imitation : Sébastien Bourdon (1616–1671) s'exerce à imiter fidèlement le Grechetto jusqu'à tromper alors qu'au siècle suivant, François Boucher emprunte des motifs stylistiques et iconographiques à Castiglione qu'il réinterprète à sa manière. Quant aux eaux-fortes du maître génois, Le Carpentier les rapproche des estampes de Jean-Honoré

⁵⁴³ LE CARPENTIER 1811, p. 234.

⁵⁴⁴ LECARPENTIER 1811, p. 234.

⁵⁴⁵ Voir par exemple la monographie sur l'artiste de Quatremère de Quincy (1755–1849) : Quatremère, Antoine Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, 3^e éd., Paris, 1835.

⁵⁴⁶ LECARPENTIER 1811, p. 237.

⁵⁴⁷ LECARPENTIER 1811, p. 237.

⁵⁴⁸ LECARPENTIER 1811, p. 235.

Fragonard⁵⁴⁹. Sa notice est donc particulièrement précieuse pour son analyse historique des échanges artistiques autour de la figure de Castiglione.

Contrairement à l'avis de certains auteurs, le XIX^e siècle ne peut pas être considéré comme une période de déclin pour la réputation de Castiglione⁵⁵⁰. Ce dernier est présent dans la plupart des ouvrages généraux sur la peinture et la gravure de l'époque. Certes, sa réputation n'est pas aussi glorieuse qu'au siècle précédent, mais son art est toujours apprécié. Les pratiques en matière de rédaction changent partiellement à cette période : certaines biographies deviennent entre autres plus impartiales. Il n'est cependant pas question d'une vision négative de l'art de Castiglione à cette période.

o Les références aux ouvrages précédents

L'image du connaisseur au travail devant ses estampes se ressent peu dans les biographies de Castiglione, qui semblent plutôt tenir d'assemblages de publications précédentes. Quelques rares initiatives se basent certes sur l'observation directe des estampes pour commenter l'art du maître génois. En général, les mentions ne sont pas explicites dans les biographies⁵⁵¹. Seul le commentaire de William Young Ottley au XIX^e siècle sur Castiglione révèle l'importance de l'œil dans son jugement : « judging from the picture before us⁵⁵² ». De manière générale, les auteurs empruntent de nombreuses informations aux publications précédentes. D'un ouvrage à l'autre, ils reprennent les termes et la formulation des phrases. La majorité des textes hérite encore de la tradition de l'*historia literaria* : le plagiat n'existant pas, seule la valeur de vérité intéressent les biographes, qui copient les passages pertinents des ouvrages consultés et les compilent en un seul texte⁵⁵³. Ils réorganisent dès lors les éléments relevés selon leur propre perception.

⁵⁴⁹ LE CARPENTIER 1811, p. 236.

⁵⁵⁰ Contrairement à ce qu'estiment certains chercheurs, dont entre autres : *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 163.

⁵⁵¹ Au sujet de la pratique des biographes, voir : GUERCIO 2006, p. 49 ; Hellwig, Kathrin, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin : Akademie Verlag, 2005.

⁵⁵² OTTLEY 1818, p. 66.

⁵⁵³ Lire à ce sujet : Carhart, Michael C., « Historia Literaria and Cultural History from Mylaeus to Eichhorn », in : *Momigliano and Antiquarianism : Foundations of the Modern Cultural Sciences*, éd. par P. N. Miller, Toronto etc. : University of Toronto Press, 2007, pp. 184-206 ; Grunert, Frank, Vollhardt, Friedrich (éd.),

La biographie rédigée par Dézallier d'Argenville dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* de 1745 revêt une portée importante pour les notices suivantes. Elle fait en effet office de référence principale pour les futures publications. Il s'agit de la première biographie française complète au sujet de Castiglione. La description du style du maître génois est reprise à la lettre dans le *Dictionnaire portatif de peinture* d'Antoine-Joseph Pernety (1716–1796) publié en 1757⁵⁵⁴. Jacques Lacombe (1724–1811), qui lit aussi certains passages du texte de Dézallier d'Argenville de manière attentive, est copié à son tour par Louis de Jaucourt (1707–1779) dans ses articles sur les graveurs et la peinture dans l'*Encyclopédie*⁵⁵⁵. Finalement, Sante Pacini (1775) et Johann August Lehninger (1782) fondent, eux aussi, leur notice sur la biographie de Dézallier d'Argenville⁵⁵⁶. Quant à Michael Huber, il sélectionne un passage du dictionnaire de Pierre-François Basan (1723–1797) pour la description du style de Castiglione figurant dans le texte introductif à son catalogue raisonné des estampes du maître, publié en 1800. La reprise du texte de Basan mène Huber à publier une déclaration paradoxale : il affirme en effet que Castiglione crée une cinquantaine d'eaux-fortes alors qu'il énumère ensuite soixante-dix pièces de sa main dans le catalogue suivant la notice⁵⁵⁷.

Au début du XIX^e siècle, la biographie de Luigi Lanzi, publiée en 1795–1796, devient la nouvelle référence pour les futures notices⁵⁵⁸. Elle est, entre autres, reprise par Johann Heinrich Füssli dans la seconde édition de son *Allgemeines Künstlerlexikon*, par Stefano Ticozzi dans son dictionnaire de 1830 et indirectement par Georg Kaspar Nagler qui publie en 1835 le *Neues allgemeines Künstlerlexikon* basé sur celui de Füssli⁵⁵⁹. Traduite en anglais en 1828, puis en allemand dans l'édition de Gottlob Heinrich Adolph Wagner

Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin : Akademie Verlag, 2007 ; GUERCIO 2006, p. 49.

⁵⁵⁴ PERNETY 1757, p. 216.

⁵⁵⁵ LACOMBE 1753, pp. 72-73 ; JAUCOURT 1765, p. 278.

⁵⁵⁶ PACINI 1775, pp. 81-86 ; LEHNINGER 1782, pp. 199-200.

⁵⁵⁷ « L'on remarque dans ses Ouvrages une touche libre & pittoresque, & une grande intelligence du clair-obscur. Il a gravé à l'eau-forte une cinquantaine d'Estampes remplies d'esprit & de gout, & où la partie du clair obscur n'est pas moins bien entendue que dans ses Tableaux » : BASAN 1767, p. 116 ; « L'on remarque dans ses ouvrages une touche libre et pittoresque, avec une grande intelligence du clair-obscur. Ce peintre a gravé à l'eau-forte une cinquantaine d'estampes remplies de goût et d'esprit, et dont la partie du clair-obscur n'est pas moins bien entendue que dans ses tableaux. » : HUBER 1800, p. 29.

⁵⁵⁸ LANZI 1795–1796, pp. 327-329.

⁵⁵⁹ FÜSSLI 1806, pp. 175-176 ; TICOZZI 1830, pp. 296-297 ; NAGLER 1835, pp. 427-428.

(1774–1835) en 1830⁵⁶⁰, la publication de Luigi Lanzi a un impact significatif sur les auteurs suivants.

Les biographes du XVIII^e siècle empruntent volontiers des passages littéraires à autrui sans citer leurs sources. Toutes les reprises identifiées précédemment ne font l'objet d'aucune mention particulière. Seul Pellegrino Antonio Orlandi précise à la fin de sa courte entrée sur Castiglione, publiée en 1719, qu'il se base sur la biographie de Soprani⁵⁶¹. La référence aux auteurs précédents est, en revanche, une pratique plus fréquente au XIX^e siècle. En 1801 déjà, Johann Dominik Fiorillo (1748–1821) renvoie directement à la notice de Soprani et désigne le passage sur Castiglione provenant de la publication de Francesco Algarotti (1712–1764)⁵⁶². Dans la deuxième édition du *Allgemeines Künstlerlexikon*, Johann Heinrich Füssli construit une notice contenant de nombreuses références. Il mentionne les ouvrages de Fiorillo et de Lanzi, le manuel d'Huber, les catalogues des collections de Winckler et Brandes ainsi que les *Opere* d'Algarotti pour les eaux-fortes de Castiglione⁵⁶³. Il indique d'ailleurs à chaque fois les numéros des pages concernées et cite même certains passages rédigés dans le dictionnaire de Claude-Henri Watelet (1718–1786) et Pierre-Charles Levesque (1736–1812), toujours en précisant la source. Finalement, il confirme un commentaire de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) paru un an plus tôt au sujet de l'enseignement de van Dyck qui ne se perçoit pas dans le résultat final des œuvres de Castiglione. Pour cette dernière référence, Füssli précise le titre et la mention de la page sans indiquer l'auteur, ni la date de publication. Dans sa notice introductive, Luigi De Angelis rédige un texte composé de nombreuses sources référencées⁵⁶⁴ : il commence par deux citations tirées de l'*Idée générale d'une collection d'estampes* de Carl Heinrich von Heineken et du *Dictionnaire des artistes* de Pierre-François Basan. Les informations sur la vie de Castiglione proviennent ensuite de Giovanni Gori Gandellini (1703–1769), dont il publie une nouvelle version de ses *Notizie degli intagliatori*, mais également de

⁵⁶⁰ Lanzi, Luigi, *The History of Painting in Italy : from the Period of the Revival of the Fine Arts to the End of the Eighteenth Century*, vol. I, trad. de l'italien par Th. Roscoe, Londres, 1828 ; Lanzi, Luigi, *Geschichte der Malerei in Italien, vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des 18. Jahrhunderts*, vol. I, trad. de l'italien par J. C. von Quandt, éd. par A. Wagner, Leipzig, 1830.

⁵⁶¹ « Soprani fol. 123 » : ORLANDI 1719, p. 239.

⁵⁶² FIORILLO 1801, p. 904.

⁵⁶³ FÜSSL 1806, pp. 175-176.

⁵⁶⁴ DE ANGELIS 1810, pp. 83-85.

Luigi Lanzi, qu'il reprend longuement, et de Raffaele Soprani. La notice de De Angelis est construite de manière scientifique, puisque, outre les nombreuses citations, celui-ci présente son point de vue en marge des affirmations d'autrui reportées de manière exacte. Stefano Ticozzi cite, quant à lui, Heineken en traduisant quelques-unes de ses phrases en italien⁵⁶⁵. L'éloge de Luigi Grillo sur Castiglione est une des notices les plus longues et les plus complètes publiées au cours de la période analysée. Grillo affirme que les œuvres de Castiglione sont particulièrement admirées, notamment du fait que de nombreux auteurs en parlent avec tant de louanges. Il énumère dès lors Sandrart, Baldinucci, Lecomte, Basan et Lanzi⁵⁶⁶. Luigi Grillo est donc bien renseigné sur les principaux biographes de Castiglione. Étrangement, la notice de Dézallier d'Argenville n'est pas mentionnée, alors qu'elle est lue avec attention au siècle précédent. Dans la suite de son texte, Grillo cite quelques passages d'Heineken, De Angelis et Milizia. Pour les estampes de Castiglione, il se réfère à Giovanni Gori Gandellini, Michael Huber et Pietro Zani (1748–1821). Grillo ne semble pas utiliser le *Peintre-graveur* de Bartsch comme référence, puisqu'il ne précise pas son nom et indique soixante-dix pièces gravées par le maître génois, ce qu'affirme Huber et non Bartsch. Il lit également les *Opere* de Francesco Algarotti, lorsqu'il décrit l'estampe de Castiglione « eseguita da parere toccata col pennello⁵⁶⁷ », sans déterminer la source de manière explicite. La notice de Luigi De Angelis est construite avec une certaine ambition scientifique qui semble devenir la norme au XIX^e siècle. Le dictionnaire des monogrammes de Georg Kaspar Nagler contient aussi de nombreuses références, notamment au *Biographical Dictionary* de Michael Bryan (1757–1821) et pour les monogrammes, à Heller, Stellwag et Brulliot⁵⁶⁸.

Même si les publications du siècle précédent n'indiquent pas directement leur référence, il est fréquent de lire une bibliographie, appelée parfois « table des auteurs », à la fin d'un ouvrage, comme par exemple dans l'*Abrégé* de Dézallier d'Argenville, le *Dictionnaire des artistes* d'Heinrich von Heineken ou encore le *Manuel des curieux et des amateurs* de Michael Huber. Heineken et Huber fournissent un résumé bibliographique

⁵⁶⁵ TICOZZI 1830, p. 297.

⁵⁶⁶ GRILLO 1846, pp. 290-292.

⁵⁶⁷ GRILLO 1846, p. 292. Il s'agit du monotype de la tête orientale, aujourd'hui conservé dans la collection royale de Windsor, dont nous avons parlé dans le chapitre 3. Nous analyserons le monotype d'un point de vue historiographique dans le chapitre 6.

⁵⁶⁸ NAGLER 1858, vol. I, n° 1723, p. 758, n° 1853, pp. 798-799, n° 2310, p. 965.

général qui porte un regard critique sur les divers ouvrages précédant leur publication⁵⁶⁹. Ainsi, les manuels de Dézallier d'Argenville, Baglione, Baldinucci, Basan, Bellori, Füssli, Félibien etc. y sont tous décrits. La connaissance et la prise en considération des publications précédentes est donc une méthode répandue déjà au XVIII^e siècle. Seules les modalités concernant la citation des références se modifient d'un siècle à l'autre. Cette pratique permet à l'auteur de se positionner par rapport à la tradition historiographique.

Dans les biographies analysées, la carrière de l'artiste et son œuvre sont généralement mélangés⁵⁷⁰. La forte personnalité de Castiglione est certes régulièrement soulignée, mais son principal attribut concerne sa représentation des animaux. La manière du maître est également longuement décrite et admirée. Quant à ses eaux-fortes, elles constituent une étape importante de l'histoire de la gravure, en particulier grâce à leur caractère érudit.

⁵⁶⁹ « Explications des abréviations et des citations des livres qu'on trouve dans le présent volume », HEINEKEN 1778, pp. 29-40 ; « Tables des Ouvrages dont on a tiré des notices », in : HUBER 1797, vol. I, pp. 10-40.

⁵⁷⁰ Selon le modèle établi par Vasari. Tout auteur avait pris connaissance des *Vite* de Vasari, comme l'analyse Guercio : GUERCIO 2006, pp. 32 et 48.

CHAPITRE 5 – Collectionner l’œuvre gravé de Castiglione au XVIII^e siècle

Giovanni Benedetto Castiglione jouit d’une renommée considérable dans toute l’Europe du XVIII^e siècle⁵⁷¹. Il occupe une place importante dans l’histoire de l’art et fait partie des artistes dont l’œuvre gravé mérite d’être collectionné, comme le prescrit Carl Heinrich von Heineken dans son *Idée générale d’une collection complète d’estampes* : « Benedetto Castiglione Peintre de Gênes, qui a gravé une assez grande quantité d’estampes à l’eau forte, avec tant d’esprit & de goût, qu’elles feront toujours l’admiration des curieux. Son Œuvres est assez volumineux⁵⁷². » Même si sa renommée n’égale pas celle d’autres graveurs italiens, à l’instar d’Annibale Carracci ou Stefano della Bella, son œuvre est présent dans la plupart des collections d’estampes de l’époque⁵⁷³. Son contenu est fréquemment mis en valeur en tête d’un portefeuille ou d’un volume. Le cas de Castiglione illustre, tel un paradigme, le travail du connaisseur des Lumières, qui réunit des objets, les classe, les étudie et parfois les reproduit à des fins didactiques.

Le présent chapitre concerne la réception du maître génois auprès des connaisseurs et amateurs à travers les collections formées pendant le XVIII^e siècle, mais également l’histoire du collectionnisme d’estampes sous un angle de vue original, en prenant l’œuvre gravé de Castiglione comme ligne directrice. L’analyse à la fois synchronique et diachronique permet de déterminer la place du maître génois dans l’histoire de la gravure ainsi que de comparer certaines pratiques du collectionnisme d’estampes en divers points géographiques durant un siècle. Le matériel de travail est composé, d’un côté, de recueils d’estampes et, de l’autre, de catalogues de vente, de marques de collection, d’inventaires et de manuels sur le collectionnisme.

Cinq recueils d’estampes in-folio du XVIII^e siècle, conservés de manière quasiment intacte ou reconstitués dans leur état original, ont été pris en considération dans cette étude : le volume de la collection du Prince Eugène de Savoie (1663–1736) créé autour de 1717–1718 par Jean et Pierre-Jean Mariette ; l’album de la famille Spencer compilé vers 1725 également par les Mariette ; le volume du Pape Pie VI (1717–1799) constitué

⁵⁷¹ Tel que le témoigne les sources publiées analysées au chapitre précédent.

⁵⁷² HEINEKEN 1771, p. 120.

⁵⁷³ Comme le dévoile nos recherches dans les cabinets d’arts graphiques et les catalogues de vente du XVIII^e siècle, voir l’annexe III.

entre 1775 et 1785 par Bartolomeo Borroni (1703–1787) ; le volume de l’Istituto delle Scienze de Bologne, composé principalement du fonds Lambertini, réorganisé en 1790–1792 et finalement le volume du Duc Albert de Saxe-Teschen (1738–1822) établi au tournant du XIX^e siècle en collaboration avec le comte Giacomo Durazzo (1717–1794) et Adam von Bartsch⁵⁷⁴. En plus de ce matériel, quelques collections du XVIII^e siècle sont mentionnées à titre de comparaison, telles que celles du consul anglais Joseph Smith et du connaisseur parisien Pierre-Jean Mariette⁵⁷⁵. Les résultats relatifs à l’analyse des collections sont ensuite confrontés aux sources écrites afin d’examiner leur potentiel lien d’interdépendance.

Le collectionnisme d’estampes

o *L’estampe, objet de collection : une mise en contexte*

L’estampe est considérée comme un vaste répertoire de connaissances, utile à tous selon les intérêts de chacun, ainsi que l’affirme par exemple Roger de Piles à la fin du XVII^e siècle : « chaque particulier peut choisir seulement des sujets qui luy soient propres, & qui puissent, ou rafraîchir sa mémoire, ou fortifier ses connoissances⁵⁷⁶. » De nombreux auteurs vantent les mérites de cet art, qui favorise la dévotion privée, transmet un savoir

⁵⁷⁴ Mariette, Jean et Pierre-Jean, *Œuvres de Castiglione, Biscainus*, Vol. XLIII, 56,5 x 40 x 4,8 cm, Vienne, Albertina, HB 43; Mariette, Jean et Pierre-Jean, *Œuvres de differe peintres ditalie*, volume in-folio, Cambridge (MA), Harvard Art Museums, S6 ; [Raccolta d’incisioni del Castiglione e della scuola genovese], 71 x 48 cm, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampe V.72 ; Istituto delle Scienze, *Diverse stampe genovese piemontese napolitane spagnole ciciliane monferine e prima di Gio Benedetto Castiglione Genovese Pittore V. Soprani fol. 123* », T. XXXVII, volume in-folio, Bologne, Pinacoteca Nazionale ; Albert de Saxe-Teschen, [Podestà, Castiglione, Biscaino, Amato], 65,3 x 46,9 X 6,1 cm, Vienne, Albertina, Italien nach Sektion III/15.

⁵⁷⁵ Les dessins et estampes exécutés par Castiglione de la collection de Joseph Smith appartenaient auparavant à la famille Sagredo. *Castiglione : Lost Genius* 2013, p. 162. Au sujet de la collection de Sagredo : Marini, Giorgio, « ‘The Largest Collection of Prints of any Man in Europe’ : note sulle stampe della raccolta Sagredo », in : *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, éd. par B. Aikema et al., Venise : Marsilio, 2005, pp. 259-274. Au sujet de la collection de Joseph Smith, lire entre autres : Griffiths, Antony, « The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith », in : *Print Quarterly*, 8.1991, pp. 127-139 ; Haskell, Francis, *Patrons and Painters : A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1980, pp. 299-310 ; Vivian, Frances, Bettagno, Alessandro (éd.), *Il Console Smith, mercante e collezionista*, Vicenza : Pozza, 1971.

⁵⁷⁶ DE PILES 1699, p. 78. Le sous-chapitre présente seulement quelques étapes fondamentales de l’origine du collectionnisme des estampes, sans prétendre à une étude complète. L’objectif est de mettre en contexte l’analyse qui suit et de saisir les enjeux principaux de cette activité.

encyclopédique sur le monde, instruit les enfants, forme le goût de l'érudit et ravit par son caractère esthétique⁵⁷⁷. Ils insistent également sur la possibilité de réunir toutes les connaissances sur les objets, les monuments et l'art en un seul cabinet et octroient dès lors une fonction mémorielle à l'estampe⁵⁷⁸. Leur prix est en outre un avantage supplémentaire qui rend cet art accessible à un large public⁵⁷⁹. Les estampes sont conservées sous diverses formes : en albums, dans des portefeuilles, dans des tiroirs ou accrochées au mur. Elles font généralement partie de la bibliothèque d'un érudit⁵⁸⁰.

Dès le début du XVI^e siècle, les estampes font l'objet d'échanges et soulèvent des discours au sein des communautés savantes⁵⁸¹. L'intérêt de les réunir apparaît donc rapidement, tel que le témoigne la proposition de constitution d'une *Kunstkammer* par Samuel Quicchelberg (1529-1567), qui réserve une place à l'estampe dans la cinquième classe d'objets, ainsi que les collections déjà constituées à cette période, comme celles de Ferdinand Columbus (1488-1539) et du médecin Melchior Ayrer (1520-1579)⁵⁸². Les artistes réunissent eux aussi des collections d'estampes servant de répertoire de

⁵⁷⁷ Comme par exemple au XVII^e siècle, par Michel de Marolles, Florent Lecomte et John Evelyn : MAROLLES 1666, p. 4 ; LECOMTE 1699, vol. I, pp. 133-135 ; DE PILES 1699, pp. 74-92 ; Evelyn, John, *Sculptura ; or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper*, 2^e éd., Londres, 1755, p. 120. Les mêmes arguments se lisent au XVIII^e siècle, voir par exemple : Huber, Michael, *Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, Dresde/Leipzig : Breitkopf, 1787, pp. IX-XI.

⁵⁷⁸ Michel de Marolles utilise cet argument à plusieurs reprises dans son catalogue : MAROLLES 1666, pp. 12 et 18. Lire également : Mariette, Pierre Jean *et al.*, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, Paris : Imprimerie Royale, 1729, p. i.

⁵⁷⁹ MAROLLES 1666, p. 18. Sur le prix des estampes, lire entre autres les études de Michael Bury : BURY 2001, pp. 45-46 ; Bury, Michael, « The Taste for Prints in Italy to c. 1600 », in : *Print Quarterly*, n° 2, 1985, pp. 12-26.

⁵⁸⁰ Brakensiek, Stephan, *Vom « Theatrum Mundi » zum « Cabinet des estampes » : Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim etc. : G. Olms (Studien zur Kunstgeschichte ; vol. 150), 2003, p. 274 ; Robinson, William W., « 'The Passion for Prints': Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century », in : *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, octobre 1980-janvier 1981 ; Saint-Louis, the Saint-Louis Art Museum, février-avril 1981, Boston : Museum of Fine Arts/New York Graphic Society, 1981, pp. XXXI et XXXV.

⁵⁸¹ Parshall, Peter W., « Art and the Theater of Knowledge : Origins of Print Collecting in Northern Europe », in : *Print collecting in Sixteenth and Eighteenth Century Europe : M. Victor Leventritt Lectures, 7 and 8 April 1993*, Arthur M. Sackler Museum, éd. par P. W. Parshall et A. Griffiths, Cambridge MA : Harvard University Art Museum (Harvard University Art Museums bulletin ; vol. 3.1994/95, 2), 1994, p. 9.

⁵⁸² Quicchelberg, Samuel, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, Munich, 1565. Voir également : Quiccheberg, Samuel, *The First Treatise on Museums : Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, trad. du latin par M. A. Meadow et B. Robertson, Los Angeles : Getty Publications, 2013 ; Kettner, Jasper, *Vom Beginn der Kupferstichkunde : Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592-1637)*, thèse de doctorat soutenue à la Freie Universität de Berlin, 2013 ; McDonald, Mark P., *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539) : a Renaissance Collector in Seville*, Londres : British Museum Press, 2004 ; BRAKENSIEK 2003, pp. 40-81 ; ROBINSON 1981, pp. 31-35.

modèles et d'enseignement aux élèves⁵⁸³. Comme l'affirme Peter Parshall, les premières collections d'estampes sont d'ailleurs fournies par les fonds d'atelier des artistes, qui, par legs ou par renouvellement des modèles devenus obsolètes, se défont partiellement ou entièrement de leur matériel de travail. L'achat d'un tel ensemble permet au savant de se constituer rapidement une base. Le collectionnisme d'estampes est, de surcroît, favorisé par certains éditeurs notamment flamands qui, ayant perçu le potentiel commercial, collaborent avec des artistes pour publier des séries d'estampes thématiques, destinées à des clients érudits⁵⁸⁴.

Au XVII^e siècle, la collection d'estampes se concentre sur le savoir encyclopédique⁵⁸⁵. Michel de Marolles indique, dans son catalogue de 1666, que les estampes réunies ont une fonction de bibliothèque d'images qui révèle une science et sert de la sorte à la formation de la jeunesse érudite. Dans l'objectif de convaincre son lecteur, Marolles dresse un parallèle entre les arts libéraux et les estampes en argumentant sur la façon dont ces dernières sont utiles à l'acquisition d'un savoir universel⁵⁸⁶. Florent Lecomte (1655–1712) confirme les avantages des volumes d'estampes et insiste sur la variété des sujets et le potentiel des apprentissages qu'offrent ces objets à tous les types d'amateurs : « Tous ceux qui peuvent faire des recueils le font avec plaisir, parce que sans se fatiguer l'esprit, ils se donnent une connaissance d'Histoire sainte et profane, ou de tous les arts libéraux ou mécaniques. Ceux qui aiment les portraits avec attache, voient revivre avec plaisir les morts et les absents⁵⁸⁷. » Des publications consacrées au procédé technique de la gravure voient également le jour : le traité d'Abraham Bosse de 1645 et celui de John Evelyn (1620–1706) de 1662, démontrent l'intérêt majeur de la part du consommateur pour ce type d'œuvres d'art⁵⁸⁸. De tels ouvrages instruisent les

⁵⁸³ Comme le démontrent de nombreux fonds, tels que celui de Sir Peter Lely ou Rembrandt, dont on a gardé la trace : ROBINSON 1981, p. XXIX.

⁵⁸⁴ PARSHALL 1994, pp. 10 et 12.

⁵⁸⁵ Lire entre autres : ROBINSON 1981, pp. XXXV–XXXVI. Voir également la première partie de la publication de Brakensiek : BRAKENSIEK 2003, pp. 13–241.

⁵⁸⁶ MAROLLES 1666, p. 9. Marolles, Michel de, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce*, Paris, 1666, p. 9. L'idée d'une bibliothèque constituée d'estampes est également présente chez Florent Lecomte qui y consacre un chapitre dans son *Cabinet des singularités* : LECOMTE 1699, T. I, pp. 1–28.

⁵⁸⁷ LECOMTE 1699, p. 159. Pour une analyse comparative des ouvrages de Roger de Piles et Florent Lecomte, voir par exemple : Castex, Jean-Gérald, « L'éducation du regard ou l'importance de la gravure dans l'appréciation de l'art vers 1700 », in : *L'estampe, un art à la portée de tous ?*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 289–297.

Sur les recueils d'estampes, voir entre autres : Meyer, Véronique (éd.), *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan : Silvana Editoriale, 2009 ; Haskell, Francis, *The Painful Birth of the Art Book*, Londres : Thames and Hudson (The Walter Neurath memorial lectures ; vol. 19), 1987.

⁵⁸⁸ BOSSE 1645 ; EVELYN 1662.

collectionneurs sur les techniques de gravures et sont conservés dans les bibliothèques près des albums contenant des estampes⁵⁸⁹. Outre le caractère artistique, les aspects mécanique et technique de la production captivent également le public.

Au XVIII^e siècle en revanche, la réunion d'estampes est davantage orientée vers l'élaboration d'une histoire de l'art⁵⁹⁰. Dans le domaine des beaux-arts, les estampes jouent dès lors un rôle essentiel dans la formation du goût : « A ceux enfin, qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent se former le Goût aux bonnes choses, & avoir une teinture raisonnable des beaux Arts, rien n'est plus nécessaire que les bonnes Estampes. Leur vuë avec un peu de réflexion les instruira promptement & agréablement de tout ce qui peut exercer la raison, & fortifier le jugement⁵⁹¹. » La collection devient l'instrument cognitif du connaisseur, complémentaire à la lecture des *vite* des artistes, qui lui permet de dresser des comparaisons visuelles entre les diverses manières des grands maîtres⁵⁹². Sous l'empirisme des Lumières, l'observation expérimentale joue un rôle fondamental dans l'étude de l'art et participe à la formation du goût⁵⁹³. Les réunions de cercles de connaisseurs et l'ample correspondance internationale de ces derniers encouragent cette pratique. Le paradigme d'une telle activité est certainement illustré par les érudits se rencontrant chez le célèbre banquier et collectionneur de dessins, Pierre Crozat. Pierre-Jean Mariette, qui constitue deux collections analysées dans le présent chapitre, participe à de tels événements. Albert de Saxe-Teschen assiste également à de pareilles rencontres chez le comte Moritz von Fries (1777-1826) à Vienne⁵⁹⁴. Être collectionneur au XVIII^e siècle signifie participer à une variété d'activités connexes dans l'objectif de compléter son savoir sur l'art.

⁵⁸⁹ Voir à ce sujet, PARSHALL 1994, pp. 29-30.

⁵⁹⁰ Griffiths, Antony, « Print Collecting in Rome, Paris and London in the Early Eighteenth Century », in : *Print Collecting in Sixteenth and Eighteenth Century Europe : M. Victor Leventritt Lectures, 7 and 8 April 1993, Arthur M. Sackler Museum*, éd. par P. Parshall et A. Griffiths, Cambridge MA : Harvard University Art Museum (Harvard University Art Museums bulletin ; vol. 3.1994/95, 2), 1994, p. 37.

Même si cette pratique est plus généralisée au XVIII^e siècle, elle était sûrement déjà en cours depuis le développement de l'estampe, comme l'indique Stefan Brakensiek : BRAKENSIEK 2003, p. 274.

⁵⁹¹ DE PILES 1699, pp. 82-83.

⁵⁹² Voir GRIENER 2010, p. 197.

⁵⁹³ Pascal Griener développe cette question dans : Griener, Pascal, « For a Connoisseurship without Frontiers : The New Function of Old Master Drawings and the Fac-simile in Eighteenth-Century England », in : *Klassizismen und Kosmopolitismus : Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Outlines, vol. 2), 2004, pp. 180-181. Jean-Gérald Castex parle du « goût par comparaison » : CASTEX 2008, p. 290.

⁵⁹⁴ Michel, Eva, « 'Perhaps the most beautiful and most exquisite in Europe' The Collection of Prince Albert Casimir, Duke of Saxe-Teschen », in : *The Origins of the Albertina : 100 Masterworks from the Collection*, éd. par K. A. Schröder, Ostfildern : Hatze Kantz, 2014, p. 24.

« every man of taste is in some degree a collector of prints⁵⁹⁵ »

Dans la promotion de sa collection pour la vente au Roi de France, Michel de Marolles offre en 1666 un des premiers témoignages d'organisation d'une collection d'estampes, dont une partie est classée de manière thématique et l'autre par artiste⁵⁹⁶. Il y justifie l'utilité d'un tel arrangement et donne plusieurs conseils sur l'acquisition des pièces et de leur classement. Il détaille également le contenu des volumes et le nombre d'estampes réunies pour chaque maître. En 1699, Florent Lecomte publie le premier tome de son *Cabinet des singularitez d'architectue, peinture, sculpture et graveure*, dans lequel il explique les pratiques et les techniques de gravure⁵⁹⁷. Il tente de fournir un manuel complet sur un cabinet d'estampes. Il décrit, premièrement, la technique du burin et les méthodes de représentation de l'eau, des paysages, des nuages ou encore du velours et des parties du corps avec un tel outil. Lecomte passe, ensuite, à l'eau-forte et offre un catalogue des monogrammes des artistes ayant travaillé avec cette technique. Il se concentre, deuxièmement, sur son « recueil d'estampes » qu'il sépare en trois catégories : les sujets historiques, moraux et artistiques. Pour la dernière classe, il s'exprime ainsi :

« les sujets du *progrès des Arts*, contiendront les differentes manieres des ouvrages de Peinture & de Sculpture, par la comparaison des restes & des ruines de l'Antiquité, avec les ouvrages des Siecles Gothiques, & des Maitres qui ont vécu depuis 200 ans ; afin de voir par ce moyen l'origine, l'accroissement, la decadence, & enfin le retablissement des Arts dans la force & la splendeur où nous les voyons aujourd'hui⁵⁹⁸. »

Florent Lecomte relate une histoire de l'art linéaire par les estampes, documents visuels permettant d'établir des comparaisons nécessaires à l'acquisition du savoir et du goût. Il offre ensuite un catalogue du contenu des volumes qui doit figurer dans chaque catégorie. Pour « les pieces qui feroient connoître les Arts, de la Peinture, de la Sculpture & de la Graveure, », il suggère de séparer les estampes en quarante-neuf recueils, divisés

⁵⁹⁵ STRUTT 1785, p. V.

⁵⁹⁶ MAROLLES 1666.

⁵⁹⁷ LECOMTE 1699, pp. 116-158.

⁵⁹⁸ LECOMTE 1699, p. 161.

par pays, puis par chronologie⁵⁹⁹. Finalement, il évoque à titre d'exemple la constitution de divers cabinets et recueils, dont la publication du *Cabinet du Roy*⁶⁰⁰.

Au XVIII^e siècle, le collectionnisme d'estampes se répand dans toute l'Europe, ce qu'indique notamment Joseph Strutt (1749–1802)⁶⁰¹. Plusieurs auteurs remarquent l'engouement et le marché potentiel de cette activité en grande effervescence et décide de publier un manuel destiné à orienter les nouveaux collectionneurs dans cette initiative, à l'aide de conseils avisés. En 1727, Dézallier d'Argenville publie sa *Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux*, évoquant son point de vue sur la classification des estampes, qui, comme il l'indique lui-même, s'éloigne de la pensée de Michel de Marolles et de Florent Lecomte⁶⁰². Il propose une méthode de classement divisée en quinze catégories thématiques réparties en cinquante-et-un recueils⁶⁰³. Il mentionne Castiglione dans les portefeuilles de l'histoire sacrée et de l'histoire profane, mais pas dans ceux consacrés aux bacchanales et aux paysages. Un tel placement confirme qu'en France, Castiglione est renommé principalement pour ses sujets bibliques et historiques. Cette perception de l'artiste coïncide d'ailleurs avec les matrices acquises au siècle précédent par les éditeurs parisiens, qui achètent les cuivres de Castiglione représentant des thèmes religieux et des têtes orientales, et non des satyres ou des pastorales⁶⁰⁴.

En 1768, William Gilpin (1724–1804) publie un manuel destiné aux collectionneurs d'estampes⁶⁰⁵. *An Essay upon Prints* comprend une explication des différentes techniques – la gravure au burin, l'eau-forte et la manière noire –, une description des caractéristiques propres aux plus grands maîtres, quelques remarques spécifiques sur les estampes et finalement un avertissement sur les pièges à éviter. Cette dernière section est divisée en six conseils, repris par d'autres auteurs : Gilpin recommande à son

⁵⁹⁹ LECOMTE 1699, pp. 173-182.

⁶⁰⁰ LECOMTE 1699, pp. 196-212.

⁶⁰¹ Voir la citation au début du sous-chapitre : STRUTT 1785, p. V

⁶⁰² Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux, écrite par M. Des-Allier d'Argenville, [...] », in : *Mercure de France*, T. XII, 1727, p. 1304.

⁶⁰³ 3 portefeuilles pour les « anciens » maîtres ; 6 portefeuilles sur l'histoire sacrée ; 6 portefeuilles sur l'histoire profane ; 2 volumes de « pièces noires » ; 2 volumes de bacchanales ; 10 volumes de portraits ; 4 portefeuilles divers ; 6 volumes de paysages ; 1 portefeuille sur les décorations de théâtre et les fêtes ; 1 volume sur les batailles ; 1 volume sur l'architecture ; 1 volume de vues de mer et de ruines ; 4 volumes sur la topographie des villes ; 1 volume sur la géographie et 3 volumes sur la mode et les habites dans le monde. DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1727, pp. 1307-1316.

⁶⁰⁴ Voir à ce sujet le chapitre de transition sur les éditeurs des plaques de Castiglione.

⁶⁰⁵ GILPIN 1768.

public de ne pas collectionner l'œuvre complet de chaque maître, de ne pas se fier seulement à la renommée d'un artiste mais d'examiner l'estampe en question, de ne pas suivre le goût général du public, de ne pas juger la valeur d'une pièce par sa rareté, de ne pas confondre une copie pour un original et, finalement, d'éviter les mauvaises impressions⁶⁰⁶. Afin de convaincre son lecteur, il donne plusieurs exemples dont celui de l'œuvre entier de Pietro Testa qui coûte le même prix qu'une seule eau-forte de Rembrandt, en excluant les pièces célèbres du maître hollandais⁶⁰⁷. Il dénonce ainsi la folie des montants que les amateurs sont prêts à déboursier pour des estampes d'artistes en vogue, dont leur qualité d'impression n'est pas forcément à la hauteur de cette spéculation.

En 1771, Johann Caspar Füssli (1706–1782) reprend les conseils de William Gilpin dans sa *Raisonierendes Verzeichnis der Vornehmsten Kupferstecher* qui paraît la même année que l'*Idée générale d'une collection complète d'estampes* par Carl Heinrich von Heineken. L'ancien directeur du Kupferstich-Kabinett de Dresde propose un modèle de constitution d'une collection d'estampes en douze classes, dont la dernière concerne les dessins⁶⁰⁸. Dans ses *Notices générales des graveurs, divisés par nations, et des peintres, rangés par écoles*, Michael Huber élabore un « discours préliminaire » également fondé sur les avertissements de l'ouvrage de William Gilpin et poursuit avec l'histoire de la gravure divisée par pays et suivie des notices des principaux artistes. Ces trois ouvrages, dont les opinions et conseils sont analysés dans les points suivants, connaissent un franc succès et une vaste diffusion auprès des cercles d'amateurs⁶⁰⁹.

- L'avertissement sur la formation d'un œuvre complet

Dans les manuels sur l'estampe, le lecteur est prévenu de ne pas céder à la tentation de former une collection complète. Les auteurs décrivent le coût élevé et obsolète d'une telle entreprise puisque les dépenses sont parfois démesurées pour finalement réunir des impressions d'une qualité médiocre. Dézallier d'Argenville parle des « méchantes

⁶⁰⁶ GILPIN 1768, pp. 231-246.

⁶⁰⁷ GILPIN 1768, p. 236.

⁶⁰⁸ HEINEKEN 1771.

⁶⁰⁹ L'ouvrage de Füssli est par exemple repris et complété par Michael Huber dans son *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* dont le premier volume est publié avec Carl Christian Heinrich Rost (1742–1798) : Huber, Michael, Rost, Carl Christian Heinrich, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, vol. I, Zurich, 1797.

pièces » qui sont plus chères car plus rares, mais qui n'en valent pas la peine⁶¹⁰. Selon lui, la présence de ces pièces « effacerait » les bonnes et diminue la qualité de la collection. Il recommande donc d'acquérir une petite dizaine d'œuvres de chaque maître, à savoir les plus belles pièces de celui-ci. L'argument est repris par William Gilpin et également Michael Huber qui exprime un point de vue similaire dans la préface de ses *Notices générales* : « je conseillerois à l'amateur novice de commencer par se procurer une certaine quantité de belles pieces de différens maîtres, d'étudier sur ces pieces la façon d'opérer des graveurs, sans jamais s'attacher à former tout l'œuvre d'un maître⁶¹¹. » Huber privilégie non seulement une sélection des pièces, mais également des maîtres : « Un choix bien fait des plus fameux maîtres depuis l'origine de l'art jusqu'à nos jours [sic], sera aussi instructif & plus amusant, qu'une collection qu'on appelle complete⁶¹². » Il poursuit en affirmant que : « de toutes les collections les plus désagréables sont celles où l'on s'est plus attaché à la quantité qu'à la qualité⁶¹³. » Le cas échéant, il est préférable de compléter l'œuvre d'un maître par des pièces de ses élèves ou contemporains de la même école, comme le propose Carl Heinrich von Heineken⁶¹⁴. Au contraire, les collections appartenant à des familles nobles ou princières peuvent réunir l'œuvre complet de chaque maître à des fins de représentation de l'histoire de l'art : « Ils [sic] n'appartient qu'à des Monarques & à de grands Princes à faire de telles Collections⁶¹⁵, » ce qu'indique Heineken dans sa description de la Galerie électorale de Dresde. Michael Huber renchérit quelques années plus tard : « En général les collections completees ne sont utiles que dans les cabinets publics : trop étendues pour l'usage d'un particulier, elles fatiguent plus qu'elles n'amuse⁶¹⁶. » Heineken précise que, dans de pareils cas, l'exhaustivité prévaut sur la qualité : « il est vrai, que dans une si grande quantité d'Estampes, on y pourroit bien trouver quelques pieces imparfaites, parce qu'on tâche avant toute chose de faire connoître l'existence d'une estampe, & qu'on remet à les échanger contre de meilleures, à une occasion plus favorable⁶¹⁷. » L'intention d'une telle collection est donc différente puisqu'elle partage une ambition universelle. Malgré les conseils avancés dans les manuels, le marchand d'estampes Edme-François Gersaint

⁶¹⁰ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1727, p. 1301.

⁶¹¹ HUBER 1787, p. XXII.

⁶¹² HUBER 1787, p. XXIII.

⁶¹³ HUBER 1787, p. XXIII.

⁶¹⁴ HEINEKEN 1771, p. 113.

⁶¹⁵ HEINEKEN 1771, p. 113.

⁶¹⁶ HUBER 1787, p. XXIII.

⁶¹⁷ HEINEKEN 1771, p. 113.

précise dans son catalogue de vente de la collection constituée par Louis Quentin de Lorangère (vers 1678–1743) que le curieux préfère réunir trop que pas assez :

« Dans la crainte d'échapper quelque bonne piece du Maître qu'il veut completer, [le curieux] aime mieux en mettre une douzaine de douteuses, que de risquer d'en échapper une vraie ; & il regarderoit comme un vol qu'on lui voudrait faire, le conseil qu'on pourroit lui donner de rejeter ces Pieces, quand elles ont été avouées par quelques autres Curieux ou qu'il les a vues dans quelques-unes de leurs Collections⁶¹⁸ ».

Le manque d'une pièce, même accessoire, semble perçu comme un manque de crédibilité. Les motivations commerciales de Gersaint à encourager ses clients à rassembler un maximum d'estampes pour chaque maître sont évidentes. Néanmoins, les conseils répétés des auteurs ainsi que les collections analysées indiquent que, vraisemblablement, les collectionneurs tendent à réunir l'ensemble complet de l'œuvre d'un maître.

- En quête de la perle rare

La rareté d'un objet attire généralement l'attention des curieux et connaisseurs⁶¹⁹. Ce critère est déjà un leitmotiv dans les cabinets de curiosités, où une quête de l'objet inédit que personne ne possède engendre les collections les plus insolites des siècles précédents⁶²⁰. Un tel phénomène se ressent également dans les collections d'estampes et se dévoile notamment dans les catalogues de vente qui précisent la rareté d'un exemplaire pour tenter de valoriser la collection mise aux enchères. Dans la préface de son dictionnaire des artistes, Heineken mentionne qu'il relève lui aussi toutes les pièces rares.

Pourtant, les auteurs rendent leurs lecteurs attentifs aux conséquences de l'acquisition de telles pièces. Souvent coûteuses, les impressions rares ne valent pas forcément leur prix. Il existe d'ailleurs divers types de pièces rares : certaines possèdent un réel intérêt à être collectionnées alors que d'autres ne sont inédites que par « l'effet du hasard »,

⁶¹⁸ GERSAINT 1744, p. VI.

⁶¹⁹ Lire à ce sujet : Moulin, Raymonde, « La genèse de la rareté artistique », in : *Ethnologie française : revue de la Société d'ethnologie française*, vol. VIII, n° 2/3, 1978, pp. 241-258.

⁶²⁰ Voir entre autres : Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e–XVIII^e siècle*, [Paris] : Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987.

comme le décrit Michael Huber⁶²¹. Les estampes devenues singulières par le nombre limité de pièces existantes ne sont pas forcément intéressantes. William Gilpin associe la quête de l'objet rare à la vanité de certaines personnes. Il est repris par Huber qui critique lui aussi cette recherche : « un autre travers très fréquent parmi les prétendus connoisseurs, c'est de juger du mérite d'une pièce par la difficulté de la trouver⁶²². » Heineken précise d'ailleurs que le caractère singulier ne rime pas forcément avec la qualité qui devrait être le critère fondamental pour les vrais connoisseurs : « cette rareté ne consiste pas toujours dans l'excellence d'une Estampe, mais dans le petit nombre d'épreuves⁶²³. »

- Le jugement de la qualité d'impression

La qualité d'impression est primordiale dans l'acquisition d'une estampe et constitue un critère important dans l'évaluation d'une collection. Les auteurs des manuels insistent sur ce point sans forcément développer ce qu'ils considèrent comme une « belle pièce »⁶²⁴. Les meilleurs exemplaires sont bien évidemment les premières impressions du temps de l'artiste. Les lignes sont dès lors parfaitement dessinées et contrastées. Heineken favorise les estampes avant la lettre : « épreuves sans nom de Marchands, & même sans aucun nom⁶²⁵ ». Selon lui, il faut distinguer les premières impressions des épreuves d'essai, celles-ci étant perçues comme inachevées et sans valeur particulière. Une attention doit également être portée aux éventuelles fraudes commises par les marchands qui suppriment les inscriptions afin de prétendre que l'estampe est une première impression et ainsi d'augmenter le prix des feuilles. En général, l'achat chez un marchand n'est pas recommandé⁶²⁶.

Les auteurs mettent aussi en garde les lecteurs contre les mauvais tirages et les impressions tardives et retouchées. William Gilpin distingue trois types : les estampes mal imprimées, celles imprimées avec une plaque usée et celles imprimées avec une plaque retouchée par un tiers. Il explique que, dans le premier cas, les traits sont

⁶²¹ HUBER 1787, p. XXV.

⁶²² HUBER 1787, p. XXV.

⁶²³ HEINEKEN 1778, p. XXIV.

⁶²⁴ Dont notamment DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1727, p. 1301 ; GERSAINT 1744, p. IX ; HEINEKEN 1771, p. 112 et HUBER 1787, p. XXII.

⁶²⁵ HEINEKEN 1789, pp. XXIII-XXIV.

⁶²⁶ HEINEKEN 1771, p. 113.

doublés, ce qui perturbe la vision du spectateur. Dans le deuxième cas, l'effet s'est tellement atténué qu'il est devenu invisible. Gilpin précise qu'une grande quantité d'estampes sur le marché se trouvent dans un tel état. Quant aux feuilles retouchées par un tiers, qui ajoute des traits nouveaux afin de rafraîchir une composition usée, elles constituent les pires acquisitions que peut entreprendre un collectionneur non averti car l'esprit de l'artiste a complètement disparu :

« when the plate has done through the hands of a bungler, who has worked it over with his infamous scratches, the idea of the master is lost ; and you have nothing left, but strong, harsh, and unmeaning lines upon a faint ground ; which is the most disagreeable compound with which the eye can be presented⁶²⁷. »

Michael Huber rejoint le discours de William Gilpin sur la qualité d'impression des pièces. Des trois catégories, il favorise si nécessaire les exemplaires pâles plutôt que ceux retouchés. À l'instar de son collègue anglais, Huber critique sévèrement l'acquisition de pièces retouchées par un tiers qu'il décrit avec encore plus d'indignation : « Le pire qui puisse arriver aux planches, c'est de tomber entre les mains de ces ouvriers qui gratent les planches au lieu de les retoucher, qui détruisent & tuent l'harmonie & l'esprit de l'original⁶²⁸. » La qualité d'une collection rimant avec le degré d'érudition d'un collectionneur, celui-ci doit donc avoir l'œil et ne pas acheter des pièces de mauvaise qualité afin de prouver ses connaissances.

- Une précaution envers les copies

Le collectionneur doit également éviter de confondre un original et une copie. William Gilpin précise que la plupart des œuvres des principaux maîtres sont copiées par des tiers. Selon l'auteur anglais, il est nécessaire de comparer les copies aux originaux afin de déceler les différences⁶²⁹. Si une telle comparaison n'est pas envisageable, il faut dès lors se référer aux signatures et monogrammes du maître, comme l'auteur l'explique dans sa méthode :

« It is a difficult matter to give rules to assist in distinguishing the copy from the original. In most cases the engraver's name, or his mark (which should be well known) will be a sufficient direction. These the copyist is seldom hardy enough to

⁶²⁷ GILPIN 1768, pp. 245-246.

⁶²⁸ HUBER 1787, pp. XXVII-XVIII.

⁶²⁹ GILPIN 1768, p. 241.

forge. But in anonymous prints it is matter of more difficulty. All that can be done, is to attend carefully to the freedom of the manner, in the extremities especially, in which the copyist is more liable to fail⁶³⁰. »

William Gilpin offre un dernier moyen de distinction qui provient de la *connoisseurship* : il s'agit de mesurer le degré de liberté dans la manière de l'artiste, qui, dans certains cas, peut être un indicateur de l'auteur. Michael Huber présente les mêmes conseils au lecteur sur la comparaison des pièces, la reconnaissance de la signature du maître et la liberté du geste de l'artiste⁶³¹. La distinction d'un original et d'une copie reste cependant difficile pour quelques collectionneurs⁶³². Dans la suite du chapitre, la théorie et les conseils proposés par William Gilpin et les différents auteurs du XVIII^e siècle sont confrontés à la pratique des collectionneurs.

Les recueils étudiés et le contexte historique

Les collectionneurs des estampes de Giovanni Benedetto Castiglione sont nombreux aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce qu'atteste la liste d'une cinquantaine de noms établie suite à la visite de plus d'une trentaine de cabinets d'arts graphiques et à la consultation de nombreux catalogues de vente⁶³³. Diverses marques de collections lient en effet les eaux-fortes du maître génois à plusieurs collectionneurs de la période analysée. Ainsi, l'œuvre de Castiglione est présente dans les plus importantes collections royales, princières et nobles, telles que celles du Roi d'Angleterre Georges III, du Roi de Pologne Stanislas II Auguste (1732–1798), du Roi de France Louis XIV, du Prince électeur de Saxe Auguste III de Pologne (1696–1763) et du deuxième Duc de Devonshire William Cavendish (1672–1729). Le Duc de Hessen-Kassel, probablement Wilhelm VIII (1682–1760), réunit également quelques estampes de l'artiste dans sa collection, dont le volume est restructuré après 1785 par le petit-fils Wilhelm IX (1743–1821) et conservé aujourd'hui dans son état de la fin du XVIII^e siècle au Museum Schloss Wilhelmshöhe à

⁶³⁰ GILPIN 1768, p. 242.

⁶³¹ HUBER 1787, p. XXVI.

⁶³² Comme nous le verrons dans les volumes analysés.

⁶³³ Il s'agit d'une liste non exhaustive, voir l'annexe III.

Kassel⁶³⁴. L'œuvre de Castiglione est aussi réunie dans les cabinets de particuliers, tels que celui de C. H. Francolet, James Hazard, Gottfried Winckler ou encore Hans Albert von Derschau. Au XVIII^e siècle, les estampes du maître sont donc collectionnées dans de nombreux pays d'Europe : en Italie, France, Belgique, Allemagne, Autriche, Pays-Bas, Pologne et en Angleterre.

Contrairement à la majorité des recueils d'estampes qui subissent des modifications et des réorganisations radicales et irrémédiables aux XIX^e et XX^e siècles, les cinq volumes contenant les eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione, qui sont analysés dans ce chapitre, ont soit été conservés de manière quasiment intacte, soit il a été possible de les reconstituer en grande partie. La renommée de Castiglione a deux conséquences positives sur l'histoire du collectionnisme de ses estampes : d'une personnalité suffisamment notoire pour stimuler de nombreux amateurs à collectionner ses œuvres, le maître n'est cependant pas égal aux grands graveurs, tels qu'Albrecht Dürer. De ce fait, ses estampes sont vendues à un prix abordable, rendant leur achat accessible à un vaste public⁶³⁵. De plus, les réorganisations des albums effectuées aux siècles suivants se sont moins concentrées sur le recueil génois, dernier volume de l'art italien. En effet, il n'existe pas une quête éperdue de la dernière eau-forte manquante de Castiglione, qui stimulerait les collectionneurs à dépenser des sommes excessives afin de compléter leur collection, à l'instar du cas de Rembrandt et de Lucas van Leyden⁶³⁶. Dissoudre l'œuvre de Castiglione afin de le fragmenter pour la vente vaut probablement moins la peine que de le maintenir en un seul ensemble. Les albums concernant le maître génois font donc moins souvent l'objet de restructuration ou de démantèlement partiel de leur contenu. Dès lors, bien que de nombreux ouvrages contenant les estampes de Castiglione sont trop modifiés pour être pris en considération dans cette étude⁶³⁷, certains échappent au

⁶³⁴ Les estampes de Castiglione sont conservées dans le quatrième volume de l'école romaine : Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, numéro d'inventaire GS 220310. Nous remercions Christiane Lukatis pour cette information, courriel du 11 mai 2015.

⁶³⁵ Les estampes de Castiglione sont relativement peu onéreuses, comme le démontre le catalogue de vente des éditeurs de Rossi. Les impressions posthumes sont mises en vente 10 *bajocchi* de 1719 à 1735, contrairement à celles de Jacques Callot ou celles d'après Michelangelo qui se montent à 20 ou 30 *bajocchi* : DE ROSSI 1735.

⁶³⁶ La quête aux estampes de Rembrandt est souvent racontée comme modèle à ne pas suivre par de nombreux auteurs, dont William Gilpin : GILPIN 1768, pp. 231-232.

⁶³⁷ C'est le cas par exemple du volume de la collection Corsini conservé à l'Istituto centrale per la grafica à Rome (vol. 34) ; du recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France (Be-9-FOLIO) ; de l'album de la collection de Karl Joseph Firmian conservé au Museo di Capodimonte à Naples (vol. 36) et des volumes

zèle des conservateurs des XIX^e et XX^e siècles, parmi lesquels les cinq volumes dont l'histoire et la reconstitution sont présentées dans ce sous-chapitre.

o Un projet de grande envergure pour le Prince Eugène

Le Prince Eugène de Savoie achète sa collection à la famille de marchands Mariette, qui se charge du catalogage dès 1717⁶³⁸. Le fils Pierre-Jean est envoyé à Vienne avec la première livraison pour le traitement et l'arrangement des pièces. De nombreuses estampes appartiennent depuis plusieurs décennies au fonds des marchands puisqu'elles portent la signature du grand-père, Pierre II, avec notamment la date de 1667⁶³⁹. En 1718 et 1719, Pierre-Jean effectue quelques voyages en Italie pour le prince afin d'acheter de nouvelles œuvres. L'objectif vise à constituer l'œuvre complète des plus grands artistes. La collection du Prince Eugène est renommée dans toute l'Europe au cours du XVIII^e siècle pour son exhaustivité : elle illustre en effet le paradigme de la collection complète au coût exorbitant⁶⁴⁰. À l'instar de celle de Michel de Marolles vendue au Roi, elle est divisée en deux classements : une partie des recueils est ordonnée par artiste afin de représenter une histoire des arts et l'autre, par sujet, pour former un savoir encyclopédique. Les maîtres sont séparés par école, comme il est d'usage en Europe depuis le XVI^e siècle⁶⁴¹. La production des albums est entreprise par Étienne Boyet, relieur parisien qui quitte la France en 1713 pour travailler à la cour du Prince. Après la mort du Prince Eugène, la majeure partie de la collection d'estampes et de livres, dont le total s'élève à 335 volumes, est achetée en 1738 par l'empereur Charles VI de Habsburg (1685–1740) et placée à la Hofbibliothek de Vienne⁶⁴². Dans cet établissement, elle subit quelques modifications et réorganisations au cours des siècles.

ayant appartenu à Joseph Smith qui sont vendus au roi Georges III en 1762. Sur la collection Corsini : Mariani, Ginevra, « La collezione di stampe dei principi Corsini », in : *Le collezione del principe : da Leonardo a Goya ; disegni e stampe della raccolta Corsini*, éd. par E. Antetomaso et G. Mariani, Rome : Libreria della Stato, 2004, pp. 16-31.

⁶³⁸ Dossi, Barbara, *Graphische Sammlung Albertina : Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, Munich etc. : Prestel, 1998, p. 55. Pour l'histoire de la collection du Prince Eugène, voir entre autres : Krasa, Selma « 'Imagines' : Die Stich- und Zeichnungensammlung des Prinzen Eugen », in : *Bibliotheca Eugenia. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen*, catalogue d'exposition, Vienne, 1986, pp. 293-331.

⁶³⁹ Lire à ce sujet le chapitre de transition sur les éditeurs parisiens.

⁶⁴⁰ La référence se lit par exemple chez William Gilpin et chez Michael Huber : GILPIN 1768, p. 232 ; HUBER 1787, p. XXIII.

⁶⁴¹ Comme l'affirme Stefan Brakensiek : BRAKENSIEK 2003, p. 266.

⁶⁴² Cohn, Marjorie B. (éd.), *A Noble Collection : The Spencer's Albums of Old Master Prints*, [Cambridge] : Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, 1992, p. 15 ; DOSSI 1998, p. 55.

Le recueil in-folio contenant les estampes de Giovanni Benedetto Castiglione est dédié à l'art génois : il débute avec l'œuvre du Grechetto, se poursuit avec celui de Bartolomeo Biscaino et se termine par celui de Francesco Amato (actif vers 1650)⁶⁴³. Son contenu est répertorié à la fin du volume⁶⁴⁴. Les diverses modifications, que subit le volume au cours de son histoire, ont pu être identifiées, grâce à la confrontation de la liste du contenu avec les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette. Le connaisseur parisien transcrit en effet l'inventaire dressé par son père, Jean, pour ses propres notes et recherches⁶⁴⁵. Chaque estampe de l'œuvre de Castiglione est donc décrite selon l'ordre d'apparition dans le recueil.

Les retouches apportées au volume génois sont de deux natures : premièrement, des estampes d'après l'œuvre de Castiglione y sont ajoutées. Il s'agit d'eaux-fortes, créées après la constitution de l'album, notamment par Gaetano Zompini (1700–1778), Pietro Monaco (1707–1772), Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727–1791), Charles-Nicolas Coypel (1694–1752) et Francesco Bartolozzi (1727–1815). Pour des questions de place, les additions sont collées uniquement à la fin de l'ouvrage, après l'œuvre de Francesco Amato ; elles sont donc séparées de l'œuvre original du Grechetto. Les insertions postérieures sont fréquentes : elles coïncident avec la fonction de l'album qui vise l'exhaustivité et qui est dès lors complété par les nouvelles créations d'après les maîtres existants. L'inventaire rédigé à la plume inclut les premiers ajouts effectués dans le courant du XVIII^e siècle, mais omet les estampes de Bartolozzi collées à la fin de l'ouvrage, vraisemblablement au XIX^e siècle, sur des feuilles de papier de qualité différente. Il est donc établi à la fin du siècle, probablement par le directeur de la Hofbibliothek sur le modèle de l'ancien inventaire dressé par Jean Mariette⁶⁴⁶.

⁶⁴³ Il s'agit d'un volume in-folio (56,5 x 40 x 4,8 cm) recouvert de cuir maroquin rouge et ouvragé avec des fils d'or. La tranche est recouverte d'or et l'intérieur est recouvert de papier marmorisé. La reliure est composée de sept nerfs ; sur le dos, l'inscription suivante est lisible : "XLIII" ; "OEUVRES DE / CASTILLIONE / BISCAINUS". Numéro d'inventaire : HB 43. Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II).

⁶⁴⁴ La table du volume est transcrite dans l'annexe VI.

⁶⁴⁵ Les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette concernant Castiglione sont analysées au chapitre 6.

⁶⁴⁶ Comme l'indique Adam von Bartsch : « In der Kupferstichsammlung biethet jeder Band / am Ende ein großen Theils räsonnirtes Verzeich- / niß der in in demselben vorkommenden Stücke dar. / Dieses in französischer Sprache verfaßte Verzeichniß / rührt von dem berühmten Pierre Jean Mariette her ; / bey den seither der Sammlung zugewachsenen Bänd- / den – über 80 an der Zahl – hat diese Beschrei- / bungen der jetzige Direktor auf dieselbe Art / fortgesetzt. ». Bartsch, Adam, von, « Ueber die Verwaltung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek », Vienne, 1820, manuscrit de 30 feuilles, ÖNB-HSS (Österreichische Nationalbibliothek – Handschriftensammlung, Wien) : Cod. 15344. Retranscrit dans :

Deuxièmement, des estampes sont décollées en 1925. Une indication de leur retrait est indiquée à la mine de plomb directement à leur ancien emplacement. Il s'agit d'estampes conservées en deux exemplaires entre le recueil de la Hofbibliothek et celui d'Albert de Saxe au moment de la réunion des deux collections dans la même institution⁶⁴⁷. Quelques eaux-fortes sont donc décollées et probablement vendues. Grâce à l'inventaire signalé, les estampes retirées ont pu être retracées. Il a également été possible de vérifier qu'aucune autre modification d'emplacement ou de retrait n'a eu lieu. Le volume peut donc être étudié dans son état original, lors de sa constitution par les Mariette autour de 1717–1718. Le recueil du Prince Eugène est sans doute un des meilleurs exemples d'instrument de travail, conservé depuis le début du XVIII^e siècle. Il sert de référence pour de nombreux spécialistes pendant presque un siècle⁶⁴⁸.

O Une commande pour l'Angleterre : les albums Spencer

Neuf recueils, contenant au total 3'588 estampes italiennes, françaises, hollandaises et flamandes des XVI^e et XVII^e siècles, forment aujourd'hui les albums Spencer⁶⁴⁹. Lors de sa constitution, la collection comprend plus de volumes⁶⁵⁰, dont l'assemblage est à la charge de la famille Mariette. La collection des Spencer est constituée vers 1720–1740, après le projet pour le Prince Eugène⁶⁵¹. Les albums restent dans la famille jusqu'à la vente par Earl Edward John Spencer à Artemis Inc. de Londres en 1924, à la suite de laquelle ils sont ensuite achetés par le Fogg Museum en 1987–1988⁶⁵².

Les albums Spencer possèdent une fonction différente de ceux du Prince Eugène, qui se perçoit notamment par leur constitution, leur contenu et leur conservation. Contrairement à la collection viennoise, ils sont délivrés dans leur état définitif dans

Rieger, Rudolf, *Adam von Bartsch (1757–1821); Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers*, vol. II, Petersberg : Imhof (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte ; vol. 106), 2014, p. 676. Voir sa transcription dans l'annexe VI.

⁶⁴⁷ Voir l'histoire de l'Albertina : DOSSI 1998, notamment p. 55.

⁶⁴⁸ Comme le démontre entre autres la collection d'Albert de Saxe-Teschen analysée dans ce chapitre.

⁶⁴⁹ Sur le contenu des albums : COHN (éd.) 1992, p. 12.

⁶⁵⁰ Certains volumes ont été démantelés et les estampes vendues séparément, comme pour le cas des œuvres de Rembrandt et d'Albrecht Dürer : COHN (éd.) 1992, pp. 30-34.

⁶⁵¹ COHN (éd.) 1992, pp. 26-30. Lire également la monographie sur la collection d'estampes de Jean V commandée aux Mariette : Mandroux-França, Marie-Thérèse, Préaud, Maxime (éd.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal, Lisbonne etc.* : Fundação Calouste Gulbenkian (Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris), 3 vols, 1996–2003.

⁶⁵² COHN (éd.) 1992, p. 12.

l'objectif de présenter une histoire toute faite de la peinture, ce que décrit Marjorie B. Cohn⁶⁵³. Ils se concentrent en priorité sur les chefs-d'œuvre des maîtres et non sur la réunion d'un œuvre complet⁶⁵⁴. Il s'agit donc d'un objet de luxe destiné à embellir les rayons d'une riche bibliothèque et non d'un instrument de travail constitué pour un connaisseur d'estampes, dont le contenu est voué à être complété par les nouvelles productions et réorganisé selon les conceptions les plus actuelles d'une collection. Il n'existe d'ailleurs aucune confrontation de deux exemplaires d'une même gravure, ni une contre-épreuve ou une épreuve d'essai. Leur excellent état de conservation suggère une faible manipulation et consultation⁶⁵⁵.

Comme pour la constitution de la collection du Prince Eugène, une partie des estampes fournies par les Mariette proviennent de leur propre fonds, dont certaines sont conservées depuis plusieurs décennies, puisqu'elles ont appartenu au grand-père, Pierre II Mariette. L'inscription « P. Mariette 1670 » ou « P. Mariette 1666 » est fréquemment mise en évidence, telle une garantie de qualité. De la sorte, les Mariette témoignent, non seulement de la renommée et de la fiabilité de leur service, mais également de la qualité élevée du matériel fourni, puisqu'il s'agit d'impressions anciennes et non d'épreuves posthumes réalisées au XVIII^e siècle.

L'album Spencer numéro 6, contenant les eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione, réunit l'œuvre de divers artistes italiens, précédé de deux pages de titre élaborées à la plume⁶⁵⁶. Dans le titre, les Mariette mettent en valeur les noms de Castiglione et de Jusepe de Ribera (1591–1652) : « Œuvres de Lespaignolet et de Beneditte aus quelles on a joint un Recueil de pieces choisies, gravées par differens Peintres Italiens ». Dans un ordre plus ou moins chronologique, le volume s'ouvre avec quelques estampes d'après Tiziano et Veronese, il se poursuit avec celles de Giovanni Palma (1544–1628), Battista Franco (vers 1510–1561), Paolo Farinati (1524–1604), Odoardo Fialetti (1573–1638), Giulio Carpioni (1613–1678), Francesco Barocci, Jusepe de Ribera, Luca Giordano

⁶⁵³ Il n'était pas prévu d'augmenter le contenu, ainsi que le démontre les rares pages blanches des albums. COHN (éd.) 1992, pp. 34-35.

⁶⁵⁴ COHN (éd.) 1992, p. 35.

⁶⁵⁵ Ce que conclut Marjorie B. Cohn : COHN (éd.) 1992, p. 44.

⁶⁵⁶ Volume in-folio recouvert de cuir maroquin rouge avec de fines lignes dorées. L'inscription suivante se lit au dos : « ŒUVRES / DE DIFERE / PEINTRE / D'ITALIE ». Le volume est conservé aux Harvard Art Museums à Cambridge Mass. Numéro d'inventaire : S6. Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II). Pour une description précise du contenu entier du volume, voir : COHN (éd.) 1992, p. 291.

(1634–1705), Salvator Rosa, Giovanni Benedetto Castiglione, Bartolomeo Biscaino et se termine par une page d'après Bernardo Castello par Raffaello Schiaminosi (vers 1570–vers 1622). Par le titre et le contenu, Castiglione figure parmi les deux maîtres majeurs ; il devance en importance l'œuvre de son contemporain, Salvator Rosa⁶⁵⁷.

À l'instar du volume du Prince Eugène, l'album Spencer contient une table de son contenu en français à la fin de l'ouvrage. L'inventaire intègre les corrections, apportées par Pierre-Jean Mariette à la liste du recueil viennois. Par exemple, celle-ci attribue l'estampe représentant la *Sainte Famille adorée par les anges* (Bellini 64) à Castiglione alors que dans ses notes manuscrites, le connaisseur parisien exprime ses doutes et suggère plutôt Pier Francesco Mola comme auteur de l'eau-forte. Dans la liste de l'album Spencer, l'auteur, certainement Pierre-Jean Mariette, note que « Cette piece qui est attribüée a Beneditte paroist plutost estre du Mole⁶⁵⁸. » D'autres corrections similaires apparaissent dans le répertoire⁶⁵⁹. La comparaison des listes confirme dès lors deux hypothèses : les albums Spencer sont effectivement constitués après les volumes du Prince Eugène et Pierre-Jean Mariette participe activement à la seconde entreprise. L'inventaire permet également d'affirmer que l'œuvre de Giovanni Benedetto Castiglione est conservé de manière intacte depuis sa constitution.

O La collection du Pape Pie VI restructurée

À l'origine, le fonds antique d'estampes de la bibliothèque papale s'élève à 30'000 pièces⁶⁶⁰. Dès le début de son pontificat en 1775, Giovanni Angelo Braschi, le pape Pie VI, porte un intérêt particulier aux estampes. Le cardinal milanais Giovanni Archinto (1736–1799), préfet du Sacro Palazzo Apostolico, engage dès lors Bartolomeo Borroni, un orfèvre, pour opérer une sélection des meilleures estampes du fonds et coller celles-ci dans des albums : « separare le duplicate migliori per formare una serie che resti alla

⁶⁵⁷ À l'instar du volume conservé à Bologne.

⁶⁵⁸ Liste du contenu de l'album Spencer : Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.

⁶⁵⁹ L'argument est repris plus en détail dans le chapitre 6.

⁶⁶⁰ Sur l'histoire de la collection d'estampes de la Biblioteca Apostolica Vaticana, voir l'article de Barbara Jatta : Jatta, Barbara, « Il 'fondo antico' di stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana », in : *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 15.2008, pp. 271-301.

Libraria⁶⁶¹ ». Ainsi, de 1775 à 1779, 17'727 estampes sont distinguées pour leur qualité et mises en 163 volumes à la fin du siècle. Cette dernière activité est toujours en cours en 1782⁶⁶². Les recueils in-folio sont constitués d'une reliure en cuir marmorisé et décorée de motifs floraux en or. L'ordre des ouvrages suit le classement habituel commençant par l'école italienne, suivie de celles allemande, flamande, et française et de quelques sujets thématiques⁶⁶³.

Outre la réorganisation de la collection, le pape entreprend la construction d'une *Stanza delle Stampe* pour accueillir le fonds antique remis à jour. Détruite en 1820, cette salle dédiée à la collection d'estampes se situait près du Salone Sistino, où se trouve aujourd'hui le Museo Chiaramonti. Le décor est réalisé entre 1784 et 1786 par différents maîtres, dont le peintre lucquois Bernardino Nocchi (1741-1812) qui s'occupe des fresques⁶⁶⁴. Sur le plafond, le visiteur apercevait une allégorie mettant en scène la Peinture présentant à la *Fama* le portrait de Pie VI pour le transporter au temple de la Gloire. En plus d'une apothéose du pape, les portraits des plus grands graveurs étaient représentés dans cette salle. Aux côtés de Marcantonio Raimondi, Albrecht Dürer, Parmigianino et Rembrandt, figurait le portrait de Giovanni Benedetto Castiglione. Cette présence démontre qu'une place importante est octroyée à l'artiste génois dans l'histoire de la gravure.

Le recueil de l'école génoise, contenant les œuvres de Giovanni Benedetto Castiglione, constitue le soixante-douzième et dernier volume de l'école italienne⁶⁶⁵. Résultant de la nouvelle organisation mise en place à la fin XVIII^e siècle, il est composé de quatre-vingt-dix-neuf estampes d'après Luca Cambiaso et Giovanni Battista Paggi, de Giovanni Benedetto Castiglione ainsi que de Bartolomeo Biscaino. Il ne contient pas de titre et de nombreuses pages sont laissées libres, avant ou après l'œuvre d'un maître, mais également au milieu des estampes d'un même artiste. L'ensemble des eaux-fortes de

⁶⁶¹ BAV, Arch. Biblio., n° 81, pp. 7-8 ; JATTA 2008, p. 273.

⁶⁶² Comme l'indique le document d'archives, relevé par Barbara Jatta : BAV, Arch. Bibl., n° 41, p. 110.

⁶⁶³ Voir par exemple, la proposition de classement de Carl Heinrich von Heineken : HEINEKEN 1771, pp. 3-6.

⁶⁶⁴ Dans son article, Barbara Jatta décrit tout le décor de la *Stanza delle Stampe* : JATTA 2008, p. 272.

⁶⁶⁵ [Raccolta d'incisioni del Castiglione e della scuola genovese]. Le volume, de dimensions 71 x 48 cm, est recouvert de cuir avec des décorations dorées au dos ; l'intérieur est recouvert de papier marmorisé. L'inscription suivante se lit sur le dos du volume : "STAMPE / DI / CASTIG. / E SCVOL. / GENOV.". Le volume fait partie du fonds antique de la Biblioteca Apostolica Vaticana et porte le numéro d'inventaire : Stampe V.72. Les estampes sont montées sur des feuilles provenant de la fabrique de papier de Bracciano, d'après leur filigrane. Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II).

