


Formato completo del record

Persona/Persone	● <u>Seroux D'Agincourt, Jean Baptiste</u>
Titolo	● <u>Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe</u>
Complemento titolo	ouvrage enrichi de 325 planches
Formulazione resp.	par J. B. L. G. Seroux d'Agincourt
Luogo di pubbl.	Torino
Editore	Aragno
Anno di pubbl.	2005
Estensione	1 - 7
Formato	31 cm
Titolo 1.collezione	Europa restituta
ISBN	88-8419-254-4

Collocazione vedi i singoli volumi:

Volume	<u>1. 2005</u>
Volume	<u>2. 2005</u>
Volume	<u>3. 2005</u>
Volume	<u>4. 2005</u>
Volume	<u>5. 2005</u>
Volume	<u>6. 2005</u>
Volume	<u>7. Miarelli Mariani, Ilaria: Les "Monuments parlants". 2005</u>

Aggiungi al mio scaffale elettronico (My e-Shelf) | Salva/Invia | Link permanente | 

Formato completo del record

Fa parte di	<u>Seroux D'Agincourt, Jean Baptiste: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. 2005</u>
Tomo	7
Persona/Persone	<ul style="list-style-type: none">● <u>Miarelli Mariani, Ilaria</u>● <u>Seroux D'Agincourt, Jean Baptiste</u>
Titolo	● <u>Les "Monuments parlants"</u>
Complemento titolo	Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée
Anno di pubbl.	2005
Estensione	328 S.
Illustrazioni	zahlr. Ill.
Disponibilità	<u>Tutte le copie</u>
Collocazione:	 BHR: Mk 60-4230/a7 (A scaffale) KHI: C 1397 iko Format: 31 cm (A scaffale)

EUROPA RESTITUTA

Comité scientifique:

Yves Bonnefoy
Marc Fumaroli
Carlo Ossola
Harald Weinrich
Michel Zink



Ilaria Miarelli Mariani

LES “ MONUMENTS PARLANTS ”.
SEROUX D’AGINCOURT ET
LA NAISSANCE DE L’HISTOIRE
DE L’ART ILLUSTRÉE

Collège de France

Chaire de
Littératures modernes
de l’Europe néolatine

Ilaria Miarelli Mariani

LES “ MONUMENTS PARLANTS ”.
SEROUX D’AGINCOURT ET
LA NAISSANCE DE L’HISTOIRE
DE L’ART ILLUSTRÉE

Nino Aragno Editore

© 2005 Nino Aragno Editore

siège

corso Vittorio Emanuele II, 68 - 10121 Torino

bureaux

strada Santa Rosalia, 9 - 12038 Savigliano

e-mail: info@ninoaragnoeditore.it

Ilaria Miarelli Mariani

LES “ MONUMENTS PARLANTS ”. SEROUX D’AGINCOURT
ET LA NAISSANCE DE L’HISTOIRE DE L’ART ILLUSTRÉE

En novembre 1779, l’aristocrate français Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d’Agincourt, ancien fermier général à la cour de Louis XV, s’installa à Rome dans l’intention de poursuivre le voyage historiographique entrepris par Winckelmann avec la *Geschichte der Kunst des Altertums* et de se consacrer à l’étude de l’art de « Constantin jusqu’à Léon X »¹.

En chemin vers la “ ville éternelle ”, il fut conforté dans son projet par le hasard de la découverte d’une multitude de monuments médiévaux encore intacts (dont la majeure partie est désormais définitivement perdue ou endommagée) et par les relations nouées avec un dense réseau de savants, de collectionneurs et d’érudits locaux qui, depuis longtemps déjà, s’étaient consacrés à l’étude et à la redécouverte de l’art du Moyen Âge². Il souhaitait écrire une histoire systématique et générale de l’art du Moyen Âge occidental, ce « désert immense, où l’on n’aperçoit que des objets défigurés, des lambeaux épars »³, afin « d’attacher à la chaîne historique de l’Art cet anneau essentiel, qui manque encore à son complément »⁴.

Mais pour faire pleine lumière sur cet “ anneau manquant ” de l’histoire de l’art, il fallait, selon Seroux, en documenter visuellement les monuments :

Les productions des Arts fils du dessin, l’Architecture, la Sculpture et la Peinture, consistent en objets sensibles à la vue, sous des formes propres à chacun d’eux, et dont l’effet n’arrive à l’ame que par cet organe; d’où il résulte qu’on ne doit en écrire ou en étudier l’histoire, qu’en ayant leurs diverses productions sous les yeux. Cependant, parmi les écrivains qui ont essayé de nous faire connaître le sort des Beaux-arts, il en est peu qui aient pris le parti d’en présenter les monuments, et de les laisser parler eux-mêmes aux yeux, en ne les aidant que d’explications succinctes : nous n’avons même, à bien dire, que des histoires partielles de quelques époques des arts, ou de quelques uns en particulier. Ainsi ces Beaux-arts, ces arts utiles, auxquels les hommes doivent sûreté, commodité, gloire, plaisirs de toute espèce, n’ont pas encore reçu de notre recon-

¹ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Seroux d’Agincourt*, in *Histoire de l’Art*, vol. I, p. 6.

² G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964 (trad. franç., *La fortune des primitifs de Vasari aux néo-classiques*, Paris, Gérard Monfort, 1994).

³ *Histoire de l’Art*, vol. I, « Discours Préliminaire », p. iij.

⁴ *Ibid.*, p. iij.

naissance un monument complet; on n'a pas les moyens de former, en leur honneur, un corps d'ouvrage qui réunisse ce que, de siècle en siècle, ils ont fait pour nous, depuis leur origine jusqu'à nos jours.⁵

Ainsi s'explique le titre de son œuvre *Histoire de l'Art par les monumens*, reflet des spéculations de l'époque dans le domaine historico-artistique. C'est en effet l'exigence de reconstituer un réseau de référents formels en mesure de situer l'œuvre d'art chronologiquement et géographiquement et non plus seulement au sein du parcours individuel de chaque artiste qui avait conduit au dépassement de l'exercice de l'*ekphrasis*⁶, pratique largement diffusée dans la littérature artistique depuis le XV^e siècle⁷.

Pour son projet, Seroux décida de substituer l'image à son *ekphrasis*, rendant ainsi toute sa souveraineté au langage visuel vis-à-vis du langage littéraire, avec la ferme conviction de fournir, au moyen de la gravure, l'exacte reproduction des monuments, saisis dans leur réalité et leur essentialité : une nouveauté dont la portée sera décisive dans le développement postérieur des pratiques historico-artistiques.

Toutefois, si, pour le plan général et pour le *Tableau historique* de son œuvre, Seroux entendait bien adopter le nouveau modèle historique inspiré de Winckelmann, pour la partie à laquelle il tenait le plus, à savoir les planches et leur description, il foulait un terrain encore largement vierge, privé de modèles précis susceptibles d'être imités.

Vasari, comme on le sait, avait fait le projet, dès l'édition de Torrentino (1550), de n'associer aux *Vite* que les gravures des portraits des artistes dont il retraçait la biographie, inaugurant d'ailleurs un schéma devenu pratiquement canonique pour la littérature artistique postérieure, et il avait réservé à son *Libro dei disegni* personnel la tâche d'illustrer le développement de l'art italien à travers les créations des différents artistes. Au siècle suivant, l'idée d'associer aux écrits d'art les œuvres dont il était question fut envisagée par Baldinucci, dans sa préface au premier tome des *Notizie de' Professori del disegno*. À propos des dessins classés par le cardinal Léopold de Médicis « secondo la successione degli artefici, cronologicamente », il écrit : « [questi] fossero per avere un non so che della storia, mentre senza lettura, ma con la sola vista, si sarebbon potuti riconoscere non solo i progressi di quest'arte : ma quello ch'è più, col testimonio indubitato della propria mano di ciascheduno degli artefici si sarebbe potuto venire in cognizione per mezzo di chi ella avesse tal miglioramento ricevuto »⁸.

