

## Les chimères de la République des Arts.<sup>1</sup> Fonction et expérimentation du fac-similé scientifique dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle

Le principe de sociabilité, tel que défini par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, situe le bien commun au-dessus de l'avantage particulier<sup>2</sup>. Il codifie de la sorte les rapports humains, de même que les échanges qui en découlent. La communication savante repose de ce fait au XVIII<sup>e</sup> siècle sur une série de règles tacites, propres à cet « esprit de sociabilité<sup>3</sup> ». Ainsi, l'ouverture, le partage des connaissances et l'honnêteté intellectuelle sont des composantes essentielles à cette dynamique, qui érige la correspondance en véritable laboratoire des savoirs. Reflet d'une activité scientifique en formation, la lettre trahit ouvertement les pratiques, ainsi que les préoccupations, du groupe social dont elle émerge. Elle offre un accès privilégié à ces opérations et dévoile même, parfois, des savoir-faire oubliés.

Dans ce contexte, l'étude de la correspondance établie entre le connaisseur et collectionneur parisien Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et des lettrés italiens tels que Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), Anton Francesco Gori (1691-1757) ou encore Tommaso Temanza (1705-1789) révèle les arcanes et les conditions d'une certaine *communicatio*, tout en témoignant de l'écriture d'une histoire de l'art. Tant matériels qu'intellectuels, les échanges instaurés au sein de ce cercle érudit placent les Beaux-Arts au centre de leur intérêt. Livres, dessins, estampes, documents archivistiques ou simples informations sur la vie des artistes circulent librement d'un correspondant à l'autre, en comblant par ce biais les lacunes de l'éloignement géographique. Ces relations débouchent également sur des collaborations plus concrètes, quoique souvent oubliées faute de documentation, qui se traduisent notamment par une relecture réciproque de manuscrits en attente de publication. Les nombreuses contributions de P.-J. Mariette à l'édition commentée des *Vite* (1759-1760) de Vasari réalisée

1. Certaines idées présentées ici ont par la suite été reprises et développées par Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, Ashgate, 2014.

2. Voir : DIDEROT D. et D'ALEMBERT J. le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson etc., 1751-1780, t. 15, p. 250-251.

3. *Ibid.*, p. 251.

par G.G. Bottari<sup>4</sup>, visibles uniquement dans leur correspondance conservée à la Biblioteca Corsiniana de Rome, ne fournissent qu'un exemple de cette coutume.

Malgré ces magnifiques succès du partage épistolaire, la transmission des savoirs au XVIII<sup>e</sup> siècle rencontre un obstacle important, régulièrement déploré sous la plume de Mariette : comment donner à l'ami absent une idée exacte d'une œuvre d'art qu'il n'a jamais vue ? Bien que primordial, ce questionnement n'a été jusque-là que peu abordé dans la littérature secondaire. Cette dernière, soit intéressée plus largement par la République des Lettres<sup>5</sup>, soit préoccupée plus spécialement par les enjeux théoriques de la description de l'œuvre d'art<sup>6</sup>, ne s'est que rarement penchée sur les réponses pratiques apportées à ce dilemme. Or, pour annuler cette tension créée par la distance spatiale et temporelle de la correspondance, Mariette expérimente différentes solutions, qui constitueront le fil rouge de mon développement. Ces tentatives se reflétant également dans les écrits publiés par le collectionneur, je me servirai aussi bien de ses livres que de ses lettres pour révéler ces processus.

Prenant position en faveur de la peinture dans le célèbre débat de l'*Ut pictura poesis*, P.-J. Mariette traite sévèrement la description verbale dans son introduction au *Recueil Crozat*, où il la juge insuffisante et trop ouverte à l'interprétation

4. BOTTARI G.G. (éd.), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari [...] corrette da molti errori e illustrate con note*, Rome, Pagliarini, 1759-1760. Pour une première esquisse de cette collaboration, voir : PROSPERI VALENTI RODINÒ S., « Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana », *Paragone*, Anno XXIX, n° 339, 1978, p. 35-62/79-132.