Castiglione est par exemple divisé par six pages blanches. Dans cet ouvrage et dans l'album Spencer, l'intérêt se concentre sur les images représentant l'œuvre d'un peintre, et non sur les estampes comme instrument d'un connaisseur. Le premier inventaire de la collection, datant de 1811 et décrivant le contenu de tous les volumes, certifie que le recueil contenant l'œuvre gravé de Giovanni Benedetto Castiglione est resté intact jusqu'à aujourd'hui⁶⁶⁶.

O Le fonds Lambertini à l'Istituto delle Scienze de Bologne

Reconnue pour sa qualité, la riche collection d'estampes de Prospero Lorenzo Lambertini (1675–1758), le pape Benoît XIV, subit plusieurs modifications et réorganisations pendant le XVIII^e siècle, jusqu'à son démembrement partiel au XX^e siècle par Paul Kristeller⁶⁶⁷. Son histoire coïncide avec diverses donations à l'Istituto delle Scienze de Bologne dans le courant du XVIII^e siècle. Aujourd'hui partiellement démembré, le volume contenant les eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione a pu être reconstitué dans son état de la fin du XVIII^e siècle, non pas au moment de sa possession par Lambertini, mais après l'arrangement des années 1790⁶⁶⁸. L'entreprise est rendue possible grâce au croisement de différentes sources : les documents d'archives, les anciens inventaires, les estampes conservées séparément et le recueil en question⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ JATTA 2008, p. 277.

⁶⁶⁷ Sur l'histoire de la collection, lire : Faietti, Marzia, « La donazione Lambertini : primi risultati di una ricostruzione dell'originaria raccolta di stampe », in : *Le pubbliche virtù : donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803–1982)*, Bologne : Alfa, 1983, pp. 67-86 ; Emiliani, Andrea, Bertelà, Giovanni Gaeta (éd.), *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca nazionale di Bologna*, Bologne : Alfa, 1970 ; Lugt, Frits, *Les Marques de Collections et d'Estampes*, Paris : Fondation Custodia, 1921 et 1956, L. 2696, [en ligne], www.marquesdecollections.fr, 13 octobre 2016.

Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II).

⁶⁶⁸ Istituto delle Scienze, *Diverse stampe genovese piemontese napolitane spagnole ciciliane monferine e prima di Gio Benedetto Castiglione Genovese Pittore V. Soprani fol. 123*, vol. XXXVII, in-folio, Bologne, Pinacoteca Nazionale.

⁶⁶⁹ Nous remercions Elena Rossoni, directrice de la Pinacoteca Nazionale di Bologna, pour sa disponibilité, ses conseils et son aide dans le travail de reconstitution.

Elena Rossoni a reconstitué deux volumes de la collection et a publié sa démarche : Rossoni, Elena, « Stampe bolognesi di 'Marc'Antonio Raimondi intagliatore'. Ricostruzione del secondo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna », in : *Aperto, Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n° 2, 2009 (mars 2010), [en ligne], <http://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it>, 12 juin 2015 ; Rossoni, Elena, « 'Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore'. Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna », in : *Aperto, Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca*

Lors de la création de l'Istituto delle Scienze autour de 1715, son fondateur Luigi Ferdinando Marsili (1658–1730) constitue un premier groupe d'estampes « dei più celebri Pittori, e Scultori » qu'il offre à l'institut à des fins didactiques⁶⁷⁰. À ce premier ensemble vient s'ajouter l'importante donation de Prospero Lambertini en 1751 de cinquante volumes d'estampes portant les armoiries Lambertini en fil d'or sur une couverture en cuir marron⁶⁷¹. Les recueils forment, aujourd'hui encore, le noyau de la collection du Gabinetto Disegni e Stampe de la Pinacoteca Nazionale de Bologne. Parmi les ouvrages, le trente-troisième tome, placé à la fin de l'école lombarde comme dernier représentant de l'école italienne, contient les estampes de Castiglione avec notamment celles de Bartolomeo Biscaino⁶⁷². La page de titre, rédigée à la plume, met le Grechetto à l'honneur : « Diverse stampe / genovese piemontese / napolitane spagnole / ciciliane monferine / e prima di / Gio Benedetto / Castiglione / Genovese / Pittore / V. Soprani / fol. 123 ». Un compte-rendu du 3 novembre 1777 indique que la collection fait l'objet d'une réorganisation, l'objectif étant de réunir les collections provenant de diverses origines et de supprimer les doubles⁶⁷³.

Par la suite, d'autres collections, dont celles d'Ubaldo Zanetti en 1780, viennent s'ajouter à ce groupe d'estampes. Avant 1785, le bibliothécaire Ludovico Montefani Caprara (1709–1785) établit un *Indice generale delle stampe Bolognesi : o sia di Benedetto XIV e di altre Raccolte fatte da diversi*, qui témoigne de l'agrandissement de la collection de douze ouvrages, passant à soixante-deux albums. Dans ce nouvel index, le recueil concernant Castiglione est toujours mentionné à la fin de l'école italienne en tant que « Scuole italiane diverse », c'est-à-dire à la suite de l'école lombarde, sans en faire partie comme dans le cas du classement précédent⁶⁷⁴. Il change de numéro et devient le quarante-et-

Nazionale di Bologna, n° 1, mai 2008, [en ligne], <http://aperto.pinotecabologna.beniculturali.it>, 12 juin 2015.

⁶⁷⁰ Pour l'histoire de la collection de la Pinacoteca Nazionale di Bologna, lire l'article : Rossoni, Elena, « Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII », in : *Aperto, Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n° 1, mai 2008, [en ligne], <http://aperto.pinotecabologna.beniculturali.it>, 12 juin 2015.

⁶⁷¹ ROSSONI 2008 (1), non paginé.

⁶⁷² *Nota di diverse stampe legate in numero 50 Tomi, che si presenta alla Santità di Nostra Signoria*, Gabinetto Disegni e Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

⁶⁷³ [Compte-rendu], Archivio di Stato di Bologna, Assunteria di Istituto, Diversorum, Biblioteca, 3 novembre 1770, b. 21, f. 24.

⁶⁷⁴ Montefani, Ludovico, *Indice generale delle stampe Bolognesi : o sia di Benedetto XIV e di altre Raccolte fatte da diversi*, Bibliografia bolognese, Gabinetto Disegni e Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna, b. 35, f. III, 1785.

unième volume de la collection. Sur le dos de la couverture actuelle, le numéro 41 est encore visible. À la suite de l'acquisition de la collection du comte Ludovico Savioli (1729–1804) en 1789, les estampes de l'Istituto delle Scienze subissent à nouveau un réarrangement complet, qui se poursuit jusqu'en 1792. Ce dernier agencement est destiné à faciliter l'usage et l'étude des pièces par les érudits. En effet, l'institution de recherche, dans laquelle sont conservés les volumes, impose une fonction didactique et publique à la collection qu'elle héberge. Selon Pietro Zani, l'entreprise apporte cependant plus de confusion que de clarté à l'ensemble ayant déjà subi de nombreuses modifications⁶⁷⁵.

La collection est alors constituée d'un recueil pour les diverses écoles italiennes mineures, comprenant entre autres les écoles génoise et napolitaine. Giovanni Benedetto Castiglione figure en tête de cet album classé dans l'ordre des écoles. Il est suivi de quelques estampes d'après Giovanni Andrea Podestà (1608–vers 1673), Luca Cambiaso et Bernardo Castello (1557–1629), puis de l'œuvre de Bartolomeo Biscaino, de Jusepe de Ribera et finalement des estampes de Salvator Rosa. La reconstitution a permis de retrouver l'ordre des pièces, mais non la composition exacte de chaque page, à l'exception de quelques cas où des hypothèses ont pu être formulées.

o *Un duc et connaisseur au tournant du XIX^e siècle : Albert de Saxe-Teschen*

Durant son séjour à Presbourg autour de 1768, le Duc Albert de Saxe-Teschen commence à rassembler une collection d'art⁶⁷⁶. Il fait ses premiers achats d'estampes

⁶⁷⁵ ZANI 1819, vol. I, p. 28. Notre travail de reconstitution du volume remonte à ce dernier arrangement.

⁶⁷⁶ Sur l'histoire de la collection, voir notamment le récent catalogue d'exposition : *The Origins of the Albertina : 100 Masterworks from the Collection*. Catalogue d'exposition, Vienne, Albertina, 14 mars–29 juin 2014, Ostfildern : Hatje Cantz etc., 2014 et la conférence d'Eva Michel lors du colloque international *Curieux d'estampes, collections et collectionneurs de gravures en Europe (1500-1815)*, Paris, 24-25 octobre 2014 : Michel, Eva, « Correspondance inédite du Duc Albert de Saxe-Teschen sur les origines de sa collection d'estampes : 'Un prégoût très satisfaisant de la magnificence de l'ensemble' », à paraître. Voir également : DOSSI 1998, p. 11 ; Koschatzky, Walter, « Die Gründung der Kunstsammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen : ein Beitrag zur Geschichte der Albertina », in : *Albertina-Studien : Jahresschrift der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. I, 1963, pp. 5-12, 47-62, 95-100.

Sa future femme, Marie Christine (1742–1798), lui aurait offert ses premières estampes, selon une lettre datant de janvier 1766 : [Lettre], Ungarisches Nationalarchiv, UNA, Budapest, P 298-8/a, Marie Christine à Albert Casimir, 8 janvier 1766, fol. 19r. Comme l'indique les correspondances découvertes récemment entre Durazzo et Albert de Saxe, commentées dans la contribution d'Eva Michel lors du colloque *Curieux d'estampes*, en 2014 à Paris.

auprès de Johann Georg Wille (1715–1808) à Paris⁶⁷⁷. En 1773, il rencontre le connaisseur génois Giacomo Conte Durazzo avec qui il conçoit une « Raccolta, che è Storia pratica della Pittura, e non già soltanto discorde unione di belle Stampe ». Vivant à Gênes comme envoyé de l'empereur depuis 1764, Durazzo fournit deux livraisons d'estampes à Albert Casimir : une de mille objets en 1776 et une, bien plus conséquente, de 30'000 pièces en 1784⁶⁷⁸. L'objectif de cette collection est de récolter un maximum d'estampes sur chaque artiste afin d'avoir une représentation critique de son œuvre⁶⁷⁹. Bien que Durazzo présente le concept comme novateur, il s'agit en fait d'un modèle traditionnel déjà employé dans de nombreuses collections au XVIII^e siècle⁶⁸⁰. Dans la seconde moitié des années 1780, à cause de différents événements politiques, Albert de Saxe-Teschen dédie peu de temps à sa collection. En revanche, de retour à Vienne dès 1794, le duc consacre ses loisirs à l'agrandissement et au classement de sa collection, activité qui s'intensifie à la mort de sa femme Marie-Christine en 1798 ainsi qu'à l'abandon de ses charges politiques quelques temps après⁶⁸¹. À ce moment, il engage Adam von Bartsch comme consultant pour le catalogage et l'achat de pièces supplémentaires⁶⁸².

La conception d'une collection d'estampes par le comte Durazzo est encore liée à une histoire de la peinture, ce qu'il précise dans le titre de son discours accompagnant la première livraison de 1776. Au contraire, Adam von Bartsch, en tant que graveur et conservateur de la collection impériale, s'intéresse à l'histoire de la gravure⁶⁸³. Albert

⁶⁷⁷ MICHEL 2015, p. 1. Sur Wille et ses relations internationales, voir : Décultot, Élisabeth (éd.), *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu : un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle, actes du colloque, Paris École du Louvre et UMR « Pays Germaniques (Transferts Culturels) » du CNRS/ENS*, 19-20 janvier 2007, Paris : École du Louvre (Rencontres de l'École du Louvre ; vol. 23), 2009.

⁶⁷⁸ Sur Durazzo, lire : MICHEL 2014, p. 16 ; DOSSI 1998, p. 13 ; Koschatzky, Walter (éd.), *Giacomo Conte Durazzo 1717–1794 : Zum Jubiläum des Wiener Burgtheaters 1776–1976*, Vienne : Albertina, 1976. Sur les livraisons, voir : BRAKENSIEK 2003, p. 527.

⁶⁷⁹ BRAKENSIEK 2003, p. 531.

⁶⁸⁰ Notamment par les Mariette pour les volumes du Prince Eugène, mais également pour la collection de Pierre Crozat. Voir entre autres : Ivaldi, Armando Fabio, « Il conte Giacomo Durazzo : ambasciatore imperiale a Venezia (1764–1784) », in : *La Casana*, n° 3, 50-2008, pp. 38-49 ; BRAKENSIEK 2003, pp. 530-541 ; Hattori, Cordélia, « The Drawings Collection of Pierre Crozat (1666–1740) », in : *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot : Ashgate, 2003, pp. 173-181 ; Koschatzky, Walter, « Der Discorso Preliminare des Grafen Durazzo. Ein Beitrag zur Geschichte der Albertina », in : *Albertina-Studien*, vol. II, n° 1/2, 1964, p. 14.

⁶⁸¹ MICHEL 2014, p. 25.

⁶⁸² Nous ne connaissons pas la date précise de son engagement. Néanmoins, il est possible qu'Albert Casimir rencontre Bartsch à Bruxelles en 1784. En 1812, Bartsch offre toujours ses services au duc. MICHEL 2014, p. 26 ; BRAKENSIEK 2003, p. 537. ; DOSSI 1998, p. 51.

⁶⁸³ Lire la comparaison analytique entre les deux spécialistes dans l'ouvrage de Brakensiek : BRAKENSIEK 2003, pp. 540-541.

Casimir travaille lui-même à la constitution de sa collection avec l'aide d'autres connaisseurs. Ses volumes sont l'œuvre d'un connaisseur qui cherche toujours les pièces manquantes et celles d'une qualité supérieure. Étudiant minutieusement le marché et les ventes aux enchères, il se construit une bonne représentation des prix demandés⁶⁸⁴. Dans le but de créer une histoire de l'art exhaustive, son activité s'étend sur plusieurs dizaines d'années⁶⁸⁵.

Avant d'être compilée en volume, la collection du Duc est conservée en portefeuilles⁶⁸⁶. Le passage d'un mode de conservation à l'autre est probablement exécuté dans les dernières années du XVIII^e siècle ou au début du siècle suivant. Lors de la constitution des volumes, le recueil du Prince Eugène, conservé à la Hofbibliothek de Vienne, sert certainement de modèle. Plusieurs similitudes sont en effet perceptibles entre les deux albums, notamment au niveau du classement des pièces. Constitué quelques quatre-vingt ans plus tard, le volume du Duc Albert intègre cependant de nouvelles pratiques en matière de contenu et de classement. En effet, la conception d'une collection d'estampes se modifie à cette période : il ne s'agit plus d'un groupe d'images en vue de représenter une histoire de la peinture, mais bien d'une étude scientifique de l'estampe en tant qu'œuvre autonome. La réunion de divers états et qualités d'impression importent beaucoup au duc, qui sait estimer les conditions de conservation des œuvres. D'ailleurs, celui-ci met en garde l'« inspecteur » de coller les estampes que par les bords et de ne pas les couper⁶⁸⁷. Les estampes sont donc réunies pour leurs qualités matérielles propres et non pour ce qu'elles représentent. Cette approche existe certes dans le courant du XVIII^e siècle ; elle devient cependant plus rigoureuse et systématique. Malgré sa date de constitution tardive, au tournant du XIX^e siècle, l'analyse de cet album apporte un complément pertinent à notre travail et conclut ce siècle de collectionnisme d'estampes.

Le recueil analysé dans ce chapitre comprend l'œuvre de Giovanni Andrea Podestà, suivi de ceux de Giovanni Benedetto Castiglione, de Bartolomeo Biscaino et de Francesco

⁶⁸⁴ MICHEL 2014, p. 25.

⁶⁸⁵ MICHEL 2014, p. 28. Comme l'indique également les correspondances découvertes récemment entre Durazzo et Albert de Saxe : voir la contribution d'Eva Michel dans les actes du colloque *Curieux d'estampes*, à paraître.

⁶⁸⁶ BRAKENSIEK 2003, p. 535.

⁶⁸⁷ Lettre d'Albert : BRAKENSIEK 2003, p. 536.

Amato⁶⁸⁸. Contrairement à d'autres volumes de la collection ducale, il subit, semblerait-il, peu de modifications dans le cours de son histoire. L'état reconstitué, qui est présenté dans le cadre de cette étude, précède la publication, en 1821, du dernier tome du *Peintre-graveur* d'Adam von Bartsch, dans lequel figure le catalogue de Castiglione. Il remonte donc du vivant d'Albert Casimir, qui décède en 1822. Il est possible de soutenir une telle affirmation par l'étude minutieuse de la section sur Castiglione dans l'ouvrage du *Peintre-graveur*⁶⁸⁹. Pour l'énumération des pièces dans son répertoire, Bartsch s'appuie en priorité sur le classement de la collection du Prince Eugène et parfois sur celui du recueil du Duc Albert. À titre d'exemple, il suit l'ordre dans lequel sont collées les grandes têtes orientales dans le volume du Prince Eugène alors que pour les petites têtes, il se réfère au classement du Duc Albert. Dès lors, si la disposition des pièces dans le volume ducal était, au contraire, postérieure à la mort d'Albert, toutes les estampes de Castiglione suivraient l'ordre présenté dans le répertoire de Bartsch, et non seulement les petites têtes orientales. Or, le classement se fonde sur d'autres critères, comme nous l'analyserons dans ce chapitre.

Une des rares modifications apportées au recueil concerne les estampes conservées en plusieurs exemplaires, lors de la fusion avec la collection de la Hofbibliothek, qui sont retirées de l'album et vendues en 1925. Un inventaire, datant du XIX^e siècle, permet d'identifier les pièces manquantes et d'affirmer que le volume ne subit pas d'autres modifications pendant son histoire⁶⁹⁰. Son état quasiment original est une conséquence directe de la réputation moins importante du maître génois : dès lors, sa restructuration ne semble pas une priorité, comme pour les maîtres plus importants.

⁶⁸⁸ Le volume, de dimensions 65,3 x 46,9 X 6,1 cm, est recouvert de cuir marron clair ; la couverture est très ouvragée avec beaucoup de décorations dorées et la tranche est dorée. Il est conservé à l'Albertina de Vienne et porte le numéro d'inventaire : Italien nach Sektion III/15. Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II).

⁶⁸⁹ Voir l'analyse approfondie du *Peintre-graveur* de Bartsch dans le chapitre suivant.

⁶⁹⁰ L'inventaire est établi après le catalogue de Bartsch puisqu'il contient les références à cet ouvrage, mais avant la vente des estampes en 1925. Une datation plus précise ne peut pas être avancée pour le moment.

La formation de l'œuvre gravé de Castiglione

Le contenu formant l'œuvre de Giovanni Benedetto Castiglione, observé dans les collections, est passablement constant tout au long du XVIII^e siècle, même si des variations et de légères modifications apparaissent. Il est généralement constitué des principales pièces bibliques, mythologiques et philosophiques et des deux séries de têtes orientales⁶⁹¹. Il importe de réunir les estampes les plus représentatives des thèmes traités par le maître génois, qui sont au nombre de quarante-huit, ainsi que des estampes d'après ses peintures ou dessins et la *Résurrection de saint Lazare* par le frère Salvatore. Les raisons de cette régularité sont indéterminées, puisque le premier répertoire de ses eaux-fortes est publié dans le dernier quart du XVIII^e siècle, soit après la constitution de la plupart des collections analysées⁶⁹². Les premiers catalogues de vente et manuels énumérant une sélection des estampes de Castiglione ne se lisent pas non plus avant la deuxième moitié du XVIII^e siècle⁶⁹³. L'œuvre du maître génois est sans doute suffisamment connu pour que la réunion de ses pièces soit si constante.

Le nombre d'estampes de la main de Giovanni Benedetto Castiglione réunies dans les collections du XVIII^e siècle oscille entre une quarantaine et une soixantaine de pièces. Ce chiffre dépend bien évidemment de la disponibilité des œuvres et des moyens du collectionneur. Avec une volonté d'exhaustivité, le volume du Prince Eugène compte soixante-cinq estampes de Castiglione et quatorze d'après ses œuvres⁶⁹⁴. La même ambition de totalité stimule le Duc Albert à réunir soixante-sept eaux-fortes du maître génois. Les autres volumes, ceux de la famille Spencer, du Pape Pie VI et de l'Istituto delle Scienze, possèdent une sélection d'œuvres plus réduite, contenant respectivement quarante-huit, trente-neuf et trente-sept eaux-fortes de Castiglione et treize, seize et huit estampes d'après ses tableaux et dessins. Dans la collection du pape Pie VI, aucune

⁶⁹¹ Les numéros, selon le catalogue de Bellini, des estampes figurant généralement dans l'œuvre de Castiglione : Bellini 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 11-12, 13-14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23-38, 41-45, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64 et 82. Voir l'annexe IV.

⁶⁹² Il s'agit du répertoire établi par Carl Heinrich von Heineken dans son *Dictionnaires des artistes*, que nous analysons dans le prochain chapitre : HEINEKEN 1789, pp. 697-702.

⁶⁹³ À l'exception des six estampes mentionnées par Joachim von Sandrart en 1675 : SANDRART 1675, vol. II, livre 2, pp. 209-210.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, pp. 381-382 ; anonyme, *Catalogue d'un recueil d'estampes choisies*, Bruxelles, 1754, pp. 31-32 ; Vleminckx, H., *Catalogue d'une très-riche collection des livres, tableaux et estampes, tant reliées qu'autres, [...] par C. H. Francolet*, Bruxelles, 1764, pp. 33-34.

⁶⁹⁴ Les chiffres suivants concernent le nombre d'exemplaires et non d'eaux-fortes différentes de la main de Giovanni Benedetto Castiglione.

importance n'est accordée à la réunion d'une série complète ou à la présence des eaux-fortes majeures de l'artiste, c'est-à-dire celles qui sont constamment mentionnées et présentes dans l'œuvre du maître.

Le roi Georges III, qui achète sa collection de Castiglione en bloc au consul anglais Joseph Smith, possède au moins soixante-et-une eaux-fortes de sa main. Les collections de C. H. Francolet et de Pierre-Jean Mariette comprennent également une soixantaine de pièces⁶⁹⁵. En revanche, d'autres collections, comme le cabinet de Stanislas Auguste, dernier roi de Pologne, comptent trente-deux eaux-fortes de la main de Castiglione⁶⁹⁶. Les rares collections d'amateurs, composées d'une seule dizaine de pièces, datent pour la plupart de la fin du XVIII^e siècle, telles que celles ayant appartenu à Michael Huber et Denis-Charles Buldet (1724–1797)⁶⁹⁷. En moyenne, les collectionneurs semblent posséder une cinquantaine d'estampes, constituant l'œuvre général de Giovanni Benedetto Castiglione sans compter les pièces rares.

o Les estampes autographes

Les eaux-fortes de la main de Giovanni Benedetto Castiglione sont, au cours du XVIII^e siècle, fréquemment mélangées aux estampes d'après le maître⁶⁹⁸. L'ensemble est composé de sujets bibliques, de thèmes philosophiques et mythologiques, de bacchanales, de scènes pastorales et d'études de têtes⁶⁹⁹. L'album Spencer contient les

⁶⁹⁵ Soixante-deux estampes pour la collection de Francolet et soixante-huit pour celle de Mariette : VLEMINCKX 1764, pp. 33-34 ; Basan, Pierre-François, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette [...]*, Paris, 1775, p. 238.

⁶⁹⁶ Zb. Król.Wol. 370, n° 1-32, numéro d'inventaire : Inw.zb.d. 10512-10543. Nous remercions Jolanta Czerwiewska de nous avoir fourni cette information.

⁶⁹⁷ HUBER 1787, pp. 429-430 ; Regnault-Delalande, François-Léandre, *Catalogue de tableaux, dessins encadrés et en feuilles, nombreuses collections d'estampes, d'après les maîtres célèbres des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande, d'Allemagne, d'Angleterre & de France [...]*, composant le cabinet & le fonds de commerce de feu le Cen Buldet, ancien marchand d'estampes, Paris, 1797.

⁶⁹⁸ Pour des questions de clarté, nous avons décidé d'analyser les estampes de et d'après Castiglione de manière séparée.

⁶⁹⁹ Toutes les estampes présentes dans les collections étudiées sont référencées dans l'annexe IV.

Sujets bibliques : *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 1 et 61), *Rachel cachant les idoles de Laban* (Bellini 2), *Thésée cherchant les armes de son Père* (Bellini 13), *le Rêve de Joseph* (Bellini 18), *la Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19 et 22), *la Fuite en Egypte* (Bellini 20), *la Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57), *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58) et *la Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59). Sujets philosophiques et mythologiques : *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14 et 63), *la Mélancolie* (Bellini 15), *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16), *Marsyas et Olympe* (Bellini 17), *le Génie de Castiglione* (Bellini 56) et *Circé transformant Ulysse* (Bellini 60). Bacchanales : *Fête du Dieu Pan* (Bellini 10), *Satyres avec la statue de Priape* (Bellini 11) et *Satyre allongé devant un vase sur un piédestal* (Bellini 12).

estampes les plus répandues de Castiglione, citées précédemment, sans les particulières. Le volume du Prince Eugène est plus exhaustif : outre les pièces standard, il contient les esquisses de paysage (Bellini 46-49 et 50-55) et les *Trois vaches* (Bellini 92), qui sont perçues comme des estampes rares. Elles sont également visibles dans la collection d'Albert Casimir.

Dans le volume du Pape Pie VI, il manque quelques pièces considérées comme majeures, puisqu'elles sont présentes dans tous les œuvres et dans toutes les descriptions des catalogues de vente, à savoir la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57) ou encore *Circé transformant Ulysse* (Bellini 60). Les pendants ne sont pas non plus complets : le *Satyre allongé devant un vase sur un piédestal* (Bellini 12) n'est pas accompagné de son correspondant, les *Satyres avec la statue de Priape* (Bellini 11). En contrepartie, le volume contient des estampes moins répandues, telles que la *Nativité* non aboutie (Bellini 62) et les deux personnages orientaux (Bellini 39 et 40)⁷⁰⁰. L'histoire religieuse est représentée principalement par les estampes d'après Castiglione. Les scènes bibliques sont en effet peu nombreuses et concernent en priorité le thème de la Nativité, regroupant la *Nativité* horizontale (Bellini 22), la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19), la *Nativité* inachevée (Bellini 62), une *Pietà* d'un anonyme italien du XVII^e siècle et la *Résurrection de Lazare* de Salvatore Castiglione.

Constitué à la même période dans une autre région d'Italie, le volume de l'Istituto delle Scienze de Bologne est également composé d'une sélection de pièces avec plusieurs absences d'eaux-fortes principales. En effet, la *Nativité* horizontale (Bellini 22), la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57), *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58) ou encore les bacchanales (Bellini 10, 11 et 12) manquent à l'ensemble et les deux séries de têtes orientales ne sont pas complètes : la petite étant composée de treize pièces au lieu de seize et la grande de trois pièces au lieu de six. Le contenu de l'œuvre de Castiglione provient majoritairement de l'ancienne collection du pape Benoît XIV⁷⁰¹. Néanmoins, le fonds Lambertini n'est pas resté intact et plusieurs estampes sont retirées de l'ensemble et vendues séparément, comme en témoigne par exemple une impression

Pastorales : *Berger à cheval* (Bellini 5), *Deux bergers et un âne* (Bellini 6) et des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 7). Études de têtes : Bellini 8, 23-38 et 41-45.

⁷⁰⁰ Barbara Jatta confirme qu'il s'agit d'un fait général à l'ensemble de la collection : le fonds antique est composé de l'œuvre des artistes avec des estampes rares et peu connues. JATTA 2008, p. 278.

⁷⁰¹ Le timbre Lambertini est apposé sur vingt-neuf pièces contre huit qui sont vraisemblablement d'une autre provenance.

de Bartolomeo Biscaino portant le timbre Lambertini qui est conservée au Museo di Capodimonte de Naples⁷⁰². À l'origine, la collection Lambertini possède certainement les pièces principales⁷⁰³.

La constance des pièces présentes dans les collections au long du siècle indique que l'œuvre de Castiglione se forme très tôt et évolue peu. Au fil des décennies, néanmoins, quelques pièces sont ajoutées au groupe et d'autres en sont retirées⁷⁰⁴. Deux eaux-fortes sont présentes dans les collections du début du siècle et absentes à partir de la fin du XVIII^e siècle : la *Sainte Famille adorée par les anges* (Bellini 64) et l'*Adoration des bergers* (Bellini 82). Les commentaires de Pierre-Jean Mariette jouent peut-être un rôle dans le retrait de la première eau-forte. En effet, le connaisseur français ajoute la *Sainte Famille adorée par les anges* dans les volumes du Prince Eugène et des Spencer, mais indique, dans la liste du second, que l'estampe doit être considérée de la main de Pier Francesco Mola.

Au contraire, des eaux-fortes, ne figurant pas dans l'œuvre au début du XVIII^e siècle, y sont insérées à la fin du siècle. Trois nouvelles pièces rejoignent le groupe à cette période : une *Nativité* inachevée (Bellini 62) et deux personnages orientaux (Bellini 39 et 40). Elles sont visibles dans les volumes du Pape Pie VI et d'Albert Casimir. Cependant, l'album de l'Istituto delle Scienze possède l'estampe du personnage oriental au béret (Bellini 39) avec le timbre Lambertini, ce qui signifie que, parfois, cette eau-forte est comprise dans l'œuvre de Castiglione au milieu du XVIII^e siècle déjà. En revanche, la *Nativité* inachevée figure certes dans le volume bolonais, mais dans la section consacrée à Bartolomeo Biscaino. Elle porte d'ailleurs l'inscription à l'encre brune « Biscaino ». Pierre-Jean Mariette acquiert tardivement la *Nativité* inachevée pour sa propre collection, ce dont témoigne un dessin exécuté par lui-même, destiné à remplacer l'estampe, qu'il accompagne de l'inscription suivante : « Esquisse [...] d'une Estampe de Benedette que possède M. Zanetti à Venise et qu'il estime être unique. Il prétend que la plaque qui est demeurée imparfaite, n'a tiré que quelques épreuve [sic]. Je l'ai trouvé à

⁷⁰² Naples, Museo di Capodimonte, numéro d'inventaire 90415.

⁷⁰³ Nous n'avons, par exemple, jamais vu la série de têtes orientales figurer dans une collection de manière incomplète. C'est pourquoi, nous estimons que les lacunes proviennent certainement des réarrangements continuels de cette collection.

⁷⁰⁴ La présence ou non de certaines estampes est certes toujours sujette à la disponibilité des œuvres et aux intentions de leur collectionneur. Il semble néanmoins qu'une tendance générale se dessine.

Paris chez Boucher le peintre et j'en ai enrichi mon œuvre l'ayant achetée à sa Veuve. Mariette 1771. » L'attrait pour cette pièce est sans doute lié à son caractère inachevé. Selon Zanetti et Mariette, le processus de morsure n'a pas réussi. Les exemplaires sont donc rares. L'eau-forte présente dès lors un intérêt pour le connaisseur qui recherche un œuvre complet de Castiglione et qui peut étudier le processus de création de l'artiste dévoilé dans un travail non terminé.

o *D'après Castiglione : les estampes de traduction et les copies*

- Les estampes d'après son œuvre

L'œuvre de Giovanni Benedetto Castiglione est composée, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, d'estampes exécutées par lui-même et d'autres gravées d'après ses peintures ou dessins. Ces dernières représentent son œuvre en image et font partie intégrante du groupe. Les quatre collections du XVIII^e siècle réunissent un petit nombre de pièces d'après Giovanni Benedetto Castiglione. Compilé au tournant du XIX^e siècle avec de nouveaux critères de classement, le volume d'Albert de Saxe sépare les œuvres selon leur auteur et non les inventeurs ; ainsi, la section « Castiglione » ne contient aucune estampe d'après ses œuvres.

À l'exception de la collection de Bologne, trois volumes du XVIII^e siècle comportent la série complète de douze estampes gravées par Claude Macé⁷⁰⁵. Ce dernier traduit des dessins, provenant de divers fonds, qui sont attribués à l'époque à Giovanni Benedetto Castiglione. Cette série est créée peu après la mort du maître génois, vers 1665–1670, et publiée par deux éditeurs dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁷⁰⁶. Elle est un élément important des collections. Les albums du début du siècle, ceux d'Eugène et des Spencer, comportent en outre une manière noire de Louis Bernard (actif jusqu'en 1717) représentant une pastorale avec des moutons⁷⁰⁷. La collection du Prince Eugène possède

⁷⁰⁵ ROBERT-DUMESNIL 1842, pp. 279-284. Voir l'article de Catherine Monbeig Goguel : Monbeig Goguel, Catherine, « Benedetto Castiglione et le goût français. Un point d'enquête : les dessins pour la suite gravée par Guillaume Chasteau », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris : Réunion des Musées nationaux, pp. 337-343.

⁷⁰⁶ Voir le chapitre de transition sur les éditeurs.

⁷⁰⁷ Weigert, Roger-Armand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, vol. 1, 1939, n° 10, p. 366. Voir la reconstitution des volumes en question (Tome II).

par ailleurs la feuille de Michel Lasne (vers 1590–1667) éditée par Pierre II Mariette⁷⁰⁸. Quant au volume du Pape Pie VI, il contient deux exemplaires de la même gravure de Macé, éditée une fois par Guillaume Chasteau et une fois par Coypel, avec quelques traits ajoutés. De plus, il s'ouvre avec trois des cinq estampes de Pietro Monaco gravées entre 1743 et 1763, après la constitution des deux premiers albums analysés dans ce chapitre⁷⁰⁹. Le recueil de l'Istituto delle Scienze possède un mélange d'œuvres d'après Castiglione : quatre pièces de la série de Macé, dont trois portent le timbre Lambertini, deux estampes de la série de Zompini, une de Ferdinando Gregori (1743–1804) et une gravure au trait de Francesco Bartolozzi sans la manière de lavis⁷¹⁰. La sélection des pièces d'après Castiglione est le résultat de toutes les modifications et restructurations que subit le volume durant le XVIII^e siècle : il en ressort un ensemble disparate, déjà relevé pour les estampes de la main de Castiglione.

Sur les dernières pages du volume du Prince Eugène, vingt-huit estampes d'après Castiglione sont ajoutées à la fin du XVIII^e siècle et huit autres au début du XIX^e siècle. Le premier ajout est composé de cinq pièces de Pietro Monaco, quatre épreuves doubles de Claude Macé, une estampe de Saint-Non, une autre de Gregori, quatre anonymes et la série de Gaetano Zompini de 1786⁷¹¹. Toutes ces pièces sont décrites dans la liste du contenu à la fin du volume. En revanche, les huit estampes, ajoutées probablement au XIX^e siècle, ne sont pas mentionnées dans l'inventaire. Il s'agit de la série de gravures en manière de lavis de Francesco Bartolozzi d'après les dessins de Castiglione, qui est collée sur des pages ajoutées⁷¹². Les albums du Prince Eugène et des Spencer contiennent, dans leur état original, seulement quelques estampes d'après Castiglione puisqu'il existe peu d'interprétations du maître au moment de leur création. Ils regroupent donc la série de Claude Macé, la manière noire de Bernard et, pour l'album viennois, la gravure éditée

⁷⁰⁸ CHENNEVIERES/MONTAIGLON (éd.) 1851–1853, p. 337. Voir la reconstitution du volume (Tome II).

⁷⁰⁹ Le Blanc, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des gravures de toutes les nations [...]*, Paris, Émile Bouillon, 1888, vol. III, n° 56-167, p. 38 (non détaillé).

⁷¹⁰ Respectivement : ROBERT-DUMESNIL 1842, vol. VI, n° 112, p. 279 ; ROBERT-DUMESNIL 1842, vol. VI, n° 114, p. 280 ; ROBERT-DUMESNIL 1842, vol. VI, n° 112, pp. 280-281 ; ROBERT-DUMESNIL 1842, vol. VI, n° 123, pp. 283-284 ; TIB, vol. 46, n° 79 et 80 ; ZANI 1820, vol. V, 2^e partie, n° 4, p. 19. Une estampe identique à celle de Bartolozzi est visible dans la collection des Harvard Art Museums, numéro d'inventaire G9074. DE ANGELIS 1810, n° 5, p. 134 ; DE ANGELIS 1810, n° 3, p. 134 ; Calabi, Augusto, Baudi di Vesme, Alessandro, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de A. De Vesme entièrement réformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi*, Milan : Guido Modiano, 1928, n° 470.

⁷¹¹ ZANI 1820, vol. V, 2^e partie, n° 4, p. 19 ; BELLINI 1985, vol. 46, n° 37, 38, 41, 46, 49-54, 75-86. Voir la transcription de la table dans l'annexe VI.

⁷¹² BELLINI (éd.) 1985, vol. 46, n° 10-18 ; CALABI/DE VESME 1928, n° 1-8.

par Pierre II Mariette. Les ajouts suivants se justifient par la volonté de rassembler l'œuvre d'un artiste de manière exhaustive.

- Les estampes de ses élèves

La récurrence de l'eau-forte de Salvatore Castiglione dans l'œuvre de Giovanni Benedetto incite à réfléchir sur la définition de l'auteur d'un œuvre. Selon Roger de Piles, les connaisseurs des beaux-arts classent les artistes en recueil selon le maître et ses élèves⁷¹³. En effet, les pièces de ses élèves ou d'autres suiveurs travaillant dans son atelier ne font pas l'objet d'une distinction au sein du groupe. L'estampe principale de Salvatore Castiglione, la *Résurrection de saint Lazare*, fait toujours partie de l'œuvre de Giovanni Benedetto. Dans leurs inventaires, les Mariette attribuent non seulement l'exécution mais également l'invention de la composition à Salvatore : « Jesus Christ resuscitant Lazare, inventé & gravé par Salvator Castiglione frere de Benedette⁷¹⁴. » L'auteur est certes spécifié, mais l'eau-forte est classée parmi les œuvres du maître. Parfois, la *Résurrection de saint Lazare* de Salvatore remplace même l'eau-forte sur ce thème de Giovanni Benedetto (Bellini 59), comme dans la collection du Pape Pie VI qui contient l'estampe de Salvatore et non celle de Giovanni Benedetto. Les collectionneurs se concentrent dès lors sur l'œuvre de l'atelier d'un maître et non sur le véritable exécuteur. Seul Albert Casimir place la feuille de Salvatore à la fin de la section de Giovanni Benedetto afin d'individualiser l'auteur de l'œuvre. Par ailleurs, la série des petites têtes orientales contient au minimum une estampe de la main de Salvatore Castiglione⁷¹⁵. En effet, le *Vieil homme avec la barbe* (Bellini 27), dont l'inscription « Salvatore / Castiglione » est visible sur un grand nombre d'exemplaires, parmi lesquels celui du Prince Eugène, fait sans exception partie du lot des seize petites têtes. La réunion d'une série prime sans contexte sur l'exécuteur réel. Néanmoins, dans ce dernier cas, de nombreux collectionneurs n'identifient sans doute pas correctement l'auteur du *Vieil homme avec la barbe*. En effet, Albert Casimir, qui distingue les œuvres de la main de Salvatore, aurait alors séparé l'estampe des têtes exécutées par Giovanni Benedetto.

⁷¹³ DE PILES 1699, p. 87.

⁷¹⁴ « Table des œuvres de Lespaignolet et de Beneditte », Album Spencer 6, p. 8.

⁷¹⁵ RUTGERS 2004.

- La présence de copies

Les copies d'après les eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione sont peu collectionnées dans l'œuvre du maître, les manuels mettant les collectionneurs en garde contre ces « mauvaises » estampes. Les volumes du Prince Eugène, des Spencer et d'Albert de Saxe ne rassemblent aucune copie. Seuls les recueils du Pape Pie VI et de l'Istituto delle Scienze en contiennent respectivement deux et une. Dans cette dernière collection, *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* exécutée par Castiglione est visible dans les premières pages alors que la copie en sens inverse se situe vers la fin de l'ouvrage et porte le timbre Lambertini. Dès lors, Prospero Lambertini collectionne la copie sans doute à la place de l'original. La page de l'album, maintenue lors des multiples réorganisations du volume, réunit cette estampe avec une eau-forte d'Antonio Travi (1609–1665), que ce dernier aurait réalisé d'après un dessin de Castiglione⁷¹⁶.

Le recueil du Vatican contient la copie des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 7) portant la signature erronée de « Gio. Bendetto Castiglione fecit » alors que l'estampe originale est absente. Le second cas concerne la représentation de *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63), dont le volume papal comprend tant l'exemplaire original que la copie. En conservant les deux estampes, l'intention est peut-être de les confronter l'une à l'autre puisque celles-ci sont collées sur une même page. Selon Barbara Jatta, ce type de rapprochement est fréquent dans les volumes du fonds antique⁷¹⁷. Il est en outre intéressant de relever que les matrices des deux copies présentes appartiennent sans doute à l'éditeur François Collignon. Leur acquisition est probablement une conséquence du lieu dans lequel le volume est constitué.

⁷¹⁶ Comme l'indique une inscription dans le volume napoléonien conservé à la Bibliothèque nationale de France : « M. Mariette a fait ce dessein d'après une estampe qui lui avoit été envoyée de Venise par Zanetti, et qui est gravées par Antoine Travi, dit de Sestri, d'après un dessein du Benedette : c'est un petit morceau rare. », Paris, Département des estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France, Inventaire 3881, p. 21.

⁷¹⁷ JATTA 2008, p. 278. La copie de *Temporalis Aeternitas* est d'ailleurs visible une seconde fois dans le volume sous une forme particulière, voir le point dédié aux estampes uniques dans ce chapitre.

o L'impact du contexte historique

- Disponibilité sur le marché

Le contexte, dans lequel les collections sont créées, a un impact certain sur leur contenu, comme l'illustre le cas du volume de la Biblioteca Apostolica Vaticana. Constituée en Italie, le recueil du pape Pie VI reflète les idées du collectionnisme de son pays. Dans l'œuvre de Castiglione, Bartolomeo Borroni inclut les deux copies des *Bergers et leur troupeau* et de *Temporalis Aeternitas*, qui sont certainement éditées à Rome par François Collignon⁷¹⁸, ainsi que deux estampes visibles dans cette collection et dans celle de Bologne, la *Dispute* et le *Sentier* (Fig. 120 et 121)⁷¹⁹. Au XVIII^e siècle, ces dernières sont décrites parmi le corpus de Castiglione dans les *Notizie istoriche* de Gori Gandellini, datant de 1771, que Bartolomeo Borroni utilise pour le travail de restructuration de la collection papale⁷²⁰. De plus, leur matrice appartient aux éditeurs romains De Rossi, qui la citent dans la section de Castiglione⁷²¹. Leur insertion dans l'œuvre du Grechetto n'est pas exclusive aux collections italiennes, même si le contexte joue certainement un rôle dans la considération de ces estampes. Hors d'Italie, les deux eaux-fortes sont recensées dans la collection parisienne de Gottfried Winckler (1731–1795) et le *Paysage* dans le portefeuille du Bruxellois C. H. Francolet⁷²².

Par ailleurs, plusieurs estampes, considérées à l'époque parmi les plus importantes du corpus de Castiglione, sont absentes des deux collections italiennes⁷²³. En effet, l'œuvre formé par Borroni exclut la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), *Circé transformant Ulysse* (Bellini 60) et la *Découverte des corps de saints Pierre et Paul* (Bellini 57). Cette dernière ainsi que *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58) font également défaut dans le volume bolonais. Or, les matrices de ces quatre eaux-fortes sont conservées en France dès le XVII^e siècle puisqu'elles sont achetées par Jean 1^{er} Leblond et sont probablement restées dans le pays⁷²⁴. Il est difficile de juger si le lieu des matrices joue un rôle dans la présence des estampes dans les collections, d'autant plus que le marché est

⁷¹⁸ Voir l'argument dans le chapitre transition sur les éditeurs.

⁷¹⁹ Dans le volume de l'Istituto delle Scienze, la *Dispute* porte le timbre Lambertini.

⁷²⁰ Comme l'indique Barbara Jatta : JATTA 2008, p. 274.

⁷²¹ DE ROSSI 1735, p. 50.

⁷²² VLEMINCHKX 1764, n° 187, p. 34 ; HUBER [1805], n° 495 et 497, pp. 113-114.

⁷²³ Sur la perception des chefs-d'œuvre gravés de Castiglione, voir le chapitre 6.

⁷²⁴ Après Leblond, elles sont acquises par Chéreau. Voir le chapitre sur les éditeurs des matrices de Castiglione.

international. Néanmoins, pour un collectionneur peu renseigné sur l'œuvre d'un maître, dont aucun catalogue complet n'est encore publié, quelques lacunes et erreurs sur l'authenticité de certaines pièces semblent inévitables.

- Une préférence pour les esquisses

Les *Têtes orientales* occupent une place importante dans l'œuvre de Castiglione et sont toujours présentes dans les collections. Ludiques et spontanées, elles connaissent un réel engouement au XVIII^e siècle, ce qu'atteste leur position centrale dans les ensembles analysés. Leur caractère récréatif et exotique plaît aux érudits et leur aspect esquissé les réjouit également⁷²⁵. Ce type d'estampes est recherché par les connaisseurs des Lumières qui y lisent une liberté et une rapidité d'exécution. Elles sont en outre une étude des multiples expressions du visage.

L'intérêt marqué pour les estampes ludiques, les esquisses dévoilant le travail de l'artiste et l'exotisme de l'Orient se notent également dans l'importance donnée à la série parmi les estampes de Castiglione, tant au sein de son groupe d'eaux-fortes que dans les descriptions de son œuvre. Les collections contiennent généralement les deux séries de têtes orientales, la petite et la grande, de manière complète⁷²⁶. Les suites, de seize petites têtes orientales et de six grandes têtes, ne varient pas en nombre depuis les premières descriptions au XVIII^e siècle. Le volume de Bologne est la seule exception, non seulement au niveau des recueils analysés, mais également de toutes les collections dont le catalogue énumère le contenu⁷²⁷. Il est néanmoins fort probable que, dans un premier temps, les séries soient réunies en entier, à l'instar de toutes les collections parcourues, et que cette dissémination soit une des conséquences des nombreuses restructurations du volume au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans le recueil du Pape Pie VI, l'ensemble des études de têtes est au contraire plus vaste et comprend plusieurs eaux-fortes qui ne font pas partie de la série. Bartolomeo Borroni souhaite probablement mettre en évidence le groupe des têtes orientales, dont le thème est particulièrement en vogue, et réunit dès lors un ensemble remarquable d'esquisses sans se préoccuper de

⁷²⁵ Lire à ce sujet : GRIENER 2011 ; GRIENER 2010, p. 201.

⁷²⁶ Le volume du Pape Pie VI omet deux grandes têtes (Bellini 44 et 45) ; il s'agit cependant d'une exception.

⁷²⁷ Voir à ce sujet l'annexe IV.

leur auteur. Le groupe est placé dans l'œuvre de Castiglione, qui devient le représentant italien principal de ce thème. Un tel mélange des têtes orientales est visible dans le portefeuille ayant appartenu à Karl Joseph von Firmian (1716–1782), ambassadeur à Naples⁷²⁸.

Aux côtés des études de personnages, les esquisses de paysages, exécutées sur les mêmes plaques, suscitent un intérêt certain chez les connaisseurs du XVIII^e siècle. Pour des raisons identiques, ces petites estampes plaisent particulièrement. Leur disponibilité réduite, par rapport aux eaux-fortes plus répandues de Castiglione, stimule d'autant plus les collectionneurs à acquérir quelques exemplaires. L'objectif n'est pas de réunir l'ensemble en tant que série unie, comme c'est le cas des têtes orientales. Albert de Saxe-Teschen, Joseph Smith et la famille Corsini à Rome, en possèdent seulement quelques exemplaires⁷²⁹. Seul le volume du Prince Eugène rassemble quasiment toutes les pièces recensées⁷³⁰. Aucune esquisse n'est par contre présente dans les albums Spencer, du Pape Pie VI et de l'Istituto delle Scienze.

De manière générale, les esquisses gravées de Castiglione attirent plus les collectionneurs que ses portraits. Les représentations d'Agostino Mascardi (Bellini 3) et d'Antonio Giulio Brignole (Bellini 9) exécutées par le maître génois ne font pas partie de ses estampes incontournables et sont donc présentes uniquement dans la collection d'Albert de Saxe-Teschen. Les deux portraits sont destinés à l'illustration d'un livre et, dès lors, ne sont peut-être pas perçus, comme des pièces de collection. La fonction initiale de ces eaux-fortes joue certainement un rôle dans leur insertion tardive dans l'œuvre de Castiglione.

⁷²⁸ L'arrangement n'est sans doute pas original. Voir à ce sujet : Muzii Cavallo, Rossana (éd.), *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte*, Trento : Temi, 1984.

⁷²⁹ Le volume d'Albert de Saxe-Teschen contient : Bellini 47, 48, 49 et 50 ; celui de Joseph Smith : Bellini 46, 47, 48, 49, 50 et 52 ; celui de la famille Corsini : Bellini 46, 47, 48, 49 (en deux exemplaires) et 52.

⁷³⁰ Il manque seulement l'esquisse portant le numéro Bellini 50 ; voir l'annexe IV.

Les critères de sélection

o Les premières impressions versus les épreuves des éditeurs

Les collections analysées sont toutes de très bonne qualité et de provenance prestigieuse ayant appartenu à des cabinets nobles ou princiers. Les estampes, même les exemplaires édités, sont généralement bien imprimées. À cause de leur nombre limité, les épreuves avant la lettre sont relativement rares. L'album Spencer contient seulement les estampes avec l'adresse De Rossi ; même si la qualité d'impression est moins fraîche, les exemplaires ne sont cependant pas retouchés au burin et il s'agit rarement des derniers états. La collection du Prince Eugène contient également les estampes avec la lettre des éditeurs et parfois même retouchées, comme le *Rêve de Joseph* (Bellini 18), bien que de nombreuses impressions du volume soient d'excellente qualité. Parmi les matrices ayant appartenu aux De Rossi, la collection du Prince Eugène contient deux pièces avant la lettre, la *Mélancolie* (Bellini 15) et la *Fête de Pan* (Bellini 10). Les eaux-fortes provenant de la collection Lambertini sont pour la plupart d'une qualité remarquable et plusieurs d'entre elles sont tirées avant la lettre, telles que *Thésée cherchant les armes de son père* (Bellini 13) et *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16). Sans inscription, ce dernier exemplaire permet d'observer comment Castiglione conçoit sa composition à l'origine car la dédicace habituellement visible obstrue l'espace du chemin entrepris par Diogène et casse dès lors la perspective construite dans la scène.

La sélection opérée par Bartolomeo Borroni pour le Pape Pie VI contient des impressions d'une très bonne qualité, même s'il s'agit souvent d'états plus tardifs. Les exemplaires appartenant aux De Rossi possèdent en effet tous l'adresse de l'éditeur et sont même parfois complètement retouchés, comme *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14). Quant à la collection d'Albert de Saxe, elle est composée de plusieurs estampes avant la lettre, telles que la *Mélancolie* (Bellini 15), la *Fête de Pan* (Bellini 10) et *Marsyas et Olympe* (Bellini 17). Par sa fraîcheur d'impression, *Thésée cherchant les armes de son père* (Bellini 13) est sans doute un des premiers tirages de la matrice ; elle comporte en outre un film teinté subtil sur l'ensemble de la composition. Cette eau-forte, ainsi que son pendant *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14), sont gravées avec une multitude de traits spécialement fins, qui rendent les bons tirages particulièrement rares. Cependant,

la coupe de l'estampe, supprimant la bordure inférieure, empêche d'affirmer si l'impression contient ou non l'adresse De Rossi.

Le volume du Prince Eugène regroupe aussi de nombreux exemplaires comportant un fond teinté, à l'image de la très belle impression des *Bergers marchant avec leur troupeau* (Bellini 7). La qualité de cette collection se note également dans les contrastes produits entre les zones d'ombre et de lumière dans la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57), ainsi que dans les variations d'épaisseurs des lignes imprimées dans les *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6). Ce tirage est en effet composé de traits d'une largeur importante aux côtés d'autres d'une grande finesse. Plusieurs estampes imprimées avec un film d'encre sont également visibles dans l'album Spencer, comme le tirage de la *Nativité avec Dieu le Père et les anges* (Bellini 22) sur lequel les retouches au brunissoir par Castiglione sont manifestes. Les feuilles des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) et des *Bergers marchant avec leur troupeau* (Bellini 7) collectionnées par Lambertini, sont, elles aussi, imprimées avec un film d'encre subtil laissé à certains endroits stratégiques. Dans la collection du Pape Pie VI, la qualité du tirage de l'*Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) est à relever puisque les ajouts de brunissoir sont clairement visibles ; il s'agit probablement d'une première épreuve⁷³¹.

O Les estampes « uniques »

L'estampe unique ou curieuse se manifeste sous plusieurs formes et attire généralement les collectionneurs pour diverses raisons. Trois cas se présentent dans les volumes analysés : la pièce inédite, le tirage avant la coupe de la plaque et les monotypes. La collection du pape Pie VI possède une estampe particulièrement étrange, composée de deux plaques de cuivre découpées après leur usage initial et imprimées sur la même feuille : il s'agit de la juxtaposition de la copie de *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63c) d'après l'estampe de Castiglione et de la *Battaglia del Re Tessi e del Re Tinta* de François Collignon gravée d'après Jacques Callot (Fig. 115-116). La deuxième matrice est taillée afin d'éliminer la scène de bataille et de conserver uniquement le cadre décoratif. La gravure de Collignon sert alors d'ornement à la copie d'après Castiglione qui, elle aussi, est coupée pour correspondre au format de son encadrement. Les marques des cuvettes

⁷³¹ Voir le chapitre 1 au sujet de cette estampe.

démontrent que les plaques sont effectivement découpées de la sorte. Un tel assemblage est probablement exécuté après la mort de Collignon. L'estampe est conservée dans la réorganisation de la collection du pape probablement pour son caractère décoratif et curieux. Il est en effet probable que l'aspect inédit motive Borroni à maintenir la feuille dans l'œuvre de Castiglione. Le nombre de tirages effectués de cette nouvelle composition est inconnu ; néanmoins, il s'agit sans doute d'une édition limitée⁷³². L'ajout d'une telle estampe dans la collection du pape, dont la copie sans cadre et l'original figurent également dans l'ensemble, indique que l'intérêt principal de ce volume est le plaisir des yeux. Cette insertion démontre une fois de plus que Bartolomeo Borroni ne constitue pas une collection pour un connaisseur, mais plutôt un ensemble de pièces agréables à l'œil destiné à divertir.

Une autre catégorie de pièces rares concerne les estampes comportant plusieurs compositions imprimées avant la coupe de la plaque de cuivre. Il s'agit d'exemplaires particuliers qui sont d'un intérêt majeur pour le connaisseur, contrairement à l'exemple précédent. En plus de leur caractère inédit, les épreuves d'essai dévoilent le processus de travail de l'artiste. Pierre-Jean Mariette possède par exemple la célèbre estampe de Castiglione, unique aujourd'hui, contenant six petites têtes orientales et quelques paysages (Fig. 44). Pierre-François Basan relève d'ailleurs cette pièce singulière dans le catalogue de vente de la collection du connaisseur : « six des petites Têtes se trouvent sur une même planche⁷³³. » Albert de Saxe-Teschen acquiert lui aussi un tel exemplaire composé de deux grandes têtes orientales (Bellini 45 et 44) encore liées sur la même plaque⁷³⁴. À l'origine, cette estampe possède en outre deux compositions de paysage au-dessus des têtes qui sont vraisemblablement découpées. La collection papale contient, quant à elle, deux impressions avant la taille du cuivre : une petite tête orientale avec un paysage (Bellini 31 et 50)⁷³⁵ ainsi qu'une autre avec des tests de l'ustensile servant à retirer le vernis de la plaque (Bellini 32). Pour cette dernière, les essais de pointe ne

⁷³² Cette indication ne peut pas être prouvée ; néanmoins la juxtaposition des matrices, déjà largement utilisées avant leur découpage, ne devait pas permettre de nombreuses impressions. D'ailleurs, il s'agit de l'unique exemplaire que nous avons rencontré.

⁷³³ BASAN 1775, p. 238. Voir également : Museum of Fine Arts Boston (éd.), *La vente Mariette : le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milan etc. : Electa etc., 2011.

⁷³⁴ À titre indicatif, voir Fig. 47 qui illustre un même exemplaire. À ce sujet, lire le chapitre de transition sur les éditeurs parisiens.

⁷³⁵ À titre indicatif, voir Fig. 45 qui illustre un même exemplaire.

représentent aucune composition. En conservant cette marge, la largeur de l'estampe dépasse celle des autres tirages collés sur la page d'un centimètre et demi et rompt ainsi l'uniformité de la composition. Dans ce volume, l'intérêt pour ces gribouillis ne réside probablement pas dans la compréhension du processus de création de l'artiste, mais dans la singularité de ces premières impressions. De telles estampes avant la coupe de la plaque sont des exemplaires particulièrement rares, mais surtout les impressions les plus fraîches. Pour un connaisseur, elles servent en priorité d'instrument de travail ; en revanche, pour un collectionneur *dilettante*, elles démontrent avant tout la valeur de sa collection, contenant des pièces uniques.

L'acquisition de quelques monotypes par Giovanni Benedetto Castiglione intéressent également les collectionneurs. Dans les recueils analysés, seul le volume d'Albert de Saxe-Teschen en contient cinq. Au XVIII^e siècle, le consul Joseph Smith collectionne aussi cinq monotypes qu'il vend avec le reste de sa collection au Roi Georges III. Le deuxième Duc de Devonshire acquiert également quelques monotypes qu'il conserve dans son château à Chatsworth⁷³⁶. Dans sa collection, Lambert Krahe possède, quant à lui, *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini mon. 4), qu'il achète durant son séjour à Rome⁷³⁷. Finalement, Dominique Vivant Denon (1747–1825) possède un monotype représentant le *Christ en Croix* (Bellini mon. 9) et une autre estampe particulière, qui sont ensuite acquis pour le Cabinet du Roi à la vente de sa collection en 1827⁷³⁸. L'*Enfant debout dans des ruines* (Bellini mon. 30) est un fragment de l'eau-forte *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63) retillé et imprimé avec le procédé du monotype (Fig. 122). En effet, l'encre est laissée en abondance sur toute la surface de la matrice et retirée seulement à certains

⁷³⁶ Pour la collection de Joseph Smith : Bellini mon. 2 (Fig. 31), mon. 10, mon. 11 et mon. 20 (Fig. 69). Pour le Duc de Devonshire : Bellini mon. 1, mon. 3, mon. 13. À l'exception de la *Création d'Adam* (Bellini mon. 1), ils sont encore conservés dans la collection Devonshire à Chatsworth.

⁷³⁷ Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogène cherchant un homme honnête*, sans date, monotype, 1^{ère} impression, 182 x 261 mm, Düsseldorf, Kunstpalast, FP 16344 D, Bellini mon. 4. Sur la collection de Lambert Krahe, lire les dernières études : Bering, Kunibert (éd.), *Lambert Krahe (1712–1790) : Maler, Sammler, Akademiegründer, actes de colloque*, Düsseldorf, Kunstakademie, 8–10 novembre 2012, Oberhausen : Athena, 2013 ; Brink, Sonja, Wismer, Beat (éd.), *Akademie. Sammlung. Krahe ; eine Künstlersammlung für Künstler*, Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag, [2013].

⁷³⁸ Ils sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale de France. Etat des acquisitions faites par la Bibliothèque royale à la Vente de M Denon en février 1827, n° 188, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Ye 37 rés. Lire à ce sujet : Bettagno, Alessandro, « Una vicenda tra collezionisti e conoscitori : Zanetti, Mariette, Denon, Duchesne », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 87-96.

endroits stratégiques afin de représenter la lumière. Les deux techniques se superposent donc sur une même plaque. Il est cependant peu probable que l'impression soit l'œuvre de Castiglione. Un tel exemplaire attire néanmoins par son caractère particulier, qui est certainement le motif principal de son acquisition pour le cabinet royal. Par leur singularité, les monotypes sont sans doute recherchés pour leur innovation technique, mais également pour leur caractère atypique.

o *L'acquisition de plusieurs exemplaires*

Les estampes de Castiglione figurant dans les collections Spencer et du Pape Pie VI sont toutes visibles en un seul exemplaire. En revanche, la collection du Prince Eugène possède à quatre reprises plusieurs impressions d'une même eau-forte, le volume d'Albert de Saxe en comprend six et celui de Bologne en réunit une paire⁷³⁹. Il est généralement question de tirages de deux états différents qui sont confrontés l'un à l'autre. Ainsi, le spectateur compare une première impression et une épreuve plus tardive, mais également un état antérieur et un autre postérieur aux retouches d'une planche ou à l'ajout d'une inscription. Dans la collection du Prince Eugène, *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 1) et *le Rêve de Joseph* (Bellini 18) sont disponibles dans leur premier état et, une seconde fois, avec les lignes des contours intensifiées. Dans la table du volume, les Mariette précisent que les retouches au burin sont effectuées par l'auteur⁷⁴⁰. Dès lors, selon la famille de marchands, un tel rapprochement sert à comparer deux impressions afin de comprendre les motivations de l'artiste à réviser sa planche. La confrontation de ces estampes propose donc un travail cognitif de distinction au spectateur qui relève les différences. Le connaisseur devient alors actif : il ne s'agit pas d'admirer seulement les images, mais également d'étudier les caractéristiques matérielles de l'eau-forte.

Les tirages multiples concernent aussi les pièces avant et après la lettre d'un éditeur, comme la *Mélancolie* (Bellini 15) dans le recueil du Prince Eugène et le *Satyre devant le dieu Pan* (Bellini 10) dans celui d'Albert Casimir. Ce dernier possède au surplus

⁷³⁹ Pour la collection du Prince Eugène, il s'agit de Bellini 1, 8, 15 et 18 ; pour celle d'Albert de Saxe-Teschen : Bellini 1, 10, 14, 15, 44 et 45 ; pour celle de Bologne : Bellini 16. Voir les détails dans l'annexe IV.

⁷⁴⁰ Voir l'annexe VI. Les retouches sont vraisemblablement effectuées par un tiers après l'achat des cuivres puisqu'elles servent avant tout à rehausser les traits usés de la matrice.

l'estampe avant la coupe de la plaque composée de deux grandes têtes orientales (Bellini 44 et 45), mentionnée précédemment, et les deux estampes imprimées une fois les matrices séparées. Cet ensemble permet à nouveau de comparer deux états différents de la même eau-forte et de se rendre compte de la fraîcheur d'une toute première épreuve face à une impression après une certaine usure de la plaque. L'Istituto delle Scienze possède *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16) en deux exemplaires, une fois avant la lettre et une autre avec la signature et la dédicace à Niccolò Simonelli.

La collection du prince Eugène contient en outre deux exemplaires du présumé autoportrait de Castiglione (Bellini 8), qui sont tous deux d'excellents tirages. La double présence de cette œuvre ne porte pas la même fonction que dans les cas précédents. Dans l'état actuel du volume, les impressions sont certes placées l'une au-dessus de l'autre. Cependant, initialement, seule une des deux estampes est collée en première page du volume, tenant ainsi le rôle de frontispice. La seconde se trouve parmi les grandes têtes orientales, puisque l'autoportrait fait partie de la série⁷⁴¹. Dans la disposition originale, les deux estampes ne sont pas confrontées sur une même page. Il n'est donc pas question de comparer les pièces, mais de les utiliser pour des fonctions diverses.

La présence de plusieurs exemplaires d'une même eau-forte au sein d'une collection suggère un intérêt pour les propriétés matérielles de l'estampe comme œuvre d'art en tant que telle et non comme seul support d'image. Les distinctions d'états, de tirages et de qualités d'impression sont donc mises en valeur en tant que caractéristiques propres à l'estampe. Suivant la fonction et le destinataire du volume, celui-ci contient ou non des répétitions de certaines pièces. En tant qu'objets de luxe, les recueils Spencer et du Pape Pie VI ne possèdent aucune eau-forte en deux exemplaires. En revanche, les trois autres collections ont une fonction didactique ou cognitive, qui justifie la présence de plusieurs impressions.

⁷⁴¹ Voir à ce sujet les chapitres 3 et 6.

Le classement dans les volumes

o *L'ordre privilégié*

« il faut de l'ordre dans les choses⁷⁴² »

De manière générale, les estampes de Giovanni Benedetto Castiglione sont organisées par sujet : les volumes débutent tous avec les scènes religieuses. Pour les recueils du Prince Eugène et d'Albert Casimir, celles-ci sont suivies des sujets profanes – regroupant les bacchanales, les thèmes philosophiques et les scènes pastorales –, des têtes orientales et d'éventuels portraits. En revanche, pour les albums Spencer, du Pape Pie VI et de l'Istituto delle Scienze, les têtes orientales sont placées à la suite des scènes religieuses et les sujets profanes terminent le groupe. La chronologie des épisodes bibliques n'est pas forcément respectée.

L'ouverture des volumes se présente également de diverses manières. L'album du Prince Eugène débute avec l'autoportrait de Castiglione (Bellini 8), comme frontispice. L'Album Spencer contient une page de titre, écrite à la plume et à l'encre noire de manière esthétique : « Œuvres de Lespagnolet et de Beneditte ; Aux quelles on a joint un Recueil de pieces choisies, gravées par differens Peintres Italiens ». Aucune estampe n'est placée comme frontispice dans cet ouvrage, ni dans les trois recueils suivants. Le volume de Bologne inclut aussi une page de titre, qui provient de la collection Lambertini, avant que celle-ci n'entre à l'Istituto delle Scienze. La première page de l'ouvrage du Duc Albert comprend simplement une inscription à la plume mentionnant les quatre artistes présents selon leur ordre d'apparition ; une ligne fine est dessinée autour comme seul encadrement. Finalement, le volume du Vatican ne contient aucune page de titre, ni ouverture particulière et débute immédiatement avec la série d'estampes d'après Castiglione.

Dans les quatre volumes du XVIII^e siècle, aucune attention n'est prêtée au créateur et les estampes de et d'après Giovanni Benedetto Castiglione sont mélangées dans chaque thème⁷⁴³. Après son frontispice, le volume du Prince Eugène débute l'histoire biblique

⁷⁴² DIDEROT/D'ALEMBERT, 1757, vol. VII, p. 763.

⁷⁴³ Voir la reconstitution des volumes dans le dossier d'images (Tome II).

avec une des plus célèbres estampes de la main du Grechetto, *L'Entrée des Animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61), qui est suivie de l'œuvre de Claude Macé sur le même thème. Par leur grand format, les eaux-fortes de Macé sont collées sur des doubles pages. La chronologie des événements bibliques n'est pas strictement respectée : l'Ancien Testament est généralement séparé du Nouveau, à l'exception de la *Sainte famille adorée par les anges* (Bellini 64) et de *la Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59), placées parmi les scènes de l'Ancien Testament. Ces irrégularités sont sans doute liées à une question d'harmonie visuelle : il s'agit d'une adéquation de format dans le premier cas et d'une combinaison fréquente de deux estampes dans le second. La *Résurrection de Lazare* est fréquemment associée à *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58), comme nous le verrons. Les estampes de petite taille sont, en revanche, réunies pour des questions d'économie d'espace. Afin de respecter de tels principes, le classement par sujet iconographique subit quelques dérogations.

L'album Spencer mélange les sujets religieux et profanes ainsi que les pièces de et d'après Giovanni Benedetto Castiglione. Le corpus débute avec un premier groupe d'estampes représentant des scènes de l'Ancien Testament exécutées par Claude Macé. Les deux pastorales (Bellini 5 et 6), décrites dans la liste comme des « conduites de troupeaux », sont placées à la suite, probablement par leur analogie iconographique avec les processions d'animaux visibles dans les scènes de Rebecca, Rachel et Jacob. L'ordre thématique est donc relatif dans cet ouvrage qui présente par exemple deux estampes philosophiques, *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63) et *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16), parmi la suite des têtes orientales.

L'ouvrage du Pape Pie VI débute, quant à lui, avec les estampes d'après les œuvres de Castiglione, suivies de celles exécutées par le maître. Les sections sont séparées par quelques pages blanches, sauf les scènes profanes, contenant les pastorales, les bacchanales et les thèmes philosophiques, qui sont comprises en un seul ensemble. Dans le volume, le thème biblique de *L'Entrée des Animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) est placé parmi les pastorales. L'estampe est probablement appréciée pour sa représentation de la nature et des animaux plutôt que pour le sujet religieux que l'artiste lui-même relègue au dernier plan de la composition. Parmi les scènes bibliques, elle aurait sûrement gêné l'œil en créant un contraste non désiré entre les Nativités qui se focalisent sur les personnages et la représentation de la faune et de la flore autour de

l'Arche de Noé. Un tel placement dévoile que Borroni octroie la priorité à l'esthétique et à l'harmonie générale. Ainsi, *Tobie faisant ensevelir les morts* (Bellini 58) figure parmi les sujets philosophiques, probablement à cause de sa symétrie avec la composition de *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16).

Dans son état des années 1790, le classement du volume de l'Istituto delle Scienze est peu systématique. L'usage d'un album existant, celui de Prospero Lambertini, impose évidemment certaines contraintes. De plus, le nombre de réorganisations que subit l'ouvrage durant la seconde moitié du XVIII^e siècle contribue sûrement au manque de logique dans le classement. Le volume débute et se termine par les eaux-fortes d'après Castiglione. Au niveau iconographique, les estampes représentent dans l'ordre les sujets religieux, les têtes orientales et les scènes profanes, interrompues par quelques épisodes bibliques, comme une *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19), la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) ou encore la *Fuite en Égypte* (Bellini 20).

Contrairement aux volumes précédents, celui d'Albert de Saxe-Teschen est rigoureusement classé par auteur et par sujet⁷⁴⁴. Il débute par l'*Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61). Le lecteur observe ensuite les scènes de l'Ancien Testament, puis les Nativités, le rêve de Joseph, la fuite en Égypte et le repos lors de la fuite. À la fin de la section religieuse se trouve la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57), considérée comme une « invention⁷⁴⁵ » et non comme un épisode de l'histoire biblique canonique. La section suivante concerne les sujets profanes qui débutent par les bacchanales avec des satyres, puis deux scènes d'animaux, les sujets philosophiques et finalement les pastorales. La dernière partie se concentre sur les personnages orientaux, suivis des portraits et des esquisses de paysage. À la fin sont placées les scènes avec une attribution douteuse : les deux têtes orientales supplémentaires et la *Résurrection de saint Lazare* par Salvatore. Le compilateur s'est sans aucun doute appuyé sur le recueil du Prince Eugène pour le classement des estampes. L'ordre est en effet similaire dans la section profane. Le volume d'Albert Casimir contenant plus de pièces, quelques-unes sont donc insérées dans la suite et les estampes d'après Castiglione ne sont pas prises en considération. La section religieuse est en revanche

⁷⁴⁴ Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II).

⁷⁴⁵ Selon l'inventaire du volume.

différente car le recueil ducal respecte la chronologie des événements religieux, contrairement à son modèle.

O *La composition des pages*

L'apparence esthétique globale importe particulièrement aux compilateurs. Il s'agit d'une question de symétrie à laquelle la culture du regard de l'époque est fortement attachée, comme le relève Marjorie B. Cohn dans son analyse des albums Spencer : « The more frequent cause of the disruption of rigid order is the wish, realized in so many ways throughout the albums, to present the prints as attractively as possible⁷⁴⁶. » Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, l'article sur le goût précise l'importance de la symétrie en relation avec la variété : « Les choses que nous voyons successivement, doivent avoir de la variété ; car notre ame n'a aucune difficulté à les voir ; celles au contraire que nous apercevons d'un coup-d'œil, doivent avoir de la symétrie⁷⁴⁷. » L'harmonie guide donc les compositions sur une page, à l'image des galeries de tableaux. Les juxtapositions d'estampes doivent, elles aussi, former une symétrie. De ce fait, les pièces sont organisées de manière équilibrée, tant au niveau de leur contenu que de leur emplacement sur la feuille. Dans la succession des pages, il importe en revanche de créer de la variété : « sans cela l'ame languit ; car les choses semblables lui paroissent les mêmes⁷⁴⁸. » L'idée de variation démontre que les associations possibles entre les estampes peuvent être multiples⁷⁴⁹.

Les estampes de Giovanni Benedetto Castiglione sont parfois réunies sur une même page, alors que celles d'après le maître sont plus fréquemment collées seules. Dans la disposition des pièces, le critère du format, et donc de l'économie d'espace, est un facteur important, mais pas absolu. Dès lors, deux estampes de grand format peuvent également figurer sur une même page, si le sujet est identique. Le volume du pape regroupe par exemple des pièces de taille relativement large sur une même page, telles

⁷⁴⁶ COHN (éd.) 1992, p. 40.

⁷⁴⁷ DIDEROT/D'ALEMBERT, 1757, p. 763.

⁷⁴⁸ DIDEROT/D'ALEMBERT, 1757, p. 764.