L'exigence d'illustrer le développement historico-artistique au moyen des images, exigence également perçue au XVII^e siècle par de grands connaisseurs et des collectionneurs de dessins⁹, se fit encore plus vive au

⁵ *Ibid.*, p. i.

⁶ É. Pommier, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Seroux d'Agincourt*, in *Fabio di Maniogo e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Actes du colloque international de Pordenone-Udine, 1999, éd. C. Furlan et M. Grattoni d'Arcano, Udine, Forum, 2001, p. 275.

⁷ Sur l'utilisation de la méthode de l'*ekphrasis* dans la littérature artistique, voir G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Rome, Donzelli editore, 2000.

⁸ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1681-1728; réimpression : Turin, Stamperia Reale, 1768, I, p. 3-4; E. Borea, « Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata. II », *Prospettiva*, 70, 1993, p. 50.

siècle suivant : « Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours », écrit Diderot en 1751 dans la préface de l'*Encyclopédie*, insistant sur la nécessité des « figures » pour rendre immédiatement intelligibles les écrits sur les arts¹⁰.

Seroux semble donc participer pleinement de cette prise de conscience (bien reconstruite par Evelina Borea) qui avait mûri au cours du XVIII^e siècle à propos des potentialités des gravures de reproduction comme support aux démonstrations des thèses de l'historiographie artistique.

Pascal Griener a en outre souligné l'accent mis sur le rôle de « l'image parlante » dans la théorie de l'allégorie à l'époque des Lumières¹¹. En juillet 1810, dans une lettre à Léon Dufourny, Seroux rappelle un épisode crucial pour la compréhension de sa familiarité profonde avec les images, en mesure de susciter en lui une émotion et un désir de connaissance supérieurs à la parole écrite : « Ce ne fut qu'en me mettant sous les yeux les figures de la Bible de Sacy que pour en connaître les objets, on me fit consentir à apprendre à lire, j'avais sept ans, et c'est à partir de cet âge qui forme à peu près un siècle, que mon âme, et si j'ose dire mon cœur, ont toujours été pénétrés d'une sensibilité vive et profonde sur tout ce qui tient aux arts du dessin. » Seroux enfant n'apprend à lire que parce qu'il est stimulé par le désir de connaître le sujet des planches de l'*Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* éditée par Le Maistre de Sacy *ad usum Delphini* et plusieurs fois réimprimée avec de nouvelles illustrations au cours du XVIII^e siècle¹². Le rôle conféré par Port-Royal à l'image " expressive " comme instrument pédagogique et de connaissance imprègne donc la formation de Seroux et, au moment d'entreprendre la poursuite de l'œuvre de Winckelmann, dont il adopte la ferme conviction de devoir faire l'histoire de l'art et non l'histoire des artistes, il ne peut concevoir son œuvre autrement que comme une union complexe de mots et d'images.

Cette idée se renforça surtout au cours de son long séjour en Italie, où, à la suite des écrits de Maffei et Bottari¹³, s'était diffusée avec une insistance crois-

⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁰ D. Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot*, Paris, chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1751, I, p. XXXIX-XL. On trouvera une évocation de la dette de Seroux envers l'*Encyclopédie* dans la seule étude, d'ailleurs toujours indispensable, réalisée sur l'immense fonds graphique laissé par celui-ci à la Bibliothèque Vaticane : H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », *Revue de l'Art*, 48, 1980, p. 41. On doit cette insistance sur les potentialités cognitives et communicatives de la gravure dans l'*Encyclopédie* à G.C. Sciolla, *L'incisione in Europa nell'età di Vittorio Alfieri : alcuni temi*, in *Vittorio Alfieri ritratti incisi. L'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, éd. G.C. Sciolla, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 22-23.

¹¹ P. Griener, « La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'"Histoire de l'art par les monumens"(1810-1823) », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54, 1997, p. 226, p. 232, n. 16.

¹² *Ibid.*, p. 230. Sur la *Bible de Sacy*, voir *La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, catalogue de l'exposition de Florence, 1991, Florence, Centro Di, 1991, p. 176-177, n° 138.

¹³ Evelina Borea souligne l'importance des textes de Scipione Maffei (*Verona illustrata*, Vérone, Vallarsi et Berno, 1731-1732) et de Giovanni Bottari (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, corrette da molti errori e illustrate con note*, Rome, Pagliarini, 1759-1760, 3 vol.) non seulement dans le domaine de la " redécouverte des primitifs " mais aussi pour l'émergence d'une historiographie illustrée : E. Borea, « Le stampe dai primitivi... », *op. cit.*, p. 52.

sante l'idée qu'une œuvre d'art pouvait être connue de façon plus appropriée à travers sa reproduction gravée qu'à travers une description discursive¹⁴.

Il s'agissait donc d'affronter la tâche difficile de composer une histoire de l'art monumental qui, dépassant les frontières de l'érudition locale, puisse associer aux suggestions méthodologiques de Winckelmann un appareil de figures doté d'un rôle au moins égal, sinon supérieur, à celui du texte écrit.

De la France à l'Italie.

La genèse de l'*Histoire de l'Art par les monumens*

Paris

Les travaux modernes sur Seroux d'Agincourt et l'*Histoire de l'Art*, certes rendus difficiles par le caractère lacunaire de la documentation conservée, s'interrogent fréquemment sur les motifs qui poussèrent le riche financier, apparemment tout aussi intéressé par l'art que par les sciences naturelles, la botanique ou la minéralogie, à abandonner sa situation influente pour entreprendre le projet, aussi inédit que risqué, de l'écriture et surtout de l'illustration d'une histoire de l'art médiéval.

Francis Haskell, l'un des interprètes les plus perspicaces de la pensée de Seroux d'Agincourt, définit son parcours comme « étrange et surprenant »¹⁵, tandis que Henry Loyrette s'interroge : « Quel motif a pu pousser un fermier général, solidement établi dans le milieu parisien, amateur éclairé certes de tous les beaux-arts, intéressé également à la botanique et à la minéralogie, à tout abandonner à près de cinquante ans pour s'établir à Rome en 1779 et consacrer le restant de sa vie – trente-cinq ans – à l'étude des arts du Moyen Âge ? Aboutissement naturel de toute une vie ou dernier avatar d'une carrière somme toute mouvementée ? »¹⁶

Né en 1730 à Beauvais et aîné de quatre enfants, Seroux suivit la tradition familiale et entreprit une carrière militaire¹⁷. Son père, Jean-Baptiste-Charles-François Seroux d'Agincourt, appartenait à une noble famille originaire du comté de Namur qui s'était fixée en Picardie dans le courant du XIV^e siècle¹⁸, et il avait rempli la charge de chevalier de saint Louis et de gendarme de la garde du roi pendant trente-huit ans. Des années passées par Seroux dans les rangs de la cavalerie, on ne possède aucun témoignage, alors qu'elles furent sans doute décisives dans son approche de l'art du

¹⁴ *Ibid*, p. 52.

¹⁵ F. Haskell, *History and Its Images : Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, 1993 (trad. franç., *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995, p. 264).

¹⁶ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 70, n. c.

