

## Caylus et le cercle artistique parisien

Markus A. Castor

Caylus quitte son appartement du Luxembourg après la mort de sa mère en 1729 et emménage dans un petit hôtel particulier près de l'Orangerie des Tuileries. Au travers de ses activités dans de nombreux salons et sociétés badines – *Régiments de la Calotte, Académie de ces Messieurs* – et en particulier durant les Dîners du lundi qu'il lance dans le salon de M<sup>me</sup> Geoffrin, rue Saint-Honoré, Caylus fréquente assidûment le monde artistique. Dans ces soirées, il rencontre Boucher, Vernet, La Tour, Vien, Van Loo, Mariette et Bouchardon, qui participent sans aucun doute à sa formation. Le salon, une institution parisienne de presque trente ans, réunissait les artistes le lundi et les philosophes le mercredi, pour participer à des vastes discussions sur l'art.

Au Louvre, dans les Académies royales et les ateliers, ainsi que dans les collections royales, Caylus recherche non seulement un stimulant mais une source de fructueuses collaborations. Ainsi devient-il très vite protecteur des artistes.

Antoine Watteau, à qui le comte se lia d'une profonde amitié, figure parmi ses principaux maîtres. C'est avec ce peintre qu'il s'exerça aux études d'après le modèle vivant, et qu'il acquit les principes et les techniques du dessin d'art. Le comte avait rencontré Watteau rue de Richelieu, dans la maison du financier Crozat, chez qui le peintre vécut jusqu'en 1717 ; il était alors au sommet de sa productivité. Watteau y présentait, dans la salle à manger, une série de ses *Saisons* d'après le modèle de Charles de La Fosse, qui devinrent plus tard la cible d'une critique ouverte du comte. Le riche financier réunissait, dans son vaste hôtel particulier, l'élite des artistes parisiens. Caylus grava lui-même plus de soixante dessins et gravures d'après Watteau, ainsi que, avec Audran et Lépicié, vingt-deux dessins pour le projet de *Figures des différents*

*caractères*. Il existe en outre la *Suite de figures inventées par Watteau gravées par son ami C.* Pourtant, quelques années après la mort du peintre, Caylus relativisera son engouement pour les créations de son ami, et prendra de la distance par rapport à la spontanéité de Watteau, à ses thèmes décoratifs et ses fêtes galantes.

Dans l'ensemble du travail graphique du comte conservé au Cabinet des estampes, on trouve trois versions d'une représentation d'après un dessin de Trémolières, « pour Mr. Le Comte de Caylus et gravé par luy », montrant des ânes qui assistent à une vente, satire de l'amateur d'art de l'époque. Dans cette gravure, intitulée *Assemblée des Brocanteurs*, se trouve un peintre entouré par des ânes en train de pérorer sur son œuvre. Plus que dans la satire au singe, très répandue à cette époque, qui critiquait la simple imitation en tant que pur naturalisme, la capacité intellectuelle de jugement artistique du public est contestée. Le verso du dessin à la plume de Trémolières représente également un artiste sous les traits d'un âne. La critique s'adresse non pas à l'artiste lui-même, mais à la prétention du *pictor doctus* qui se prend pour un érudit et théorise pompeusement son travail.

Trémolières, sur la vie duquel Caylus donnera une conférence à l'Académie en 1748, fut reçu en 1719 dans la maison du comte et, grâce à lui, nommé en 1728 pensionnaire pour six ans à l'Académie de France à Rome.