⁷⁴⁹ Comme le note Michel de Marolles au XVII^e siècle déjà : « des combinaisons qui sont infinies, & qui constituent des varietez sans nombre », Marolles, Michel de, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, 1672, p. 9.

que la *Nativité horizontale* (Bellini 22) au-dessus de la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19).

Plusieurs compositions d'estampes sont identiques entre les volumes, principalement entre les collections du Prince Eugène, de la famille Spencer, du Duc Albert de Saxe-Teschen et de l'Istituto delle Scienze⁷⁵⁰. Les trois premières sont connectées les unes aux autres puisque les volumes du Prince Eugène et des Spencer sont compilés par les Mariette et la collection de la Hofbibliothek sert de modèle à celle du Duc Albert. Les similarités entre les compositions sont donc peu étonnantes. Sans rapport avec les collections précédentes, le volume de Bologne partage pourtant plusieurs analogies de classement avec celles-ci. Les connexions sont peut-être liées au discours sur l'art, puisque leur classement est généralement le reflet des études menées sur les artistes. Quant au volume du Pape Pie VI, ses compositions ne se retrouvent dans aucun autre ouvrage. Les critères de juxtapositions sont évidemment relatifs et dépendants du contenu de la collection.

- Les pendants ou les associations récurrentes

Les estampes conçues comme un ensemble sont généralement associées sur une même page ou placées sur deux feuilles consécutives afin de mettre en valeur leur lien. Ainsi, sur la page 98 de l'album Spencer, *Thésée enterrant les armes de son Père* (Bellini 13) est collée au-dessus d'un *Satyre allongé devant un vase sur un piédestal* (Bellini 12). Ces deux estampes sont connectées par leurs pendants respectifs figurant sur la page suivante. En effet, sur la page 99, *Temporalis Aeternitas* (Bellini 14) et les *Satyres avec la statue de Priape* (Bellini 11) sont disposées à l'identique. Ces pendants sont également rapprochés dans les autres collections. Dans le volume du Prince Eugène, les estampes des satyres sont collées l'une au-dessus et l'autre au-dessous des *Trois vaches* (Bellini 92) et *Thésée* est placée une page avant *Temporalis Aeternitas*, comme dans le cas de l'ouvrage de Bologne. Dans l'album ducal, les satyres sont aussi rassemblés sur une même page, mais seuls cette fois. Les deux autres compositions sont collées sur des pages consécutives, puisque les deux exemplaires de *Temporalis Aeternitas* sont placés sur une même page à des fins de comparaison.

⁷⁵⁰ Voir les reconstitutions des volumes d'estampes dans le dossier d'images (Tome II).

La *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) de Giovanni Benedetto est collée sur la même page que *Tobie faisant ensevelir les morts* (Bellini 58), notamment dans les volumes du Prince Eugène et des Spencer. Cette connexion fréquente ne concerne pas seulement un critère esthétique. Les eaux-fortes sont créées à la même période et font partie de l'ensemble regroupant également la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57). Sur ces eaux-fortes, Castiglione travaille en effet son clair-obscur à la manière de Rembrandt en représentant trois scènes dans les ténèbres, de dimensions similaires. Au niveau iconographique, la structure de la composition est proche : un groupe de personnages est attentif à un événement central, certains sont penchés à gauche, et d'autres, à droite, observent la scène à la lueur d'un flambeau. Agenouillés au premier plan ou debout à droite, plusieurs personnages prennent une position similaire. De telles symétries sont certes importantes pour le regard afin de visualiser la page en un coup d'œil. Dans le cas présent, un rapport avec le discours sur l'art est manifeste. Dans le volume ducal en revanche, les critères sont différents. *Tobie enterrant les morts* est collée au-dessous de *Rachel cachant les idoles de Laban* (Bellini 2) dans le respect de l'ordre chronologique des événements bibliques, bien que les deux pièces soient stylistiquement éloignées et gênent la vision globale de la page.

Diogène cherchant un homme honnête est souvent associé à *Circé transformant Ulysse* (Bellini 60) dans les collections du Prince Eugène, du Duc Albert et sans doute de l'Istituto delle Scienze⁷⁵¹. De même format, les deux thèmes portent sur un sujet de réflexion philosophique existentielle⁷⁵². Les deux compositions sont construites de manière identique et sont proches stylistiquement : un protagoniste à gauche, un amas d'objets au centre et des animaux qui ferment la composition à droite. De plus, les scènes se déroulent de jour, contrairement aux ténèbres représentées dans *Tobie* et la *Résurrection de Lazare*. D'autres estampes sont fréquemment associées pour des critères de style, de format et de sujet. La *Mélancolie* (Bellini 15) est par exemple mise en relation avec *Marsyas et Olympe* (Bellini 17), puisque toutes les deux ont un petit format vertical et étroit.

⁷⁵¹ L'emplacement de *Circé* en bas de la feuille de l'album de Bologne indique vraisemblablement que l'estampe précédente, *Diogène*, était collée au-dessus sur la même page.

⁷⁵² *Circé* est considérée comme une *Mélancolie* durant la période analysée, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Les exemplaires d'une même eau-forte sont généralement placés sur une seule page, notamment dans les volumes du Prince Eugène et du Duc Albert. Leur confrontation permet de détecter les différences entre les deux tirages. Parfois, il se peut qu'une troisième estampe figure parmi elles, à l'image des deux exemplaires du *Rêve de Joseph* collés avec l'*Adoration des bergers* (Bellini 82) dans la collection princière. Dans les volumes viennois, la *Mélancolie* (Bellini 15) est conservée en deux exemplaires, l'un avant la lettre et l'autre avec l'adresse de Rossi. Elle est, dans les deux cas, disposée sur la même page que *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63). Seul l'ordre des pièces est inversé : placés au-dessus dans l'album du Prince Eugène, les deux tirages de la *Mélancolie* sont collés au-dessous de *Temporalis Aeternitas* dans le volume ducal. L'ouvrage de Bologne dispose aussi *Temporalis Aeternitas* au-dessous de la *Mélancolie* ; celle-ci n'étant pas conservée en deux exemplaires, *Marsyas et Olympe* (Bellini 17), de même format, est donc placée à sa droite. Seuls les deux exemplaires de *Diogène cherchant un homme honnête* sont collés, semblerait-il, sur deux pages consécutives, une fois avec les *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) et une seconde fois avec *Circé*. Cette disposition est probablement due aux contraintes de la restructuration du volume bolonais, dont certaines estampes, telles que *Circé*, sont maintenues sur les pages du volume ayant premièrement appartenu à Lambertini.

- Un intérêt pour la technique

Les rapprochements au niveau de la technique sont également un facteur important pour la juxtaposition des estampes. Dans les volumes du Prince Eugène et des Spencer, *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 1) est placée avec la *Sainte Famille adorée par les anges* (Bellini 64), probablement pour l'apparence pâle de leurs traits gravés. Cette caractéristique technique est considérée comme un défaut, que Pierre-Jean Mariette décrit dans ses notes manuscrites : « Je crois, et n'en doute point, que cette première épreuve en est une de la planche qui avoit manqué à l'eau forte, et que Benedette, l'ayant revernie, l'a regravées par dessus une seconde fois ; car j'y vois plus d'eau forte que de burin dans la deuxième⁷⁵³. » Exécutées avec le même procédé, les deux eaux-fortes sont donc mises en parallèle. Un tel rapprochement attire l'attention du

⁷⁵³ CHENNEVÈRES/MONTAIGLON (éd.) 1851-1860, p. 336.

lecteur sur des divergences techniques et assure également l'harmonie de la page par une tonalité uniforme. La page 17 du volume du Prince Eugène constitue un deuxième exemple de regroupement lié à la technique. Elle regroupe deux exemplaires, avec et sans retouches, du *Rêve de Joseph* (Bellini 18) et *l'Adoration des bergers* (Bellini 82). Sur cette page, les estampes possèdent toutes cet effet « aqueux », décrit dans le chapitre 2, qui est dû à une morsure prolongée. Les traits sont dès lors plus larges et semblent dessinés à la plume, tel que le constate Pierre-Jean Mariette dans ses notes : « il y a quelque chose de dessiné à la plume par Benedette⁷⁵⁴. »

- La juxtaposition des têtes orientales

De petit format, les séries des têtes orientales sont toujours réunies en groupe sur quelques pages des volumes. Elles offrent ainsi la possibilité de créer diverses compositions, mettant l'accent sur des critères différents. Par exemple, le catalogue de la collection Winckler indique que les figures sont classées selon leurs caractéristiques iconographiques : disposées par cinq, les petites têtes sont séparées selon celles regardant de profil sur une feuille et celles « imberbes » sur une autre⁷⁵⁵. Les critères de classement basés sur des questions visuelles et esthétiques ordonnent le placement de tous les personnages en fonction de leur apparence physique et de la direction de leur regard, afin qu'ils soient tous orientés vers l'intérieur des pages.

Le volume du Prince Eugène mélange les études de têtes avec les paysages, en disposant ces derniers entre les deux séries. Après une première page composée de neuf personnages, la seconde présente une composition particulièrement esthétique où six petites têtes sont collées sur deux lignes dans la partie supérieure et une septième dans la partie inférieure entourée des esquisses de paysages, à la façon d'un cadre. Parmi ces dernières, deux exemplaires de la même eau-forte sont collés l'un au-dessous de l'autre. La page consécutive comporte quatre grandes têtes sur une page et la suivante les deux autoportraits présumés, placés à la fin⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740–1770)*, vol. II, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ya-2-4 (2)-pet fol., microfiche n° R065890.

⁷⁵⁵ D'après le catalogue de vente de Michael Huber : HUBER [1805], p. 111.

⁷⁵⁶ Voir la disposition des estampes dans la reconstitution du volume, dans le dossier d'images (Tome II). La page 33 contient trois lignes de chacune trois estampes. Dans l'ordre : Bellini 23, 24, 29, 28, 30, 25, 38

L'album Spencer possède également trois pages dédiées aux études de têtes, dont deux ont une composition identique : les présumés autoportraits de Giovanni Benedetto Castiglione sont collés au centre (Bellini 45 et Bellini 8), entourés chacun de huit petites têtes orientales. L'aspect visuel et esthétique est ici clairement souligné. Les autoportraits sont toujours mis en valeur dans les collections constituées par les Mariette. Ils sont soit placés ensemble sur une feuille comme dans le volume du Prince Eugène, soit entourés des petites têtes comme dans l'album Spencer⁷⁵⁷. Dès lors, l'emplacement est choisi de façon à créer un équilibre harmonieux. Leur regard est dirigé vers l'estampe principale, qui est au centre de la page. Une attention particulière est également portée à la réunion des personnages proches physiquement afin de ne pas créer de contrastes. Entre ces pages viennent se placer les quatre dernières grandes têtes⁷⁵⁸.

Le volume de l'Istituto delle Scienze de Bologne possède deux pages dédiées aux têtes orientales. La première, composée de douze petites têtes, est conservée dans son état original, lors de sa possession par Prospero Lambertini. Le critère esthétique des têtes regardant vers l'intérieur est également observé. La seconde page présente certainement quatre estampes : trois grandes têtes orientales avec le timbre Lambertini et la *Dispute* (Bellini 75), en bas à droite sans marque de collection⁷⁵⁹. Il est fort probable qu'antérieurement une quatrième tête figurait à la place de la *Dispute*, ajoutée lors d'une réorganisation de l'ensemble. De plus, une treizième petite tête (Bellini 30) apparaît deux pages plus loin, sans connexion avec le reste de la série. Une telle annexion est exceptionnelle et est certainement liée à l'histoire mouvementée de la collection.

Le volume du pape Pie VI possède aussi une composition particulière, régie par un critère esthétique avant tout. Aucune série n'est respectée, ni regroupée sur une même page. La première feuille présente quatre grands personnages avec trois petits au-dessous qui regardent tous vers la droite et dont le dernier n'est pas de la main de

et 31. La page 34 contient dans sa partie supérieure : Bellini 26, 33, 36, 34, 35 et 32. Dans sa partie inférieure : Bellini 46, 54, 47, 51, 27, 52, 48, 53, 48, 55 et 49. Page 35 : Bellini 41 et 42 sont l'une à côté de l'autre, au-dessus de : Bellini 43 et 44. Page 36 : Bellini 45 en-dessus de Bellini 8.

⁷⁵⁷ Voir le chapitre 6 au sujet des autoportraits de l'artiste.

⁷⁵⁸ Voir la disposition des estampes dans la reconstitution du volume, dans le dossier d'images (Tome II). Page 91 : Bellini 38, 34, 33, 30, 45, 25, 26, 37 et 29. Page 94 : Bellini 23, 28, 31, 24, 8, 32, 27, 35 et 36. Page 92 : Bellini 41, 44, 43 et 42. Page 93 : Bellini 63 et 16.

⁷⁵⁹ Première page : Bellini 23, 38, 26, 25, 37, 35, 28, 32, 34, 24, 29 et 31. Deuxième page : Bellini 45, 41, 75 et 8. Voir la disposition des estampes dans la reconstitution du volume, dans le dossier d'images (Tome II).

Castiglione. La page suivante est composée de douze petites têtes orientales exécutées par le maître. Celles-ci sont orientées vers l'intérieur de la page, critère esthétique suivi dans toutes les collections analysées du XVIII^e siècle. Les trois estampes, comportant des gribouillis, sont réunies sur la première ligne probablement pour souligner ce point commun. La dernière page est composée d'un mélange de petites têtes exécutées par Castiglione ou par des suiveurs, sans considération particulière pour leur créateur : deux petites têtes de la série de seize, dont le *Vieil homme avec la barbe* (Bellini 27) contenant la signature du frère Salvatore, les deux personnages orientaux (Bellini 39 et 40), dont la feuille est retaillée, et deux autres têtes de suiveurs anonymes. Au-dessous est collée l'estampe créée par les deux matrices combinées, à savoir la copie d'après *Temporalis Aeternitas* encadrée par la gravure de Collignon⁷⁶⁰.

Très méthodique, le volume du Duc Albert sépare toutes les séries, en commençant par les petites têtes orientales, suivies des grandes, les personnages orientaux, les portraits officiels et finalement les esquisses de paysages, suivies de deux personnages dont la signature de Castiglione est remise en question⁷⁶¹. Comme mentionné précédemment, le tirage avant la coupe de la plaque des grandes têtes est disposé sur la même page que les estampes imprimées après leur séparation. Dans cette collection, les estampes sont collées selon une certaine suite logique et à des fins d'étude méthodique des œuvres, contrairement aux volumes du XVIII^e siècle qui démontrent une intention de créer un arrangement esthétique avec ces petites eaux-fortes.

⁷⁶⁰ Voir la disposition des estampes dans la reconstitution du volume, dans le dossier d'images (Tome II). La première page : Bellini 43, 41, 42, 8, 24, 23 et une estampe anonyme. La collection ne possède pas les deux autres grandes têtes de la série (Bellini 44 et 45). La deuxième page : Bellini 36, 31, 32, 28, 25, 33, 37, 26, 29, 34, 30 et 35. La troisième page : il s'agit de deux petites têtes de la série de seize, dont Bellini 27 avec la signature du frère Salvatore visible, les deux personnages orientaux (Bellini 39 et 40), dont la feuille est retaillée, deux autres têtes de suiveurs. Bellini 39, 27, 38, anonyme, 40, anonyme et l'estampe inédite (Bellini 63C et Collignon).

⁷⁶¹ Voir la disposition des estampes dans la reconstitution du volume, dans le dossier d'images (Tome II). Page 37 : Bellini 23, 24, 25, 26, 27, 28 et 29. Page 38 : Bellini 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 et 38. Page 39 : Bellini 8, 41, 42 et 43. Page 40 : l'estampe contenant Bellini 45 et 44, au-dessus les estampes Bellini 45 et Bellini 44. Page 41 : Bellini 39 et 40. Page 42 : Bellini 9 et 3. Page 43 : Bellini 47, 48, 49 et 50. Page 44 : TIB, vol. XLVI, n° 98, p. 79 et Bellini 21.

O L'insertion des monotypes

Décrits au début du XIX^e siècle comme des manières de lavis ou des pièces dans le « goût de l'Aquatinta⁷⁶² », les monotypes de Castiglione sont généralement classés parmi ses eaux-fortes. Ainsi, ils sont dès le début considérés comme des estampes malgré leur caractère unique. Leur statut est néanmoins ambigu, ainsi que le révèle leur emplacement dans le volume de la collection d'Albert Casimir. Leur position au sein de la collection ducale révèle une considération particulière pour cette technique différente, mais démontre aussi les hésitations et les incertitudes auxquelles est confronté le compilateur pour le classement de ces pièces. Les cinq monotypes sont regroupés en un seul ensemble au milieu des eaux-fortes, à la suite des sujets religieux et avant la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57)⁷⁶³. Ils ne se mélangent pas au classement du recueil et possèdent leur propre chronologie. Dès lors, l'eau-forte du *Repos lors de la fuite en Égypte* est collée avant le monotype qui représente l'adoration des bergers, c'est-à-dire un événement antérieur. Au sein du groupe, les monotypes sont classés de manière thématique : d'abord les quatre scènes religieuses, puis la pastorale. Le compilateur ne distingue pas les monotypes exécutés en négatif de la manière positive, comme la *Fuite en Égypte*. D'ailleurs, les estampes représentant la Nativité et la fuite en Égypte, qui sont disponibles en eau-forte et en monotype, sont séparées selon leur technique. L'ordre thématique particulièrement rigoureux instauré à l'ouvrage est quelque peu bouleversé par le groupe des monotypes, qui casse non seulement la chronologie, mais également la systématique du volume.

La collection ducale contient deux pendants en monotype et en eau-forte : un sur le thème de la fuite en Égypte et l'autre sur la résurrection de saint Lazare. Dans le premier cas, les œuvres sont séparées selon leur technique alors que dans le second, elles sont placées sur la même page de l'album, le monotype de la *Résurrection de Lazare* étant situé au-dessus de l'eau-forte, probablement dans l'objectif de comparer les deux œuvres. Une telle confrontation est particulièrement intéressante non seulement pour

⁷⁶² L'énoncé « genre du lavis » se lit entre autres dans les acquisitions de la Bibliothèque royale. L'expression « dans le goût de l'aquatinta » provient de l'inventaire du volume d'Albert de Saxe-Teschen. *Etat des acquisitions faites par la Bibliothèque royale à la Vente de M Denon en février 1827*, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Réserve Ye-37, n° 188/1.

⁷⁶³ À savoir l'*Annonciation aux Bergers* (Bellini mon. 14), la *Nativité* (Bellini mon. 8), la *Fuite en Égypte* (Bellini mon. 17), la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini mon. 6) et une scène pastorale (Bellini mon. 21). Voir la reconstitution du volume dans le dossier d'images (Tome II).

comparer le résultat obtenu avec une composition similaire et deux techniques différentes, mais également pour étudier la relation entre les œuvres de Castiglione. Le monotype étant un procédé encore inédit, le processus de création est ici mis en évidence, certainement pour en étudier les composantes. L'intention est donc de comparer ces deux feuilles à des fins cognitives. Une telle confrontation sur une même page aurait cependant été difficile pour la *Fuite en Égypte*, à cause du format vertical des pièces.

Les exemples concernant l'insertion de monotypes dans un volume d'estampes du XVIII^e siècle sont rares. Le recueil, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, possède plusieurs monotypes provenant de divers fonds, dont un est acquis à la vente de Dominique Vivant Denon en 1827⁷⁶⁴. Sa disposition actuelle date cependant du XIX^e siècle, ce qu'indique les armoiries de Napoléon. Il s'agit d'un volume entier dédié uniquement à Castiglione, où les eaux-fortes de la main du maître sont suivies de celles d'après ses créations. De nombreuses pages sont certes reprises de l'ancien volume, comme en témoigne le titre, mais elles sont classées dans un nouvel ordre, ce qu'attestent les pages qui n'ondulent plus au même endroit sur la tranche. L'album est retravaillé à plusieurs reprises et son état original n'est plus identifiable. Dans l'actuelle disposition, les monotypes sont placés parmi les eaux-fortes du maître génois au début du volume, c'est-à-dire après le frontispice, comprenant le *Génie de Castiglione* et l'inscription « Le Benedette », et une page composée de *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 1), le *Rêve de Joseph* (Bellini 18) et la *Nativité* horizontale (Bellini 22). L'ordre des monotypes, représentant la *Nativité* (Bellini mon. 11 ; Fig. 111), le *Christ en Croix* (Bellini mon. 9), la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini mon. 5 ; Fig. 65) et le *Troupeau au passage à gué* (Bellini mon. 7 ; Fig. 66), n'est plus connu car ceux-ci sont retirés du volume et placés dans la réserve du département. Quant à l'*Enfant debout dans des ruines* (Bellini mon. 30 ; Fig. 122), l'estampe combinant la technique de l'eau-forte et du monotype de la collection de Vivant Denon, elle est collée à la fin des pièces exécutées par Castiglione, à côté d'un monotype de la main d'un suiveur.

⁷⁶⁴ *Etat des acquisitions faites par la Bibliothèque royale à la Vente de M Denon en fevrier 1827*, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Réserve Ye-37, n° 188/1. La provenance des autres monotypes n'est pas retracée.

Finalement, d'autres monotypes sont repérés dans une dernière collection datant du XVIII^e siècle. Cinq feuilles figurent parmi le lot important d'eaux-fortes et de dessins ayant appartenu au Roi Georges III, aujourd'hui conservé dans la collection royale à Windsor. Elles représentent une *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini mon. 11), une *Nativité* (Bellini mon. 10), un sujet légendaire non identifié (Bellini mon. 22), un *Temporalis Aeternitas* (Bellini mon. 2) et une *Tête orientale* (Bellini mon. 20 ; Fig. 69). Aucune indication ne révèle le classement des monotypes parmi les estampes ou les dessins du maître. Le collectionnisme des monotypes de Castiglione reste peu connu puisque les sources sont tributaires des ventes, des réorganisations et des démembrements des volumes au cours de leur histoire.

La place de Castiglione dans les collections d'estampes

o La section génoise

D'origine génoise, l'œuvre de Giovanni Benedetto Castiglione se place généralement dans le volume dédié à cette école. Il fait d'ailleurs figure de représentant principal et ses eaux-fortes sont constamment présentes dans le recueil dédié à cette région, contrairement aux œuvres des autres artistes de la ville ligurienne qui varient selon les collections. Aux côtés de Castiglione figurent fréquemment l'œuvre de ses collègues Bartolomeo Biscaino, Francesco Amato et Giovanni Andrea Podestà. Suivant les collections, les estampes d'après les peintures de Giovanni Battista Paggi, Luca Cambiaso ou encore Domenico Piola sont aussi présentes. Parmi les volumes analysés, quatre d'entre eux classent les estampes de Castiglione dans l'école génoise, à savoir les collections du Prince Eugène, de Prospero Lambertini, du Pape Pie VI et d'Albert Casimir. Karl Joseph von Firmian à Naples ainsi que Claude Philippe Cayeux (1688–1769) à Paris regroupent également l'œuvre de Castiglione parmi l'école de la capitale ligurienne⁷⁶⁵.

La section génoise est généralement la dernière école italienne dans l'ordre des volumes. Moins célèbre que les écoles romaine, florentine, vénitienne et lombarde, elle sert aussi

⁷⁶⁵ Le portefeuille de Firmian est conservé au Museo di Capodimonte à Naples : vol. 36. Concernant la collection de Cayeux, l'information provient de son catalogue de vente : Remy, Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, [...], desseins en feuilles et sous-verre, estampes de toutes les écoles, livres d'estampe [...] qui composent le cabinet de feu M. Cayeux, sculpteur, ancien officier de l'Académie de S. Luc*, Paris, 1769, p. 81.

de transition idéale à l'école flamande et hollandaise par ses penchants pour l'art du nord des Alpes. Elle est souvent mise en relation avec la catégorie « école napolitaine et espagnole », dont les représentants principaux sont Salvator Rosa et Jusepe de Ribera. En 1800, Michael Huber justifie la position de l'école génoise à la fin de la section italienne et explique également la relation avec son équivalent napolitain :

« L'école de Gènes a cette conformité avec celle de Naples, qu'elle n'a pas de caractère distinctif ; je ne me sers du terme d'école que pour conserver l'uniformité dans ces expositions, sachant bien que les artistes génois, qui ont été tous imitateurs, à l'exception de Castiglione, n'ont pas eu un goût & une manière propre à leur pays. Quoiqu'il en soit, cette école tient le dernier rang parmi toutes les écoles d'Italie, & pour le nombre & pour le mérite de ses artistes⁷⁶⁶. »

Le volume recomposé de l'Istituto delle Scienze de Bologne comprend en effet un mélange des écoles génoise et napolitaine. Giovanni Benedetto Castiglione, suivi des artistes liguriens, figurent en tête du recueil alors que les œuvres de Jusepe de Ribera, puis de Salvator Rosa terminent le volume. Dans la collection de James Hazard (1748–1787), dont le catalogue de vente est rédigé en 1789, les écoles génoise, napolitaine et espagnole sont également regroupées avec en premier les œuvres de Castiglione, puis celles de Rosa et de Ribera, formant ainsi un premier groupe des représentants principaux des trois écoles. Celui-ci est suivi de Luca Cambiaso, Luca Giordano, Biscaino, Podestà et de différents maîtres. Le marchand Denis-Charles Buldet mélange également ces artistes. Sous le titre de « écoles génoises, napolitaine et espagnole », le catalogue de vente indique la réunion d'estampes de Castiglione, Biscaino et Luca Giordano avec celles de Ribera et Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682)⁷⁶⁷. François Regnault-Delalande (1762–1824) rédige le catalogue d'un cabinet, qui réunit les estampes de Castiglione dans le même ensemble que celles de Rosa⁷⁶⁸. La collection de Peter Wouters (1726–1797) est également arrangée de la sorte, comme le dévoile son catalogue de vente publié en 1797⁷⁶⁹. La taille de la collection détermine dès lors si les estampes de Castiglione se situent dans le volume dédié à sa ville d'origine ou dans un album mélangeant les écoles génoise, napolitaine et espagnole.

⁷⁶⁶ HUBER 1800, p. 424.

⁷⁶⁷ REGNAULT-DELALANDE *et al.* 1797, pp. 17-18.

⁷⁶⁸ Regnault-Delalande, François, *Catalogue d'une collection nombreuse d'estampes, anciennes et modernes des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande, d'Allemagne et de France, en recueils et en feuilles [...] provenans du cabinet du citoyen ****, Paris, 1794, p. 15.

⁷⁶⁹ Sas, N. J. T., *Catalogue de la rare et nombreuse collection d'estampes et de desseins qui composaient le cabinet de feu M. Pierre Wouters [...]*, Bruxelles, 1797, pp. 51-52.

O *Les relations stylistiques*

D'autres collections d'estampes réunissent l'œuvre de Castiglione, non pas avec ses confrères liguriens, mais avec ses contemporains partageant un style ou une iconographie similaire. Il existe en effet différents rapprochements entre Castiglione et d'autres maîtres italiens selon la taille et la pertinence de la collection. Plusieurs collectionneurs rapprochent intentionnellement l'œuvre de Giovanni Benedetto Castiglione à celui de Jusepe de Ribera. Bien que les deux artistes soient toujours les deux protagonistes des volumes, ceux-ci contiennent généralement des estampes d'autres maîtres provenant, non pas de leur école respective, mais du nord de l'Italie, comme dans l'album Spencer. Selon Pierre-François Basan, le volume de Pierre-Jean Mariette débute avec les estampes de et d'après Castiglione, suivi de celles de et d'après Ribera. À l'instar de l'album Spencer, il est complété par des estampes de maîtres italiens divers, c'est-à-dire des œuvres d'après Odoardo Fialetti, Giovanni Battista Paggi et Luca Cambiaso ainsi que de la main de Giulio Carpioni⁷⁷⁰. Au surplus, le collectionneur parisien Claude Philippe Cayeux, qui constitue un volume de l'école génoise, possède aussi un portefeuille contenant « Vingt-quatre Morceaux de l'Espagnolet, Benedette, & autres Maîtres d'Italie⁷⁷¹. »

L'association de Castiglione avec ses contemporains et confrères stylistiques, Pietro Testa et Salvator Rosa, est également récurrente sur plus d'un siècle. Michel de Marolles associe déjà Castiglione au maître lucquois au milieu du XVII^e siècle⁷⁷². Les estampes de Salvator Rosa et Castiglione sont certes souvent compilées dans un même volume par leur appartenance réciproque à l'école génoise et napolitaine. Néanmoins, certains collectionneurs rassemblent l'œuvre des trois maîtres, qui, dès lors, ne répond plus à une classification par école, mais bien à un rapprochement stylistique intentionnel. À Bruxelles, C. H. Francolet associe lui aussi dans son quatrième portefeuille l'œuvre de Castiglione à celui de Testa et de Rosa. Il y ajoute un groupe d'artistes divers, contenant notamment des estampes de Francesco Villamena, certaines d'après Primaticcio (1504–1570) et d'autres de Federico Barocci. Le peintre amstellodamois Isaac Walraven

⁷⁷⁰ BASAN 1775, p. 238.

⁷⁷¹ REMY 1769, p. 208.

⁷⁷² MAROLLES 1666, pp. 40-41. Le livre suivant contient d'ailleurs les estampes de et d'après Ribera ainsi que d'autres d'Odoardo Fialetti, puis de divers maîtres italiens.

(1686–1765) réunit également les « Schoone Prenten » de Castiglione, Rosa et Testa⁷⁷³, dont l'œuvre du maître génois, composé de cinquante-deux estampes, est placé devant ceux de ses contemporains. Outre Pietro Testa et Salvator Rosa, l'œuvre de Castiglione suit celui de son contemporain Stefano della Bella dans la collection de Charles-Nicolas Cochin fils (1715–1790). Le graveur français possède en effet « un volume in-fol. contenant plus de trois cent Pièces par la Belle, sujets, paysages et animaux ; anciennes épreuves : et de plus, soixante-dix-pièces par Benedette Castiglione et le Primatice⁷⁷⁴ ».

Dans les collections plus réduites, les compilateurs placent Castiglione dans l'école générale italienne, sans association géographique, ou à la fin d'une autre école. La collection formée par Johann Friedrich Christ (1700–1756), professeur à l'Académie de Leipzig, compte par exemple trente-trois estampes de Castiglione qui sont disposées à la fin de l'école florentine, au même titre que divers maîtres tels que Bernardo Castello⁷⁷⁵. Castiglione n'est ici pas présenté comme un maître majeur de l'ensemble. D'après le catalogue de la collection d'un certain N. Marcus à Amsterdam, publié en 1770, le portefeuille numéro huit, dernier de l'école italienne, contient l'œuvre de Castiglione en tant qu'artiste principal, suivi de quinze estampes d'après Raffaello sur les « Actions de Léon X » et huit autres représentant des bas-reliefs d'après Polidoro da Caravaggio (1495–1543)⁷⁷⁶. Castiglione est donc relégué à la fin de l'école italienne avec le reste des estampes provenant de ce pays. De manière générale, il figure parmi les derniers artistes de l'école italienne, probablement pour faire office de transition avec l'école flamande qui suit l'art du sud des Alpes.

Un immense volume de neuf cent estampes provenant de la collection de van Schorel, dont le catalogue de vente est établi en 1774, place les pièces de Castiglione parmi les artistes du Nord. Selon la description, il contient l'œuvre de Rembrandt et quelques estampes de Jan Lievens, Ferdinand Bol, Nicolaes Lastman (1586–1625), Aegidius

⁷⁷³ Yver, Pierre, *Catalogus van een ongemeen en overheerlyk Kabinet van Prent-Konst door de Eerste en Beste Italiaansche, Fransche, Nederlandsche en Hollandsche Meesters [...]*, Amsterdam, 1765, pp. 57-58.

⁷⁷⁴ Basan, Pierre-François et al., *Notice des différens objets de curiosité de feu M. Cochin [...]*, Paris, 1790, p. 16.

⁷⁷⁵ Anonyme, *Catalogue d'une grande collection d'estampes des meilleurs maîtres d'Italie, de Flandres, de France et d'Allemagne du feu Mr. Christ*, Leipzig, 1757, p. 31.

⁷⁷⁶ Winter, Henri de, Yver, Jean, *Catalogue d'un riche et précieux cabinet d'estampes des plus fameux maîtres italiens, françois, flamands, hollandois et anglois, (parmi lesquelles se trouvent de très belles suites d'œuvres non reliés et quelques ouvrages reliés) presque toutes des premières épreuves et des mieux conservées, recueillies avec beaucoup de choix par Monsieur N. Marcus [...]*, Amsterdam, 1770, p. 39.

Sadeler (1570–1629) et Albrecht Dürer. Castiglione est l'unique artiste italien à figurer dans l'ouvrage : les « quarante six morceaux gravés par Benedete de Castiglione » se situent entre les estampes de Bol et de Lastman⁷⁷⁷. Le classement du maître génois parmi les artistes du Nord est particulièrement intéressant pour la compréhension de sa réception. De nombreuses références à l'art de Rembrandt ainsi qu'à celui d'Antoon van Dyck accompagnent les recensions sur son art. Le placement des œuvres de Castiglione dans la collection de van Schorel est donc significatif.

Dans son fonds d'estampes, Pierre-Jean Mariette possède, outre le volume indiqué précédemment, un portefeuille contenant des œuvres de Castiglione réunies avec celles de Herman van Swanevelt (1603/04–1665)⁷⁷⁸. L'artiste néerlandais vit de 1624 à 1641 à Rome, où il est en relation avec Claude Lorrain et devient membre de l'Accademia di San Luca. Ses thèmes de prédilection en eau-forte sont, comme le Grechetto, les paysages et les animaux. Dès lors, l'association stylistique et iconographique avec l'œuvre de Castiglione semble évidente. Dans le même portefeuille, Mariette met en valeur une connexion entre deux artistes ayant vécu dans la même ville et gravant des sujets iconographiques similaires.

Finalement, les estampes de Castiglione appartenant à Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748–1813) sont disposées dans un volume rassemblant un grand nombre d'artistes : « Recueil de deux cent trente-neuf Estampes, dont l'Œuvre d'Adrien VanOstade, gravé par lui-même ; l'Œuvre de Corneille Bega, *idem* ; suite par Van Uliet, Corneille du Jart, Nicolas Berghem, Benedette Castiglione, les paysages par Both, Ruisdaal, Bourdon, Guide, La belle, Loire, Lagrenée jeune, et autres maîtres⁷⁷⁹. » Il s'agit d'une sélection de maîtres du XVII^e siècle, principalement hollandais, mis à part quelques Italiens et Français. La prédominance est donnée aux œuvres d'Adriaen van Ostade (1610–1685) et Cornelis Bega (1620–1664). Quant aux trois maîtres italiens, Castiglione, Guido Reni et Stefano della Bella, ils sont représentés en minorité. Bien que le volume s'apparente à un rassemblement casuel, il nous semble au contraire que les maîtres italiens sélectionnés ont tous une connexion avec l'art du nord des Alpes et que dès lors les estampes

⁷⁷⁷ Anonyme, *Catalogue des tableaux, peintures à gouache, miniatures, desseins, estampes [...] du cabinet de Monsieur van Schorel*, Anvers, 1774, p. 241. Il y a également une estampe de Vosterman d'après le Carrache, néanmoins cette estampe est peut-être classée dans l'ouvrage pour son créateur et non son inventeur.

⁷⁷⁸ BASAN 1775, p. 11.

⁷⁷⁹ Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue des estampes en feuilles*, Paris, 1791, p. 6.

disposées dans le volume par le marchand français forme un ensemble révélateur de la perception de Castiglione.

La matérialisation d'une idée

Les divers modes de classement au sein d'une collection ne sont pas liés à un facteur temporel ou géographique. Tout au long du siècle et en divers points d'Europe, les collectionneurs optent pour différents types d'associations. Ils classent généralement Castiglione dans trois catégories, selon leur point de vue : avec ses collègues italiens, avec ses contemporains hollandais ou dans l'école génoise comme trait d'union entre l'art du nord et du sud des Alpes. Ce sont principalement les collectionneurs français qui établissent une connexion avec l'œuvre de Jusepe de Ribera, tandis que la relation avec Salvator Rosa et Pietro Testa est plutôt illustrée dans les recueils provenant de Belgique, France et Hollande. Quant au rapport de Castiglione avec les artistes nordiques, il est principalement établi par des connaisseurs français et hollandais.

Classé à la fin de l'école italienne, Castiglione symbolise alors la transition idéale entre les écoles italienne et flamande. Quelques collectionneurs tentent d'insérer le maître génois parmi les artistes du nord des Alpes. De cette manière, ils affirment leur perception de Castiglione en tant que correspondant italien de Rembrandt. Les écrits associant les deux artistes sont nombreux au XVIII^e siècle : dans son catalogue, Daniel Daulby (1745/46–1798), rassemble par exemple Castiglione avec Salvator Rosa, Jusepe de Ribera et Rembrandt, considérant ces peintres-graveurs comme quatre grands autodidactes⁷⁸⁰. Une telle concordance entre la littérature et les recueils démontre que les collectionneurs étudient les artistes dont ils réunissent les estampes et qu'ils tentent, par des comparaisons visuelles, d'illustrer leur vision de l'art. Les connexions étudiées déterminent donc la place de Castiglione, non seulement dans une collection, mais aussi dans l'histoire de la peinture.

L'image de Castiglione, perçue dans les volumes d'estampes, ne se limite pas aux relations entre les artistes, mais exemplifie également la perception du maître en tant

⁷⁸⁰ Daulby, Daniel, *A Descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt, and of his Scholars, Bol, Livens, and Van Vliet*, Liverpool, 1796, pp. VI-VII.

que représentant de sujets pastoraux ainsi que des études de têtes orientales. Alors que les deux caractéristiques sont fréquemment relevées dans la littérature⁷⁸¹, l'aspect bucolique de ses scènes de l'Ancien Testament, de ses bacchanales et de ses pastorales est constamment exploité par les compilateurs des volumes. L'exemple le plus représentatif est le placement de *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) parmi les pastorales dans le recueil du Pape Pie VI.

L'espace important qu'occupent les études de têtes orientales dans tous les albums étudiés est également significatif. Conscients de ce phénomène, les collectionneurs souhaitent mettre en évidence cette caractéristique de l'œuvre de Castiglione. En ce sens, les volumes du Pape Pie VI et de Karl Joseph Firmian, qui insèrent des études de têtes exécutées par d'autres artistes dans l'œuvre du Grechetto, renforcent la position de ce dernier en tant que protagoniste du thème. La littérature du XVIII^e siècle soutient également cette perception. Au sujet des têtes exécutées par Giandomenico Tiepolo (1727–1804), Anton Maria Zanetti unit Castiglione à Rembrandt en les considérant comme les maîtres absolus de cette iconographie : « ve ne sono alcune [de têtes], quali, se potesse uscire dal sepolcro il Rembrandt et Gio : Benedetto Castiglione, bacciebbere chi Li ha fatte⁷⁸². » Dans son catalogue des œuvres de Rembrandt, Daniel Daulby, énumérant les études de têtes des suiveurs du maître hollandais, indique que l'une d'entre elles reflète la manière de Castiglione⁷⁸³. La figure du maître génois, en tant que spécialiste des études de têtes orientales, est liée à son intérêt pour l'art de son correspondant hollandais, ce qui est aussi manifeste dans les ouvrages, comme dans les collections.

La position des estampes de Castiglione dans les volumes démontre que le discours et le classement d'une collection coïncident au XVIII^e siècle. Les écrits sur l'art décrivent pendant tout le siècle, non seulement Castiglione comme représentant italien principal des études de têtes orientales, mais également sa relation avec les artistes du nord des

⁷⁸¹ Comme nous l'avons étudié dans le chapitre 4.

⁷⁸² Lettre d'Anton Maria Zanetti à Pierre-Jean Mariette, datant du 29 décembre 1757, publiée dans : *Le cabinet d'un grand amateur* 1967, n° 318. Lire aussi : Parshall, Peter, « Giovanni Domenico Tiepolo : the Pastiche as Capriccio », in : *Print Quarterly*, vol. XXVIII, n° 3, 2011, pp. 327-330 ; Büttner, Frank, « Tiepolo e la tradizione del capriccio », in : *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, actes de colloque, Venise etc.*, octobre-novembre 1996, Padoue : Il Poligrafo, 1998, pp. 153-158 ; Frerichs, Lina Christina, « Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo », in : *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXVIII, n° 6, 1971, pp. 233-252.

⁷⁸³ DAULBY 1796, p. 258.

Alpes, et principalement Rembrandt⁷⁸⁴. En tant que support visuel, la collection illustre la pensée des connaisseurs. Le recueil d'estampes matérialise dès lors une image de Castiglione, parfois déjà répandue par la littérature, en présentant la preuve visible au discours soutenu.

Finalement, le volume d'Albert de Saxe-Teschen incarne le catalogue raisonné visuel des estampes de Giovanni Benedetto Castiglione. Par la réunion la plus exhaustive possible des œuvres de l'artiste, le duc examine le contenu de son corpus qu'il classe de manière méthodique. Il sépare dès lors les pièces exécutées par Castiglione des douteuses et de celles de ses élèves, en l'occurrence de Salvatore. En outre, il répartit les eaux-fortes du maître en catégories iconographiques clairement définies et annonce ainsi les tendances de classement thématique particulièrement rigoureux des catalogues du XIX^e siècle, tels que celui de Charles Le Blanc⁷⁸⁵.

Dès lors, un tournant épistémologique majeur s'opère au niveau de la fonction du recueil d'estampes au début du XIX^e siècle : celui-ci perd son rôle d'enseignement visuel d'une histoire de l'art soutenant les *vite* des artistes pour venir renforcer un nouvel outil scientifique, le catalogue raisonné. Les changements de critères en matière de classement à la fin du XVIII^e siècle, abandonnant le système par peintre au profit de celui par graveur, sont à notre avis liés au développement du répertoire scientifique⁷⁸⁶. Les spécialistes modifient dès lors la structure des volumes d'estampes et réorganisent leur contenu pour les adapter à la nouvelle conception de l'étude de l'art.

⁷⁸⁴ Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Voir entre autres : LECOMTE 1700, p. 179 ; GORI GANDELLINI 771, p. 253.

⁷⁸⁵ Comme nous l'analyserons dans le chapitre suivant.

⁷⁸⁶ Lire aussi l'hypothèse de Stephan Brakensiek à ce sujet : BRAKENSIEK 2003, pp. 541-547.

CHAPITRE 6 – L’histoire du catalogue raisonné des estampes de Castiglione

Dans son *Dictionnaire des artistes* de 1789, Carl Heinrich von Heineken établit méthodiquement une liste détaillée de l’œuvre gravé de Giovanni Benedetto Castiglione⁷⁸⁷. Il s’agit du premier catalogue raisonné publié de cet artiste qui comprend également une discussion des pièces douteuses et de celles d’après son œuvre. Il n’est pas le seul à travailler sur un répertoire exhaustif des œuvres du maître : Pierre-Jean Mariette compile lui aussi un corpus théorique, à partir de l’inventaire de la collection du Prince Eugène, qui n’est cependant jamais publié. Le catalogue de Heineken est donc le fruit d’une recherche menée simultanément par plusieurs connaisseurs. Il formalise une pratique, qui donne lieu à de nombreuses publications ultérieures.

Les catalogues recensant l’œuvre complet de Castiglione sont toutefois peu nombreux jusqu’au milieu du XIX^e siècle. De plus, ceux-ci consistent en des publications générales sur les estampes et non spécifiques sur l’artiste génois⁷⁸⁸. En effet, les études individuelles concernent encore peu d’artistes⁷⁸⁹. La grande majorité des catalogues des maîtres est alors plutôt publiée dans des ouvrages généraux. Néanmoins, en un siècle, la présentation du corpus de Castiglione s’étoffe quelque peu, notamment avec l’ajout progressif de nouvelles données.

Le présent chapitre est une étude diachronique et internationale des catalogues d’estampes concernant l’artiste génois. Les principaux ouvrages pris en considération sont publiés entre 1789 et 1854 : il s’agit du *Dictionnaire des artistes* de Heineken

⁷⁸⁷ HEINEKEN 1789, pp. 697-702.

⁷⁸⁸ Pour une liste de tous les catalogues recensant une sélection ou le corpus entier des estampes de Castiglione, voir l’annexe V.

Le premier catalogue raisonné de Castiglione, publié comme une étude individuelle, est rédigé par Paolo Bellini en 1982 : BELLINI 1982. La contribution d’Ann Percy dans les années 1970 est reprise par de nombreux chercheurs : PERCY 1971.

⁷⁸⁹ Seuls Albrecht Dürer, Rembrandt ou quelques autres maîtres contemporains bénéficient d’un tel privilège. Voir par exemple : Gersaint, Edme-François, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l’œuvre de Rembrandt*, éd. par Helle et Glomy, Paris, 1751 ; Jombert, Charles-Antoine, *Catalogue raisonné de l’œuvre de Sebastien Le Clerc*, Paris, 2 vols, 1774 ; Crayen, Auguste Guillaume, *Catalogue raisonné de l’œuvre de feu George Frédéric Schmidt*, Londres, 1789 ; Bartsch, Adam von, *Anton Waterloo’s Kupferstiche*, Vienne, 1795 ; Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné des estampes gravées à l’eau-forte par Guido Reni et de celles de ses disciples*, Vienne, 1795 ; Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l’œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienne, 1797 ; Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l’œuvre de Lucas de Leyde*, Vienne, 1798 ; Lepel, Wilhelm H. F., *Catalogue de l’œuvre d’Albert Durer. Par un amateur*, Dessau, 1805.

(1789) ; du *Manuel des curieux et des amateurs* de Michael Huber (1800) ; de la deuxième édition des *Notizie istoriche degli intagliatori* de Gori Gandellini publiées par Luigi De Angelis (1810) ; du *Peintre-graveur* d'Adam von Bartsch (1821) ; du *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* de Georg K. Nagler (1835) et du *Manuel de l'amateur d'estampes* de Charles Le Blanc (1854)⁷⁹⁰.

La constitution du corpus des estampes de Castiglione, la description des pièces, leur classement et l'approche employée pour répertorier les objets multiples sont examinés sous forme d'analyse comparée. Les estampes à caractère « unique », à savoir les monotypes, font l'objet d'une étude parallèle. Castiglione étant l'un des premiers artistes à développer cette technique, le catalogage de ses œuvres particulières et leur insertion dans un corpus d'estampes sont également pris en considération. L'objectif est de retracer l'histoire de la constitution du catalogue raisonné de Giovanni Benedetto Castiglione ainsi que de relever le développement des pratiques liées à la nouvelle tradition de cet instrument de travail sur une soixantaine d'années.

Ébauches et premiers résultats

o Un contexte fertile au développement des catalogues

Le catalogue raisonné se développe à partir de plusieurs sources confluentes, dont notamment les catalogues des médailles et les catalogues de vente⁷⁹¹. Au XVII^e siècle,

⁷⁹⁰ HEINEKEN 1789, pp. 697-702 ; HUBER 1800, pp. 28-32 ; DE ANGELIS 1810, pp. 83-87 ; NAGLER 1835, pp. 427-430 ; BARTSCH 1821, pp. 9-42. Dans ce chapitre, uniquement les catalogues raisonnés composés d'une liste abstraite et exhaustive du corpus d'estampes de Castiglione sont pris en considération.

⁷⁹¹ Notre intention n'est pas de retracer l'histoire générale des catalogues raisonnés, mais de présenter le contexte qui favorise l'émergence de ce type de catalogues au cours du XVIII^e siècle.

Au sujet de l'histoire des catalogues, voir : Hurley Griener, Cecilia, *Le catalogue dans tous ses états : actes du colloques, École du Louvre en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art*, Paris, École du Louvre, 12-14 décembre 2012, Paris : École du Louvre (Rencontres de l'École du Louvre), 2015 ; Roesler-Friedenthal, Antoinette, « Defining the Œuvre, Shaping the Catalogue Raisonné », in : *The Challenge of the Object, Congress proceedings, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, vol. II, Nuremberg : Germanisches Nationalmuseum, 2013, pp. 723-727 ; Roesler-Friedenthal, Antoinette, « Aus der Werkstatt des Kenners : Adam Bartsch und sein Catalogue raisonné des Lucas van Leyden », in : *Grammatik der Kunstgeschichte : Sprachproblem und Regelwerk im « Bild-Diskurs »* ; Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, H. Locher et P. J. Schneemann (éd.), Zurich etc. : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft etc., 2008, pp. 342-367 ; Roesler-Friedenthal, Antoinette, « '[...] par le peu de bonnefoi, ou l'ignorance de quelques Marchands [...]]' : Prolegomena zur Entstehung des Catalogue raisonné im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft », in : *Klassizismen und Kosmopolitismus : Programm oder*

deux publications sont fondamentales pour la naissance de ce nouveau genre : dans son *De Pictura veterum* publié en 1637, Franciscus Junius constitue un répertoire de la peinture antique en utilisant des sources écrites pour décrire les œuvres perdues⁷⁹². En 1676, Charles Patin (1633–1693) publie un catalogue recensant l'œuvre d'Hans Holbein le Jeune (vers 1497–1543)⁷⁹³. L'idée de la reconstitution d'un corpus complet se dessine déjà à travers ces premières publications. À son origine, le catalogue possède une valeur à la fois marchande et scientifique. Edme-François Gersaint est un pionnier en la matière lorsqu'il développe le catalogue de vente, basé sur les pratiques hollandaises qu'il observe lors de ses voyages aux Pays-Bas⁷⁹⁴. Sa première publication intitulée « catalogue raisonné » concerne une vente de coquillages en 1736⁷⁹⁵. Elle ne réunit pas seulement une liste des objets mis en vente. Gersaint conçoit un ouvrage didactique incluant un appareil savant. En plus d'une description des pièces, le catalogue contient un texte introductif à la curiosité des coquillages, une liste des principaux cabinets contenant ces objets et donc une présentation des collections majeures ainsi qu'une bibliographie sur la matière. L'objectif est de susciter un intérêt pour le collectionnisme de tels objets et donc d'en favoriser l'achat par un public large, allant du spécialiste au néophyte⁷⁹⁶. Gersaint les présente comme des ouvrages utiles à l'instruction et au divertissement du lecteur dans ce domaine⁷⁹⁷. Ses catalogues raisonnés sont en outre liés à une exposition des pièces avant la vente. L'entreprise éditoriale connaît un franc

Problem ? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, P. Griener et K. Imesch (éd.), Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, pp. 107-124 ; Glorieux, Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694–1750)*, Seyssel : Champ Vallon (vol. 8), 2002 ; Recht, Roland, « La mise en ordre : note sur l'histoire du catalogue », in : *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 56-57.1996, pp. 20-35 ; Schnapper, Antoine, « Raphaël, Vasari, Pierre Daret : à l'aube des catalogues », in : « *Il se rendit en Italie* » : études offertes à André Chastel, Rome : éd. dell'Elefante-Flammarion, 1987, pp. 235-241. Pour les catalogues de médailles, voir à titre d'exemple : Dumolinet, Claude, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève*, vol. I, Paris, 1692. Nous remercions Pascal Griener pour les explications complémentaires, entretien du 11 mai 2016.

⁷⁹² Junius, Franciscus, *De pictura veterum libri tres*, 1^{ère} éd., Amsterdam, 1637 ; Junius, Franciscus, *De pictura veterum ; libri tres (Roterodami 1694)*, éd. et trad. du latin par C. Nativel, Genève : Droz (Travaux du grand siècle ; vol. 3), 1996. Comme le décrit Pascal Griener : GRIENER 2010, pp. 212-213. Au sujet de Junius, voir les publications de Colette Nativel, dont notamment : Nativel, Colette, « La mise en œuvre du comparatisme au XVII^e siècle : le *De pictura veterum* de Junius », in : *L'histoire de l'art et le comparatisme : les horizons du détour, actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 23-25 novembre 2005*, dir. pas M. Bayard, Paris : Somogy Éditions d'Art (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome ; vol. 8), 2007, pp. 233-245.

⁷⁹³ Erasme, *Encomium moriae, Stultitiae Laus. Des. Erasmi Rot. Declamatio, Figuris Holbenianis adornata*, Bâle, 1676. Exemple cité dans : GRIENER 2010, p. 213.

⁷⁹⁴ Bien que les publications de listes d'œuvres existent déjà, voir : GLORIEUX 2002, p. 347.

⁷⁹⁵ Gersaint, Edme-François, *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles*, Paris, 1736.

⁷⁹⁶ GLORIEUX 2002, p. 360.

⁷⁹⁷ GLORIEUX 2002, p. 385.

succès. Comme le souligne Michael Huber, les catalogues de vente fournissent un savoir jusque-là inédit : « Les catalogues des ventes furent longtemps les seules sources, où ils [les amateurs] pouvoient puiser quelques notions sur les estampes⁷⁹⁸ ».

Premièrement lié à l'état d'une collection, le catalogue raisonné inclut progressivement une liste abstraite de l'œuvre d'un artiste. Dans le domaine des estampes, Gersaint publie en 1744 son catalogue de vente de la collection de Quentin de Lorangère, après avoir participé à l'expertise des pièces lors de l'inventaire après décès⁷⁹⁹. Outre les estampes collectionnées par l'érudit, Gersaint y ajoute un inventaire complet de l'œuvre de Jacques Callot, précédé d'un abrégé de la vie de l'artiste⁸⁰⁰. Le marchand parisien précise dans son avertissement avoir recours à des méthodes variées pour établir le répertoire de son œuvre. Ainsi, il se base sur la riche collection de Lorangère, mais visite également divers cabinets d'estampes. Enfin la consultation de nombreux ouvrages sur Callot, dont celui de Florent Lecomte, ainsi que des entretiens fréquents avec ses collègues, lui permettent d'établir sa liste⁸⁰¹. Quelques années plus tard, Gersaint conçoit le premier catalogue raisonné de l'œuvre de Rembrandt sans lien avec une vente⁸⁰². Cet ouvrage dédié aux estampes du maître hollandais est publié en 1751 de manière posthume par Helle & Glomy. En 1756, Pieter Yver (1712–1787) publie un supplément au catalogue de Rembrandt établi par le marchand parisien⁸⁰³. Les deux ouvrages sont repris et complétés par Adam von Bartsch dans son édition de 1797⁸⁰⁴. Face au succès des publications de Gersaint, plusieurs connaisseurs et marchands s'inspirent de son travail et publient des catalogues, dérivés en partie d'inventaires⁸⁰⁵. Le phénomène connaît une telle importance que Michael Huber estime nécessaire de rédiger en 1805

⁷⁹⁸ HUBER 1787, p. IV.

⁷⁹⁹ Information fournie par Guillaume Glorieux : GLORIEUX 2002, p. 364.

⁸⁰⁰ GERSAINT 1744, pp. 49-130.

Dans le catalogue de vente de la collection de Lorangère, l'œuvre gravé de Stefano della Bella et celui de Sébastien Le Clerc (1637–1714) sont également décrits. Leur contenu est cependant lié à l'état de la collection de Lorangère et non à des recherches de pièces supplémentaires dans divers cabinets.

⁸⁰¹ GERSAINT 1744, pp. V-VI.

⁸⁰² GERSAINT 1751.

⁸⁰³ Yver, Pieter, *Supplément au catalogue raisonné de M.M. Gersaint, Helle & Glomy : de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Amsterdam, 1756.

⁸⁰⁴ Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienne, 1797.

⁸⁰⁵ Comme par exemple le catalogue des estampes d'après Rubens de Robert Hecquet (1693–1775) publié lui aussi en 1751 : Hecquet, Robert, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Paris, 1751.

Sur la portée des ouvrages de Gersaint, voir entre autres : Schnapper 1987, pp. 235-241.

un résumé historiographique des catalogues de vente dans sa préface sur les estampes italiennes de la collection de Gottfried Winckler⁸⁰⁶.

Avant la contribution de Gersaint, quelques auteurs dressent déjà une liste des œuvres de certains artistes. Giorgio Vasari mentionne par exemple plusieurs estampes de Marcantonio Raimondi⁸⁰⁷. Dans son *Felsina Pittrice* publié en 1678, Malvasia énumère les œuvres de Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666), dit il Guercino, sous forme de liste chronologique en y ajoutant quelques commentaires savants⁸⁰⁸. Après la mort de son mari, la veuve de Bernard Picart (1673–1733) publie en 1734 un ouvrage contenant « L'Œuvre ou le Catalogue des Ouvrages de l'Auteur »⁸⁰⁹. Celui-ci est composé d'un avertissement, d'un essai sur l'estampe, d'une liste non commentée de l'œuvre de Picart et de l'édition de 79 planches. Au carrefour entre le catalogue et le recueil, l'ouvrage adhère aux principes de taxinomie de son temps. La nécessité de classement correspond aux idées de l'Ancien Régime : le savoir s'acquiert par la bonne disposition des éléments, que ce soit dans un cabinet de curiosité ou un ouvrage⁸¹⁰. L'entreprise éditoriale menée par Diderot et D'Alembert pour *l'Encyclopédie* reflète d'une manière exemplaire cette tradition qui est ensuite appliquée au catalogage des collections.

O Un premier inventaire raisonné non publié par Pierre-Jean Mariette

Dans la section dédiée à Castiglione, les notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette contiennent la liste des estampes de l'artiste appartenant à la collection du Prince Eugène avec des corrections et des commentaires ainsi que plusieurs billets annotés⁸¹¹. Ses réflexions ne concernent plus l'inventaire de la collection du Prince Eugène, dont la table du volume ne tient pas compte des corrections apportées par Mariette dans ses notes, mais une volonté d'établir un répertoire complet des œuvres de Giovanni

⁸⁰⁶ HUBER [1805], pp. VII-XVI.

⁸⁰⁷ VASARI 1550, pp. 4-26. www.vasari.sns.it [consulté le 11 avril 2016]

⁸⁰⁸ MALVASIA 1678, pp. 358-386.

⁸⁰⁹ Picart, Bernard, *Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres illustres [...] par Bernard Picart, dessinateur et graveurs*, Paris, Chez la Veuve de Bernard Picart, 1734.

⁸¹⁰ GRIENER 2010, pp. 206-216 ; GLORIEUX 2002, p. 389 ; RECHT 1996, p. 24.

⁸¹¹ Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740–1770)*, vol. II, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ya-2-4 (2)-pet fol. Pour la transcription de la table du volume du Prince Eugène, voir l'annexe VI.

La liste du contenu du volume du Prince Eugène de Savoie est établie vers 1717–1718, probablement par le père, Jean Mariette. La date précise des corrections des *notes manuscrites* n'est pas connue, mais se situe entre les années 1740 et 1770.

Benedetto Castiglione, hors d'un lien avec une quelconque collection⁸¹². Il s'agit d'une première idée de catalogue non publié de son œuvre gravé.

Le passage de l'inventaire d'un œuvre réuni dans un volume au répertoire théorique et savant s'exemplifie parfaitement avec le travail de Mariette. Le connaisseur parisien fonde dans un premier temps son corpus et ses réflexions sur le contenu d'une vaste collection, comme le fait Edme-François Gersaint, puis il améliore l'ensemble à l'aide de ses propres connaissances et observations. Mariette ne travaille plus sur une collection complétée par quelques lacunes, mais sur un corpus repensé. Il illustre ainsi les nouvelles tendances en matière de constitution d'un catalogue.

Pierre-Jean Mariette apporte son regard critique sur la liste établie par Jean ou Denis Mariette, notamment en ajoutant ses commentaires aux énoncés existants⁸¹³. Quelques tournures dans les descriptions sont aussi modifiées directement sur les notes. En effet, les énoncés, identiques à ceux de la liste de la collection du Prince Eugène, comportent parfois des ratures. Par exemple, la mention de la manière noire d'après Castiglione change d'attribution : « Une femme à cheval au milieu d'un troupeau de bœufs et de moutons, gravé en / manière noire par ~~A. Bouys~~ Bernard parent de Bouys c'est le même qui a gravé une nativité d'après Rimbrant ». Le connaisseur étudie le corpus de Castiglione en donnant son opinion sur les pièces présentes, sur celles qui, selon lui, ne sont pas de la main du Grechetto ou sur celles qui subissent un défaut technique lors de leur création. Parfois, Mariette réfléchit à la signification iconographique de certaines eaux-fortes, comme *Thésée enterrant les armes de son Père* (Bellini 13) : « il faudra s'informer plus particulièrement de ce que peut représenter cette piece, et si ce seroit quelque fait historique ». Il ajoute en outre des précisions sur la localisation des matrices et parfois les dimensions des œuvres.

Mariette travaille à la constitution de ce répertoire en consultant sa propre collection d'estampes. Quelques expressions dévoilant sa méthode se lisent dans le document : « au verso de l'épreuve que j'ai dans mes yeux, il y a quelque chose de dessiné à la plume

⁸¹² Au sujet de Pierre-Jean Mariette et sa conception d'un catalogue, lire la thèse de doctorat de Valérie Kobi : Kobi, Valérie, *Dans l'œil du connaisseur : Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Neuchâtel, 2 vols, 2014.

⁸¹³ Nous remercions Valérie Kobi pour cette information, courriel du 9 septembre 2014.

par Benedette⁸¹⁴ ». Pour *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58), Pierre-Jean Mariette ajoute le commentaire suivant : « a cette planche on trouve en petit caractère sur le bord du cuivre en bas, au milieu de la planche ses / initiales G. B. C. J'ai parmi mes classements une épreuve singulière de cette planche qui merite d'être décrite. » Il mentionne également son estampe des têtes orientales, contenant six portraits et plusieurs esquisses, avant la coupe de la plaque de cuivre. Comme l'indique Gersaint au sujet de ses visites de cabinets, l'expérience visuelle est indispensable à la formation d'un corpus d'estampes. Le catalogue se constitue donc par l'étude directe des œuvres qui le composent.

La section contient en outre des fiches de commentaires additionnels, décrivant de nouvelles pièces, qui sont ajoutées aux notes sur la collection du Prince Eugène. Ainsi, une fiche est dédiée à l'eau-forte représentant les *Quatre animaux* (Bellini 91) que Mariette attribue à Castiglione et qui n'est pas présente dans la collection princière. Pierre-Jean Mariette répertorie quatre autres eaux-fortes dans ses notes manuscrites, qui ne figurent pas dans la collection du Prince Eugène et dont les futurs catalogues raisonnés ne tiennent pas compte : les personnages orientaux (Bellini 39 et 40), la *Nativité* inachevée (Bellini 62) et le *Repos en Égypte* (Bellini 84)⁸¹⁵. Cette insertion successive de pièces supplémentaires confirme que le connaisseur parisien travaille au cours de sa vie sur la création d'un corpus abstrait de Castiglione. L'ensemble de ses notes, accompagné de son volume d'estampes, constitue le matériel de travail de Pierre-Jean Mariette. Il n'est pas systématisé en un catalogue raisonné, même s'il en contient les prémices. Tout le matériel est réuni pour constituer cette entreprise, cependant un tel ouvrage ne voit pas le jour sous la plume du grand connaisseur parisien.

O Heineken et l'établissement d'un répertoire méthodique

En 1778, Carl Heinrich von Heineken, l'ancien directeur du Cabinet des estampes de Dresde, commence à publier son *Dictionnaire des artistes dont nous avons des*

⁸¹⁴ Il n'est pas clair si le commentaire correspond à l'*Adoration des bergers* (Bellini 82) ou au *Rêve de Joseph* (Bellini 18).

⁸¹⁵ Dans son propre volume consacré à l'œuvre de Castiglione et de Ribera, Pierre-Jean Mariette remplace le *Repos en Égypte* et la *Nativité* inachevée (Bellini 62) par des copies qu'il dessine à la plume et qu'il insère dans son volume.

estampes⁸¹⁶. Ce projet est interrompu au quatrième volume par sa mort en 1791. Dans la préface, il dévoile ses intentions et la structure qu'il souhaite donner à son catalogue ordonné de manière alphabétique. L'ouvrage recense les graveurs et les peintres d'après qui des estampes sont exécutées. La notice doit comprendre la liste la plus exhaustive possible des œuvres du maître, d'après les connaissances de l'érudit allemand : « je combine ce Dictionnaire avec un Catalogue, ou une notice d'estampes, que j'ai ajouté à l'article de chaque Artiste, étant persuadé que l'un sans l'autre seroit un ouvrage imparfait⁸¹⁷. » Heineken s'engage donc à former un catalogue des estampes pour chaque maître d'une certaine importance⁸¹⁸. Il avertit le lecteur sur le contenu des entrées : « Je n'y indique que son nom, sa patrie, l'année de sa naissance, son Maître, le genre dans lequel il a travaillé & enfin l'époque de sa mort. Quant au reste je renvoie les Amateurs aux livres qui contiennent des détails plus circonstanciés sur chaque Artiste⁸¹⁹. » Parmi les informations, Heineken relève également les ouvrages ayant publié un portrait de l'artiste, les différents surnoms du maître selon les pays, ses chefs-d'œuvre ainsi que les pièces rares.

Un catalogue des estampes se constitue par l'expérience. Heineken en énumère les compétences requises dans sa préface :

⁸¹⁶ Sur Carl Heinrich von Heineken, voir entre autres : Meyer, Véronique, « Heineken et les Français à travers la publication projetée du Dictionnaire des graveurs à Versailles (1778-1887) », in : *Nouvelles de l'estampe*, n° 255, 2016, pp. 4-25 et 100 ; Pfeifer-Helke, Tobias, « 'Ich will bloss von den in Holz geschnittenen Figuren handeln' : Carl Heinrich von Heineken und der Beginn der systematischen Erforschung der frühen Druckgraphik », in : *Mit den Gezeiten : frühe Druckgraphik der Niederlande*. Catalogue d'exposition, Dresde, Kupferstich-Kabinett, 11 octobre 2013-19 janvier 2014, Petersberg : Imhof, 2013, pp. 61-71 ; Dittrich, Christian, « Heineken und Mariette : Eine Untersuchung zur Erwerbspolitik des Dresdner Kupferstich-Kabinetts in zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts », in : *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken : Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert*, Dresde : Staatliche Kunstsammlung Dresden, 2010, pp. 85-100 ; Dittrich, Christian et al., *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken : Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert*, Dresde : Staatliche Kunstsammlung Dresden, 2010 ; Schepkowski, Nina Simone, « 'So theuer als möglich in Berlin verkauft' : Heinekens Bilderverkäufe an Friedrich den Großen und der Prozess von 1763 », in : *Dresdener Kunstblätter*, vol. 54, n° 3, 2010, pp. 151-161 ; Spenlé, Virginie, « Kunstsammeln und Kunsthandel am Hof : die Tätigkeit von Carl Heinrich von Heineken als Kunsthändler », in : *Sammeln als Institution : von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, éd. par B. Marx et K.-S. Rehberg, Munich etc. : Deutsche Kunstverlag, 2006, pp. 125-133 ; Dittrich, Christian, « Carl Heinrich von Heinekens kunsthistorische Schriften », in : *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1965-1966, pp. 79-85.

⁸¹⁷ HEINEKEN 1778, p. III.

⁸¹⁸ Comme l'indique Heineken, les artistes secondaires ne bénéficient que d'une courte description de leurs données biographiques et aucun catalogue n'est publié. HEINEKEN, 1778, p. XXIII.

⁸¹⁹ HEINEKEN, 1778, p. IV.

« Ayant formé la belle & grande Collection de feu S. M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe, Collection qui se trouve à Dresde, ayant vu dans mes voyages plusieurs Cabinets & nombre de Recueils d'Estampes, ayant eu le bonheur de profiter des lumieres du célèbre Mariette, du savant Comte Zanetti, & de l'illustre Prélat Bottari, tous trois décédés depuis quelque tems & regrettés par tous les Amateurs, ayant été guidé & aidé à Paris dans mes recherches par M. Cochin & principalement par M. Joly de l'amitié duquel je ne puis assez me louer, ayant joui du Cabinet de M. Richter à Leipzig, Cabinet considérable formé par son frere, feu M. Richter, pouvant compter sur les conseils de M. Winckler de la même ville, de M. Crusius à Dresde & sur quantité d'autres amis dans différens endroits de l'Europe : je me flatte d'être en état de contenter, ne fut-ce qu'en partie, les Curieux d'Estampes par le présent ouvrage, dans lequel j'ai ramassé tout ce que j'ai pu déterrer dans ce genre⁸²⁰. »

Sa capacité à mener à bien une telle mission repose sur sa propre expérience dans la constitution d'une collection importante, la formation de son œil et ses connaissances grâce aux visites de nombreux cabinets d'estampes en Europe, la consultation de divers catalogues de vente de plus en plus détaillés, les échanges entre connaisseurs et le soutien de ses collègues directeurs de cabinet d'estampes, tels que Hugues-Adrien Joly (1718–1800). Sur l'exhaustivité de son travail, Heineken ne manque pas de justifier les critiques futures :

« Il se peut que malgré mes recherches, il me soit échappé des pièces que d'autres connoissent & que je ne connois pas. Mais cela, bien loin de me décourager, me raffermir dans mon entreprise. Je commencerai toujours par mettre au jour mes veilles, laissant au tems le soin de perfectionner mon travail.

L'Expérience m'a fait voir que l'unique moyen de parvenir à une exacte connoissance de ce qu'un Artiste a gravé, ou de ce qu'on a gravé d'après lui, est de faire imprimer un Catalogue de son Œuvre. Il ne manquera pas de s'élever des Critiques qui, quoique plus ingnorans que nous, ne laisseront pas que d'être en état d'ajouter les pièces qu'on avoit publiées ou qu'on avoit ignorées⁸²¹. »

Heineken perçoit donc la constitution d'un catalogue raisonné comme un processus graduel, nourri d'une expérience riche et diversifiée, qui nécessite la connaissance de plusieurs érudits réunis et qui se développe au fil des résultats publiés par les différents connaisseurs. Il s'agit d'une pensée commune à la République des Lettres⁸²². Cette conception du travail est une des raisons pour lesquelles Heineken n'indique pas le nombre de pièces gravées par un artiste : « Je n'ai presque jamais déterminé le nombre des Estampes que nous possédons d'un Artiste. Il me semble que cela marque trop de

⁸²⁰ HEINEKEN 1778, p. XIX.

⁸²¹ HEINEKEN 1778, p. XX.

⁸²² Voir entre autres : Fumaroli, Marc, *La République des lettres*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des histoires), 2015.

confiance dans ses lumières, d'autant plus que nous faisons tous les jours de nouvelles découvertes sur cet objet. Ne suffit-il pas de parler de ce qu'on sait⁸²³ ? » Son projet se présente comme un travail en cours que les générations suivantes compléteront par de nouvelles recherches.

Carl Heinrich von Heineken perçoit son dictionnaire comme une entreprise inédite qui, jusqu'à ce jour, fait défaut : « On a conçu, il y a long tems, l'idée de publier un Catalogue général d'Estampes ; nous en avons même quelques échantillons. Mais jusqu'ici personne ne l'a exécuté dans toute son étendue⁸²⁴. » Afin d'appuyer son propos, il effectue un résumé historiographique critique des ouvrages publiés sur les estampes, débutant par le *Catalogue des livres d'Estampes* de Michel de Marolles de 1666. Heineken regrette que Marolles ne détaille pas le contenu des pièces collectionnées, indiquant par exemple seulement « Castiglione Genovese, Nous avons de luy 47. pieces en eau forte⁸²⁵ ». Dans son survol historique, il mentionne ensuite les travaux de Florent Le Comte, reprenant selon lui l'œuvre de Marolles à la lettre, puis de Gersaint en décrivant son apport ainsi : « Gersaint, qui joignoit à autant de connoissance beaucoup plus de goût, a imité Florent le Comte, en insérant dans les Catalogues de ses vente, non seulement une description des pièces à vendre, mais aussi des Catalogues des Œuvres entiers⁸²⁶. » À la suite de la mention d'autres auteurs de catalogues raisonnés, Heineken s'arrête sur la figure de Pierre-Jean Mariette : « De tous ceux que je viens de nommer, personne n'étoit plus en état de remplir la tâche de publier un Catalogue général d'Estampes que feu M. Mariette⁸²⁷. » Il décrit les listes de contenu que le connaisseur dresse à la fin des volumes de la collection du Prince Eugène, en soulignant l'ampleur du travail, mais également quelques imperfections : « Ces Recueils ont encore le défaut de ne pas contenir toujours les pièces particulieres des Maîtres, & de renfermer pêle-mêle les productions de leurs Eleves & de leurs contemporains. [...] Aussi sont elles faites plutôt pour faire valoir l'excellence de ces Recueils, que pour l'instruction des Amateurs⁸²⁸. » Heineken considère donc ces listes comme un excellent travail de

⁸²³ HEINEKEN 1778, pp. IX-X.

⁸²⁴ HEINEKEN 1778, p. X.

⁸²⁵ MAROLLES 1666, p. 40.

⁸²⁶ HEINEKEN 1778, p. XIII.

⁸²⁷ HEINEKEN 1778, p. XV.

