

VALÉRIE KOBİ (NEUCHÂTEL)

L'art de cacher son or. Le cabinet du collectionneur d'après
Pierre-Jean Mariette (1694-1774)

Der Briefwechsel des französischen Gelehrten, Verlegers und Kunstliebhabers Pierre-Jean Mariette bietet ein eindrucksvolles Beispiel einer für die Kultur des 18. Jahrhunderts wichtigen Wissens- und Kommunikationsform, die im Kabinett des Sammlers, das Mariette mit Leidenschaft und Sorgfalt pflegte, einen anschaulichen Ausdruck findet. Das Kabinett bezeichnet dabei im Kontext der *République des Lettres* zunächst ein Paradox, insofern hier aus dem Rückzugsort des Privaten die Grundlagen eines gelehrten und künstlerischen Austauschs geschaffen werden, der seinem Begriff nach ein öffentlicher und universaler sein will. Ihren besonderen Reiz und ihre spezifische Wirkung bezieht die Zugewandene des gebildeten Sammlers dabei nicht zuletzt daraus, dass sie ein sowohl transnationales als auch interdisziplinäres, verschiedene Künste umfassendes Netzwerk der literarischen und ästhetischen Diskussion eröffnet.

The correspondence of the French editor, man of letters and arts connoisseur Pierre-Jean Mariette offers an instructive example of a particular form of knowledge and communication essential to 18th century culture. This form of knowledge finds a tangible expression in the mode of collecting which Mariette cultivated with diligence and passion. In the context of the *République des Lettres*, the collector's room apparently marks a paradox: Departing from a private place of retreat, the collector lays the foundations of a literary and artistic exchange which by its nature aims at public expression and universality. Moreover Mariette's approach derives its particular charm and effectiveness from its transnational and interdisciplinary character. It opens an extensive network of literary and aesthetic discussion embracing different arts and forms of knowledge.

Lieu délicieux de retrait, de réflexion et d'étude, le cabinet du collectionneur assume au XVIII^{ème} siècle une fonction scientifique nouvelle. Tel un laboratoire feutré au sein de la demeure, il devient l'endroit propice à l'analyse de la collection et à l'élaboration d'une histoire de l'art. Ces douces recherches en solitaire, menées entre livres et œuvres d'art, se complètent par la correspondance érudite. Face aux doutes de la recherche, le commerce épistolaire incarne un refuge amical, un soutien ou un échange permettant de répondre aux interrogations soulevées. De la sorte, la communication d'informations parfait la réflexion personnelle, et s'érige en outil essentiel de la démarche intellectuelle. Ce système ambivalent cristallise un paradoxe central de l'histoire des savoirs à l'époque des Lumières: alors que la République des Lettres (et des Arts) dessine un lieu public, universel, aux débats scientifiques, l'amateur d'art y contribue substantiellement à partir d'un espace éminemment privé : le cabinet.

Si la circulation des idées entre ces deux entités a déjà été magnifiquement explorée par Françoise Waquet, Hans Bots et Krzysztof Pomian¹, les modalités régissant la construction des connaissances, de leur naissance à l'abri du cabinet d'étude à leur matérialisation écrite, demeurent en revanche trop peu étudiées. Une définition circonstanciée des pratiques et des instruments utilisés par le collectionneur d'art offre dès lors un accès privilégié à ce processus, tout en permettant une meilleure compréhension de son développement. Figure emblématique de la République des Lettres, Pierre-Jean Mariette² (1694-1774) repré-

¹ Voir notamment: Françoise Waquet, « Qu'est-ce que la République des Lettres ? Essai de sémantique historique », in: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n°147, 1989, pp. 473 – 502; Hans Bots, Françoise Waquet (éds.): *Commercium Litterarium. La communication dans la République des Lettres, 1600-1750*, Amsterdam/Maarsse: APA-Holland University Press, 1994; Hans Bots, Françoise Waquet: *La République des Lettres*, Paris: Editions Belin, 1997; Krzysztof Pomian, « République des lettres: idée utopique et réalité vécue », in: *Le débat: histoire, politique, société*, n°130, mai-août 2004, pp. 154 – 170; Christiane Berkvens-Stevelinck, Hans Bots, Jens Häselser (éds.): *Les grands intermédiaires culturels de la République des Lettres. Etudes de réseaux de correspondances du XVI^e au XVIII^e siècles*, Paris: Honoré Champion, 2005.

² Sur P.-J. Mariette, voir entre autres: Roseline Bacou (et al.): *Le Cabinet d'un Grand Amateur: P.-J. Mariette 1694-1774. Dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle*, Catalogue d'exposition, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1967; Roseline Bacou: *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Milano: Silvana Ed., 1982; Alessandro Bettagno: « 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. 82 – 86; Per Bjurström, « Crozat, Mariette, Tessin et le *Libro de' disegni* de Vasari », 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; Jean Cailleux: « Apud Mariette et Amicos », in: *The Burlington Magazine*, vol. 109, n°773, 1967, pp. 1 – 6; Marjorie B. Cohn: *A noble collection: the Spencer albums of old master prints*, Cambridge Mass.: Fogg Art Museum Harvard University Art Museums, 1992; Christian Dittrich: « Heinecken und Mariette: eine Untersuchung zur Erwerbspolitik des Dresdener Kupferstichkabinetts im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts », in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, XIII, 1981, pp. 43 – 66; Jules-Antoine Dumesnil: *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs liaisons avec les artistes*, T. I, Genève: Minkoff, 1973 [1856]; Dominique Le Marois: « Les montages de dessins au XVIII^e siècle: l'exemple de Mariette », in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1982, pp. 87 – 96; Marie-Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud (dir.): *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, Roi du Portugal*, Paris: BNF, 1996-2003; Harald Marx: « Pierre-Jean Mariette und Dresden », in: *Dresdener Kunstblätter. Monatschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, vol. 23, n°3, 1979, pp. 77 – 87; Harald Marx: « Christian Heinrich von Heinecken et Pierre-Jean Mariette », in: *Dresde ou la rêve des Princes*, Dijon: Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 149 – 157; Catherine Monbeig-Goguel: « Sante Pacini, dessinateur: réflexions sur les copies pour la reproduction à Florence au XVIII^e siècle de Gaburri à Mariette », in: *Disegno: actes du colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, 1991, pp. 63-76; Krzysztof Pomian: « Mariette et Winckelmann », in: *Revue Germanique Internationale*, n°13, 2000, pp. 11 – 38; Baldine Saint Girons: « Un type universel: le cabinet du collectionneur. L'exemple de Mariette selon Joly », in: *Les collections. Fables et programmes*, Seyssel:

sente, pour ce faire, un exemple idéal. La fascination exercée par sa personnalité marque en effet l'historiographie des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles; au point de l'ériger en légende de la *connoisseurship*. « Uno dei più bei geni [...] del nostro secolo »³ pour Tommaso Temanza, « [...] le plus illustré des amateurs français »⁴ selon Jules-Antoine Dumesnil et reconnu comme un « exceptionnel collectionneur »⁵ par Roseline Bacou, les superlatifs ne manquent pas afin de désigner l'homme et son savoir. Pourtant, nul ne s'est véritablement questionné sur la manière dont cet érudit a patiemment réuni les connaissances nécessaires à l'élaboration de ce mythe, ni sur les mécanismes inhérents à sa fabrication. Or, les arcanes de sa réputation reposent en réalité sur un faisceau extrêmement complexe de facteurs, que je souhaite déterminer ici. Dans ce but, je désire tout d'abord présenter la formation reçue par P.-J. Mariette jusqu'à son entrée dans la République des Lettres; pour ensuite examiner sa méthode de travail et sa manière si particulière de transmettre son savoir. Quels dispositifs a-t-il favorisés, pour quelles répercussions ?

P.-J. Mariette, fils de libraire-éditeur et héritier d'un savoir-faire endogène transmis depuis trois générations, débute dans le métier en se formant au contact du fonds de commerce des Colonnes d'Hercule, et de la collection familiale d'estampes. Cet apprentissage pratique se complète d'une éducation intellectuelle suivie au très prestigieux Collège des Jésuites de Paris⁶. Les liens professionnels qui unissent son père Jean Mariette (1660-1742) au Prince Eugène de Savoie (1663-1736) lui permettent ensuite, à l'âge de vingt-trois ans, de partir à Vienne afin de réorganiser entièrement la collection princière⁷. Ce voyage initiatique durera deux ans, du printemps 1717 à l'été 1719, et le mènera de Bruxelles à Vienne, puis de Vienne à Naples. Le jeune homme en profite, comme il le dit si bien à son père, pour « imparare e rendermi più sapiente nella

Champ Vallon, 1993, pp. 54 – 62; Barbara Scott, « Pierre-Jean Mariette. Scholar and Connoisseur », in: *Apollo*, janvier 1973, pp. 54 – 59; Kristel Smentek: « The collector's cut: Why Pierre-Jean Mariette tore up his drawings and put them back together again », in: *Master drawings*, 2008/1, pp. 36 – 60; Kristel Smentek: « Pierre-Jean Mariette, le connaisseur d'estampes », in: *L'estampe un art multiple à la portée de tous ?*, Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2008, pp. 157 – 170.

³ Giovanni Bottari: *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII^e*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976 [1757-1773], vol. 8, p. 238.

⁴ Jules Antoine Dumesnil: *Histoire des plus célèbres amateurs français*, p. 1.

⁵ Roseline Bacou (et al.): *Le Cabinet d'un Grand Amateur*, p. 17.

⁶ Jules Antoine Dumesnil: *Histoire des plus célèbres amateurs français*, p. 2.

⁷ Pour plus d'informations: Roseline Bacou: *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette*, p. 6 et suiv.; de même que la correspondance échangée entre P.-J. Mariette et son père durant ce voyage, principale source d'informations à ce sujet (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9 et b10).

mia professione »⁸ et s'aperçoit « qu'à force de voir on devient plus hardy connoisseur [...] »⁹. Ce constat l'encourage à acheter ses premiers dessins, véritable outil aidant à définir la manière d'un artiste¹⁰. De professionnel de l'estampe, il devient alors collectionneur et homme de cabinet. Contrairement à son père qui, bien qu'expert, a sa vie durant utilisé ses connaissances à des fins commerciales, P.-J. Mariette favorise rapidement l'aspect intellectuel de son emploi, au détriment de l'entreprise familiale. Ce sacrifice hédoniste atteint son paroxysme en 1750 par la vente de son négoce, geste qui lui ouvre les portes de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Sa position d'amateur d'art se trouve dorénavant officialisée, et son passé mercantile oublié. Cette évolution semble correspondre à une tendance plus générale du milieu marchand, décrite par Francesco Angiolini et Daniel Roche dans leur ouvrage *Cultures et formations négociantes dans l'Europe moderne*:

Acquérir les connaissances endogènes suffit à la reproduction du groupe et de ses activités, multiplier les savoirs exogènes et une qualification supérieure risque d'interrompre la continuité professionnelle qui, pour le milieu, est la plus importante.¹¹

De façon tout à fait significative, la correspondance de P.-J. Mariette affirme une volonté de distanciation face à ses origines bourgeoises : les mentions de son labeur pratique s'y font rares, tandis que les références à sa collection et à ses recherches scientifiques sont multiples. De surcroît, il inscrit ses ancêtres dans une tradition littéraire, plus couramment nobiliaire, en soulignant la généreuse protection accordée par le premier libraire-éditeur de la famille - son arrière-grand-père Pierre I Mariette (1603-1657) - à Stefano della Bella (1610-1664) lors de son séjour parisien¹².

⁸ Lettre de P.-J. Mariette à son père, 11 décembre 1717 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9).

⁹ Lettre de P.-J. Mariette à son père, 27 novembre 1717 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9).

¹⁰ Christian Michel : « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles: de l'utilisation à l'étude désintéressée », in: *Revue de l'art*, n°143, 2004/1, pp. 27 - 34.