Le dessin décrit ci-dessus peut être daté de 1727, dans la mesure où sur l'une des trois copies de la Bibliothèque nationale de France, une note manuscrite mentionne : « Cette estampe a été gravée en 1727 par M. le Comte de Caylus pour donner un ridicule aux brocanteurs et aux mauvais connoisseurs de Paris, dont il y en a qui regardent comme

Caylus, *Recueil d'Antiquités*, t. I, frontispice :  
projet de décor architectural pour un jardin.



tableaux d'Italie tous ceux qui sont peints sur la toile qui se fait en ce pays-la. » Il est fait ici allusion à l'une des dernières et des plus célèbres œuvres de Watteau, l'enseigne du magasin du marchand d'art Gersaint « Au Grand Monarque », sur le pont Notre-Dame. Avec ses peintures vénitienes et flamandes, qui constituaient son musée imaginaire, Watteau conceptualisait le programme artistique et le corpus d'images de la Régence, traduisant ainsi le nouveau système des échanges artistiques entre le collectionneur, le marchand et l'artiste, d'autant qu'il n'y eut, entre 1700 et 1737, aucun Salon officiel de l'Académie royale. Six ans après la mort de son ami, Caylus contesta alors cette forme d'appropriation individuelle de l'art, qui semble ne connaître aucune norme définitive.

En 1731, Caylus devient membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. C'est à cette époque également qu'il commença à collectionner des œuvres d'art antique. Il entre à l'Académie dans le but de redonner vie à la peinture d'histoire, très éloignée de la conception intime et « galante » d'un Watteau. La conférence sur la vie d'Antoine Watteau que donna Caylus en 1748, et qu'il conçut probablement plus tôt, est par conséquent ambivalente. À côté des accents d'amitié, la critique que le comte adresse à l'œuvre du peintre montre clairement son retour vers un renouveau du classicisme : il reproche à Watteau le manque de réalisme de ses anatomies, l'absence d'héroïsme et d'allégorie, son incapacité à représenter la passion, et en particulier l'absence d'un véritable sujet donnant sens à son acte. Dans la biographie de Watteau, Caylus exécute, en 1748, un complet revirement : il se tourne vers le « grand goût naturel de l'Antique » du grand siècle, abandonnant ainsi la rocaille touffue du style Régence. C'est la même année qu'il présente devant l'Académie son « Regard de l'amateur sur lui-même », une sorte d'autoportrait (*Dissertation sur l'amateur* à l'Académie, le 7 septembre 1748). L'amateur est exactement l'antithèse du curieux, qui juge d'après le hasard de son goût et se laisse influencer par la mode : « C'est ainsi que la mode, qui ne devrait pas influencer sur le goût, a



presque banni les tableaux italiens de nos cabinets, qui ne nous présentent aujourd'hui que des tableaux flamands. » Le goût de l'amateur se doit, en revanche, d'être utile au développement et aux progrès de l'art : « Les opérations de l'esprit qu'il exige continuellement ne permettent aucune distraction, aucun souci, encore moins la pesanteur et l'embaras des affaires. Par rapport à l'art, ce même amateur ne doit avoir aucune prévention. » Doué d'un goût naturel, il utilise les qualités et avantages de la comparaison afin de bâtir un jugement impartial. Ceci repose sur « la connaissance de la nature et de ses proportions comparées avec les élégantes mesures que les Grecs nous ont laissées dans leurs belles statues » et permet de porter un jugement sur les nombreux aspects d'une œuvre (la couleur, l'expression, la correction, l'antiquité, l'histoire, la fable, le costume et la composition). L'amateur « doit être en état de parler sur la théorie de la peinture ». Ainsi, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'expert professionnel a-t-il supplanté l'artiste dans le domaine du jugement artistique.

Un de ces experts, apparemment à l'écart de la discussion et de l'activité académique, était Edme-François Gersaint qui avait, dans le premier tiers du siècle, influencé de manière décisive le goût des collectionneurs privés.

Les relations entre Caylus et le marchand paraissent ambiguës. Gersaint, qui adopte par l'importation des modèles hollandais (la vente aux enchères et les catalogues de vente) les nouvelles formes du marché de l'art à Paris, tend à assimiler son activité à celle de l'amateur d'art. Il s'agit probablement d'une réaction à la mauvaise réputation des marchands-merciers, considérés comme des parasites sans scrupule qui corrompaient le goût des collectionneurs, une opinion qu'on trouve chez Caylus mais aussi chez Diderot, entre autres.