¹⁸ F. Aubert de La Chesnaye-Desbois [et J. Badier], *Dictionnaire de la noblesse contenant les Généalogies, l'Histoire et la Chronologie des Familles nobles de la France*, Paris, Vve Duchesne : Badier, vol. XVIII, 1783, p. 540. Les informations contenues dans les répertoires nobiliaires ont été confirmées et enrichies par les recherches d'archives sur la famille de Seroux menées par H. Sécherre, *L'édition de l'Histoire de l'art par les monumens, de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt (1810-1823)*, Mémoire de DEA préparé sous la direction de Madame Gallo et Monsieur Alain Mérot, Université Paris IV-Sorbonne, 2000-2001.

Moyen Âge, comme on peut le lire au fil de l'*Histoire de l'Art*, émaillée de précieuses indications autobiographiques :

Le plan général de cet ouvrage m'oblige d'abrégé beaucoup les détails dans lesquels j'aurais aimé à entrer, sur l'étude et les progrès d'une partie de l'art militaire à laquelle j'ai consacré mes jeunes années. Arrivée à la fin d'une longue carrière, je me rappelle encore le regret que j'éprouvai en quittant l'arme dans laquelle ma famille avait servi pendant plusieurs siècles, et dans laquelle plusieurs de mes parents servent encore. J'avais alors formé le projet d'en écrire l'histoire; et c'est même à des recherches dirigées vers ce but, que je dois mes premières connaissances sur l'état des arts dans le moyen âge.¹⁹

Mais la carrière militaire n'était sans doute pas la plus appropriée à Seroux, qui, dès cette époque, se passionnait davantage pour l'approfondissement de ses centres d'intérêt culturels. Dans un *Nécrologe* qui lui est dédié, et qui est conservé inédit à Besançon dans les fonds de l'architecte Pierre-Adrien Pâris, ami le plus intime de ses dernières années romaines, on peut lire : « Les qualités brillantes de M. d'A., l'élévation de la noblesse de son caractère, l'élégance de ses manières, la générosité de sa conduite, une belle figure, un esprit vif et séduisant, le firent bientôt remarquer par tous ceux qui le connaissaient; on le regarde dès lors comme l'ornement et l'appui de sa famille. »²⁰ De tels talents "courtois" attirèrent bien vite l'attention de Louis XV : « En roi qui savait apprécier et soutenir le mérite – poursuit l'auteur anonyme de la biographie posthume –, Louis XV, ne méconnut pas les rares qualités de M. d'A. et lui donna bientôt des preuves de la confiance et de l'estime qu'il avait conçues pour lui. Ce fut par les ordres de ce prince qu'il quitta la carrière militaire pour surveiller et diriger l'éducation des sept enfants d'un de ses oncles tué à la bataille de Dettingen, et de ses propres frères, à l'avancement desquels il consacra dès lors et sa fortune et son crédit. »²¹ L'information est reprise par Achille Étienne Gigault de La Salle dans sa *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, sorte de biographie officielle de l'historien de l'art et préface à l'édition intégrale de l'*Histoire de l'Art* de 1823²². Il est pourtant peu probable que, à l'époque de la bataille de Dettingen, qui se déroula en 1743 dans le cadre de la guerre de sécession autrichienne et qui se conclut par la défaite des troupes françaises, Seroux, qui n'avait alors que treize ans, ait été en mesure de prendre soin de ses jeunes cousins. Toujours est-il que, au cours de la décennie suivante, il s'installa à Paris et y poursuivit ses études au Collège de Navarre²³ : il y fréquenta les cours de physique ex-

¹⁹ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 96, n. c.

²⁰ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31 (sans foliotation). Le *Nécrologe* fut probablement rédigé par Gigault de La Salle, auteur de la *Notice sur la vie...* déjà mentionnée, mais également d'une commémoration posthume de Seroux publiée dans la *Gazette de France* du 9 décembre 1814. Le texte biographique, signé L.S.E., correspond en de nombreux détails au manuscrit de Besançon.

²¹ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

²² A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 3.

²³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 26. Seroux mentionne sa fréquentation du Collège de Navarre dans son commentaire de la gravure de la statue de Jeanne de Navarre (vol. IV, pl. XXIX, n° 40) qui ornait l'entrée du Collège, tirée de Montfaucon, (vol. II, pl. XXXVII) : « aujourd'hui, ma recon-

périmentale de Jean-Antoine Nollet²⁴ et le cours de rhétorique de Charles Batteux qui avait publié, en 1746, un traité intitulé *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, l'un des premiers écrits cités, bien des années plus tard, dans le *Prospectus* de l'*Histoire de l'Art*²⁵.

C'est de cette époque environ que date une amitié encore plus importante, celle du comte de Caylus, dont Seroux se déclare le disciple, en particulier dans son second ouvrage, le *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*²⁶, qui s'inscrit résolument dans le sillage des célèbres volumes du *Recueil d'antiquités*²⁷. La dernière planche du livre de Seroux est en effet consacrée au mausolée du comte, désormais détruit, que Vassé avait réalisé dans la chapelle du Grand Conseil de l'église parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois, et qui accueillait l'urne de porphyre achetée par Caylus au Palais Verospi à Rome avec le désir explicite d'en faire son monument funèbre²⁸. Connaisseur, archéologue, graveur, historien de l'art, écrivain et collectionneur, Caylus fut pour Seroux d'une fréquentation extrêmement stimulante et son influence la plus durable sur le jeune disciple s'exprime sans nul doute dans la nouveauté méthodologique du *Recueil d'antiquités*, dont les pièces sont décrites, conformément aux critères contemporains de la recherche scientifique, sur la base d'une enquête méthodique et précise, fondée sur des rapprochements iconographiques et sur la reproduction fidèle des objets, afin d'en suivre de près l'histoire et le rôle dans le développement de l'art²⁹. L'expérience acquise par Caylus au cours de son long travail pour le « Recueil de Crozat » l'avait en outre rendu particulièrement sensible à la qualité des reproductions. Dessinateur et graveur d'un certain talent, il concevait l'image de l'objet figuré comme

naissance envers une maison, dans laquelle j'ai reçu l'éducation au tems des Batteux et des Nollet, m'engage à en placer ici la gravure ».

²⁴ La chaire de l'abbé Nollet, première chaire de physique expérimentale, fut instituée en 1752.

²⁵ [L. Dufourny] *Prospectus, Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens*. Par M. Seroux d'Agincourt, Paris, Treuttel et Würtz, 1810, p. 3 : « Object et but de l'ouvrage. Les bienfaits des beaux-arts, qui ont le dessin pour base, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, s'annoncent assez d'eux-mêmes; l'univers en est rempli. " Ce sont eux ", dit Batteux, " qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes dispersés, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de société. Destinés, les uns à nous servir, les autres à nous charmer, quelques uns à faire l'un et l'autre ensemble, ils sont devenus en quelque sorte un second ordre d'éléments, dont la nature avoit réservé la création à nostre industrie. " »

²⁶ J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris, Treuttel et Würtz, 1814, pl. XXXVII. Sur le *Recueil*, voir M.E. Micheli, « Il " Recueil " di Seroux d'Agincourt », *Bollettino d'Arte*, 80-81, 1993, p. 83-91.

²⁷ A.-C.-P. de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, Desaint & Saillant, 1752-1767, 7 vol.