5. Sur les enjeux de la République des Lettres, voir notamment : BERKVEN'S-STEVELINCK Ch., BOTS H. et HÄSELER J. (éd.), *Les grands intermédiaires culturels de la République des Lettres. Études de réseaux de correspondances du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2005 ; BOTS H. et WAQUET F. (éd.), *Commercium Litterarium. La communication dans la République des Lettres, 1600-1750*, Amsterdam/Maarsse, APA-Holland University Press, 1994 ; BOTS H. et WAQUET F., *La République des Lettres*, Paris, Éditions Belin, 1997 ; POMIAN K., « République des lettres : idée utopique et réalité vécue », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 130, mai-août 2004, p. 154-170 ; WAQUET F., « Qu'est-ce que la République des Lettres ? Essai de sémantique historique », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 147, 1989, p. 473-502.

6. Voir entre autres : AURAIX-JONCHIERE P. (éd.), *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003 ; BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Pise, Pacini, 1984 ; BOEHM G. et PFOTENHAUER H. (éd.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1995 ; BONFAIT O. (éd.), *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Rome, Académie de France à Rome, 2004 ; GERMER S. (et al.), *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, n° 31/32, 1997 ; GRIENER P., *La République de l'œil*, Paris, Odile Jacob, 2010 ; LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; RECHT R. (éd.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998 ; ROSENBERG R., « Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 58, 1995, p. 297-318 ; WEBB R., « Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre », *Word & Image*, t. 15, n° 1, 1999, p. 7-18.

personnelle. Il fixe de ce fait les limites du pouvoir descriptif du langage. Afin de soutenir cette argumentation, il base son développement sur un épisode narré par l'Abbé Dubos (1670-1742) dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Ce dernier retrace l'histoire d'une *ekphrasis* laissée par Lucien de Samosate (v. 120-180 ap. J.-C.) dans son œuvre *Hérodote ou Aétion*, qui détaille un tableau représentant les Noces d'Alexandre et de Roxane. Mariette continue à ce sujet :

« Raphaël & plusieurs autres Peintres modernes ont entrepris de faire revivre ce Tableau [...]. Ce qui fait bien voir que la notion que les descriptions donnent d'un Tableau, n'est qu'une notion vague, & combien il s'en faut que l'idée qu'elles en tracent dans notre imagination, ne soit une idée exacte & précise ; nos Peintres, qui tous ont prétendu suivre Lucien pas à pas, ne se sont point rencontrés. En prenant pour modèle la même description, ils ont fait des compositions différentes : Enfin chacun de nous peut avoir appris par sa propre expérience, que l'idée qu'on s'estoit formée d'un Tableau qu'on n'avoit point vû, & qu'on s'estoit faite sur sa description, se trouvoit, quand on venoit à le voir, n'estre qu'une idée chimerique<sup>7</sup>. »

Cette longue citation nous renseigne subrepticement sur une conception absolument capitale véhiculée par le *Recueil Crozat* et transmise ici par P.-J. Mariette : celle de la réception de l'œuvre d'art par le spectateur. L'approche empiriste favorisée dans ce passage fait clairement référence à l'ouvrage fondamental de John Locke (1632-1704) *Essay Concerning Human Understanding*. Publié en anglais en 1690<sup>8</sup> et traduit pour la première fois en français en 1700, l'*Essai philosophique concernant l'entendement humain* connaît une nouvelle édition française en 1729<sup>9</sup>, année de parution du *Recueil Crozat*. La large diffusion de la pensée lockéenne en France, entre autres par l'intermédiaire de l'Abbé Dubos<sup>10</sup>, trouve ici une application directe, quoique légèrement détournée de son contexte initial. Dans son *Essai*, Locke définit les « idées chimeriques » de la façon suivante :

7. CROZAT P. (et al.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France [...]*, Paris, Imprimerie Royale, 1729, introduction de P.-J. Mariette, p. ii.

8. LOCKE J., *An Essay concerning Humane Understanding*, Londres, T. Basset, 1690.

9. LOCKE J., *Essai philosophique concernant l'entendement humain, ou l'on montre quelle est l'étendue de nos connoissances certaines, et la manière dont nous y parvenons*, Amsterdam, Henri Schelte, 1700 (Amsterdam, Pierre Mortier pour l'édition de 1729 que j'utilise).

10. Concernant la réception de la philosophie lockéenne en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir notamment : BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pise, Pacini Editore, 1984 ; BONNO G., *La culture et la civilisation britanniques devant l'opinion française de la Paix d'Utrecht aux Lettres philosophiques (1713-1734)*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1948 ; BONNO G., « Une amitié franco-anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle : John Locke et l'abbé du Bos », *Revue de littérature comparée*, n° 24, 1950, p. 481-520 ; BONNO G., *Les relations intellectuelles de Locke avec la France*, Berkeley, University of California Publications in Modern Philology, 1955 ; HUTCHISON R., *Locke in France 1688-1734*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.