Gersaint, surtout dans ses catalogues de vente, reconnu comme ouvrages de référence, apparaît comme un véritable connaisseur. Dans ses textes, il adopte la langue du critique d'art, en référence à Antoine Coypel ou Roger de Piles. Après la mort de Watteau – après avoir ven-

Tête de satyre en marbre, d'après un original hellénistique.

Successivement dans les collections du sculpteur Girardon, des Coypel, Antoine et Charles, puis de Caylus. (cat. n° 41).



du le tableau célèbre et les dessins de son ami – Gersaint se tourne vers le commerce des marchandises de luxe. Cet intérêt est déjà présent dans le catalogue raisonné des coquilles de 1736, dont le frontispice est gravé d'après un dessin de Boucher. Cet ouvrage exigeait des connaissances scientifiques et une réflexion méthodologique, afin de classer et de décrire correctement les grandes collections et d'en établir la bibliographie exhaustive. Le goût pour ce type de publications, catalogue de la vente Joseph Bonnier de la Mosson (*De diverses Curiosités en tous Genres*, 1744, avec un frontispice de Boucher) ou de la vente de M. Angran, vicomte de Fonspertuis (*Catalogue des bijoux, porcelaines...*, 1747), ne correspond pas au modèle préconisé par Caylus. La collaboration des deux hommes, en 1740, peut donc étonner. Gersaint en effet, marqua à cette époque la mutation de son activité en changeant le nom de son enseigne : « Au Grand Monarque », sur le pont Notre-Dame, devint « A la Pagode ». Nous en gardons le témoignage grâce à sa carte de visite qui fut gravée par Caylus d'après un dessin de Boucher. La légende en est la suivante : « A LA PAGODE » - Gersaint, Marchand, Jouaillier sur le Pont Nôtre Dame, vend toute sorte de clainquaille Nouvelle et de Gout, Bijoux, glaces, Tableaux de Cabinet, Pagodes, Vernis et Porcelaines du Japon, coquillages et autres morceaux d'Histoire Naturelle, Cailloux, Agathes, et généralement toutes Marchandises curieuses et étrangères ». La gravure de Caylus montre non pas un collectionneur de tableaux, mais de curiosités. Une seule peinture apparaît discrètement, dans un coin de la gravure. L'intérêt de Caylus pour la Chine et le Japon semble ici évident, bien qu'il ne soit jamais allé en Asie, comme il l'avait projeté, à cause des prières de sa mère. La coopération avec le marchand, qu'il avait d'abord sévèrement critiqué, devient plus compréhensible dès lors qu'il ne s'agit plus de peintures.

Ce n'est que peu d'années avant la sévère condamnation de l'œuvre de Watteau par Caylus et un an après cette coopération avec Gersaint, en 1741, que le « Cabinet des médailles et antiques du Roi » avait quitté Versailles pour venir s'installer rue de Richelieu, offrant ainsi davan-



Pierre-Jean Mariette,  
*Traité des pierres gravées*, 1750,  
 t. II, pl. 60,  
 « La nuit distribuant ses pavots ».  
 (cat. n° 37).



tage de possibilités pour voir et comparer les œuvres. C'est déjà dans la collection du roi et dans le cabinet Crozat, en particulier d'après les dessins des maîtres de la Renaissance romaine, que le comte avait eu la possibilité d'exercer son regard et d'apprendre à dessiner et à graver.

Caylus avait également rencontré Bouchardon chez Crozat. Le dessinateur et sculpteur obtint grâce à son soutien, une bourse de l'Académie royale, puis devint en 1746 membre de cette Académie. Tournant le dos au style rocaille, le travail de Bouchardon, en quelque sorte à l'opposé de celui de Watteau, s'oriente vers des dessins mythologiques, basés sur la précision de la ligne de contour. Dans ses *Mémoires inédits sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slotz*, Charles-Nicolas Cochin critique la solide et durable amitié qui unissait les deux hommes. C'est d'après ses dessins que Caylus grava la série des *Cris de Paris*, figures populaires des quartiers des Halles et de la place Maubert. C'est de nouveau Bouchardon qui réalise les modèles dessinés pour les gravures des *Pierres gravées du Cabinet du Roy* (1750). C'est à lui enfin, que Caylus présenta un projet de temple antique pour son jardin, esquisse qui se retrouva au frontispice d'un des volumes du *Recueil d'Antiquités*, auquel collabora Vassé, l'élève de Bouchardon.

