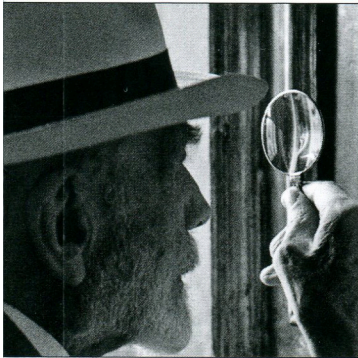


RENCONTRES DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

CONNOISSEURSHIP



L'ŒIL, LA RAISON ET L'INSTRUMENT

ÉCOLE DU LOUVRE

Les procédures de l'attribution. Un exemple tiré de la correspondance Mariette

Tantôt attribué au Corrège, tantôt au Parmesan, le tableau *L'Amour se taillant un arc* (fig. 1) – aujourd'hui conservé au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne sous le nom de Francesco Mazzola – connaît une destinée historiographique sinueuse. Encore en 1808, François-Xavier de Burtin considère la peinture comme une des plus belles réussites du Corrège, même s'il souligne que ses prédécesseurs la rangent parmi les créations du Parmesan :

« J'ignore les preuves, qu'ont pu avoir *Vasari* et l'abbé *Lanzi*, pour soutenir, que ce séduisant tableau n'est point de la main du *Corrège*, mais qu'il a été peint par le *Parmesan*, et que celui-ci l'a répété plusieurs fois¹. »

L'une de ces copies reste par ailleurs bien connue en France pour avoir appartenu à la collection du régent de France Philippe d'Orléans². La fortune critique de cette toile rejoint celle de l'original viennois. D'abord incorporée aux productions du Corrège dans la *Description des tableaux du Palais Royal*³, l'œuvre intègre ensuite la collection Bridgewater comme une huile du Parmesan⁴. L'un des plus fameux connoisseurs du XVIII^e siècle, Pierre-Jean Mariette, se confronte au même écueil. Sa correspondance nous transmet un précieux témoignage sur les causes de son erreur et sur les raisons qui fondent sa réattribution au Parmesan. Or, cette dynamique s'articule selon des conditions subtiles, qu'il s'agit de reconstruire.

1. François-Xavier de Burtin, *Traité théorique et pratique des connaissances...*, Bruxelles, Weissenbruch, 1808, vol. 2, p. 33.

2. Sur la galerie d'Orléans : Pascal Griener, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob (Collège de France), 2010, chapitre 3 ; Casimir Stryjenski, *La galerie du régent, Philippe, duc d'Orléans*, Paris, Goupil & Cie, 1913 ; Françoise Mardrus, « Le guide, la curiosité et la galerie du Palais-Royal », dans Antoine Schnapper (éd.), *Collections et collectionneurs*, Paris, La Documentation française, 1993, p. 17-25.

3. Louis-François Dubois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais Royal...*, Paris, D'Houry, 1727, p. 56.

4. « Cupid making his Bow – the Duke of Bridgewater – 700 guineas. This was one of the pictures which belonged to the Queen of Sweden; it was painted by Parmegiano for the Chevalier Bayard », William Buchanan, *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Master into England since the French Revolution*, Londres, R. Ackermann, 1824, vol. 1, p. 73. À ce propos, voir aussi : *Catalogue of the Bridgewater Collection of Pictures Belonging to the Earl of Ellesmere...*, Londres, J. M. Smith, 1856 ; Abbé de Fontenay, *Galerie du Palais-Royal...*, Paris, J. Couché/Bouilliard, 1786. Sur la vente de la collection d'Orléans, voir en outre : David Bindman, « The Orleans Collection and Its Impact on British Art », dans *La Circulation des œuvres d'art, 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Art & société), 2007, p. 57-66 ; Donata Levi, « Like the Leaves of the Sybil: the Orleans Collection and the Debate on a National Gallery in Great Britain », dans *La Circulation des œuvres d'art...*, op. cit., p. 67-82 ; Jordana Pomeroy, « The Orleans Collection: Its impact on the British Art World », *Apollo*, février 1997, p. 26-31 ; Denis Sutton, « Aspects of British Collecting, Part III », *Apollo*, mai 1984, p. 312-382.