¹¹ Franco Angiolini, Daniel Roche (éds.) : *Cultures et formations négociantes dans l'Europe moderne*, Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1995, p. 278.

¹² « [...] Io ho anche avuto tutto quel che desideravo di Stefano della Bella, e moi padre si può vantare di avere una delle più belle raccolte di questo bravo intagliatore. Egli era amico de casa nostra, dove egli ha molto lavorato dal tempo che arrivò a Parigi. Comechè egli vide che moi nonno stimava infinitamente le sue opere, gli donò tutte quelle che aveva fatte [...] », (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 2, p. 271); « Mi raccomando sempre a voi per l'altre stampe di Stefanino [...] Io vedrei con piacere le altre opere di questo eccelente maestro per compimento di quelle che mio padre conserva nel suo gabinetto, dove si trovano stampe tanto più singolari, quanto che la Bella le fece a posta per mio nonno; ed ho sentito dire che egli stava in casa nostra. Qualche è certo si è, che partendo per Italia ci lascio per pegno della sua amicizia uno de' suoi più perfetti disegni [...] e questo bel disegno si è

Ce besoin permanent de valorisation offre fort heureusement de précieux indices sur la méthode de travail du savant, et sur la composition de son cabinet d'étude :

Félicitons-nous de cultiver les muses ; elles sont tranquilles ; les plaisirs qu'elles font goûter font oublier tous les autres. Mais il faut pour cela aimer à résider dans son cabinet, y feuilleter des livres, y étudier de beaux tableaux, de belles sculptures, avoir en sa possession des dessins, des estampes et généralement tout ce qui peut nourrir le goût. Avec de telles ressources, on est sûr de braver l'ennui et de passer des jours heureux.¹³

Voici subrepticement dévoilés les instruments du connaisseur. Comme le mentionne Hugues-Adrien Joly (1718-1800) dans ses *Raisons puissantes [...] pour acquérir le cabinet de feu M. Mariette*¹⁴ (1775), les dessins et les estampes forment le cœur de son cabinet, en même temps que le corps immortel, presque sublimé, du collectionneur :

On peut acquérir un diamant, une statue, un tableau ; mais on ne pourra jamais, même à prix d'argent, rassembler un cabinet de desseins et d'estampes tel que celui de feu M. Mariette [...] C'est l'auteur du savant Traité des pierres gravées du Cabinet de Sa Majesté, qui pour un moment, est encore entier.¹⁵

La confusion qui s'opère ici entre l'être humain et les *membra disjecta* de sa collection donne à cette dernière une incroyable force représentative. Telle une œuvre d'art totale dont les morceaux seraient soigneusement choisis et consciemment ordonnés, le cabinet incarne substantiellement l'esprit et le projet de son créateur. Or, dans le cas de P.-J. Mariette, cet ensemble trahit indubitablement un puissant désir de savoir ; les estampes et les dessins de l'érudit se complétant à merveille dans leur finalité. D'un côté, les premières tendent à l'achèvement et à l'exhaustivité, par la quête illusoire de l'œuvre intégral des artistes. Elles proposent de la sorte une histoire globale de l'art, et de ses formes.

conservato in casa nostra con tutta la stima che merita. », (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 2, p. 285).

¹³ Charles Nisard (éd.) : *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec Paciaudi, Barthélemy et P. Mariette*, Paris: Imprimerie nationale, 1877, vol. 2, p. 357. Lettre de P.-J. Mariette à P. Paciaudi, 28 février 1768.

¹⁴ Hugues-Adrien Joly : *Raisons puissantes adoptées par M. Bignon, pour acquérir le cabinet de feu M. Mariette et le réunir à celui de sa Majesté, présentées à Mgr de Lamoignon de Malesherbes, ministre secrétaire d'Etat de la Maison du Roy, par le sieur Joly, garde du Cabinet des planches gravées et estampes de la Bibliothèque du Roy, le 4 septembre 1775*. Ce document manuscrit préface le catalogue Mariette conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Rés.-Yd-104(1)-8 (Paris, BNF, Département des estampes et de la photographie). Le texte est également reproduit dans: Jules Antoine Dumesnil : *Histoire des plus célèbres amateurs français*, pp. 385 - 389. Pour une analyse des *Raisons*, voir: Saint Girons, *Un type universel*, pp. 54 - 62.

¹⁵ Hugues-Adrien Joly : *Raisons puissantes adoptées par M. Bignon 1775*.

De l'autre, les seconds, scrupuleusement sélectionnés, doivent irrémédiablement caractériser le style de son exécutant, et se révéler irréprochables. Leurs spécificités affûtent l'œil de l'amateur et l'entraînent à la science de l'attribution ; activité extrêmement pointue, relevant de l'aptitude des véritables connaisseurs.

La conception de cette collection par P.-J. Mariette repose avant tout sur une méthode de travail terriblement efficace, héritée d'une pratique familiale. En effet, l'outil principal du commerce des Mariette père et fils consiste en une série de catalogues raisonnés¹⁶, listant les œuvres d'un grand nombre d'artistes européens. Ces catalogues manuscrits trouvent leur origine dans le voyage viennois de P.-J. Mariette¹⁷ mais seront ensuite enrichis au cours des ans, et au contact de diverses collections. Par cet exercice caméralistique, les connaisseurs délimitent des corpus, ainsi que des réseaux artistiques en créant un admirable système épistémologique. Ils proposent des attributions, ainsi que des classifications, et tissent patiemment des liens entre les différents maîtres¹⁸. En