Ce n'est pas seulement dans la collaboration entre Caylus et Bouchardon que le déplacement de la fonction du dessin, de *delectare* à *studiare*, est évidente. De nombreuses publications de gravures du comte sont collectives et furent initiées rue de Richelieu, dans l'hôtel de Crozat. Cela ne tient pas seulement au fait que Caylus y noua la plupart de ses amitiés artistiques de jeunesse, mais la régularité hebdomadaire des rencontres lui offrait la possibilité de connaître également des artistes étrangers célébrés comme Sebastiano Ricci ou Rosalba Carriera. La portraitiste vénitienne fut reçue dans la maison de Crozat en 1720 et fut présentée à l'Académie par Antoine Coytel. Caylus se lia alors avec Charles-Antoine Coytel qui lui avait ouvert la collection du roi, et auquel il allait devoir en grande partie son admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont l'artiste avait été promu directeur.

Caylus utilisa comme modèle pour son *Histoire de Joseph* – travail dont l'enjeu était de rendre les aspects d'ombre et de lumière – une série de dessins que possédait Coytel, attribués alors à Rembrandt (aujourd'hui à son élève van Eeckhout). L'importance de l'hôtel de Crozat en tant que ferment actif de développement artistique apparaît ici encore plus fondamental. Dès 1728 et 1729, deux amateurs d'art avaient conçu l'idée de recenser et de présenter systématiquement des dessins. Pierre Crozat fit publier son recueil d'estampes, la *Collection du Roi*, ainsi que d'autres pièces lui appartenant. Jean de Jullienne présenta l'œuvre de Watteau sous le titre *Figures de différents caractères de Paysage & d'Etudes dessinées d'après Nature par Antoine Watteau* (trois cent cinquante et un dessins, 2 vol., 1726-1728), ainsi que, en 1735, ledit *Recueil Jullienne*, deux cent soixante et onze gravures d'après des peintures de Watteau. Caylus avait collaboré à la réalisation des deux ensembles en compagnie, entre autres, du jeune Boucher. Quoi qu'il en soit, Jullienne alla encore plus loin que Crozat : en donnant à la gravure la souplesse du dessin, il en fit comme une imitation.

Pour Caylus, les dix-neuf mille dessins de maîtres de la collection du cabinet Crozat, ainsi que ceux de la collection du roi, étaient un réservoir inépuisable qui lui permettait de s'approprier la manière des grands maîtres de la Renaissance. Il gravait d'après les dessins de Carrache, du Guerchin, du Parmesan, de Michel-Ange, de Rubens, de Van Dyck, de Rembrandt et de bien d'autres encore. La méthode qu'utilisait parfois Caylus, combinant gravure sur bois et eau-forte, lui fut enseignée par Eustache Le Sueur.

Ce fut cependant Pierre-Jean Mariette, grand collectionneur de gravures et graveur lui-même, que le comte rencontra en 1719, qui apporta le plus à la connaissance de Caylus en matière de gravure. Une précision absolue et un équilibre entre le détail et l'ensemble définissent les efforts que les deux collègues et amis dispensèrent dans leur travail commun pour le *Recueil Crozat* (1729 et 1740) : « Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France. Du cabi-