Alors jeune commerçant en formation, Pierre-Jean Mariette séjourne à Vienne de 1717 à 1718 pour classer et compléter les recueils d'estampes du prince Eugène de Savoie. Il profite de ce voyage pour visiter la galerie impériale de tableaux. Parmi les merveilles de la collection, il admire *L'Amour se taillant un arc* qu'il décrit à son père comme un original du Corrège :

« Que je vous aurois voulu, mon cher Pere, aupres de moy, la semaine passée, que vous auriez été satisfait de voir tout les tresors de peinture que possède l'Empereur [...]. Je ne crois pas qu'il y ait cabinet au monde si bien fourny de tableaux du Titien, & de tout ce qu'on appelle Ecole de Venize mais vous dirayje que tout ce qu'il y a de plus beau du Titien c'est dire beaucoup est effacé par trois tableaux du Corregge, les plus beaux je croy qu'on puisse voir, l'un est l'Io qui a été gravé un autre Ganymede enlevé au ciel & le 3^e un amour qui se taille un arc⁵. »

Quarante ans plus tard, il révisé ce jugement dans une lettre à l'érudit romain Giovanni Gaetano Bottari. Contrit, il commence par expliquer les fondements de son erreur initiale, qu'il lie aux conditions de réception du tableau. En effet, son appréciation de la peinture reposait à l'époque sur des éléments externes à la contemplation du chef-d'œuvre lui-même, mais qui affectaient inconsciemment sa perception. La force de l'opinion générale et la reproduction gravée par Franciscus van der Steen (fig. 2), qui arbore le nom du Corrège, avaient programmé sa rencontre avec l'original. Pareillement anticipée, l'expérience directe de l'œuvre d'art se déploie dès lors selon un protocole de lecture altéré, où l'œil peine à se dégager des connaissances assimilées. Ce mécanisme cognitif rencontre d'autant plus d'obstacles qu'il s'applique au caractère équivoque de l'huile même, réalisée par Le Parmesan « dans les principes & dans la maniere du Corregge⁶ ». Cas limite du *connoisseurship*, *L'Amour se taillant un arc* réclame par conséquent une méthodologie fondée sur des outils dépassant la simple perception sensorielle.

Ce sont justement les procédures de cette pratique, au sens de « schéma d'opérations⁷ » tel que l'entend Michel de Certeau, que Pierre-Jean Mariette détaille ici à Bottari :

« Depuis j'ai changé d'avis non seulement parceque le temoignage du Vasari y est formel, mais parceque de très bon connoisseurs m'ont temoigné après l'avoir examiné attentivement que l'ouvrage n'étoit point du Corregge mais du Parmesan. J'ajouterai que ce tableau n'est pas peint autrement que celui de la Vierge au long col, qu'on voit à Florence chez le Grand Duc, & que l'un fait la preuve de l'autre. Outre que je puis faire voir le dessin original dud.

5. Lettre de Pierre-Jean Mariette à son père, depuis Vienne, le 2 juillet 1718, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, A1631.

6. Lettre de Pierre-Jean Mariette à Giovanni Gaetano Bottari, depuis Paris, le 10 février 1759, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, c.18; 32, E.27.

7. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio. Essais, 146), 1990 [1980], p. 71.

Amour se faisant un arc que j'ai dans ma collection & qui est un des plus rares desseins du Parmesan, & des plus authentiques que je connoisse.»⁸

Les quatre instruments invoqués par l'amateur – à savoir sa bibliothèque, son réseau épistolaire, la comparaison analytique et sa collection – correspondent à l'appareil critique déployé par l'amateur. Davantage, la citation affine la compréhension du processus, car elle dévoile son application et les pensées qui la gouvernent.

D'un côté, Mariette fait appel à des avis experts, garants fiables de l'information communiquée ; de l'autre, il fonde son argumentation sur des œuvres d'art, preuves matérielles de l'attribution. L'énoncé s'appuie cependant sur des raisonnements plus complexes. Les doutes émis ailleurs par Mariette sur la probité scientifique de Vasari s'effacent ici devant son statut de témoin oculaire⁹. Le Français valorise sa qualité de contemporain du Parmesan et, à ce titre, il traite son texte comme une source de première main. En général, il aspire à ce que « les gens de l'art, écrivissent les vies des artistes avec les quels ils ont vécu¹⁰ ». Cette position concorde avec un axiome épistémologique typique de l'époque des Lumières, qui traite l'expérience visuelle comme une source de vérité. La définition du terme « fait », donnée par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, verbalise ce fondement : « Lorsqu'un *fait* s'est passé sous nos yeux [...] nous avons toute la certitude que la nature du *fait* peut comporter. [...] La certitude alors fort grande en elle-même l'est cependant d'autant plus que l'homme est plus crédule¹¹. » Les « très bons connoisseurs » appelés en renfort par Mariette entrent dans cette catégorie. Leur crédibilité dépend tant de leur observation directe du tableau que de leur degré de spécialisation. Parmi eux se trouve le collectionneur Antonio Maria Zanetti :

« M. Zanetti prétend que le tableau de l'amour se faisant un arc, qu'on voit à Vienne, dans la galerie qu'on nomme le Trésor, n'est point du Corrège, et que c'est mal à propos qu'on a mis le nom du grand peintre sur l'estampe qui en a été gravée à Vienne par Van Steen [...] ; et s'il faut en croire M. Zanetti, la touche du pinceau et le caractère du dessin le manifestent encore davantage¹². »

Fin amateur de l'œuvre du Parmesan, le savant vénitien achète en 1720 près de 130 dessins de l'artiste à l'occasion de la vente d'Henry Stafford Howard, premier comte de Stafford, héritier partiel de la collection d'Arundel. Zanetti, qui s'intéresse particulièrement à la technique du camaïeu, édite entre 1731 et 1749 plusieurs

8. Lettre de Pierre-Jean Mariette à Giovanni Gaetano Bottari, depuis Paris, le 10 février 1759, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, c.18 ; 32, E.27.