« [...] j'appelle Idées phantastiques ou chimeriques celles qui n'ont point de fondement dans la Nature, ni aucune conformité avec la réalité des choses auxquelles elles se rapportent [...] »<sup>11</sup>.

La reprise littérale de cette expression par P.-J. Mariette condamne la place laissée par la description à l'imagination. L'importance de l'expérience sensible prend toute son ampleur, puisque seule une contemplation directe du tableau permet de compléter cette « idée chimerique » et d'imprimer dans l'esprit humain une image rigoureuse de l'œuvre d'art. Les planches gravées qui accompagnent les descriptions du *Recueil Crozat* offrent ainsi « aux amateurs & aux gens de l'art »<sup>12</sup> la possibilité d'accéder, « sans sortir de leurs Cabinets »<sup>13</sup>, aux richesses des grandes collections privées françaises, de rectifier les idées qu'ils s'étaient formées à leur sujet, et d'enrichir leur mémoire d'images nouvelles. Pascal Griener a démontré récemment l'importance sociale de ce principe de « galerie immatérielle »<sup>14</sup>. Cette problématique se retrouve par ailleurs dans de nombreux ouvrages publiés durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, et a préoccupé les plus grands scientifiques de cette époque. De la sorte, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) se questionne pareillement sur ce problème dans la préface à sa *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* ; ouvrage dans lequel il doit, faute d'illustrations, « [...] aider l'imagination du lecteur en citant d'autres pierres gravées, médailles & monuments déjà publiés, qui ont de la ressemblance avec les pièces dont je parle en leur lieu [...] »<sup>15</sup>. Face à cette lacune éditoriale, le lecteur se voit obligé d'activer des représentations déjà vues ou possédées pour se construire une idée des pierres gravées du Baron de Stosch. Dans notre cas, ce processus me paraît absolument central. Si, comme le souhaite Mariette, seules les gravures du recueil mènent à une véritable intelligibilité des objets étudiés, elles suppléent par ce biais directement à l'érosion de l'autorité textuelle annoncée dans son introduction. Ces nouvelles conditions de lecture modifient alors entièrement le statut du texte, qui peut désormais se distancier de sa tâche descriptive pour devenir finalement un complément analytique de l'image. Cette ouverture enrichit considérablement le discours savant, qui s'avère dès ce moment capable d'approfondir des sujets plus pointus, tels que le contexte de création de l'œuvre d'art, ses compo-

11. *Ibid.*, p. 291.

12. CROZAT P. (et al.), *op. cit.*, p. v.

13. *Ibid.*, p. v.

14. Voir à ce sujet : GRIENER P., *op. cit.*, chap. 3.

15. WINCKELMANN J.J., *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée à son Éminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani*, Florence, André Bonducci, 1760, p. iv. Ce procédé avait déjà été décrit par l'Abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, Aux Colonnes d'Hercule, 1719, p. 352-353) : « Enfin on ne sauroit donner une idée un peu précise des Tableaux à ceux qui ne les ont pas vû absolument, & qui ne connoissent la maniere du Peintre qui les a faits que par voye de comparaison [...]. Nous donnons l'idée du Peintre inconnu en le comparant aux Peintres connus [...] ».

santes stylistiques ou sa facture<sup>16</sup>. En conséquence de cette approche, le *Recueil Crozat* présente la gravure de reproduction dans toute sa force documentaire et la conçoit comme un potentiel substitut de l'original ; prête à préserver son souvenir d'une éventuelle destruction matérielle et, le cas échéant, à le faire revivre. L'art de l'estampe, tel que l'écrit Mariette, conserve « [...] pour la postérité les chefs-d'œuvre de la Peinture »<sup>17</sup>, et devient également dans ce cas un des vecteurs de la circulation des savoirs scientifiques. Cette puissance de la gravure se ressent aussi fortement dans la correspondance de P.-J. Mariette à G.G. Bottari. Il lui explique par exemple :

« Je suis fort de vôtre avis, je voudrois que les graveurs s'abstinsent de graver ce qui l'a déjà été & qu'on ne laisse pas perir tant de belles choses dignes d'être conservées avant qu'on en eut fait au moins des desseins. C'est dans cette vue que j'ai fait dessiner à Florence, à Rome plusieurs tableaux qu'on a point encor gravés & qui ne le seront peut-être jamais [...] »<sup>18</sup>.