²⁸ L. Courajoud, « Fragmens des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au musée du Louvre », *Journal de l'art*, 209, 1878, p. 32. Seroux tire sa planche de la gravure de Pierre Chenu d'après Louis-Claude Vassé. Sur les portraits de Caylus par Vassé, voir X. Dufestel, *Le buste en terre cuite du comte de Caylus par Louis-Claude Vassé*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, Catalogue de l'Exposition de Paris, éd. I. Aghion, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 28-35. Sur le personnage de Caylus, on consultera les travaux du professeur Marc Fumaroli; M. Fumaroli, « La République des Lettres (VI). Un gentilhomme universel : Anne-Claude de Tubières, comte de Caylus (1692-1765) », *Annuaire du Collège de France*, 93, 1992-1993, p. 563-581; Id., « Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719) », *Revue de l'art*, 114, 1996-4, p. 34-47; Id., *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001; Id., *Préface*, in *Caylus mécène du roi...*, *op. cit.*, p. 8-17.

son “ double ”, point de départ de l’analyse historique³⁰. Autant de suggestions que Seroux développera ensuite dans son œuvre. Il faut enfin souligner l’intérêt croissant de Caylus pour le Moyen Âge à partir de la seconde moitié des années 1740, comme en témoignent les Mémoires présentés à l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres³¹.

Lorsque, âgé de trente ans environ, Seroux entra dans la compagnie de la Ferme générale, il était donc déjà un connaisseur estimé qui ne se consacra à sa nouvelle profession que pour son prestige social. La Ferme constituait en effet une des compagnies les plus exclusives de Paris, une sorte de nouvelle aristocratie qui tendait à concurrencer la noblesse traditionnelle et qui contribua à la promotion culturelle et artistique de la France de l’Ancien régime³². Directeur de la correspondance des Cinq Grosses Fermes en 1760 et à l’Hôtel des Fermes en 1762³³, Seroux fut finalement nommé fermier au début de l’année 1764, grâce à la protection de Jean-Joseph de La Borde³⁴, homme de confiance de Choiseul, banquier de la cour, mais aussi fermier général et, surtout, grand collectionneur et commanditaire d’un des plus importants jardins “ pittoresques ” français, le parc de Méréville, commencé en 1784 par François-Joseph Bélanger et poursuivi, à partir de 1786, par Hubert Robert³⁵. Ce fut certainement sur la base de ces intérêts artistiques communs que La Borde se lia à Seroux; c’est d’ailleurs en souvenir de cette ancienne amitié que Seroux, de nombreuses années plus tard, en 1810, lorsque le premier fascicule de son *Histoire de l’art* fut enfin publié, donna au fils de son ancien protecteur,

²⁹ R.T. Ridley, « A pioneer art-historian and archaeologist of the eighteenth century : the comte de Caylus and his “ Recueil ” », *Storia dell’Arte*, 76, 1992, p. 364-365. Sur l’attention au problème de la correction de la reproduction de l’œuvre d’art, voir I. Aghion, *Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire*, in *Caylus mécène du roi...*, *op. cit.*, p. 19-27 (22).

³⁰ A. Schnapp, *La méthode de Caylus*, in *Caylus mécène du roi...*, *op. cit.*, p. 52-63.

³¹ La « curiosité médiévisite » de Caylus est soulignée en particulier par K. Pomian, *Caylus et Mariette : une amitié*, in *Caylus mécène du roi...*, *op. cit.*, p. 45-46.

³² A. Chastel, *L’art français*, vol. 3 : *Ancien régime, 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000, p. 254-255.

³³ *Almanach Royal*, 1762, p. 410. Seroux était directeur de la Correspondance des Cinq Grosses Fermes depuis 1760.

³⁴ Une lettre de La Borde du 30 janvier 1764 concernant la requête d’un poste de fermier pour Seroux d’Agincourt est conservée dans les Archives de M. le duc de Mouchy, fonds Laborde, fascicule 10, et est transcrite dans Y. Durand, *Les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971; réimpression : Paris, Maisonneuve et Larose, 1996, p. 105, n. 2. Voir en outre l’introduction de Yves Durand aux « Mémoires de Jean-Joseph de Laborde, fermier général et banquier de la cour », *Annuaire-Bulletin de la Société de l’Histoire de France*, 1968-69, p. 75-162.

³⁵ Jean-Joseph de La Borde et ses deux fils François-Louis-Joseph et Alexandre-Louis-Joseph font l’objet d’une entrée en tant que “ patrons ” dans *The Dictionary of Art*, éd. J. Turner, New York, Grove, 1996, vol. 18, p. 579. Sur les collections de La Borde, voir F. Boyer, « La collection et les ventes de Jean-Joseph de La Borde », *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1961-1962, p. 137-152; F. Boyer, « Jean-Joseph de Laborde protecteur de F.-X. Fabre et sa collection confisquée en 1794 », *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1954-1955, p. 214-226; sur le parc de Méréville, voir J. de Cayeux, « Hubert Robert dessinateur des jardins et sa collaboration au Parc de Méréville », *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1968, p. 127-133; D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton, Princeton University Press, 1978; J. de Cayeux, *I giardini di Hubert Robert*, in *L’architettura dei giardini d’Occidente dal Rinascimento al Novecento*, éd. M. Mosser et G. Teyssot, Milan, Electa, 1990, p. 336-339; S.B. Taylor, « Méréville », in *The Dictionary of Art*, *op. cit.*, vol. 21, *ad vocem*, p. 150.

Alexandre-Louis-Joseph, auteur du *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*³⁶, l'un des rares exemplaires de son livre que les éditeurs Treuttel et Würtz avaient mis à sa disposition³⁷.

Au cours des années passées à la Ferme, Seroux semble beaucoup plus préoccupé de cultiver ses intérêts culturels que sa carrière financière, ce que confirme l'analyse de son parcours professionnel. L'année qui suivait leur tournée d'inspection obligatoire, les fermiers étaient assignés aux divers comités parisiens, entre lesquels existait une hiérarchie rigoureuse. Les plus importants étaient en effet les Comités des Grandes Gabelles, des Cinq Grosses Fermes et du Tabac, auxquels faisaient suite les Comités moins prestigieux des Archives et des Pensions. Au sommet, se trouvait le Comité des Caisses, qui gérait la politique générale de la Ferme et dont dépendaient les décisions principales. Seroux, fermier général de 1764 à 1777, fit partie, entre 1766 et 1768, des Comités des Cinq Grosses Fermes, des Petits Gabelles et des Pensions³⁸. S'ajoutèrent à ces charges, en 1770, sa participation au Comité de la Régie du Tabac et à celui de la Régie des Aides et du Tabac de la ville de Paris³⁹, responsabilités qui demeurèrent pratiquement inchangées jusqu'en 1777, sa dernière année de service⁴⁰. Bien que présent dans certains des comités les plus importants, son nom n'apparaît pas parmi les membres du Comité des Caisses, auquel avaient accès les fermiers généraux les plus âgés, au faite d'une longue carrière, ou les plus puissants, comme La Borde.

À la différence de la majeure partie de ses collègues, Seroux, presque au seuil de la cinquantaine, décida d'abandonner définitivement sa fonction et d'entreprendre enfin le " voyage d'Italie " qu'il n'avait pu effectuer pendant ses années de jeunesse.

Dans le contexte de la Ferme, son nom apparaît en revanche à propos de l'un des événements les plus importants de l'histoire de l'édition de la France pré-révolutionnaire, mais aussi l'un des épisodes de plus grand prestige culturel pour la compagnie : la commande de l'édition illustrée des *Contes et Nouvelles* de La Fontaine en 1762⁴¹. Cette édition, définie un siècle plus tard par les frères Goncourt comme « une merveille et un chef-d'œuvre, l'exemple sans égal de la richesse d'un livre »⁴², constitue la plus importante édition de l'œuvre depuis sa parution, non pas quant au texte,

³⁶ A.-L.-J. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1806-1820, 4 vol.