9. Voir notamment l'exemplaire des *Vite* de Vasari annoté par Pierre-Jean Mariette : Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Bologne, Dozza, 1647 [1550, 1568] (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, A.1652bis).

10. Lettre de Pierre-Jean Mariette à Giovanni Gaetano Bottari, depuis Paris, le 28 novembre 1765, Rome, Biblioteca Corsiniana, fonds Bottari, 1606, c.128 ; 32, E.27.

11. Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert (dirs.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 6, Paris, Briasson *et al.*, 1756, p. 383.

12. Charles-Philippe de Chennevières-Pointel et Anatole de Montaiglon (éds.), *Abecedario de P. J. Mariette...*, vol. 2, Paris, F. de Nobele, 1966 [J. B. Dumoulin, 1851-1860], p. 12.

recueils de ces dessins, rendus par le moyen de la gravure en clair-obscur¹³. Son but dépasse toutefois la simple reproduction des œuvres graphiques, puisqu'il cherche surtout à redécouvrir la technique «de graver à trois teintes [...] celle d'Ugo da Carpi, d'André Andreani, de Beccafumi, d'Antoine da Trento, et d'autres, qui [...] faisait les délices du Parmesan¹⁴». Les recueils deviennent ainsi le théâtre d'une prouesse technologique, tout en étant le lieu d'une parfaite adéquation entre le medium et les œuvres copiées. Par le biais du clair-obscur, Zanetti ne retranscrit pas seulement une forme. Il traduit un moyen expressif, qui rejoue le langage artistique des maîtres de la Renaissance italienne. Cette expérience intime avec le «faire» des Anciens lui assure une profonde connaissance de leurs manières. Elle lui offre un savoir exclusif, qui érige son avis en témoignage incontestable.

D'un discours rapporté sur *L'Amour se taillant un arc*, Pierre-Jean Mariette évolue ensuite graduellement vers un discours produit sur le tableau. Il construit son jugement à partir d'œuvres complémentaires à la peinture, et particulièrement propices aux rapprochements. À cet égard, le choix de *La Madone au long cou* (fig. 3) ne doit rien au hasard. En partant de cette pièce, Mariette garantit une comparaison basée sur de solides similitudes techniques et chronologiques. Par la même occasion, il noue adroitement une filiation qui prouve l'autographie de *L'Amour*. En effet, *La Madone au long cou*, largement reconnue comme l'une des productions les plus emblématiques du Parmesan, détient une valeur paradigmatique. Dès lors, l'établissement d'une correspondance stylistique avec ce tableau suffit pour soutenir l'attribution au maître parmesan, ou en un mot «l'un fait la preuve de l'autre¹⁵». Cette affirmation vaut de même pour le dessin préparatoire invoqué au titre de preuve complémentaire par Mariette. L'esquisse documente le processus de fabrication de la peinture, et donne un accès direct à la première pensée de l'artiste. Il s'agit du «premier feu de son imagination, son style, son esprit, sa manière de penser¹⁶». En ce sens, le dessin offre un support idéal pour l'étude des gestes artistiques. C'est pourquoi son authenticité validée entraîne l'évidence finale et définitive : *L'Amour* trahit la main du Parmesan.