Toutefois, pour parvenir à la création d'un parfait *analogon* graphique de l'œuvre d'art, il faut impérativement que la copie s'effectue en sa présence, et dans un contact immédiat avec cette dernière. Si ce mécanisme mimétique traduit une forte volonté de fidélité envers l'original, il participe également aux aspirations scientifiques d'un cercle social. L'observation attentive des œuvres d'art est alors perçue par Mariette et les érudits qui l'entourent comme un instrument analytique fiable, permettant d'éliminer intégralement les fréquentes inexactitudes des estampes de reproduction. Cette méthode, digne des sciences naturelles, offre dès lors au regard de l'amateur un terrain exact sur lequel baser son jugement, et développer ses connaissances. Le rôle du connaisseur demeure celui d'instance de contrôle, qui vérifie minutieusement le résultat final ainsi que son sérieux scientifique. Aussi, lorsque Mariette propose à Bottari de lui envoyer une copie gravée de son fameux dessin de Michel-Ange<sup>19</sup> représentant la main du grand artiste italien, il demande à plusieurs reprises des corrections de la planche et fait ajouter un élément oublié par l'artiste<sup>20</sup> : un signe, qu'il identifie comme le mot *et cetera*, qui se situe dans le coin droit de la feuille. Au-delà de la valeur esthétique du dessin, l'objectif de cette estampe reste clairement celui de transmettre

16. Pour une analyse des origines de cette méthodologie, voir entre autres : LICHTENSTEIN J., *op. cit.*

17. CROZAT P. (et al.), *op. cit.*, p. ii.

18. Lettre de P.-J. MARIETTE à G.G. BOTTARI datée du 11 août 1764, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, cc. 1-161 / 32, E. 27.

19. Sur la fortune de ce dessin, voir notamment : GRIENER P., *op. cit.*, p. 198-206 ; REES J., « Les mains de Michel-Ange. How Eighteenth-Century Connoisseurs Made Sense of the Artist's Hand », *Revue de Synthèse*, t. 132, 6<sup>e</sup> série, n° 1, 2011, p. 53-74.

20. À ce sujet, voir la correspondance MARIETTE-BOTTARI (Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, cc. 1-161 / 32, E. 27) et notamment la lettre datée du 26 janvier 1760.

au bibliothécaire italien une copie conforme de l'œuvre originale, afin qu'il puisse ensuite la publier très précisément dans son édition des *Vite*<sup>21</sup> de Vasari.

Ce procédé de reproduction, favorisé par P.-J. Mariette dans la majorité de ses écrits publiés ou épistolaires, paraît toutefois, dans certains cas, atteindre ses limites. Si les doutes du savant à ce propos ne sont pas perceptibles dans ses publications, ils se dévoilent par contre de façon très prégnante dans sa correspondance. Mariette semble prendre conscience d'un problème épistémologique et cognitif inhérent à l'art de la gravure : comment reproduire la manière d'un artiste défunt à travers le burin d'un artiste contemporain ? Et quel est le niveau de fiabilité d'une telle pratique ? Ses inquiétudes se ressentent pleinement dans une lettre à Bottari, datée du 28 octobre 1763. Mariette y remercie chaleureusement le lettré italien des gravures reçues par la dernière poste, dont une Sainte Vierge exécutée d'après l'artiste flamand Antoine Van Dyck (1599-1641). Cette estampe provoque la critique suivante :

« [...] s'il m'est permis d'en dire mon avis, on n'y reconnoit point la manière du Peintre. Plus le graveur y a voulu apporter de soin & y mettre de la propreté, plus il en a banni cette ame & ce feu qui animent le pinceau de Van Dyck, & qu'on ne trouve, il en faut convenir que dans les pieces qui ont été gravées aux Pays-Bas de son vivant & sous ses yeux. Il semble que la manière caractéristique de chaque grand maître s'éteint avec eux & n'est bien comprise que par ceux qui les ont vû opérer. [...] J'en viens de faire l'expérience. Je l'ai éprouvé à la réception des Estampes d'après les belles Peintures de Dominiquin à Grotta-Ferrata. À peine me donnent-elles une idée de la composition. Je ne suis pas fâché de les avoir, on y apprend encore davantage que dans de simples descriptions<sup>22</sup>. »