³⁷ GRI, 860191, vol. III, fol. 59r, lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 23 juillet 1810.

³⁸ *Almanach Royal*, 1766, p. 410; 1767, p. 416; 1768, p. 422.

³⁹ *Almanach Royal*, 1770, p. 461, 547.

⁴⁰ *Almanach Royal*, 1771, p. 429, 435, 437; 1772, p. 464; 1773, p. 404; 1774, p. 409; 1775, p. 438; 1776, p. 475; 1777, p. 462.

⁴¹ Sur l'histoire éditoriale des *Contes* de La Fontaine dans l'édition dite " des fermiers généraux ", voir H.J. Martin, R. Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française. II. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984, p. 147; D.J. Adams, « The publication of La Fontaine's " Contes " by the Fermiers généraux », *Bulletin of John Rylands University Library of Manchester*, 76, 1, 1994, p. 139-152; voir aussi *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, catalogue de l'exposition de Paris, 1974, Paris, Imprimerie Nationale, 1974, p. 251-252, n° 348 (avec bibliographie antérieure).

⁴² *Louis XV. Un moment...*, *op. cit.*, p. 251-252

qui reprenait celui de la première édition de 1665, sans ajout de notes ni de commentaires⁴³, mais du fait de son vaste et somptueux appareil iconographique. Quatre-vingts illustrations tirées de dessins de Charles Eisen et gravées, entre autres, par Aliamet, Lafosse, Lemire, Longueil et Flipart accompagnaient les récits, tandis que les vignettes et les culs-de-lampe étaient signés par Choffard⁴⁴. Bien que le livre porte l'indication d'Amsterdam comme lieu d'édition, il fut en réalité publié à Paris chez l'éditeur Joseph-Gérard Barbou, membre de l'une des plus importantes familles de libraires de la ville, spécialisé dans les éditions raffinées de classiques latins⁴⁵. Charles Eisen, qui à la suite du succès du livre devint le favori de la Pompadour et son maître personnel de dessin et de gravure⁴⁶, était surtout connu à l'époque pour avoir fourni quelques dessins pour un autre livre très célèbre, l'édition illustrée du *Décameron* de Boccace en 1757, à laquelle participèrent également Boucher, Cochin et surtout Gravelot⁴⁷. C'est à ce dernier que les fermiers commandèrent des décorations spéciales pour la reliure d'un nombre restreint d'exemplaires de présent des *Contes*, qui furent réalisées dans l'atelier du plus grand maître relieur du moment, Nicolas-Denis Derôme. Le suivi de l'exécution de ces précieux exemplaires au tirage limité ainsi que de l'appareil iconographique de toute l'édition fut confié à Seroux d'Agincourt, sans doute considéré, dès le début des années 1760, comme la personne la plus apte dans le milieu de la Ferme à mener à bien une entreprise aussi délicate, qui supposait que l'on possédât une préparation artistique adéquate et spécifique⁴⁸. Ce fut donc Seroux qui supervisa la réalisation des gravures et qui refusa et fit refaire les dessins jugés décevants ou techniquement inadaptés⁴⁹. En atteste, quand bien même son nom est pratiquement ignoré des études sur la célèbre édition, le fait qu'il fut le premier à posséder les dessins originaux de Charles Eisen, exécutés sur vélin à la mine de plomb et pour la plupart actuellement conservés au musée Condé de Chantilly⁵⁰. Il possédait en outre, reliées en quatre volumes, les différentes épreuves d'édition

⁴³ D.J. Adams, « The publication of La Fontaine's... », *op. cit.*, p. 140.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁴⁵ *Louis XV. Un moment...*, *op. cit.*, p. 251.

⁴⁶ R. Kerremans, *Charles Eisen, in 1770-1830. Autour du Néo-classicisme en Belgique*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, 1985-1986, éd. D. Coekelberghs et P. Loze, Bruxelles, La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles-L'Association du Patrimoine Artistique-Le Musée d'Ixelles, 1985, p. 51.

⁴⁷ *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Londres (Paris), 1757; C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1986, p. 268, n. 104.

⁴⁸ Selon D.J. Adams, « The publication of La Fontaine's... », *op. cit.*, p. 143 : « The preparation of their edition was entrusted, no doubt for reasons of security as well as of convenience, to a Fermier général, Seroux d'Agincourt (1730-1814), who was himself a scholar of note... »

⁴⁹ Il s'agit notamment des cinq estampes : *Le cas de conscience*, *Le diable de Papefiguère*, *Les lunettes*, *Le bât* et *Le rossignol*; D.J. Adams, « The publication of La Fontaine's... », *op. cit.*, p. 143.

⁵⁰ H. Cohen, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, (sixième édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour de Ricci), Paris, A. Rouquette, 1912, p. 558-559. Cohen, qui qualifie Seroux d'Agincourt d'"artiste", retrace aussi les différents changements de propriétaires des dessins de Charles Eisen, qui furent probablement vendus par Seroux avant son départ, dès lors qu'ils ne quittèrent jamais la France jusqu'à leur acquisition par le duc d'Anmale en 1764.

des gravures et des planches refusées ou retouchées par les artistes eux-mêmes⁵¹.

Grâce à son expérience éprouvée en la matière, Seroux prit personnellement soin des gravures et des différentes épreuves d'édition des illustrations, selon une procédure qui annonce celle qu'il adoptera pour sa monumentale *Histoire de l'Art par les monumens*⁵². Certes, il s'agissait d'un ouvrage d'un genre très différent, miroir de ses intérêts artistiques de jeunesse, mais ses scrupules et son attention pointilleuse envers l'illustration laissent déjà entrevoir la méthode " scientifique " qui sera la sienne vingt ans plus tard.

En effet, selon Gigault de La Salle : « toujours passionné pour les arts, il les cultivait en homme de goût : il dessinait et gravait avec facilité »⁵³. Portalis et Béraldi le comptent au nombre des graveurs-amateurs du XVIII^e siècle⁵⁴ et le premier reconnaît en lui un très grand expert en gravures⁵⁵. Auparavant encore, Basan rappelle, dans son *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, que, dès la date précoce de 1758, Seroux avait par goût gravé à l'eau-forte divers paysages d'après Boucher⁵⁶.

Les années parisiennes de Seroux sont racontées par ses biographes comme une période brillante et dynamique : il composait des vers, suivait les leçons de botanique de Jussieu, " herborisait " avec Jean-Jacques Rousseau, auquel il avait offert des graines rares rapportées d'Inde par l'un de ses neveux⁵⁷. Son intérêt pour l'histoire naturelle l'avait conduit à se constituer un cabinet de *naturalia*⁵⁸, tandis que Buffon, Daubenton et Sage encourageaient ses études⁵⁹. Il était reçu dans les salons à la mode et Madame Geoffrin demanda à Charles-Nicholas Cochin fils de faire son portrait, qui fut gravé par Miger en 1776⁶⁰.

En 1771, il fut reçu à Fernay par Voltaire qui, la même année, lui écrivait : « Je vois, Monsieur, que vous êtes patriote et homme de Lettres autant

⁵¹ J. Guignard, *L'édition des Fermiers Généraux*, in *Contes et Nouvelles en vers*, par M. de La Fontaine, Paris, Le Livre club du libraire, 1959, p. VI-VII (réimpression anastatique de l'édition de 1762).

⁵² Seroux est également l'un des rares fermiers à posséder un exemplaire des *Contes* publiés en 1762; D. J. Adams, « The publication of La Fontaine's... », *op. cit.*, p. 149.

⁵³ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁴ R. Portalis, H. Béraldi, *Les Graveurs du Dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, vol. III, 1882, p. 365.