¹⁶ Il s'agit des *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, conservées au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France (réserve Ya2-4 (1-11)-petit fol.). Il manque certainement une partie des notes dans le corpus actuellement conservé à la BNF, et l'attribution de ces autographes reste controversée. Tandis qu'Hélène Adhémar estime que ces notes sont avant tout le résultat du travail de J. Mariette, avec des adjonctions de son fils Pierre-Jean, Gérard Burdon minimise cet avis en soulignant que l'écriture des catalogues est assignable à P.-J. Mariette. G. Burdon semble toutefois ignorer l'existence de la correspondance échangée entre les deux hommes durant le voyage viennois (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9 et b10), qui donne d'irremplaçables informations sur leur manière de travailler et de collaborer. De surcroît, ces deux auteurs négligent les modifications subies par ces manuscrits lors de leur achat par la BNF (brochage de documents divers et modification du système de classement), qui ont considérablement dénaturés les manuscrits. Seule Roseline Bacou décrit avec circonspection ces autographes et reconstitue fidèlement leur historique. L'attribution de ces documents à l'un des Mariette et la mise en avant d'une personnalité particulière importent peu, puisqu'il s'agit ici d'un ouvrage collectif émanant d'une tradition familiale où le partage des connaissances demeure le fondement du succès. A ce sujet, voir : Jean Adhémar, *Table des Notices Historiques de Mariette*, manuscrit élaboré en 1939, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Ya2-4, tome XI; Hélène Adhémar : *Watteau sa vie-son œuvre*, Paris: Ed. Pierre Tisné, 1950, note 2, p. 69; Roseline Bacou (et al.) : *Le Cabinet d'un Grand Amateur*, p. 187; Gérard Burdon : « Pierre-Jean et Jean Mariette et les origines des *Notes manuscrites* de la Bibliothèque Nationale », in : *Les grands peintres : notices biographiques et catalogues des œuvres reproduites par la gravure (Pierre-Jean Mariette)*, Paris: Les Beaux-Arts, 1969, pp. XXIII-XXXI.

¹⁷ Voir à ce sujet la correspondance des Mariette père et fils lors de ce séjour (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9 et b10). P.-J. Mariette a, avec l'aide de son père, réalisé les catalogues des œuvres possédés par le Prince Eugène, les a fait copiés puis les a ramenés à Paris.

¹⁸ « [...] je ne les [les catalogues] feray pas encor ny celuy de *Beatricius* que vous ne m'avez fait la grace de m'éclaircir sur une petite difficulté qui m'est survenue. Je vois que vous avez distingué deux sorte de *Beatricus*, l'ancien dites vous & le moderne [...] mais dites

s'intéressant de la sorte aux diverses manières, ils engendrent une histoire chronologique de l'art européen. Cette dernière dépasse en outre les cadres usuellement étudiés :

Pour moy, mon cher Père, je seray toujours de vostre sentiment, que ce n'est pas le nom de l'ouvrier, mais la bonté de l'ouvrage, qui doit le faire estimer [...].¹⁹

Cet intérêt²⁰ pour les petits maîtres élargit sans cesse les frontières de l'art, et place les marchands dans une démarche avant-gardiste qui consiste à (re)découvrir, puis à valoriser, de nouveaux talents²¹. Ils se positionnent par ce biais en hommes de goût indépendants, en experts, qui savent juger et apprécier une œuvre uniquement pour ses mérites intrinsèques ; ainsi qu'en historiens, qui ne dénigrent aucun jalon d'un passé artistique en construction. Les catalogues réunis par ces spécialistes se distinguent dès lors par leur originalité, et leur excellence. Dans la pratique de P.-J. Mariette, ce carcan théorique, incorporel, possède trois applications. Il sert tout d'abord au marchand d'estampes, en tant que matrice réutilisable et modifiable à souhait. Ainsi, les collections vendues par la firme Mariette dans les années 1720 au Prince Jean V du Portugal²² puis à Sarah Jennings²³ (1660-1744), Duchesse de Marlborough, suivent ces modèles.

moy de grace sur quel fondement pouvez-vous nommer *Beatricus* [...] Pourquoi donc faire deux *Beatricius*? Vous me direz que l'usage, & la tradition à fait passer ces estampes marquées d'un seul B pour estre de *Beatricius*, mais en est-ce assez ? Ne croiriez vous pas plustost qu'il seroit plus sur de dire qu'elles sont d'un maistre dont on ignore le nom, disciple pourtant de Marc Antoine [...] Que s'il m'étoit permis d'avancer quelques conjectures, il me sembleroit assez probable de nommer ce graveur ancien Barthelmy Boham de Nuremberg [...] » (Lettre de P.-J. Mariette à son père, 1^{er} avril 1718 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9).)

¹⁹ Lettre de P.-J. Mariette à son père, 8 octobre 1718 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9).

²⁰ Il s'agit d'un élément récurrent de sa correspondance: « [...] oso dire che ella [mia raccolta] è attualmente a poco presso al punto di perfezione al quale la volevo condurre, lo che non impedisce che non abbia ancora a formare dei desideri : li conduco su degli oggetti che alla verità non sono dell'ultima importanza ; vorrei mettervi dei disegni di certi maestri del secondo ordine, dei quali le opere sono poco cognite fuori dei luoghi che hanno abitato, ed ove solamente hanno esercitato il loro talento [...] », (Giovanni Bottari: *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architetturi*, 1976 [1757-1773], vol. 8, p. 386.) Voir en particulier: Giovanni Bottari: *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architetturi*, 1976 [1757-1773], vol. 4, p. 509, pp. 517 – 518 et p. 557; vol. 5, pp. 416 – 417; vol. 8, p. 373.

²¹ Francis Haskell s'intéresse à ce phénomène, mais pour une période plus tardive, dans son ouvrage *Rediscoveries in Art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, New York: Cornell University Press, 1976, voir entre autres pp. 26 – 38.

²² Voir: Marie-Thérèse Mandroux-França, Maxime Préaud (dir.) : *Catalogues de la collection d'estampe*.

²³ Plusieurs membres de la famille Spencer auraient pu commanditer ces albums, mais la fine analyse de Marjorie Cohn prouve le rôle prédominant joué dans ce domaine par Sarah Jennings. Pour plus de détails voir: Cohn1992, pp. 11 – 55.