Si la gravure impose toujours sa préséance à la description verbale, Mariette soulève cependant une difficulté supplémentaire liée aux conditions de création de l'œuvre d'art. Se plaçant dans une conception néoplatonicienne, transmise dans l'esthétique classique par des penseurs comme l'Abbé Dubos ou André Félibien (1619-1695), P.-J. Mariette distingue en réalité deux phases consécutives d'élaboration, qui définissent entièrement le travail artistique : l'Idée imaginée par l'artiste dans son esprit, qui peut ensuite prendre forme, sans que cela soit pourtant une obligation, dans l'œuvre d'art. C'est notamment dans cette optique que Mariette perçoit l'art du dessin comme l'expression de la « première pensée<sup>23</sup> » de l'artiste, et qu'il le collectionne avec tant de passion.

21. BOTTARI G.G. (éd.), *op. cit.*

22. Lettre de P.-J. MARIETTE à G.G. BOTTARI datée du 28 octobre 1763, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, cc. 1-161 / 32, E. 27.

23. Voir par exemple : GORI A.F., *Vita di Michelangelo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino, pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi, seconda edizione corretta ed accresciuta di varie annotazioni col ritratto del medesimo ed altre figure in rame*, Florence, Gaetano

Jusqu'à la reproduction gravée fonctionnait à merveille, puisqu'elle permettait de communiquer cette idée réalisée sur la toile ou sur le papier. Mais son fort intérêt pour la manière des artistes et donc pour la matière de l'œuvre, ou plus précisément pour l'« empreinte laissée par la main de l'artiste dans la matérialité de l'œuvre<sup>24</sup> », le pousse à remarquer que l'image ne pourra jamais être véritablement fidèle et suffisante. Elle restera éternellement de marbre face à la main induplicable du génie artistique. Pire que cela, la copie pervertit irrémédiablement l'original en y introduisant, malgré elle, le savoir-faire de l'imitateur, et rompt ainsi totalement l'illusion mimétique. Cette ambivalence provient directement de la constatation que l'histoire de l'art se compose de styles différents, dépendants d'une époque et d'une aire géographique. Face à cet acquis théorique, l'amateur ne peut qu'admettre l'insuffisance des techniques de reproduction mises au point et reconnaître son impuissance : « [...] la manière caractéristique de chaque grand maître, dit-il, s'éteint avec eux ». Ce regret sera la source d'une anxiété palpable durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle concernant la conservation et la restauration du patrimoine artistique, et qui débouchera progressivement sur la création des musées publics. Noémie Étienne a admirablement démontré ces mécanismes dans ses différentes recherches<sup>25</sup>. P.-J. Mariette tentera malgré tout d'améliorer cette situation en faisant appel à deux types d'intermédiaire dans sa course désespérée au fac-similé scientifique : l'un mécanique, l'autre humain.

Il se sert tout d'abord d'une machine, appelée *le singe*, qui lui offre la possibilité de copier une œuvre d'art, en évitant d'y intégrer la main d'une seconde personne. Il s'agit d'un pantographe, instrument qui, selon l'*Encyclopédie*, « [...] sert à copier le trait de toutes sortes de dessins & de tableaux, & à les réduire, si l'on veut, en grand ou en petit<sup>26</sup> ». Cet outil, inventé en 1603 par l'astronome allemand Christoph Scheiner (1575-1650), se voit présenté dans une version améliorée à l'Académie des Sciences en 1743 par Claude Langlois (1703-1756), ingénieur du roi<sup>27</sup>. La transposition de cet appareil dans les domaines de l'imprimerie et des Beaux-Arts semble être survenue rapidement après cette date. Mariette l'utilise en tous les cas en 1759 pour envoyer à G.G. Bottari une réduction irréprochable de son dessin du Tombeau de Jules II par Michel-Ange. Il avait précédemment essayé,

Albizzini, 1746, notes de P.-J. Mariette, p. 69 : « J'ay le dessein, ou première pensée, que M. Ange a faite pour cette admirable statue ».

24. J'emprunte cette description à l'introduction de l'ouvrage *Aux limites de l'imitation. L'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 10.