13. Zanetti réalise en tout quatre recueils de ces dessins : Antonio Maria Zanetti, *Diversarum iconum series quas lepidissimus pictor Franciscus Mazzuola Parmensis*, Venise, Zanetti, 1731 ; Antonio Maria Zanetti, *Diversarum iconum series, quas Franc. Mazzuola Parmensis*, Venise, Zanetti, 1739 ; Antonio Maria Zanetti, *Diversarum iconum, quae olim non exigua fuerunt ornamenta Arundelianae collectionis*, Venise, Zanetti, 1743 ; Antonio Maria Zanetti, *Raccolta di varie stampe a chiaroscuro, tratte dai disegni originali di Francesco Mazzuola, detto il Parmigianino, e d'altri insegni autori*, Venise, Zanetti, 1749. À leur sujet, Dario Succi précise : «parlare di edizioni a proposito delle raccolte zanettiane del 1731, del 1739 e del 1743 è una maniera impropria per identificarle : si tratta infatti di album tirati in pochissimi esemplari e che, proprio per tal motivo, portano sempre un titolo manoscritto sul frontespizio, oppure hanno il frontespizio in bianco, come è spesso il caso dell'edizione del 1743 », dans *id.*, *Giambattista Tiepolo, il segno e l'enigma* : catalogo della mostra, Ponzano, Vianello Libri/Foligraf, 1985, p. 54. Sur la production en clair-obscur de Zanetti, voir en outre : Suzanne Boorsch, *Venetian Prints and Books in the Age of Tiepolo*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997 ; Giulio Lorenzetti, «Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo : Anton Maria Zanetti di Gerolamo», *Miscellanea di storia veneta*, 3, 12, 1917. Antonio Maria Zanetti commente ses recherches techniques dans son épistolaire au Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri. Reproduit dans : Louis-Joseph Jay, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 [Paris, 1817], p. 497-500 & 522-525.

14. L.-J. Jay, *op. cit.* note 13, p. 497-498.

15. Lettre de Pierre-Jean Mariette à son père, depuis Vienne, le 2 juillet 1718, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, A1631.

16. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, Paris, G. De Bure l'Aîné, 1745, p. 16. Christian Michel analyse magnifiquement les différents usages du dessin et la réception de ce medium dans son article : Christian Michel, «Le goût du dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : de l'utilisation à l'étude désintéressée», *Revue de l'art*, 143, 2004, p. 27-34.

Afin de souligner la finesse argumentative de Pierre-Jean Mariette, il faut remarquer sa faculté à développer son discours en combinant des informations aisément vérifiables par son interlocuteur et, à l'opposé, des références d'autorité beaucoup plus vagues. Ainsi, Giovanni Gaetano Bottari peut rapidement consulter son exemplaire des *Vite* de Vasari, ou possède le moyen de contrôler les qualités plastiques de *La Madone au long cou*. En revanche, il reste dans l'ignorance des connaisseurs interrogés par Mariette – seul un examen *a posteriori* des papiers du Parisien apporte ce détail –, et il demeure dans l'impossibilité d'inspecter le dessin de sa collection. Mariette dérobe la vérification de ces données. Dans les deux cas, Bottari doit se résoudre à croire la parole du Français, à défaut d'en juger. Le dialogue entre les correspondants s'instaure donc dans le cadre d'une relation fiduciaire, à la croisée de la communication et de la dissimulation. Si les informations circulent facilement d'un savant à l'autre, le laboratoire de l'expertise et ses procédures subsistent encore ici à l'ombre de la République des Lettres¹⁷.

17. Sur la notion du cabinet de travail de l'homme de lettres comme laboratoire, voir P. Griener, *op. cit.* note 2, p. 253 et Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques, collections », dans Marc Baratin et Christian Jacob (éds.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel. Histoire), 1996, p. 23-46.



Fig. 1.
Francesco Mazzola, dit il Parmigianino.
L'Amour se taillant un arc.
Vers 1534-1539.
Huile sur bois.
H. 1,35; L. 0,65 m.
Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. Nr. GG_275.

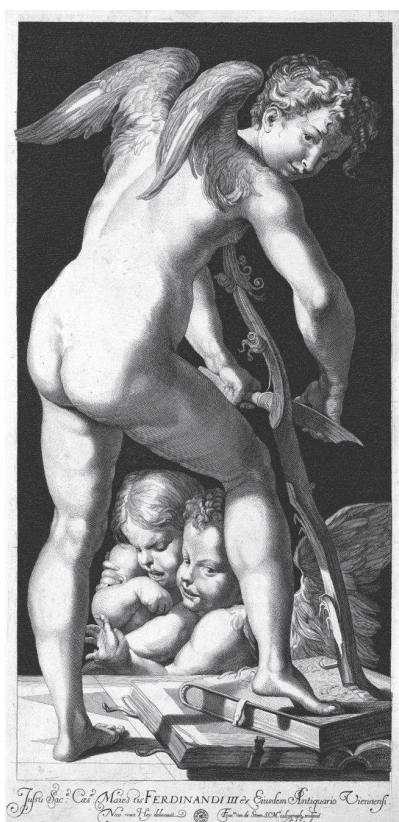


Fig. 2.
Franciscus van der Steen (d'après il Parmigianino).
L'Amour se taillant un arc.
Vers 1660.
Gravure sur cuivre.
H. 0,56; L. 0,26 m.
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1837, inv. 0408.313.



Fig. 3.
Francesco Mazzola, dit il Parmigianino.
La Madone au long cou.
Vers 1534-1540.
Huile sur bois.
H. 2,16; L. 1,32 m.
Florence, Galerie des Offices, inv. Palatina n. 230.