net de feu M. Crozat. Avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres. Par P.-J. Mariette »). Mariette possédait un ensemble de dessins de caricatures de la collection du comte d'Arundel (Earl of Arundel) attribués à Léonard de Vinci. Avec la collaboration de Caylus, parurent en 1730 les trente-deux planches du *Recueil de Testes de caractère & de Charges dessinées par Leonard de Vinci florentin & gravées par M. le C. de C.*, recueil qui, contrairement à l'habitude de l'époque, présentait les têtes sur un fond blanc, comme des médailles, dans le but d'un rendu fidèle et avec l'intention de ne pas laisser voir la manière de l'auteur. Avec son œuvre gravé, Caylus, en tant qu'amateur passionné du dessin, contribue de façon décisive à modifier son rôle et sa reproduction. Le dessin aspire ici, par la connaissance de nombreuses manières, à l'exactitude documentaire qui permet de rendre un jugement objectif sur son sujet.

La coopération avec Mariette demeura fructueuse durant plusieurs années. En 1747, ils publient ensemble les deux volumes du *Recueil des peintures antiques d'après Pietro Santo Bartoli*. Cette série était réalisée d'après des planches découvertes à Paris par Caylus, planches elles-mêmes gravées d'après des peintures antiques par un élève de Poussin, Bartoli. Tandis qu'il achetait en 1763 des planches de la collection Colbert, qui rassemblait un groupe d'antiquités du Sud de la France, Caylus projeta avec Mariette un volume complémentaire aux « Édifices antiques de Rome de 1682 » d'Antoine Desgodets.

Il est significatif que Caylus, qui entra en 1731 en tant qu'amateur honoraire » à l'Académie royale de peinture et de sculpture installée au Louvre, ait prononcé son discours d'admission sur le thème du dessin (7 juin 1732, *L'Étude du dessin*, relu le 5 juillet 1732). Celui-ci permet admirablement de reconnaître la manière d'un artiste et peut être considéré comme objet de contemplation se suffisant à lui-même ; il reste, d'autre part, la préparation essentielle du peintre en chemin vers son œuvre véritable, le tableau. La copie est donc une activité fondamentale qui doit se pratiquer d'après le plus grand nombre possible de maîtres – Caylus

Base de candélabre en marbre, rapportée d'Italie par Crozat et acquise par Caylus. 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C. (cat. n° 43).





recommande particulièrement Raphaël ; en raison de l'attention extrême qu'elle requiert, elle laisse chez le copiste les traces les plus profondes et l'impression la plus durable. Seul un connaisseur tel que Caylus est capable de reconnaître le modèle d'un artiste.

Bien que l'exposé théorique de Caylus reposât sur sa propre pratique, il ne rencontra qu'un succès médiocre. Pourtant, cet échec initial marqua la nécessité d'une réflexion tendant à établir un certain nombre de principes théoriques, indispensables à la formation des jeunes artistes. Caylus était parvenu à redonner vie à la tradition des conférences. Ses activités au sein de l'Académie furent aussi variées que l'a été l'ensemble de son œuvre : avec les trois prix qu'il avait fondés (prix d'expression, prix d'ostéologie et prix de perspective) il visait la formation pratique des élèves. Avec ses deux compendiums iconologiques, *Nouveaux sujets de Peinture* et *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée et de l'Énéide*, parus respectivement en 1755 et 1757, il proposait aux artistes de nouveaux thèmes et compositions héroïques, qui devaient surtout faire revivre la peinture d'histoire.

Au travers de ses conférences, il gagna en influence, ce qui lui permit d'une part, grâce à des traités sur les problèmes particuliers de la peinture (sur la manière, sur la peinture, sur la couleur, sur le costume) de fixer les lignes principales de l'orientation artistique et, d'autre part, grâce à ses nombreuses biographies de peintres (entre autres Le Sueur, Trémolières, Le Moyne, Anguier, Bouchardon) de présenter les grands maîtres comme modèles.