Il procure ensuite à l'amateur d'art, une connaissance exacte des pièces à rechercher pour sa propre collection, de même qu'un système de classement significatif, résumé schématique d'une théorie sur les arts. Il fournit finalement au savant des données concrètes, déjà vérifiées, pour l'élaboration de son « *Istoria dell'Arte d'Intagliatore, e le Vite de' più illustri intagliatori* »²⁴. Sa préférence pour l'Italie²⁵, qu'il considère comme le berceau de la « manière moderne »²⁶, le pousse toutefois à étudier ce domaine avec plus d'application. Ainsi, les vies des artistes italiens se tiennent au centre de ses préoccupations.

Afin d'obtenir les renseignements les plus variés à leur égard, Mariette utilise tout d'abord les écrits contenus dans son cabinet. Pour ce faire, il se dote d'une prodigieuse « collection de livres sur la peinture »²⁷, amplement alimentée par ses correspondants italiens. Les *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, & Architettori*²⁸ (1550) de Giorgio Vasari (1511-1574), les *Maraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri Pittori Veneti e dello stato*²⁹ (1648) de Carlo Ridolfi (1594-1658), l'*Abecedario Pittorico*³⁰ (1704) du Père Pellegrino Orlandi (1660-1727) ou encore les *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*³¹ (1681-1728) de Filippo Baldinucci (1624-1696) lui ouvrent magistralement la voie. Cet héritage demeure pourtant continuellement contesté³² au fil des lettres

²⁴ Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 2, p. 286.

²⁵ « Lo credereste? si motteggiano i dilettranti che, come me, danno preferenza alle opere dei maestri italiani sopra quelle dei pittori che hanno prodotti i Paesi Bassi. Queste hanno preso un tal credito, che se le strappano dalle mani, e profondono l'oro e l'argenteo per averle, mentre che un quadro ed un disegno dei maestri italiani non è riguardato che con una sorta d'indifferenza. Ciò pertanto non m'impedisce di seguire il mio gusto [...] » (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 8, p. 405).

²⁶ Selon P.-J. Mariette, Léonard de Vinci a servi « [...] de guide à tous ceux qui viendroient après lui. Il devint le créateur d'une manière que les Italiens ont appelé la manière moderne; manière qui, ayant pour objet l'imitation parfaite de la nature, rendoit à la peinture son ancien éclat [...] » (Charles-Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon (éd.) : *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris: J.-B. Dumoulin, 1854-1856, vol. 3, p. 138).

²⁷ Charles Nisard (éd.), *Correspondance inédite*, 1877, vol. 2, p. 344. Lettre de P.-J. Mariette à P. Paciaudi, 8 novembre 1766. Pour un inventaire détaillé de sa bibliothèque, voir: s.n., *Catalogue des livres de M. Mariette; Contrôleur Général de la Grande Chancellerie de France, Honoraire Amateur de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, & de l'Académie de Florence*, Paris: chez Pissot, 1775.

²⁸ Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 2, p. 286.

²⁹ Ibid., vol. 8, p. 406.

³⁰ Ibid., vol. 8, p. 381.

³¹ Ibid., vol. 2, p. 286.

³² Par exemple: « [...] Il Baldinucci ha scritto la sua vita minutamente, ma vi sono molti errori. » (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*,

du dilettante. Les notes prises par P.-J. Mariette sur son exemplaire de l'*Abecedario Pittorico*³³ laissent transparaître, de même, un désir constant de corriger les inexactitudes de ses prédécesseurs, ainsi qu'un souhait profond de les dépasser. Or, sa correspondance - en tant que principale source d'information - servira ce but :

Potrei io avere qualche aiuto da Firenze? E voi mi potreste dare qualche notizia che non fosse nel Baldinucci?³⁴

L'appel lancé ici au Cavaliere Francesco Gabburri (1676-1742) est absolument emblématique des échanges épistolaires entretenus par l'érudit français. Cette collaboration internationale lui permet non seulement d'étoffer son cabinet mais lui procure également l'opportunité d'amasser archives et documentations, exploitables à domicile. Ces doctes étrangers comblent une absence, en se substituant ponctuellement au regard, à la réflexion et à la main de Mariette. De la sorte, Paolo Paciaudi (1710-1785) examine pour lui une peinture à la basilique Saint-Pierre de Rome³⁵, Giovanni Bottari (1685-1775) se rend à la bibliothèque vaticane dans le but d'enrichir les travaux du Français sur l'empereur Maximilien I^{er}³⁶, et lui envoie une transcription de vers italiens³⁷. En contrepartie, le libraire parisien leur transmet des œuvres d'art³⁸, des livres³⁹, des sources⁴⁰ ou encore de simples réflexions sur des ouvrages en cours⁴¹. Seules ces modalités permettent à l'érudit de jouir pleinement des innombrables et inestimables ressources du commerce épistolaire. Mariette exploite notamment ce moyen pour élever sa démarche en authentique méthode scientifique. Grâce à cela, ses recherches dépassent le savoir livresque en s'amplifiant d'une dimension historique, obtenue par l'enquête menée directement sur le terrain. Une note laissée dans son exemplaire des *Vite* de G. Vasari nous éclaire sur ce principe :

1976 [1757-1773], vol. 2, p. 286); « [...] perchè quel che dice il Vasari non mi pare ben provato [...] » (Ibid., vol. 2, p. 286)

³³ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie, réserve Ya 2-6-4 (in-4°).

³⁴ Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 2, p. 286.

³⁵ Charles Nisard (éd.) : *Correspondance inédite* 1877, vol. 2, p. 319. Lettre de P.-J. Mariette à P. Paciaudi, 6 avril 1759.

³⁶ Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 4, pp. 516 - 517.

³⁷ Ibid., p. 483.

³⁸ Ibid., vol. 2, p. 331.

³⁹ Ibid., vol. 8, p. 372.

⁴⁰ Ibid., p. 426.

⁴¹ Ibid., vol. 4, p. 494.