⁸²⁸ HEINEKEN 1778, p. XVI.

connaisseur, mais non pas comme un catalogue recensant les estampes d'un maître. Il indique cependant qu'au cours de sa vie, Mariette a l'occasion de revenir sur ces insuffisances, mais malheureusement rien n'est publié de son vivant. Il fait sans doute référence à ses notes manuscrites analysées précédemment. Par son résumé historiographique, Heineken positionne son ouvrage comme une nouvelle étape dans la constitution du répertoire des œuvres d'un artiste.

O Les catalogues et leurs modèles

Dans sa préface, Heineken indique que son répertoire des artistes et de leurs œuvres est le fruit de différentes expériences acquises au cours de sa carrière⁸²⁹. Lorsque Michael Huber publie son *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* à partir de 1797, il a déjà une longue expérience dans la publication de catalogues sur les estampes⁸³⁰. Le *Manuel des curieux* qu'entreprend Huber avec la collaboration de Carl Christian Heinrich Rost doit servir de nouvelle édition revue et augmentée à la *Raisonirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber* de Johann Caspar Füssli publiée en 1771 à Zurich⁸³¹ :

« Le présent ouvrage est donc en quelque sorte un plus grand édifice, élevé selon la mesure de nos connoissances actuelles dans cette partie de l'art ; et il résulte, que de cet ouvrage de notre auteur [J. C. Füssli] on n'a conservé que quelques fondemens. Quoiqu'il en soit, il est toujours certain, que Fuesslin mérite un rang distingué parmi les Historiens des Artistes. Par son Catalogue raisonné il a frayé un chemin, pour conduire plus loin : son livre, quand il parut, étoit ce que les curieux en Allemagne pouvoient choisir de mieux pour consolider leur goût⁸³². »

Si Huber critique le caractère trop concis du travail de Füssli⁸³³, il considère au contraire celui de Heineken comme trop exhaustif, incluant des maîtres de moindre importance. Huber choisit de classer les artistes « par ordre chronologique et divisés par école », contrairement à Heineken qui retient le principe du lexique. Il importe plus selon lui de

⁸²⁹ HEINEKEN 1789, p. XIX.

⁸³⁰ Ses catalogues précédents sont cependant liés à l'état d'une collection. En effet, ses *Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, publiées en 1787, sont basées sur sa propre collection d'estampes et renferment une histoire de la gravure ainsi qu'une histoire de la peinture par les estampes. Son catalogue de vente de 1793 détaille la collection de M. Brandes.

HUBER 1787 ; Huber, Michael, *Catalogue du cabinet d'estampes de feu Monsieur Brandes*, vol. I, Leipzig, 1793.

⁸³¹ HUBER/ROST 1797, p. I.

⁸³² HUBER/ROST 1797, pp. III-IV.

⁸³³ HUBER/ROST 1797, p. IV.

présenter une histoire de l'art grâce au classement. Michael Huber, comme Heineken, termine sa préface par une bibliographie commentée des ouvrages existants sur le sujet. Pour la notice de Castiglione, Michael Huber suit la liste des estampes établie par Heineken en y apportant seulement de légères modifications dans l'expression écrite.

Une différence majeure apparaît cependant entre les deux ouvrages qui révèle un fait épistémologique nouveau : Heineken réunit dans une même notice les estampes gravées et inventées d'un maître, tout en distinguant de manière explicite les deux catégories. Dans son catalogue raisonné du maître hollandais, Edme-François Gersaint sépare également les estampes de Rembrandt de cette manière. Il ajoute de plus une section sur les œuvres de ses suiveurs, qui ne figure pas chez Heineken⁸³⁴. Ce type de classement répond à une coutume répandue qui disparaît pourtant au cours de la période analysée⁸³⁵. Michael Huber se contente d'un renvoi à la fin de la liste indiquant que les pièces d'après le maître se trouvent dans les notices des graveurs correspondant.⁸³⁶ La compréhension du corpus se modifie donc au tournant du XIX^e siècle. La notice d'un graveur se concentre dès lors sur les pièces exécutées par celui-ci. La transition se cristallise notamment dans les publications de Michael Huber. Dans ses *Notices générales des graveurs* publiées en 1787, Huber classe les œuvres de Castiglione parmi les peintres, tout en le mentionnant chez les graveurs avec un renvoi vers la première catégorie⁸³⁷. Dans la sélection des pièces, il présente une liste contenant d'abord dix-sept eaux-fortes du maître, puis quatre d'après ses œuvres. Treize ans plus tard, il sépare les estampes selon les graveurs.

Lorsque l'abbé Luigi de Angelis ajoute un catalogue aux *Notizie Istoriche* de Giovanni Gori Gandellini, il traduit mot pour mot la contribution de Michael Huber en italien, tout en précisant sa source : « molte stampe di lui produce in mezzo il Gandellini ; ma non estimiamo superfluo annetter qui il seguente Catalogo, riportato dal Sig. Huber prelodato. Eccolo⁸³⁸. » Ce catalogue n'a pas d'ambition critique ; il fournit simplement aux lecteurs italiens la liste exhaustive la plus récente qui existe sur le maître génois. Le

⁸³⁴ GERSAINT 1751, pp. 265-320.

⁸³⁵ Comme le démontre le cas de Gersaint, cité précédemment.

⁸³⁶ Les auteurs suivants ne mentionnent plus cet avertissement, à l'exception de Nagler qui indique les *Varie caprici e paesi* de Gaetano Zompini, probablement car la série est passablement recherchée par les collectionneurs. Son œuvre est d'ailleurs de nature différente des autres catalogues.

⁸³⁷ HUBER 1787, pp. 34, 429, 430.

⁸³⁸ DE ANGELIS 1810, p. 85.

manuel de Michael Huber rencontre sans doute un certain succès car, outre la reprise de Luigi de Angelis, Michael Bryan traduit fidèlement le répertoire établi par Huber dans son *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers* de 1816⁸³⁹. Jusqu'à la publication d'Adam von Bartsch, les catalogues de Castiglione sont donc dérivés, de manière directe ou indirecte, du répertoire établi par Heineken.

Le *Peintre-graveur* d'Adam von Bartsch annonce une rupture avec les modèles précédents⁸⁴⁰. Son catalogue se fonde sur des sources distinctes ; il est notamment le fruit de ses voyages et visites de nombreuses collections graphiques en Europe. Avant cette publication, le conservateur des estampes de la Hofbibliothek de Vienne publie déjà de nombreux catalogues raisonnés monographiques, à l'instar de ceux d'Anton Waterloo (1609–1690) et de Guido Reni en 1795, de Rembrandt en 1797 et de Lucas van Leyden (vers 1494–1533) en 1798⁸⁴¹. Son premier ouvrage, paru en 1794, recense la prestigieuse collection de dessins ayant appartenu à Charles Joseph de Ligne (1735–1814)⁸⁴². Avec le *Peintre-graveur*, entreprise colossale de vingt-et-un volumes publiés entre 1803 et 1821, Bartsch souhaite remédier aux répertoires sommaires et lacunaires en fournissant un catalogue utile pour « connoître le nombre des pièces que chaque maître nous a laissées, pour se tenir en garde contre les copies qu'on en a faites, enfin pour faciliter les recherches à ceux qui désirent ces morceaux, et à ceux qui doivent les leur procurer⁸⁴³. » Son ouvrage se concentre avant tout sur « les artistes dont les estampes sont principalement recherchées, et dont on n'a pas encore de catalogues, ou qui ne sont consignées tout au plus que dans des listes tout à la fois défectueuses et trop peu détaillées⁸⁴⁴. » Son catalogue est en effet plus complet que les précédents.

Bartsch opère une révolution méthodologique pour l'étude de l'estampe. Cette modification ne concerne pas la notion du corpus d'un artiste, constitué de manière

⁸³⁹ BRYAN 1816, pp. 250-252.

⁸⁴⁰ Lire à ce sujet : RIEGER 2014 ; Fidanza, Giovan Battista, « Parole inedite dalla storia dell'incisione : sei lettere di Adam Bartsch a Pietro Zani nella Biblioteca Palatina a Parma », in : *Annali di critica d'arte*, 8.2012, pp. 45-65 et 523-524 ; BRAKENSIEK 2003, pp. 513-547 ; Koschatky, Walter, « Adam von Bartsch : An Introduction to his Life and Work », in : *The Illustrated Bartsch*, vol. I, éd. par L. J. Slatkes, New York : Abaris Books, 1978, pp. VII-XVII.

⁸⁴¹ BARTSCH (1) 1795 ; BARTSCH (2) 1795 ; BARTSCH 1797 ; BARTSCH 1798.

⁸⁴² Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes, qui faisoient partie du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne*, Vienne, 1794.

⁸⁴³ Bartsch, Adam von, *Einleitung zur Kupferstichkunde*, vol. I, Vienne, 1802, p. V.

⁸⁴⁴ BARTSCH 1802, pp. V-VI.

abstraite et savante, qui ne semble pas plus présente chez lui que chez Heineken. Le conservateur viennois se confronte peu aux résultats des publications précédentes, mais fait grand usage des connaissances acquises au cours de ses visites de cabinets. La différence majeure réside dans la conception d'un catalogue destiné à valoriser l'estampe en tant qu'œuvre d'art et non en tant qu'image documentaire. Au niveau de l'analyse visuelle et de la transmission d'un savoir, Bartsch fait preuve d'un grand savoir-faire et d'une faculté de synthèse extraordinaire.

Le *Peintre-graveur* d'Adam von Bartsch fonde ainsi le nouveau paradigme pour les catalogues raisonnés. La contribution de Georg K. Nagler, l'*Allgemeines Künstler Lexikon*, reprend l'ouvrage de Bartsch dans le but d'établir une liste sélective des estampes de Castiglione. Charles Le Blanc (1817–1865) propose lui aussi un catalogue complet basé sur la publication du conservateur viennois dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*, faisant suite au *Manuel du libraire et de l'amateur des livres* de Jacques-Charles Brunet (1780–1867) de 1810. Il fait néanmoins preuve d'un certain regard critique face à l'ouvrage de Bartsch et l'accompagne d'un travail méthodique sur les estampes et leur attribution : « Le *Manuel*, rangé par ordre alphabétique, contiendra le catalogue, aussi complet que possible, des Graveurs. Tous les ouvrages iconographiques publiés jusqu'à ce jour en France et à l'Etranger ont été, à cet effet, compulsés avec soin. Les renseignements qu'ils nous ont fournis ont été vérifiés, autant que nous l'avons pu, sur les pièces elles-mêmes, et complétés, surtout pour les artistes de premier ordre, par la description des estampes et des remarques nouvelles dont nous avons été à même de constater l'existence⁸⁴⁵. » Le catalogue de Charles Le Blanc revêt certes une approche scientifique, où les données sont référencées et vérifiées. Basé en priorité sur les publications précédentes, il semble cependant s'éloigner de l'observation des estampes, critère majeur pour Heineken et Bartsch.

⁸⁴⁵ LE BLANC 1854, p. VI.

La constitution de son répertoire d'estampes

o Vers un corpus « complet »

Les estampes de Giovanni Benedetto Castiglione forment un noyau fixe de 59 pièces, décrites dans tous les catalogues analysés. Le groupe comprend les principales eaux-fortes de l'artiste, soit les scènes religieuses, telles que *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) et la *Fuite en Egypte* (Bellini 20), l'iconographie profane, comme les pastorales et bacchanales, et les séries de têtes orientales et esquisses de paysage. Deux eaux-fortes ne font plus partie du corpus actuel, alors qu'elles sont citées dans tous les catalogues : il s'agit de *l'Adoration des Bergers* et des *Trois vaches* (Bellini 82 et 92), attribuées au fils, Giovanni Francesco, par Ann Percy lors de l'exposition de Philadelphie en 1971⁸⁴⁶.

Carl Heinrich von Heineken énumère 67 eaux-fortes de Castiglione. En plus des pièces identiques à tous les catalogues, il mentionne la *Dispute* (Bellini 75), qui figure dans les index des matrices des éditeurs De Rossi, et sept pièces qui aujourd'hui ne sont pas identifiées⁸⁴⁷. Heineken propose en outre une liste de cinq œuvres douteuses et une seconde des estampes d'après Castiglione. Le manuel de Huber, tout comme celui de Luigi de Angelis, compte 70 estampes de Castiglione. La liste est identique à celle de Heineken, à l'exception du numéro 33 « Piece, où il y a deux Vaches », qui n'est pas reporté chez Huber. Les quatre pièces supplémentaires, par rapport à la liste de Heineken, sont des œuvres anonymes⁸⁴⁸. Chez Heineken, elles figurent toutes dans la section des pièces douteuses. Il ne s'agit donc pas de nouvelles œuvres, mais d'un réarrangement.

À l'instar de Heineken, Bartsch recense 67 estampes de Castiglione en affirmant que la liste est complète. Au contraire, Heineken maintient intentionnellement son catalogue ouvert aux modifications et ajouts⁸⁴⁹. Bien que le nombre soit le même, les pièces

⁸⁴⁶ PERCY 1971, pp. 148-149. Pour un aperçu du contenu des catalogue, voir l'annexe IV.

⁸⁴⁷ En 1719, la pièce est déjà citée parmi les œuvres de Castiglione : DE ROSSI 1719, p. 44. Heineken cite quelques estampes inconnues. Celles-ci sont absentes de toutes les collections et catalogues de vente analysés. Paolo Bellini leur attribue le numéro suivant : Bellini 68, 72, 76, 79, 80 et 81.

⁸⁴⁸ Les numéros 37, 38, 39 et 41 du catalogue de Heineken sont repris chez Huber avec la numérotation respective suivante : n° 39, 59, 33 et 46.

⁸⁴⁹ HEINEKEN 1778, pp. IX-X.

décrites dans les deux ouvrages ne sont pas identiques. Bartsch énumère les estampes de la main de Castiglione, présentes dans les collections viennoises. Réunissant le contenu des deux albums, le fonds de la Hofbibliothek et la collection du Duc Albert de Saxe-Teschen, en un seul répertoire, il ne fait pas preuve d'une réflexion critique sur l'attribution des pièces et la constitution du corpus de Castiglione.

Outre les estampes identiques aux autres publications, Bartsch répertorie quelques nouvelles eaux-fortes. Celles-ci sont considérées pour la première fois dans le catalogue raisonné du Grechetto alors qu'elles sont généralement présentes dans les collections réunissant l'œuvre du maître au XVIII^e siècle. La *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19) figure dans toutes les collections analysées au chapitre précédent, mais n'est pas mentionnée dans les répertoires publiés avant celui de Bartsch. Les auteurs ne tiennent pas non plus compte de sa description dans les index recensant les matrices des éditeurs De Rossi, détenteurs du cuivre. Seul Pierre-Jean Mariette, qui fonde son répertoire à partir de la table du volume du Prince Eugène, la maintient dans la liste. Au XIX^e siècle, Michael Huber la mentionne dans son catalogue de vente de la collection Winckler, puis Pietro Zani la décrit dans son *Enciclopedia metodica* de 1820⁸⁵⁰. Bartsch officialise donc l'insertion de la *Nativité* dans le corpus de Castiglione. Dès ce moment, l'eau-forte est systématiquement intégrée à son répertoire des estampes. Adam von Bartsch ajoute également la *Sainte Famille adorée par les Anges* (Bellini 64), présente dans la collection du Prince Eugène, et cinq autres estampes, visibles uniquement dans le volume du Duc Albert de Sachsen-Teschen : les personnages orientaux (Bellini 39 et 40), la *Nativité* inachevée (Bellini 62), le *Repos en Égypte* (Bellini 84) et les *Quatre animaux* (Bellini 91)⁸⁵¹. À l'exception des travaux entrepris par Pierre-Jean Mariette, ces estampes ne sont pas non plus insérées dans le corpus avant la publication du conservateur viennois. Seules les trois premières figurent toujours dans le dernier catalogue raisonné de Castiglione, publié en 1985⁸⁵². Finalement, les esquisses gravées aux côtés des têtes orientales (Bellini 46 à 55) forment un ensemble de onze eaux-fortes selon les ouvrages se référant à la liste de Heineken. Adam von Bartsch en énumère seulement dix, suivant le contenu du volume du Duc Albert. Ce nombre est repris dans les catalogues suivants

⁸⁵⁰ HUBER [1805], n° 484, p. 112 ; ZANI 1820, pp. 346-347. Les deux ouvrages sont fondés sur des collections.

⁸⁵¹ Seule la *Nativité* (Bellini 62) est décrite par Pietro Zani, un an avant la publication de Bartsch. Elles ne figurent cependant dans aucun catalogue des estampes de Castiglione : ZANI 1820, p. 347.

⁸⁵² BELLINI (éd.) 1985.

et aujourd'hui encore, dix petites eaux-fortes sont recensées dans le corpus de Castiglione⁸⁵³.

Dès la publication du *Peintre-graveur*, les auteurs suivants reportent de manière quasiment automatique le contenu décrit par Bartsch. Dans son *Allgemeines Künstlerlexikon*, Georg K. Nagler énumère 59 pièces à la suite de son introduction et renvoie au répertoire de Bartsch pour la liste complète des estampes du maître. En 1854, Charles Le Blanc reprend à son tour le corpus établi par Bartsch. Bien que les pièces énumérées soient identiques, Le Blanc retravaille le contenu. Il conteste l'attribution de cinq œuvres à Castiglione : le portrait d'Antonio Brignole Sale (Bellini 9), la *Nativité* inachevée (Bellini 62), les deux personnages orientaux (Bellini 39 et 40) et la *Sainte Famille adorée par les anges* (Bellini 64). Malgré ses doutes, qu'il indique par la mention « pièce anonyme » à la suite du titre, il les maintient dans son répertoire. Les auteurs suivants ne retiennent pas ses remises en question. Aujourd'hui, le corpus contient toujours quatre des cinq pièces anonymes selon Le Blanc⁸⁵⁴. En 1932, Franz Röhn commente le catalogue de Bartsch et met lui aussi en doute certaines attributions, à savoir la *Sainte Famille adorée par les anges* (Bellini 64), le *Repos en Égypte* (Bellini 84) et les *Quatre animaux* (Bellini 91). L'auteur allemand ajoute par ailleurs trois estampes portant la signature « CASTILONE ». Pour affirmer la continuité de son travail avec la tradition historiographique, il poursuit la numérotation du *Peintre-graveur* et leur attribue les matricules B. 68, B. 69 et B. 70⁸⁵⁵. Dans son catalogue de l'exposition de 1971, Ann Percy critique certaines attributions de Bartsch et classe pour la première fois les estampes de Castiglione dans un ordre chronologique⁸⁵⁶. Elle attribue le *Repos en Égypte* (Bellini 84) à Antonio Travi (1613–1668), dont le monogramme est visible sur l'estampe, et deux eaux-fortes à Francesco Castiglione, à savoir *L'Adoration des bergers* (Bellini 82) et les *Trois vaches* (Bellini 92). Elle retire également les *Quatre animaux*

⁸⁵³ Nous ne connaissons à ce jour aucune esquisse gravée supplémentaire de la main de Castiglione.

⁸⁵⁴ Seule la *Sainte Famille adorée par les anges* est retirée du groupe.

⁸⁵⁵ RÖHN 1932, pp. 68-69. Aucune estampe n'est considérée aujourd'hui de la main de Castiglione. Avant lui, Henri Focillon commente plusieurs estampes principales de Castiglione sans établir de catalogue : FOCILLON 1969, pp. 79-98 ; FOCILLON 1930.

⁸⁵⁶ PERCY 1971. L'ouvrage n'est pas un catalogue raisonné.

(Bellini 91) du corpus⁸⁵⁷. Ces changements d'attribution sont maintenus par Paolo Bellini qui rédige en 1982 le premier catalogue raisonné de Castiglione publié comme une monographie⁸⁵⁸. Sans référence à l'ouvrage de Röhn, l'auteur ajoute lui aussi le *Vieil homme lisant* (Bellini 21) au corpus et le retire peu de temps après, lorsqu'il rédige la section sur Castiglione dans *The Illustrated Bartsch*⁸⁵⁹.

o Les attributions et identifications iconographiques au fil des siècles

- La Sainte Famille adorée par les Anges, une attribution problématique

La *Sainte Famille adorée par les Anges* (Bellini 64) est insérée dans le corpus de Castiglione par Adam von Bartsch qui l'observe dans la collection du Prince Eugène. Comme la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19), elle est présente dans les collections, mais non dans les catalogues. Son insertion illustre les limites de la méthode de Bartsch qui fonde son *Peintre-graveur* sur un œuvre alors que celui-ci n'a pas la même fonction. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'œuvre réuni par un collectionneur mélange les estampes créées par un maître avec les pièces exécutées par ses élèves et suiveurs. La formation de son contenu est plutôt libre et s'adapte aux fantaisies du collectionneur, à l'instar du volume du Pape Pie VI qui contient dans l'œuvre de Castiglione une section particulière sur les têtes orientales, exécutées par divers artistes. Le catalogue raisonné, en revanche, répertorie les estampes autographes de l'artiste de manière abstraite et méthodique. Dans son projet, Bartsch écarte seulement les estampes gravées d'après Castiglione, comme celles de Claude Macé, mais inclut toutes les autres dans sa liste sans un regard critique sur leur attribution, ce qu'illustre le cas de la *Sainte Famille adorée par les Anges* et de la *Nativité avec Dieu le Père*.

Dans ses notes manuscrites, Pierre-Jean Mariette exprime ses doutes quant à l'attribution de la *Sainte Famille adorée par les Anges* à Castiglione, lui préférant Pier Francesco Mola : « pour moy je ne la crois point de Benedette & s'il y a quelque peintre

⁸⁵⁷ Mary Newcome-Schleier attribue les *Quatre animaux* à Sinibaldo Scorza : Newcome-Schleier, Mary, « Genoese Artists in the Shadow of Castiglione », in : *Paragone. Arte*, vol. XXXIII, n° 391, 1982, p. 33, note 12.

⁸⁵⁸ BELLINI 1982. Pour un compte-rendu du catalogue, voir : Standring, Timothy J., « Giovanni Benedetto Castiglione », in : *Print Quarterly*, vol. IV, n° 1, 1987, pp. 65-73.

⁸⁵⁹ Paolo Bellini ne cite pas l'ouvrage de Franz Röhn et attribue seulement une des trois estampes ajoutées par Röhn à Castiglione. BELLINI (éd.) 1985, pp. 13-130.

auquel elle me paroisse convenir c'est au Mole J. Bapt.» Il affirme à nouveau son sentiment dans la liste du contenu de l'album Spencer : « La Ste Vierge accompagnée de l'Enfant Jesus adoré par les Anges, Cette piece qui est attribüée a Beneditte paroist plutost estre du Mole⁸⁶⁰. » Selon Bartsch, il s'agit d'une œuvre de jeunesse : « Elle est des premières manières de l'auteur, et une des plus rares de son œuvre⁸⁶¹ ». Charles Le Blanc, quant à lui, insère l'estampe dans le corpus, mais la considère comme une pièce anonyme.

En 1932, Franz Röhn conteste également son attribution à Castiglione : « B.3 Die Zuschreibung an C. ist nicht begreiflich. Verwandte Züge sind nirgends zu entdecken. Das offene Gepräge des Strichs mit klaren Kreuzschraffen weist auf Bologna und den Kreis des P. F. Mola⁸⁶². » Au contraire, Ann Percy maintient l'estampe dans le corpus du Grechetto et souligne son lien avec l'art de Nicolas Poussin, comme le relève déjà Pierre-Jean Mariette dans une note à côté de l'estampe qu'il possède : « Le tableau a été vendu chez M. de Jullienne pour etre du Poussin et il tiens en effet beaucoup de sa manière du peindre⁸⁶³ ». Dans une brève analyse, Ann Percy rapproche la *Sainte Famille de Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche* (Bellini 1) pour la réalisation des ombres et des hachures croisées. Selon l'auteur, la technique est mieux maîtrisée dans la *Sainte Famille*, mais les rehauts sur les contours des personnages de Marie, Jésus et Joseph ne sont pas de la main de Castiglione : « The features of the Virgin, Christ and St. Joseph have been strengthened, presumably not by Castiglione himself⁸⁶⁴ ». Paolo Bellini place l'estampe dans les eaux-fortes comportant une attribution douteuse. Il l'associe en outre à d'autres œuvres exécutées par des suiveurs de Poussin ou par Pietro Testa. Il conclut en rejetant le rapprochement de Percy avec l'estampe de Noé. Dans *The Illustrated Bartsch*, Bellini maintient la *Sainte famille adorée par les anges* tout en exprimant son incertitude. Dans le catalogue de l'exposition monographique sur Castiglione en 1990, Gianvittorio Dillon estime que cette estampe devrait être incluse dans le répertoire⁸⁶⁵. Elle ne fait pour le moment plus partie du corpus actuel de Castiglione, même si son insertion serait peut-être à reconsidérer.

⁸⁶⁰ Voir la liste du contenu de l'album Spencer : Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.

⁸⁶¹ BARTSCH 1821, p. 11.

⁸⁶² RÖHN 1932, p. 67.

⁸⁶³ Elle est aujourd'hui conservée dans le volume de la Bibliothèque nationale de France à Paris, Ba 17e-1 (CAST., G. B.) - FOLIO.

⁸⁶⁴ PERCY 1971, p. 136.

⁸⁶⁵ *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, p. 180.

▪ Un maître et ses élèves : la contribution de Salvatore

Décrite comme son unique eau-forte, la *Résurrection de saint Lazare* de Salvatore Castiglione est régulièrement référencée dans le corpus de son frère, Giovanni Benedetto. Bien que Jean et Pierre-Jean Mariette attribuent l'exécution et l'invention de la composition à Salvatore dans les volumes du Prince Eugène et de la famille Spencer⁸⁶⁶, d'autres en revanche mélangent les auteurs. Dézallier d'Argenville ne distingue pas les deux artistes dans les eaux-fortes représentant le même thème : « la résurrection de Lazare, en grand & en petit⁸⁶⁷ ». L'index des matrices que possèdent les éditeurs De Rossi décrit le cuivre exécuté par Salvatore Castiglione, « Cristo, che resuscita Lazaro dal Sepolcro, mezzo foglio reale per trasverso », parmi le groupe des matrices de « GIO. BENEDETTO CASTIGLIONI GENOVESE. Invenzione, ed intaglio in acqua forte di sua mano⁸⁶⁸. » L'intitulé précise en effet que les estampes de cet ensemble sont inventées et exécutées par le Grechetto. La pièce de Salvatore est souvent comprise comme une invention de Giovanni Benedetto, tel que l'indique Heineken⁸⁶⁹. Parfois, l'eau-forte du frère cadet remplace même celle exécutée par Giovanni Benedetto : Joseph Strutt inclut par exemple l'estampe de Salvatore dans sa description à la place de celle exécutée par le Grechetto. Il note en effet que l'œuvre est de petite taille et qu'elle contient la date de 1645⁸⁷⁰. Comme dans le cas des collections, l'identification de la main de l'auteur importe moins que la distinction de l'atelier du maître. En revanche, dans les catalogues du tournant du siècle, la pièce de Salvatore est séparée du corpus de son frère. Michael Huber et Georg Nagler ne mentionnent plus la version de l'élève, alors qu'Adam von Bartsch et Charles Le Blanc la citent après les eaux-fortes et les monotypes de Giovanni Benedetto⁸⁷¹.

⁸⁶⁶ « Jesus Christ resuscitant Lazare, inventé & gravé par Salvator Castiglione frere de Benedette », Album Spencer, « Table des œuvres de Lespaignolet et de Beneditte », p. 8.

⁸⁶⁷ DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 340. Carlo Giuseppe Ratti la mentionne de la même manière.

⁸⁶⁸ DE ROSSI 1735, pp. 49-50.

La description de la matrice ne peut correspondre à l'eau-forte de Castiglione puisque les De Rossi ne possèdent pas cette plaque. Cet énoncé crée d'ailleurs de nombreuses confusions dans les textes des auteurs modernes qui estiment dès lors que l'eau-forte du Grechetto est acquise par les éditeurs De Rossi : *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, cat. 88, p. 228.

⁸⁶⁹ HEINEKEN 1789, p. 701.

⁸⁷⁰ STRUTT 1785, p. 186.

⁸⁷¹ BARTSCH 1821, p. 43 ; LE BLANC 1854, p. 613.

- L'identification iconographique de ses eaux-fortes

Certaines estampes de Castiglione connaissent diverses interprétations iconographiques au cours du temps. Les *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) est par exemple régulièrement considérée comme le départ de Jacob (Genèse 31.1-21). L'interprétation se lit à partir de la publication de Heineken, puis dans celles de Huber, De Angelis, Bryan et Joubert⁸⁷². Tous ces manuels sont liés plus ou moins directement au catalogue de l'ancien directeur du cabinet de Dresde. Dès lors, la mention de cet épisode biblique provient peut-être d'une reprise automatique des ouvrages précédents. Michael Huber présente l'eau-forte différemment dans ses trois publications autour des années 1800. En effet, dans ses catalogues de vente des collections de Brandes et de Gottfried Winckler, il décrit l'estampe comme une « Piece remplie de toutes sortes d'animaux et d'ustensiles, avec deux hommes » en 1793 et un « Paysage pastorale [sic] où ses [sic] voient deux Pasteurs, un vieux et un jeune, avec toutes sortes d'animaux et d'ustensiles » en 1805⁸⁷³. En revanche, dans son *Manuel* de 1800, il fait référence au sujet de l'Ancien Testament. Les interprétations contradictoires confirment la méthode de travail déjà relevée de Michael Huber. Pour la constitution d'un catalogue raisonné, l'écrivain allemand se contente de copier le dictionnaire de Heineken probablement sans réfléchir à la correspondance entre les estampes et les titres énoncés. Il modifie quelques formulations de phrases, mais ne remet pas en question l'iconographie ou les attributions. Au contraire, pour ses catalogues de vente, il s'appuie sur le fonds d'estampes à inventorier et s'attache à décrire correctement les pièces qu'il a devant les yeux⁸⁷⁴.

L'eau-forte représentant *Thésée découvrant les armes de son père* (Bellini 13) est unanimement interprétée comme l'épisode de Circé découvrant les armes d'Achilles⁸⁷⁵. Une telle description se lit déjà en 1675 dans la *Teutsche Academie* de Sandrart et se

⁸⁷² HUBER 1800, n° 30, p. 30 ; DE ANGELIS 1810, n° XXX, p. 86 ; BRYAN 1816, p. 251 ; JOUBERT 1821, p. 354.

⁸⁷³ HUBER 1793, p. 65 ; HUBER [1805], n° 492, p. 113.

⁸⁷⁴ Comme il l'indique par exemple dans le préface du catalogue de la collection de M. Brandes : HUBER 1793, p. XIII. Dans ses catalogues de vente, il prend également en considération les catalogues raisonnés précédents, tels que ceux de Helle & Glomi et de Hecquet : HUBER [1805], pp. 7-16 ; GERSAINT 1751 ; HECQUET 1751.

⁸⁷⁵ SANDRART 1675, vol. II, p. 209 ; DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745, p. 382 ; MOÛCKE 1756, p. 141 ; RATTI 1768, p. 310 ; GORI 1771, p. 253 ; FÜSSLER 1771, n° 11, p. 244 ; PACINI 1775, p. 84 ; HEINEKEN 1789, n° 21, p. 698 ; HUBER 1800, n° 44, p. 31 ; HUBER [1805], n° 501, p. 114 ; DE ANGELIS 1810, n° 44, p. 86 ; BRYAN 1816, p. 251 ; BARTSCH 1821, n° 24, p. 23 ; NAGLER 1835, p. 428 ; LE BLANC 1854, n° 19, p. 612.

poursuit jusqu'au milieu XIX^e siècle. Seul le catalogue des matrices des éditeurs De Rossi décrit la composition sans proposer d'interprétation : « Altra simile invenzione, dove è uno, che apre una sepoltura antica, e una Donna con un putto tiene il lume⁸⁷⁶. » Dans ses notes manuscrites, Pierre-Jean Mariette met en doute l'iconographie communément acceptée : « il faudra s'informer plus particulièrement de ce que peut représenter cette piece, et si ce seroit quelque fait historique⁸⁷⁷. » Mariette n'est pas convaincu, mais ne propose aucun nouveau thème. Au début du XX^e siècle, l'interprétation de *Circé* semble abandonnée. En 1928, Giuseppe Delogu décrit brièvement la scène : « scoprimento d'una tomba⁸⁷⁸. » Dans son article *Et in Arcadia ego* de 1930, Werner Weisbach identifie pour la première fois le thème en proposant l'épisode de *Thésée découvrant les armes de son père* grâce à son lien avec le tableau de Nicolas Poussin⁸⁷⁹. En 1954, Anthony Blunt décrit lui aussi l'épisode de Thésée qui est désormais accepté de manière unanime⁸⁸⁰.

Circé transformant les compagnons d'Ulysse en bête (Bellini 60) subit également différentes interprétations iconographiques au cours du temps. Dézallier d'Argenville, qui publie la première mention de l'eau-forte en 1745, estime que le thème représente une magicienne entourée d'animaux, probablement en raison du bâton que celle-ci tient à la main. Les ouvrages suivants soutiennent cette interprétation jusqu'au dictionnaire de Heineken qui propose une nouvelle vision de l'œuvre⁸⁸¹ : l'eau-forte représente selon lui une mélancolie, comme l'indique déjà Jean Mariette dans la table des matières du volume du Prince Eugène. Les similarités iconographiques avec la célèbre *Mélancolie* d'Albrecht Dürer favorisent sans doute cette interprétation⁸⁸². Suite à cette estampe, le motif de la femme appuyant sa tête sur sa main devient un *topos* de la représentation de la mélancolie⁸⁸³. Dans les publications suivantes, cette identification est la plus répandue

⁸⁷⁶ DE ROSSI 1719, p. 44.

⁸⁷⁷ Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740-1770)*, vol. II, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ya-2-4 (2)-pet fol., microfilm R065895.

⁸⁷⁸ DELOGU 1928, p. 59, n° 41. En 1912, Paul Kristeller décrit la pièce ainsi : « Grab mit Waffen ». KRISTELLER 1912, p. 165.

⁸⁷⁹ Weisbach, Werner, « Et in arcadia ego : ein Beitrag zur Interpretation antiker Vorstellungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts », in : *Die Antike : Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums*, n° 6, 1930, pp. 142-143. Le tableau en question est le suivant : Nicolas Poussin, *Thésée retrouve l'épée de son père*, vers 1638, huile sur toile, 98 x 134 cm. Chantilly, Musée Condé, PE300.

⁸⁸⁰ BLUNT 1954, p. 9. Voir entre autres : JEUTTER 2004, p. 257 ; BELLINI 1982, n° 13, pp. 80-82

⁸⁸¹ BASAN 1767, p. 116 ; FÜSSL 1771, n° 10, p. 244 ; STRUTT 1785, p. 186.

⁸⁸² Albrecht Dürer, *Mélancolie*, 1514, gravure au burin, 239 x 185 mm, Londres, British Museum, 1910,0212.303, Schoch 2001-04 I.71.

⁸⁸³ Voir par exemple : Larue, Anne, « Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts », in : *Lettres actuelles*, n° 7, juillet-août 1995, non paginé. Lire également les études de Piera

jusqu'au milieu du XX^e siècle⁸⁸⁴. C'est seulement en 1973 que le thème de *Circé transformant Ulysse et ses compagnons en animaux* est reconnu par G. Albricci⁸⁸⁵. Les choix iconographiques de Castiglione ne sont pas toujours identifiés correctement. En 1800, William Gilpin les décrit d'ailleurs ainsi : « The subjects, indeed, of some of them, are odd and fantastic⁸⁸⁶. » Les sujets profanes sélectionnés par Castiglione sont souvent considérés par les auteurs comme mystérieux et obscurs et posent dès lors plusieurs difficultés d'interprétations⁸⁸⁷.

▪ Ses chefs-d'œuvre gravés

Pour de nombreux auteurs, *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61) symbolise le chef-d'œuvre de Castiglione⁸⁸⁸. William Gilpin décrit ses qualités artistiques dans sa courte notice sur le maître génois : « One of his best prints is, the entering of Noah into the ark. The composition ; the distribution of light ; the spirit and expression with which the animals are touched ; and the freedom of the execution, are all admirable⁸⁸⁹. » Non seulement cette eau-forte bénéficie d'une distinction particulière, elle fait également partie des cinq estampes les plus fréquemment citées avec la *Fuite en Égypte* (Bellini 20), *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16), le *Rêve de Joseph* (Bellini 18) et la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59)⁸⁹⁰. D'autres auteurs distinguent en revanche *Circé transformant Ulysse* (Bellini 60) comme œuvre magistrale de l'artiste

Ciliberto : Ciliberto, Piera, « Tradizione ed interpretazione litteraria, magia ed etica raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto », in : *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3^e série, n° 27, vol. LIX, 2004 (2010), pp. 59 et 207-214 ; Ciliberto, Piera, « Le raffigurazioni della Melanconia di Giovanni Benedetto Castiglione : tradizione e modernità nelle elaborazioni secentesche di una allegoria antica », in : *Studi di Storia delle Arti*, n° 10, 2000/03 (2003), pp. 77-92.

⁸⁸⁴ HEINEKEN 1789, n° 18, p. 698 ; HUBER 1800, n° 490, p. 113 ; HUBER [1805], n° 490, p. 113 ; BAVEREL/MALPÉ 1807, p. 168 ; DE ANGELIS 1810, n° 41, p. 86 ; BRYAN 1816, p. 251 ; BARTSCH 1821, n° 22, pp. 21-22 ; JOUBERT 1821, p. 354 ; NAGLER 1835, p. 428 ; LE BLANC 1854, n° 58, p. 612 ; ANDRESEN 1870, n° 7, p. 247.

À l'exception du catalogue de Brandes dans lequel Huber décrit l'eau-forte comme « une femme habillée à l'Orientale » sans interprétation thématique alors que dans ses deux publications suivantes, le *Manuel* et le catalogue de la collection Winckler, il opte pour la représentation de la mélancolie : HUBER 1793, p. 66.

⁸⁸⁵ G. Albricci, « La vera 'Malinconia' del Castiglione », in : *I quaderni del conoscitore di stampe*, Milan, 1973, n° 16, pp. 40-43.

⁸⁸⁶ GILPIN 1768, p. 99.

⁸⁸⁷ Voir par exemple Paolo Bellini au sujet de l'eau-forte *Temporalis Aeternitas* : BELLINI 1982, n° 63, pp. 167-168. Comme le mentionne Anita Sganzerla dans son introduction : SGANZERLA 2014, p. 13.

⁸⁸⁸ Voir par exemple : FÜSSL 1771, p. 244 ; VALLARDI 1843, p. 55 ; ANDRESEN 1870, n° 1, p. 247.

⁸⁸⁹ GILPIN 1768, p. 99.

⁸⁹⁰ Voir l'annexe IV.

même si celle-ci est moins souvent citée que les cinq précédentes⁸⁹¹. La célébrité des six eaux-fortes provient soit de la maîtrise technique avec laquelle elles sont créées, soit de la popularité du sujet, tel que celui de *Diogène cherchant un homme honnête*⁸⁹². Chacune accorde, par ailleurs, une importance particulière à la représentation des animaux, caractéristique qui fait la renommée de Castiglione.

Il est cependant curieux de remarquer la notoriété du *Rêve de Joseph*, une petite estampe souvent très retouchée, où les tentatives techniques ne réussissent pas complètement⁸⁹³. Néanmoins, dès le milieu du XVIII^e siècle, cette eau-forte connaît un franc succès. Non seulement, elle est fréquemment mise en valeur, mais elle est également présente dans toutes les collections du XVIII^e siècle.

Étrangement, *Diogène cherchant un homme honnête* qui fait partie des estampes les plus mentionnées de Castiglione, est rarement citée dans les catalogues de vente⁸⁹⁴. Au contraire, l'eau-forte des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) est toujours évoquée dans ce type de publication, alors qu'elle n'est signalée qu'une seule fois dans les manuels présentant une sélection des pièces de Castiglione⁸⁹⁵. Finalement, la célébrité des têtes orientales, qui est à son apogée durant tout le XVIII^e siècle, s'estompe quelque peu à partir des années 1820. Leur popularité semble en effet baisser après les publications de Bartsch et de Joubert en 1821. Si elles sont régulièrement citées dans les catalogues des collections et dans les sélections des estampes du maître jusqu'à cette date, elles deviennent totalement absentes des publications successives⁸⁹⁶. L'engouement pour les esquisses semble disparaître : celles-ci deviennent de simples études dont l'intérêt ne dépasse pas les œuvres achevées du maître. Quant aux croquis de paysages, ils ne sont jamais signalés dans un catalogue de vente, ni dans un manuel. Les seules références à

⁸⁹¹ BAVEREL/MALPÉ 1807, p. 168 ; JOUBERT 1821, p. 354 ; NAGLER 1835, p. 428. Voir l'annexe IV.

⁸⁹² Lire au sujet des estampes érudites : SGANZERLA 2014, pp. 102-129.

⁸⁹³ Timothy Standring et Ewald Jeutter attribuent d'ailleurs cette œuvre, non pas à Giovanni Benedetto, mais au frère Salvatore. La rapide popularité de cette eau-forte pourrait être un argument supplémentaire en faveur d'une attribution à Giovanni Benedetto, comme nous le soutenons dans le chapitre 2.

Sur les avis de Jeutter et Standring : JEUTTER 2004, n° 97, pp 310-311 et le commentaire dans la base de données en ligne du British Museum (numéro d'inventaire : 1871,0812.45) : « Timothy J. Standring considers this print to be by Salvatore Castiglione (email 16 May 2013). », [en ligne], http://www.britishmuseum.org/research/collection_online, 22 septembre 2015.

⁸⁹⁴ Elle est citée seulement deux fois, dans les catalogues de Michael Huber : HUBER 1787, p. 430 ; HUBER [1805], n° 491, p. 113.

⁸⁹⁵ JOUBERT 1821, p. 354. Voir l'annexe IV.

⁸⁹⁶ À savoir dans : WILSON 1828, p. 76 ; TICOZZI 1830, p. 297 ; DE BONI 1840, p. 198 ; VALLARDI 1843, pp. 55-56 ; CHENNEVIERES/MONTAIGLON (éd.) 1851-53, pp. 336-338 ; ANDRESEN 1870, p. 247.

ces esquisses gravées se lisent dans les catalogues raisonnés. De manière générale, une sélection plus limitée des estampes se lit dans les ouvrages à partir de la fin des années 1820.

O *Le présumé autoportrait, perception et catalogage d'une œuvre complexe*

Depuis leurs premières descriptions au XVIII^e siècle, les séries de têtes orientales sont toujours réunies en deux lots : une suite regroupe seize petites têtes et la seconde est composée de six grandes têtes. Les auteurs des premiers catalogues identifient le portrait de Castiglione dans les deux séries. Carl Heinrich von Heineken reconnaît un autoportrait du Grechetto dans chacune d'elles. *L'Homme au béret* (Bellini 8) dans les grandes têtes et le *Jeune homme soufflant dans une trompette* (Bellini 35) dans les petites têtes sont, selon lui, des représentations de l'artiste : « La sixieme représente encore le portrait de l'Artiste en chapeau plat, soufflant dans l'embouchure d'un instrument à vent⁸⁹⁷. » Michael Huber et *de facto* Luigi de Angelis reprennent les identifications de Heineken dans leurs commentaires. Les autoportraits sont considérés comme une archive de l'artiste, permettant d'un côté d'analyser sa représentation physique et de l'autre de déceler sa *maniera* ; dès lors, une volonté d'attribuer de nombreux autoportraits à l'artiste se ressent chez les auteurs⁸⁹⁸. Adam von Bartsch, Charles Le Blanc et Georg Nagler perçoivent l'effigie de l'artiste dans *L'Homme au béret* (Bellini 8) uniquement. Le second prétendu autoportrait n'est plus mentionné.

Au XX^e siècle, la perception de *L'Homme au béret* (Bellini 8) en tant que potentiel autoportrait de Castiglione fait l'objet de plusieurs débats⁸⁹⁹. Selon Franz Röhn, l'œuvre représente le portrait de Rembrandt⁹⁰⁰. Ann Percy émet également un doute sur la question de l'autoportrait. Elle compare les traits physiques de *L'Homme au béret* à un portrait dessiné de l'artiste et conclut que la tête se rapproche plus d'une étude générique⁹⁰¹. Paolo Bellini exclut lui aussi l'idée de l'autoportrait et opte pour la représentation de Lorenzo Bernini, qui est déjà proposée par Caterina Marcenaro, ou

⁸⁹⁷ HUBER [1805], p. 111.

⁸⁹⁸ Nous remercions Pascal Griener pour cette information, entretien du 11 mai 2016.

⁸⁹⁹ Voir également le résumé historiographique d'Ewald Jeutter : JEUTTER 2004, pp. 284-285.

⁹⁰⁰ RÖHN 1932, p. 68.

⁹⁰¹ PERCY 1971, p. 144. Pour l'autoportrait dessiné, voir Fig. 118 et PERCY 1971, cat. 68, pp. 97, 98 et 102.

pour une simple étude de tête⁹⁰². En 1990, Gianvittorio Dillon est quant à lui de nouveau en faveur de l'autoportrait⁹⁰³. La question reste donc controversée. Dans le catalogue de l'exposition monographique de 2013, Timothy Standring et Martin Clayton estiment que le personnage pourrait représenter Castiglione⁹⁰⁴. Sur la base des arguments avancés au chapitre 3, *l'Homme au béret* est, à notre avis, un autoportrait de Giovanni Benedetto Castiglione, dans lequel celui-ci se confronte directement au maître hollandais. Il crée une œuvre qui revendique ouvertement son rapport à ce dernier, signalé entre autres par l'apport de sa signature au même endroit que sa source d'inspiration.

Aujourd'hui, la perception des séries de têtes orientales a changé. Il est par exemple admis que les deux frères, Giovanni Benedetto et Salvatore, participent à ce projet⁹⁰⁵. En outre, le présumé autoportrait au béret (Bellini 8) n'est plus inclus dans la série des grandes têtes, mais fait office d'œuvre autonome⁹⁰⁶. Cette singularisation date de la publication d'Adam von Bartsch. Avant cet ouvrage, l'autoportrait est mentionné dans la « Suite de six moyennes Têtes dont la dernière est son Portrait⁹⁰⁷. » Or, lorsque Bartsch compile son catalogue, il attribue deux entrées à la même eau-forte. En effet, le présumé autoportrait est décrit deux fois, aux numéros 31 et 53 :

« 31. *Le portrait de B. Castiglione*. Il est en buste, vu de face, et a la tête couverte d'un bonnet orné d'une grande plume. Dans le haut du côté gauche on lit : CASTGLIONUS GENOVESE. FE. Ces mots sont précédés du chiffre de l'artiste. Vers le bas du même côté, on remarque le griffonnement d'une tête vue de profil et au-dessous une deuxième fois le nom CASTILIONUS très faiblement exprimé. Hauteur : 7 p. Largeur : 5p.⁹⁰⁸ »

« 48-53. *Les grandes têtes d'hommes coëffées à l'Orientale*. Suite de six estampes. Hauteur : 6p. 9 lign. Largeur : 5 p. 5 lignes. [...] »

53) Un homme vu de face, et couvert d'un bonnet orné d'une grande plume qui lui tombe sur le côté droit de sa tête. Il porte des moustaches et une petite barbe au menton. A la gauche d'en haut on voit le chiffre et le nom de CASTILIONUS GENOVESE FE. On prétend que cette tête représente le portrait de Castiglione⁹⁰⁹. »

⁹⁰² BELLINI 1982, pp. 68-70 ; *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*. Catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Bianco, 9 juin-11 septembre 1969, éd. par C. Marcenaro, Gênes : Genova Viva, 1969.

⁹⁰³ *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, pp. 209 et 212.

⁹⁰⁴ *Castiglione : Lost Genius* 2013, pp. 65-66.

⁹⁰⁵ RUTGERS 2004, pp. 163-164. Voir également notre analyse au chapitre 2.

⁹⁰⁶ Notamment dans le dernier catalogue raisonné des estampes de Castiglione : BELLINI 1982, p. 66-70.

⁹⁰⁷ HUBER 1800, p. 30.

⁹⁰⁸ BARTSCH 1821, p. 27.

⁹⁰⁹ BARTSCH 1821, pp. 32 et 34.

Cette double entrée rend perplexe plus d'un auteur. Paolo Bellini émet trois hypothèses en retenant que la plus probable est une différence d'état entre les deux estampes⁹¹⁰. Or, la réponse à cette interrogation se situe dans l'histoire des collections. Comme démontré précédemment, Bartsch constitue son répertoire des estampes de Castiglione principalement à partir du contenu du volume du Prince Eugène. Dans le recueil princier, le présumé autoportrait est visible en deux exemplaires : un premier en tête du volume servant de frontispice à l'œuvre du Grechetto et un second parmi les six têtes orientales⁹¹¹. L'eau-forte porte donc deux fonctions différentes au sein de l'album. Dans la table du volume, chaque exemplaire est décrit dans une entrée différente⁹¹² :

« Le Portrait de J. B. Castiglione que l'on Connoist aussy Sous le nom de Benedette dessiné & grav. par luy mesme »

« Une suite de six tête dont il y en a quatre de vieillards ; la dernière de cette suite est, à ce que l'on prétend, le portrait de Benedette que l'on a déjà vu ci-dessus à la tête de l'œuvre »

En se référant à l'inventaire dressé par les Mariette, Adam von Bartsch reprend automatiquement la distinction des entrées dans son catalogue. La comparaison des énoncés des Mariette avec ceux de Bartsch révèle de grandes analogies. La première description, équivalente à l'entrée 31 de l'ouvrage de Bartsch, indique en tête que l'estampe est un autoportrait alors que dans le deuxième énoncé, cette information n'est précisée que dans un second temps. Bartsch reprend la même structure. Il suit de manière littérale les entrées du répertoire des Mariette, sans tenir compte de la fonction différente de son modèle, qui décrit en effet le contenu d'un volume. Le conservateur n'adapte pas sa référence au nouveau contexte, imposé par les intentions diverses de son catalogue. Cette inadvertance génère dès lors de nombreuses contradictions.

Bartsch crée une confusion dans l'esprit des futurs auteurs et probablement des collectionneurs. En effet, Georg K. Nagler et Charles Le Blanc reprennent tous deux la

⁹¹⁰ BELLINI 1982, pp. 66-68. La deuxième hypothèse émise par Bellini concerne la possibilité d'un troisième état où la tête esquissée à côté du portrait aurait été effacée, et la troisième suppose que Castiglione grave son portrait deux fois, sur deux plaques différentes. Les auteurs suivants reprennent les hypothèses peu convaincantes de Bellini. Au sujet des hypothèses sur la double mention de Bartsch : PERCY 1971, p. 144 ; *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, p. 212 ; JEUTTER 2004, pp. 284-285.

⁹¹¹ L'état des deux exemplaires du volume du Prince Eugène ne semble pas identique. En effet, la seconde estampe, considérée parmi les six têtes, est une des premières impressions, avant que la signature soit intensifiée ; les traits gravés sont, quant à eux, similaires. Nous avons observé un tel exemplaire uniquement dans cette collection. Giovanni Benedetto Castiglione, *Homme au béret*, vers 1645, eau-forte, I/II, 179 x 139 mm, Vienne, Albertina, DG2003/371.

⁹¹² Voir l'annexe VI.

mention de l'autoportrait ainsi que la série de six grandes têtes, sans remarquer que la même eau-forte est décrite deux fois. Dans son classement thématique, Le Blanc place l'œuvre dans deux catégories différentes. « Les grandes Têtes d'hommes coiffées à l'orientale. Suite de 6 pièces » sont placées parmi les études de Castiglione, aux côtés de la série des petites têtes, des esquisses de paysages et des personnages orientaux (Bellini 23-40 et 46-55). La seconde mention se lit dans la catégorie des portraits entre ceux d'Antonio Brignole Sale et d'Agostino Mascardi :

« 65. Castiglione (Bened.). Il est vu en buste, de face, et a la tête couverte d'un bonnet ornée d'une grande plume. Dans le haut de la g., le monogramme suivi des mots CASTIGLIONUS GENOCESSE FE. Vers le bas, du même côté, le griffonnement d'une tête vue de profil, et au dessous le nom CASTILIONUS, faiblement exprimé. Haut. 188 millim. Larg. 134.⁹¹³ »

Aujourd'hui, le présumé autoportrait n'est plus inclus dans la série des têtes orientales, qui est dès lors composée de cinq pièces. L'erreur de Bartsch semble la principale raison de cet écart. D'autres critères concourent également à ce résultat, notamment les légères divergences de dimensions, mais aussi des questions stylistiques et iconographiques⁹¹⁴. La représentation d'un portrait, et non d'une étude de tête générique, modifie, dans notre conception actuelle, le statut de l'œuvre. Néanmoins, l'éventualité que l'*Homme au béret* soit créé sur la même matrice que la *Tête d'un homme de profil vers la droite* (Bellini 41) ainsi que la tradition remontant en tout cas au début du XVIII^e siècle de les réunir en deux lots, pourraient constituer des facteurs décisifs en faveur de la réunification de la grande série des têtes orientales puisque Castiglione, avec l'aide de son atelier, semble les créer dans un même ensemble.

o Les monotypes, une historiographie parallèle ?

Dans une lettre adressée à Antonio Maria Zanetti du 16 janvier 1759, Francesco Algarotti y décrit la *Tête d'un homme oriental* (Bellini mon. 20 ; Fig. 69), qu'il possède

⁹¹³ LE BLANC 1854, pp. 612-613. Le Blanc reprend d'ailleurs la signature « CASTIGLIONUS » tel que Bartsch la retranscrit alors que celle-ci ne contient pas la lettre G.

⁹¹⁴ Selon Dillon, le présumé autoportrait est retiré du groupe par Bartsch pour une différence de mesures entre cette œuvre et la série des grandes têtes, ce qui, à notre avis, ne constitue pas un argument valable puisque la *tête vue de profil* (Bellini 41) possède les mêmes dimensions que le présumé autoportrait. Elle diffère donc, elle aussi, des dimensions des quatre autres pièces de la série : *Il Genio di G. B. Castiglione* 1990, p. 212. Lire notre argument au chapitre 2.

dans sa collection. Sa longue description est le premier témoignage publié d'un monotype de Castiglione :

« Una bellissima testa di vecchio mi ricordo io già di avere avuto di quell'autore ; ma questa era in istampa, e intagliata da lui medesimo. Io la avea avuta in dono dal nostro Tiepoletto, e come cosa rarissima la diedi dipoi al signor conte di Brühl. Era così fattamente intagliata, che pareva toccata col pennello, come sogliono essere i disegni di quel maestro, con poco colore, e bravura grandissima. Credeva il Tiepoletto che fosse intagliata nello stagno. In fatti io feci prova a quel tempo d'intagliare, e per meglio dire di schiccherare nello stagno alcune cose; e le so dire che le barbe e i capelli riescono così teneri e morbidi, ch'è proprio un piacere. Pochissime però sono le prove che tirare se ne possono, perchè al premere del torchio lo stagno cede, e le fossette in esse scavate si chudono ben tosto. Ella, che ha rinnovato la bella invenzione di Ugo da Carpi, dovrebbe rinnovare ancora questa, che io le dico del Castiglione. Non veggio che il Pond abbia ancora espresso ne'suoi intagli quel modo di disegnare col pennello, che a quel maestro era proprio⁹¹⁵ »

Sur les conseils de Giandomenico Tiepolo, Francesco Algarotti suppose que la *Tête d'un homme oriental* est gravée sur une plaque d'étain. Il fait donc quelques essais techniques afin de se rendre compte des résultats possibles et en est convaincu. Au XVIII^e siècle, la compréhension d'une technique est liée aux expérimentations pratiques. De son expérience, Algarotti conclut que le procédé est certes intéressant, mais que les exemplaires imprimés sont peu nombreux dû à la fragilité du matériau. L'effet résultant de cette technique est principalement pictural et Algarotti rapproche dès lors l'impression du procédé d'un dessin. Dans son travail de mémoire sur les monotypes de Castiglione, Jonas Beyer relève à juste titre la connexion entre l'expression « toccata col pennello » d'Algarotti et celle de Vasari décrivant la technique d'Ugo da Carpi « fatte col pennello »⁹¹⁶. Algarotti dresse d'ailleurs un parallèle entre les œuvres imprimées de ces deux artistes.

La connexion entre les *chiaroscuri* d'Ugo da Carpi et les monotypes de Castiglione se poursuit dans les publications suivantes. Dans son *Dictionnaire*, Carl Heinrich von Heineken mentionne deux pièces « en clair-obscur » dans la liste des estampes attribuées à Castiglione : « 39. Tobie qui ensevelit les morts, piece petite in-fol. En clair-

⁹¹⁵ Cette lettre est publiée en 1792 : ALGAROTTI 1792, pp. 75-76. Au sujet de la lettre de Francesco Algarotti à Zanetti, voir : BEYER 2007, pp. 71-73 ; MERONI 1971-1978, T. II, pp. 77-78.

Le monotype en question est le suivant : Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), *Tête d'un homme oriental*, vers 1645-50, monotype, 315 x 236 mm, Windsor, Windsor Castle, 3946a.

⁹¹⁶ BEYER 2007, p. 72. « Né è mancato a chi sia bastato l'animo di fare con le stampe di legno carte che paiono fatte col pennello a guisa di chiaroscuro, il che è stato cosa ingegnosa e difficile ». VASARI 1550, p. 14.

obscur. / 40. Souvenir de la mort, où est sur le devant un Enfant en manteau, piece semblable, in 8^o917. » Il s'agit du premier monotype répertorié dans un catalogue raisonné. La mention « en clair-obscur » est justement interprétée par Paolo Bellini comme une description des monotypes de Castiglione⁹¹⁸. En effet, Heineken n'utilise pas cet énoncé pour les eaux-fortes du maître. Bien que l'œuvre en question soit certainement perdue, Castiglione exécute sans doute un monotype en lien avec l'eau-forte *Tobie enterrant les morts* (Bellini 58), à l'image des deux autres estampes du groupe, la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59 et mon. 6 ; Fig. 32) et la *Découverte des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57 et mon. 5 ; Fig. 65). Le numéro quarante décrit par Heineken correspond sûrement à l'eau-forte coupée de *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63) qui est probablement imprimée de manière posthume avec le procédé du monotype. Cette estampe, qui a appartenu à Dominique Vivant Denon, est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France (Fig. 122) ⁹¹⁹. Michael Huber inclut le monotype de *Tobie* dans la liste, en précisant toujours la technique du clair-obscur et en ajoutant la mention « pièce anonyme », à l'instar de toutes les références provenant de la section des attributions douteuses du dictionnaire de Heineken⁹²⁰.

Dans son *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Pietro Zani décrit un nouveau monotype, celui de la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini mon. 11 ; Fig. 111), aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France :

« I. CASTIGLIONE Gio : – Benedetto – Lo stesso a. f., che sembra un legno a chiaro-scuro. MB., e forse unica.

3 Fig. e 2 Angeli a. 13, 8. L. 9, 4. Al b. in mezzo : Gio. Benedetto Castiglione Genoven. (in due linee).

M. V. accoccolata vicina alla mangiatoja, solleva colla d. il capo del B. G., e tiene nella sin. il panolino. Sulle nubi, non molto a lei lontano, sta il Padre Eterno colle braccia aperte, e gli Angeli adorano il divin Figlio⁹²¹. »

⁹¹⁷ HEINEKEN 1789, p. 693.

⁹¹⁸ BELLINI 1982, p. 229.

⁹¹⁹ *Etat des acquisitions faites par la Bibliothèque royale à la Vente de M Denon en fevrier 1827*, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Réserve Ye-37, n° 188/2.

Selon Augusto Calabi, un tiers aurait acquis la plaque et l'aurait imprimée avec la technique du monotype : CALABI 1923, n° 20 ; CALABI 1930, n° 24 ; BELLINI 1982, mon. 30, p. 230.

⁹²⁰ HUBER 1800, n° 33.

⁹²¹ ZANI 1820, p. 346.

Zani reprend l'identification technique de Heineken et ajoute qu'il s'agit probablement d'une pièce unique et qu'il l'a observée à Paris : « La prima è stata da me ammirata una sola volta in Parigi nella Collezione di Stampe di *Mr. Debusscher*⁹²². » L'abbé ne décrit pas l'effet rendu par le monotype, mais compare sa composition avec la pièce correspondante en eau-forte (Bellini 19).

En 1821, Adam von Bartsch décrit les cinq monotypes de Castiglione présents dans la collection du Duc Albert. Il les sépare des eaux-fortes et ne les compte pas dans les 67 pièces composant l'œuvre gravé. La technique étant encore inédite, il rédige une petite introduction dans laquelle il décrit correctement le procédé et leurs caractéristiques particulières :

« On trouve quelque-fois des pièces dont *B. Castiglione* est l'auteur, et qui ressemblent à des estampes faites à l'acqua-tinta ; cependant ce genre de gravure n'étant pas encore inventé du temps de cet artiste, ces estampes doivent avoir été produites par un autre procédé. Nous croyons d'avoir reconnu ce procédé dans la manière dont les estampes sont exécutées. Suivant notre opinion, *Castiglione* a grassement chargé de couleur à l'huile une planche de cuivre polie, et en a ôté moyennant un stile de bois la couleur à proportion des demi-teintes et des clairs que son dessein exigeoit. La planche arrangée de cette manière, il la fit imprimer sur du papier de la manière usitée. Des épreuves faites suivant ce procédé, devoient naturellement être uniques, puisque le noir arrangé sur la planche, ayant été entièrement enlevé par le papier de la première épreuve, ne pouvoit par fournir une autre épreuve encore. Il en est donc de ces pièces de *Castiglione* comme des épreuves chargées de noir que l'on trouve quelque fois parmi les estampes de Rembrandt*) et dont celles de *Castiglione* sont en quelque manière des imitations⁹²³. »

Bartsch est le premier à comprendre la méthode employée par Castiglione pour l'exécution de ses monotypes. Malgré une description correcte, il rapproche ces impressions de la technique de l'aquatinte, en intitulant son introduction *Pièces imitant l'acqua-tinta, faites par B. Castiglione*. Après un parallèle avec le *chiaroscuro*, les monotypes sont cette fois rapprochés d'un procédé mécanique de nature différente, développé après la fin du XVII^e siècle⁹²⁴. L'auteur accentue donc l'effet produit par une technique qui ne porte pas encore de nom, mais dont le résultat se rapproche des

Une des premières descriptions d'un monotype se lit dans une lettre de Francesco Algarotti à Anton Maria Zanetti, datant du 16 janvier 1759. Lettre publiée dans : MERONI (éd.) 1973, pp. 77-78. Pour une analyse de la lettre : BEYER 2007, pp. 71-73.

⁹²² ZANI 1820, p. 347.

⁹²³ BARTSCH 1821, pp. 39-40.

⁹²⁴ Pour une référence sur l'aquatinte, voir entre autres : WIEBEL 2007.

impressions en surface de l'aquatinte. Il souligne lui aussi le caractère *de facto* unique des monotypes. En outre, Bartsch argumente sur l'origine des expérimentations de Castiglione qui le portent au développement de cette technique. Il situe, à juste titre, la source de sa pratique dans l'art de l'estampe de Rembrandt. Dans une tentative d'égaliser, voire de surpasser, le clair-obscur intense du maître hollandais, Castiglione développe ce procédé extrême. Cependant, aux yeux de Bartsch, les résultats obtenus par Castiglione restent subordonnés aux prouesses techniques de son collègue. Dans son analyse des monotypes, il fait ainsi preuve d'un jugement critique et d'une observation pertinente des œuvres. Non seulement, il identifie le procédé correctement, mais il replace également l'avènement de cette technique dans le contexte des échanges artistiques.

La description des cinq monotypes de la collection d'Albert de Saxe-Teschen est reprise dans diverses publications ultérieures. Se fiant à la notice de Bartsch, l'auteur anonyme d'une description de l'autoportrait de Castiglione à la Galerie royale de Florence mentionne la beauté de ses 67 eaux-fortes ainsi que l'existence de cinq estampes exécutées à l'aide d'un procédé imitant l'aquatinte⁹²⁵.

Les catalogues de Georg Nagler et de Charles Le Blanc incluent les cinq monotypes décrits par Bartsch parmi les estampes de Castiglione. Nagler traduit littéralement le commentaire du conservateur sur le problème de la chronologie entre la technique de l'aquatinte et la période à laquelle vit Castiglione⁹²⁶. Il précise en outre la provenance de ces impressions uniques appartenant à la collection du Duc Albert. Charles Le Blanc ne commente plus le problème de la technique, ni la provenance des pièces. Les cinq monotypes font intégralement partie du corpus des estampes de Castiglione. Comme les eaux-fortes du maître, ils bénéficient d'une référence générale, non liée au recensement d'une collection particulière. Ainsi, lors de la vente après décès de la collection de Dominique Vivant Denon, qui a lieu en février 1827, la Bibliothèque royale acquiert le lot numéro 188 contenant deux monotypes, dont « le Christ en Croix. Pièce imprimée dans le genre du lavis, non décrite par Bartsch⁹²⁷ ». Le renvoi à Bartsch indique que la

⁹²⁵ ANONYME 1821, p. 119.

⁹²⁶ NAGLER 1835, p. 429.

⁹²⁷ *État des acquisitions faites par la Bibliothèque royale à la Vente de M Denon en février 1827*, n° 188, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ye 37 rés. Voir aussi le catalogue de vente de la collection : Duchesne, Jean, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de Feu M. le Baron V. Denon*, Paris : Hippolyte Tilliard, 1826, p. 50.

consultation du *Peintre-graveur* devient automatique, même pour des impressions à caractère unique. Malgré sa méthode, l'ouvrage de Bartsch n'est pas perçu comme un catalogue de collection, mais comme un répertoire abstrait de l'œuvre gravé de Giovanni Benedetto Castiglione⁹²⁸.

En 1846, Luigi Grillo reprend, non pas le catalogue de Bartsch, mais l'expression employée par le comte Algarotti au sujet de « una bellissima testa di vecchio, così perfettamente eseguita da parere toccata col pennello, con quel gusto medesimo con cui talora coloriva ad olio sul cartone i suoi più gentili disegni⁹²⁹. » Il souligne de manière plus explicite le rapprochement de ces œuvres avec les dessins à l'huile de Castiglione. Il cite également la description du monotype de la *Nativité* de Zani en affirmant que cette œuvre est un *chiaroscuro*. Grillo ne remarque pas que la technique du monotype, décrite une fois comme un dessin gravé et une fois comme un *chiaroscuro* par deux auteurs différents, est en fait un seul et même procédé.

Dans son dictionnaire des monogrammes publié en 1858, Georg Kaspar Nagler reconnaît un monotype supplémentaire, aujourd'hui non identifié, qu'il attribue à Castiglione :

« Die Geburt Christi. Maria kniet in Mitte des Blattes vor dem auf Stroh liegenden Kinde, und drückt dessen Kopf an den Busen. Links erscheint Gott Vater mit Engeln, und rechts sieht man die beiden Thiere. Joseph fehlt in dieser Composition. H. 11 $\frac{3}{4}$ Z. Br. 8 Z.

Dieses Blatt gleicht einer getuschten Zeichnung, indem ein Aquatintaton darüber ausgebreitet ist. Bartsch XXI. P. 39 ff. beschreibt fünf Exemplare dieses Druckes, es handelt sich aber nicht um die Erfindung der Aquatintamanier, da diese späteren Ursprungs ist. Castiglione muss sich daher eines anderen Mittels bedient haben⁹³⁰. »

Il rapproche cette fois la technique du monotype à celle d'un dessin à la plume sur lequel une aquatinte aurait été ajoutée. L'exemple de Nagler illustre les nombreuses interrogations et hésitations au sujet du procédé technique, qui sont encore présentes

⁹²⁸ Le premier répertoire des monotypes de Castiglione est établi par Calabi en 1923 : Calabi, Augusto, « The Monotypes of G. B. Castiglione : Catalogue », in : *The Print Collector's Quarterly*, vol. X, 1923, pp. 221-253 ; Calabi, Augusto, « Castiglione Monotypes : a Supplement », in : *The Print Collector's Quarterly*, vol. XII, 1925, pp. 435-442 ; CALABI 1930, pp. 299-301.

Pour un résumé historiographique concernant ses œuvres, voir la thèse de Jonas Beyer : BEYER 2007, pp. 6-8.

⁹²⁹ GRILLO 1846, p. 292.

⁹³⁰ NAGLER 1858, p. 799.

deux siècles après leur création. Les monotypes de Castiglione sont, en effet, relativement peu connus au XVIII^e siècle, mais également au XIX^e siècle. Considérer leur réception durant une période où cette technique est encore peu courante semble d'autant plus pertinent. En effet, seuls quelques connaisseurs les mentionnent et admirent leur innovation, bien qu'ils se retrouvent souvent perplexes devant le procédé technique utilisé par l'artiste.

La structure des notices

o L'introduction au répertoire

Les catalogues des estampes de Castiglione sont tous précédés d'une introduction. Carl Heinrich von Heineken y mentionne brièvement deux surnoms du maître génois, ses dates, son monogramme, le lieu où sont conservées ses œuvres et les différents portraits du maître. Il indique en outre que ses estampes sont recherchées par les collectionneurs puisqu'il est « un des plus habiles Artistes de son tems⁹³¹ », justifiant par cette phrase l'intérêt de publier la liste de ses estampes. Michael Huber, quant à lui, rédige une courte biographie sur l'artiste, dans laquelle il relève entre autres ses caractéristiques iconographiques et stylistiques ainsi que ses liens avec d'autres artistes⁹³². Luigi De Angelis fournit une longue description contenant plusieurs citations d'auteurs précédents, tels que Basan ou Heineken⁹³³. Contrairement au catalogue qu'il copie, son discours est construit de manière critique et analytique. Il dévoile ainsi des ambitions différentes. L'intérêt de son ouvrage réside dans son apport scientifique aux informations biographiques et artistiques fournies quarante ans plus tôt par Gori Gandellini.

Adam von Bartsch compile une brève biographie sur l'artiste, dans laquelle il insiste sur la relation avec l'œuvre de Rembrandt⁹³⁴. Il affirme par ailleurs que les pièces de Castiglione sont particulièrement recherchées. Georg Kaspar Nagler souligne également

⁹³¹ HEINEKEN 1789, p. 697.

⁹³² HUBER 1800, pp. 28-29.

⁹³³ DE ANGELIS 1810, pp. 83-85.

⁹³⁴ BARTSCH 1821, p. 9.

le rapprochement entre les deux artistes en indiquant le surnom de « zweite Rembrandt », déjà relevé par De Angelis⁹³⁵. Il renvoie en outre le lecteur à sa référence pour l'établissement de son répertoire des estampes de Castiglione, à savoir le catalogue de Bartsch. Charles Le Blanc fournit, quant à lui, de brèves informations sur sa fonction, ses dates, sa formation, les villes où il vit et son monogramme, sans formuler des phrases, comme il justifie dans sa préface : « Pour les notices biographiques, elles résument celles qui ont déjà paru dans divers ouvrages, mais après avoir été revues avec soin et rectifiées ; elles sont suivies d'un renvoi aux livres dans lesquels des renseignements ont été puisés, soit pour ces biographies mêmes, soit pour les œuvres⁹³⁶. » Pour Castiglione, Le Blanc relève en effet les références d'onze catalogues, énumérant ainsi François Basan, Giovanni Gori Gandellini, Carl Heinrich von Heineken, Johann Caspar Füssli, Michael Huber, Adam von Bartsch, François Étienne Joubert, François Brulliot, Francesco Santo Vallardi, Georg K. Nagler et Joseph Heller⁹³⁷.

Le texte introductif au catalogue a pour objectif de présenter l'artiste qui exécute les estampes répertoriées. Pour Heineken et Le Blanc, quelques données succinctes suffisent à accompagner le répertoire alors que d'autres auteurs, comme Luigi De Angelis, estiment que le catalogue nécessite une introduction approfondie de l'artiste et de son rôle dans la production artistique. Les premiers distinguent le catalogue raisonné des *vite*, estimant que la seule référence à celles-ci est suffisante, alors que les seconds accompagnent leur répertoire d'une biographie détaillée du maître, complément selon eux inséparable du corpus des estampes d'un artiste. Ensemble, ils forment un appareil critique utile au lecteur.

O Le classement des pièces

L'ordre des estampes dans les catalogues analysés n'est pas chronologique, mais thématique. La liste des « Pieces gravées par le Benedette lui même » de Heineken

⁹³⁵ NAGLER 1835, pp. 427-428.

⁹³⁶ LE BLANC, 1854, p. vii.