25. ÉTIENNE N., *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

26. DIDEROT D. et D'ALEMBERT J. le Rond (éd.), t. 11, p. 827.

27. À ce sujet, voir : *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, Paris, Imprimerie Royale, 1746, Année 1743, p. 171-172.

en vain, de travailler avec plusieurs artistes afin d'en obtenir une copie conforme<sup>28</sup>. Bien que cette dernière ne soit pas faite « avec le même esprit que l'original », il insiste vigoureusement sur sa similitude :

« Je vous le repete, Monsieur, la copie que vous avez est exacte, & je puis d'autant mieux vous le certifier que c'est moi-même qui l'ai faite<sup>29</sup>. »

En revendiquant pareillement l'exécution de la reproduction, P.-J. Mariette annihile immédiatement les doutes potentiels de son correspondant, et valide *de facto* l'expérience. Il s'investit en outre d'un rôle particulier. Tandis qu'il se limitait précédemment à simplement vérifier le travail de l'artiste et à le juger, il se place cette fois en réel acteur du processus. Ce contact tactile, et non plus seulement oculaire, avec l'œuvre d'art fait revivre l'acte créateur, et donne à Mariette un accès privilégié à la matérialité du dessin. Pour reprendre une élégante expression de Joachim Rees, le connaisseur se change en Pygmalion moderne « [...] under whose eyes an immobile work of art was about to turn into a living agent of art history<sup>30</sup> ». Grâce à la machine, il se positionne de surcroît en intermédiaire impartial, presque invisible, entre l'Idée première de l'artiste et sa réception par Bottari, ou par tout autre spectateur. Cette pratique redéfinit partiellement le statut de l'amateur qui, de ce fait, incarne la seule instance apte à traduire l'esprit artistique, à le respecter ainsi qu'à le servir en favorisant sa diffusion et, par conséquent, sa connaissance. Cet élément fait écho à l'Avertissement du *Traité des pierres gravées* publié par P.-J. Mariette en 1750, dans lequel il explique sa méthodologie de la façon suivante :

« [...] je suivis pas à pas l'origine & les progrès de la Gravûre chez les Anciens. [...] Je m'attachai ensuite à distinguer les différentes manières de graver des Grecs & des Romains & des autres anciens Peuples, & à rendre cette différence palpable aux yeux des Amateurs, en leur dévoilant tout ce qui les caractérise<sup>31</sup>. »

Plus qu'un simple écrit sur les pierres antiques, le traité réalisé par Mariette souhaite réactiver le faire des anciens en le rendant visuellement présent. Chaque lecteur pourra ainsi profiter du caractère performatif de cet ouvrage pour retourner aux sources de l'art ancien, et toucher littéralement du regard la main de ces grands maîtres. Les options choisies pour y parvenir sont toutefois différentes, car plus adaptées au cas spécifique des pierres gravées.

28. Lettre de P.-J. MARIETTE à G.G. BOTTARI datée du 9 septembre 1759, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, cc. 1-161 / 32, E. 27.

29. *Ibid.*

30. REES J., *op. cit.*, p. 68.

31. MARIETTE P.-J., *Traité des pierres gravées*, Paris, chez l'Auteur, 1750, p. 1-II.

Entre les collectionneurs de pierres fines, la mode est, à l'époque, à l'échange d'empreintes en cire, en soufre ou en plâtre tirées directement des pièces originales<sup>32</sup>. Quoique transmettant une image inversée par rapport à ces dernières, les copies n'en sont pas moins jugées extrêmement fidèles. Elles facilitent amplement les échanges épistolaires et font le bonheur des spécialistes en enrichissant leur cabinet. Cette technique, fréquemment employée par P.-J. Mariette dans sa correspondance, fonde la pratique adoptée pour les reproductions de son *Traité des pierres gravées*. Celui-ci se basant prioritairement sur les pierres du cabinet du roi, Mariette débute son travail en réalisant des empreintes des objets sélectionnés. Il choisit ensuite rigoureusement l'artiste avec lequel il collabore pour la confection des dessins. Il s'agit d'Edme Bouchardon (1698-1762), « le plus excellent homme que nous ayons<sup>33</sup> » selon l'auteur, et qui a étudié l'antique à Rome, pendant près de dix ans, « en l'apprenant pour ainsi dire par cœur<sup>34</sup> ». Ce maître a donc beau être un contemporain de Mariette, ses dessins sont irréprochables, car il aime et comprend l'art antique à la perfection. Il parvient ainsi à neutraliser sa main et sa sensibilité de dix-huitième pour se plonger corps et âme dans l'esprit des Anciens. Cette conviction mènera Mariette à engager Bouchardon presque systématiquement lorsqu'il sera question d'imiter des objets antiques. Ainsi, quand A.F. Gori demande à P.-J. Mariette une copie du diptyque du Consul Flavius Anastasius Magnus, conservé à la Bibliothèque Royale, pour sa publication *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum* (1759)<sup>35</sup>, son correspondant parisien lui répond :