[...] Vasari est outre cela fort peu exact pour l'ordre des temps & l'arrangement des circonstances de ce qu'il écrit, quelques fois il rapporte un fait dans un endroit & le décrit tout différemment dans un autre. Il faudroit pour avoir le livre de cet auteur dans sa perfection [...] suppléer ce qui a pu lui échapper, restituer des noms, corriger des descriptions, toujours revenir à cet auteur. Son livre est la base de l'histoire de la peinture & quelque partial quelque fautif qu'il soit, il est celui qui a encore parlé le plus sainement de cet art.⁴²

L'histoire de la gravure et les vies des artistes qu'il projette de publier ne se placent donc pas en simple épigone de la compilation vasarienne. Conformément aux constatations faites par Jacques Thuillier dans son article sur les débuts de l'histoire de l'art en France⁴³, le modèle des *Vite* perd progressivement de sa suprématie dans l'Hexagone dès le XVII^e siècle. Dans cette tradition, Mariette ambitionne une méthodologie différente, fondée sur des informations exhaustives et extraordinairement précises. Il aspire à « [...] dir il vero, come si debbe far sempre »⁴⁴. Ce dessein passe par le rejet des topiques littéraires et des anecdotes, en faveur d'un développement s'appuyant sur les sources :

La fede battesimale che mi mandaste non è quella della celebre Rosalba, ma quella di sua sorella minore [...]. Il sig. Zanetti mi aveva di già inviata una copia dell'istessa fede. [...] Non vi sono però meno obbligato, e ve lo sarei infinitamente di più se poteste estender le vostre ricerche, e darmi giustamente il tempo della nascita di Rosalba, che io ricerco senza aver potuto per anco riuscirvi.⁴⁵

Les données sont par conséquent consciencieusement vérifiées, et ses correspondants sans arrêt mis à contribution.

Il appert que le choix de ceux-ci se révèle fondamental, car il détermine la qualité des recherches qui en découlent. Pour sa part, Mariette sollicite avant tout des spécialistes des Beaux-Arts ou des personnages possédants un accès favorisé aux renseignements convoités. Amateurs d'art, collectionneurs, théoriciens, bibliothécaires, &c. forment son cercle intellectuel. Cependant, l'efficacité de ce réseau dépend aussi de son étendue géographique. C'est pourquoi, P.-J. Mariette s'attache à conserver un intermédiaire dans chaque ville culturellement dynamique de la péninsule. Dans cette optique, la cadence de ses relations avec le Vénitien Tommaso Temanza (1705-1789) s'intensifie

⁴² Giorgio Vasari : *Le Vite De più Eccelenti Pittori, Scultori et Architetti*, Bologne: E. Dozza, 1647. Cet exemplaire, in-quatro en trois volumes, a appartenu à P.-J. Mariette, puis à Séroux d'Agincourt. Il est annoté par différentes mains, dont celle de Mariette (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, Aut. 1652bis, cote AR 35.36.37).

⁴³ Jacques Thuillier : « Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari », in: *Il Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 667 – 684.

⁴⁴ Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 5, p. 408.

⁴⁵ Ibid., vol. 8, p. 399. Voir également : Ibid., vol. 5, p. 404.

massivement au moment où Antonio Maria Zanetti (1680-1767) ne réussit plus à satisfaire aux exigences du commerce épistolaire⁴⁶. La mort scientifique, signée par l'isolement de la maladie, précède ainsi symboliquement la disparition physique du noble italien. La nécessité de répondre à un intérêt commun implique en effet obligatoirement un mécanisme de don et de contre-don, tel que thématiqué par F. Waquet dans son essai sur la République des Lettres. Lorsque cette harmonie se rompt, l'échange devient inutile puisque l'entière vitalité du système découle de la communication :

C'est que la communicatio est essentielle à l'existence même de la République des Lettres. Toute lettre implique une réponse, tout don un contre-don. Ne pas s'acquitter de ces offices [...] c'est se condamner à terme à la marginalité. [...] Enfin, de la communication dépend le progrès même du savoir. Aussi fustigeait-on ceux qui se refusaient aux échanges, qui gardaient jalousement manuscrits et découvertes, qui prétendaient s'arroger le monopole des connaissances.⁴⁷

Ce dispositif suggère un mouvement récurrent entre deux mondes : celui du cabinet d'étude et celui de la République des Lettres. Les limites entre ces entités s'annoncent perméables et fluctuantes, ce qui admet une élaboration en commun des savoirs, mais garantit une jouissance personnelle de leur aboutissement. Subséquemment, le littérateur oscille en permanence entre son être épistolaire, publique et son identité privée ; l'un ne pouvant se passer de l'autre. En effet, de manière tout à fait paradoxale, l'écriture définitive des connaissances dépend de l'homme de cabinet, qui produit dans la solitude, tandis que son acceptation universelle en tant qu'érudit se déroule principalement au sein de l'univers savant. L'aboutissement du processus de reconnaissance se matérialise notamment par des entreprises éditoriales telle que la *Raccolta di lettere* (1754-1773) de G. Bottari, qui fixent précisément les personnalités dignes d'appartenir à cette communauté et établit leur respectabilité scientifique. Ce procédé cristallise une certaine *Respublica literaria*, dès lors connue de tous, en édifiant une histoire de l'art par les documents. Il met ouvertement à disposition des informations, des noms de même qu'il communique indiscrètement les affaires qui unissent les membres de ce cercle privilégié.⁴⁸ Véhicule liminaire des découvertes avant la multiplication

⁴⁶ « Io mi valeva altre volte del mezzo del signor Zanetti, mio buon amico, a cui aveva occasione di spedir qualche invoglio, ma egli è sì vecchio, e sì presso ad entrar nel sepolcro, che ogni corrispondenza ho interrotta con lui [...] », in: Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 8, p. 373.

⁴⁷ Françoise Waquet : « Qu'est-ce que la République des Lettres ? Essai de sémantique historique », 1989, p. 493.