⁹³⁷ BASAN 1767, vol. I, pp. 115-116 ; GORI GANDELLINI 1771, pp. 252-254 ; HEINEKEN 1789, p. 697 ; FÜSSLI 1771, pp. 242-244 ; HUBER 1800, pp. 28-29 ; BARTSCH 1821, p. 9 ; JOUBERT 1821, p. 353 ; BRULLIOT 1817, vol. I, n° 794, 806, 825, 932, vol. II, n° 941 ; vol. III, n° 154, 432, 461 ; VALLARDI 1843, p. 55 ; NAGLER 1835, vol. II, p. 427 ; Heller, Joseph, *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler*, Leipzig, 1850, p. 119.

débute par le soi-disant frontispice de son œuvre, le *Génie de Castiglione* (Bellini 56). Heineken énumère ensuite les portraits et les séries des têtes orientales. Puis, il sépare les scènes religieuses répertoriées de manière chronologique des événements profanes. Malgré sa référence religieuse, certes non canonique, *L'invention des corps des saints Pierre et Paul* (Bellini 57) est décrite dans la dernière catégorie : « Deux Corps morts à terre, qui sont ceux de S. Pierre & de S. Paul, découverts par plusieurs personnes, dont l'une porte un flambeau⁹³⁸. » Heineken termine sa liste par les onze esquisses de paysage et de têtes (Bellini 46 à 55). Michael Huber suit l'ordre appliqué par Heineken en intervertissant seulement quelques pièces, comme les deux eaux-fortes représentant *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*. Il numérote chaque estampe contrairement à son prédécesseur qui regroupe les séries sous un seul numéro, telles que les têtes orientales. Luigi De Angelis reprend exactement la classification de son modèle.

Adam von Bartsch suit avec précision le classement de la collection du Prince Eugène afin d'établir l'ordre des estampes de son catalogue. Il insère dans la liste les pièces manquantes qui se trouvent dans la collection du Duc Albert. De ce fait, l'ordre des pièces est plus ou moins thématique, mais la chronologie des événements bibliques n'est pas respectée, à l'image du volume du Prince Eugène. Pour la série des petites têtes orientales, Bartsch reprend en revanche l'ordre du volume du Duc Albert alors que pour les grandes têtes, il privilégie celui de l'album du Prince Eugène. Dans le classement des pièces, il effectue un travail simultané sur les deux recueils.

La sélection de Nagler ne se fonde pas sur des critères de classement particuliers, ce qui survient fréquemment dans les ouvrages présentant une sélection des pièces d'un artiste⁹³⁹. À la fin de la liste, Nagler regroupe les têtes orientales, les portraits et les esquisses de paysage. Charles Le Blanc reprend la section de Bartsch en la classant de manière beaucoup plus rigoureuse en neuf catégories : à savoir l'Ancien Testament, le Nouveau Testament, la « Théologie païenne », les « Arts-études », les « Belles-Lettres. Allégories », l'histoire, les portraits, les « Mœurs & usages » et les paysages. Dans cet ordre, les têtes orientales sont décrites avant les sujets allégoriques ou historiques. Les portraits, comprenant le présumé autoportrait de Castiglione (Bellini 8), figurent parmi les dernières catégories, précédant seulement les pastorales et les paysages. Le critère

⁹³⁸ HEINEKEN 1789, p. 698.

⁹³⁹ C'est le cas des sources écrites analysées dans ce travail. Voir la bibliographie générale.

de classement par iconographie est à tel point absolu pour Charles Le Blanc que ce dernier insère également les monotypes dans ces catégories. Contrairement à Bartsch, l'auteur français mélange les deux techniques pour privilégier l'ordre thématique. Même si les premiers essais de catalogue classé par chronologie voient le jour au XVIII^e siècle, dans le cas de Castiglione, une telle disposition de ses œuvres n'est pas considérée avant le XX^e siècle⁹⁴⁰.

Au fil des catalogues, les critères de classement se modifient. En effet, les catégories sont ordonnées différemment au cours de la période étudiée. Au tournant du XIX^e siècle, la priorité est accordée aux représentations humaines. Les trois premières publications débutent avec les portraits et autoportraits ainsi que les têtes orientales. Dans les ouvrages de Heineken et de Huber, l'importance des portraits dans l'œuvre d'un artiste est soulignée par leur description en tête de liste. Chez Heineken, les têtes ne sont pas perçues comme des études, mais comme des représentations de personnages, dont deux reproduisent son autoportrait. Au contraire, Bartsch décrit les portraits et les études de têtes à la fin du répertoire, selon l'ordre des estampes dans les collections viennoises. À partir du *Peintre-graveur*, les têtes orientales ainsi que les portraits officiels du maître sont décrits à la fin. Le *Génie de Castiglione* n'est plus considéré parmi les représentations de l'artiste, mais parmi les sujets profanes. En tant qu'études, les têtes orientales rejoignent le groupe des esquisses à la fin de la liste. Bartsch réunit deux types de classement dans son *Peintre-graveur*, celui d'une collection et celui d'un catalogue, créant dès lors quelques discordances. Certaines estampes sont en effet perçues différemment dans les collections et dans les catalogues. Elles sont alors classées dans des catégories diverses. En tant que départ de Jacob, l'estampe des *Bergers et leur troupeau* (Bellini 6) figure parmi les scènes de l'Ancien Testament⁹⁴¹. En revanche, dans les collections, elle est classée parmi les pastorales, comme le décrit Pierre-Jean Mariette : « Un âne chargé de bagage à la tête d'un troupeau de moutons ». Plusieurs divergences existent quant à l'identification des pièces et leur classement. S'appuyant sur son modèle, Adam von Bartsch range l'estampe des bergers parmi les pastorales et

⁹⁴⁰ Pour un classement chronologique dans un catalogue du XVIII^e siècle, voir par exemple : PICART 1734. Le catalogue d'exposition d'Ann Percy est le premier ouvrage à classer les œuvres de Castiglione de manière chronologique : PERCY 1971.

⁹⁴¹ HEINEKEN 1789, p. 698.

l'intitule « Le bagage au milieu d'un troupeau⁹⁴² ». Dès cette publication, l'eau-forte représente une pastorale et l'identification du départ de Jacob est abandonnée. En ce qui concerne le cas de Castiglione, le *Peintre-graveur* a un impact important sur l'ordre des thèmes et le classement des estampes.

o La description des estampes

Heineken développe peu les informations concernant les estampes énumérées. De manière générale, il mentionne seulement le titre de l'œuvre, sans ajouter de commentaire critique. Si l'identification de la pièce nécessite un complément, il indique parfois la date, une inscription ou son format, comme c'est le cas pour le numéro 32 « Paysage en forme de frise, *Castiglione Fie. p.* ». Heineken fournit seulement un commentaire sur le *Génie de Castiglione* et l'identification des autoportraits parmi les séries des têtes orientales. Pour *Thésée découvrant les armes de son père* (Bellini 13), il précise l'identification communément adoptée au XVIII^e siècle : « 21. Une Femme appuyée sur un Enfant, fait ouvrir une tombe. *C'est Circé, qui cherche dans le tombeau les armes d'Achille* ». Ces quelques remarques constituent les seuls commentaires détaillés. La liste comprend donc peu de renseignements complémentaires sur l'art de Castiglione et aucun développement artistique n'est avancé. Lorsqu'Adam von Bartsch critique les « listes tout à la fois défectueuses et trop peu détaillées⁹⁴³ » qu'il souhaite enrichir avec la publication de son *Peintre-graveur*, il s'adresse sans doute à des contributions telles que celle de Heineken.

Reprenant le recensement de Heineken, Michael Huber précise légèrement ses descriptions tout en restant lui aussi très succinct. De manière générale, il modifie uniquement quelques tournures de phrases de son prédécesseur. Pour *Temporalis Aeternitas*, il adapte le commentaire de Heineken : de l'énoncé « 20. Quatre Savans, visitant des tombeaux à la lumière d'un flambeau. *Temporalis aeternitas*. 1648⁹⁴⁴ », il ajoute seulement l'indication d'une scène nocturne et son format : « 43. Quatre Savans, visitant des tombeaux à la clarté d'un flambeau. *Temporalis aeternitas* 1648. effet de nuit,

⁹⁴² BARTSCH 1821, n° 29, p. 26.

⁹⁴³ BARTSCH 1802, p. V-VI.

⁹⁴⁴ HEINEKEN 1789, p. 698.

in-fol.⁹⁴⁵ » Michael Huber ne procure aucune nouvelle information critique sur le catalogue des estampes de Castiglione. Luigi De Angelis traduit mot pour mot les informations fournies par Huber, comme le fait Michael Bryan quelques années plus tard en anglais.

Adam von Bartsch est le premier à décrire de manière détaillée les estampes de Castiglione. Il indique le titre de l'œuvre, explique la scène, retranscrit les inscriptions, ajoute les dimensions et les états et précise s'il s'agit d'une pièce rare. L'ajout de telles informations révèle un regard nouveau sur le recensement du corpus d'un artiste : le lecteur exige alors plus d'informations pour l'étude des estampes.

Les commentaires sont évidemment liés au matériel disponible dans les collections viennoises. Les références aux différents états proviennent par exemple de la confrontation des deux collections, à l'exception d'un seul cas. Bartsch mentionne un état avant la lettre de la *Fuite en Égypte* (Bellini 20) qui n'est pas disponible dans les volumes⁹⁴⁶. Il indique en outre plusieurs pièces rares, à savoir la *Sainte Famille adorée par les Anges* (Bellini 64), les *Quatre animaux* (Bellini 91), les *Trois vaches* (Bellini 92), le *Jeune homme à la toque* (Bellini 39), l'*Oriental criant* (Bellini 40), le *Portrait d'Antonio Brignole Sale* (Bellini 9) et le *Portrait d'Agostino Mascardi* (Bellini 3). La *Sainte Famille adorée par les Anges* et les *Trois vaches* sont décrites de la sorte par Mariette dans la table du recueil du Prince Eugène⁹⁴⁷. Les autres figurent uniquement dans la collection du Duc Albert. Bartsch considère alors les estampes absentes du volume princier comme des pièces difficiles à acquérir. L'indication de leur rareté découle de son jugement.

Dans sa reprise automatique du répertoire établi par les Mariette, Adam von Bartsch copie littéralement de nombreux éléments de l'inventaire du volume du Prince Eugène. Si la valeur de vérité est jugée correcte, il est alors normal de reprendre le texte formulé par un tiers, la notion d'auctorialité n'existant pas à cette période⁹⁴⁸. Dès lors, l'imitation

⁹⁴⁵ HUBER 1800, p. 31.

⁹⁴⁶ La source de cette information ne peut être identifiée. Pietro Zani mentionne déjà ce premier état dans son *Enciclopedia metodica* de 1820 ainsi que Joubert dans sa liste sélective des estampes de Castiglione : ZANI 1820, p. 267 ; JOUBERT 1821, p. 354.

⁹⁴⁷ Voir la transcription dans l'annexe VI.

⁹⁴⁸ Selon un entretien avec Pascal Griener et Christian Rümelin, datant du 11 mai 2016. Le terme d'auctorialité traduit de l'anglais *authorship* est entre autres utilisé par Gisèle Sapiro dans son étude

s'étend parfois à une description entière ou même à une interprétation de l'œuvre. Pour la *Mélancolie* (Bellini 15), Bartsch reprend mot pour mot l'explication au sujet de sa signification : « Pièce emblématique pour montrer que le temps détruit tout, et qu'il n'y a que la réputation de ceux qui s'attachent à la vertu qui dure éternellement⁹⁴⁹. » Il copie également les paroles de son prédécesseur lorsqu'il indique que *Diogène cherchant un homme honnête* (Bellini 16) est une œuvre inachevée et que *Thésée cherchant les armes de son Père* (Bellini 13) est peu contrastée : « cette pièce est presque toujours foible d'épreuve, vu qu'elle a manqué à l'opération de l'eau-forte⁹⁵⁰. » Bartsch utilise le répertoire du volume du Prince Eugène comme point de départ à la rédaction de son catalogue, auquel il ajoute quelques nouvelles informations, à savoir les inscriptions et les dimensions.

Dans son lexique, Georg Kaspar Nagler ne numérote pas les pièces. Cette pratique est courante dans les ouvrages présentant une sélection d'estampes et non un catalogue complet, à l'instar de l'ouvrage de François-Étienne Joubert. Il se concentre sur le titre, les inscriptions, les dimensions des pièces et les états. Certains commentaires du *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon* proviennent directement de l'ouvrage de Bartsch, tels que la mention des pièces gravées de manière légère⁹⁵¹. D'autres énoncés, au contraire, sont identiques au *Manuel de l'amateur d'estampes* de Joubert paru en 1821. *Circé transformant Ulysse* (Bellini 60) est par exemple présentée dans les deux ouvrages comme le chef-d'œuvre de Castiglione⁹⁵². En revanche, dans sa description de *Temporalis Aeternitas* (Bellini 63), Nagler traduit sans doute les phrases de Heineken écrivant « 22. Un Homme ramasse des armures & un autre lit une inscription sur un tombeau, 1655 » que Nagler exprime ainsi : « Ein Mann, welcher Waffengeräthe zusammen bringt, während ein anderer die Inschrift auf einem Grabmale liest ; 1655. H. 6 Z. 7 L. Br. 9 Z. 7 L.⁹⁵³ ». Les dimensions sont, quant à elles, identiques à celles mesurées par Bartsch. Georg Nagler se base donc sur le *Peintre-graveur* pour établir le contenu de

historique : Sapiro, Gisèle, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », in : *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 48, 2014, pp. 107-122.

⁹⁴⁹ BARTSCH 1821, p. 24.

⁹⁵⁰ BARTSCH 1821, p. 23.

⁹⁵¹ Bellini 1, 13 et 14.

⁹⁵² Au sujet de l'interprétation iconographique de cette eau-forte, voir le chapitre 4. JOUBERT 1821, p. 354.

⁹⁵³ HEINEKEN 1789, p. 698 ; NAGLER 1835, p. 428. Bartsch formule différemment sa description de *Circé*, prenant en considération plus de détails.

son lexique, mais, en ce qui concerne la description des pièces, il ne néglige pas la consultation d'autres manuels, tels que ceux de Joubert et de Heineken.

Le travail de Charles Le Blanc entre dans une nouvelle dimension historiographique, où la référence explicite à divers catalogues fait partie de la constitution du répertoire d'un maître. Au sujet de la description des pièces, Le Blanc précise : « Sous le rapport descriptif, nous avons évité une foule de détails, qui eussent grossi notre livre inutilement ; nous donnons seulement les indications nécessaires pour faire reconnaître facilement chaque pièce⁹⁵⁴. » Il indique donc de manière succincte le titre, l'inscription, le monogramme, les dimensions, les états, la technique dans « le goût de l'aqua-tinta » lorsqu'il s'agit des monotypes et éventuellement le prix lors de la vente Winckler ou Weigel. À l'image de son introduction à la notice de Castiglione, Le Blanc fournit les informations essentielles en évitant toute indication superflue. Il est en outre le premier à exprimer les dimensions en millimètres. Les états décrits ainsi que la précision de la rareté d'une pièce sont identiques aux commentaires publiés dans le *Peintre-graveur* de Bartsch ; les renseignements proviennent donc probablement de cet ouvrage⁹⁵⁵. Au-delà de ces références, Le Blanc mène ses propres recherches et réflexions sur le corpus de Castiglione. Ceci est sensible dans son avis sur les pièces qu'il ne considère pas de la main du maître ou encore dans son interprétation de la mélancolie comme une « allégorie sur le néant des choses humaines⁹⁵⁶ ». Le texte décrivant les estampes dans les catalogues raisonnés se développe considérablement au cours de la période analysée. De la simple mention du titre chez Heineken aux énoncés concis et factuels de Le Blanc, en passant par les descriptions plus développées de Bartsch, les informations jugées nécessaires à la reconnaissance et à l'étude des estampes d'un maître varient en une soixantaine d'années.

O Une estampe sous la loupe : le Génie de Castiglione

La confrontation des entrées sur une même eau-forte apporte une perspective supplémentaire à la présente étude. L'objectif est de retracer les variations et les

⁹⁵⁴ LE BLANC 1854, p. vii.

⁹⁵⁵ À l'exception du portrait d'Agostino Mascardi, considéré comme rare par Bartsch et non par Le Blanc.

⁹⁵⁶ LE BLANC 1854, p. 612.

changements au niveau des informations divulguées au lecteur. Tous les ouvrages identifient le thème du *Génie de Castiglione* (Bellini 56) comme une représentation allégorique du génie de l'artiste. Heineken dédie une attention particulière à sa description de la pièce :

« 1. Le Génie de Benedette Castiglione, *Genium Jo. Benedicti Castilionis*. Piece in fol., employé régulièrement pour Frontispice des pieces gravées par lui même. Rossi a retouché cette planche en 1648, comme presque toutes les autres⁹⁵⁷. »

Pour cette eau-forte, il fait une exception afin de souligner son importance. Il publie non seulement le titre, les dimensions de l'œuvre ainsi que l'inscription, mais aussi un commentaire sur la fonction de cette œuvre et une mention sur les éditeurs de la plaque. En tête du répertoire, le *Génie de Castiglione* est considéré comme le frontispice à l'œuvre de l'artiste. Cette idée provient sans doute de son observation de plusieurs volumes d'estampes, dans lesquels l'eau-forte occupe une telle fonction. Heineken ne manque pas de citer l'inscription rédigée sur le livre tenu par le génie. Il précise également que la matrice est retouchée par les éditeurs de Rossi et ajoute la date. Michael Huber commence, lui aussi, son répertoire par cette eau-forte :

« 1. Le Génie de Benedette Castiglione : *Genium Joan. Benedicti Castiglionis* ; pièce in-fol. servant de frontispice à ses gravures⁹⁵⁸. »

Comme son prédécesseur, il reprend le titre, la transcription de l'inscription, le format et la fonction. Il est néanmoins plus concis que Heineken et omet les renseignements concernant l'édition de la plaque. Cette dernière information ne lui semble pas nécessaire.

Au début du siècle, Jean Mariette décrit la scène de manière détaillée dans la table du volume du Prince Eugène :

« Autre pièce du même sujet traité différemment. Benedette s'y est représenté lui-même sous la figure d'un jeune homme qui tient une trompette, et est assis au pied d'un autel consacré à la déesse de la peinture ; près de lui sont deux enfans dont l'un bat le tambour, l'autre tient un panier rempli de colombes; plus loin un génie montre la couronne de l'immortalité, en sonnant de la trompette. Par là ce peintre a

⁹⁵⁷ HEINEKEN 1789, p. 697.

⁹⁵⁸ HUBER 1800, p. 29.

voulu faire connoître, que son but étoit de l'acquérir en peignant des sujets champêtres⁹⁵⁹. »

Dans sa longue description, il interprète les intentions de Castiglione dans la représentation d'un tel sujet. Par la création de son eau-forte, ce dernier tente, selon Mariette, de confirmer son statut de spécialiste des scènes pastorales. La description n'offre, en revanche, aucun renseignement technique sur l'œuvre. Certes, la table d'un volume n'a pas la fonction d'un catalogue. Elle révèle néanmoins les préoccupations différentes de son auteur qui s'attachent en priorité à la signification iconographique.

Adam von Bartsch complète l'énoncé du volume du Prince Eugène en ajoutant les informations manquantes, relatives à la matérialité de l'objet, à savoir un titre, les inscriptions, la dédicace et les dimensions de l'œuvre. Il ne relève pas la fonction potentielle du *Génie de Castiglione* comme frontispice, car cette estampe ne possède pas un tel statut dans les volumes viennois :

« 23. Le Génie de B. Castiglione. Le Génie de B. Castiglione représenté par un jeune homme nud assis au pied d'un autel consacré à la Déesse de la peinture. Il tient de la main gauche une trompette, et de l'autre un livre, sur lequel est écrit : *Genium Jo. Benedicti Castilionis Januen. Inu. Fe.* Près de lui, à la gauche de l'estampe, sont deux enfans dont l'un bat le tambour, l'autre tient un panier rempli de colombes. Vers le haut, un génie en l'air montre la couronne de l'immortalité, en sonnant de la trompette. Par là ce peintre a voulu faire connoître, que son but étoit de l'acquérir en peignant des sujets champêtres. En bas on lit, au milieu l'adresse de J. J. de Rossi, accompagnée de l'année de 1648, et à droite une dédicace adressée par le même à Mr. De Meruhe, seigneur de Clottvyck. Hauteur : 13 p. 7 lign. Largeur : 9 p.⁹⁶⁰ »

Bartsch reprend la description de Mariette en intervertissant l'ordre des informations. À la différence de son modèle, il indique que le jeune homme représente le génie de l'artiste et non Castiglione lui-même. Dans sa description, il relève l'inscription sur le livre tenu par le génie. Quant à l'interprétation du thème, il reprend à la lettre celle émise par Jean Mariette. Dès lors, il insiste, comme son modèle, sur l'importance de cette estampe pour la diffusion de l'œuvre peinte de Castiglione. En copiant l'interprétation, Bartsch s'écarte d'une perception de l'estampe en tant qu'œuvre d'art autonome. En revanche, d'autres informations divulguées par le conservateur viennois sont spécifiques au médium. La question de l'éditeur est par exemple importante. Bartsch

⁹⁵⁹ Mariette, Jean ou Denis, *Table des œuvres de Jean. Benoist. Castiglione Barthelémy Biscaino, Jean Baptiste Paggi & autres peintres genoïs*, volume in-folio, Vienne, Albertina, HB 43. Voir l'annexe VI.

⁹⁶⁰ BARTSCH 1821, p. 22.

signale non seulement l'adresse de Rossi et l'année d'édition, mais aussi le destinataire de la dédicace ainsi que son statut social. Il ne fait cependant pas référence à d'autres éventuels exemplaires, notamment sans l'adresse ou la date. Pour la première fois, les dimensions précises de l'eau-forte sont indiquées ; elles se lisent ensuite dans tous les catalogues. Cette discordance entre les informations spécifiques à l'estampe et celles provenant encore d'une tradition liée à la peinture se répète régulièrement dans l'œuvre de Bartsch. Elle démontre quelques contradictions dans la synthèse des sources de son appareil critique.

La même année, François-Étienne Joubert cite le *Génie de Castiglione* en tête de sa sélection. Il maintient le statut de frontispice que Bartsch ne relève pas et ajoute surtout une information jusqu'ici inédite :

« *Le Génie de Castiglione*, frontispice de son œuvre. Les premières épreuves sont avant les mots : *alla pace* après l'adresse⁹⁶¹. »

Avant lui, aucun catalogue ne précise cet état supplémentaire. Pour relever un tel renseignement, Joubert compare sans doute plusieurs exemplaires de cette eau-forte. Dès lors, l'observation des estampes fait pleinement partie de la constitution de son manuel. Néanmoins, la portée de son ouvrage semble limitée puisque l'information n'est pas reprise dans les répertoires suivants.

Georg K. Nagler énumère l'eau-forte du génie en tête de sa sélection. Représentatif de son travail, son énoncé est succinct, mais contient plusieurs indications spécifiques à l'estampe :

« Der Genius des B. Castiglione, ein Blatt in fol., welches seinen Arbeiten zum Titel dient. H. 13 Z. 7 L., Br. 9 Z.⁹⁶² »

Il ne mentionne pas l'état différent alors qu'il porte en général une attention particulière à ce type de renseignements. Il signale lui aussi la fonction de frontispice, dont l'information ne provient pas de Bartsch, mais probablement de Heineken ou de Huber. Au contraire, les dimensions sont identiques à celles mesurées par le conservateur viennois. Nagler compose donc sa sélection des estampes à l'aide de plusieurs sources

⁹⁶¹ JOUBERT 1821, p. 353.

⁹⁶² NAGLER 1835, p. 428.

combinées. Il synthétise dès lors son matériel de travail et rationalise la quantité d'informations qu'il transmet au lecteur.

Charles Le Blanc énumère cette eau-forte en soixante-deuxième position parmi les allégories. Il insiste sur les informations concernant l'édition des De Rossi et le destinataire de la dédicace :

« 62. Le Génie de Bened, Castiglione. En bas on lit, au milieu, l'adresse de J. J. de Rossi, accompagnée de l'année 1648 et à dr. Une dédicace à M. de Meruhe, seigneur de Clootvyck. Haut. 368 millim. Larg. 242.⁹⁶³ »

Il ne relève pas l'inscription insérée dans la composition par Castiglione, ni celles ajoutées par les éditeurs. Il ne remarque pas non plus l'état supplémentaire comportant la mention *alla pace* dans l'inscription. Cependant, il ajoute les dimensions de l'œuvre en millimètres à la fin de sa notice. La mention du statut de frontispice semble définitivement abandonnée⁹⁶⁴ et les références successives maintiennent l'identification du thème comme une allégorie de la gloire de l'artiste.

o *Objet multiple : la question des états dans les catalogues étudiés*

Roger de Piles et de nombreux autres connaisseurs relèvent le caractère multiple de l'estampe et les avantages procurés par ce médium⁹⁶⁵. Or, dans les premiers catalogues analysés, la multiplicité de l'estampe est certes l'objet d'allusions, mais elle est peu soulignée. Carl Heinrich von Heineken indique à une seule reprise une mention relative aux différents états : « Rossi a retouché cette planche en 1648, comme presque toutes les autres ». Michael Huber ne considère pas non plus le médium du point de vue de sa multiplicité ; aucune mention n'est relevée dans son manuel.

Adam von Bartsch est dès lors le premier des auteurs analysés à se confronter à la question des états. Il peut en effet observer à loisir plusieurs exemplaires d'une même eau-forte dans les collections viennoises. Il décrit ainsi *Noé et les animaux entrant dans l'Arche* (Bellini 1) dans sa version originale puis retouchée. Les deux exemplaires sont disponibles dans le recueil du Prince Eugène et leur différence est déjà relevée dans la

⁹⁶³ LE BLANC 1854, p. 613.

⁹⁶⁴ PERCY 1971, pp. 142-143 ; BELLINI 1982, pp. 149-151.

⁹⁶⁵ DE PILES 1699, p. 85.

table du volume : « Noë ordonnant aux Animaux d'entrer dans l'Arche », puis « Cette mesme piece retouchée au burin par l'Auteur »⁹⁶⁶. Bartsch reprend ce commentaire pour son répertoire : « On a de ce morceau deux épreuves. *La première* est à l'eau-forte seule, très légèrement gravée, et d'une couleur pâle, l'eau-forte ayant trop foiblement mordu. *La seconde* est entièrement retouchée au burin, par *Castiglione* même⁹⁶⁷. » Il indique également les différents états relatifs aux éditions des De Rossi pour la *Mélancolie* (Bellini 15), *Marsyas et Olympe* (Bellini 17) et la *Fête de Pan* (Bellini 10), dont il reconnaît trois épreuves différentes. Comme *Noé*, la *Mélancolie* est disponible en deux exemplaires dans chaque collection ; il s'agit d'un état sans et d'un autre avec l'adresse de Rossi. Pour *Marsyas et Olympe* et la *Fête de Pan*, la distinction des états repose en revanche sur la confrontation des deux recueils. En effet, chaque collection possède un exemplaire complémentaire à l'autre. Pour *Marsyas et Olympe*, le volume du Duc Albert conserve l'impression avant la lettre et celui du Prince Eugène avec l'adresse de Rossi. Dans le cas de la *Fête de Pan*, Albert de Saxe-Teschen acquiert deux exemplaires : un premier état avant et un autre avec l'adresse des De Rossi accompagnée de l'inscription « alla pace » que Bartsch considère comme le troisième état. Le recueil du Prince Eugène possède en revanche une estampe avec l'adresse mais sans l'inscription supplémentaire ; le conservateur en conclut qu'il s'agit du deuxième état.

Adam von Bartsch relève les différents états liés à l'édition des matrices, selon la disponibilité des exemplaires dans l'une des deux collections viennoises. Pour les autres estampes éditées par la famille de Rossi, à savoir le *Génie de Castiglione*, *Thésée cherchant les armes de son père* et *Temporalis Aeternitas* (Bellini 56, 13 et 14), les exemplaires visibles possèdent tous l'inscription des éditeurs⁹⁶⁸. De ce fait, Bartsch ne précise pas la distinction des états. Bien que le volume du Prince Eugène conserve deux impressions du *Rêve de Joseph* (Bellini 18) correspondant à deux états différents selon le répertoire des Mariette : « Une autre epreuve de cette mesme piece retouchée en plusieurs endroits par l'Auteur », il n'indique aucun deuxième état dans sa description⁹⁶⁹.

⁹⁶⁶ Voir l'annexe VI.

⁹⁶⁷ BARTSCH 1821, p. 11.

⁹⁶⁸ L'unique exception concerne la *Fuite en Égypte*, comme mentionné précédemment. Pour cette eau-forte, nous ne connaissons pas la provenance de cette indication.

⁹⁶⁹ « L'Ange éveillant St. Joseph et luy ordonnant de Suivre la Ste vierge qui S'en va en Egypte pour y Soustraire l'enfant Jesus a la fureur d'Herodes. » Mariette, Jean ou Denis, *Table des œuvres de Jean. Benoist. Castiglione Barthelemy Biscaino, Jean Baptiste Paggi & autres peintres genois*, volume in-folio, Vienne,

Il a pourtant l'occasion de comparer les deux exemplaires présents sur la même page du volume, mais, contrairement aux retouches concernant *Noé* (Bellini 1), celles du *Rêve de Joseph* ne sont pas relevées par le conservateur. Dans le *Peintre-graveur*, les informations concernant la description des états figurent à la fin de l'entrée, après les dimensions rédigées en caractères plus petits que le reste du texte, et sont marquées d'un retour à la ligne. Une telle disposition sert sans doute à mettre en valeur cette indication.

Les auteurs suivants, Georg Kaspar Nagler et Charles Le Blanc, reportent les différentes épreuves relevées dans le *Peintre-graveur*. La mention des mêmes états suggère une reprise mécanique, sans révision des informations publiées par Bartsch. La constance de cette indication dévoile une attention de plus en plus forte pour ce nouveau critère, encore secondaire à la fin du XVIII^e siècle, à l'instar des publications de Heineken et de Huber. Malgré les maigres données transmises par Nagler, ce dernier détaille toujours la multiplicité des états. Il porte une attention particulière à cette information qu'il place à la suite des mentions du titre et des dimensions. Le Blanc ordonne lui aussi les informations concernant les états à la fin de la description. L'unique modification concerne le vocabulaire employé : Bartsch parle d'« épreuves », comme les Mariette au XVIII^e siècle, alors que Charles Le Blanc décrit « l'état » des pièces. Cette précision du vocabulaire s'insère dans le développement de l'étude de l'estampe en tant qu'objet aux caractéristiques matérielles propres.

Albertina, HB 43. Une des deux estampes est vendue par le musée en 1925 ; il nous est donc impossible de confronter les deux exemplaires. BARTSCH 1821, n° 11, p. 15.

CONCLUSION DE LA PARTIE II

La présente étude reflète la relation étroite entre l'histoire des catalogues raisonnés, l'histoire des collections et la narratologie. Les recherches menées en parallèle dans les divers domaines visent à atteindre une perception globale de la réception de l'estampe. Les interconnexions entre les divers outils de l'*instrumentarium* du connaisseur sont régulièrement mises en évidence dans la seconde partie de ce travail. Malgré une étude séparée de chacun, les nombreux liens et renvois entre les différents chapitres démontrent que ces instruments sont indissociables d'une étude complète et qu'il importe d'analyser les diverses perspectives de ce matériel de travail en un seul ensemble.

L'impact de chaque composante de l'*instrumentarium* sur les autres est donc inévitable. La littérature façonne par exemple la constitution des collections. Provenant d'une activité cognitive, le recueil est le support visuel au discours sur l'art pendant tout le XVIII^e siècle. Il matérialise ainsi la pensée du connaisseur. Un tournant s'opère cependant dans la perception de cet outil. L'importance croissante du catalogue raisonné modifie la pratique du collectionnisme des estampes, comme en témoigne le recueil du Duc Albert, conçu non plus à partir d'un discours narratologique relatant l'histoire de la peinture, mais sur une étude scientifique de la gravure mettant en valeur les spécificités matérielles de l'objet collectionné. L'analyse du catalogue raisonné n'est, quant à elle, possible sans l'étude des collections. En effet, la constitution du *Peintre-graveur* d'Adam von Bartsch ne peut être déterminée sans l'examen préalable des volumes conservés aujourd'hui à l'Albertina de Vienne. L'origine de l'entreprise révolutionnaire de Bartsch est indissociable de ce matériel.

Dès la parution du *Peintre-graveur*, les auteurs successifs se réfèrent automatiquement à cette publication. L'ouvrage est considéré comme un catalogue raisonné abstrait⁹⁷⁰, alors que, dans le cas des estampes de Castiglione, sa méthode ne correspond pas à un tel objectif. Par la référence à une collection, Bartsch fait certes preuve d'une vision encore dix-huitiémiste du catalogue raisonné. Cependant, il symbolise aussi la

⁹⁷⁰ BARTSCH 1802, p. V-VI. Un exemple particulièrement illustrateur est la référence à Bartsch pour l'acquisition des monotypes ayant appartenu à Vivant Denon en 1826, voir le sous-chapitre sur l'historiographie des monotypes. En 1932, Franz Röhn poursuit la numérotation de Bartsch lorsqu'il ajoute des œuvres au corpus de Castiglione : RÖHN 1932, pp. 67-69.

perception moderne de cette entreprise éditoriale en considérant de nouveaux renseignements scientifiques relatifs à l'estampe. Sa description de la technique du monotype démontre entre autres la précision de ses observations, l'acuité de son œil et la pertinence de son raisonnement. Adam von Bartsch formalise la pratique des catalogues raisonnés. L'impact sans précédent de son ouvrage modifie en effet de manière indélébile l'étude et la perception de l'estampe ainsi que le corpus des peintres-graveurs concernés.

CONCLUSION

Entre perceptions historique et actuelle

L'art graphique de Giovanni Benedetto Castiglione se caractérise à la fois par ses audaces techniques et sa fabrication quasiment à la chaîne d'œuvres, où les thèmes et les motifs se répètent d'un médium à l'autre. D'un côté, l'artiste exprime une créativité sans fin dans ses expérimentations pour obtenir un effet pictural. Mélangeant les fonctions et les propriétés de chaque médium, il crée dès lors des œuvres hybrides, au croisement entre une estampe, un dessin et une peinture. De l'autre, il optimise le rendement de son atelier. Chez Castiglione, tout son œuvre est orienté vers une volonté commerciale : il se construit une réputation grâce à l'érudition de ses thèmes iconographiques, à la virtuosité de sa technique et à son ambition de se mesurer aux plus grands artistes en vogue. Cette renommée internationale lui apporte de nombreuses commandes qu'il honore grâce à la production massive et méthodique de son atelier. Doté d'une grande curiosité artistique et d'un sens commercial particulièrement aiguisé, le « Rembrandt de l'Italie » fascine au cours des siècles par sa fougue artistique, sa culture intellectuelle et sa faculté de synthèse des tendances contemporaines.

Giovanni Benedetto Castiglione jouit en effet d'une fortune critique importante. De son vivant, il développe un marché international par la production stratégique d'estampes correspondant aux goûts artistiques propres à certaines régions, le style érudit étant destiné aux amateurs romains alors que le style rembranesque touche en priorité les connaisseurs français. Pendant tout le XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, Castiglione est reconnu en tant qu'aquafortiste. L'éloge au sujet de ses estampes est unanime dans ses *vite*. La perception de celles-ci est certes axée sur leur potentiel de diffusion de son œuvre peint. Néanmoins, les auteurs admirent l'habileté de son clair-obscur qu'ils comparent aux scènes nocturnes de Rembrandt. Ils considèrent d'ailleurs les eaux-fortes possédant une maîtrise technique et une ingéniosité particulière comme ses chefs-d'œuvre, à l'instar de la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) ou de *l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé* (Bellini 61). Son œuvre gravé est également mis en valeur au sein des collections, que ce soit en tête d'un volume dédié à l'école génoise ou à la comparaison de deux artistes. Dès lors, Castiglione compte parmi les plus importants

peintres-graveurs à partir du XVIII^e siècle, voire même avant. Sa présence aux côtés de Raimondi, Dürer, Parmigianino et Rembrandt dans la *Stanza delle Stampe* du pape Pie VI est notamment révélatrice de cette perception.

La présente thèse de doctorat a analysé la recherche d'effets visuels de Giovanni Benedetto Castiglione dans ses œuvres sur papier ainsi que la réception de celle-ci par divers acteurs du monde culturel durant deux siècles. Pour cela, nous avons mené une confrontation méthodique d'un grand nombre d'exemplaires de ses eaux-fortes ainsi qu'une enquête historiographique des biographies, collections et catalogues raisonnés. L'examen minutieux de sa technique a notamment révélé son intérêt particulier pour le processus de création en tant que tel, sa recherche incessante de nouvelles expérimentations et ses nombreuses tentatives de rendre un caractère pictural à ses œuvres sur papier. Son usage combiné du brunissoir et du monotype sur l'eau-forte de la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59) est une découverte fondamentale non seulement pour la compréhension des estampes du maître, mais également pour le développement du monotype comme technique autonome. Castiglione s'est révélé plus expérimentateur et audacieux qu'imaginé jusqu'à présent.

Son exploration de divers phénomènes visuels dans ses œuvres sur papier émane du contexte socio-historique, en particulier génois. En effet, la phase de recherche technique de Castiglione a lieu lorsque l'artiste vit dans la ville ligurienne. Le contexte génois est, dans ce sens, fondamental pour la compréhension des tentatives du maître vers un art graphique pictural. Son impact marque de manière décisive la création artistique de Castiglione, notamment dans sa conception de l'objet multiple, dans la répétition sérielle de ses compositions et dans sa recherche d'un effet de teinte et d'un clair-obscur intense. Un lien peut donc être tissé entre le style de Castiglione et le lieu géographique où il se trouve. L'artiste travaille, en effet, en fonction de ses clients et s'adapte à un certain public selon la destination de ses œuvres.

L'examen systématique des manuels, collections et catalogues a permis d'approfondir nos connaissances sur la réception de Castiglione et de ses estampes jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Les résultats ont mis en lumière les rapprochements stylistiques entre Castiglione et d'autres artistes établis par les auteurs dès le milieu du XVII^e siècle. Ils ont aussi confirmé la position de l'artiste en tant qu'intermédiaire dans les échanges

artistiques nord-sud. L'analyse historiographique a en outre révélé un fait épistémologique majeur : alors que les recueils d'estampes sont le complément essentiel des *vite* des artistes, ils subissent un tournant décisif au début du XIX^e siècle. S'éloignant des biographies, ils s'adaptent aux catalogues raisonnés et deviennent le support inconditionnel de ce nouvel instrument scientifique pour l'étude de l'art. Outre un savoir sur la fortune critique de Castiglione, notre recherche fournit des connaissances empiriques sur le travail des amateurs, connaisseurs et conservateurs des XVIII^e et XIX^e siècles en matière de collectionnisme et d'étude de l'art. Les différents cas de figure examinés en divers points géographiques et temporels ont mis en lumière certains goûts et pratiques propres aux diverses cultures du regard de cette période.

Les études complémentaires, développées dans les parties 1 et 2 de ce travail, ont révélé, par la convergence de leurs résultats, des connaissances nouvelles sur certaines œuvres de Castiglione et leur fonction. À titre d'exemple, les diverses recherches menées sur *l'Homme au béret* (Bellini 8) ont permis d'avancer un argument fondamental pour la compréhension de l'œuvre. Par l'analyse du processus de création de l'eau-forte, l'examen des épreuves d'essai et la lecture des notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette, nous avons supposé que cette eau-forte est vraisemblablement créée sur la même matrice que le *Vieil homme de profil* (Bellini 41). L'information est capitale puisqu'elle change le statut de l'œuvre : celle-ci s'insère alors dans la série des grandes têtes orientales et ne doit plus être considérée en tant qu'œuvre autonome. Notre argument a été ensuite confirmé par l'étude de l'histoire des collections, manuels et catalogues. Au cours des siècles, *l'Homme au béret* fait sans exception partie de la série des grandes têtes orientales, que ce soit dans les recueils d'estampes ou dans les ouvrages recensant celles-ci. Sa singularisation est due à Adam von Bartsch, qui l'observe à deux reprises dans le volume du Prince Eugène et qui, dès lors, octroie deux entrées distinctes de son catalogue à la même eau-forte. La confusion sur sa double entrée persiste et l'œuvre est détachée de son groupe d'origine au XIX^e siècle. Ainsi, le statut de cette eau-forte a pu être vérifié par la double perspective de notre étude.

La présente thèse de doctorat a, de surcroît, donné lieu à une reconsidération du corpus des estampes de Giovanni Benedetto Castiglione. L'examen des sources, mené dans la seconde partie, a notamment relevé les ajouts et les retraits d'eaux-fortes, qui ont été

effectués au cours des siècles. Il a ainsi été possible d'identifier quelles œuvres sont entrées tardivement dans le groupe et pourquoi certaines en ont été retirées. Cette analyse a confirmé que le corpus, tel que présenté dans le catalogue de Paolo Bellini, est tributaire des différentes visions des connaisseurs, amateurs et conservateurs des siècles précédents. Notre analyse historiographique a dès lors permis d'individualiser certains vestiges de cette image historique de l'artiste, toujours présents dans notre compréhension actuelle de Castiglione.

L'exemple de la *Nativité avec Dieu le Père* (Bellini 19) illustre parfaitement ce propos. Dans le présent travail, l'eau-forte est attribuée, non pas à Giovanni Benedetto, mais à Salvatore Castiglione. Les principales raisons en faveur de ce changement d'attribution concernent l'usage d'un dessin préparatoire fidèle, la qualité du clair-obscur, l'exécution des hachures et la dynamique du groupe de personnages. Or, des indices supplémentaires en faveur d'une attribution à Salvatore sont fournis par notre étude des sources historiographiques. Premièrement, la matrice est achetée par les éditeurs De Rossi en même temps que la *Résurrection de saint Lazare* du même artiste. Les deux planches sont les seules du groupe à ne pas recevoir l'adresse des éditeurs, alors que la *Nativité* possède même une marge prévue pour une dédicace. En outre, cette eau-forte n'est pas référencée dans les catalogues raisonnés des estampes de Giovanni Benedetto Castiglione ; elle figure seulement dans les collections au même titre que les estampes de ses élèves et suiveurs. Dans le premier répertoire des estampes de Castiglione, Heineken la recense vraisemblablement dans les pièces d'après l'œuvre du maître : « La Vierge à genoux auprès de l'Enfant Jésus, & Dieu le Père, par un anonyme », juste au-dessus de la *Résurrection de saint Lazare* par « Salvator Castiglione, frere de Benedette »⁹⁷¹. Elle n'est ensuite plus mentionnée chez les auteurs suivants qui suppriment la section énumérant les estampes d'après le maître. Adam von Bartsch, observant l'eau-forte dans un recueil, l'insère dans son répertoire de Giovanni Benedetto. À partir de cette publication, sa présence parmi le corpus du Grechetto n'est, jusqu'à récemment, plus remise en question.

Les résultats obtenus lors de nos recherches invitent donc à réfléchir sur la constitution du corpus actuel de l'artiste ainsi que sur la forme et la structure que doit prendre le

⁹⁷¹ HEINEKEN 1789, p. 701.

futur catalogue raisonné des estampes de Giovanni Benedetto Castiglione. Il est en effet fondamental de fournir une version révisée de son répertoire. La nécessité de revoir intégralement le corpus des estampes de Castiglione s'est ressentie durant toute la durée de notre thèse. Grâce aux recherches menées dans le présent travail, nous sommes à présent en mesure d'ouvrir un nouveau chapitre dans la recherche sur Castiglione. Avec les résultats obtenus, il s'agira de reprendre l'ensemble des attributions actuelles, mais également certaines pièces qui ont été écartées au cours des siècles, d'établir une nouvelle chronologie de ses eaux-fortes et de réviser les données techniques propres à chaque estampe, en particulier la question cruciale de la distinction des états. Ce nouveau projet se profile dès lors comme la suite logique à la présente recherche sur un des peintres-graveurs les plus compétents et curieux du XVII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites (par ordre chronologique)

[*Stati delle anime* de l'église Sant'Andrea delle Fratte], Archivio storico del Vicariato di Roma, 1632-1634, ff.201, 253 et 280.

Congregatio ; Die secunda octovris 1633, Accademia di San Luca, Archivio di Stato di Roma, ASR, TNC uff. 15, 1633, pt. IV, vol. 138 7r-v, 24r-v.

Die Prima Ianuarii 1634, Accademia di San Luca, Archivio di Stato di Roma, TNC uff. 15, 1634, pt. I, vol. 139, 15r-v.

[Jugement entre Giovanni Battista Greppi et Castiglione], Archivio di Stato di Roma, TCG, processi, b. 302, 22 mars 1635, ff.894-1009.

[Vente d'une œuvre à P. J. d'Amore], Archivio di Stato di Napoli, Banco della Pietà, giorn. 275, 18 mars 1637, f. 258.

[Contrat de location d'un appartement entre Ascanio Spinola et G. B. Castiglione], Archivio di Stato di Genova, NA6653, n° 340.

Conventio, Archivio di Stato di Genova, Notai antichi, 6198, notaio Bartolomeo Borsotto, a. 1644, II, doc. 193, 21 juin 1644.

[Inventaire de l'appartement de Giovanni Domenico de Rossi], Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, Francesco Serantonius, vol. 6488, 19 août 1653, 285-92r.

[Inventaire du commerce de Giovanni Domenico de Rossi], Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, Francesco Serantonius, vol. 6488, 4 septembre 1653, 305-9.

[Jugement entre Carlo Ratto et Castiglione], Archivio di Stato di Genova, atti de' consoli della Raggione, notaio Francesco Bagnasco, NG1938/1, section F et H, 12 avril 1655, non num.

[Enregistrement du décès de Giovanni Benedetto Castiglione], Archivio Storico Diocesano di Mantova, Anagrafe Parrocchiale Antica, c. 34 v), Cattedrale, Defunti I [1651-1696], c. 34v.

[Inventaire après décès de François Collignon], Archivio di Stato di Roma, Notai del Tribunale dell'A. C. Istrumenti, vol. 7164, décembre 1687, fol. 21 (r°) à 28 (v°) et 39 (r°) à 47 (v°).

Pierre-Jean Mariette, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (1740-1770)*, vol. II, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Ya-2-4 (2)-pet fol.

[Lettre], Ungarisches Nationalarchiv, UNA, Budapest, P 298-8/a, Marie Christine à Albert Casimir, 8 janvier 1766, fol. 19r.

[Compte-rendu], Archivio di Stato di Bologna, Assunteria di Istituto, Diversorum, Biblioteca, 3 novembre 1770, b. 21, f. 24.

[Recueil. Acquisition Mariette, novembre 1775], Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographie, Réserve Ye-29-pet fol.

Inventaire du cabinet des estampes, 1779, vol. 1-5000, Bibliothèque national de France, département estampes et photographie, Réserve Ye-43.

Catalogue des Livres d'Estampes, fin XVIII^e siècle, Cabinet des Estampes, Université de Varsovie, Zb. Król. Wol. 370 nr 1.

Ludovico Montefani, *Indice generale delle stampe Bolognesi : o sia di Benedetto XIV e di altre Raccolte fatte da diversi*, Bibliografia bolognese, Gabinetto Disegni e Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna, b. 35, f. III, 1785.

Nota di diverse stampe legate in numero 50 Tomi, che si presenta alla Santità di Nostra Signoria, Gabinetto Disegni e Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Adam von Bartsch, « Ueber die Verwaltung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek », Vienne, 1820, manuscrit de 30 feuilles, ÖNB-HSS (Österreichische Nationalbibliothek – Handschriftensammlung, Wien) : Cod. 15344.

Etat des acquisitions faites par la Bibliothèque royale à la Vente de M Denon en fevrier 1827, Bibliothèque national de France, département estampes et photographie, Réserve Ye-37.

Catalogo universitario, Gabinetto Disegni e Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Documento D.

Gaetano Roncagli, *Schede manoscritte della Raccolta dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, 1848–1861. Gabinetto Disegni e Stampe, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Documento E.

Sources primaires

ALGAROTTI 1792 – Algarotti, Francesco, *Opere del conte Algarotti*, edizione novissima, vol. VIII, Venise, 1792.

DE ANGELIS 1810 – De Angelis, Luigi, *Notizie istoriche degli intagliatore*, vol. VIII, Sienne, 1810.

ANONYME 1754 – Anonyme, *Catalogue d'un recueil d'estampes choisies*, Bruxelles, 1754.

ANONYME 1757 – Anonyme, *Catalogue d'une grande collection d'estampes des meilleurs maîtres d'Italie, de Flandres, de France et d'Allemagne du feu Mr. Christ*, Leipzig, 1757.

ANONYME 1774 – Anonyme, *Catalogue des tableaux, peintures à gouache, miniatures, desseins, estampes [...], du cabinet de Monsieur van Schorel*, Anvers, 1774.

ANONYME 1775 – Anonyme, *Dictionnaire historique et géographique portatif de l'Italie*, vol. I, Paris, 1775.

ANONYME 1791 – Anonyme, *Encyclopédie méthodique ; Beaux-arts*, nouvelle édition, vol. II, 1791.

ANONYME 1821 – Anonyme, *Reale Galleria di Firenze illustrata* 1821, 3^e série, vol. III, 1821.

D'ARCO 1857 – D'Arco, Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, vol. I, Mantoue, 1857.

BAGLIONE 1642 – Baglione, Giovanni, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi de Papa Urbano Ottavo. nel 1642*, Rome, 1642.

BALDINUCCI 1667 – Baldinucci, Filippo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de'più eccellenti Maestri della stessa Professione*, Florence, 1667.

BALDINUCCI 1681 – Baldinucci, Filippo, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence, 1681.

BALDINUCCI 1681–1728 – Baldinucci, Filippo, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua, secolo V. dal 1610 al 1670*, 1^{ère} éd., Florence, 6 vols, 1681–1728.

BALDINUCCI-MANNI 1767–1774 – Baldinucci, Filippo, Manni, Domenico Maria, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue*, Florence, 21 vols, 1767–1774.

BALDINUCCI 2013 – Baldinucci, Filippo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de'più eccellenti Maestri della stessa Professione*, éd. par E. Borea, Turin : Einaudi (Piccola biblioteca Einaudi ; vol. 596), 2013.

BARTSCH 1794 – Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes, qui faisoient partie du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne*, Vienne, 1794.

BARTSCH 1795 (1) – Bartsch, Adam von, *Anton Waterloo's Kupferstiche*, Vienne, 1795.

BARTSCH 1795 (2) – Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné des estampes gravées à l'eau-forte par Guido Reni et de celles de ses disciples*, Vienne, 1795.

BARTSCH 1797 – Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienne, 1797.

BARTSCH 1798 – Bartsch, Adam von, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Lucas de Leyde*, Vienne, 1798.

BARTSCH 1802 – Bartsch, Adam von, *Einleitung zur Kupferstichkunde*, vol. I, Vienne, 1802, pp. 206-207.

BARTSCH 1802–1821 – Bartsch, Adam von, *Le peintre-graveur*, Vienne, 21 vols, 1802–1821.

BASAN 1767 – Basan, Pierre-François, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, Paris, 2 vols, 1767.

BASAN 1775 – Basan, Pierre-François, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu Mr Mariette [...]*, Paris, 1775.

BASAN et al. 1790 – Basan, Pierre-François et al., *Notice des différens objets de curiosité de feu M. Cochin [...]*, Paris, 1790.

BAVEREL/MALPÉ 1807– Baverel, Jean Pierre, Malpé, François, *Notices sur les graveurs*, vol. I, Besançon, 1807.

BELLORI 1672 – Bellori, Giovanni P., *Le vite de' pittori, scultori, architetti moderni*, Rome, 1672.

DE BIE 1662 – De Bie, Cornelis, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Anvers, 1662.

LE BLANC 1854 – Le Blanc, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, vol. I, 1854.

DE BONI 1840 – De Boni, Filippo, *Biografia degli artisti*, Venise, 1840.

BOSSE 1645 – Bosse, Abraham, *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols*, Paris, 1645.

BOSSE 1649 – Bosse, Abraham, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, desseins et graveure, et des originaux d'avec leurs copies*, Paris, 1649.

BOSSE 1967 – Bosse, Abraham, *Le XVII^e siècle vu par Abraham Bosse, graveur du roy*, éd. par N. Villa, Paris : R. Dacosta, 1967.

BOYER D'ARGENS 1752 – Boyer d'Argens, Jean-Baptiste de, *Reflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, par M. le marquis Dargens, Paris, 1752.

BROWNE 1669 – Browne, Alexander, *Ars Pictoria or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, and Etching*, Londres, 1669.

BRULLIOT 1817 – Brulliot, François, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.* Munich, 1817.

BRULLIOT 1832 – Brulliot, François, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés, etc.* nouvelle édition, 1^{ère} partie, Munich, 1832.

BRYAN 1816 – Bryan, Michael, *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*, vol. I, Londres, 1816.

BURCKHARDT 1855 – Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bâle, 1855.

CADIOLI 1763 – Cadioli, Giovanni, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture, che si osservano nella Città di Mantova, e ne' suoi Contorni*, Mantoue, 1763.

CAPISCUOLA 1821 – Capiscuola, E., *Catalogo dei più celebri intagliatori*, Milan, 1821.

CAPITELLI 2004 – Capitelli, Giovanni, « 'Connoisseurship' al lavoro : la carriera di Niccolò Simonelli (1611–1671) », in : *Quaderni storici*, n° 2, 2004, pp. 375-402.

LE CARPENTIER 1811 – Le Carpentier, Charles-Jacques-François, « Notice sur G. B. Castiglione », in : *Journal des arts, de littérature et de commerce*, n° 116, 20 novembre 1811.

LE CARPENTIER 1817 – Le Carpentier, Charles-Jacques-François, *Essai sur le paysage, dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l'étude du paysage [...]*, Paris, 1817.

CASTIGLIONE 1528 – Castiglione, Baldassare, *Il Cortegiano*, Venise, 1528.

CELLINI 1568 – Cellini, Benvenuto, *Due Trattati*, Florence, 1568.

CHAMPAIGNE 1996 – Champaigne, Philippe de, « Contre les copistes de manière », in : *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. par A. Mérot, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts (Beaux-arts histoire), 1996.

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

CODDÈ 1837 – Coddè, Luigi, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario*, Mantoue, 1837.

CRAYEN 1789 – Crayen, Auguste Guillaume, *Catalogue raisonné de l'œuvre de feu George Frédéric Schmidt*, Londres, 1789.

CRUSCA 1612 – Accademia della Crusca, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venise, 1612.

DAULBY 1796 – Daulby, Daniel, *A Descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt, and of his Scholars, Bol, Livens, and Van Vliet*, Liverpool, 1796.

DEPERTHES 1822 – Deperthes, Jean-Baptiste, *Histoire de l'art du paysage depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris, 1822.

DESENFANS 1802 – Desenfens, Noël, *A Descriptive Catalogue (with Remarks and Anecdotes never before Published in English) of some Pictures, of the Different Schools, Purchased For His Majesty the Late King of Poland [...]*, 2^e éd., vol. I, Londres, 1802.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1727 – Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux, écrite par M. Des-Allier d'Argenville, [...] », in : *Mercure de France*, vol. XII, 1727, pp. 1295-1330.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1745 – Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1^{ère} éd., Paris, vol. I, 1745.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1762 – Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 2^e éd., vol. II, Paris, 1762.

DIDEROT/D'ALEMBERT 1757 – Diderot, Denis, D'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VII, Paris, 1757.

DIDEROT 1767 – Diderot, Denis, *Salon de 1767*, Paris, 1767.

DOLCE 1557 – Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'aretino*, Venise, 1557.

DRYDEN 1695 – Dryden, John, *De Arte Graphica. The Art of Painting, by C. A. Du Fresnoy with Remarks*, Londres, 1695.

DUCHESNE 1826 – Duchesne, Jean, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de Feu M. le Baron V. Denon*, Paris : Hippolyte Tilliard, 1826.

DUMOLINET 1692 – Dumolinet, Claude, *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève*, vol. I, Paris, 1692.

ERASME 1676 – Erasme, *Encomium moriae, Stultitiae Laus. Des. Erasmi Rot. Declamatio, Figuris Holbenianis adornata*, Bâle, 1676.

EVELYN 1755 – Evelyn, John, *Sculptura ; or, the History and Art of Chalcography, and Engraving in Copper*, 2^e éd., Londres, 1755.

FÉLIBIEN 1666-1688 – Félibien, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, 1^{ère} éd., Paris, 5 vols, 1666-1688.

FELLER 1818-1820 – Feller, François Xavier de, *Dictionnaire historique ou histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom [...]*, nouvelle édition, vol. II, Paris, 1818-1820.

FIORILLO 1801 – Fiorillo, Johann Dominico, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, vol. II, Göttingen, 1801.

FITZGERALD (dir.) 1794 – Fitzgerald, Francis (dir.), *The Artist's Repository and Drawing Magazine [...]*, vol. V, Londres, 1794.

FRANCO 1661 – Franco, Giacomo, *De excellentia et nobilitate delineationis*, Venise, 1611.

FRIJHOFF [s. d.] – Frijhoff, Willem, « Matthijs van de Merwede », in : *Regionaal Archief Dordrecht*, [s.d.], [en ligne], <http://www.regionaalarchiefdordrecht.nl/biografisch-woordenboek/matthijs-van-de-merwede-2/>, 12 juin 2016.

FÜSSLI 1771 – Füssli, Johann Caspar, *Raisonirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zurich, 1771.

FÜSSLI 1779 – Füssli, Johann Rudolf, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 1^{ère} partie, Zurich, 1779.

FÜSSLI 1806 – Füssli, Johann Heinrich, *Allgemeines Künstlerlexikon*, 2^e partie, Zurich, 1806.

GERSAINT 1736 – Gersaint, Edme-François, *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles*, Paris, 1736.

GERSAINT 1744 – Gersaint, Edme-François, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère [...]*, Paris, 1744.

GERSAINT 1751 – Gersaint, Edme-François, *Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, éd. par Helle et Glomy, Paris, 1751.

GILPIN 1768 – Gilpin, William, *An Essay Upon Prints*, 2^e éd., Londres, 1768.

GIOVIO 1575 – Giovio, Paolo, *Elogia virorum bellica virtute illustrium. Septem libris iam olim ab authore*, Bâle, 1575.

GORI GANDELLINI 1771 – Gori Gandellini, Giovanni, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, 1^{ère} éd., vol. I, Sienne, 1771.

GORI GANDELLINI 1808 – Gori Gandellini, Giovanni, *Notizie istoriche degli intagliatore*, 2^e éd., vol. I, Sienne, 1808.

GRILLO 1846 – Grillo, Luigi, *Elogi di liguri illustri*, vol. II, Gênes, 1846.

HECQUET 1751 – Hecquet, Robert, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Paris, 1751.

HEINEKEN 1771 – Heineken, Carl Heinrich von, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, Leipzig/Vienne, 1771.

HEINEKEN 1778-1790 – Heineken, Carl Heinrich von, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée, de leurs ouvrages gravés*, Leipzig : Breitkopf, 4 vols, 1778-1790.

HELLER 1850 – Heller, Joseph, *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler*, Leipzig, 1850.

HUBER 1787 – Huber, Michael, *Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles*, Dresde/Leipzig, 1787.

HUBER 1793 – Huber, Michael, *Catalogue du cabinet d'estampes de feu Monsieur Brandes*, Leipzig, 1793.

HUBER [1805] – Huber, Michael, *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de Feu Monsieur Winckler*, Leipzig, [1805].

HUBER/ROST 1797-1808 – Huber, Michael, Rost, Carl Christian Heinrich, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurich, 9 vols, 1797-1808.

JOMBERT 1774 – Jombert, Charles-Antoine, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sebastien Le Clerc*, Paris, 2 vols, 1774.

- JOUBERT 1821 – Joubert, François Étienne, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. I, Paris, 1821.
- JUNIUS 1637 – Junius, Franciscus, *De pictura veterum libri tres*, 1^{ère} éd., Amsterdam, 1637.
- JUNIUS 1694 – Junius, Franciscus Le Jeune, *De pictura veterum libri*, 2^e éd., Rotterdam, 1694.
- JUNIUS 1996 – Junius, Franciscus, *De pictura veterum ; libri tres (Roterodami 1694)*, éd. et trad. du latin par C. Nativel, Genève : Droz (Travaux du grand siècle ; vol. 3), 1996.
- LACOMBE 1753 – Lacombe, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, nouvelle édition, Paris, 1753.
- LANZI 1795–1796 – Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, vol. II, 2^e partie, Bassano, 1795–1796.
- LANZI 1809 – Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, vol. V, 2^e éd., Bassano, 1809.
- LEBRUN 1791 – Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre, *Catalogue des estampes en feuilles*, Paris, 1791.
- LECOMTE 1699–1700 – Lecomte, Florent, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture, et graveure ou introduction à la connaissance des plus beaux-arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes par...*, Paris, 3 vols, 1699–1700.
- LEHNINGER 1782 – Lehninger, Johann August, *Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde [...]*, Dresde, 1782.
- LEPEL 1805 – Lepel, Wilhelm H. F., *Catalogue de l'œuvre d'Albert Durer. Par un amateur*, Dessau, 1805.
- LOMAZZO 1590 – Lomazzo, Giovanni Paolo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milan, 1590.
- MAGAZIN DES ESTAMPES [1770 ?] – Magazin des estampes, *A Catalogue of a Large, Curious, and Valuable Collection of Prints*, Londres, [1770 ?].
- MALVASIA 1678 – Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678.
- MANDER 2001–2002 – Mander, Karel van, *Le livre des peintres : vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, introduction par V. Gerard-Powell, Paris : les Belles Lettres, 2 vols, 2001–2002.
- MARIETTE 1741 – Mariette, Pierre-Jean, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, Paris : Aux Colonnes d'Hercules, 1741.
- MARIETTE 1744 – Mariette, Pierre-Jean, *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres... dans le Cabinet de M. Boyer d'Aguilles*, Paris, 1744.
- MAROLLES 1666 – Marolles, Michel de, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce*, Paris, 1666.
- MAROLLES 1672 – Marolles, Michel de, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris, 1672.
- MECHEL (éd.) 1778 – Mechel, Christian von (éd.), *La Galerie électorale de Dusseldorff, ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Dresde, 1778.
- MERONI (éd.) 1971–1978 – Meroni, Ubaldo (éd.), *Lettere e Altri Documenti intorno alla Storia della Pittura*, Monzambano : Ed. per le fonti di storia della pittura, 8 vols, 1971–1978.

MILIZIA 1797 – Milizia, Francesco, *Dizionario delle belle arti del disegno*, vol. I, Bassano, 1797.

MOÛCKE 1756 – Moücke, Francesco, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, vol. III, Florence, 1756.

NAGLER 1835 – Nagler, Georg K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. II, Munich, 1835.

NAGLER 1858–1863 – Nagler, Georg K., *Die Monogrammisten*, Munich, 1858–1863.

Notice des tableaux 1800 – *Notice des tableaux [...], gravures, dessins et autres objets d'art, exposés dans le musée de Grenoble [...]*, Grenoble, 1800.

ORLANDI 1719 – Orlandi, Pellegrino Antonio, *L'Abecedario pittorico*, Bologna, 1719.

OTTLEY 1818 – Ottley, William Young, *Engravings of the Most Noble The Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London*, vol. I, Londres, 1818.

PACINI 1775 – Pacini, Sante, *Serie degli uomini i piu' illustri in pittura, scultura, e architettura [...]*, vol. XI, Florence, 1775.

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

PICART 1734 – Picart, Bernard, *Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres illustres [...] par Bernard Picart, dessinateur et graveurs*, Paris, Chez la Veuve de Bernard Picart, 1734.

DE PILES 1699 – De Piles, Roger, *Abregé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait, de la connoissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, 1699.

PILKINGTON 1770 – Pilkington, Matthew, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, Londres, 1770.

PINO 1548 – Pino, Paolo, *Dialogo della Pittura*, Venise, 1548.

PIO 1977 – Pio, Nicola, *Le vite di pittori scultori et architetti [...] 1724*, éd. par C. et R. Enggass, Cité du Vatican : Biblioteca apostolica vaticana (Studi e testi ; vol. 278), 1977.

PLINE 1833 – Plin l'Ancien, *Histoire naturelle, livre XXXV*, éd. par M. Ajasson de Grandsagne, vol. XX, Paris : Panckoucke, 1833.

QUATREMÈRE 1835 – Quatremère, Antoine Chrysostome, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, 3^e éd., Paris, 1835.

QUERCI 1755 – Querci, Giuseppe, « Lettera al Signor Dottore Giovanni Lami », in : *Novelle Letterarie*, vol. XVI, Florence, 1755, pp. 146-153, 167-172 et 179-184.

QUICCELBERG 1565 – Quicchelberg, Samuel, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, Munich, 1565.

QUICCELBERG 2013 – Quiccheberg, Samuel, *The First Treatise on Museums : Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, trad. du latin par M. A. Meadow et B. Robertson, Los Angeles : Getty Publications, 2013.

RATTI 1768–1769 – Ratti, Carlo Giuseppe, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi e di Raffaello Soprani*, 2^e éd., Gênes, 2 vols, 1768–1769.

RATTI 1780 – Ratti, Carlo Giuseppe, *Istruzione di quanto puo' vedersi di piu' bello in Genova in Pittura, Scultura, ed Architettura*, 2^e éd., Gênes, 1780.

Recueil de planches 1763 – *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques*, vol. II, 2^e partie, Paris, 1763.

REGNAULT-DELALANDE 1794 – Regnault-Delalande, François, *Catalogue d'une collection nombreuse d'estampes, anciennes et modernes des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande, d'Allemagne et de France, en recueils et en feuilles [...] provenans du cabinet du citoyen ****, Paris, 1794.

REGNAULT-DELALANDE et al. 1797 – Regnault-Delalande, François et al., *Catalogue de tableaux, dessins encadrés et en feuilles, nombreuses collections d'estampes, d'après les maîtres célèbres des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande, d'Allemagne, d'Angleterre & de France [...] composant le cabinet & le fonds de commerce de feu le Cen Buldet, ancien marchand d'estampes*, Paris, 1797.

REMY 1767 – Remy, Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Julliennes [...]*, Paris, 1767.

REMY 1769 – Remy, Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, [...], desseins en feuilles et sous-verre, estampes de toutes les écoles, livres d'estampe [...] qui composent le cabinet de feu M. Cayeux, sculpteur, ancien officier de l'Académie de S. Luc*, Paris, 1769.

Robert-Dumesnil 1842 – Robert-Dumesnil, Alexandre Pierre François, *Le peintre-graveur français [...]*, vol. VI, Paris, 1842.

DE ROSSI 1719 – De Rossi, Giovanni Giacomo, *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino, ed all'acquaforte, con li loro prezzi secondo corrono al presente esistenti nella stamperia di Gio. Giacomo de Rossi alla Pace*, Rome, 1719.

DE ROSSI 1735 – De Rossi, Lorenzo Filippo, *Indice delle stampe intagliate in Rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo De' Rossi*, Rome, 1735.

SANDRART 1675 – Sandrart, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675.

SAS [1789] – Sas, N. J. vol., *Catalogue raisonné de l'excellente et nombreuse collection d'estampes et de desseins qui composaient le cabinet de feu M. James Hazard*, Bruxelles, [1789].

SAS 1797 – Sas, N. J. vol., *Catalogue de la rare et nombreuse collection d'estampes et de desseins qui composaient le cabinet de feu M. Pierre Wouters [...]*, Bruxelles, 1797.

SOPRANI 1674 – Soprani, Raffaele, *Le vite de' pittori, scoltori et architetti Genovesi*, Gênes, 1674.

STRUTT 1785 – Strutt, Joseph, *A Biographical Dictionary ; containing an historical account of all the engravers*, Londres, 1785.

TICOZZI 1830 – Ticozzi, Stefano, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori [...]*, vol. I, Milan, 1830.

T'SAS 1797 – T'Sas, N. J., *Catalogue de la rare et nombreuse collection d'estampes et de desseins qui composaient le cabinet de feu M. Pierre Wouters [...]*, Bruxelles, 1797.

VALLARDI 1843 – Vallardi, Francesco Santo, *Manuale del raccoglitore e del negoziante di stampe*, Milan, 1843.

VASARI 1550 – Vasari, Giorgio, *Delle Vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*, 1^{ère} éd., Florence, 1550.

VASARI 1568 – Vasari, Giorgio, *Delle Vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*, 2^e éd., Florence, 1568.

DA VINCI 1817 – Da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura di Lionardo Da Vinci tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla Maesta di Luigi XVIII*, Roma, 1817.

VLEMINCKX 1764 – Vleminckx, H., *Catalogue d'une très-riche collection des livres, tableaux et estampes, tant reliées qu'autres, [...] par C. H. Francolet*, Bruxelles, 1764.

WATELET/LÉVESQUE 1791 – Watelet, Claude Henri, Lévesque, Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, vol. II, Paris, 1791.

WATELET/LÉVESQUE 1792 – Watelet, Claude Henri, Lévesque, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 5 vols, 1792.

WINTER/YVER 1770 – Winter, Henri de, Yver, Jean, *Catalogue d'un riche et précieux cabinet d'estampes des plus fameux maîtres italiens, françois, flamands, hollandois et anglois, (parmi lesquelles se trouvent de très belles suites d'œuvres non reliés et quelques ouvrages reliés) presque toutes des premières épreuves et des mieux conservées, recueillies avec beaucoup de choix par Monsieur N. Marcus [...]*, Amsterdam, 1770.

WILSON 1828 – Wilson, Thomas, *A Catalogue Raisonné of the Select Collection of Engravings of an Amateur*, Londres, 1828.

YVER 1756 – Yver, Pieter, *Supplément au catalogue raisonné de M.M. Gersaint, Helle & Glomy : de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Amsterdam, 1756.

YVER 1765 – Yver, Pierre, *Catalogus van een ongemeen en overheerlyk Kabinet van Prent-Konst door de Eerste en Beste Italiaansche, Fransche, Nederlandsche en Hollandsche Meesters [...]*, Amsterdam, 1765.

ZANI 1819–1821 – Zani, Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, 2^e partie, vol. II–VIII, Parme, 1819–1821.

Littérature secondaire

ACCADEMIA NAZIONALE (éd.) 1985 – Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti (éd.), *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova, actes de colloque*, Milan, Cinisello Balsamo, 6–9 octobre 1983, Milan : Silvana Editoriale, 1985.

ANDRESEN 1870 – Andresen, Andreas, *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexikon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider*, vol. I, Leipzig, 1870.

AFFRONTI 2008 – Affronti, Fabrizio, « Biscaino e Castello : due artisti a confronto », in : *La Casana*, n° 1, 50.2008, pp. 42-49.

ALBL et al. (éd.) 2014 – Albl, Stefan et al. (éd.), *I pittori del dissenso : Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa, actes du colloque*, Rome, Istituto Storico Austriaco, 17 mai 2013, Rome : Artemide, 2014.

ALBRICCI 1973 – Albricci, Gioconda, « La vera 'Melancolia' del Castiglione », in : *Quaderni del Conoscitori di Stampe*, n° 16, 1973, pp. 40-43.

ALBRICCI 1982 – Albricci, Gioconda, « Mostra dell'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione », in : *Arte cristiana*, n° 70, 1982, pp. 105-106.

ALFONSO 1972 – Alfonso, Luigi, « Liguri illustri : Gio. Benedetto Castiglione detto il Grechetto », in : *La Berio. Bollettino d'informazioni bibliografiche (commune di Genova Direzione Bibliothéche)*, vol. VIII, n° 2, 1972, pp. 40-45.

ANONYME 1945 – Anonyme, « P. H. Lankrink's Collection », in : *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. LXXXVI, n° 503, février 1945, pp. 28-32 et 34-35.

Antoon van Dyck 1999 – *Antoon van Dyck en de prentkunst*. Catalogue d'exposition, Anvers, Museum Plantin-Moretus, 15 mai-22 août 1999, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 9 octobre 1999-9 janvier 2000, éd. par G. Luijten *et al.*, Anvers : Open, 1999.

ARIZZOLI-CLEMENTEL/CARACCILOLO 1998 – Arizzoli-Clémentel, Pierre, Caracciolo, Maria Teresa, « Due disegni del Grechetto a Lione », in : *Per Luigi Grassi : disegno e disegni*, Rimini : Galleria, 1998, pp. 274-288.

BAKER *et al.* (éd.) 2003 – Baker, Christopher *et al.* (éd.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot : Ashgate, 2003.

BALDWIN 1984 – Baldwin, Robert, « Rembrandt's Visual Sources from Italy and Antiquity », in : *Sources*, vol. IV, n° 1, 1984, pp. 22-29.

BALLESI 2008 – Ballesi, Stefania, « Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e Seicento : i Vaccari », in : *Il mercato delle stampe a Roma : XVI-XIX secolo*, éd. par G. Saporì, San Casciano : Libro Co. Italia, 2008, pp. 57-85.

BARTALINI 1998 – Bartalini, Roberto, « Paolo Giovio, Francesco Salviati, il Museo degli uomini illustri », in : *Prospettiva*, n° 91/92, juillet-octobre 1998, pp. 186-196.