⁵⁵ R. Portalis, *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, p. 155-156.

⁵⁶ F. Basan, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, 2^e édition, Paris, chez l'auteur, vol. I, 1789, p. 162.

⁵⁷ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 31.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 31. La gravure fut insérée par Gigault de La Salle dans le frontispice de J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragmens...*, *op. cit.* Un second portrait de Seroux, désormais âgé, se trouvant à la première page de *Notice sur la vie...*, in *Histoire de l'Art*, vol. I, est tiré de la stèle funéraire placée sur la tombe romaine de Seroux dans l'église de Saint-Louis-des-Français, dont on ne connaît pas l'auteur, mais qui fut exécutée sous la direction de Pierre-Adrien Pâris. Les deux gravures représentent les seuls témoignages de l'apparence de Seroux d'Agincourt qui avait toujours interdit que son portrait soit rendu public.

pour le moins que fermier général. Vous me faites souvenir d'Atticus qui était fermier général aussi. »⁶¹

Mais plus profondes encore étaient ses amitiés avec les artistes énumérés par les biographies : il fréquentait assidûment Boucher, van Loo, Pierre, Fragonard, Vien, Hubert Robert, Vernet, Pigalle, Bouchardon, Lebas et Cochin.

À Paris, Seroux habitait un immeuble appartenant à la Ferme, le luxueux Hôtel de Longueville, situé dans l'ancienne rue de Saint-Thomas du Louvre et que la compagnie avait acheté en 1746 au duc de Chevreuse⁶². Sans doute influencé par Pierre-Jean Mariette⁶³, il y conservait une collection de dessins que Jean-Baptiste Le Brun mentionne en 1777 dans son *Almanach* : « une belle Collection de dessins Italiens, Flamands & François; et parmi ces derniers de très beaux par M. Boucher »⁶⁴; et des années plus tard, sa femme, Élisabeth Vigée, portraitiste très recherchée dans le cercle des fermiers généraux⁶⁵, rappellera elle aussi dans ses *Souvenirs* les beaux dessins que Seroux avait coutume de lui prêter à Paris pour qu'elle puisse les copier dans le calme⁶⁶.

La collection de dessins

La collection de dessins de Seroux n'a jamais attiré l'attention jusqu'ici, et pourtant c'est précisément grâce à ses dessins qu'il conçut l'idée de son histoire de l'art par les images. Dans le discours préliminaire de l'*Histoire de l'Art*, il introduit une périodisation de l'art en trois moments distincts : le premier, l'Antiquité, envisagé par Caylus et Winckelmann, le second, « qui comprend ce qu'on nomme *le Bas-empire, le Moyen âge, les Siècles de décadence* », qu'il s'appropriait à explorer, et enfin le troisième, « c'est-à-dire depuis le renouvellement de l'Art jusqu'à nos jours »⁶⁷, dont il écrit :

⁶¹ Voltaire, *Les œuvres complètes de Voltaire*, éd. W.H. Barber et T. Besteman, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, vol. 121, p. 140-141.

⁶² La rue, supprimée en 1852, allait du Quai des Tuileries à la rue Saint-Honoré.

⁶³ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁴ J.-B. Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et ciseleurs*, Paris, 1777; réimpression : Genève, Minkoff reprint, 1972, p. 185. Gigault de La Salle évoque également sa collection : « une partie de son revenu fut consacrée à former un cabinet, où il réunissoit des collections de dessins, de tableaux, d'antiquités, qu'il augmentoit journellement », *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 3. De sa collection de peintures, on ne connaît que les tableaux du Moyen Âge, ou considérés tels, rassemblés au cours de ses années romaines, tandis que sa collection de terres cuites antiques a conflué dans les collections pontificales. Sur la collection médiévale, voir I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo : arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Actes des Journées Internationales d'Études, Velletri 13-14 maggio 2000, éd. M. Nocca, Naples, Electa, 2001, p. 123-134.

⁶⁵ Y. Durand, *Les Fermiers généraux...*, *op. cit.*, p. 531.

⁶⁶ É. Vigée Le Brun, *Souvenirs*, Paris, Charpentier, vol. I, 1869, p. 177-178 : « Je retrouvai à Rome un de mes meilleurs et de mes anciens amis, M. Dagincourt, qui, lorsqu'il habitait Paris, me prêtait les beaux dessins qu'il possédait pour les copier. »

⁶⁷ *Histoire de l'Art*, vol. I, « Discours préliminaire », p. ij-ijj.

[...] en rangeant par ordre chronologique, et, si l'on veut, par celui des nations et des genres, les estampes des meilleurs ouvrages d'Architecture, de Sculpture, et de Peinture, depuis le XV^e siècle jusqu'à nos jours, on possède, d'une manière incontestable et complète, l'Histoire de l'Art par les monumens, pour la *troisième* période; on peut même, comme je l'avais fait, composer cette série de dessins originaux des grands maîtres, plus précieux encore que les estampes.⁶⁸

Seroux fait sienne l'assertion de Baldinucci, citée plus haut, selon laquelle il serait possible de se faire une idée du développement de l'art par la seule observation des dessins disposés rationnellement et chronologiquement.

Bien que la qualité de sa collection ne puisse être que très vaguement estimée à partir des allusions éparses contenues dans l'*Histoire de l'Art*, on est néanmoins certain, sur la base des exemplaires dont l'appartenance à Seroux est sûre, qu'il s'agissait d'une collection de grande importance, composée principalement de dessins autographes de maîtres italiens de la Renaissance. La part la plus importante de cette collection avait été acquise en 1775, à la vente aux enchères de la collection Mariette⁶⁹. C'est notamment le cas du volume de dessins d'architecture qui faisait partie du célèbre *Libro de' disegni* de Vasari et que, en 1798, en un moment de difficultés économiques, Seroux dut revendre à la galerie des Grands Ducs de Florence, sous le couvert de l'anonymat⁷⁰. Ce volume, avec celui que Pietro Vasari, neveu et héritier de Giorgio, avait donné à François de Médicis en 1574, constitue l'ensemble le plus important actuellement connu de dessins du *Libro* ayant appartenu à l'artiste arétin⁷¹. À cet album, Mariette avait adjoint la michélangelesque *Étude pour la tombe de Jules II*⁷², que Seroux reproduisit dans l'*Histoire de l'Art*⁷³ et qu'il définit, dans une lettre à Onofrio Boni, comme un « reste respectable de [sa] trop regrettée collection ayant appartenu à Mariette et Crozat »⁷⁴. Il avait encore enrichi cette collection après son installation à Rome, mais, à la suite des épisodes révolutionnaires et de leurs conséquences sur la perte de ses rentes françaises, il avait dû s'en séparer pour pouvoir continuer à financer ses recherches.

En 1800, il restait désormais bien peu de sa collection, comme il l'écrit dans une lettre de remerciement à Jacopo Morelli qui lui avait offert un

⁶⁸ *Ibid.*, p. iij.

⁶⁹ Sur la vente de la collection Mariette, R. Bacou, *Le Cabinet d'un grand amateur. P.-J. Mariette*, Musée du Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1967; Ead., *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Milan, Silvana editoriale, s.d.

⁷⁰ L. Collobi Ragghianti, « Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari », *Critica d'Arte*, XXXVIII, n.s., 1973, p. 31-54; Ead., *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974, p. 17, 21, 67, 68, 97, 101, 102, 103, 107, 110, 124, 127, 128, 136, 137, 138, 149, 160, 163, 171, 175, 179.

⁷¹ P. 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, p. 88.

⁷² Florence, Offices, 608 E r; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, De Agostini, vol. I, 1975, p. 64, n° 56.