Trois conférences qui semblent se distinguer des autres, forment un lien avec l'art antique. Les *Dissertations sur la peinture, la sculpture et la gravure des anciens* de 1754 marquent un tournant où l'on voit se déplacer l'intérêt du comte vers l'Antiquité. Avec l'arrivée de Cochin comme secrétaire et successeur de Lépicié en 1755, pas nécessairement bien disposé à l'égard de Caylus, ainsi qu'avec l'adhésion de M. Tournehem, Caylus déplaça le centre de gravité de ses activités vers l'Académie des inscriptions et belles-lettres dont il était membre depuis 1742. Là

encore, Caylus mit au service de l'art de son temps tout le savoir qu'il avait acquis grâce à l'étude des Anciens. Ces derniers devaient, selon le comte, servir de ferment et de source d'inspiration pour les artistes.

L'important travail, aussi bien théorique que pratique, accompli par Caylus dans les collections d'art graphiques du roi et du financier Crozat fut pour lui une propédeutique à son activité d'antiquaire, dans laquelle il excella par la suite. Le comte rassembla, alors, une remarquable collection d'objets antiques, dont il fit don au Cabinet du roi.

**Markus A. Castor**

*Coordinateur scientifique au Centre allemand d'histoire de l'art*



**37. La nuit distribuant ses pavots**

Intaille en jaspe sanguin ;  
monture en or émaillé

2,8 x 3 cm sans la monture

Italie, début du XVI<sup>e</sup> siècle,

attribuée à Valerio Belli

BnF, Cabinet des médailles, Chab. 2383

Caylus, *Recueil de Trois Cent Têtes*, n° 183

Une jeune femme s'avance d'un pas vif vers un jeune homme nu, et lui offre un bouquet de pavots. Derrière elle, sous un arbre, trois autres personnages cueillent des pavots. Cette intaille a été reproduite à plusieurs reprises, sur pierre dure et en bronze (Bange, *Staatliche Museen zu Berlin. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. II Reliefs und Plaketten*, Berlin, 1922, n° 844).

**Bibliographie**

Mariette, II, pl. 60 ; Chabouillet, n° 2383 ; H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, *Valerio Belli Vicentino (1468 c.-1546)*, catalogue d'exposition, Vicence, 2000, n° 157.





#### 41. Jeune satyre couronné de pin

Tête en marbre de Paros

H. : 26 cm

II<sup>e</sup> siècle (?), d'après un original grec  
d'époque hellénistique

BnF, Cabinet des médailles,

inv. des Monuments de pierre, n° 33

Caylus, *Recueil*, II, pl. XLVII, 1, p. 140

« Je me suis décidé à cette emplette autant pour ses beautés réelles que par la prévention favorable que l'on doit avoir pour des morceaux avoués, choisis et possédés par des artistes. »

Cette tête provient du cabinet du sculpteur Girardon (1628-1715), qui le compléta par un buste, aujourd'hui disparu, et en tira plusieurs exemplaires en bronze. À sa vente, elle fut acquise par Antoine Coytel (1661-1722), Premier peintre du roi. Caylus la racheta à la vente de la collection de son fils, Charles Coytel (1694-1752).

#### Bibliographie

Chabouillet, n° 3283 ; J. Babelon, *Sculptures antiques*,  
tapuscrit conservé au Cabinet des médailles, sd, n° 12.



### 43. Base de candélabre

Marbre blanc

Rome, époque augustéenne

H. : 53 cm

BnF, Cabinet des médailles,

inv. des Monuments de pierre, n° 74

Trouvé à Rome au début du XVIII<sup>e</sup> siècle ;  
rapporté d'Italie par Crozat ; Caylus, *Recueil*,  
I, pl. LXXXII, 1-3, p. 206-207

Sur une face, Diane Lucifère, tenant d'une main une  
longue torche, de l'autre un arc, sur son épaule un  
carquois ; sur la deuxième, une bacchante, drapée à la  
grecque, tenant un thyrses et une corne d'abondance ; sur  
la troisième, Mercure, tenant le caducée et une patère.

#### Bibliographie

Bonanni, *Museum Kircherianum*, 1709, pl. II, 41 ;  
H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Mayence,  
1985, p. 138, n° 28, pl. 92, 1 (publié à tort comme étant  
sur le marché de l'art à Cologne).