BÄTSCHMANN 1992 – Bättschmann, Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik : die Auslegung von Bildern*, 4^e éd., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Die Kunstwissenschaft), 1992.

BAUDI DI VESME 1971 – Baudi Di Vesme, Alessandro, *Stefano della Bella : Catalogue Raisonné*, New York : Collectors Editions, 2 vols, 1971.

BAXANDALL 1986 – Baxandall, Michael, *Patterns of Intention on the Historical Explanation of Pictures*, 2^e éd., New Haven/Londres : Yale University Press, 1986.

BAYARD (dir.) 2010 – Bayard, Marc (dir.), *Rome-Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Paris/Rome : Somogy/Académie de France à Rome (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome ; vol. 11), 2010, pp. 109-125.

BEAN 1958 – Bean, Jacob, « Un groupe de dessins génois », in : *La Revue des Arts*, n° 6, 1958, pp. 267-272.

BELLINI 1975 – Bellini, Paolo, « Printmakers and Dealers in Italy during the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in : *Print Collector*, n° 13, 1975, pp. 17-45.

BELLINI 1977 – Bellini, Paolo, « Le opere di Biscaino, Amato, Podestà, Piola e S. Castiglione nella Raccolta Bertarelli », in : *Rassegna di studi e di notizie ; Raccolta delle Stampe A. Bertarelli*, 5.1977, pp. 97-129.

BELLINI 1982 – Bellini, Paolo, *L'opera incisa di Giovanni Benedetto Castiglione*, Milan : Ripartizione Cultura e Spettacolo, 1982.

BELLINI (éd.) 1985 – Bellini, Paolo (éd.), *The Illustrated Bartsch : Italian Masters of the Seventeenth Century : Canini, G. B. Castiglione, S. Castiglione, Galestruzzi, Giudi, Sacchi*, vol. XLVI, New-York : Abaris Books, 1985.

BELLINI 1990 – Bellini, Paolo, « G. B. Castiglione », in : *Grafica d'arte*, vol. I, n° 3, juillet-septembre 1990, pp. 32-33.

BELLINI 2005 – Bellini, Paolo, « Quando il suo tempo si eterna », in : *Grafica d'arte*, vol. XVI, n° 61, 2005, pp. 16-17.

BELLONI 1974 – Belloni, Venanzio, *Pittura Genovese del Seicento*, vol. II, Gênes : Emmebi, 1974.

BELLONI 1975 – Belloni, Venanzio, « A libraia do sciö Paggi ; la biblioteca del Paggi », in : *Caroggi, crêuze e möntae : documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all'Ottocento*, Gênes : Emmebi, 1975, pp. 191-197.

BERING (éd.) 2013 – Bering, Kunibert (éd.), *Lambert Krahe (1712–1790) : Maler, Sammler, Akademiegründer, actes de colloque*, Düsseldorf, Kunstakademie, 8–10 novembre 2012, Oberhausen : Athena, 2013.

BERNHEIMER 1951 – Bernheimer, Richard, « Some Drawings by Benedetto Castiglione », in : *The Art Bulletin*, vol. XXXIII, n° 1, 1951, pp. 47-51.

BERNINI PEZZINI (éd.) 1988 – Bernini Pezzini, Grazia (éd.), *Le tecniche d'incisione : l'acquaforte*, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome : Sistemi Informativi, 1988.

BETTAGNO 2001 – Bettagno, Alessandro, « Una vicenda tra collezionisti e conoscitori : Zanetti, Mariette, Denon, Duchesne », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 87-96.

BEVERS *et al.* 2006 – Bevers, Holm *et al.*, *Rembrandt : ein Virtuose der Druckgraphik*, Cologne *etc.* : DuMont, 2006.

BEYER 2007 – Beyer, Jonas, *Castigliones Monotypien : Bilder aus Licht und Dunkelheit*, travail de mémoire soutenu à la Freie Universität Berlin, 2007.

BEYER 2010 – Beyer, Jonas, « Drucke von leichter Hand : die Monotypie bei Giovanni Benedetto Castiglione und ihr Verhältnis zur Radierung », in : *Druckgraphik : zwischen Reproduktion und Invention*, éd. par M. A. Castor *et al.*, Berlin *etc.* : Deutscher Kunstverlag, 2010, pp. 189-203.

BEYER 2014 – Beyer, Jonas, « Das monotypische Verfahren », in : *Der Abklatsch*. Catalogue d'exposition, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 29 août-23 novembre 2014, Cologne : Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2014, pp. 99-102.

BJURSTRÖM (éd.) 1970–1971 – Bjurström, Per (éd.), *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm : Collection du Comte Tessin, 1695–1770, ambassadeur de Suède près la Cour de France*, Ledeberg *etc.* : Impr. Erasmus, 1970–1971.

BJURSTRÖM 1979 – Bjurström, Per, *Drawings in Swedish Public Collections : Italian Drawings ; Venice, Brescia, Parma, Milano, Genoa*, vol. III, Stockholm : Allmänna Förl., 1979.

BJURSTRÖM 1995 – Bjurström, Per, *Nicola Pio as a Collector of Drawings*, Stockholm : Istituto Svedese di Studi Classici a Roma (Suecoromana ; vol. 2), 1995.

BLANC 2006 – Blanc, Jan, *Dans l'atelier de Rembrandt : le maître et ses élèves*, Paris : La Martinière, 2006.

BLANC 2008 – Blanc, Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle : la théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne etc. : Peter Lang, 2008.

BLUNT 1939 – Blunt, Anthony, « A Poussin-Castiglione Problem », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. III, n° 12, 1939, pp. 142-147.

BLUNT 1945 – Blunt, Anthony, « The Drawings of Giovanni Benedetto Castiglione », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. VIII, 1945, pp. 161-174.

BLUNT 1954 – Blunt, Anthony, *The Drawings of G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres : Phaidon Press, 1954.

BLUNT 1971 – Blunt, Anthony, « The Inventor of the Soft-Ground Etching : Giovanni Benedetto Castiglione », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXIII, n° 821, 1971, pp. 474-475.

BOBER 2006 – Bober, Jonathan, « The Drawings of Luca Cambiaso », in : *Luca Cambiaso : 1527-1585*, éd. par J. Bober et P. Boccardo, Milan : Silvana Editoriale, 2006, pp. 67-91.

BOBER 2007 – Bober, Jonathan, « Alcune osservazioni sulle acqueforti di Camillo Procaccini », in : *Camillo Procaccini (1561-1629)*, Milan : Silvana Editoriale, 2007, pp. 91-101.

BOBER 2009 – Bober, Jonathan, « The Drawings of Luca Cambiaso : a Postscript », in : *Luca Cambiaso : ricerche e restauri, actes du colloque, Moneglia, 11-12 mai 2007*, Gênes : Accademia Ligure di Scienze e Lettere (Collana studi e ricerche ; vol. 46), 2009, pp. 135-160.

BOBER 2013 – Bober, Jonathan, « 'Miraculous Likeness' : Castiglione's Saint Francis in Ecstasy », in : *Vision & Ecstasy : G. B. Castiglione's St. Francis*, éd. par P. Matthiesen, New York City : Matthiesen Fine Art Ltd, 2013, pp. 47-73.

BOBER/BOCCARDO (éd.) 2006 – Bober, Jonathan, Boccardo, Piero, *Luca Cambiaso : 1527-1585*, Milan : Silvana Editoriale, 2006.

BOCCARDO 1987 – Boccardo, Pietro, « Per la storia della Quadreria di Palazzo Spinola », in : *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica*, Gênes : Tormena (Quaderno della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola ; vol. 10), 1987, pp. 63-86.

BOCCARDO 2004 – Boccardo, Piero, « Genova e Van Dyck : contesto e committenza », in : *Anton van Dyck : riflessi italiani. Catalogue d'exposition*, Milan, Palazzo Reale, 19 février-20 juin 2004, Milan : Skira, 2004, pp. 62-67.

BOCCARDO 2006 – Boccardo, Piero, « Gênes triomphante : note sur la pratique du dessin et sur ses protagonistes à Gênes au XVII^e siècle », in : *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée, Le dessin en Italie dans les collections publiques françaises*, Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2006, pp. 11-16.

BORA 2002 – Bora, Giulio, « Sulla fortuna collezionistica del disegno lombardo nel Seicento : 'difficoltà' di Giulio Cesare Procaccini », in : *Aux quatre vents : a festschrift for Bert W. Meijer*, éd. par A. W. A. Boschloo et al., Florence : Centro Di, 2002, pp. 85-92.

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

BOREA 2009 – Borea, Evelina, *Lo specchio dell'arte italiana : stampe in cinque secoli*, Pise : Edizioni della Normale, 4 vols, 2009.

BORRONI SALVADORI 1984 – Borroni Salvadori, Fabia, « Carlo Lasinio e gli autoritratti di galleria », in : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. XXVIII, n° 1, 1984, pp. 109-132.

BOUBLI 2003 (1) – Boubli, Lizzie, *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, Paris : CNRS, 2003.

BOUBLI 2003 (2) – Boubli, Lizzie, *Savoir-faire. La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*, Paris : RMN, 2003.

BRAKENSIEK 2003 – Brakensiek, Stephan, *Vom « Theatrum Mundi » zum « Cabinet des estampes » : Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim etc. : G. Olms (Studien zur Kunstgeschichte ; vol. 150), 2003.

BRIGSTOCKE 1989 – Brigstocke, Hugh, « Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) : ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux », in : *Revue de l'art*, vol. LXXXV, 1989, pp. 45-60.

BRINK/WISMER (éd.) [2013] – Brink, Sonja, Wismer, Beat (éd.), *Akademie. Sammlung. Krahe ; eine Künstlersammlung für Künstler*, Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag, [2013].

BROWN 1998 – Brown, Beverly Louise, « Imitation and Imagination : Tiepolo's Search for *La Prima Idea* », in : *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, actes de colloque*, Venise etc., octobre–novembre 1996, Padoue : Il Poligrafo, 1998, pp. 27-31.

BRUSATI 1995 – Brusati, Celeste, *Artifice and Illusion : the Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago etc. : University of Chicago Press, 1995.

BRUYN 1970 – Bruyn, Josua, « Rembrandt and the Italian Baroque », in : *Simiolus*, n° 4, 1970, pp. 28-48.

BRUYN 1983 – Bruyn, Josua, « On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings during the 1630s », in : *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his Sixtieth Birthday*, Doornspijk : Davaco, 1983, pp. 52-60.

BRYSON 1984 – Bryson, Norman, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge etc. : Cambridge University Press (Cambridge studies in French ; vol. 5), 1984.

BURKE 1995 – Burke, Peter, *The Fortunes of the Courtier : the European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge etc. : Polity Press, 1995.

BURY 1985 – Bury, Michael, « The Taste for Prints in Italy to c. 1600 », in : *Print Quarterly*, n° 2, 1985, pp. 12-26.

BURY 2001 – Bury, Michael, *The Print in Italy, 1550–1620*, Londres : The British Museum Press, 2001.

BURY 2003 – Bury, Michael, « New Light on Battista del Moro as a Printmaker », in : *Print Quarterly*, vol. XX, 2003, pp. 123-130.

BÜTTNER 1998 – Büttner, Frank, « Tiepolo e la tradizione del capriccio », in : *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita, actes de colloque*, Venise etc., octobre–novembre 1996, Padoue : Il Poligrafo, 1998, pp. 153-158.

Le cabinet d'un grand amateur 1967 – *Le cabinet d'un grand amateur. P. J. Mariette 1694–1774 ; dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, éd. par R. Bacou et al., [Paris] : [RMN], 1967.

Das Capriccio als Kunstprinzip 1996 – *Das Capriccio als Kunstprinzip : zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*. Catalogue d'exposition, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 8 décembre 1996–16 février 1997, éd. par B. Baumgärtel, Milan : Skira, 1996.

CALABI 1923 – Calabi, Augusto, « The Monotypes of G. B. Castiglione : Catalogue », in : *The Print Collector's Quarterly*, vol. X, 1923, pp. 221-253.

CALABI 1925 – Calabi, Augusto, « Castiglione Monotypes : a Supplement », in : *The Print Collector's Quarterly*, vol. XII, 1925, pp. 435-442.

CALABI/BAUDI DI VESME 1928 – Calabi, Augusto, Baudi di Vesme, Alessandro, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique d'après les manuscrits de A. De Vesme entièrement réformés et complétés d'une étude critique par A. Calabi*, Milan : Guido Modiano, 1928.

CALABI 1930 – Calabi, Augusto, « Castiglione Monotypes : a Second Supplement », in : *The Print Collectors's Quarterly*, vol. XVII, 1930, pp. 299-301.

CALLEGARI 2015 – Callegari, Chiara, « Andrea Schiavone e l'incisione, dal pregiudizio alla modernità », in : *Splendori del Rinascimento a Venezia : Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*. Catalogue d'exposition, Venice, Museo Correr, novembre 2015, éd. par E. M. Dal Pozzolo et al., Venice/Milan : Fondazione musei civici/24 ore cultura, 2015, pp. 103-110.

CANEVA 2002 – Caneva, Caterina, *Il Corridoio vasariano agli Uffizi*, Florence : Banca Toscana, 2002.

CARHART – Carhart, Michael C., « Historia Literaria and Cultural History from Mylaeus to Eichhorn », in : *Momigliano and Antiquarianism : Foundations of the Modern Cultural Sciences*, éd. par P. N. Miller, Toronto etc. : University of Toronto Press, 2007, pp. 184-206.

CASSINELLI/VANOLI (éd.) 2007 – Cassinelli, Daniele, Vanoli, Paolo (éd.), *Camillo Procaccini (1561-1629) : le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Milan : Silvana Editoriale, 2007.

CASTEX 2008 – Castex, Jean-Gérald, « L'éducation du regard ou l'importance de la gravure dans l'appréciation de l'art vers 1700 », in : *L'estampe, un art à la portée de tous ?*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 289-297.

Castiglione : Lost Genius 2013 – *Castiglione : Lost Genius*. Catalogue d'exposition, Londres, Queen's Gallery, 1^{er} novembre 2013–16 mars 2014, éd. par T. Standring et M. Clayton, [Londres] : Royal Collection Publications, 2013.

CAVARRA (éd.) 1993 – Cavarra, Angela Adriana (éd.), *La Biblioteca Casanatense*, Florence : Nardini (Le grandi biblioteche d'Italia), 1993.

CAVAZZINI 2011 – Cavazzini, Patrizia, « Pittori eletti e 'bottegari' nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca », in : *Rivista d'arte*, 5^e série, 1.2011, pp. 79-96.

CHAPEAUROUGE 1974 – Chapeaurouge, Donat de, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden : F. Steiner 1974.

CIAMPOLINI 2010 – Ciampolini, Marco, *Pittori senesi del Seicento*, vol. I, Sienne : Nuova Image, 2010.

CILIBERTO 2003 – Ciliberto, Piera, « Le raffigurazioni della Melanconia di Giovanni Benedetto Castiglione : tradizione e modernità nelle elaborazioni secentesche di una allegoria antica », in : *Studi di Storia delle Arti*, n° 10, 2000/03 (2003), pp. 77-92.

CILIBERTO 2010 – Ciliberto, Piera, « Tradizione ed interpretazione letteraria, magia ed etica raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto », in : *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3^e série, n° 27, vol. LIX, 2004 (2010), pp. 59 et 207-214.

CLARK 1967 – Clark, Anthony M., « The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio », in : *Master Drawings*, vol. V, n° 1, 1967, pp. 3-23 et 69-84.

Claude Lorrain 2011 – *Claude Lorrain : the Enchanted Landscape*. Catalogue d'exposition, Oxford, Ashmolean Museum, 6 octobre 2011–8 janvier 2012, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 3 février–6 mai 2012, éd. par M. Sonnabend et J. Whiteley, Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2011.

COHN (éd.) 1992 – Cohn, Marjorie B. (éd.), *A Noble Collection : The Spencer's Albums of Old Master Prints*, [Cambridge] : Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, 1992.

COHN 2014 – Cohn, Marjorie B., « An Interpretation of Four Woodcut Landscapes by Hendrick Goltzius », in : *Print Quarterly*, vol. XXXI, n° 2, 2014, pp. 144-154.

COLA 2010 – Cola, Maria Celeste, « La fortuna di Salvator Rosa nel Settecento : la raccolta di incisioni di Carlo Antonini », in : *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615–1673*, éd. par S. Ebert-Schifferer, Rome : Campisano, 2010, pp. 315-331.

COLE 2006 – Cole, Michael, « Fluid Boundaries : Formations of the Painter-Etcher », in : *The Early Modern Painter-Etcher*, éd. par M. Cole, University Park : Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 5-35.

COLE (éd.) 2006 – Cole, Michael (éd.), *The Early Modern Painter-Etcher*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2006.

COMPAGNON 1979 – Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979.

CONFORTI 2011 – Conforti, Claudia, « Gli Uffizi e il Corridoio Vasariano nella rifondazione di Firenze ducale », in : *Vasari, gli Uffizi e il Duca*. Catalogue d'exposition, Florence, Galleria degli Uffizi, 14 juin–30 octobre 2011, éd. par C. Conforti *et al.*, Florence : Giunti, 2011, pp. 60-71.

CONSAGRA 1988 – Consagra, Francesca, « The Marketing of Pietro Testa's *Poetic Inventions* », in : *Pietro Testa 1612-1650 : Prints and Drawings*. Catalogue d'exposition, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, novembre-décembre 1988, Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, Harvard Art Museums, janvier-mars 1989, éd. par E. Cropper, Aldershot : Scolar Press, 1988, pp. LXXXVII-CIV.

CONSAGRA 1992 – Consagra, Francesca, *The De Rossi Family Print Shop : A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome*, [Baltimore] : [s. n.], 1992.

CONSAGRA 1995 – Consagra, Francesca, « De Rossi and Falda : A Successful Collaboration in the Print Industry of Seventeenth-Century Rome », in : *The Craft of Art : Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, éd. par A. Ladis et C. Wood, Athènes (Georgie) : University of Georgia Press, 1995, pp. 187-203.

CORNETTE/MEROT 1999 – Cornette, Joël, Mérot, Alain, *Le XVII^e siècle*, Paris : Seuil (Histoire artistique de l'Europe), 1999.

Creative Copies 1988 – *Creative Copies, Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. Catalogue d'exposition, New-York, The Drawing Center, 1988, New-York/Londres : The Drawing Center/Sotheby's publications, 1988.

CRISPO 2008 – Crispo, Alberto, « Procaccini e dintorni », in : *Parma per l'arte*, vol. XIV.2007/2008 (2008), pp. 23-31.

CROPPER 1984 – Cropper, Elizabeth, *The Ideal of Painting : Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton New Jersey/Guilford Surrey : Princeton University Press, 1984.

CROPPER 1988 – Cropper, Elizabeth *et al.*, *Pietro Testa, 1612-1650 : Prints and Drawings*, Aldershot : Scolar Press, 1988.

CROPPER (éd.) 2000 – Cropper, Elizabeth (éd.), *The Diplomacy of Art : Artistic Creation and Politics in Seicento Italy, actes de colloque, Florence, Villa Spelman, 1998*, [Bologne] : Nuova Alfa (Villa Spelman colloquia ; vol. 7), 2000.

CROPPER 2005 – Cropper, Elizabeth, *The Domenichino Affair : Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven : Yale Univ. Press, 2005.

Da Luca Cambiaso a Domenico Piola 2007 – *Da Luca Cambiaso a Domenico Piola : disegni genovesi dell'Accademia di Venezia*. Catalogue d'exposition, Gênes, Museo di Palazzo Reale, Teatro del Falcone, 13 avril-8 juillet 2007, éd. par L. Leoncini, Milan : Skira, 2007.

DACKERMAN 2006 – Dackerman, Susan, « Dürer's Etchings : Printed Drawings ? », in : *The Early Modern Painter-Etcher*. Catalogue d'exposition, Philadelphie, Arthur Ross Gallery, 14 avril-11 juin 2006, éd. par M. Cole, University Park : The Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 36-51.

DÉCULTOT (éd.) 2009 – Décultot, Élisabeth (éd.), *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu : un réseau européen de l'art au XVIII^e siècle, actes du colloque, Paris, École du Louvre et UMR « Pays Germaniques (Transferts Culturels) » du CNRS/ENS*, 19-20 janvier 2007, Paris : École du Louvre (Rencontres de l'École du Louvre ; vol. 23), 2009.

DEE 1969 – Dee, Elaine Evans, « Ann Percy's Study, 'A Castiglione Album.' Letter to the editor », in : *Master Drawings*, vol. VII, n° 1, 1969, pp. 61-62.

DEKONINCK 2008 – Dekoninck, Ralph, « *Dum premis imprimis*. L'imaginaire de la gravure au XVII^e siècle », in : *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, éd. par S. Raux *et al.*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 261-276.

DELOGU 1928 – Delogu, Giuseppe, *G. B. Castiglione, detto il Grechetto*, Bologne : Casa Ed. « Apollo », 1928.

DELOGU 1929 – Delogu, Giuseppe, « Pittori genovesi del '600 », in : *L'Arte*, n° 32, 1929, pp. 172-182.

DEMPSEY 1972 – Dempsey, Charles, « Castiglione at Philadelphia », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, n° 827, 1972, pp. 117-120.

DEPAUW/LUIJTEN (éd.) 1999 – Depauw, Carl, Luijten, Ger (éd.), *Antoine Van Dyck et l'estampe*, Anvers/Amsterdam : Antwerpen Open/Rijksmuseum, 1999.

DITTRICH 1965-1966 – Dittrich, Christian, « Carl Heinrich von Heinekens kunsthistorische Schriften », in : *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1965-1966, pp. 79-85.

DITTRICH 2010 – Dittrich, Christian, « Heineken und Mariette : Eine Untersuchung zur Erwerbspolitik des Dresdner Kupferstich-Kabinetts in zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts », in : *Johann Heinrich von Heucher und Carl Heinrich von Heineken : Beiträge zur Geschichte des Dresdner Kupferstich-Kabinetts im 18. Jahrhundert*, Dresde : Staatliche Kunstsammlung Dresden, 2010, pp. 85-100.

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

DOSSI 1998 – Dossi, Barbara, *Graphische Sammlung Albertina : Sammlungsgeschichte und Meisterwerke*, Munich *etc.* : Prestel, 1998.

EBERT-SCHIFFERER (éd.) 2010 – Ebert-Schifferer, Sybille, *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615-1673*, Rome : Campisano, 2010.

EMILIANI/BERTELÀ (éd.) 1970 – Emiliani, Andrea, Bertelà, Giovanni Gaeta (éd.), *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca nazionale di Bologna*, Bologne : Alfa, 1970.

ESPOSITO 2007 – Esposito, Carla, *Il monotipo : storia di un'arte pittorica*, Milan : Skira, 2007.

Etchings of Giovanni Benedetto Castiglione 1967 – *Etchings of Giovanni Benedetto Castiglione*. Catalogue d'exposition, New York, Finch College Museum of Art, 18 janvier-31 mars 1967, New York : Finch College Museum of Art, 1967.

DI FABIO 1997 – Di Favio, Clario, « Due generazioni di pittori fiamminghi a Genova (1602-1657) e la bottega di Cornelis de Wael », in : *Van Dyck a Genova : grande pittura e collezionismo*. Catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Ducale, mars-juillet 1997, éd. par S. J. Barnes, Milan : Electa, 1997, pp. 82-104.

FAIETTI 1983 – Faietti, Marzia, « La donazione Lambertini : primi risultati di una ricostruzione dell'originaria raccolta di stampe », in : *Le pubbliche virtù : donazioni e legati d'arte alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1803-1982)*, Bologne : Alfa, 1983, pp. 67-86.

FAIETTI 2011 – Faietti, Marzia, « Il disegno padre delle arti, i disegni degli artisti, il disegno delle 'Vite' : intersezioni semantiche in Vasari scrittore », in : *Figure, memorie, spazio : la grafica del Quattrocento ; appunti di teoria, conoscenza e gusto*, éd. par M. Faietti, A. Griffo et G. Marini, Florence : Giunti, 2011, pp. 13-37.

FARINA 2002 – Farina, Viviana, *Giovan Carlo Doria : Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florence : Edifir (Le voci del museo ; vol. 8), 2002.

FAUCHEUX 1857 – Fauchaux, Louis-Étienne, « François Langlois, dit de Chartes », in : *Revue universelle des arts*, vol. VI, 1857, pp. 313-330.

FERRARA (dir.) 1977 – Ferrara, Stefano (dir.), *Incisori liguri e lombardi dal XV al XVIII secolo*, Bologne : Compositori (Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto delle stampe ; vol. 6), 1977.

FERRO 2012 – Ferro, Filippo M., « Giulio Cesare Procaccini : aggiunte agli ultimi anni milanesi », in : *Rivista d'arte*, 5^e série, vol. II, 2012, pp. 273-296.

FICACCI 2005 – Ficacci, Luigi, « L'acquaforte nel Cinquecento : Parmigianino e Barocchi », in : in : *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta : Acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, Rome : De Luca editori d'arte (Istituto nazionale per la grafica ; lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 3), 2005, pp. 27-33.

FIDANZA 2012 – Fidanza, Giovan Battista, « Parole inedite dalla storia dell'incisione : sei lettere di Adam Bartsch a Pietro Zani nella Biblioteca Palatina a Parma », in : *Annali di critica d'arte*, 8.2012, pp. 45-65 et 523-524.

FIORENTINO 2010 – Fiorentino, Luca, *Orazio Borgianni : i segni incisi*, Sienne : Betti, 2 vols, 2010.

- FOCILLON 1930 – Focillon, Henri, *Maîtres de l'estampe : peintres graveurs*, Paris : Laurens, 1930.
- FOCILLON 1969 – Focillon, Henri, « Castiglione Genovese », in : *Maîtres de l'estampe*, Paris : Arts et Métiers Graphiques (Images et Idées)/Flammarion, 1969, pp. 79-98.
- FOSSIER (éd.) 2003 – Fossier, François (éd.), *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 : Presses universitaires de Lyon, 2003.
- FRANK 1981 – Frank, Hilmar, « Pasticcio, Parodie und Travestie », in : *Bildende Kunst : Zeitschrift für Malerei, Plastik, Grafik, Kunsthandwerk und Volkunst*, cahier 6, suppl. 10, 1981, pp. 1-7.
- FREEMAN BAUER 1978 – Freeman Bauer, Linda, « 'Quanto si disegna si dipinge ancora' : some Observations on the Development of the Oil Sketch », in : *Storia dell'arte*, 32/34, 1978, pp. 45-57.
- FREEMAN BAUER 1987 – Freeman Bauer, Linda, « Oil Sketches, Unfinished Paintings, and the Inventories of Artists' Estates », in : *Light on the Eternal City : Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome*, éd. par H. Hager et S. Scott Munshower, University Park : Pennsylvania State University, 1987, pp. 93-103.
- FRERICHS 1971 – Frerichs, Lina Christina, « Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo », in : *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXVIII, n° 6, 1971, pp. 233-252.
- From Mannerism to Classicism* 1988 – *From Mannerism to Classicism : Printmaking in France, 1600–1660*. Catalogue d'exposition, New Haven, Yale University, Art Gallery, novembre 1987–janvier 1988, éd. par A. L. Clark, New Haven : Yale University Art Gallery, 1987.
- FROTÉ 1983 – Froté, Robert, « De François Langlois à Pierre II Mariette. Études d'inventaires inédits ou le commerce de l'estampe de Callot à Watteau », in : *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CII, 1983, pp. 111-120.
- FUHRING 2015 – Fuhring, Peter, « Les éditeurs, les marchands et le marché », in : *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 novembre 2015–31 janvier 2016, éd. par R. Mathis *et al.*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, pp. 30-35.
- FUMAROLI 2015 – Fumaroli, Marc, *La République des lettres*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des histoires), 2015.
- FUSCONI (éd.) *et al.* 2014 – Fusconi, Giulia (éd.) *et al.*, *Pietro Testa e la nemica fortuna : un artista filosofo tra Lucca e Roma*, Rome : Palombi, 2014.
- GASTEL 2014 – Gastel, Joris van, « Compte-rendu de : *Castiglione : Lost Genius*. Catalogue d'exposition, Londres, Queen's Gallery, 1^{er} novembre 2013–16 mars 2014, éd. par T. Standring et M. Clayton, [Londres] : Royal Collection Publications, 2013 », in : *Kunstform*, vol. XV, n° 3, 2014, [en ligne], <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2014/3>, 25 juillet 2016.
- GAVAZZA 1985 – Gavazza, Ezia, « Giovanni Benedetto Castiglione e Genova (1640–1650) », in : *Il seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova*, Milan : Silvana, 1985, pp. 62-70.
- GENETTE 1992 – Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil (Points ; 257. Essais), 1992.
- Gênes triomphante* 2006 – *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée : Dessin des XVII^e et XVIII^e siècles. Le dessin en Italie dans les collections publiques françaises*. Catalogue d'exposition,

Ajaccio, Musée Fesch, 28 octobre 2006–23 février 2007, éd. par P. Boccardo, Paris : Gourcuff Gradenigo, 2006.

Il Genio di G. B. Castiglione 1990 – *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*. Catalogue d'exposition, Gênes, Academia Ligustica di Belle Arti, janvier-avril 1990, Gênes : SAGEP (Collona di strada nuova), 1990.

Genoa Drawings and Prints 1996 – *Genoa Drawings and Prints; 1530–1800*. Catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, dir. par C. Bambach *et al.*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1996.

Genoese Baroque Drawings 1972 – *Genoese Baroque Drawings*. Catalogue d'exposition, Binghamton, University Art Gallery, 1-31 octobre 1972, Worcester (MA), Worcester Art Museum, 8 novembre-10 décembre 1972, éd. par M. Newcome-Schleier, Binghamton : University Art Gallery, 1972.

Genova nell'età barocca 1992 – *Genova nell'età barocca*. Catalogue d'exposition, Gênes, Galleria nazionale di Palazzo Spinola, mai-juillet 1992, éd. par E. Gavazza et G. Rotondi Terminiello, [Bologne] : Nuova Alfa, 1992.

DE GIROLAMI CHENEY 2012 – De Girolami Cheney, Liana, « Il corridoio Vasariano : a Resplendent Passage to Medici and Vasari's Grandeur », in : *The Culture Role of Architecture*, éd. par P. Emmons *et al.*, Londres *etc.* : Routledge, 2012, pp. 27-38.

GLORIEUX 2002 – Glorieux, Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint : Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694–1750)*, Seyssel : Champ Vallon (vol. 8), 2002.

The Glory of the Golden Age 2000 – *The Glory of the Golden Age : Drawings and Prints*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 15 avril–16 juillet 2000, éd. par G. Luijten *et al.*, vol. II, Zwolle : Waanders, 2000.

GOLAHNY 2009 – Golahny, Amy, « Rembrandt and Italy : Beyond the 'Disegno-Colore' Paradigm », in : *Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche*, éd. par H. Beverly, Berlin : Mann, 2009, pp. 113-120.

GOLDSTEIN 1991 – Goldstein, Carl, « Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque », in : *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, n° 4, décembre 1991, pp. 641-652.

GOTTARDO 2005 – Gottardo, Ketty, « Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano : la raccolta di disegni di 'Zotto' Sagredo », in : *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, éd. par B. Aikema *et al.*, Venise : Marsilio (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut ; vol. 10), 2005, pp. 239-258.

GRAF/MILDENBERGER 2001 – Graf, Dieter, Mildenberger, Hermann, *Chiaroscuro : italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock*, Berlin : G + H Verlag (Im Blickfeld der Goethezeit ; vol. 4), 2001.

GRAFTON 1990 – Grafton, Anthony, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton : Princeton University Press, 1990.

I grandi maestri dell'incisione 1983 – *I grandi maestri dell'incisione : Dürer, Rembrandt, Castiglione Genovese*. Catalogue d'exposition, Bologne, Palazzo Pepoli Campogrande, 1983, Bologne : ALFA, 1983.

GREGORY 2012 – Gregory, Sharon, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham *etc.* : Ashgate, 2012.

GRELLE IUSCO 1996 – Grelle Iusco, Anna, *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi... : contributo alla storia di una stamperia romana*, Rome : Artemide, 1996.

GRIENER 1999 – Griener, Pascal, « Histoire, temps et vérité : la mise en scène des *Vite* de Vasari (1550–1568) », in : *Metamorphosen der Zeit*, éd. par E. Alliez et al., Munich : Fink, 1999, pp. 177-206.

GRIENER 2004 – Griener, Pascal, « For a Connoisseurship without Frontiers : The New Function of Old Master Drawings and the Fac-simile in Eighteenth-Century England », in : *Klassizismen und Kosmopolitismus : Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Outlines ; vol. 2), 2004, pp. 180-181.

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

GRIENER 2011 – Griener, Pascal, « The 'Pensiero' as an Art Work and as a Thought Process, from Gabbiani to Stendhal (1750–1840) », Conférence publique de l'ETH à Zurich, décembre 2011.

GRIENER 2014 – Griener, Pascal, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », in : *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n° 1, 2014, pp. 13-26.

GRIFFITHS 1991 – Griffiths, Antony, « The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith », in : *Print Quarterly*, 8.1991, pp. 127-139.

GRIFFITHS 1992 – Griffiths, Antony, « On some Albums of Etchings by Salvator Rosa », in : *Print quarterly*, 9.1992, pp. 251-260.

GRIFFITHS 1993 – Griffiths, Antony, « The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth », in : *Print Quarterly*, mars 1993, p. vol. X, n° 1, pp. 19-36.

GRIFFITHS 1994 – Griffiths, Antony, « Print Collecting in Rome, Paris, and London in the Early Eighteenth Century », in : *Harvard University Art Museums bulletin*, 3.1994, pp. 37-59.

GRIFFITHS (éd.) 1996 – Griffiths, Antony (éd.), *Landmarks in Print Collecting : Connoisseurs and Donors at the British Museum since 1753*, Londres etc. : British Museum Press etc., 1996.

GRIFFITHS 2004 – Griffiths, Antony, *Prints and Printmaking : an Introduction to the History and Techniques*, 3^e éd., Londres : British Museum Press, 2004.

GRIFFITHS 2016 – Griffiths, Antony, *The Print before Photography : an Introduction to European Printmaking 1550–1820*, Londres : The British Museum Press, 2016.

GRIFFITHS/HARTLEY 1997 – Griffiths, Antony, Hartley, Craig, *Jacques Bellange c. 1575–1616 : Printmaker of Lorraine*, Londres : British Museum Press, 1997.

GRIVEL 1986 – Grivel, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève : Droz (Histoire et civilisation du livre ; vol. 16), 1986.

GRIVEL 1998 – Grivel, Marianne, « Les éditeurs parisiens de Stefano della Bella », in : *Stefano della Bella (1610–1664)*, Paris : Réunion des Musées nationaux, 1998, pp. 22-25.

GRIVEL 2003 – Grivel, Marianne, « Privilège et dépôt royal de l'estampe en France sous l'Ancien Régime », in : *Copyright Copywrong, actes du colloque, Le Mans, Nantes, Saint-Nazaire*, février 2000, [Nantes] : MeMo, 2003, pp. 94-100 et 241-242.

GRUNDMANN 1987 – Grundmann, Stefan, *Tizian und seine Vorbilder: Erfindung durch Verwandlung*, Cologne etc. : Böhlau (Dissertation zur Kunstgeschichte ; vol. 26), 1987.

GRUNERT 2007 – Grunert, Frank, Vollhardt, Friedrich (éd.), *Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin : Akademie Verlag, 2007.

GUERCIO 2006 – Guercio, Gabriele, *Art as Existence. The Artist's Monograph and its Project*, Cambridge (MA)/Londres : MIT Press, 2006.

HAMILTON 2001 – Hamilton, Alastair, *Arab Culture and Ottoman Magnificence in Antwerp's Golden Age*, Londres : The Arcadian Library/Oxford University Press, 2001.

HARTLEY 1992 – Hartley, Craig, « On Compiling an Album of Etchings by Salvator Rosa », in : *Print quarterly*, 9.1992, pp. 260-267.

HASKELL 1987 – Haskell, Francis, *The Painful Birth of the Art Book*, Londres : Thames and Hudson (The Walter Neurath memorial lectures ; vol. 19), 1987.

HASKELL 1980 – Haskell, Francis, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1980.

HATTORI 2003 – Hattori, Cordélia, « The Drawings Collection of Pierre Crozat (1666–1740) », in : *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot : Ashgate, 2003, pp. 173-181.

HAUSLER 2001 – Hausler, Bettina, « 'An Rembrandt kann keiner vorbei' : Rembrandtismus in der Druckgraphik », in : *Druckgraphik: Funktion und Form*, éd. par R. Stalla, Munich/Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 81-91.

HAUSLER 2002 – Hausler, Bettina, *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Munich : Kopierfabrik, 2002.

HECK (éd.) 2005 – Heck, Michèle-Caroline (éd.), *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, actes du colloque international, Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord – Artes, Université de Charles de Gaulle – Lille 3, 1-2 avril 2004*, Turnhout : Brepols, 2005.

HECK 2008 – Heck, Michèle-Caroline, « Les techniques de la gravure et leur expression dans les écrits du XVII^e siècle : la présentation des procédés comme fondement d'une histoire », in : *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, éd. par S. Raux et al., Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 277-288.

HELLWIG 2005 – Hellwig, Kathrin, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin : Akademie Verlag, 2005.

Hendrick Goltzius 2003 – *Hendrick Goltzius (1558–1617): Drawings, Prints and Paintings*. Catalogue d'exposition, Amsterdam Rijksmuseum, 7 mars–25 mai 2003, New York, Metropolitan Museum of Art, 23 juin–7 septembre 2003, éd. par H. Leeftang et G. Luijten, Zwolle : Waanders, 2003.

Hendrick Goltzius and his Time 1992 – *Hendrick Goltzius (1558–1617) and his Time: Chiaroscuro Woodcuts*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 14 novembre 1992–10 janvier 1993 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 9 février–11 avril 1993, éd. par N. Bialler, Ghent : Snoeck-Ducaju, 1992.

Hercules Segers 2017 – *Hercules Segers: Painter, Etcher*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 7 octobre 2016–8 janvier 2017, New York City, The Metropolitan Museum of Art,

13 février–21 mai 2017, éd. par H. Leeftland et P. Roelofs, Amsterdam : Rijksmuseum, 2 vols, 2017.

HINTERDING 1995 – Hinterding, Erik, *The History of Rembrandt's Copperplates: with a Catalogue of those that Survive*, Zwolle : Waanders, 1995.

HINTERDING *et al.* 2000 – Hinterding, Erik *et al.*, *Rembrandt the Printmaker*, Zwolle : Waanders, 2000.

HINTERDING 2006 – Hinterding, Erik, *Rembrandt as an Etcher*, Ouderkerk aan den IJssel : Sound & Vision Publ. (Studies in prints and printmaking ; vol. 6), 2006.

HOLLER 2001 – Holler, Wolfgang, « Das 'Was' und das 'Wie' – Giovanni Battista Tiepolo und seine Druckgraphik », in : *Druckgraphik : Funktion und Form*, éd. par R. Stalla, Munich/Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 93-102.

HUIZINGA 1951 – Huizinga, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, 8^e éd., trad. du néerlandais par C. Seresia, [Paris] : Gallimard (Les essais ; vol. 47), 1951.

HURLEY GRIENER (dir.) 2015 – Hurley Griener, Cecilia, *Le catalogue dans tous ses états : actes du colloques, École du Louvre en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art*, Paris, École du Louvre, 12-14 décembre 2012, Paris : École du Louvre (Rencontres de l'École du Louvre), 2015.

Images du Grand Siècle 2015 – *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*. Catalogue d'exposition, dir. par R. Mathis, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 3 novembre 2015–31 janvier 2016, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2015.

Italian Etchers 1989 – *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*. Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, janvier–avril 1989 ; Cleveland, Museum of Art, avril–juin 1989 ; Washington, National Gallery of Art, septembre–novembre 1989, éd. par S. Welsh Reed et R. W. Wallace, Boston : Museum of Fine Arts, 1989.

IVALDI 2008 – Ivaldi, Armando Fabio, « Il conte Giacomo Durazzo : ambasciatore imperiale a Venezia (1764–1784) », in : *La Casana*, n° 3, 50-2008, pp. 38-49.

Jacopo Bassano 1992 – *Jacopo Bassano (c. 1510–1592)*. Catalogue d'exposition, Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 septembre–6 décembre 1992, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 23 janvier–25 avril 1993, Bologne : Nuova Alfa Editoriale, 1992.

Jan Lievens 2009 – *Jan Lievens : 1607–1674*, Amsterdam : Openbaar Kunstbezit (Kunstschrift ; vol. 53/3), 2009.

JATTA 2008 – Jatta, Barbara, « Il 'fondo antico' di stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana », in : *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 15.2008, pp. 271-301.

JEUTTER 2004 – Jeutter, Ewald, *Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609–1664 Mantua) : eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert*, Weimar : VDG, 2004.

JESTAZ 2001 – Jestaz, Bertrand, « Un fonds d'atelier de Battista del Moro (1573) », in : *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. XLIV, 2000 (2001), pp. 292-305.

Jusepe de Ribera 1973 – *Jusepe de Ribera : Prints and Drawings*. Catalogue d'exposition, Princeton, The Art Museum, Princeton University, oct.-nov. 1973, Cambridge (MA), Fogg Art Museum, Harvard University, déc. 1973-janv. 1974, Princeton : Princeton University press, 1973.

KEMP 1994 – Kemp, Martin, « Coming Into Line : Graphic Demonstrations of Skill in Renaissance and Baroque Engravings », in : *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, éd. par J. Onians, Londres : Phaidon Press, 1994, pp. 221-244.

KETTNER 2006 – Kettner, Jasper, « Die Vielfalt des Abdrucks : Rembrandts druckgraphische Variationen und ihre Rezeption », in : Bevers, Holm *et al.*, *Rembrandt : ein Virtuose der Druckgraphik*, Cologne *etc.* : DuMont, 2006, pp. 27-31.

KETTNER 2013 – Kettner, Jasper, *Vom Beginn der Kupferstichkunde : Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*, thèse de doctorat soutenue à la Freie Universität de Berlin, 2013.

KLEMM 2009 – Klemm, David, *Italienische Zeichnungen 1450–1800*, vol. I, Cologne *etc.* : Böhlau, 2009.

KNAUS 2011 – Knaus, Gudrun, *Künstlerliche Reaktionen auf die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi : 1520–1700*, thèse de doctorat sous la direction du Prof. Dr. Norberto Gramaccini, soutenue en 2011 à l'Université de Berne.

KOBI 2014 – Kobi, Valérie, *Dans l'œil du connaisseur : Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Neuchâtel, 2 vols, 2014.

KOSCHATZKY 1963 – Koschatzky, Walter, « Die Gründung der Kunstsammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen : ein Beitrag zur Geschichte der Albertina », in : *Albertina-Studien : Jahresschrift der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. I, 1963, pp. 5-12, 47-62, 95-100.

KOSCHATZKY 1964 – Koschatzky, Walter, « Der *Discorso Preliminare* des Grafen Durazzo : ein Beitrag zur Geschichte der Albertina », in : *Albertina-Studien : Jahresschrift der Graphischen Sammlung Albertina*, vol. II, 1964, pp. 3-16.

KOSCHATZKY (éd.) 1976 – Koschatzky, Walter (éd.), *Giacomo Conte Durazzo 1717–1794 : Zum Jubiläum des Wiener Burgtheaters 1776–1976*, Vienne : Albertina, 1976.

KOSCHATZKY 1978 – Koschatzky, Walter, « Adam von Bartsch : An Introduction to his Life and Work », in : *The Illustrated Bartsch*, vol. I, éd. par L. J. Slatkes, New York : Abaris Books, 1978, pp. VII-XVII.

KRASA 1986 – Krasa, Selma « 'Imagines' : Die Stich- und Zeichnungensammlung des Prinzen Eugen », in : *Bibliotheca Eugeniana. Die Sammlungen des Prinzen Eugen von Savoyen*, catalogue d'exposition, Vienne, 1986, pp. 293-331.

KRISTELLER 1912 – Kristeller, Paul, « Castiglione, Giovanni Benedetto », in : *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. VI, éd. par U. Thieme, Leipzig : Seemann, 1912, pp. 164-166.

KUHNMÜNCH 1978 – Kuhn münchen, Jacques, « Un marchand français d'estampes à Rome au XVII^e siècle : François Collignon », in : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1978, p. 81, 91-100.

KUHNMÜNCH 1981 – Kuhn münchen, Jacques, « Le commerce de la Gravure à Paris et à Rome au XVII^e siècle », in : *Nouvelles de l'estampe*, n° 55, 1981, pp. 6-17.

LAFRANCONI 2004 – Lafranconi, Matteo, « L'Accademia di San Luca nel primo Seicento : presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini », in : *Bernini dai Borghese ai Barberini*, éd. par O. Bonfait et A. Coliva, Roma : De Luca, pp. 39-45.

LANDAU 1983 – Landau, David, « Vasari, Prints and Prejudice », in : *Oxford Art Journal*, vol. VI, n° 1, 1983, pp. 3-10.

LANDAU/PARSHALL 1994 – Landau, David, Parshall, Peter, *The Renaissance Print : 1470–1550*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1994.

LANGDON 1973 – Langdon, Helen, « Salvator Rosa and Claude », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXV, n° 849, décembre 1973, pp. 778-785.

LANGDON 2013 – Langdon, Helen, « Visions & Ecstasy », », in : *Vision & Ecstasy : G. B. Castiglione's St. Francis*, éd. par P. Matthiesen, New York City : Matthiesen Fine Art Ltd, 2013, pp. 33-45.

LARAN 1959 – Laran, Jean, *L'estampe*, Paris : Presses universitaires de France, 2 vols, 1959.

LARUE 1995 – Larue, Anne, « Pour une histoire du regard : la mélancolie dans les lettres et les arts », in : *Lettres actuelles*, n° 7, juillet-août 1995, non paginé.

LECOQ 1996 – Lecoq, Anne-Marie, « 'Tromper les yeux' disent-ils. XVI^e-XVII^e siècle », in : *Le trompe-l'œil de l'Antiquité au XX^e siècle*, dir. par P. Mauriès, [Paris] : Gallimard, 1996, pp. 63-113.

LEESBERG 2015 – Leesberg, Marjolein, « Hendrick Goltzius's Chiaroscuro Woodcuts Revisited », in : *Printing colour 1400–1700 : history, techniques, functions and receptions*, éd. par A. Stijnman et E. Savage, Leyde etc. : Brill (Library of the written word ; vol. 41), 2015, pp. 163-170.

LEVEY 1993 – Levey, Michael, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven, Yale University Press, 1993.

LHOPITEAU 2005 – Lhopiteau, Simon, *Pierre Daret : étude monographique et catalogue de son œuvre*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 5 vols, 2005.

LOH 2004 – Loh, Maria H., « New and Improved : Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory », in : *The Art Bulletin*, vol. LXXXVI, n° 3, septembre 2004, pp. 477-504.

LOH 2006 – Loh, Maria H., « Originals, Reproductions, and a 'Particular Taste' for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting », in : *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450–1750*, Turnhout : Brepols (Studies in European urban history (1100-1800 ; vol. 6), 2006, pp. 237-262.

LOH 2007 – Loh, Maria H., *Titian Remade : Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2007.

LÖCHER 1971 – Löcher, Kurt, *Bild und Vorbild : Kopie, Replik, Variante, Fassung, Variation, Pasticcio, Fälschung*, Stuttgart : Turmhaus, 1971.

LORIZZO 2010 (1) – Lorizzo, Loredana, *Pellegrino Peri : il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome : De Luca Ed. d'Arte, 2010.

LORIZZO 2010 (2) – Lorizzo, Loredana, « Salvator Rosa e il mercato dell'arte a Roma : dinamiche e strategie commerciali », in : *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615–1673*, éd. par S. Ebert-Schifferer, Rome : Campisano, 2010, pp. 373-382.

LUGT 1938 – Lugt, Frits, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité [...]*, La Haye/Paris : M. Nijhoff/Fondation Custodia (Publication di Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie), vol. I, 1938.

LUGT 2010- – Lugt, Frits, *Les marques de collections de dessins et d'estampes [Ressource électronique] : marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques. [...]*, Paris : Fondation Custodia, 2010-.

LUKEHART 1988 – Lukehart, Peter M., *Contending Ideals : the Nobility of G. B. Paggi and the Nobility of Painting*, thèse de doctorat soutenue à The John Hopkins University, Baltimore, 1988.

LUKEHART 1993 – Lukehart, Peter M., « Delineating the Genoese Studio : 'Giovani accartati' or 'sotto padre' ? » in : *The Artist's Workshop, actes de colloque*, Washington, National Gallery of Art, 10-11 mars 1989, éd. par P. Lukehart, Hannovre etc. : University Press of New England, 1993, pp. 37-58.

LUKEHART 2015 – Lukehart, Peter M., « The Practice and Pedagogy of Drawing in the Accademia di San Luca », in : *Lernt Zeichnen ! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525-1925*, éd. par M. Heilmann et al., Passau : Klinger, 2015, pp. 45-57.

MAGNANI 2003 – Magnani, Lauro, « Le Christ chassant les marchands du Temple de Giovanni Benedetto Castiglione, au musée du Louvre », in : *Revue du Louvre, la revue des musées de France*, n° 3, 2003, pp. 50-59.

MAGNANI 2009 – Magnani, Lauro, « Barocci e Genova, tra fortuna e negazione », in : *Federico Barocci 1535-1612 : l'incanto del colore ; una lezione per due secoli*, Milan : Silvana Editoriale, 2009, pp. 172-183.

MAHON 1947 – Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres : Warburg Institute University of London (Studies of the Warburg Institute ; vol. 16), 1947.

MAHON 1953 (1) – Mahon, Denis, « Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento : Some Clarifications », in : *The Art Bulletin*, vol. XXXV, n° 3, septembre 1953, pp. 226-232.

MAHON 1953 (2) – Mahon, Denis, « Eclecticism and the Carracci : Further Reflections on the Validity of a Label », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XVI, n° 3/4, 1953, pp. 303-341.

MANCINI 2006 – Mancini, Federica, « Giovanni Benedetto Castiglione, *Entrée des animaux dans l'Arche* », in : *Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée : Dessin des XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. par C. Loisel, Paris : Gourcuff Gradenigo (Le dessin en Italie dans les collections publiques françaises), 2006, pp. 104-105.

MANCINI 2009 – Mancini, Federica, « Giovanni Benedetto Castiglione, *Scène pastorale* », in : *Maîtres du dessin européen du XVI^e au XX^e siècle : la collection Georges Pébureau*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, novembre 2009-février 2010, dir. par D. Cordellier et al., Paris : Musée du Louvre/Somogy, 2009, pp. 50-51.

MANDROUX-FRANÇA/PRÉAUD 1996-2003 (éd.) – Mandroux-França, Marie-Thérèse, Préaud, Maxime (éd.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, Lisbonne etc. : Fundação Calouste Gulbenkian (Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris), 3 vols, 1996-2003.

MANNOCCHI 1988 – Mannocci, Lino, *The Etchings of Claude Lorrain*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1988.

MANSUETO 2016 – Mansueto, Luca, « Ventura Salimbeni, peintre-graveur e l'incisione tra Siena e Roma », in : *Ricerche di storia dell'arte*, n° 118, 2016, pp. 63-76.

MANZITTI 1971 – Manzitti, Camillo, « Per Bartolomeo Biscaino », in : *Paragone. Arte*, n° 253, 22.1971, pp. 36-44.

MARCIARI 2013 – Marciari, John, *Francesco Vanni : Art in Late Renaissance Siena*, New Haven : Yale University Art Gallery, 2013.

MARIANI 2004 – Mariani, Ginevra, « La collezione di stampe dei principi Corsini », in : *Le collezione del principe : da Leonardo a Goya ; disegni e stampe della raccolta Corsini*, éd. par E. Antetomaso et G. Mariani, Rome : Libreria della Stato, 2004, pp. 16-31.

MARIANI (éd.) 2005 – Mariani, Ginevra (éd.), *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta : acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, Rome : De Luca (Lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 3), 2005.

MARIANI (éd.) 2006 – Mariani, Ginevra (éd.), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta : bulino, puntasecca, maniera nera*, Rome : De Luca (Lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 2), 2006.

MARINI 2005 – Marini, Giorgio, « 'The largest collection of prints of any man in Europe' : note sulle stampe della raccolta Sagredo », in : *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, éd. par B. Aikema et al., Venice : Marsilio, 2005, pp. 259-274.

MARINI 2008 – Marini, Giorgio, « Intorno a 'Giusto fiammingo', 'peintre-graveur' anomalo nella Roma del Seicento », in : *Governare l'arte : scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, éd. par C. Di Benedetto, Florence etc. : Giunti etc., 2008, pp 186-190.

MARINI 2012 – Marini, Giorgio, « Stefano Della Bella tra disegno preliminare e traduzione incisoria », in : *Dessiner pour graver. Graver pour dessiner, Septièmes rencontres internationales du Salon du Dessin*, éd. par C. Hattori, Paris : Société du Salon du Dessin etc., 2012, pp. 103-113.

MARTINONI 1983 – Martinoni, Renato, *Gian Vincenzo Imperiale : Politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padoue : Antenore (Medioevo e umaniesimo), 1983.

MASSAR 1997 (1) – Massar, Phyllis Dearborn, « Stefano della Bella », in : *Print quarterly*, vol. XIV, 1997, pp. 99-100.

MASSAR 1997 (2) – Massar, Phyllis Dearborn, « Drawings after Prints by Stefano della Bella », in : *Print quarterly*, vol. XIV, 1997, pp. 283-288.

MATILE 2007 – Matile, Michael, « Zeichnen in Rom – Pier Francesco Mola und seine Zeitgenossen », in : *Mola und seine Zeitgenossen : römische Zeichnungen aus der Sammlung der Kunstakademie im Museum Kunst-Palast Düsseldorf*. Catalogue d'exposition, Düsseldorf, Museum Kunst-Palast, Zurich, Eidgenössische Technische Hochschule, Graphische Sammlung, 14 novembre 2007 – 18 janvier 2008, éd. par S. Brink et M. Matile, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 35-49.

MATILE et al. (éd.) 2016 – Matile, Michael et al. (éd.), *Della grafica veneziana : das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680–1767)*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2016.

MAZZETTI DI PIETRALATA 2010 – Mazzetti di Pietralata, Cecilia, « I Sandrart e le incisioni di Salvator Rosa, Pietro Testa, Giovanni Benedetto Castiglione : una lettura tardo-seicentesca », in : *Salvator Rosa e il suo tempo : 1615–1673*, Rome : Campisano, 2010, pp. 299-314.

MCDONALD 2004 – McDonald, Mark P., *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488–1539) : a Renaissance Collector in Seville*, Londres : British Museum Press, 2004.

MERLE DU BOURG 2001 – Merle du Bourg, Alexis, « A. Bonenfant excudit : une firme d'édition d'estampes flamandes à Paris sous Louis XIII », in : *Revue de l'art*, n° 131, 2001, pp. 25-46.

MEYER 1984 – Meyer, Annie, « Castiglione, quêteur de lumière et inventeur du monotype », in : *Revue de la bibliothèque nationale*, n° 13, automne 1984, pp. 17-38.

MEYER *et al.* (éd.) 2009 – Meyer, Véronique *et al.* (éd.), *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale*, Milan : Silvana Editoriale, 2009.

MEYER 2010 – Meyer, Véronique, « Les peintres-graveurs français en Italie (1617–1650) », in : *Rome–Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, dir. par M. Bayard, Paris/Rome : Somogy/Académie de France à Rome (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome ; vol. 11), 2010, pp. 109-125.

MEYER 2015 – Meyer, Véronique, « Les collectionneurs d'estampes en France sous le règne de Louis XIV », in : *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 novembre 2015–31 janvier 2016, éd. par R. Mathis *et al.*, Paris : Bibliothèque nationale de France, 2015, pp. 36-43.

MEYER 2016 – Meyer, Véronique, « Heineken et les Français à travers la publication projetée du Dictionnaire des graveurs à Versailles (1778–1887) », in : *Nouvelles de l'estampe*, n° 255, 2016, pp. 4-25 et 100.

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

MICHEL 2014 – Michel, Eva, « 'Perhaps the most Beautiful and most Exquisite in Europe' The Collection of Prince Albert Casimir, Duke of Saxe-Teschen », in : *The Origins of the Albertina : 100 Masterworks from the Collection*, éd. par K. A. Schröder, Ostfildern : Hatze Kantz, 2014, pp. 13-33.

MICHEL 1984 – Michel, Petra, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und die Problematik des Eklektizismus*, Munich : Mäander, 1984.

MISTRALI (éd.) 2003 – Mistrali, Emilio (éd.), *Parmigianino incisore : catalogo completo delle incisioni*, Parme : MMIII, 2003.

MONBEIG GOGUEL 2001 – Monbeig Goguel, Catherine, « Benedetto Castiglione et le goût français. Un point d'enquête : les dessins pour la suite gravée par Guillaume Chasteau », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris : RMN, pp. 337-343.

MORI 1968 – Mori, Vigilio, « La raccolta di stampe della Casanatense di Roma », in : *Almanacco dei Bibliotecari italiani*, 1968, pp. 92-97.

MORTIER 1982 – Mortier, Roland, *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz (Histoire des idées et critique littéraire ; vol. 207), 1982.

MOULIN 1978 – Moulin, Raymonde, « La genèse de la rareté artistique », in : *Ethnologie française : revue de la Société d'ethnologie française*, vol. VIII, n° 2/3, 1978, pp. 241-258.

MULLER 1982 – Muller, Jeffrey M., « Rubens' Theory and Practice of the Imitation of Art », in : *The Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 2, juin 1982, pp. 229-247.

Museum of Fine Arts Boston (éd.) 2011 – Museum of Fine Arts Boston (éd.), *La vente Mariette : le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milan *etc.* : Electa *etc.*, 2011.

MUZII CAVALLO (éd.) 1984 – Muzii Cavallo, Rossana(éd.), *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte*, Trento : Temi, 1984.

NATIVEL 1992 – Nativel, Colette, « La théorie de l'imitation au XVII^e siècle en rhétorique et en peinture », in : *XVII^e siècle*, vol. CLXV, 1992, pp. 157-167.

NATIVEL 2007 – Nativel, Colette, « La mise en œuvre du comparatisme au XVII^e siècle : le *De pictura veterum* de Junius », in : *L'histoire de l'art et le comparatisme : les horizons du détour, actes du colloque, Rome, Villa Médicis, 23-25 novembre 2005*, dir. pas M. Bayard, Paris : Somogy Éditions d'Art (Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome ; vol. 8), 2007, pp. 233-245.

NEWCOME-SCHLEIER 1978 – Newcome-Schleier, Mary, « A Castiglione–Leone Problem », in : *Master Drawings*, vol. XVI, n° 2, été 1978, pp. 163-172 et 222-233.

NEWCOME-SCHLEIER 1979 – Newcome-Schleier, Mary, « Some Preparatory Drawings for Prints by Biscaino », in : *Paragone. Arte*, vol. XXIX, n° 345, 1979, pp. 81-87.

NEWCOME-SCHLEIER 1981 – Newcome-Schleier, Mary, « Drawings by Castiglione », in : *Paragone. Arte*, vol. XXXII, n° 377, 1981, pp. 31-37.

NEWCOME-SCHLEIER 1982 – Newcome-Schleier, Mary, « Genoese Artists in the Shadow of Castiglione », in : *Paragone. Arte*, vol. XXXIII, n° 391, 1982, pp. 29-35.

NEWCOME-SCHLEIER 1985 – Newcome-Schleier, Mary, « Castiglione's Teacher Giovanni Battista Paggi », in : *Paragone. Arte*, vol. XXXVI, n° 419/423, 1985, pp. 193-201.

NEWCOME-SCHLEIER 1988 – Newcome-Schleier, Mary, « Castiglione dopo il 1650 », in : *Antichità viva : rassegna d'arte*, vol. XXVII, n° 3/4, 1988, pp. 26-30.

NEWCOME-SCHLEIER 1989 – Newcome-Schleier, Mary, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo : catalogo della mostra*, trad. de l'anglais par L. Lucchesi, Florence : L. S. Olschki (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi ; vol. 71), 1989, pp. 118-121.

NEWCOME-SCHLEIER 1993 – Newcome-Schleier, Mary, « Oil Sketches and Drawings by Strozzi », in : *Antichità viva*, vol. XXXII, n° 6, 1993, pp. 14-24.

NEWCOME-SCHLEIER 1994 – Newcome-Schleier, Mary, « The Early Draughtsmanship of Domenico Piola », in : *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milan : Silvana, 1994, pp. 295-300.

NEWCOME-SCHLEIER 1996 – Newcome-Schleier, Mary, « Castiglione in the 1630s », in : *Nuovi studi : rivista di arte antica e moderna*, vol. I, n° 2, 1996, pp. 59-66.

NEWCOME-SCHLEIER 2001 – Newcome-Schleier, Mary, « Pietro Paolo Raggi's Paintings Inspired by Castiglione », in : *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. par M. Laclotte, Paris : RMN, 2001, pp. 356-362.

NEWCOME-SCHLEIER/MONBEIG-GOGUEL (éd.) 1985 – Newcome-Schleier, Mary, Monbeig-Goguel, Catherine, *Le dessin à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris : Réunion des Musées Nationaux (Exposition du Cabinet des Dessins ; vol. 84), 1985.

ORENSTEIN 1996 – Orenstein, Nadine M., « Printmaking by Genoese Artists », in : *Genoa Drawings and Prints ; 1530–1800*. Catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, dir. par C. Bambach *et al.*, New York : Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 11-13.

ORLANDO 1996 – Orlando, Anna, « Il ruolo di Jan Roos. Un fiammingo nella Genova del primo seicento », in : *Nuovi studi : rivista di arte antica e moderna*, vol. I, n° 2, 1996, pp. 35-57.

ORLANDO 2001 – Orlando, Anna, « Rittrattisti genovesi del Seicento : 'punti fermi', aggiunte e precisazioni », in : *Paragone. Arte*, vol. LII, n° 613, mars 2001, pp. 19-38.

OSTROWSKI 1981 – Ostrowski, Jan K., *Van Dyck et la peinture génoise du XVII^e siècle : aux sources du baroque dans un milieu artistique italien*, Cracovie : Nakl. Uniw. Jadielloskiego, 1981.

OZAKI 1982 – Ozaki, Akihiro, « Some Observations on Rembrandt's and Lievens' 'Raising of Lazarus' », in : *Art History* (Tohoku University, Kawauchi, Japon), vo. IV, 1982, pp. 43-47.

The Painted Prints 2002 – *The Painted Prints : the Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque engravings, etchings & woodcuts*. Catalogue d'exposition, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 6 octobre 2002–5 janvier 2003, Saint Louis, Saint Louis Museum of Art, 14 février–18 mai 2003, éd. par S. Dackerman, University Park : Pennsylvania State Univ. Press, 2002.

The Painterly Print 1980 – *The Painterly Print : Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Catalogue d'exposition, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 16 octobre–7 décembre 1980, éd. par S. Welsh Reed, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1980.

Parmigianino und sein Kreis 2007 – *Parmigianino und sein Kreis : Druckgraphik aus der Sammlung Baselitz*. Catalogue d'exposition, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, nov. 2007–fév. 2008, Francfort, Städel Museum, juin-septembre 2008, Ostfildern : Hatje Cantz, 2007.

PARODI 1995–1996 – Parodi, Simonetta, « L'entrata nell'arca tra allegoria sacra e apologo morale nell'opera del Grechetto », in : *Studi di Storia delle Arti*, vol. VIII, 1995–1996 (1997), pp. 73-82.

PARSHALL 1994 – Parshall, Peter W., « Art and the Theater of Knowledge : Origins of Print Collecting in Northern Europe », in : *Print Collecting in Sixteenth and Eighteenth Century Europe : M. Victor Leventritt Lectures, 7 and 8 April 1993, Arthur M. Sackler Museum*, éd. par P. W. Parshall et A. Griffiths, Cambridge MA : Harvard University Art Museum (Harvard University Art Museums bulletin ; vol. 3.1994/95, 2), 1994, pp. 7-36.

PARSHALL 2011 – Parshall, Peter, « Giovanni Domenico Tiepolo : the Pastiche as Capriccio », in : *Print Quarterly*, vol. XXVIII, n° 3, 2011, pp. 327-330.

DI PENTA 2010 – Di Penta, Miriam, « Due inediti di Andrea De Leone : nuove riflessioni sul 'Poussin-Castiglione-De Leone problem' », in : *Storia dell'arte*, 2010, pp. 95-109.

DI PENTA [2016] – Di Penta, Miriam, *Andrea de Leone (Napoli 1610–1685) : dipinti - disegni*, Rome : De Luca editori d'arte, [2016].

PEPPER 1999 – Pepper, D. Stephen, « Guido Reni's Practice of Repeating Compositions », in : *Artibus et Historiae*, vol. XX, n° 39, 1999, pp. 27-54.

PERCY 1967 – Percy, Ann, « Castiglione's Chronology : Some Documentary Notes », in : *The Burlington Magazine*, vol. CIX, n° 777, décembre 1967, pp. 672-677.

PERCY 1968 – Percy, Ann, « A Castiglione 'Album' », in : *Master Drawings*, vol. VI, n° 2, 1968, pp. 144-148.

PERCY 1970 – Percy, Ann, « Magic and Melancholy : Castiglione's Sorceress in Hartford », in : *Bulletin (Wadsworth Atheneum)*, vol. VI, 1970, pp. 2-27.

PERCY 1971 – Percy, Ann, *Giovanni Benedetto Castiglione : Master Draughtsman of the Italian Baroque*, introd. par A. Blunt, Philadelphie : Philadelphia Museum of Art, 1971.

PERCY 1974 – Percy, Ann, *The Drawings of G. B. Castiglione*, Londres, thèse de doctorat soutenue en 1974 au Courtauld Institute of Art, University of London, 1974.

PERCY 1975 – Percy, Ann, « Notes on Castiglione's Monotypes », in : *Il conoscitore di stampe*, n° 29, 1975, pp. 75-78.

PFEIFER-HELKE 2013 – Pfeifer-Helke, Tobias, « 'Ich will bloss von den in Holz geschnittenen Figuren handeln' : Carl Heinrich von Heineken und der Beginn der systematischen Erforschung der frühen Druckgraphik », in : *Mit den Gezeiten : frühe Druckgraphik der Niederlande*. Catalogue d'exposition, Dresde, Kupferstich-Kabinett, 11 octobre 2013–19 janvier 2014, Petersberg : Imhof, 2013, pp. 61-71.

PIACENTINI 1939 – Piacentini, Marcello, « Documenti per l'arte barocca ; gli artisti in Roma nel 1634 », in : *Archivi*, vol. VI, n° 3, 1939, pp. 156 et suivantes.

Pittori genovesi 1969 – *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*. Catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Bianco, 9 juin–11 septembre 1969, éd. par C. Marcenaro, Gênes : Genova Viva, 1969.

POMIAN 1987 – Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e–XVIII^e siècle*, [Paris] : Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1987.

POMIAN 2004 – Pomian, Krzysztof, « République des lettres : idée utopique et réalité vécue », in : *Le Débat*, vol. III, n° 130, 2004, pp. 154-170.

PRÉAUD 1985 – Préaud, Maxime, « Les dédicataires d'estampes, amateurs d'art et collectionneurs », in : *L'âge d'or du mécénat (1598–1661), acte du colloque international CNRS, mars 1983*, textes réunis par Roland Mousnier et Jean Mesnard, Paris : Editions du centre national de la recherche scientifique, 1985, pp. 375-381.

PRÉAUD 1990 – Préaud, Maxime, « Guillaume Chasteau, graveur et éditeur d'estampes à Paris (1635–1683), et la peinture italienne », in : *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Paris : la Documentation française, 1990, pp. 125-46.

PRÉAUD 2002 – Préaud, Maxime, « L'inventaire après-décès de Jean 1^{er} Leblond », in : *Nouvelles de l'estampe*, vol. CLXXXII, 2002, pp. 19-37.

PRÉAUD 2009 – Préaud, Maxime, « Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », in : *Perspective*, n° 3, 2009, pp. 357-390.

PREVITALI 1979 – Previtali, Giovanni, *Storia dell'arte italiana : L'artista e il pubblico*, vol. II, Torino : Einaudi, 1979.

PRIARONE 2014 – Priarone, Margherita, « Dall'idea al modello : fasi progettuali, materiali e tecniche nel disegno genovese di primo Seicento ; da Giovan Battista Paggi a Giulio Benso », in : *L'underdrawing del disegno genovese*, éd. par M. C. Galassi et M. Priarone, Gênes : De Ferrari, 2014, pp. 49-66.

Printmaking in the Age of Rembrandt 1981 – *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, oct. 1980-janvier 1981, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, Boston : Museum of Fine Arts/New York Graphic Society, 1981.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1988 – Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta, « La collezione di stampe di Nicola Pio », in : *Bolletino d'arte*, vol. LXXIII, n° 52, 1988, pp. 67-80.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005 – Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta, « I grandi acquafortisti italiani del Seicento : Testa, Castiglione e Rosa », in : *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta : Acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, Rome : De Luca editori d'arte (Istituto nazionale per la grafica ; lineamenti di storia delle tecniche ; vol. 3), 2005, pp. 55-61.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013 – Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta (éd.), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento : Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Rome : Campisano (Saggi di storia dell'arte ; vol. 25), 2013.

PY (éd.) 2001 – Py, Bernadette (éd.), *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695) : les dessins de l'inventaire de 1695*, Paris : Réunion des Musées Nationaux (Notes et documents des Musées de France ; vol. 36), 2001.

Raffaello, Parmigianino, Barocci 2015 – *Raffaello, Parmigianino, Barocci : metafore dello sguardo*. Catalogue d'exposition, Rome, Musei Capitolini, 2 octobre 2015-10 janvier 2016, éd. par M. Faietti, Rome : Palombi Editori, 2015.

RATOUIS 1938 – Ratouis, Paul, « Trois collectionneurs du XVIII^e siècle : Pierre Crozat, Jean de Jullienne, Pierre-Jean Mariette », in : *Le Dessin. Revue d'art, d'éducation et d'enseignement*, janvier 1938, pp. 373-383.

RAUX 2012 – Raux, Sophie, « From Mariette to Joullain : Provenance and Value in Eighteenth-Century French Auction Catalogs », in : *Provenance ; an Alternate History of Art*, éd. par G. Feidenbaum et I. Reist, Los Angeles : Getty Research Institute Publications Program (Issues & Debates), 2012, pp. 86-103.

RAVAGLIA 1922-1923 – Ravaglia, Emilio, « Tre 'prove uniche' di G. B. Castiglione », in : *Bollettino d'Arts*, 1922-1923, vol. IX, pp. 419-422.

RECHT 1996 – Recht, Roland, « La mise en ordre : note sur l'histoire du catalogue », in : *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 56-57.1996, pp. 20-35.

Rembrandt and his Sources 1985 – *Rembrandt and his Sources*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, novembre 1985-janvier 1986, Amsterdam : Museum het Rembrandthuis, 1985.

Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi 2002 – *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul'600 e '700 italiano*. Catalogue d'exposition, Rome, Scuderie del Quirinale, octobre 2002-janvier 2003, Milan : Skira, 2002.

Rembrandt et les peintres-graveurs italiens 2003-2004 – *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Catalogue d'exposition, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003-2004, [S.l.] : Ludion etc., 2003-2004.

Rembrandt, Rubens, Van Dyck... 1995 – *Rembrandt, Rubens, Van Dyck... : Italiensehnsucht nordischer Barockmaler*. Catalogue d'exposition, Milan, Palazzo delle Permanente, avril-mai 1995, Milan : Leonardo arte, 1995.

RIEGER 2009 – Rieger, Rudolf, « Adam von Bartsch (1757-1821) zum Gedenken », in : *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, n° 1/2, 61.2009, pp. 23-30.

RIEGER 2014 – Rieger, Rudolf, *Adam von Bartsch (1757-1821) : Leben und Werk des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers*, Petersberg : Imhof (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte ; vol. 106), 2 vols, 2014.

RIVOALLAN 2013 – Rivoallan, Anne, *Gênes et Rome 1590-1650 ; pratiques culturelles et échanges artistiques*, thèse de doctorat sous la dir. de M. Hochmann soutenue à l'École pratique des hautes études, Paris, 2013.

ROBINSON 1981 – Robinson, William W., « 'The Passion for Prints': Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century », in : *Printmaking in the*

Age of Rembrandt. Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, octobre 1980–janvier 1981 ; Saint-Louis, the Saint-Louis Art Museum, février–avril 1981, Boston : Museum of Fine Arts/New York Graphic Society, 1981, pp. 27-48.