⁷³ *Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. XLVI.

⁷⁴ Florence, Bibliothèque des Offices, Ms. 322, n° 51, partiellement transcrite dans L. Collobi Ragghianti, « Nuove precisazioni... », *op. cit.*, p. 50, n. 5.

dessin de Palma il Vecchio : « Je vous rends grâce du petit Dessin de Palma il vecchio, je serois fâché que vous vous en fussiez privé pour moi; ce peintre étant au delà de l'époque que je me suis fixée, et n'entre pas dans mon ouvrage; il auroit orné la belle collection des dessins qui m'avoit coûté 30 ans de recherches, et de Dépense, et dont les années désastreuses actuelles m'ont privé. »⁷⁵ En 1790, il avait en effet été contraint de vendre une part considérable de sa collection au noble voyageur hollandais Willem Anne Lestevenon van Berkenrode⁷⁶, connu des spécialistes du collectionnisme graphique pour avoir acquis, pour le Teylers Museum de Haarlem, la collection de dessins ayant appartenu à Christine de Suède. Ancien assesseur de la commune de Haarlem, Lestevenon avait dû quitter sa ville en raison de ses sentiments profrançais et, voyageant en France et en Italie, il proposa ses services en tant qu'intermédiaire pour l'acquisition d'œuvres d'art et de dessins anciens en vue de la fondation du musée dont il était sociétaire. À Rome, en 1790, il réussit ainsi à acheter aux Odescalchi les dessins qui provenaient de la succession de la reine Christine⁷⁷. Mais il acheta également pour le musée une part importante de la collection Seroux. L'opération dut encore une fois être conclue dans la plus grande discrétion, selon l'habitude du Français, mais il est sûr, néanmoins, que certains dessins du célèbre ensemble de Michel-Ange de Haarlem proviennent de sa collection, dès lors qu'ils sont publiés grandeur nature dans les planches de l'*Histoire de l'Art*. C'est le cas de l'étude de la jambe gauche pour le *Jour* de la chapelle Médicis, datant de 1524 environ⁷⁸, de l'*Étude aux trois figures*, oeuvre de jeunesse⁷⁹, de l'étude pour le *Saint Laurent du Jugement Dernier*⁸⁰, des *Études de mains et bras pour l'esclave du Louvre*⁸¹ et de l'étude préparatoire pour la *Crucifixion de Haman* de la Chapelle Sixtine⁸², tous dessins reproduits aux planches CLXXVII et CLXXVIII du volume VI de l'*Histoire de l'Art* avec le commentaire suivant, qui ne laisse subsister aucun doute quant à leur provenance :

Les esquisses présentées sur cette planche, ainsi que les études gravées sur les deux planches qui précèdent, ont été calquées soigneusement sur des dessins

⁷⁵ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X*, 326 (=6668), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 12 juillet 1800.

⁷⁶ B. de Moustier, « Lagoy, marquis de », in *The Dictionary of Art*, *op. cit.*, vol. 18, *ad vocem*, p. 641.

⁷⁷ A. Stolzenburg (avec la collaboration de U. V. Fischer Pace), *Zur Provenienz der römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in *Salvator Rosa. Genie des Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, catalogue de l'exposition de Leipzig-Haarlem, 1999, Cologne, Wienand, 1999, p. 37-79.

⁷⁸ *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLXXVIII. Le dessin se trouve à Haarlem, Teylers Museum, inv. A 33a/b r. C. de Tolnay, *Corpus dei disegni...*, *op. cit.*, II, n° 218, p. 45. Selon de Tolnay, qui ne connaissait pas la planche de Seroux, le dessin provenait de la collection de Christine de Suède.

⁷⁹ *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLXXIX, désormais au Teylers Museum, inv. A 22 r; cf. C. de Tolnay, *Corpus dei disegni...*, *op. cit.*, I, n° 10, p. 30.

⁸⁰ Haarlem, Teylers Museum A 23 r. C. de Tolnay, *Corpus dei disegni...*, *op. cit.*, III, p. 29, n° 357; C. van Tuyl, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teylers Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk, Snoeck-Ducaju, 2000, n° 64, p. 132-134.

⁸¹ Haarlem, Teylers Museum A 28; C. van Tuyl, *The Italian Drawings of the Fifteenth...*, *op. cit.*, n° 51, p. 108-109.

⁸² Haarlem, Teylers Museum, A 16; C. van Tuyl, *The Italian Drawings of the Fifteenth...*, *op. cit.*, n° 50, p. 106-108.

originaux de Michel-Ange, faisant partie de ma collection; ils sont hachés à la plume, et proviennent du cabinet de M. Mariette, qui les avoit acquis à la vente de celui de M. Crozat. L'objet de ces trois planches est de montrer par quel genre d'études ce grand maître s'est élevé au caractère de grandeur et de sublimité empreint dans la composition du jugement dernier, qui fait le sujet de la planche suivante.⁸³

Les planches ont jusqu'ici échappé à la critique et, dans le récent catalogue des dessins italiens du Teylers Museum, toutes les feuilles précédemment citées sont mentionnées comme provenant de la collection de la reine Christine⁸⁴. Cela est dû au fait qu'elles arrivèrent à Haarlem, en 1791, en même temps que celles qui appartenaient à la reine de Suède, et que, reliées dans divers albums, elles furent divisées et cataloguées séparément⁸⁵, ce qui en rend aujourd'hui l'identification impossible. En outre, Seroux, trop respectueux d'œuvres si fragiles et si précieuses, n'apposa aucun signe distinctif sur ces feuilles. Mais ces dessins ne se trouvent actuellement pas exclusivement en Hollande. Une partie d'entre eux entra directement dans la collection privée de Lestevenon, qui, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, fut acquise par un célèbre collectionneur d'Aix, le marquis Jean-Baptiste Mayran de Lagoy.

L'histoire du collectionnisme mentionne le très beau dessin du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, de Filippino Lippi, dessin préparatoire pour la scène homonyme peinte dans la Chapelle Carafa de Santa Maria sopra Minerva à Rome, d'abord dans le *Libro de' disegni* de Vasari, puis dans la collection Mariette et, ensuite, dans la collection de Lagoy⁸⁶, d'où il passa en Angleterre pour finir, après divers changements de propriétaires, au British Museum⁸⁷. Pourtant, dans le fonds des dessins laissés par Seroux à la Bibliothèque Vaticane, figure une copie aquarellée de même dimension que l'original, ce qui démontre son passage dans la collection Seroux. De manière analogue, la présence d'une reproduction à la plume, de même taille que l'original, du dessin de Raphaël représentant la Madone, l'Enfant-Jésus et la tête de saint Joseph, dessin préparatoire pour la *Sainte Famille au palmier*, actuellement au Louvre⁸⁸ mais provenant de la collection de Lagoy⁸⁹, tend à prouver que celui-ci aussi fit partie de la collection de

⁸³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 170.

⁸⁴ C. van Tuyll, *The Italian Drawings of the Fifteenth...*, *op. cit.*

⁸⁵ B.W. Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milan, Silvana editoriale, 1985, p. 10.

⁸⁶ I.H. Shoemaker, *Filippino Lippi as draughtsman*, Ph. D Diss., Columbia University, 1975, n° 60, p. 238-245.

⁸⁷ G.R. Goldner, *Triumph of Saint Thomas Aquinas*, in *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 216-217. Dans sa reconstruction de l'histoire du dessin dans les collections, Goldner mentionne également sa présence probable dans le *Libro* de Vasari, son passage certain dans la collection Mariette, jusqu'en 1775, puis dans celle du marquis de Lagoy, à la vente de laquelle il passa en Angleterre. Mais il ne fait aucune allusion au passage du dessin à Rome.