« Je vous ay promis que vous auriez une épreuve de l'estampe qui a été gravée autrefois d'après le Dyptique qui est à la Bibliothéque du Roy & je vous tiens parole. Je vais même au dela de mon engagement car je vous envoie en même tems un dessin du même Dyptique tout autrement exact que l'estampe. Lorsque je confrontai pour la première fois celle-ci avec l'original antique je fus, je vous avoue, revolté du peu de ressemblance qu'il y avoit entre l'un & l'autre & je resolu des lors d'en faire faire un nouveau dessein. [...] Il n'étoit plus question que de trouver un dessinateur exact, & rien n'est si difficile. Si c'est un peintre supérieur dans son art, il a ordinairement une manière faite à laquelle il ne manque pas de rapporter tout ce qui sort d'entre ses mains. Si au contraire on s'adresse à un

32. Pour plus d'informations à ce sujet, voir : *Ibid.*, p. 230 et suiv.

33. Lettre de P.-J. MARIETTE à A.F. GORI datée du 20 octobre 1747, Florence, Biblioteca Marucelliana, fonds Gori, ms. B.VII.18., f°225.

34. CHENNEVIÈRES Ph. de et MONTAIGLON A. de (éd.), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, Dumoulin, 1851-1862, t. 1, p. 163.

35. Il s'agit d'une œuvre posthume : GORI A.F., *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum [...]*, Florence, Gaetano Albizzini, 1759.

Dessinateur ordinaire, il s'en acquitte mal ; & d'une ou d'autre manière, il arrive que l'imitation ne se fait que tres imparfaitement<sup>36</sup>. »

Face à cette impasse, déjà évoquée dans la lettre à Bottari d'octobre 1763, Mariette divulgue finalement sa botte secrète :

« Je vous puis assurer que c'est comme si vous aviez l'original sous les yeux. Si je vous disois que celui qui a bien voulu prendre le soin est M. Bouchardon, [...] vous seriez étonné de ce qu'il a bien voulu s'abaisser à quelque chose qui en apparence étoit si peu digne de lui ; mais cet habile homme aime passionnement l'Antique & tout ce qui en porte le nom lui devient respectable<sup>37</sup>. »

L'artiste équilibre merveilleusement la situation. Il est suffisamment talentueux pour que son trait soit absolument fiable, mais aussi suffisamment modeste pour s'effacer face aux génies antiques : « Je vous puis assurer que c'est comme si vous aviez l'original sous les yeux ». Ou comment, en résumé, *facere similem*.

Les résultats obtenus par P.-J. Mariette dans sa quête au fac-similé scientifique sont sans retour : « [...] la manière caractéristique de chaque maître s'éteint avec eux ». Si la matérialité de l'œuvre reste une caractéristique de l'original, il demeure toutefois possible d'obtenir des copies fidèles de l'Idée artistique en utilisant des moyens de reproduction que Mariette désire neutres, dans le sens où ils annihileraient l'emprunte laissée au cours du processus reproductif par une main étrangère. Les recherches menées par le savant dans ce domaine le poussent à expérimenter diverses méthodologies, dont sa correspondance a fort heureusement conservé des traces très précieuses. Ainsi, l'intervention mécanique et le recours à une main artistique soumise à une ligne morale apparaissent comme des solutions satisfaisantes. Dans cette optique, la copie est valorisée pour son statut documentaire, tout en devenant un outil fondamental de la *communicatio* savante. Grâce à elle, les correspondants sont en mesure de se transmettre des données scientifiquement valables, sur lesquelles baser leurs discussions ainsi que leurs connaissances. En comblant pareillement une faille du système épistolaire, les techniques de reproduction proposées par P.-J. Mariette sauvent ce commerce intellectuel d'une rupture certaine et dissolvent au final les dernières « idées chimériques » de la République des Arts.

Valérie KOBİ  
Université de Neuchâtel

36. Lettre de P.-J. MARIETTE à A.F. GORI datée du 20 octobre 1747, Florence, Biblioteca Marucelliana, fonds Gori, ms. B.VII.18, f°225.