ROESLER-FRIEDENTHAL 2004 – Roesler-Friedenthal, Antoinette, « [...] par le peu de bonfoi, ou l'ignorance de quelques Marchands [...]': Prolegomena zur Entstehung des Catalogue raisonné im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft », in : *Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, P. Griener et K. Imesch (éd.), Zurich : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, pp. 107-124.

ROESLER-FRIEDENTHAL 2008 – Roesler-Friedenthal, Antoinette, « Aus der Werkstatt des Kenners : Adam Bartsch und sein Catalogue raisonné des Lucas van Leyden », in : *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im « Bild-Diskurs »* ; Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, H. Locher et P. J. Schneemann (éd.), Zurich etc. : Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft etc., 2008, pp. 342-367.

ROESLER-FRIEDENTHAL 2013 – Roesler-Friedenthal, Antoinette, « Defining the Œuvre, Shaping the Catalogue Raisonné », in : *The Challenge of the Object, Congress proceedings, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art*, vol. II, Nuremberg : Germanisches Nationalmuseum, 2013, pp. 723-727.

RÖHN 1932 – Röhn, Franz, *Die Graphik des Giovanni Benedetto Castiglione*, Berlin : Hoffmann, 1932.

Rosa-Rame 2014 – Rosa-Rame, Salvator Rosa incisore nelle collezione dell'Istituto Nazionale per la Grafica. Catalogue d'exposition, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, avril-juin 2014, Rome : Gangemi, 2014.

ROSAND 2001 – Rosand, David, *Drawing Acts : Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2001.

ROSENBERG 1969 – Rosenberg, Pierre, « Un nouveau Poussin au Louvre : Olympos et Marsyas », in : *Revue du Louvre, revue des musées de France*, n° 2, 1969, pp. 87-92.

ROSSONI 2008 (1) – Rossoni, Elena, « Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII », in : *Aperto, Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n° 1, mai 2008, [en ligne], <http://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it>, 12 juin 2015.

ROSSONI 2008 (2) – Rossoni, Elena, « 'Stampe di Giulio Bonasoni pittore e intagliatore'. Ricostruzione del primo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna », in : *Aperto, Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n° 1, mai 2008, [en ligne], <http://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it>, 12 juin 2015.

ROSSONI 2009 – Rossoni, Elena, « Stampe bolognesi di 'Marc'Antonio Raimondi intagliatore'. Ricostruzione del secondo volume della raccolta di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna », in : *Aperto, Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n° 2, 2009 (mars 2010), [en ligne], <http://aperto.pinacotecabologna.beniculturali.it>, 12 juin 2015.

RÖVER-KANN *et al.* (éd.) 2008 – Röver-Kann, Anne *et al.* (éd.), *Mit der schnellen Nadel gezeichnet: Experiment Radierung im Jahrhundert Dürers*, Brême : Hachmann-Edition, 2 vols, 2008.

ROYALTON-KISCH 1988 – Royalton-Kisch, Martin, « A Monotype by Sallaert », in : *Print Quarterly* vol. V, 1988, n° 1, pp. 60-61.

ROYALTON-KISCH 1993 – Royalton-Kisch, Martin, « Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith », in : *Print Quarterly*, vol. X, 1993, pp. 111-122.

ROYALTON-KISCH 2002 – Royalton-Kisch, Martin, « Il ruolo del disegno nelle stampe di Rembrandt », in : *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul'600 e '700 italiano*. Catalogue d'exposition, Rome, Scuderie del Quirinale, octobre 2002–janvier 2003, Milan : Skira, 2002, pp. 43-60.

ROYALTON-KISCH 2006 – Royalton-Kisch, Martin, *Rembrandt as Printmaker*, Londres : Hayward Gallery Touring, 2006.

Rubens im Wettstreit 2009 – *Rubens im Wettstreit mit den alten Meistern : Vorbild und Neuerfindung*. Catalogue d'exposition, Munich, Alte Pinakothek, octobre 2009–février 2010, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2009.

RUMBLER 2009 – Rumbler, Helmut H., « Un nuovo stato per G. B. Castiglione », in : *Grafica d'Arte*, vol. XX, n° 78, 2009, pp. 18-19.

RÜMELIN 2011 (1) – Rümelin, Christian, « Remarks on Giambattista Tiepolo's *Scherzi* », in : *Print Quarterly*, vol. XXVIII, n° 3, 2011, pp. 322-326.

RÜMELIN 2011 (2) – Rümelin, Christian, « The Search for the 'True Appearance of Things' », in : *Claude Lorrain : the Enchanted Landscape*, Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2011, pp. 151-159.

RUTGERS 2002 – Rutgers, Jaco, « Rembrandt in Italia nel Seicento e nel Settecento », in : *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul'600 e '700 italiano*. Catalogue d'exposition, Rome, Scuderie del Quirinale, octobre 2002–janvier 2003, Milan : Skira, 2002, pp. 313-334.

RUTGERS 2003-2004 (1) – Rutgers, Jaco, « La renommée de Rembrandt dans l'Italie du XVII^e siècle », in : *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Catalogue d'exposition, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003-2004, [S.l.] : Ludion etc., 2003, pp. 10-29.

RUTGERS 2003-2004 (2) – Rutgers, Jaco, « Stefano della Bella et Rembrandt : la filière française », in : *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Catalogue d'exposition, Epinal, Musée départemental d'art ancien et contemporain, 2003-2004, [S.l.] : Ludion etc., 2003, pp. 31-44.

RUTGERS 2004 – Rutgers, Jaco, « Not Giovanni Benedetto But Salvatore Castiglione », in : *Print Quarterly*, vol. XXI, n° 2, 2004, pp. 163-164.

RUTGERS 2007 – Rutgers, Jaco, « Compte-rendu de : Ewald Jeutter : Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609 – 166 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. Und 18. Jahrhundert », in : *Kunstform*, vol. VIII n° 4, 2007, [en ligne], <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2007/4/8035/>, 20 octobre 2012.

RUTGERS 2008 – Rutgers, Jaco, *Rembrandt in Italië : receptie en verzamlgeschiedenis*, thèse de doctorat soutenue en 2008 à l'Université d'Utrecht, 2008.

SALERNO 1975 – Salerno, Luigi, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milan : Rizzoli (Classici dell'arte ; vol. 82), 1975.

SALERNO 1970 – Salerno, Luigi, « Il dissenso nella pittura », in : *Storia dell'arte*, n° 5, 1970, pp. 34-65.

SALVAGNI 2011 – Salvagni, Isabella, « Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc : notes pour une révision », in : *Revue de l'art*, 171.2011, 1, pp. 17-29.

SANT'AMBROGIO 1907 – Sant'Ambrogio, Diego, « La pittura del Grechetto nel palazzo Andreani-Sormani-Verri di Milano », in : *Rassegna d'Arte*, n° 7, 1907, pp. 143-144.

SANTIFALLER 1974 – Santifaller, Maria, « Un problema Zanetti-Zompini in margine alle ricerche tiepolesche », in : *Arte veneta*, vol. XXVII, 1973 (1974), pp. 189-200.

SAPIRO 2014 – Sapiro, Gisèle, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », in : *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 48, 2014, pp. 107-122.

SAPORI (éd.) 2008 – Saponi, Giovanni (éd.), *Il mercato delle stampe a Roma : XVI–XIX secolo*, San Casciano : Libro Co. Italia, 2008.

SAVOY (éd.) 2006 – Savoy, Bénédicte (éd.), *Tempel der Kunst : die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland ; 1701–1815*, Mainz am Rhein : Zabern, 2006.

SCHEPKOWSKI 2010 – Schepkowski, Nina Simone, « 'So theuer als möglich in Berlin verkauft' : Heinekens Bilderverkäufe an Friedrich den Großen und der Prozess von 1763 », in : *Dresdener Kunstblätter*, vol. 54, n° 3, 2010, pp. 151-161.

SCHNAPPER 1987 – Schnapper, Antoine, « Raphaël, Vasari, Pierre Daret : à l'aube des catalogues », in : « *Il se rendit en Italie* » : études offertes à André Chastel, Rome : éd. dell'Elefante-Flammarion, 1987, pp. 235-241.

SCHNAPPER 1994 – Schnapper, Antoine, *Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle : Curieux du grand siècle ; œuvres d'art*, vol. II, Paris : Flammarion (Art, histoire, société), 1994.

SCHUCKMAN *et al.* 1996 – Schuckman, Christiaan *et al.*, *Rembrandt & van Vliet : a Collaboration on Copper*, Amsterdam : Museum het Rembrandthuis Rembrandt information centre (Studies in Dutch graphic art ; vol. 1), 1996.

SCHWARTZ (éd.) 1977 – Schwartz, Gary (éd.), *The Complete Etchings of Rembrandt : Reproduced in Original Size*, New York : Dover Publications, 1977.

SGANZERLA 2014 – Sganzerla, Anita, *Invention and Erudition in the Art of Giovanni Benedetto Castiglione. Case Studies, c. 1645–55*, thèse de doctorat soutenue en janvier 2014 au Courtauld Institute of Art de Londres, 2014.

SILLEVIS 1984 – Sillevis, John, « Oil Sketches from Tintoretto to Goya, Braunschweig », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXXVI, n° 973, 1984, pp. 248-251.

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

SMENTEK 2010 – Smentek, Kristel, « Pierre II Mariette or the Mariette Dynasty Revisited », in : *L'estampe au grand siècle : études offertes à Maxime Préaud*, éd. par P. Fuhring *et al.*, Paris : Ecole nationale des Chartes, Bibliothèque nationale de France (Matériaux pour l'histoire ; vol. 9), 2010.

SMENTEK 2014 – Smentek, Kristel, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe, Farhnam etc.* : Ashgate (Studies in art historiography), 2014.

SONNABEND 2011 – Sonnabend, Martin, « Claude Lorrain : The Printmaker », in : *Claude Lorrain : the Enchanted Landscape*, Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2011, pp. 137-149.

SPENLÉ 2006 – Spenlé, Virginie, « Kunstsammeln und Kunsthandel am Hof : die Tätigkeit von Carl Heinrich von Heineken als Kunsthändler », in : *Sammeln als Institution : von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, éd. par B. Marx et K.-S. Rehberg, Munich etc. : Deutsche Kunstverlag, 2006, pp. 125-133.

SPICER (éd.) 1995 – Spicer, Joaneath (éd.), *Bernardo Strozzi : Master Painter of the Italian Baroque ; 1581/2–1644*, Baltimore : Walters Art Gallery, 1995.

SPOSATO-FRIEDRICH 2014 – Sposato-Friedrich, Ester, *G. B. Castiglione : nuove proposte di letture di un'iconografia enigmatica*, Munich : Herbert Utz Verlag, 2014.

STANDRING 1982 – Standring, Timothy J., *Genium Io : Benedicti Castilionis Ianuen : the Paintings of Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1663/65)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Chicago, 1982.

STANDRING 1985 – Standring, Timothy J., « A Signed 'Penitence of St. Peter' by G. B. Castiglione », in : *The Burlington Magazine*, vol. CXXVII, n° 984, mars 1985, pp. 158-161.

STANDRING 1987 (1) – Standring, Timothy, « Giovanni Benedetto Castiglione », in : *Print Quarterly*, vol. IV, n° 1, 1987, pp. 65-73.

STANDRING 1987 (2) – Standring, Timothy J., « Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto », in : *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. II, éd. par C. Bozzo Dufour, Gênes : Sagep, 1987, pp. 151-181.

STANDRING 1997 – Standring, Timothy J., « Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto », in : *Genua tempu fà : tableaux de maîtres actifs à Gênes du XVII^e au XVIII^e siècle et relations d'art et d'histoire entre la République de Gênes et la Principauté de Monaco*, éd. par vol. Zennaro, Monaco : Maison d'Art, 1997, pp. 77-84.

STANDRING 2000 – Standring, Timothy J., « An Exclusive Artist 'Conventio' between Giovanni Benedetto Castiglione and Desiderio de Ferrari », in : *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, éd. par M. Grazia Bernardini, Milan : Electa, 2000, pp. 259-262.

STANDRING 2002 – Standring, Timothy J., « L'Adoration des bergers, 1659, de Giovanni Benedetto Castiglione au musée du Louvre », in : *Revue du Louvre, revue des musées de France*, n° 2, 2002, pp. 43-54.

STANDRING 2011 – Standring, Timothy J., « Giovanni Benedetto Castiglione, *Circe changing the Companions of Ulysses into Boars* » et « Giovanni Benedetto Castiglione, *Jacob's Journey* », in : *Old Master & 19th Century Paintings, Drawings & Watercolors*, Christie's, New York, 26 janvier 2011, lot 41 et 50.

STANDRING 2012 – Standring, Timothy J., « The Creation of Adam », in : *Capturing the Sublime : Italian Drawings of the Renaissance and Baroque*, éd. par S. Folds McCullagh, New Haven etc. : Yale University Press, 2012, pp. 172,173 et 287.

STECHOW 1973 – Stechow, Wolfgang, « Rembrandt's Representation of the Raising of Lazarus », in : *Los Angeles County Museum Bulletin*, 1973, pp. 6-11.

Stefano della Bella 2005 – *Stefano della Bella : Ein Meister der Barockradierung*. Catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, juin-août 2005, Stuttgart : Staatliche Kunsthalle, 2005.

STEIN *et al.* 2013 – Stein, Perrin *et al.*, *Artists and Amateurs : Etching in the Eighteenth-Century France*, Catalogue d'exposition, New Haven *etc.* : Yale University Press *etc.*, 2013.

STEIN 2013 – Stein, Perrin, « Echoes of Rembrandt and Castiglione : Etching as Appropriation », in : *Artists and Amateurs : Etching in the Eighteenth-Century France*, Catalogue d'exposition, New Haven *etc.* : Yale University Press *etc.*, 2013, pp. 156-185.

STIJNMAN 1991 – Stijnman, Ad, « Jan van de Velde IV and the Invention of Aquatint », in : *Print Quarterly*, n° 8, 1991, pp. 153-163.

STIJNMAN 2010 – Stijnman, Ad, « Experiment and Trial : Technical Developments in 17th-Century Intaglio Printmaking, an Overview », in : *In Monte Artium*, n° 3, 2010, pp. 115-126.

STIJNMAN 2012 – Stijnman, Ad, *Engraving and Etching 1400–2000 : A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Londres : Archetype Publ., 2012.

STOESSER-JOHNSTON 2012 – Stoesser-Johnston, Alison Mary, *Lucas and Cornelis de Wael : Flemish Artists and Dealers in Antwerp, Genoa, and Rome in the Seventeenth Century*, Turnhout : Brepols, 2012.

STOLTZ 2010 – Stoltz, Barbara, « Giovanni Bagliones *Vite degli Intagliatori* und die Theorie der Autorschaft – *disegno, inventio, imitatio* », in : *Druckgraphik : zwischen Reproduktion und Invention*, éd. par M. A. Castor *et al.*, Berlin *etc.* : Deutscher Kunstverlag, 2010, pp. 246-260.

STRAUSS/MEULEN 1979 – Strauss, Walter L., Meulen, Marjon van der, *The Rembrandt Documents*, New York : Abaris Books, 1979.

SUHR 2010 – Suhr, Norbert, « Der Genius des Castiglione : Versuch einer Interpretation », in : *Roma quanta fuit : Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, éd. par A. Dietl *et al.*, Augsburg : Wissner, 2010, pp. 551-562.

SUIDA MANNING 1984 – Suida Manning, Bertina, « The Transformation of Circe : the Significance of the Sorceress as Subject in the 17th Genoese Painting », in : *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, vol. II, Milan : Electa, 1984, pp. 689-708.

SUTTON *et al.* 2004 – Sutton, Peter C. *et al.*, *Drawn by the Brush : Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, New Haven *etc.* : Yale University Press, 2004.

TAKAHATAKE 2011 – Takahatake, Naoko, « Niccolò Vicentino's Miraculous Draught of Fishes », in : *Print Quarterly*, vol. XXVIII, n° 3, 2011, pp. 256-260.

THOMÉ 1939 – Thomé, Jules-René, « Le commerce des estampes au XVII^e siècle. Les Mariette », in : *Le Courrier Graphique. Revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, n° 21, janvier 1939, pp. 27-35.

Les Tiepolo peintres-graveurs 2001 – *Les Tiepolo peintres-graveurs : Giambattista, Giandomenico, Lorenzo*. Catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, avril-août 2001, éd. par Ch. Cherix *et al.*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 2001.

TSAI 2010 – Tsai, Min-Ling, *Giovanni Benedetto Castiglione's Biblico viaggio patriarcale : genere minore oder istoria ? Pastorale Motivik als Mittel zur Darstellung der Gattungsproblematik*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, série 28, Kunstgeschichte ; vol. 437), 2010.

TUNICK 1971 – Tunick, David, *Old Master and Modern Prints*, New York, 1971.

TURNER 1987 – Turner, Nicholas, « A Castiglione Unjustly Demoted », in : *Print Quarterly*, vol. IV, 1987, pp. 418-419.

The Unfinished Print 2001 – *The Unfinished Print*. Catalogue d'exposition, éd. par P. Parshall, Washington, National Gallery of Art, 3 juin–7 octobre 2001, Washington : National Gallery etc., 2001.

VAES 1925 – Vaes, Maurice, « Corneille de Wael (1592–1667) », in : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, n° 5, 1925, pp. 137-247.

Van Dyck 1999 – *Van Dyck 1599–1641*. Catalogue d'exposition, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 mai–15 août 1999, Londres, Royal Academy of Arts, 11 septembre–10 décembre 1999, dir. par Ch. Brown et H. Vlieghe, Munich : Hirmer, 1999.

Van Dyck a Genova 1997 – *Van Dyck a Genova : grande pittura e collezionismo*. Catalogue d'exposition, Gênes, Palazzo Ducale, mars–juillet 1997, éd. par S. J. Barnes, Milan : Electa, 1997.

Van Dyck graveur 2008 – *Van Dyck graveur : l'art du portrait*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 6 février–5 mai 2008, éd. par P. Torres, Paris : Le Passage, 2008.

Van Dyck und sein Kreis 1999 – *Van Dyck und sein Kreis : Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums*. Catalogue d'exposition, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 18 mars–20 juin 1999, éd. par Th. Döring, Braunschweig : Herzog Anton Ulrich-Museum, 1999.

VERBRAEKEN 1979 – Verbraeken, René, *Clair-obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi : Jacques Laget, 1979.

VERMEULEN 2006 – Vermeulen, Ingrid R., *Picturing Art History : The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, thèse de doctorat sous la direction de vol. Sminia, Vrije Universiteit, 2006.

VILJOEN 2006 – Viljoen, Madeleine, « Etching and Drawing in Early Modern Europe », in : *The Early Modern Painter-Etcher*, éd. par M. Cole, University Park, Penn : Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 53-73.

VIVIAN/BETTAGNO (éd.) 1971 – Vivian, Frances, Bettagno, Alessandro (éd.), *Il Console Smith, mercante e collezionista*, Vicenza : Pozza, 1971.

WAALS 1984 – Waals, Jan van der, « The Print Collection of Samuel Pepys », in : *Print Quarterly*, n° 4, 1984, pp. 236-257.

WALLACE 1965 – Wallace, Richard W., « The Genius of Salvator Rosa », in : *Art Bulletin*, vol. XXXVII, n° 4, décembre 1965, pp. 471-480.

WALLACE 1979 – Wallace, Richard W., *The Etchings of Salvator Rosa*, Princeton : Princeton Univ. Press, 1979.

WASCHEK (éd.) 1996 – Waschek, Matthias (éd.), *Les « vies » d'artistes, actes du colloque international organisé par le Service culturel du Musée du Louvre*, 1–2 octobre 1993, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.

WESCHER 1960 – Wescher, Paul, *La prima idea : die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, Munich : Bruckmann, 1960.

WEIGERT 1939 – Weigert, Roger-Armand, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, vol. 1, 1939.

WEIGERT 1950 – Weigert, Roger-Armand, « Stefano della Bella et trois de ses éditeurs parisiens », in : *Études d'Art*, n° 5, 1950, pp. 73-92.

WEIGERT 1953 – Weigert, Roger Armand, « Le commerce de la gravure au XVII^e siècle en France : les deux premiers Mariette et François Langlois », in : *Gazette des Beaux-Arts*, n° 41, 1953, pp. 167-194.

WEISBACH 1930 – Weisbach, Werner, « Et in arcadia ego : ein Beitrag zur Interpretation antiker Vorstellungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts », in : *Die Antike : Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums*, n° 6, 1930, pp. 127-145.

WELSH REED 1991 – Welsh Reed, Sue, « Giovanni Benedetto Castiglione's 'God Creating Adam' : the First Masterpiece in the Monotype Medium », in : *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. XVII, n° 1, 1991, pp. 66-73.

Werke von und um G. B. Castiglione 2004 – *Werke von und um Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664)*. Catalogue d'exposition, Munich, Pinakothek der Moderne, 2004, Munich : Staatliche Graphische Sammlung, 2004.

WHITE 1999 – White, Christopher, *Rembrandt as an Etcher : a Study of the Artist at Work*, 2^e éd., New Haven etc. : Yale University Press, 1999.

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

WITCOMBE 2008 – Witcombe, Christopher L. C. E., *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome : Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Londres : Miller, 2008.

WITTKOWER 1965 – Wittkower, Rudolf, « Imitation, Eclecticism, and Genius », in : *Aspects of the Eighteenth Century*, 2^e éd., éd. par E. R. Wasserman, Baltimore : Johns Hopkins Pr., 1965, pp. 143-161.

WITTKOWER 1967 – Wittkower, Rudolf, « Introduction », in : *Masters of the Loaded Brush : Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*. Catalogue d'exposition, New York, M. Knoedler and Co., 4-29 avril 1967, New York : M. Knoedler & Co, 1967, pp. XV-XXV.

WITTKOWER 1975 – Wittkower, Rudolf, « The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work », in : *Studies in the Italian Baroque*, Londres : Thames & Hudson (The collected essays of Rudolf Wittkower), 1975, pp. 104-114.

WOODALL 2003 – Woodall, Joanna, « Drawing in colour », in : *Peter Paul Rubens : a Touch of Brilliance ; Oil Sketches and Related Works from the State Hermitage Museum and the Courtauld Institute Gallery*, Munich etc. : Prestel, 2003, pp. 9-21.

WOOTTON 1998 – Wootton, Astrid, *Sinibaldo Scorza (1589–1631) : A Landscape Painter in Genoa and Savoy in the Early Seventeenth Century*, thèse de doctorat soutenue à l'University of Melbourne, 1998.

SCULPTOR LUDENS, L'ESTAMPE COMME MÉDIUM PICTURAL.

**Production, enjeux et réception des eaux-fortes
de Giovanni Benedetto Castiglione (1609–1664)**

Thèse présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur en sciences humaines par

ALEXANDRA BLANC

TOME II

DOSSIER D'IMAGES – ANNEXES

Acceptée sur proposition du jury :

Prof. Dr Pascal Griener, Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel,
co-directeur de thèse ;

Dr Christian Rümelin, Cabinet d'arts graphiques, Musées d'art et d'histoire de Genève, co-
directeur de thèse ;

Dr Jonathan Bober, National Gallery of Art, Washington ;

Dr Giorgio Marini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, Florence ;

Dr Michael Matile, Graphische Sammlung der ETH, Zürich

Soutenue le 5 avril 2017

TABLE DES MATIÈRES – TOME II

RÉPERTOIRE DES EAUX-FORTES DE G. B. CASTIGLIONE

ILLUSTRATIONS

RECONSTITUTION DES VOLUMES D’ESTAMPES CONTENANT L’ŒUVRE DE CASTIGLIONE

ANNEXES

Annexe I – Esquisse d’une première chronologie des exemplaires observés de la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59)

Annexe II – Liste des ouvrages contenant une mention de G. B. Castiglione

Annexe III – Liste des collectionneurs des estampes de Castiglione

Annexe IV – Inventaires des estampes de Castiglione

Annexe V – Liste des catalogues recensant les estampes de Castiglione

Annexe VI – Table du recueil d’estampes du Prince Eugène (transcription)

RÉPERTOIRE DES EAUX-FORTES
DE GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE

**Répertoire des eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione
selon le catalogue raisonné de Paolo Bellini (1982)**

Bellini 1 : G. B. Castiglione, *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche*, vers 1635, eau-forte, III/V, 137 x 98 mm, Londres, British Museum, 187,0808.778.

Bellini 2 : G. B. Castiglione, *Laban cherchant les idoles dans les bagages de Rachel*, vers 1635, eau-forte, II/IV, 264 x 345 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.194.

Bellini 3 : G. B. Castiglione, *Portrait d'Agostino Mascardi*, vers 1640, eau-forte, II/II, 146 x 100 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 502-21.

Bellini 4 : G. B. Castiglione, *Bergers et satyres*, vers 1635–1640, eau-forte et aquarelle, état unique, 206 x 186 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 3934.

Bellini 5 : G. B. Castiglione, *Jeune berger sur un cheval*, 1638, eau-forte, II/II, 190 x 251 mm, Londres, British Museum, w,6.41.

Bellini 6 : G. B. Castiglione, *Bergers et leur troupeau*, eau-forte, II/II, 245 x 310 mm, Londres, British Museum, w,6.40.

Bellini 7 : G. B. Castiglione, *Bergers menant un troupeau*, 1655, eau-forte, I/IV, 250 x 372 mm, Londres, British Museum, w,6.38.

Bellini 8 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste*, vers 1645, eau-forte, II/II, 191 x 140 mm, Londres, British Museum, 1932-7-9-56.

Bellini 9 : G. B. Castiglione, *Portrait d'Antonio Giulio Brignole Sale*, 1641, eau-forte, II/II, 121 x 101 mm, Milano, Castello Sforzesco, RI. 29-88.

Bellini 10 : G. B. Castiglione, *Fête du dieu Pan*, vers 1645, eau-forte, III/III, 239 x 194 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.162.

Bellini 11 : G. B. Castiglione, *Satyre assis sur la base d'une statue de Pan*, vers 1645, eau-forte, III/III, 117 x 215 mm, Londres, British Museum, w 6-44.

Bellini 12 : G. B. Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1646, eau-forte, II/II, 125 x 217 mm, Londres, British Museum, w 6-45.

Bellini 13 : G. B. Castiglione, *Thésée trouvant les armes de son père*, vers 1645, eau-forte, III/IV, 303 x 203 mm, Londres, British Museum, 1932-7-9-75.

Bellini 14 : G. B. Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645, eau-forte, I/V, 299 x 201 mm, Londres, British Museum, 1985,0713.46.

Bellini 15 : G. B. Castiglione, *Mélancolie*, avant 1648, eau-forte, III/IV, 218 x 114 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.169.

Bellini 16 : G. B. Castiglione, *Diogène cherchant un homme honnête*, vers 1647, eau-forte, II/II, 216 x 306 mm, Londres, British Museum, w,6.35.

Bellini 17 : G. B. Castiglione, *Marsyas et Olympe*, avant 1648, eau-forte, III/V, 209 x 118 mm, Londres, British Museum, 1869-4-10-2424.

Bellini 18 : G. B. Castiglione, *Le Rêve de Joseph*, 1635–1640, eau-forte, I/IV, 146 x 185 mm, Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett, A 104661.

Bellini 19 : S. Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, 1645–1648, eau-forte, état unique, 305 x 211 mm, Londres, British Museum, 1856-12-13-44.

Bellini 20 : G. B. Castiglione, *La Fuite en Égypte*, vers 1647, eau-forte, III/IV, 293 x 207 mm, Londres, British Museum, w,6.24.

Bellini 22 : G. B. Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père*, vers 1650, eau-forte, I/II, 203 x 400 mm, Londres, British Museum, w,6.26.

Bellini 23 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme barbu de profil*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 115 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-26

Bellini 24 : G. B. Castiglione, *Tête de profil avec turban*, vers 1645, eau-forte, I/II, 111 x 83 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-27.

Bellini 25 : G. B. Castiglione, *Tête d'homme âgé de profil*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-28.

Bellini 26 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme tournée vers la droite*, vers 1645, eau-forte, III/III, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-29.

Bellini 27 : S. Castiglione, *Portrait d'un vieil homme barbu*, vers 1645, eau-forte, I/II, 112 x 83 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-30.

Bellini 28 : G. B. Castiglione, *Tête d'homme âgé avec turban*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 115 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-31.

Bellini 29 : G. B. Castiglione, *Tête d'une femme âgée de profil regardant vers le bas*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 108 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-32.

Bellini 30 : G. B. Castiglione, *Jeune homme de trois quarts portant un chapeau à fourrure avec une plume*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/III, 112 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-33.

Bellini 31 : G. B. Castiglione, *Tête de vieil homme barbu de profil*, vers 1645, eau-forte, I/II, 112 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-34.

Bellini 32 : G. B. Castiglione, *Jeune homme qui crie tourné vers la gauche*, vers 1645, eau-forte, I/II, 114 x 87 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-35.

Bellini 33 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme avec chapeau regardant vers le bas*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 115 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-36.

Bellini 34 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme de profil regardant vers le bas*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 82 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-37.

Bellini 35 : G. B. Castiglione, *Jeune homme avec une trompette*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-38.

Bellini 36 : G. B. Castiglione, *Homme avec une barbe et un turban à plume*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-39.

Bellini 37 : G. B. Castiglione, *Tête d'homme caché derrière un cartouche*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/III, 115 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-40.

- Bellini 38 : G. B. Castiglione, *Jeune femme de profil portant un turban avec une plume*, vers 1645, eau-forte, I/II, 115 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-41.
- Bellini 39 : G. B. Castiglione, *Buste d'un jeune homme*, vers 1640, eau-forte, état unique, 106 x 118 mm, Hambourg, Kunsthalle, 2318a.
- Bellini 40 : G. B. Castiglione, *Vieil homme de profil avec un turban criant*, vers 1640, eau-forte, état unique, 102 x 111 mm, Vienne, Albertina, DG2003/363.
- Bellini 41 : G. B. Castiglione, *Tête de vieil homme de profil vers la droite*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, II/II, 192 x 142 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-42.
- Bellini 42 : G. B. Castiglione, *Homme avec une moustache de profil*, vers 1645, eau-forte, II/II, 189 x 152 mm, Londres, British Museum, 1932-7-9-53.
- Bellini 43 : G. B. Castiglione, *Homme âgé avec la tête baissée et une barbe*, vers 1645, eau-forte, II/II, 185 x 155 mm, Londres, British Museum, 1871,0821.43.
- Bellini 44 : G. B. Castiglione, *Homme de profil tourné vers la gauche avec un turban*, vers 1645, eau-forte, II/II, 180 x 151 mm, Londres, British Museum, 1932,0709.54.
- Bellini 45 : G. B. Castiglione, *Homme avec chapeau dans l'ombre*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, II/II, 168 x 141 mm, Londres, British Museum, 1871,0812.44.
- Bellini 46 : G. B. Castiglione, *Deux bergers marchant avec moutons*, vers 1645, eau-forte, II/II, 33 x 160 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.773.
- Bellini 47 : G. B. Castiglione, *Paniers de voyage*, vers 1645, eau-forte, II/II, 33 x 161 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.774.
- Bellini 48 : G. B. Castiglione, *Deux hommes marchant avec une vache et des moutons*, vers 1645, eau-forte, II/II, 59 x 180 mm, Londres, British Museum, 1933,1011.7.
- Bellini 49 : G. B. Castiglione, *Deux hommes menant un troupeau de bétails*, vers 1645, eau-forte, II/II, 60 x 180 mm, Londres, British Museum, 1933,1011.8.
- Bellini 50 : G. B. Castiglione, *Deux hommes et un vieil homme à cheval*, vers 1645, eau-forte, II/II, 31 x 138 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.776.
- Bellini 51 : G. B. Castiglione, *Trois têtes d'homme, deux chiens et un cerf*, vers 1645, eau-forte, II/II, 25 x 140 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.775.
- Bellini 52 : G. B. Castiglione, *Pastorale avec un homme à cheval menant un troupeau*, vers 1645, eau-forte, II/II, 29 x 139 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.774.
- Bellini 53 : G. B. Castiglione, *Esquisse composée d'un lévrier, quatre hommes et une femme*, vers 1645, eau-forte, III/III, 18 x 131 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094210.
- Bellini 54 : G. B. Castiglione, *Esquisse*, vers 1645, eau-forte, II/II, 30 x 31 mm, Vienne, Albertina, DG2003/411.
- Bellini 55 : G. B. Castiglione, *Un berger avec plusieurs moutons*, vers 1645, eau-forte, II/II, 28 x 28 mm, Vienne, Albertina, DG2003/418.
- Bellini 56 : G. B. Castiglione, *Le Génie de Castiglione*, avant 1648, eau-forte, I/III, 363 x 242 mm, Londres, British Museum, w,6.15.

Bellini 57 : G. B. Castiglione, *La Découverte des corps de saint Pierre et saint Paul*, vers 1645, eau-forte, état unique, 300 x 208 mm, Londres, British Museum, w,6.31.

Bellini 58 : G. B. Castiglione, *Tobie enterrant les morts*, vers 1645, eau-forte, état unique, 208 x 301 mm, Londres, British Museum, w,6.30.

Bellini 59 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 225 x 316 mm, Londres, British Museum, w,6.28.

Bellini 60 : G. B. Castiglione, *Circé et les compagnons d'Ulysse transformés en bêtes*, vers 1650, eau-forte, I/II, 215 x 305 mm, Londres, British Museum, w,6.37.

Bellini 61 : G. B. Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé*, vers 1650, eau-forte, état unique, 208 x 405 mm, Londres, British Museum, w,6.22.

Bellini 62 : G. B. Castiglione, *La Vierge à l'Enfant avec trois anges*, vers 1655, eau-forte et pointe sèche, I/II, 475 x 318 mm, Londres, British Museum, w,6.27.

Bellini 63 : G. B. Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1655, eau-forte, II/V, 178 x 257 mm, Londres, British Museum, w,6.32.

Bellini 64 : G. B. Castiglione, *L'Enfant Jésus adoré par des anges*, eau-forte, état unique, 170 x 108 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.96.2.

Bellini 82 : Cercle de Castiglione (?), *L'Adoration des bergers*, eau-forte, état unique, 94 x 157 mm, Hambourg, Kunsthalle, 2276.

Bellini 84 : Cercle de Castiglione (?), *Le repos lors de la fuite en Egypte*, eau-forte, I/II, 118 x 219 mm, Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FC 31886.

Bellini 91 : Cercle de Castiglione (?), *Quatre animaux*, eau-forte, état unique, 112 x 149 mm, Hambourg, Kunsthalle, 2285.

Bellini 92 : Cercle de Castiglione (?), *Trois vaches*, eau-forte, état unique, 95 x 156 mm, Vienne, Albertina, DG2003/348.

Crédits photographiques

© Her Majesty Queen Elizabeth II 2016 : Bellini 4

© Trustees of the British Museum : Bellini 1, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63.

© Rijksmuseum Amsterdam : Bellini 2, 10, 15, 18, 39.

© Photographie de l'auteur : Bellini 3, 9, 64, 82, 84, 91.

© BELLINI (éd.) 1985: Bellini 40, 54, 55, 92.

Répertoire des eaux-fortes de Giovanni Benedetto Castiglione¹



Bellini 1 : G. B. Castiglione, *Noé faisant entrer les animaux dans l'Arche*, vers 1635, eau-forte, III/V, 137 x 98 mm, Londres, British Museum, 187,0808.778.



Bellini 2 : G. B. Castiglione, *Laban cherchant les idoles dans les bagages de Rachel*, vers 1635, eau-forte, II/IV, 264 x 345 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.194.

¹ Malgré l'apport de quelques informations nouvelles, le répertoire est fondé sur le dernier catalogue raisonné de Giovanni Benedetto Castiglione (BELLINI 1982). Un travail systématique sur les questions d'attribution, de datation et de distinction des états reste nécessaire pour le corpus de Castiglione.



Bellini 3 : G. B. Castiglione, *Portrait d'Agostino Mascardi*, vers 1640, eau-forte, II/II, 146 x 100 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 502-21.



Bellini 4 : G. B. Castiglione, *Bergers et satyres*, vers 1635–1640, eau-forte et aquarelle, état unique, 206 x 186 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 3934.



Bellini 5 : G. B. Castiglione, *Jeune berger sur un cheval*, 1638, eau-forte, II/II, 190 x 251 mm, Londres, British Museum, w,6.41.



Bellini 6 : G. B. Castiglione, *Bergers et leur troupeau*, eau-forte, II/II, 245 x 310 mm, Londres, British Museum, w,6.40.



Bellini 7 : G. B. Castiglione, *Bergers menant un troupeau*, 1655, eau-forte, I/IV, 250 x 372 mm, Londres, British Museum, w,6.38.



Bellini 8 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste*, vers 1645, eau-forte, II/II, 191 x 140 mm, Londres, British Museum, 1932-7-9-56.



Bellini 9 : G. B. Castiglione, *Portrait d'Antonio Giulio Brignole Sale*, 1641, eau-forte, II/II, 121 x 101 mm, Milano, Castello Sforzesco, RI. 29-88.



Bellini 10 : G. B. Castiglione, *Fête du dieu Pan*, vers 1645, eau-forte, III/III, 239 x 194 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.162.



Bellini 11 : G. B. Castiglione, *Satyre assis sur la base d'une statue de Pan*, vers 1645, eau-forte, III/III, 117 x 215 mm, Londres, British Museum, w 6-44.



Bellini 12 : G. B. Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1646, eau-forte, II/II, 125 x 217 mm, Londres, British Museum, w 6-45.



Bellini 13 : G. B. Castiglione, *Thésée trouvant les armes de son père*, vers 1645, eau-forte, III/IV, 303 x 203 mm, Londres, British Museum, 1932-7-9-75.



Bellini 14 : G. B. Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645, eau-forte, I/V, 299 x 201 mm, Londres, British Museum, 1985,0713.46.



Bellini 15 : G. B. Castiglione, *Mélancolie*, avant 1648, eau-forte, III/IV, 218 x 114 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-12.169.



Bellini 16 : G. B. Castiglione, *Diogène cherchant un homme honnête*, vers 1647, eau-forte, II/II, 216 x 306 mm, Londres, British Museum, w,6.35.



Bellini 17 : G. B. Castiglione, *Marsyas et Olympe*, avant 1648, eau-forte, III/V, 209 x 118 mm, Londres, British Museum, 1869-4-10-2424.



Bellini 18 : G. B. Castiglione, *Le Rêve de Joseph*, 1635–1640, eau-forte, I/IV, 146 x 185 mm, Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett, A 104661.



Bellini 19 : S. Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, 1645–1648, eau-forte, état unique, 305 x 211 mm, Londres, British Museum, 1856-12-13-44.



Bellini 20 : G. B. Castiglione, *La Fuite en Égypte*, vers 1647, eau-forte, III/IV, 293 x 207 mm, Londres, British Museum, w,6.24.



Bellini 22 : G. B. Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père*, vers 1650, eau-forte, I/II, 203 x 400 mm, Londres, British Museum, w,6.26.



Bellini 23 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme barbu de profil*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 115 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-26.



Bellini 24 : G. B. Castiglione, *Tête de profil avec turban*, vers 1645, eau-forte, I/II, 111 x 83 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-27.



Bellini 25 : G. B. Castiglione, *Tête d'homme âgé de profil*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-28.



Bellini 26 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme tournée vers la droite*, vers 1645, eau-forte, III/III, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-29.



Bellini 27 : S. Castiglione, *Portrait d'un vieil homme barbu*, vers 1645, eau-forte, I/II, 112 x 83 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-30.



Bellini 28 : G. B. Castiglione, *Tête d'homme âgé avec turban*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 115 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-31.



Bellini 29 : G. B. Castiglione, *Tête d'une femme âgée de profil regardant vers le bas*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 108 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-32.



Bellini 30 : G. B. Castiglione, *Jeune homme de trois quarts portant un chapeau à fourrure avec une plume*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/III, 112 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-33.



Bellini 31 : G. B. Castiglione, *Tête de vieil homme barbu de profil*, vers 1645, eau-forte, I/II, 112 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-34.



Bellini 32 : G. B. Castiglione, *Jeune homme qui crie tourné vers la gauche*, vers 1645, eau-forte, I/II, 114 x 87 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-35.



Bellini 33 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme avec chapeau regardant vers le bas*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 115 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-36.



Bellini 34 : G. B. Castiglione, *Tête de jeune homme de profil regardant vers le bas*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 82 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-37.



Bellini 35 : G. B. Castiglione, *Jeune homme avec une trompette*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-38.



Bellini 36 : G. B. Castiglione, *Homme avec une barbe et un turban à plume*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/II, 113 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-39.



Bellini 37 : G. B. Castiglione, *Tête d'homme caché derrière un cartouche*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, I/III, 115 x 85 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-40.



Bellini 38 : G. B. Castiglione, *Jeune femme de profil portant un turban avec une plume*, vers 1645, eau-forte, I/II, 115 x 84 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-41.



Bellini 39 : G. B. Castiglione, *Buste d'un jeune homme*, vers 1640, eau-forte, état unique, 106 x 118 mm, Hambourg, Kunsthalle, 2318a.



Bellini 40 : G. B. Castiglione, *Vieil homme de profil avec un turban criant*, vers 1640, eau-forte, état unique, 102 x 111 mm, Vienne, Albertina, DG2003/363.



Bellini 41 : G. B. Castiglione, *Tête de vieil homme de profil vers la droite*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, II/II, 192 x 142 mm, Londres, British Museum, 1871-8-12-42.



Bellini 42 : G. B. Castiglione, *Homme avec une moustache de profil*, vers 1645, eau-forte, II/II, 189 x 152 mm, Londres, British Museum, 1932-7-9-53.



Bellini 43 : G. B. Castiglione, *Homme âgé avec la tête baissée et une barbe*, vers 1645, eau-forte, II/II, 185 x 155 mm, Londres, British Museum, 1871,0821.43.



Bellini 44 : G. B. Castiglione, *Homme de profil tourné vers la gauche avec un turban*, vers 1645, eau-forte, II/II, 180 x 151 mm, Londres, British Museum, 1932,0709.54.



Bellini 45 : G. B. Castiglione, *Homme avec chapeau dans l'ombre*, vers 1645, eau-forte et pointe sèche, II/II, 168 x 141 mm, Londres, British Museum, 1871,0812.44.



Bellini 46 : G. B. Castiglione, *Deux bergers marchant avec moutons*, vers 1645, eau-forte, II/II, 33 x 160 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.773.



Bellini 47 : G. B. Castiglione, *Paniers de voyage*, vers 1645, eau-forte, II/II, 33 x 161 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.774.



Bellini 48 : G. B. Castiglione, *Deux hommes marchant avec une vache et des moutons*, vers 1645, eau-forte, II/II, 59 x 180 mm, Londres, British Museum, 1933,1011.7.



Bellini 49 : G. B. Castiglione, *Deux hommes menant un troupeau de bétails*, vers 1645, eau-forte, II/II, 60 x 180 mm, Londres, British Museum, 1933,1011.8.



Bellini 50 : G. B. Castiglione, *Deux hommes et un vieil homme à cheval*, vers 1645, eau-forte, II/II, 31 x 138 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.776.



Bellini 51 : G. B. Castiglione, *Trois têtes d'homme, deux chiens et un cerf*, vers 1645, eau-forte, II/II, 25 x 140 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.775.



Bellini 52 : G. B. Castiglione, *Pastorale avec un homme à cheval menant un troupeau*, vers 1645, eau-forte, II/II, 29 x 139 mm, Londres, British Museum, 1874,0808.774.



Bellini 53 : G. B. Castiglione, *Esquisse composée d'un lévrier, quatre hommes et une femme*, vers 1645, eau-forte, III/III, 18 x 131 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094210.



Bellini 54 : G. B. Castiglione, *Esquisse*, vers 1645, eau-forte, II/II, 30 x 31 mm, Vienne, Albertina, DG2003/411.



Bellini 55 : G. B. Castiglione, *Un berger avec plusieurs moutons*, vers 1645, eau-forte, II/II, 28 x 28 mm, Vienne, Albertina, DG2003/418.



Bellini 56 : G. B. Castiglione, *Le Génie de Castiglione*, avant 1648, eau-forte, I/III, 363 x 242 mm, Londres, British Museum, w,6.15.



Bellini 57 : G. B. Castiglione, *La Découverte des corps de saint Pierre et saint Paul*, vers 1645, eau-forte, état unique, 300 x 208 mm, Londres, British Museum, w,6.31.



Bellini 58 : G. B. Castiglione, *Tobie enterrant les morts*, vers 1645, eau-forte, état unique, 208 x 301 mm, Londres, British Museum, w,6.30.



Bellini 59 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 225 x 316 mm, Londres, British Museum, w,6.28.



Bellini 60 : G. B. Castiglione, *Circé et les compagnons d'Ulysse transformés en bêtes*, vers 1650, eau-forte, I/II, 215 x 305 mm, Londres, British Museum, w,6.37.



Bellini 61 : G. B. Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé*, vers 1650, eau-forte, état unique, 208 x 405 mm, Londres, British Museum, w,6.22.



Bellini 62 : G. B. Castiglione, *La Vierge à l'Enfant avec trois anges*, vers 1655, eau-forte et pointe sèche, I/II, 475 x 318 mm, Londres, British Museum, w,6.27.



Bellini 63 : G. B. Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1655, eau-forte, II/V, 178 x 257 mm, Londres, British Museum, w,6.32.



Bellini 64 : G. B. Castiglione, *L'Enfant Jésus adoré par des anges*, eau-forte, état unique, 170 x 108 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.96.2.



Bellini 82 : Cercle de Castiglione (?),
L'Adoration des bergers,
eau-forte, état unique, 94
x 157 mm, Hambourg,
Kunsthalle, 2276.



Bellini 84 : Cercle de Castiglione (?),
*Le repos lors de la fuite en
Egypte*, eau-forte, I/II, 118
x 219 mm, Rome,
Gabinetto Disegni e
Stampe, Istituto centrale
per la grafica, FC 31886.



Bellini 91 : Cercle de Castiglione (?),
Quatre animaux, eau-
forte, état unique, 112 x
149 mm, Hambourg,
Kunsthalle, 2285.



Bellini 92 : Cercle de Castiglione (?),
Trois vaches, eau-forte,
état unique, 95 x 156 mm,
Vienne, Albertina,
DG2003/348.

ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 227 x 317 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.114, Bellini 59.
- Fig. 2 : G. B. Castiglione, *Tête de vieil homme de profil vers la droite* (détail), vers 1645, eau-forte et pointe sèche, état unique, 189 x 133 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094219, Bellini 41.
- Fig. 3 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129LR, Bellini 59.
- Fig. 4 : F. Barocci, *L'Annonciation*, vers 1584, eau-forte, 437 x 316 mm, Londres, British Museum, V,8.151, Bartsch XVII 2.1.
- Fig. 5 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 31 x 318 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094204, Bellini 59.
- Fig. 6 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 31 x 318 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094204, Bellini 59.
- Fig. 7 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 31 x 318 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094204, Bellini 59.
- Fig. 8 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 224 x 313 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 472-21, Bellini 59.
- Fig. 9 : G. B. Castiglione, *Homme avec chapeau dans l'ombre* (détail), vers 1645, eau-forte, II/II, 175 x 148 mm, Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FC 31930, Bellini 45.
- Fig. 10 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129LR, Bellini 59.
- Fig. 11 : G. B. Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1645, eau-forte, état unique, 119 x 214 mm, Washington, National Gallery of Art, 1985.6.1, Bellini 12.
- Fig. 12 : A. Meldolla, dit Schiavone, *Christ descendant les escaliers*, 1540–1563, eau-forte, 335 x 21 mm, I/II, New York, Metropolitan Museum of Art, 27.78.2(35), Bartsch XVI 47.14.
- Fig. 13 : B. Poccetti, *La Crucifixion*, vers 1589, eau-forte, 333 x 199 mm, Boston, Museum of Fine Arts, 1971.766, Le Blanc 2.
- Fig. 14 : G. B. Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père* (détail), vers 1650, eau-forte, état unique, 205x 405 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.89, Bellini 22.
- Fig. 15 : G. B. Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé* (détail), vers 1650, eau-forte, état unique, 205 x 404 mm, Cambridge, Harvard Art Museums, S6.82, Bellini 61.
- Fig. 16 : G. B. Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé* (détail), vers 1650, eau-forte, état unique, 217 x 410 mm, Hambourg, Kunsthalle, 2268, Bellini 61.

Fig. 17 : S. della Bella, *L'Enfant enseignant à un chien de s'asseoir*, 1660–1664, eau-forte, 154 x 109 mm, New York City, The Metropolitan Museum of Art, 2012.136.440, De Vesme/Massar 68.98.i.

Fig. 18 : J. Bellange, *Pietà*, 1612–1616, eau-forte et pointillé, 304 x 194 mm, Londres, British Museum, R,8.7, Walch 1971 17.I.

Fig. 19 : H. Segers, Rembrandt, *La Fuite en Égypte*, 1610–1638/1652, eau-forte et pointe sèche, II/V(?), 212 x 284 mm, Londres, British Museum, 1848,0911.31, New Hollstein 271.II, Hinterding et al. 2000 71.II.

Fig. 20 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 224 x 313 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 472-21, Bellini 59.

Fig. 21 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129 LR, Bellini 59.

Fig. 22 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 227 x 317 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.114, Bellini 59.

Fig. 23 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, II/II, 324 x 408 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13126 LR, Bellini 59.

Fig. 24 : J. Lievens, *La Résurrection de saint Lazare*, 1630–1640, eau-forte, 358 x 312 mm, Londres, British Museum, D,8.69, Hollstein Dutch 7.I.

Fig. 25 : Rembrandt, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1632, eau-forte, 370 x 257 mm, IV/VII, Londres, British Museum, 1933,0719.2, New Hollstein Dutch 113.VI.

Fig. 26 : Détails de Bellini 59 et Rembrandt (Fig. 25).

Fig. 27 : S. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, 1645, eau-forte, 112 x 215 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.90.1, TIB 1.

Fig. 28 : Détails de la matrice de S. Castiglione (Fig. 27) et de J. Lievens (Fig. 24).

Fig. 29 : Détails de la matrice de S. Castiglione (Fig. 37) et Rembrandt (Fig. 25).

Fig. 30 : Détails de Bellini 59 et matrice de Salvatore : S. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, 1645, matrice en cuivre mordue à l'eau-forte, 109 x 214 mm, Rome, Istituto centrale per la grafica, 374, TIB 1.

Fig. 31 : G. B. Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645, monotype, 296 x 201 mm, Windsor, Windsor Castle, 3946e, Bellini mon. 2.

Fig. 32 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1645, monotype, état unique, 205 x 279 mm, Vienne, Albertina, DG2003/340, Bellini mon. 6.

Fig. 33 : Détails de Bellini 14 et Bellini mon. 6 (Fig. 32).

Fig. 34 : Atelier de Castiglione, *Esquisses diverses* [verso de l'ill. Bellini 14], vers 1645, plume et encre brune, 299 x 201 mm, Londres, British Museum, 1985,0713.46.

Fig. 35 : G. B. Castiglione, *Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue*, vers 1650, huile sur papier, 392 x 549 mm. Windsor, Royal Collection Trust, RL 4052, Blunt 132.

Fig. 36 : G. B. Castiglione, *Paysage avec des bergers et un troupeau*, début des années 1640, huile sur papier, 338 x 478 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 4089, Blunt 90.

Fig. 37 : *Femme raconte l'histoire de Psyché à une fille, devant Lucius changé en âne*, s.d., huile sur papier, 381 x 570 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9456 recto.

Fig. 38 : G. B. Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1646, eau-forte, I/II, 115 x 218 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13183 LR, Bellini 12.

Fig. 39 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 227 x 319 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FC 31887, Bellini 59.

Fig. 40 : G. B. Castiglione, *Le Rêve de Joseph* (detail), 1635–1640, eau-forte, I/IV, 146 x 185 mm, Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett, A 104661, Bellini 18.

Fig. 41 : A. Dürer, *Christ au mont des oliviers*, 1515, eau-forte sur fer, 223 x 157 mm. Cambridge MA, Fogg Museum, Harvard Art Museums, 23.1988, B. 19.

Fig. 42 : Rembrandt, *Autoportrait*, eau-forte, 1626-1630, 64 x 50 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-6. New Hollstein Dutch 13-1(5).

Fig. 43 : Rembrandt, *Autoportrait en buste*, eau-forte, 1629, 174 x 154 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-723. New Hollstein Dutch 14-1(1).

Fig. 44 : G. B. Castiglione, *Études de têtes*, vers 1645, eau-forte, I/III, 202 x 305 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094241.

Fig. 45 : G. B. Castiglione, *Tête et esquisse*, vers 1645, eau-forte, I/II, Philadelphie, Museum of Fine Arts, 1928-42-888, Bellini 31.

Fig. 46 : G. B. Castiglione, *Esquisses diverses*, vers 1645, eau-forte, I/III, 208 x 299 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 497-21.

Fig. 47 : G. B. Castiglione, *Esquisses diverses*, vers 1645, eau-forte, I/III, 208 x 300 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 498-21.

Fig. 48 : Rembrandt, *Études*, 1640–1644, eau-forte, 78 x 68 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-778, New Hollstein Dutch 219-1(1).

Fig. 49 : C. Lorrain, *Deux études d'arbre*, 1628-1632, eau-forte, 130 x 198 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5708, Manocci 4-2(3).

Fig. 50 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste* (détail), vers 1645, eau-forte, I/II, 183 x 137 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094216.

Fig. 51 : Rembrandt, *Feuille d'études*, vers 1630–1634, eau-forte, 101 x 113 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-764, New Hollstein Dutch 115-1(2).

Fig. 52 : C. Lorrain, *Planches d'essai avec quelques esquisses*, 1630-1633, eau-forte, 105 x 171 mm, Londres, British Museum, 1856,0308.1349, Mannocci 1988 7.

Fig. 53 : Détails de Bellini 59 et de Bellini 53.

Fig. 54 : Détails de Bellini 58 et de Bellini 53.

Fig. 55 : Détail de Bellini 16

Fig. 56 : Détail de Bellini 2.

Fig. 57 : Détail de Bellini 50.

Fig. 58 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste* (détail), vers 1645, eau-forte, I/II, 191 x 140 mm, Londres, British Museum, 1932,0709.56, Bellini 8.

Fig. 59 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste* (détail), vers 1645, eau-forte, I/II, 183 x 137 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094216, Bellini 8.

Fig. 60 : J. Callot, *Paysage avec un paysan portant un panier*, vers 1617, eau-forte, 58 x 83 mm, Londres, British Museum, X,4.384, Lieure 1927 244.

Fig. 61 : Rembrandt, *Mendiants venant de derrière un tertre*, 1628-1632, eau-forte, 112 x 81 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1961-1084, New Hollstein Dutch 51-2(9).

Fig. 62 : Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin, I/V, 157 x 129 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1855.294, Hinterding *et al.* 2000 58.I

Fig. 63 : H. Segers, *Paysage montagneux avec un plateau*, 1610–1638, eau-forte et pointe sèche, 130 x 197 mm, Londres, British Museum, S.5520, Hollstein 10.I.b.

Fig. 64 : N. Vincentino d'après Parmigianino, *Le Christ devant les apôtres*, 1540-1550, xylographie en clair-obscur, 302 x 412 mm, Londres, British Museum, W,4.51, B. XII.39.15.I.

Fig. 65 : G. B. Castiglione, *Les Corps de saints Pierre et Paul*, vers 1645, monotype, 297 x 205 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Eb 100 rés., Bellini mon. 5.

Fig. 66 : G. B. Castiglione, *Troupeau au gré*, vers 1650, monotype, 205 x 314 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Eb 100 rés., Bellini mon. 7.

Fig. 67 : Détails de Fig. 75 et d'un dessin : G. B. Castiglione, *Un Berger menant un troupeau* (détail), 1630–1635, huile brune-jaune sur papier, 231 x 336 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 3891, Blunt 85.

Fig. 68 : G. B. Castiglione, *Noé et les animaux entrant dans l'Arche*, vers 1650, monotype, 2e impression, 247 x 364 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 36.55.1, Bellini mon. 13.

Fig. 69 : G. B. Castiglione, *Tête d'un homme oriental*, vers 1645-1650, monotype avec retouches à l'encre brune, Windsor, Windsor Castle, 3946a, Bellini mon. 20.

Fig. 70 : G. B. Castiglione, *Allégorie de l'Eucharistie*, monotype, 487 x 694 mm, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegno e Stampe, 119 Bis, Bellini mon. 18

Fig. 71 : Rembrandt, *Vieil homme regardant vers le bas*, 1631, eau-forte, 120 x 118 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-501, New Hollstein Dutch 84-2(3).

Fig. 72 : Rembrandt, *Autoportrait à la manière de B. Castiglione*, 1639, eau-forte, 205 x 164 mm, Londres, British Museum, 1868,0822.656, New Hollstein Dutch 171.II.

Fig. 73 : Détails de Bellini 8 et Fig. 73.

Fig. 74 : Rembrandt, *Autoportrait dans l'ombre*, 1633, eau-forte, 133 x 104 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-32, New Hollstein Dutch 120-2(5).

Fig. 75 : Rembrandt, *Autoportrait dans l'ombre avec Saskia*, 1636, eau-forte, 104 x 195 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-284, New Hollstein Dutch 158-4(4).

Fig. 76 : Anonyme, *Portrait d'Agostino Mascardi*, avant 1647, publié dans *Le Glorie degli Incogniti*, Venise, 1647.

Fig. 77 : G. B. Castiglione, *Portrait d'Agostino Mascardi*, vers 1640, eau-forte, I/II, 191 x 139 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FN 40617 (40677), Bellini 3.

Fig. 78 : O. Leoni, *Portrait de Simon Vouet*, 1625, gravure au burin, état unique, 142 x 111 mm, Londres, British Museum, O,5.104, B. XVII.258.39.

Fig. 79 : Détails de Bellini 3 et Fig. 79.

Fig. 80 : G. L. Bernini, *Portrait d'Agostino Mascardi*, s.d., pierre noire, sanguine et rehauts de craie sur papier beige, 151 x 109 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 435.

Fig. 81 : G. B. Castiglione, *Jeune homme avec un turban*, vers 1645-1650, sanguine, 165 x 140 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3947, Blunt 58.

Fig. 82 : G. B. Castiglione, *David et Saül*, s.d., pinceau, encre noire, huile, 221 x 334 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

Fig. 83 : G. B. Castiglione, *David et Saül*, s.d., monotype, 253 x 368 mm, œuvre disparue.

Fig. 84 : Détails de Fig. 83, Bellini 56 et Fig. 84.

Fig. 85 : M. Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, 1510–1520, burin, 295 x 438 mm, Londres, British Museum, H,2.24, B. XIV 197.245.

Fig. 86 : A. da Trento, *Le Jeune saint Jean-Baptiste*, 1520–1550, xylographie en clair-obscur, 112 x 115 mm, Londres, British Museum, W,4.48, B. XII.73.17.

Fig. 87 : P. Giovane, *Page de titre pour les Principes du dessin*, 1550–1628, eau-forte, 265 x 177 mm, Londres, British Museum, 1969,0719.5, B. XVI.293.23.

Fig. 88 : G. B. Castiglione, *Allégorie de la culture humaine*, vers 1652, peinture à l'huile sur papier, 478 x 361 mm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 21152.

Fig. 89 : Détail de Bellini 56 et un dessin : G. B. Castiglione, *Piédestal avec buste de femme*, s.d., Venise, Galleria dell'Accademia. Voir DELOGU 1928 table 35a.

Fig. 90 : Détails d'un dessin et de Bellini 1 (estampe inversée) : G. B. Castiglione, *Un jeune berger avec son troupeau*, 1630–1635, huile jaunâtre et brune, 245 x 386 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4016, Blunt 84.

Fig. 91 : G. B. Castiglione, *Un jeune homme noir tenant des lévriers*, 1650–1655, huile rouge-brune, 412 x 557 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4053, Blunt 136.

Fig. 92 : G. B. Castiglione, *Noé dirigeant les animaux dans l'Arche*, 1655–1660, huile rouge-brune et bleue-grise, 311 x 261 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3951, Blunt 162.

Fig. 93 : Détails de Bellini 1 (détail) et Bellini 7 (détail).

Fig. 94 : G. B. Castiglione, *Un berger conduisant un troupeau*, 1630–1635, huile jaunâtre et brune, 231 x 336 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3891, Blunt 85.

Fig. 95 : G. B. Castiglione, *Bergers et leur troupeau*, vers 1645, huile verdâtre et brune sur feuille, 391 x 558 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4046, Blunt 118.

Fig. 96 : G. B. Castiglione, *Un berger et son troupeau dans un paysage*, milieu des années 1640, huile rouge et brune sur feuille, 391 x 558 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4046, Blunt 118.

Fig. 97 : G. B. Castiglione, *Une dame au repos avec des enfants et des animaux*, milieu des années 1640, huile rouge et brune sur feuille, 401 x 512 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4072, Blunt 116.

Fig. 98 : Cercle de Castiglione (?), *Scène de transhumance*, peinture à l'huile, 258 x 379 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9464.

Fig. 99 : Détails de Bellini 6 et Bellini 60.

Fig. 100 : Détails de Bellini 5 et Bellini 6 (estampe inversée).

Fig. 101 : G. B. Castiglione, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, s.d., huile sur toile, 170 x 238 cm, Gênes, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, PR 295.

Fig. 102 : G. B. Castiglione, *L'Entrée dans l'Arche*, s.d., huile sur toile, 135 x 171,5 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 42.

Fig. 103 : G. B. Castiglione, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, vers 1650–1660, huile sur toile, 150 x 221 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, T1789.

Fig. 104 : G. B. Castiglione, *Noé faisant entrer les animaux dans l'arche*, s.d., huile sur papier, 293 x 424 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9444.

Fig. 105 : Détails de Bellini 51 et Bellini 61 (estampe inversée).

Fig. 106 : Rembrandt, *Saint Jérôme*, 1648, eau-forte et pointe sèche, 178 x 133 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-169. New Hollstein Dutch 244-4(4).

Fig. 107 : S. Scorza, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, 1630, huile sur toile, 95 x 122 cm, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, GNPS 16.

Fig. 108 : Bellini 19 (estampe inversée).

Fig. 109 : S. Castiglione (attribué à), *Nativité avec Dieu le Père*, 1645–1647, mine de plomb et aquarelle sur papier 238 x 194 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3932, Blunt 6.

Fig. 110 : G. B. Castiglione, *Nativité*, huile sur papier, 406 x 549 mm, Vienne, Albertina, 14424.

Fig. 111 : G. B. Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, vers 1645, monotype, 378 x 252 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Eb 100 rés., Bellini mon. 11.

Fig. 112 : G. B. Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, 1650-1660, huile rouge et brune sur papier, 398 x 548 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4058, Blunt 131.

Fig. 113 : G. F. Castiglione (attribué à), *Nativité avec anges*, s.d., huile sur papier, 413 x 277 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1605/1863.

Fig. 114 : B. Biscaino, *Nativité avec des anges*, 1650-1657, eau-forte, 205 x 129 mm, Londres, British Museum, W,6.55, B. XXI.190.17.

Fig. 115 : F. Collignon, d'après J. Callot, *Battaglia del Re Tessi e del Re Tinta*, s.d., eau-forte, 222 x 294 mm, Londres, British Museum, 1861,0731.1630, Lieure 1927 302.II.

Fig. 116 : Anonyme d'après Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, eau-forte, 182 x 257 mm, Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la Grafica, FC 31899, Bellini 63c.

Fig. 117 : Anonyme d'après Castiglione, *Bergers menant leur troupeau*, eau-forte, état unique, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.126, Bellini 7c.

Fig. 118 : G. B. Castiglione (?), *Autoportrait*, s.d., plume et encre brune et lavis brun, 202 x 147 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1602/1863.

Fig. 119 : Anonyme, *Benoît Castiglione*, in : DÉZALLIER 1745, p. 379 et Bellini 8.

Fig. 120 : Cercle de Castiglione, *La Dispute*, s.d., eau-forte, état unique, 183 x 208 mm, Parme, Biblioteca Palatina, 4087, Bellini 75.

Fig. 121 : Cercle de Castiglione (?), *Le Sentier*, s.d., eau-forte, état unique, 224 x 313 mm, Londres, British Museum, 1932,0709.78, TIB 95.

Fig. 122 : Anonyme d'après Castiglione, *Enfant dans les ruines*, après 1655, eau-forte et monotype, 180 x 115 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094242, Bellini mon. 30.

Crédits photographiques

- © Albertina, Vienne : Fig. 110
- © ENSBA, Paris : Fig. 80, 82
- © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016 : Fig. 1, 31, 35, 36, 69, 81, 90-92, 94-97, 109, 112
- © The Metropolitan Museum of Art, New York : Fig. 12, 17
- © Musée des beaux-arts, Nantes : Fig. 102
- © Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro : Fig. 103
- © Museum of Fine Arts, Boston : Fig. 13
- © The National Gallery of Art, Washington : Fig. 11
- © National Museum, Stockholm : Fig. 113, 118
- © Palazzo rosso, Gênes : Fig. 101
- © President and Fellows of Harvard College : Fig. 41
- © Rijksmuseum, Amsterdam : Fig. 42, 43, 48, 49, 51, 61, 71, 74, 75, 106
- © Trustees of the British Museum : Fig. 4, 18, 19, 24, 25, 34, 52, 60, 63, 64, 72, 78, 85-87, 114, 115, 121
- © University of Oxford – Ashmolean Museum : Fig. 1, 62
- © photographie de l'auteur : Fig. 2, 3, 5-10, 14-16, 20-23, 27-30, 32, 33, 37-40, 44-47, 50, 53-59, 65-68, 70, 77, 88, 98, 104, 107, 111, 116, 117, 120, 122
- © CALABI 1930 : Fig. 83
- © DELOGU 1928 : Fig. 89
- © DÉZALLIER 1745 : Fig. 119

ILLUSTRATIONS



Fig. 1 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 227 x 317 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.114, Bellini 59.



Fig. 2 : G. B. Castiglione, *Tête de vieil homme de profil vers la droite* (détail), vers 1645, eau-forte et pointe sèche, état unique, 189 x 133 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094219, Bellini 41.



Fig. 3 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129LR, Bellini 59.



Fig. 4 : F. Barocci, *L'Annonciation*, vers 1584, eau-forte, 437 x 316 mm, Londres, British Museum, V,8.151, Bartsch XVII 2.1.

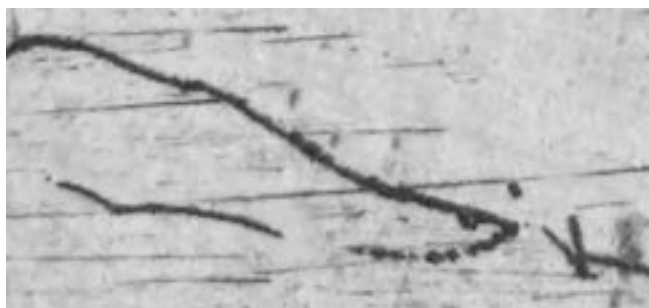


Fig. 5 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 31 x 318 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094204, Bellini 59

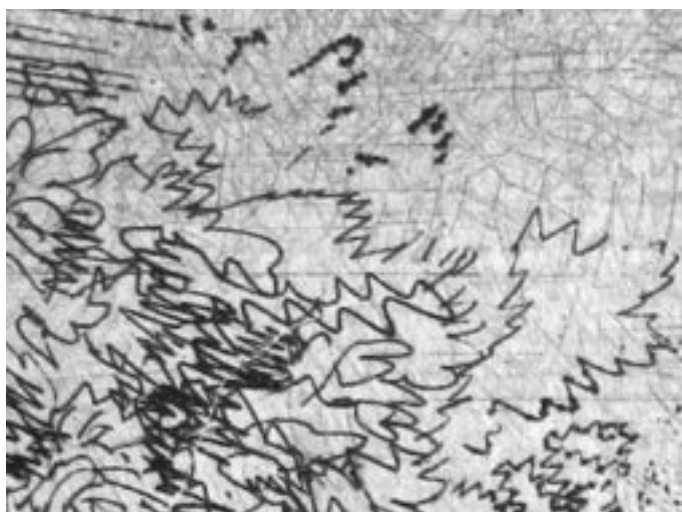


Fig. 6 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 31 x 318 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094204, Bellini 59.



Fig. 7 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 31 x 318 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094204, Bellini 59.



Fig. 8 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 224 x 313 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 472-21, Bellini 59.

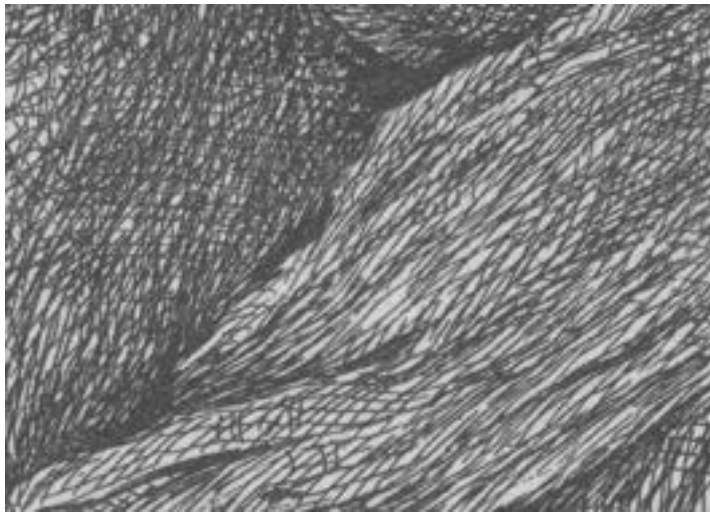


Fig. 9 : G. B. Castiglione, *Homme avec chapeau dans l'ombre* (détail), vers 1645, eau-forte, II/II, 175 x 148 mm, Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FC 31930, Bellini 45.



Fig. 10 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129LR, Bellini 59.



Fig. 11 : G. B. Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1645, eau-forte, état unique, 119 x 214 mm, Washington, National Gallery of Art, 1985.6.1, Bellini 12.



Fig. 12 : A. Meldolla, dit Schiavone, *Christ descendant les escaliers*, 1540–1563, eau-forte, 335 x 21 mm, I/II, New York, Metropolitan Museum of Art, 27.78.2(35), Bartsch XVI 47.14.



Fig. 13 : B. Poccetti, *La Crucifixion*, vers 1589, eau-forte, 333 x 199 mm, Boston, Museum of Fine Arts, 1971.766, Le Blanc 2.



Fig. 14 : G. B. Castiglione, *La Nativité avec anges et Dieu le Père* (détail), vers 1650, eau-forte, état unique, 205x 405 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.89, Bellini 22.



Fig. 15 : G. B. Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé* (détail), vers 1650, eau-forte, état unique, 205 x 404 mm, Cambridge, Harvard Art Museums, S6.82, Bellini 61.



Fig. 16 : G. B. Castiglione, *Les animaux entrant dans l'Arche de Noé* (détail), vers 1650, eau-forte, état unique, 217 x 410 mm, Hambourg, Kunsthalle, 2268, Bellini 61.



Fig. 17 : S. della Bella, *L'Enfant enseignant à un chien de s'asseoir*, 1660–1664, eau-forte, 154 x 109 mm, New York City, The Metropolitan Museum of Art, 2012.136.440, De Vesme/Massar 68.98.i.



Fig. 18 : J. Bellange, *Pietà*, 1612–1616, eau-forte et pointillé, 304 x 194 mm, Londres, British Museum, R,8.7, Walch 1971 17.I.

Fig. 19 : H. Segers, Rembrandt, *La Fuite en Égypte*, 1610–1638/1652, eau-forte et pointe sèche, II/V(?), 212 x 284 mm, Londres, British Museum, 1848,0911.31, New Hollstein 271.II, Hinterding *et al.* 2000 71.II.

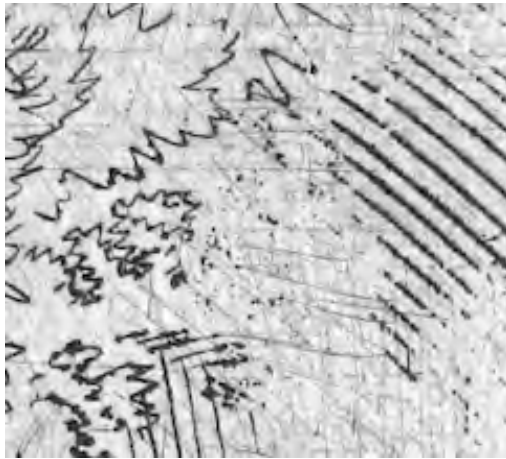


Fig. 20 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 224 x 313 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 472-21, Bellini 59.