⁴⁸ Cette publication permet par exemple de connaître le réseau de ses connaissances, puis d'en profiter : « [...] Or ho veduto dal vostro terzo tomo delle *Lettere Pittoriche* che voi siete amico di questo Canonico. Io ho dunque creduto che non vi ritirate dal fargli la proposizione di cedervene uno o due [disegni] per me; ne egli mi pare, da quell che vi

des revues, ces ouvrages exposent de ce fait les doctes au jugement critique des lecteurs, composés majoritairement de confrères. P.-J. Mariette prend d'ailleurs pleinement conscience des enjeux de cette publication, lorsqu'il demande vigoureusement à son ami de ne pas utiliser ses missives pour le recueil :

[...] io spero di mandarvi una lettera del Rubens [...] per quanto io mi ricordo, ella merita d'essere stampata. Quanto a quelle che io potrei avere scritto, comechè non ho pensato mai che potessero essere stampate, e rendute pubbliche, io vi supplico istantemente che se qualcheduna ve ne capitasse alle mani, di non ne fare alcun uso. Dico questo, non per riguardo al mio amore proprio, ma anche per un riguardo che si deve avere al pubblico, che non legge se non per istruirsi.⁴⁹

La réaction du Parisien souligne ici une étrange contradiction. Afin d'empêcher la publication de ses lettres, il revendique leur caractère privé, personnel, mais envoie pourtant librement à Rome des lettres écrites par Rosalba Carriera (1675-1757)⁵⁰ ou par Pierre Paul Rubens (1577-1640)⁵¹. Cette inconstance surprenante dénote une crainte manifeste face à la diffusion de ses propres autographes. Si Mariette porte autant d'importance à ces papiers, c'est notamment parce qu'il comprend que sa réputation se joue sur l'illustre scène de la République des Lettres. Une seule erreur peut nuire à sa notoriété intellectuelle et le placer en situation d'insécurité. Il redoute le caractère inachevé et le style informel des dépêches, qui projettent une image moins soignée, moins contrôlée du lettré, en lui faisant « plus torto che lustro »⁵². De surcroît, il appréhende la réception de leur contenu dans un siècle « in cui non si perdona nulla, e sopra a tutto in Italia »⁵³. La différence d'appréciation entre ses lettres et celles de Rubens, ou de Rosalba, résulte par conséquent de leur statut intrinsèque. Tandis que les écrits de personnalités décédées prennent *de facto* une valeur archivistique presque intouchable, les autographes d'individus vivants révèlent une actualité en formation, encore critiquable. Elles permettent en outre à un large public d'expérimenter la création des savoirs, et lui donnent un accès direct au processus intellectuel⁵⁴. La lettre sort, par ce biais, de l'intimité du réseau pour lequel elle a été écrite, en anéantissant simultanément cette notion. Elle devient démesurément accessible, aux dépens de son auteur et des règles usuelles de la

scrive, uomo da ricusarvegli. », (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 4, p. 509).

⁴⁹ Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 4, p. 556.

⁵⁰ Ibid., pp. 559 – 560.

⁵¹ Ibid., p. 556.

⁵² Ibid., p. 490.

⁵³ Ibid., p. 487.

⁵⁴ Thomas Söderqvist analyse cet aspect pour les biographies scientifiques dans son article « Existential projects and existential choice in science: science biography as an edifying genre », in: *Telling lives in science. Essays on scientific biography*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 45 – 84.

sociabilité. Une pareille exhibition rompt dès lors certaines libertés du système épistolaire, telle que son oscillation constante entre savoir protégé et savoir partagé. Or, cette notion de protection des données semble être particulièrement appréciée, et utilisée, par P.-J. Mariette. Il met par exemple en œuvre plusieurs astuces afin de modérer le flux des éclaircissements transmis, ou au contraire de justifier une absence. L'écart temporel séparant une lettre et sa réponse⁵⁵ en est une, la référence - sur le modèle vasarien⁵⁶ - à sa propre collection en tant que preuve irréfutable en est une autre⁵⁷. Décrire ses œuvres à un ami éloigné, les utiliser immatériellement à l'appui d'un discours n'expose que raisonnablement l'amateur, car le correspondant n'en conçoit au final qu'une « idée chimerique »⁵⁸. A l'inverse, lorsqu'il s'agit de consulter directement sa collection, Mariette se comporte « comme un avare qui cache son or »⁵⁹, en

⁵⁵ « Veramente mi vergogno d'avere a rispondere a tre vostre lettere a un tratto, e d'avere ritardato cotanto [...] ; ma l'essere in campagna due mesi, n'è la cagione. [...] Se io fossi stato avvisato prima vi avrei potuto dare alcune note sopra il Vasari ; ma perché voi mi scrivete che l'opera è sotto il torchio, quel ch'io vi potrei mandare arriverebbe senza fallo troppo tardi, tanto più ch'io non ho niente di preparato, e che la lettura, che mi sarebbe d'uopo di fare di tutto il libro intero, richiederebbe troppo tempo. Per darvi almeno qualche prova della mia buona volontà, eccovi la notizia d'un meraviglioso disegno di Baldassar da Siena, che io posseggo, e che è il medesimo che quello di cui ha fatto menzione il Vasari nella Vita di questo gran pittore. », (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 3, pp. 540 – 544).

⁵⁶ Par sa célèbre phrase: « [...] come nel nostro libro ». André Chastel souligne l'importance du Libro, en relevant « trente ou quarante » renvois à ce recueil dans les *Vite*, in : VASARI 1981-1989 [1568] - Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris: Berger-Levrault, 1981-1989 [1568], tome 12, p. 8.

⁵⁷ « Sembra che la maniera caratteristica di ciascuno gran maestro si sia estinta con loro, e non sia stata bene intesa se non da quelli che gli hanno visti operare [...] quando alcun mi ha detto che qualche intagliatore d'oggi vuol pubblicare opere di pittori morti da lungo tempo, gli ho detto, e non mi sono mai ingannato, che le copie sarebbero infedeli. Io n'ho una riprova fresca. Ho ricevuto le stampe delle belle pitture del Domenichino [...] ne sono contento [...] tuttavia non vi è totalmente il carattere del Domenichino, e quel non so che di singolare che si ravvisa in questo eccellentissimo professore. », (Giovanni Bottari : *Raccoltà di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 1976 [1757-1773], vol. 4, p. 555); ou encore: « Ho letto con gran prestezza, e con non minor piacere, il quinto tomo delle *Lettere Pittoriche* da voi raccolte ; e giacchè voi me lo comandate, per ubbidirvi, vi scriverò quel che vi ho osservato bisognoso di crescere di note. [...] Lettera LIX, a c. 210. Agostino Beazzano, o Bevazzano [...] In una stampa rara e singolare ch'io posseggo [...], si trovano due composizioni in versi di questo poeta, dove si nomina Bevazzano. », (Ibid., vol. 6, pp. 5 – 12).