37. *Ibid.*

## Bibliographie

### Sources

Correspondance de Giovanni Gaetano BOTTARI, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606-32, E. 27.

Correspondance de Anton Francesco GORI, Florence, Biblioteca Marucelliana, fonds Gori, ms. B.VII.18.

### Sources imprimées

BOTTARI G. G. (éd.), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari [...] corrette da molti errori e illustrate con note*, Rome, Pagliarini, 1759-1760.

CHENNEVIÈRES Ph. de et MONTAIGLON A. de (éd.), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, Dumoulin, 1851-1862.

CROZAT P. (et al.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France [...]*, Paris, Imprimerie Royale, 1729.

DIDEROT D. et D'ALEMBERT J. le Rond (éd.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson etc., 1751-1780.

DUBOS J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Aux Colonnes d'Hercule, 1719.

GORI A. F., *Vita di Michelangelo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino, pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi, seconda edizione corretta ed accresciuta di varie annotazioni col ritratto del medesimo ed altre figure in rame*, Florence, Gaetano Albizzini, 1746.

GORI A. F., *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum [...]*, Florence, Gaetano Albizzini, 1759.

INCONNU, « Pantographe », *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, Paris, Imprimerie Royale, 1746, Année 1743, p. 171-172.

LOCKE J., *An Essay concerning Humane Understanding*, Londres, T. Basset, 1690.

—, *Essai philosophique concernant l'entendement humain, ou l'on montre quelle est l'étendue de nos connoissances certaines, et la manière dont nous y parvenons*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1729 [1700].

MARIETTE P.-J., *Traité des pierres gravées*, Paris, chez l'Auteur, 1750.

WINCKELMANN J.J., *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée à son Éminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani*, Florence, André Bonducci, 1760.

### Littérature secondaire

AURAX-JONCHIERE P. (éd.), *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

- BECQ A., *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Pise, Pacini, 1984.
- BERKVENNS-STEVELINCK Ch., BOTS H. et HÄSELER J. (éd.), *Les grands intermédiaires culturels de la République des Lettres. Études de réseaux de correspondances du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- BOEHM G. et PFOTENHAUER H. (éd.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- BONEFAIT O. (éd.), *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Rome, Académie de France à Rome, 2004.
- BONNO G., *La culture et la civilisation britanniques devant l'opinion française de la Paix d'Utrecht aux Lettres philosophiques (1713-1734)*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1948.
- BONNO G., « Une amitié franco-anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle : John Locke et l'abbé du Bos », *Revue de littérature comparée*, n° 24, 1950, p. 481-520.
- BONNO G., *Les relations intellectuelles de Locke avec la France*, Berkeley, University of California Publications in Modern Philology, 1955.
- BOTS H. et WAQUET F. (éd.), *Commercium Litterarium. La communication dans la République des Lettres, 1600-1750*, Amsterdam/Maarsse, APA-Holland University Press, 1994.
- BOTS H. et WAQUET F., *La République des Lettres*, Paris, Éditions Belin, 1997.
- DEKONINCK R., GUIDERDONI-BRUSLÉ A. et KREMER N. (dir.), *Aux limites de l'imitation. L'Ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- ÉTIENNE N., *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- GERMER S. (et al.), *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720. Revue d'esthétique*, n° 31/32, 1997.
- GRIENER P., *La République de l'œil*, Paris, Odile Jacob, 2010.
- HUTCHISON R., *Locke in France 1688-1734*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.
- LICHTENSTEIN J., *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- POMIAN K., « République des lettres : idée utopique et réalité vécue », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 130, mai-août 2004, p. 154-170.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ S., « Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana », *Paragone*, Anno XXIX, n° 339, 1978, p. 35-62/79-132.
- RECHT R. (éd.), *Le texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

- REES J., « Les mains de Michel-Ange. How Eighteenth-Century Connoisseurs Made Sense of the Artist's Hand », *Revue de Synthèse*, t. 132, 6<sup>e</sup> série, n° 1, 2011, p. 53-74.
- ROSENBERG R., « Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 58, 1995, p. 297-318.
- WAQUET F., « Qu'est-ce que la République des Lettres ? Essai de sémantique historique », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 147, 1989, p. 473-502.
- WEBB R., « Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre », *Word & Image*, t. 15, n° 1, 1999, p. 7-18.