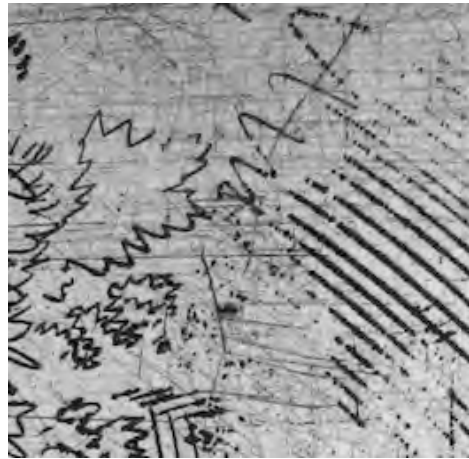


Fig. 21 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 237 x 330 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13129 LR, Bellini 59.



Fig. 22 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, I/II, 227 x 317 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.114, Bellini 59.



Fig. 23 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), vers 1640-1645, eau-forte, II/II, 324 x 408 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13126 LR, Bellini 59.



Fig. 24 : J. Lievens, *La Résurrection de saint Lazare*, 1630–1640, eau-forte, 358 x 312 mm, Londres, British Museum, D,8.69, Hollstein Dutch 7.I.



Fig. 25 : Rembrandt, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1632, eau-forte, 370 x 257 mm, IV/VII, Londres, British Museum, 1933,0719.2, New Hollstein Dutch 113.VI.



Fig. 26 : Détails de Bellini 59 et Rembrandt (Fig. 25).



Fig. 27 : S. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, 1645, eau-forte, 112 x 215 mm, Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums, S6.90.1, TIB 1.



Fig. 28 : Détails de la matrice de S. Castiglione (Fig. 27) et de J. Lievens (Fig. 24).



Fig. 29 : Détails de la matrice de S. Castiglione (Fig. 37) et Rembrandt (Fig. 25).



Fig. 30 : Détails de Bellini 59 et matrice de Salvatore : S. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, 1645, matrice en cuivre mordue à l'eau-forte, 109 x 214 mm, Rome, Istituto centrale per la grafica, 374, TIB 1.



Fig. 31 : G. B. Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, 1645, monotype, 296 x 201 mm, Windsor, Windsor Castle, 3946e, Bellini mon. 2.



Fig. 32 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare*, vers 1645, monotype, état unique, 205 x 279 mm, Vienne, Albertina, DG2003/340, Bellini mon. 6.



Fig. 33 : Détails de Bellini 14 et Bellini mon. 6 (Fig. 32).

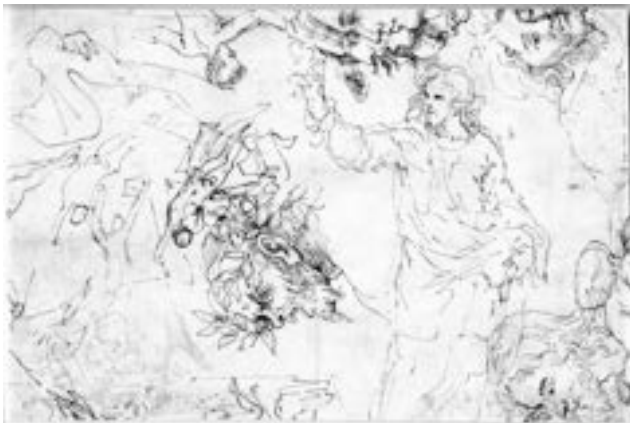


Fig. 34 : Atelier de Castiglione, *Esquisses diverses* [verso de l'ill. Bellini 14], vers 1645, plume et encre brune, 299 x 201 mm, Londres, British Museum, 1985,0713.46.



Fig. 35 : G. B. Castiglione, *Allégorie en l'honneur de la duchesse de Mantoue*, vers 1650, huile sur papier, 392 x 549 mm. Windsor, Royal Collection Trust, RL 4052, Blunt 132.



Fig. 36 : G. B. Castiglione, *Paysage avec des bergers et un troupeau*, début des années 1640, huile sur papier, 338 x 478 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 4089, Blunt 90.



Fig. 37 : *Femme raconte l'histoire de Psyché à une fille, devant Lucius changé en âne*, s.d., huile sur papier, 381 x 570 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9456 recto.



Fig. 38 : G. B. Castiglione, *Pan assis devant un vase*, vers 1646, eau-forte, I/II, 115 x 218 mm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 13183 LR, Bellini 12.

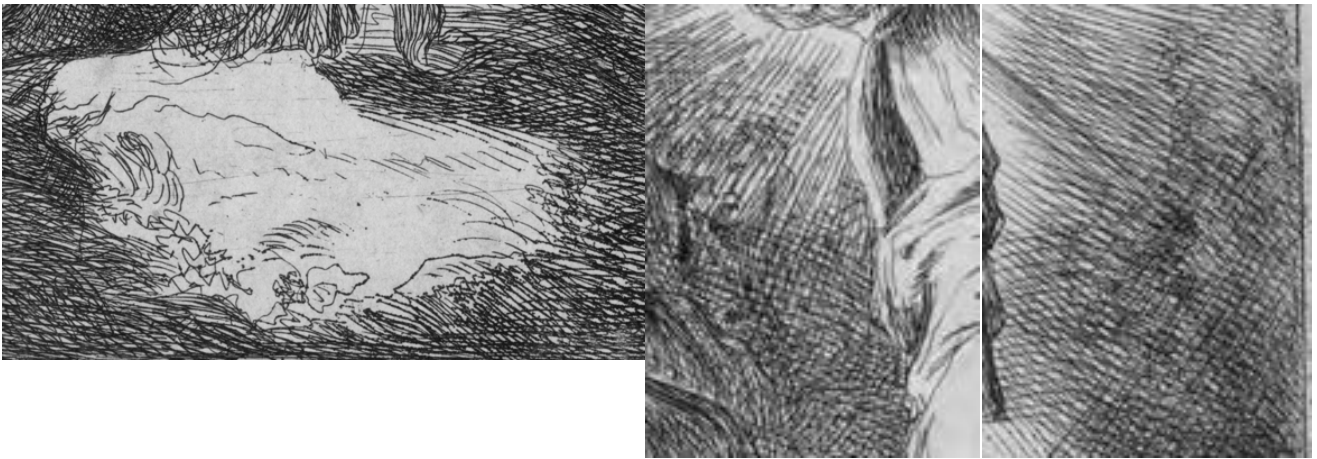


Fig. 39 : G. B. Castiglione, *La Résurrection de saint Lazare* (détail), avant 1645, eau-forte, I/II, 227 x 319 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FC 31887, Bellini 59.



Fig. 40 : G. B. Castiglione, *Le Rêve de Joseph* (détail), 1635–1640, eau-forte, I/IV, 146 x 185 mm, Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett, A 104661, Bellini 18.



Fig. 41 : A. Dürer, *Christ au mont des oliviers*, 1515, eau-forte sur fer, 223 x 157 mm. Cambridge MA, Fogg Museum, Harvard Art Museums, 23.1988, B. 19.



Fig. 42 : Rembrandt, *Autoportrait*, eau-forte, 1626-1630, 64 x 50 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-6. New Hollstein Dutch 13-1(5).



Fig. 43 : Rembrandt, *Autoportrait en buste*, eau-forte, 1629, 174 x 154 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-723. New Hollstein Dutch 14-1(1).

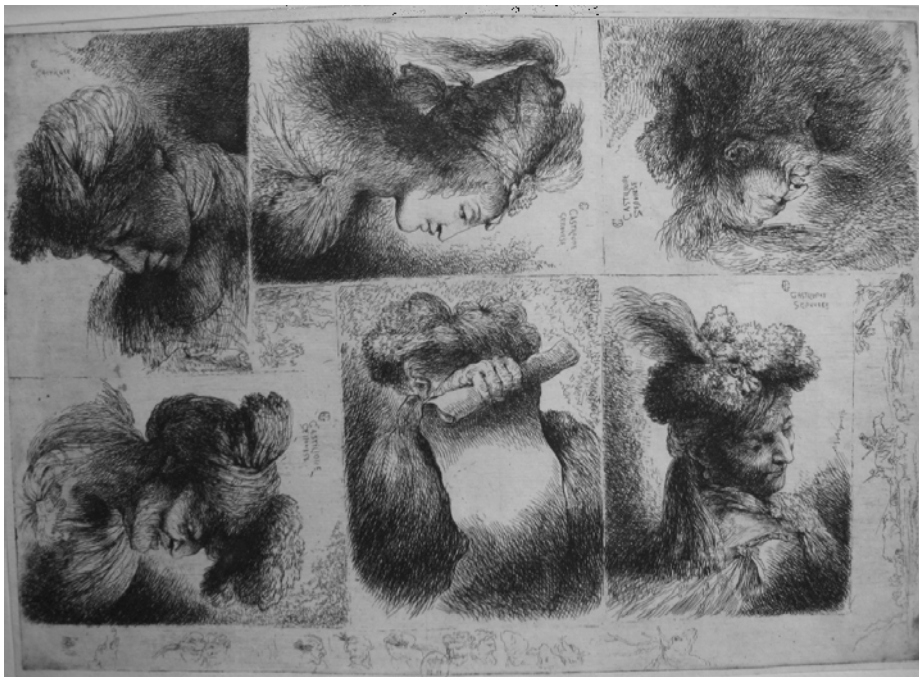


Fig. 44 : G. B. Castiglione, *Études de têtes*, vers 1645, eau-forte, I/III, 202 x 305 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094241.



Fig. 45 : G. B. Castiglione, *Tête et esquisse*, vers 1645, eau-forte, I/II, Philadelphie, Museum of Fine Arts, 1928-42-888, Bellini 31.



Fig. 46 : G. B. Castiglione, *Esquisses diverses*, vers 1645, eau-forte, I/III, 208 x 299 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 497-21.



Fig. 47 : G. B. Castiglione, *Esquisses diverses*, vers 1645, eau-forte, I/III, 208 x 300 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, 498-21.



Fig. 48 : Rembrandt, *Études*, 1640–1644, eau-forte, 78 x 68 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-778, New Hollstein Dutch 219-1(1).



Fig. 49 : C. Lorrain, *Deux études d'arbre*, 1628-1632, eau-forte, 130 x 198 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5708, Manocci 4-2(3).



Fig. 50 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste* (détail), vers 1645, eau-forte, I/II, 183 x 137 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094216.



Fig. 51 : Rembrandt, *Feuille d'études*, vers 1630–1634, eau-forte, 101 x 113 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-764, New Hollstein Dutch 115-1(2).

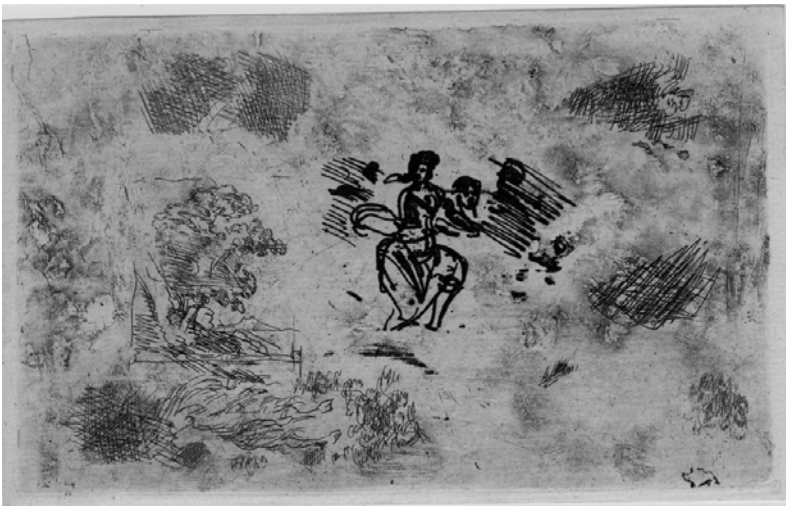


Fig. 52 : C. Lorrain, *Planches d'essai avec quelques esquisses*, 1630–1633, eau-forte, 105 x 171 mm, Londres, British Museum, 1856,0308.1349, Mannocci 1988 7.

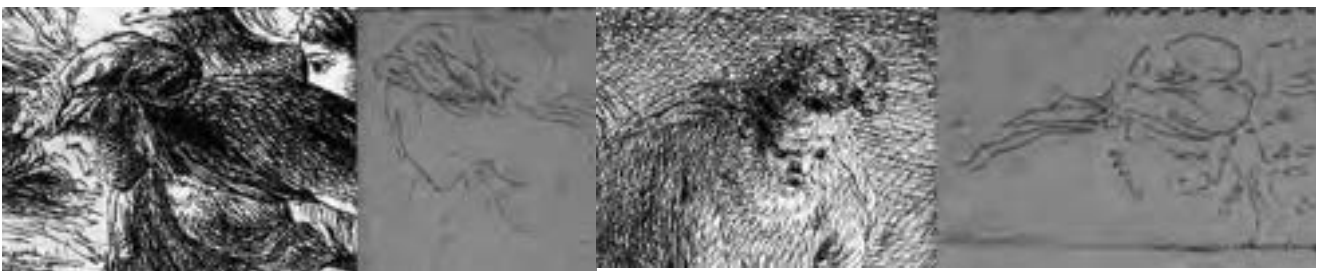


Fig. 53 : Détails de Bellini 59 et de Bellini 53.

Fig. 54 : Détails de Bellini 58 et de Bellini 53.



Fig. 55 : Détail de Bellini 16



Fig. 56 : Détail de Bellini 2.



Fig. 57 : Détail de Bellini 50.



Fig. 58 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste* (détail), vers 1645, eau-forte, I/II, 191 x 140 mm, Londres, British Museum, 1932,0709.56, Bellini 8.



Fig. 59 : G. B. Castiglione, *Présumé autoportrait de l'artiste* (détail), vers 1645, eau-forte, I/II, 183 x 137 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094216, Bellini 8.



Fig. 60 : J. Callot, *Paysage avec un paysan portant un panier*, vers 1617, eau-forte, 58 x 83 mm, Londres, British Museum, X,4.384, Lieure 1927 244.



Fig. 61 : Rembrandt, *Mendiants venant de derrière un tertre*, 1628-1632, eau-forte, 112 x 81 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1961-1084, New Hollstein Dutch 51-2(9).



Fig. 62 : Rembrandt van Rijn, *Autoportrait à la fenêtre*, 1648, eau-forte, pointe sèche et burin, I/V, 157 x 129 mm, Oxford, Ashmolean Museum, WA1855.294, Hinterding *et al.* 2000 58.I



Fig. 63 : H. Segers, *Paysage montagneux avec un plateau*, 1610–1638, eau-forte et pointe sèche, 130 x 197 mm, Londres, British Museum, S.5520, Hollstein 10.I.b.



Fig. 64 : N. Vincenzio d'après Parmigianino, *Le Christ devant les apôtres*, 1540–1550, xylographie en clair-obscur, 302 x 412 mm, Londres, British Museum, W.4.51, B. XII.39.15.I.



Fig. 65 : G. B. Castiglione, *Les Corps de saints Pierre et Paul*, vers 1645, monotype, 297 x 205 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Eb 100 rés., Bellini mon. 5.



Fig. 66 : G. B. Castiglione, *Troupeau au gré*, vers 1650, monotype, 205 x 314 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Eb 100 rés., Bellini mon. 7.

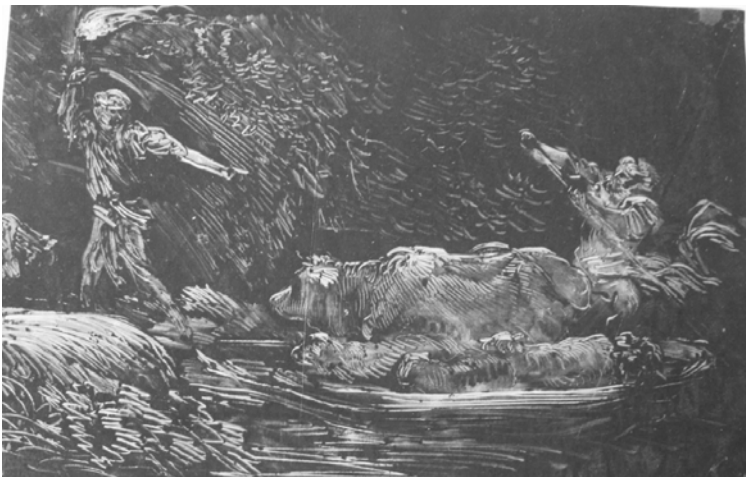


Fig. 67 : Détails de Fig. 75 et d'un dessin : G. B. Castiglione, *Un Berger menant un troupeau* (détail), 1630–1635, huile brune-jaune sur papier, 231 x 336 mm, Windsor, Royal Collection Trust, RL 3891, Blunt 85.



Fig. 68 : G. B. Castiglione, *Noé et les animaux entrant dans l'Arche*, vers 1650, monotype, 2e impression, 247 x 364 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, 36.55.1, Bellini mon. 13.



Fig. 69 : G. B. Castiglione, *Tête d'un homme oriental*, vers 1645-1650, monotype avec retouches à l'encre brune, Windsor, Windsor Castle, 3946a, Bellini mon. 20.



Fig. 70 : G. B. Castiglione, *Allégorie de l'Eucharistie*, monotype, 487 x 694 mm, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegno e Stampe, 119 Bis, Bellini mon. 18



Fig. 71 : Rembrandt, *Vieil homme regardant vers le bas*, 1631, eau-forte, 120 x 118 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-501, New Hollstein Dutch 84-2(3).



Fig. 72 : Rembrandt, *Autoportrait à la manière de B. Castiglione*, 1639, eau-forte, 205 x 164 mm, Londres, British Museum, 1868,0822.656, New Hollstein Dutch 171.II.



Fig. 73 : Détails de Bellini 8 et Fig. 73.



Fig. 74 : Rembrandt, *Autoportrait dans l'ombre*, 1633, eau-forte, 133 x 104 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-32, New Hollstein Dutch 120-2(5).



Fig. 75 : Rembrandt, *Autoportrait dans l'ombre avec Saskia*, 1636, eau-forte, 104 x 195 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-284, New Hollstein Dutch 158-4(4).



Fig. 76 : Anonyme, *Portrait d'Agostino Mascardi*, avant 1647, publié dans *Le Glorie degli Incogniti*, Venise, 1647.



Fig. 77 : G. B. Castiglione, *Portrait d'Agostino Mascardi*, vers 1640, eau-forte, I/II, 191 x 139 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la grafica, FN 40617 (40677), Bellini 3.



Fig. 78 : O. Leoni, *Portrait de Simon Vouet*, 1625, gravure au burin, état unique, 142 x 111 mm, Londres, British Museum, O,5.104, B. XVII.258.39.



Fig. 79 : Détails de Bellini 3 et Fig. 79.



Fig. 80 : G. L. Bernini, *Portrait d'Agostino Mascardi*, s.d., pierre noire, sanguine et rehauts de craie sur papier beige, 151 x 109 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, EBA 435.



Fig. 81 : G. B. Castiglione, *Jeune homme avec un turban*, vers 1645-1650, sanguine, 165 x 140 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3947, Blunt 58.



Fig. 82 : G. B. Castiglione, *David et Saül*, s.d., pinceau, encre noire, huile, 221 x 334 mm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

Fig. 83 : G. B. Castiglione, *David et Saül*, s.d., monotype, 253 x 368 mm, œuvre disparue.



Fig. 84 : Détails de Fig. 83, Bellini 56 et Fig. 84.



Fig. 85 : M. Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, 1510–1520, burin, 295 x 438 mm, Londres, British Museum, H,2.24, B. XIV 197.245.



Fig. 86 : A. da Trento, *Le Jeune saint Jean-Baptiste*, 1520–1550, xylographie en clair-obscur, 112 x 115 mm, Londres, British Museum, W,4.48, B. XII.73.17.



Fig. 87 : P. Giovane, *Page de titre pour les Principes du dessin*, 1550–1628, eau-forte, 265 x 177 mm, Londres, British Museum, 1969,0719.5, B. XVI.293.23.



Fig. 88 : G. B. Castiglione, *Allégorie de la culture humaine*, vers 1652, peinture à l'huile sur papier, 478 x 361 mm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 21152.



Fig. 89 : Détail de Bellini 56 et un dessin : G. B. Castiglione, *Piédestal avec buste de femme*, s.d., Venise, Galleria dell'Accademia. Voir DELOGU 1928 table 35a.



Fig. 90 : Détails d'un dessin et de Bellini 1 (estampe inversée) :
G. B. Castiglione, *Un jeune berger avec son troupeau*, 1630–1635, huile jaunâtre et brune, 245 x 386 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4016, Blunt 84.



Fig. 91 : G. B. Castiglione, *Un jeune homme noir tenant des lévriers*, 1650–1655, huile rouge-brune, 412 x 557 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4053, Blunt 136.



Fig. 92 : G. B. Castiglione, *Noé dirigeant les animaux dans l'Arche*, 1655–1660, huile rouge-brune et bleu-grise, 311 x 261 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3951, Blunt 162.



Fig. 93 : Détails de Bellini 1 (détail) et Bellini 7 (détail).



Fig. 94 : G. B. Castiglione, *Un berger conduisant un troupeau*, 1630–1635, huile jaunâtre et brune, 231 x 336 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3891, Blunt 85.



Fig. 95 : G. B. Castiglione, *Berger et leur troupeau*, vers 1645, huile verdâtre et brune sur feuille, 391 x 558 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4046, Blunt 118.



Fig. 96 : G. B. Castiglione, *Un berger et son troupeau dans un paysage*, milieu des années 1640, huile rouge et brune sur feuille, 391 x 558 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4046, Blunt 118.



Fig. 97 : G. B. Castiglione, *Une dame au repos avec des enfants et des animaux*, milieu des années 1640, huile rouge et brune sur feuille, 401 x 512 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4072, Blunt 116.



Fig. 98 : Cercle de Castiglione (?),
Scène de transhumance,
peinture à l'huile, 258 x 379
mm, Paris, Musée du Louvre,
cabinet des dessins, 9464.



Fig. 99 : Détails de Bellini 6 et
Bellini 60.



Fig. 100 : Détails de Bellini 5 et Bellini 6 (estampe inversée).



Fig. 101 : G. B. Castiglione,
*L'Entrée des animaux
dans l'Arche de Noé*, s.d.,
huile sur toile, 170 x 238
cm, Gênes, Musei di
Strada Nuova, Palazzo
Rosso, PR 295.



Fig. 102 : G. B. Castiglione,
L'Entrée dans l'Arche, s.d.,
huile sur toile, 135 x 171,5
cm, Nantes, Musée des
Beaux-Arts, inv. 42.



Fig. 103 : G. B. Castiglione,
*L'Entrée des animaux
dans l'Arche de Noé*, vers
1650–1660, huile sur
toile, 150 x 221 cm, Rio de
Janeiro, Museu Nacional
de Belas Artes, T1789.



Fig. 104 : G. B. Castiglione, *Noé faisant entrer les animaux dans l'arche*, s.d., huile sur papier, 293 x 424 mm, Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, 9444.



Fig. 105 : Détails de Bellini 51 et Bellini 61 (estampe inversée).



Fig. 106 : Rembrandt, *Saint Jérôme*, 1648, eau-forte et pointe sèche, 178 x 133 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-169. New Hollstein Dutch 244-4(4).



Fig. 107 : S. Scorza, *L'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé*, 1630, huile sur toile, 95 x 122 cm, Gênes, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, GNPS 16.



Fig. 108 : Bellini 19 (estampe inversée).



Fig. 109 : S. Castiglione (attribué à), *Nativité avec Dieu le Père*, 1645-1647, mine de plomb et aquarelle sur papier 238 x 194 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 3932, Blunt 6 .



Fig. 110 : G. B. Castiglione, *Nativité*, huile sur papier, 406 x 549 mm , Vienne, Albertina, 14424.



Fig. 111 : G. B. Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, vers 1645, monotype, 378 x 252 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Eb 100 rés., Bellini mon. 11.



Fig. 112 : G. B. Castiglione, *Nativité avec Dieu le Père*, 1650-1660, huile rouge et brune sur papier, 398 x 548 mm, Windsor, Windsor Castle, RL 4058, Blunt 131.



Fig. 113 : G. F. Castiglione (attribué à), *Nativité avec anges*, s.d., huile sur papier, 413 x 277 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1605/1863.



Fig. 114 : B. Biscaino, *Nativité avec des anges*, 1650-1657, eau-forte, 205 x 129 mm, Londres, British Museum, W,6.55, B. XXI.190.17.



Fig. 115 : F. Collignon, d'après J. Callot, *Battaglia del Re Tessi e del Re Tinta*, s.d., eau-forte, 222 x 294 mm, Londres, British Museum, 1861,0731.1630, Lieure 1927 302.II.



Fig. 116 : Anonyme d'après Castiglione, *Temporalis Aeternitas*, eau-forte, 182 x 257 mm, Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, Istituto centrale per la Grafica, FC 31899, Bellini 63c.



Fig. 117 : Anonyme d'après Castiglione, *Bergers menant leur troupeau*, eau-forte, état unique, Oxford, Ashmolean Museum, WA1932.126, Bellini 7c.



Fig. 118 : G. B. Castiglione (?), *Autoportrait*, s.d., plume et encre brune et lavis brun, 202 x 147 mm, Stockholm, Nationalmuseum, NMH 1602/1863.

Fig. 119 : Anonyme, *Benoît Castiglione*, in : DÉZALLIER 1745, p. 379 et Bellini 8.



Fig. 120 : Cercle de Castiglione, *La Dispute*, s.d., eau-forte, état unique, 183 x 208 mm, Parme, Biblioteca Palatina, 4087, Bellini 75.



Fig. 121 : Cercle de Castiglione (?), *Le Sentier*, s.d., eau-forte, état unique, 224 x 313 mm, Londres, British Museum, 1932,0709.78, TIB 95.

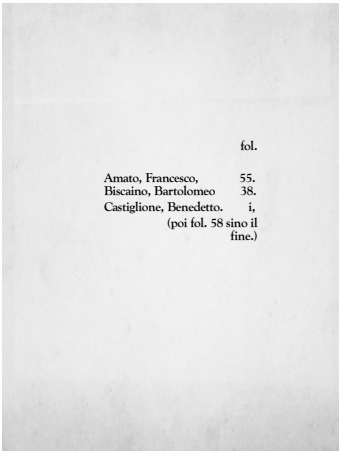
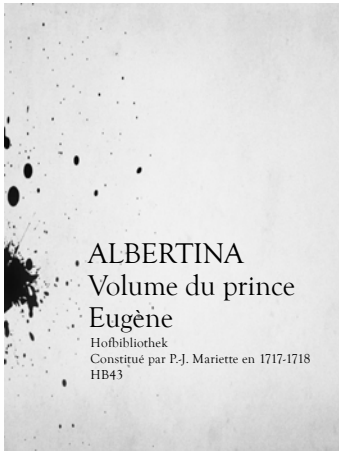


Fig. 122 : Anonyme d'après Castiglione, *Enfant dans les ruines*, après 1655, eau-forte et monotype, 180 x 115 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, R094242, Bellini mon. 30.

RECONSTITUTION DES VOLUMES D'ESTAMPES
CONTENANT L'ŒUVRE DE CASTIGLIONE¹

¹ Les volumes d'estampes analysés dans le chapitre 5 ont été reconstitués par l'auteur et reproduits dans la section suivante. Les images utilisées ne correspondent pas aux estampes conservées dans les albums ; ce sont des spécimens visant à illustrer la disposition des estampes dans les recueils.

Volume du Prince Eugène



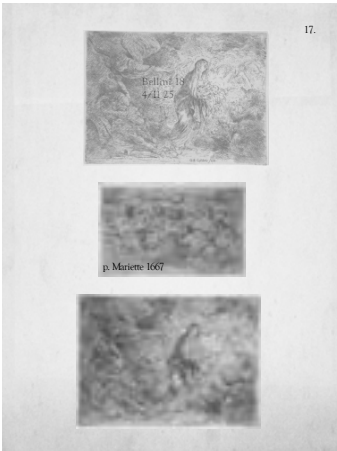
Volume du Prince Eugène

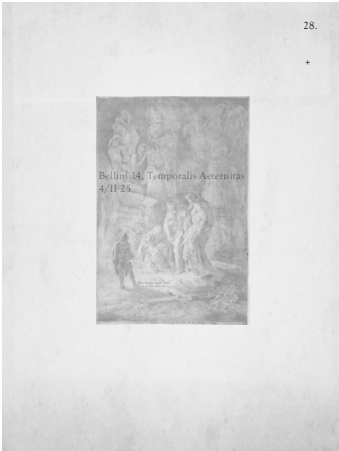


Volume du Prince Eugène



Volume du Prince Eugène

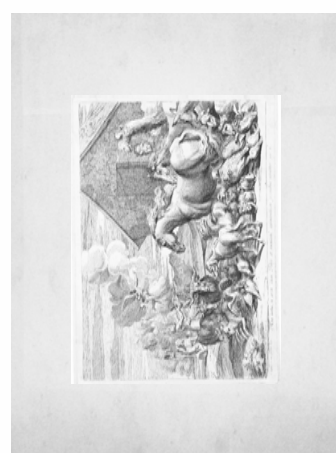
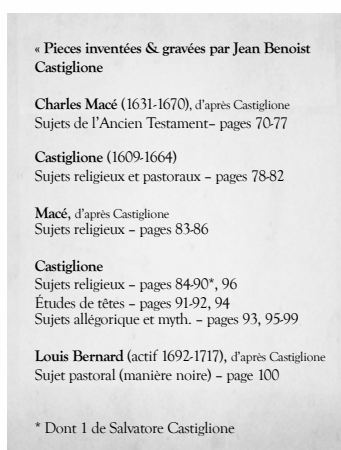
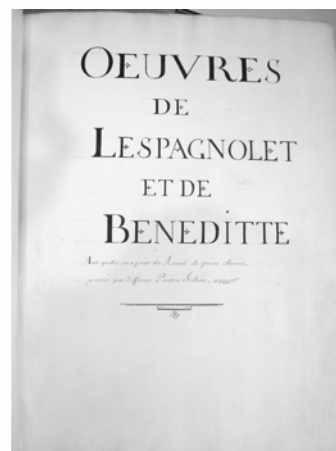








Album Spencer 6



Album Spencer 6



Album Spencer 6





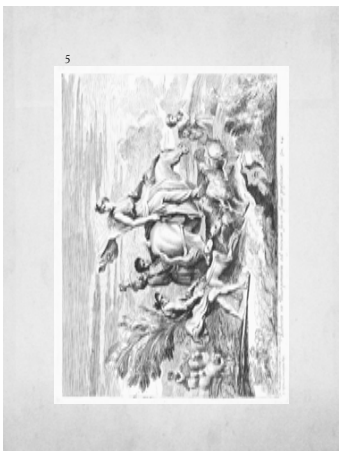
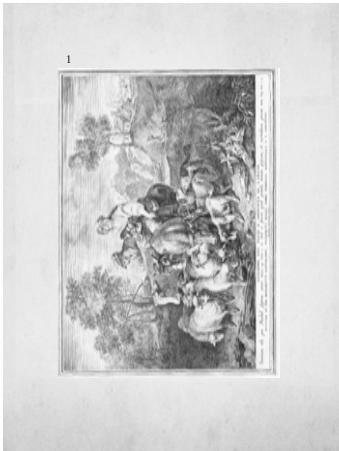
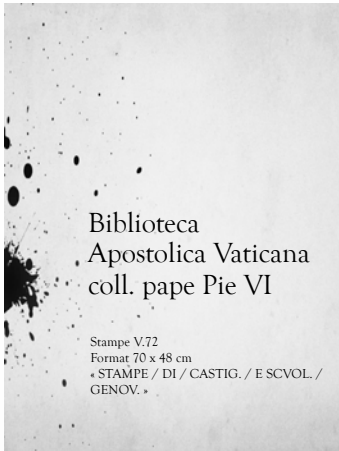
Album Spencer 6



Album Spencer 6



Volume du Pape Pie VI



6



7



8



9



10



11



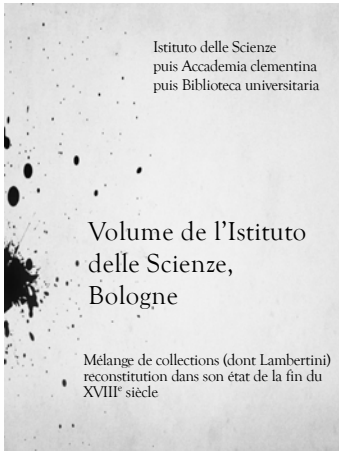


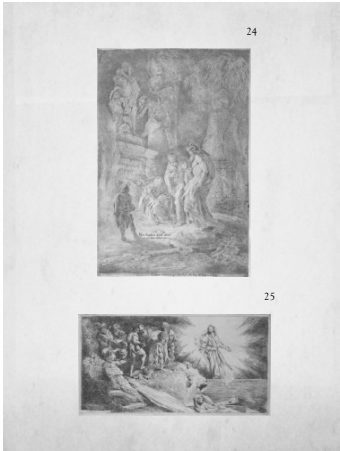
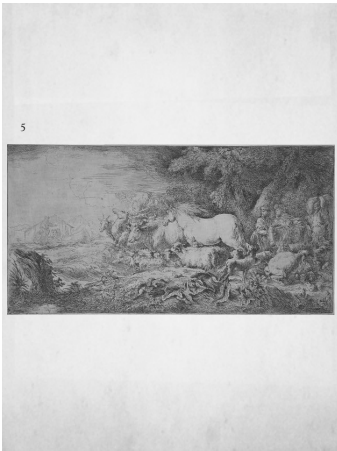






Volume de l'Istituto delle Scienze, Bologne

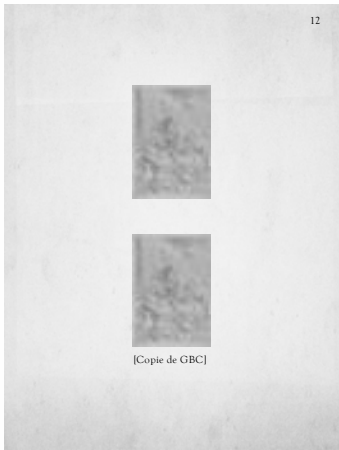
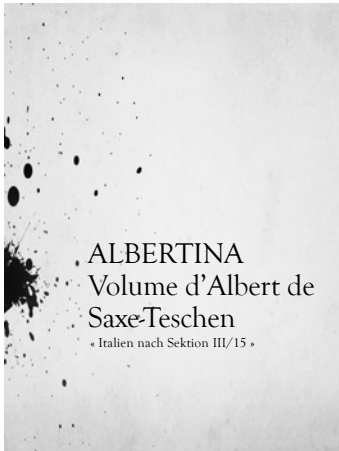




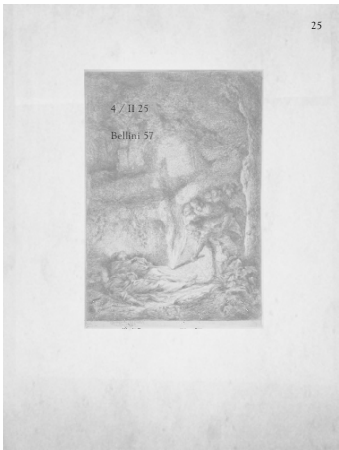




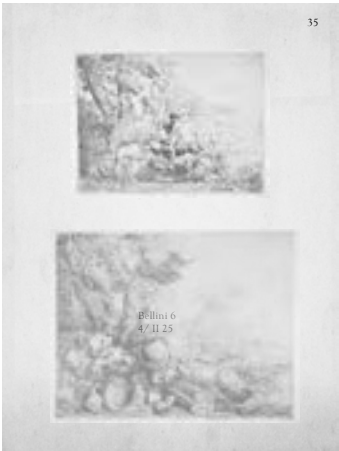
Volume du Duc Albert de Saxe-Teschen

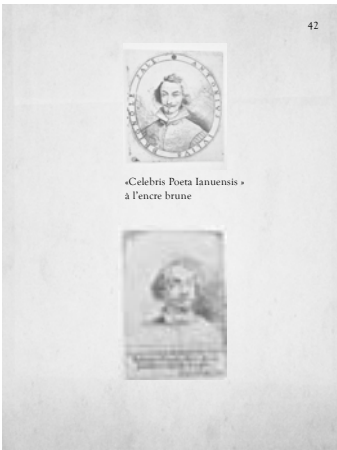












ANNEXES

ANNEXE I - Esquisse d'une première chronologie des exemplaires observés de la *Résurrection de saint Lazare* (Bellini 59)

No	état	description	dimensions feuille	Lieu de conservation	No inventaire
1	I/II	un des 1ers tirages avec seulement du monotype	224 x 313 mm	Berlin, Kupferstichkabinett	472-21
2	I/II	Tirages certainement imprimés par GBC; avec marques de brunissoir et une marque du cuivre supplémentaire. Subtilité des traits fins griffés dans le ciel en haut à droite	239 x 328 mm	Berlin, Kupferstichkabinett	439-21
3	I/II		237 x 327 mm	Bologne, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe	PN 3099
4	I/II		259 x 342 mm	Boston, Museum of Fine Arts	P14013
5	I/II		275 x 386 mm	Bruxelles, Bibliothèque royale	S. I 11125
6	I/II		228 x 315 mm	Bruxelles, Bibliothèque royale	S. I 11126
7	I/II		226 x 315 mm	Cambridge, Fogg Museum, Harvard Art Museums	S6.79.2
8	I/II		225 x 319 mm	Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	3364
9	I/II		221 x 312 mm	Hambourg, Kunsthalle	2273
10	I/II		225 x 316 mm	Londres, British Museum	w,6.28
11	I/II		227 x 318 mm	Milan, Castello Sforzesco	ART. P. 42
12	I/II		220 x 314 mm	New York, Metropolitan Museum of Art	17.50.17-52
13	I/II		231 x 318 mm	Paris, Bibliothèque nationale de France	R094204
14	I/II		227 x 317 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13124 LR
15	I/II		237 x 328 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13128 LR
16	I/II		225 x 318 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13130 LR
17	I/II		225 x 317 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13131 LR
18	I/II		233 x 327 mm	Parme, Biblioteca Palatina	4066
19	I/II		229 x 319 mm	Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen	BdH 19271 (PK)
20	I/II		-	Vienne, Albertina	HB 43, p. 14
21	I/II		226 x 317 mm	Washington, National Gallery of Art	1972.70.5
22	I/II		223 x 315 mm	Zurich, ETH, graphische Sammlung	-
23	I/II	Tirage certainement imprimé par GBC; fort encrage. Nouvelles marques du cuivre et de brunissoir	237 x 330 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13129 LR

24	I/II	Tirage certainement imprimé par GBC; effet pictural à son maximum. Nouvelles marques du cuivre et de brunissoir	225 x 314 mm	Oxford, Ashmolean Museum	WA1932.114
25	II/II	Avec des retouches effectuées par un tiers (certainement éditeur), tirage de très bonne qualité	324 x 408 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13126 LR
26	II/II	Avec retouches; qualité un peu moins bonne	232 x 323 mm	Amsterdam, Rijksmuseum	RP-P-OB-12.196
27	II/II		234 x 326 mm	Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	3359
28	II/II		228 x 319 mm	Dresde, SKD Kupferstich-Kabinett	A 104663
29	II/II		233 x 330 mm	Genève, Cabinet d'arts graphiques	E 2011-1800
30	II/II		227 x 317 mm	New York, New York Public Library	94585
31	II/II		224 x 316 mm	New York, New York Public Library	Don D. McN Stauffer
32	II/II		227 x 319 mm	Pavie, Museo civico	2733
33	II/II		227 x 319 mm	Rome, Gabinetto Disegni e Stampe, ICG	FC 31887
34	II/II		227 x 318 mm	Windsor, Windsor Castle	RCIN 830451
35	II/II	Avec retouches; qualité médiocre	233 x 324 mm	Bologne, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto disegni e stampe	PN 24121
36	II/II		227 x 318 mm	Genève, Cabinet d'arts graphiques	E 2011-2281
37	II/II		223 x 312 mm	Paris, Bibliothèque nationale de France	RC 36 n, M 66038
38	II/II		229 x 321 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13127 LR
39	II/II	Avec retouches; la matrice est légèrement blanchie	205 x 314 mm	Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	D 1590
40	II/II		-	Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegno e Stampe	100904
41	II/II		233 x 325 mm	Francfort-sur-le-Main, Städel Museum	28776
42	II/II		302 x 455 mm	Genève, Cabinet d'arts graphiques	E 2011-1798
43	II/II		227 x 317 mm	Milan, Castello Sforzesco	ART. 8-20
44	II/II		227 x 316 mm	Naples, Museo di Capodimonte	portefeuille 36, p. 17
45	II/II		227 x 319 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13132 LR
46	II/II	Avec retouches; la matrice est fortement blanchie	311 x 458 mm	Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	D 1556
47	II/II		252 x 370 mm	Paris, Musée du Louvre, Collection Rotschild	13125 LR
48	II/II		230 x 430 mm	Parme, Biblioteca Palatina	65 (E1)
49	II/II		224 x 317 mm	Philadelphie, Museum of Fine Arts	1985-52-28361

N.B. - dans chaque catégorie, les exemplaires ne sont pas classés chronologiquement, mais par ordre alphabétique selon leur lieu de conservation.

ANNEXE II - Liste des ouvrages contenant une mention de Giovanni Benedetto Castiglione

Auteur	Titre	Date	dates vie/mort	positif / négatif	Mention estampes	Cata- logue	Mono- types	surnom	Maîtres de GBC	liens avec les artistes
De Bie, C.	<i>Het gulden cabinet Edel Vry</i>	1661								
Marolles, M. de	<i>Catalogue de livres d'estampes</i>	1666			x					
Soprani, R.	<i>Le vite de Pittori</i>	1674	/	positif	x			greghetto	Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Sandart, J. von	<i>Teutsche Academie</i>	1675	/	positif	x	x				
Sandart, J. von	<i>Academiae nobilissimae</i>	1683	/	neutre	x	x				
Dryden, J.	<i>De Arte Graphica, Art of painting</i>	1695	/	positif	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	Poussin
Félibien, A.	<i>Entretiens</i>	1696	/	positif				benedette + genovese	Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Lecomte, F.	<i>Cabinet des singularités</i>	1700	/	positif	x				Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Orlandi, P.	<i>Abecedario pittorico</i>	1719	/	positif	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Pio, N.	<i>Le vite</i>	1724	1616-1690	positif	x				Sinibaldo Scorza	
Baldinucci, F.	<i>Notizie de'Professori del disegno</i>	1728	/	positif	x				Paggi, Ferrari	
Gersaint, E.-F.	<i>Catalogue Collection Lorangère</i>	1744	/	positif	x					
Mariette, P.-J.	<i>Cabinet Boyer d'Argenville</i>	1744	1616-1670	positif				le benedette		
Dézallier d'Argenville, A. J.	<i>Abrégé de la vie des plus fameux peintres</i>	1745	1616-1670	positif	x	x		benedette + genovese	Paggi, Ferrari, Van Dyck	Tiziano, Tintoretto, Veronese
Boyer d'Argens, J.-B. de	<i>Réflexions critiques sur les diff. Écoles de peinture</i>	1752	/	positif						Desportes, Van Dyck
Lacombe, J.	<i>Dictionnaire portatif des beaux-arts (nouvelle éd.)</i>	1753	1616-1670	positif	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	

Mouücke, F.	<i>Serie di ritratti</i>	1756	1616-1670	positif	x	x		grechetto	Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Diderot / D'Alembert	<i>Encyclopédie</i>	1757	1616-1670	positif	x					
Pernety, A.-J.	<i>Dictionnaire portatif de peinture</i>	1757	1616-1670	positif					Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Algarotti, comte	<i>Opere del conte algarotti (nouvelle éd.)</i>	1759	/	positif	x		x			
Cadioli, G.	<i>Descr. delle pitt. Mantova</i>	1763	-1665	positif						
Mariette, P.-J.	<i>Notes manuscrites</i>	1765	1616-1665/70	positif	x	x				
Basan, F.	<i>Dictionnaire des graveurs</i>	1767	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Ratti, C. G.	<i>Vite de' Pittori di Soprani</i>	1768	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Tiziano, Tintoretto, Veronese, Rembrandt
Pilkington, M.	<i>Connoisseur's dictionary</i>	1770	1616-1670	positif					Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Heineken, C. H. von	<i>Idee d'une collection d'estampes</i>	1771	/	positif	x					
Gori Gandellini, G.	<i>Notizie istoriche degli intagliatori</i>	1771	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Füssli, J. C.	<i>Raisonierendes Verzeichnis</i>	1771	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Anonyme	<i>Dictionnaire hist. et géo. portatif de l'Italie</i>	1775	1616-1670	positif					Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Pacini, S.	<i>Serie degli uomini</i>	1775	1616-1670	positif	x	x				Rembrandt
Füssli, J. R.	<i>Allgemeines Künstlerlexikon</i>	1779	1616-1670	positif	x					
Lehninger, J.	<i>Abrégé de la vie des peintres galerie de Dresde</i>	1782	1616-1670	positif				il benedetto	Paggi, Ferrari, Van Dyck	

Strutt, J.	<i>A biographical dictionary</i>	1785	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Huber, M.	<i>Notices générales</i>	1787	1616-1670		x	x				
Lanzi, L.	<i>Storia pittorica della Italia, T. II</i>	1789	/	positif	x				Paggi, Van Dyck	Bassano, Rembrandt
Heineken, C. H. von	<i>Dictionnaire des artistes</i>	1789	1616-1670	positif	x	x		benedette + grechetto		
Watelet / Levesque	<i>Encyclopédie méthodique, beaux- arts (nouvelle éd.)</i>	1791	1616-1670	positif	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Watelet / Levesque	<i>Dictionnaire des arts</i>	1792	1616-1670	positif	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Huber, M.	<i>Catalogue Collection Brandes</i>	1793	1616-1670	neutre	x	x		benedette + grechetto		
Fitzgerald, F.	<i>Artist's repository</i>	1794	/	positif	x					
Daulby, D.	<i>A descriptive catalogue of the works of R. and of his scholars, Bol, Livens and Van Vliet</i>	1796	/	neute						Rosa, Ribera, Rembrandt
Milizia, F.	<i>Dizionario delle belle arti del disegno</i>	1797	/	positif	x					
Anonyme	<i>Notice des tableaux du musée de Grenoble</i>	1800	1616-1670	positif	x					
Gilpin, W.	<i>Essai sur les gravures</i>	1800	/	positif	x					
Huber, M.	<i>Manuel de l'amateur</i>	1800	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt, Della Bella
Fiorillo, J. D.	<i>Geschichte der zeichnenden Künste , vol. II</i>	1801	1616-1670	positif	x					Bassano, Rembrandt
Desenfans, N.	<i>A descriptive catalogue of some pictures</i>	1802	1616-	neutre						Domenichino, Perrier
Goethe, J. W. von	<i>Winckelmann und sein Jahrhundert</i>	1805	1616-1670	positif						
Huber, M.	<i>Catalogue Collection Winckler</i>	1805	1616-1670	positif	x	x				Rembrandt

Füssli, J. H.	<i>Allgemeines Künstlerlexikon</i>	1806	/	positif	x	x		grechetto	Van Dyck	Bassano, Della Bella, Rembrandt
Bavarel/Malpé	<i>Notices sur les graveurs</i>	1807	1616-1690	positif	x	x			Ferrari, Van Dyck	
Gori/De Angelis	<i>Notizie degli intagliatori</i>	1810	1606-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Le Carpentier, Ch.-J.-F.	<i>Notice sur Castiglione</i>	1811	1616-1679	positif	x			génovèse	Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt, Bourdon
Bryan, M.	<i>Biographical dictionary</i>	1816	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt, Della Bella
Brulliot, F.	<i>Dictionnaire des monogrammes</i>	1817	1616-1670	positif	x			grecheto		
Le Carpentier, Ch.-J.-F.	<i>Essai sur le paysage</i>	1817	1616-1679	positif	x					
Feller, F. X.	<i>Dictionnaire historique</i>	1818	1616-1670	positif	x			benedette	Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Ottley, W. Y.	<i>Engravings of the most noble</i>	1818	/	neutre nég	x					
Zani, P.	<i>Enciclopedia metodica</i>	1819	/	neutre	x	x	x			
Anonyme	<i>Galleria reale Firenze</i>	1821	1616-1670	positif	x		x	grechetto	Paggi, Van Dyck	
Capiscuola, E.	<i>Catalogo dei più celebri intagliatori</i>	1821	1616-	neutre	x					Rembrandt
Bartsch, A. von	<i>Peintre-graveur</i>	1821	1616-1670	positif	x	x	x	benedette + grechetto	Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Joubert, F. E.	<i>Manuel de l'amateur d'estampes</i>	1821	1616-1670	positif	x	x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt, Della Bella
Deperthes, J.-B.	<i>Histoire de l'art du paysage</i>	1822	1616-	positif	x			benedette	Paggi, Ferrari, Van Dyck	Tiziano, Tintoretto, Veronese
Wilson, Th.	<i>Cat. rais. Coll engravings</i>	1828	1616-1670	positif	x	x		grechetto	Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Ticozzi, S.	<i>Dizionario degli archit., scultori, pittori</i>	1830	1616-1670	positif	x	x		grechetto	Paggi	
Brulliot, F.	<i>Dictionnaire des monogrammes</i>	1832	1616-1670	neutre	x	x				

Nagler, G. K.	<i>Neues allgemeines Künstler-Lexicon</i>	1835	1616-1670	positif	x	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	Bassano, Della Bella, Rembrandt
Coddè, L.	<i>Memorie biografiche</i>	1837	-1665	positif							
De Boni, F.	<i>Biografia degli Artisti</i>	1840	1616-	positif	x	x				Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt
Vallardi, F. S.	<i>Manuale stampe</i>	1843	1614-1670	neutre	x	x					
Grillo, L.	<i>Elogi di liguri illustri (2e éd.)</i>	1846	1616-1670	positif	x		x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	
Le Blanc, Ch.	<i>Manuel de l'amateur d'estampes</i>	1854	1616-1670	neutre	x	x				Paggi, Ferrari	
Campori, G.	<i>Gli artisti italiani</i>	1855	1616-1670	neutre							
D'Arco, C.	<i>Delle arti e degli artefici di Mantova</i>	1857	/	négatif							
Nagler, G. K.	<i>Die Monogrammisten</i>	1858	1616-1670	neutre- pos	x		x			Paggi, Ferrari, Van Dyck	Rembrandt, Della Bella, Biscaino, Mola
Andresen, A.	<i>Handbuch Kupferstichsammler</i>	1870	1616-1670	neutre	x	x					Rembrandt

N. B. Les références complètes des ouvrages sont disponibles dans la bibliographie générale

ANNEXE III - Liste recensant les collectionneurs des estampes de Castiglione (non exhaustive)

Nom	Dates	Origine	Lugt	Date cat. vente
Marolles, Michel de	1600-1681	France - Paris		1666, 1672
Mariette, Pierre II	1634-1716	France - Paris	L. 1790	
Louis XIV, cabinet du roi	1638-1715	France - Paris		1666, 1672
Sagredo, Zaccaria	1653-1729	Italie - Venise	L. 2103a	
Houlditch, Richard	1659vers-1736	Angleterre	L. 2214	
Crozat, Pierre	1661-1740	France - Paris		1741
Bignon, Jean-Paul (abbé)	1662-1743	France - Paris		BnF, Micro-film 170 I
Eugène, Prince de Savoie	1663-1736	Autriche - Vienne		collection
Cavendish William (2nd Duke of Devonshire)	1673-1729	Angleterre - Chatsworth		collection
Lambertini, Prospero (pape Benoît XIV)	1675-1758	Italie - Bologne	L. 2696	
Zanetti, Anton Maria	1680-1767	Italie - Venise		
Wilhelm VIII, Duc de Hessen-Kassel	1682-1760	Allemagne - Kassel		1785
Smith, Joseph (consul)	1682vers-1770	Italie - Venise		collection
Montagu, Charles, Earl of Hallifax	1684-1739	Angleterre		1740
Jullienne, Jean de	1686-1766	France - Paris		1767
Cayeux, Philippe	1688-1769	France - Paris		1769
Folkes, Martin	1690-1754	Angleterre	L. 1033	
Mariette, Pierre-Jean	1694-1774	France - Paris	L. 1852	1774
Auguste III de Pologne, électeur de Saxe	1696-1763	Allemagne - Dresde		1771
Nourri, Jean-Baptiste	1697-1784	France - Paris		1785
Famille Spencer	1700, début XVIIIe siècle	Angleterre		collection
Lorangère, Quentin	1700?-1743	France - Paris		1744
Cochin, Charles-Nicolas	1715-1790	France - Paris		1790
Braschi, Giovanni Angelo (pape Pie VI)	1717-1799	Italie - Vatican		collection
Firmian, Carlo	1718-1782	Italie - Naples		collection
Brandes,	1719-1793	Allemagne - Hannovre		1793
Reynolds, Joshua	1723-1792	Angleterre - Londres		1798
Basan, Pierre-François	1723-1797	France - Paris		1796
Buldet, Denis-Charles	1724-1797	France - Paris		1797
Huber, Michael	1727-1804	Allemagne		1787
Winckler, Michael	1727-1804	Allemagne - Leipzig		1805
Cracherode, Clayton Mordaunt	1730-1799	Angleterre	L. 606	
Georges III, roi d'Angleterre	1738-1820	Angleterre		collection
Albert Sachsen-Teschen	1738-1822	Autriche - Vienne		collection
Denon, Dominique Vivant (Baron)	1747-1825	France - Paris		1826
Hazard, James	1748-1787	Belgique - Bruxelles		1789
Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre	1748-1813	France - Paris		1791

Derschau, Hans Albert von	1755-1824	Allemagne	L. 2510	
Lepell, Wilhelm Heinrich Ferdinand Karl von (comte)	1755-1826	Allemagne	L. 1672	
Christ,	1758-1758	Allemagne - Leipzig		1758
Longhi, Pie	1762-1762	Italie		1762
Francolet, C. H.	1764-1795	Belgique - Bruxelles		1764
Stanislas August, Roi de Pologne	1764-1795	Pologne - Varsovie		inventaire
Walraven	1765-1765	Pays-Bas - Amsterdam		1765
Marcus	1770-1846	Pays-Bas - Amsterdam		1770
Schorel	1774-1774	Pays-Bas - Anvers		1774
Robert-Dumesnil, Alexandre Pierre François	1778-1864	France - Paris	L. 2200	
Knyff, P.	1785-1785	Pays-Bas - Anvers		1785
Keller, Bernhard	1789-1879	Suisse- Schaffouse	L. 384	
Accademia Nazionale dei Lincei	17e-18e siècles	Italie - Rome	L. 1683	

N. B. Les noms mentionnés dans la liste ont été identifiés grâce à leur marque de collection, leur catalogue de vente ou à un inventaire

ANNEXE IV - Inventaire des estampes de Castiglione recensées dans divers documents

COLLECTIONS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Prince Eugène	2	1			1	1	1	2		3	1	1	1	1	2	1	1	2	1	1
Album Spencer	1	1			1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Pie VII (BAV)					1	1		1		1		1	1	1		1		1	1	
Istituto delle Scienze		1			1	1	1	1					1	1	1	2	1	1	1	1
Albert de Saxe-Teschen	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1

	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Prince Eugène		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Album Spencer		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Pie VII (BAV)		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Istituto delle Scienze			1	1	1	1		1	1	1	1	1		1	1		1	1	1	
Albert de Saxe-Teschen		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1

	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Prince Eugène	1	1	1	1	1	1	1	2	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Album Spencer	1	1	1	1	1											1	1	1	1	1
Pie VII (BAV)	1	1	1							0.5						1		1		
Istituto delle Scienze	1				1											1			1	1
Albert de Saxe-Teschen	1	1	1	2	2		1	1	1	1						1	1	1	1	1

	61	62	63	mon.	64	75	82	84	91	92	TIB 95	cercle	copies	d'ap. C.	SC 1
Prince Eugène	1		1		1		1			1				x	1
Album Spencer	1		1		1		1							x	1
Pie VII (BAV)	1	1	1			1					1	x	x	x	1
Istituto delle Scienze	1	[1]	1			1					1		x	x	1
Albert de Saxe-Teschen	1	1	1	5				1	1	1			x		1

CAT. DE VENTE		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
coll. anonyme 1754 coll. Francolet 1764 (35) coll. Huber 1787 coll. Hazard 1789 (40) coll. Brandes 1793 (10) coll. Winckler 1805 (49) coll. denon 1826 (37)	coll. anonyme 1754		x				x		x		x			x	x		x			x	
	coll. Francolet 1764 (35)		x				x		x		x			x	x	x			x		x
	coll. Huber 1787						x					x	x				x				x
	coll. Hazard 1789 (40)	x	x			x	x	x	x		x	x	x			x		x	x		
	coll. Brandes 1793 (10)		x				x		x											x	
	coll. Winckler 1805 (49)		x			x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	coll. denon 1826 (37)	x	x			x	x	x	x		x			x	x	x		x		x	x

	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
coll. anonyme 1754		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
coll. Francolet 1764 (35)		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
coll. Huber 1787		x	x	x	x	x														
coll. Hazard 1789 (40)		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
coll. Brandes 1793 (10)		x																		
coll. Winckler 1805 (49)		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		
coll. denon 1826 (37)		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			

	41	42	43	44	45	46-55	56	57	58	59	60	61	62	63	mon.	75	82	84	TIB95	SC 1
coll. anonyme 1754	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x								
coll. Francolet 1764 (35)	x	x	x	x	x		x			x		x							x	
coll. Huber 1787	x	x	x	x	x			x		x		x								
coll. Hazard 1789 (40)	x	x	x	x	x		x	x	x	x										x
coll. Brandes 1793 (10)									x	x		x					x			
coll. Winckler 1805 (49)	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x		x		x			x	x
coll. denon 1826 (37)	x		x	x	x		x		x					x				x		

[illegible][illegible][illegible]

CAT. RAISONNE	61	62	63	mon.	64	non id.	SC 1
Mariette notes man.	x	x	x		x		
Heineken 1789	x		x			x	
Huber manuel 1800	x		x			x	
Gori/ de Angeli 1810	x		x			x	
Bryan 1816	x		x			x	
Bartsch 1821	x	x	x	x	x		x
Nagler 1835	x		x	x			
Le Blanc 1854	x	x	x	x	x		

MANUELS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Sandart 1675 (6)										x			x	x		x				x
Dézallier 1745 (26)	x			x				x		x	x	x	x			x	x			x
Möücke 1756 (6+)										x			x			x		x		x
Basan 1767 (25)								x			x	x			x	x		x		x
Ratti 1768 (32)			x							x			x			x		x		x
Füssli rais. V 1771 (41)	x			x				x		x	x	x	x		x	x	x			x
Gori Gandelli 1771 (16)										x	x		x	x	x	x	x			x
Serie uomini 1775 (9+)										x			x			x		x		x
Strutt 1785 (34)		x						x			x	x			x	x		x		x
Füssli All.KL 1806 (3)													x	x						
Bavarel/Malpé 1807 (36)	x		x					x	x	x	x	x			x	x	x	x		x
Zani 1819 (16)	x	x				x	x											x	x	
Joubert 1821 (47)	x	x			x	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x			x
Wilson 1828 (3)		x																		
Ticozzi 1830 (12)	x	x	x		x							x				x				x
De Boni 1840 (8)			x										x			x		x	x	
Vallardi 1843 (4)			x						x											
ABC PJM 1851 (3)	x								x											
Andresen 1870 (10)			x				x	x								x				x

ANNEXE V - Liste des catalogues recensant les estampes de Castiglione de manière sélective ou complète

Auteur	Titre	Date	Nbre pièces	Complet/sélection	Type	Introduction
Sandrart, Joachim von	<i>Teutsche Academie</i>	1675	6	sélection	manuel	oui
Mariette	<i>Répertoire du volume du Prince Eugène</i>	1717	58	sélection	inv. coll.	non
Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph	<i>Abrégé de la vie des plus fameux peintres</i>	1745	26	sélection	manuel	oui
Mariette, Pierre-Jean	<i>Notes manuscrites</i>	1750	60	complet	manuel	non
Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph	<i>Abrégé de la vie des plus fameux peintres (2e éd.)</i>	1762	11	sélection	manuel	oui
Vleminx, H.	<i>Catalogue Collection Francolet</i>	1764	35	sélection	cat. vente	non
Basan, François	<i>Dictionnaire des graveurs</i>	1767	25	sélection	manuel	oui
Ratti, Carlo Giuseppe	<i>Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi e di Raffaello Soprani</i>	1768	32	sélection	manuel	oui
(Magazin des estampes)	<i>Catalogue of a collection</i>	1770	13	sélection	cat. vente	non
Gori Gandellini, Giovanni	<i>Notizie istoriche degli intagliatori</i>	1771	16	sélection	manuel	oui
Füssli, Johann Caspar	<i>Raisonirendes Verzeichnis</i>	1771	41	sélection	manuel	oui
Strutt, Joseph	<i>A biographical dictionary</i>	1785	34	sélection	manuel	oui
Huber, Michel	<i>Notices générales</i>	1787	18	sélection	manuel	non
Heineken, C. H. von	<i>Dictionnaire des artistes</i>	1789	67	complet	manuel	oui
Sas, N. J. T.	<i>Catalogue Collection Hazard</i>	1789	40	sélection	cat. vente	non
Huber, Michel	<i>Catalogue Collection Brandes</i>	1793	10	sélection	manuel	non
Huber, Michel	<i>Manuel des curieux</i>	1800	70	complet	manuel	oui
Huber, Michel	<i>Catalogue Collection Winckler</i>	1805	49	sélection	cat. vente	oui
Bavarel/Malpé	<i>Notices sur les graveurs</i>	1807	36	sélection	manuel	oui
Gori Gandellini, Giovanni	<i>Notizie istoriche degli intagliatori (2e éd.)</i>	1808	16	sélection	manuel	oui
Gori/De Angelis	<i>Notizie degli intagliatori</i>	1810	70	complet	manuel	oui
Zani, Pietro	<i>Enciclopedia</i>	1819	16	sélection	manuel	non
Joubert, F. E.	<i>Manuel de l'amateur d'estampes</i>	1821	47	complet	manuel	oui
Bartsch, Adam von	<i>Peintre-graveur</i>	1821	67 + 5	complet	manuel	oui
Duchesne, Jean	<i>Catalogue Collection Denon</i>	1826	37	sélection	cat. vente	non
Brulliot, François	<i>Dictionnaire des monogrammes</i>	1834	3	sélection	manuel	oui
Nagler, Georg Karl	<i>Neues allgemeines Künstler-Lexicon</i>	1835	49 + 5	complet	manuel	oui
Vallardi, Francesco Santo	<i>Manuel del Raccoglitore e del negoziante di stampe</i>	1843	4	sélection	manuel	oui
Chennevière/Montaiglon	<i>Notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette</i>	1851	3	sélection	manuel	oui
Le Blanc, Charles	<i>Manuel de l'amateur d'estampes</i>	1854	72 dont 5	complet	manuel	oui
Nagler, Georg Karl	<i>Die Monogrammisten</i>	1858	3	sélection	manuel	oui
Bartsch, Adam von	<i>Peintre-graveur (2e éd.)</i>	1870	67 + 5	complet	manuel	oui

N.B. Les références complètes des ouvrages sont disponibles dans la bibliographie générale

**ANNEXE VI – Transcription de la table du recueil d’estampes
ayant appartenu au Prince Eugène (HB 43)**

TABLE Des Œuvres de JEAN. BENOIST. CASTIGLIONE

Barthelemy Biscaino, Jean Baptiste Paggi

& autres Peintres Genoïs

Pieces de Jean Benoist Castiglione

Le Portrait de J. B. Castiglione que l’on Connoist aussy Sous le nom de Benedette dessiné & grav. Par luy mesme	1
Noé & Ses Enfans ramassans les Animaux pour les faire entrer dans l’Arche inv. & grav. a l’eau forte par J. B. Castiglione de même que la plus part des autres Estampes qui composent Ses œuvres l’on ne Specifira donc plus le nom du graveur qu’a celles qui Sont executées par d’autres Sur Ses desseins	2
L’Ange du Seigneur ordonnant a Noë de faire entrer dans L’Arche les Animaux de toutes especes, grav. a l’eau forte par Macé	3
Abraham & Sa Famille S’en allant en Egypte pendant la Famine grav. a L’eau forte par le mesme	4
Dieu apparoissant a Abraham & luy promettant une Nombreuse posterité grav. par le mesme	5
Abraham congediant Agar grav. par le mesme	6
Rebecca partant de Mesopotamie pour venir trouver Isaac Son Mary grav. par le mesme.....	7
Noë ordonnant aux Animaux d’entrer dans l’Arche. Cette mesme piece retouchée au burin par l’Auteur La Ste. Vierge debout tenant par la main l’enfant Jesus adoré par deux Anges, Cette petite piece est une des plus rares de L’œuvre.....	8
Laban fouillant dans les equipages de Jacob pour y Chercher Ses Idoles.....	8
Jacob Sen retournant, avec Sa maison vers Son pere grav. A l’eau forte par C. Macé.....	9
Rachel Sen retournant de Mesopotamie avec Jacob Son Epoux grav. par le mesme	10
Jacob enuoyant des troupeaux et d’autres presens a Son frere Esaü grav. par le mesme	11
Moyse exposé Sur le fleuve du Nil par Ses parens grav. par le même.....	12
Moyse partant avec Sa femme et Ses enfans de chez Son beau pere Jethro pour Sen retourner en Egypte grav. Par le mesme	13

Tobie faisant ensevelir les morts	14
Jesus Christ ressuscitant le Lazare	14
Dieu le pere porté Sur les aisles des Anges apparoissant a la S.te Vierge qui est a genoux près de la Creche ou est couché L'enfant Jesus nouvellement né grav. a l'eau forte par C. Macé	15
Autre du mesme Sujet traité differemment ou l'enfant Jesus est adoré par un Cœur d'Ange	16
Les Pasteurs adorans l'enfant Jesus Couché dans la Creche L'Ange eveillant St. Joseph et luy ordonnant de Suivre la Ste vierge qui S'en va en Egypte pour y Soustraire l'enfant Jesus a la fureur d'Herodes	17
Une autre epreuve de cette mesme piece retouchée en plusieurs endroits par l'Auteur	17
Dieu le Pere descendant du Ciel pour Considerer Son fils Unique Couché dans la Creche et adoré par la S.te Vierge et par les Anges	18
La fuite en Egypte, la S.te Vierge y est representée montée Sur un Asne & portant entre Ses bras l'enfant Jesus adoré par les bergers qui Se rencontrent Sur le Chemin	19
Jesus Christ ressuscitant le Lazare dessiné & grav en 1645 par Salvator Castiglione frere de Benedette	20
L'invention des Corps des SS. Apostres St. Pierre & St. Paul Jesus Christ rendant l'Esprit Sur la Croix au pied de la quelle est la S.te Vierge accompagnée des S.tes femmes et de quelquesuns des Disciples grav. a l'eau forte par C. Macé	21
Le Dieu Pan aprenant a un jeune Olympe a jouer de la flutte	22
Deux Satyres et une femme qui jouë du tambour de basques Celebrans la feste du Dieu Pan dont le terme est placé au dessus d'un Autel	22
Deux sujets de Bacchanales, où dans l'un est représenté un satyre assis au pied d'un terme, et deux autres conduisant un troupeau de chèvres : l'autre sujet représente le dieu Pan couché par terre près de trois satyres qui apportent des pampres de vigne, pour l'en couronner	23
Une pièce, ou sont représentées deux vaches dont l'une vue par derrière descend, et l'autre monte une petite hauteur. Cette pièce est très rare, ce qui vient sans doute de ce qu'ayant manquée à l'eau-forte, on ne l'aura pas mise au jour	23
La charité représentée par une femme qui tient un enfant sur le bras, et en a deux autres à ses côtés; dans une forme ovale, gravé au burin par Michel L'asne	24
Le philosophe Diogène cherchant en plein jour des hommes avec une lanterne. Cette pièce qui est une des plus belles choses de Benedette, est demeurée imparfaite, ce peintre n'ayant jamais achevé de graver le bras de ce philosophe, qui tient la lanterne	25
La mélancolie représentée par une femme qui étudie dans un livre d'astrologie judiciaire. Benedette y a introduit des animaux, des armures et des ruines de bâtimens, et l'on	

conjecture de là qu'il a eu dessein, d'y exprimer son humeur et ses divers talens dans la peinture	25
Autre pièce du même sujet traité différemment. Benedette s'y est représenté lui-même sous la figure d'un jeune homme qui tient une trompette, et est assis au pied d'un autel consacré à la déesse de la peinture; près de lui sont deux enfans dont l'un bat le tambour, l'autre tient un panier rempli de colombes; plus loin un génie montre la couronne de l'immortalité, en sonnante de la trompette. Par là ce peintre a voulu faire connoître, que son but étoit de l'acquérir en peignant des sujets champêtres	26
Une femme appuyée sur un enfant qui tient un flambeau, faisant lever en sa présence une tombe, sous laquelle se trouve des armes	27
Quatre savans visitant un lieu rempli de tombeaux à demi-ruinés, et y copiant une inscription à la lumière d'un flambeau, gravé en 1648	28
Une femme assise dans des ruines, environnée de divers instrumens des arts et des sciences, et méditant sur un papier de musique. Pièce emblématique, pour montrer que le temps détruit tout, et qu'il n'y a que la réputation de ceux qui s'attachent à la vertu qui dure éternellement	29
Cette même pièce avec une inscription	29
Un homme ramassant des armures dans des ruines près d'un autre homme debout et appuyé sur un bâton, qui y lit une inscription sur un tombeau; pièce énigmatique sur le peu de durée des choses humaines, gravée en 1655	29
Un jeune homme à cheval conduisant un troupeau au bord d'une rivière	30
Un âne chargé de bagage à la tête d'un troupeau de moutons	30
Des bergers marchant à la queue de leur troupeau; l'un est monté sur un cheval à côté d'un taureau et un autre à pied mene un chien en lesse	31
Une femme à cheval au milieu d'un troupeau de bœufs et de moutons, gravé en manière noire par A. Bouys	32
Une suite de têtes d'hommes et de femmes, la plupart coiffées de turbans; en seize pièces	33
Dix petites planches en forme de vignette de divers grandeurs, représentant des légères esquisses faites par Benedette pour des épreuves de pointe et d'eau-forte	34
Une suite de six têtes dont il y en a quatre de vieillards; la dernière de cette suite est, à ce que l'on prétend, le portrait de Benedette que l'on a déjà vu ci-dessus à la tête de l'œuvre	35-36
Epreuve avant l'adresse de Rossi de l'estampe qui est au bas de la page 22 de ce volume ..	37

Barthélémy Biscaïno. [...]

François Amato [...]

Pièces gravées par différens maîtres d'après Benedette Castiglione

Les bergers adorant l'enfant Jésus nouvellement né; gravé par Ferdinand Gregori	58
Dieu le père apparoissant à la sainte vierge qui est à genoux devant l'enfant Jésus Christ couché dans la crèche; gravé par un anonyme d'après l'estampe originale qui se trouve page 16	59
Les apôtres portant le corps mort de Jésus Christ dans le sépulcre ; gravé par le même anonyme	60
Un vieillard, un jeune homme, une femme et un homme de moyenne âge placés à côté l'un de l'autre, comme s'ils vouloient chanter dans un papier de musique que la femme tient à la main. Ces quatre figures sont en demi-corps, et paroissent être des portraits. Gravé par un anonyme	61
Bust de vieillard vu presque de face et dirigé un peu vers la droite d'où vient le jour. Il a la tête couverte d'un turban orné d'un plumet. Ce morceau est gravé à l'eau-forte par un anonyme, à ce que prétendent quelques uns, quoique sans fondement, d'après un dessein de Benedette	62
Quelques bergers marchant à la queue de leurs troupeaux. Gravé à l'eau-forte par Saint Non	62
Une épreuve avec la lettre de l'estampe qui est à la page 3	63
Une épreuve de la planche qui est à la page 6, après qu'elle a été terminée et publiée par Coypel	64
Une épreuve de la planche qui est à la page 12, après qu'elle a été terminée	65
Une épreuve semblable de la planche qui est à la page 15	66
Esaü se séparant de son frère Jacob ; gravé par Pierre Monaco	67
Jacob gardant les troupeaux de Laban ; gravé par le même	68
Le miracle des eaux amères ; gravé par le même.	69
Départ d'un des fils de Noë pour peupler la terre, gravé par le même	70
Le départ de David de sa maison paternelle ; gravé par le même	71
Une suite de douze estampes gravées à l'eau-forte en 1786 par Cajetan Zompini, savoir : Elle est précédée d'un titre gravé au burin	72
Une fuite en Egypte	73
La résurrection de Lazare	74
Des paysans en marche avec leur troupeau	75
Trois autres sujets semblables; en trois pièces.	76-78
Noë faisant entrer les animeaux dans l'arche	79
Des paysans faisant descendre leur troupeau de hautes collines.....	80
Une marche des paysans et de leurs troupeaux	81
Des centaures apprêtant un repas	82
Un centaure Chiron enseignant un jeune homme Achille à jouer du luth.....	82
Des Centaures occupés de l'étude de la géographie	83