⁵⁸ « [...] chacun de nous peut avoir appris par sa propre experience, 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 la voir, n'estre qu'une idée chimerique. », (Pierre Crozat (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, introduction de P.-J. Mariette, p. ii.)

⁵⁹ Hugues-Adrien Joly : *Raisons puissantes adoptées par M. Bignon 1775*. Cette méfiance semble incarner une habitude familiale. Effectivement, lors de son voyage en Italie,

restreignant strictement l'accès à ses portefeuilles de dessins et de gravures. Il l'accorde uniquement à des connaisseurs reconnus, ou à des gentilshommes, dignes de contempler ses trésors :

Il est homme de Lettres et de goût [...] un homme que nous estimons tous, mais qui est d'une avarice ridicule sur la communication et les notions dont il regorge [...] trouverés-vous décent que ce connaisseur qui est M. Mariette aye refusé à M. Jombert de lui communiquer la vue de ses portefeuilles dont il avoit les descriptions à placer dans ses Catalogues sous presse ; cependant il les lui a refusé très poliment [...].⁶⁰

Au fil des refus et des acceptations se dessine alors le réseau social ambitionné par P.-J. Mariette. Charles-Antoine Jombert (1712-1784), libraire-éditeur, ne participe visiblement plus, en 1772, à cette dynamique. Mariette, Contrôleur général de la grande chancellerie depuis 1750, cherche par ce moyen à se démarquer de son ancien confrère, et place ses intérêts relationnels à un niveau supérieur. Toutefois, même lorsque le collectionneur daigne ouvrir son cabinet, la visite s'effectue selon ses propres règles, et en fonction des œuvres qu'il souhaite commenter⁶¹. Cette discrétion est fondamentale : tandis que la révélation individuelle d'une œuvre d'art ne comprend aucun risque, la vision concrète de la collection - dans sa globalité et dans son organisation - divulgue dangereusement l'instrument essentiel du savant. La *communicatio* se déroule par conséquent toujours dans un espace inoffensif car préservé ; et la connaissance fournie demeure une parcelle infime d'un savoir plus étendu, dont la clé restera à jamais secrète.

Libraire-éditeur, puis membre honoraire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Mariette intellectualise son héritage familial et le sublime en vue d'atteindre une reconnaissance internationale, non plus de son savoir-faire, mais de son savoir. Comme il le dit lui-même, il cultive les muses à l'abri de son cabinet d'étude et s'entretient aimablement de sa « folie »⁶² avec ses correspon-

Mariette relate à son père sa rencontre avec un noble vénitien « qui est le vray sosie de mon grand Père [...] il est aussy jaloux de ce qu'il a que l'estait mon grand Père, il ne laisse rien voir à personne [...] ». Lettre de P.-J. Mariette à son père, 30 décembre 1718 (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes, MLMS BS/b9).

⁶⁰ William McAllister Johnson (éd.): *Hugues-Adrien Joly: lettres à Karl-Heinrich von Heineken 1772-1789*, Paris: BNF, 1988, p. 54. Lettre de H.-A. Joly à K.-H. von Heineken, 21 janvier 1772.

⁶¹ A ce sujet, le récit par Horace Walpole de ses visites de la collection Mariette est hautement significatif. Voir: Wilmarth S. Lewis et Warren H. Smith: *Horace Walpole's correspondence*, New Haven: Yale, 1937-1983, vol. 7, p. 269 et suiv., ainsi que l'analyse de ces pratiques fournie par Charlotte Guichard dans son ouvrage *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel: Champ Vallon, 2008, pp. 164 - 170.

⁶² « J'admire quantité de beaux dessin que j'ai acquis et qui, ajoutés à ma collection, la rendent, sans mentir, la mieux choisie et la mieux fournie de morceaux rares et précieux qu'aucune de celles que possèdent les plus fameux curieux. C'est ma folie ; il faut que je

dants. L'alchimie qui s'établit entre ces deux mondes favorise le développement des recherches personnelles, tout en matérialisant un espace idéal et universel, ouvert aux dialogues ainsi qu'aux débats culturels : la République des Lettres et des Arts. Paradoxalement, c'est à mi-chemin entre cette noble institution et la réflexion personnelle que s'élaborent les connaissances durant le XVIII^e siècle. Le partage de compétence, ou *communicatio*, qui s'instaure suivant des modalités adroitement régentées, fait du savoir une donnée ambivalente sans cesse articulée entre la sphère privée et le domaine public.

Dans ce système, le cabinet détient un rôle crucial puisqu'il offre à l'érudit un endroit hautement privé, tranquille et confiné, où s'adonner à ses pensées et transcrire ses hypothèses. Dans cette optique, l'amateur d'art s'y entoure agréablement des principaux instruments de son savoir : livres, gravures, dessins, &c. ornent ce laboratoire expérimental. Le connaisseur inspecte, analyse et classifie minutieusement toutes les pièces de sa collection afin de dévoiler les arcanes d'une histoire des arts. Là, dans cette intimité, naissent les premiers fondements d'une discipline nouvelle. Tel un lieu consacré dont l'accès exige un comportement respectueux, le cabinet ne confie pas ses mystères au premier venu ; l'intrus trouve parfois porte close. Seuls quelques privilégiés, distingués par ce geste, seront en mesure de pénétrer dans le sanctuaire.

m'en occupe [...] », in: Charles Nisard (éd.): *Correspondance inédite 1877*, vol. 2, p. 364. Lettre de P.-J. Mariette à P. Paciaudi, 8 avril 1771.