⁸⁸ Paris, Louvre 3861.

⁸⁹ *Raphaël dans les collections françaises*, catalogue de l'exposition de Paris, 1983-1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, n° 49, p. 215-216. Le dessin fut acquis à la vente Lagoy, comme déjà la feuille de *L'Apothéose de saint Thomas d'Aquin*, par Th. Dimsdale, puis par Sir Thomas Lawrence, et enfin par le Musée du Louvre lors de la vente Haye en 1850.

l'historien de l'art, qui avait coutume de conserver les reproductions des œuvres dont il était contraint de se séparer.

C'est un parcours comparable que dut connaître le dessin, attribué de façon contestable à Michel-Ange, représentant les *Marie en pleurs* et que l'on peut rattacher à une *Déposition du Christ* sculptée connue seulement par quelques copies et variantes. Ce dessin, reproduit à la planche CLXXIX du volume VI de l'*Histoire de l'Art*, parmi les feuilles provenant de la collection Seroux, est actuellement conservé au British Museum, sans que l'on ne sache rien de sa provenance antérieure au XIX^e siècle⁹⁰, alors qu'il s'agit selon toutes probabilités de l'une des feuilles vendues par Les-teenon à Lagoy.

Seuls quelques rares dessins anciens survécurent à ces ventes et donations continuelles. Conservés par Seroux jusqu'à sa mort, ils furent insérés dans le vaste fonds des dessins préparatoires pour l'*Histoire de l'Art* légué à la Bibliothèque Vaticane dans la mesure où ils faisaient partie des « monuments » reproduits dans les planches. Il s'agit de trois esquisses de Raphaël pour une *Sainte Famille*⁹¹ – les seuls dessins de l'artiste d'Urbino qui se trouvent encore à Rome –, reproduites à la planche CLXXIII du volume VI, avec quelques fragments de terre cuite de la collection Seroux :

Ces fragmens de terre cuite et de peintures antiques, ainsi que les dessins de Raphaël, ont tous été puisés dans mes diverses collections; ils étaient inédits. Leur réunion sur cette planche a pour objet d'en faciliter la comparaison, et de montrer que le génie de Raphaël a su découvrir dans l'antique, et s'approprier, non seulement ces grandes et majestueuses formes, ce beau idéal dont il a imprimé le caractère à ses compositions, mais encore cette élégance et ces graces naïves qu'il a répandues avec tant de profusion sur ses figures de femmes et d'enfans.⁹²

Mais Seroux possédait également d'autres dessins de Raphaël, ou présumés tels, qui malheureusement ne finirent pas dans le petit ensemble légué à la Bibliothèque Vaticane, et au nombre desquels figuraient l'étude, déjà citée, pour la *Madone au palmier* et une feuille, aujourd'hui introuvable, se rapportant aux études préparatoires pour le groupe de droite de la *Déploration du Christ* et montrant la Vierge en pâmoison⁹³.

⁹⁰ J. Wilde, *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum*, 2, *Michelangelo and his studio*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1953, n° 69. British Museum inv. 1860-6-16-4.

⁹¹ E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart, Urachhaus, 1983, n° 154, 157, 156, 158, 159 et 160; BAV (Bibliothèque Apostolique Vaticane), *Vat. lat.* 13391. Les dessins ne portent aucune inscription, sigle ou marque de collection. Ils appartenaient précédemment à Fulvio Orsini; D. Cordellier, B. Py, *San Giuseppe in piedi appoggiato a un bastone e la Vergine accanto a lui, La Sacra Famiglia e una Vergine col Bambino*, in *Raffaello e i Suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogue de l'exposition de Rome, 1992, Rome, Carte Segrete, 1992, p. 88-89.

⁹² *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 172.

⁹³ *Ibid.*, vol. VI, pl. CCI, « progrès de l'expression pittoresque depuis le XII^e jusqu'au XVI^e siècle ». Sur la gravure du dessin, les personnages apparaissent inversés par rapport au tableau, et la Vierge est assistée de quatre personnages au lieu de trois. Il s'agit probablement d'une copie avec variantes du dessin préparatoire original de Raphaël, attesté par une feuille (probablement une copie également) aujourd'hui au British Museum de Londres; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raphael...*, *op. cit.*, n° 203, p. 572.

Seroux possédait en outre un dessin de Jean Cousin le jeune, représentant le *Déluge*⁹⁴, identifié en 1966 par Kultzen⁹⁵ et encore conservé à la Bibliothèque Vaticane, ainsi qu'une feuille attribuée à Luc de Leyde représentant *Agar congédiée par Abraham*⁹⁶.

Quoi qu'il en soit, les débuts de sa collection remontent à une date antérieure à celle de ses acquisitions lors de la vente Mariette, qui constitua surtout une occasion unique pour lui de se procurer des dessins de maîtres italiens. C'est par ailleurs d'une période précédente que l'on doit dater son acquisition du bel ensemble de dessins de Boucher, mentionnés par Le Brun et peut-être achetés directement au peintre que Seroux fréquenta, selon ses biographes, au cours de ses années françaises.

Le voyage en Europe

« Grand enthousiaste des arts et surtout de la peinture », selon les mots d'Élisabeth Vigée Le Brun⁹⁷, Seroux, après la mort de Louis XV, laissa croître en lui un désir grandissant de s'y dédier totalement⁹⁸ :

Les connaissances que M. d'Agincourt acquérait tous les jours, augmentaient l'ardeur et la soif qu'il éprouvait d'approfondir l'histoire des arts et de leurs productions. La reconnaissance qu'il devait à Louis XV ne lui permettait pas de quitter une place qu'il tenait de son royal appui et de réaliser le projet qu'il avait formé de parcourir l'Europe et d'explorer l'Italie. Mais ce prince étant mort, rien ne retint plus M. d'Agincourt; il disposa sa fortune et ses affaires de manière à assurer son indépendance et en 1776 il quitta la France.⁹⁹

Ce ne fut en réalité qu'au début de l'année 1777 que Seroux s'embarqua pour l'Angleterre, première étape de son long voyage. Le contact avec la culture anglo-saxonne se révéla ensuite décisif, avant même la lecture de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, dont le premier volume parut à Londres en 1776 et qui, avec les écrits de Montesquieu, est mentionné par Seroux comme l'un des modèles du *Tableau historique de l'Histoire de l'Art*¹⁰⁰. Tant Gibbon que Montesquieu avaient démontré que la décadence de l'Empire romain avait entraîné celle des lettres et des arts, mais l'influence de l'œuvre de l'Anglais sur les volumes de Seroux, comme l'a bien noté Francis Haskell, dépassa ce seul propos pour transparaître jusque dans des questions plus strictement historico-artistiques¹⁰¹.

⁹⁴ BAV, *Vat. lat.* 9843 A, recto; *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLXIV.

⁹⁵ R. Kultzen, « An unknown design by Jean Cousin the Younger in the literary legacy of Seroux d'Agincourt », *Master Drawings*, IV, 1966, 2, p. 150-155.

⁹⁶ BAV, *Vat. lat.* 9843; *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLXIV.

⁹⁷ É. Vigée Le Brun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 177-178.

⁹⁸ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 31.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Histoire de l'Art*, « Tableau historique », vol. I, p. 3.

¹⁰¹ F. Haskell, « Gibbon and the History of Art », *Daedalus*, 105, 3, 1976, p. 217-229; Id., *L'Historien*

De son voyage en Angleterre, Seroux lui-même rappelle sa visite au célèbre cabinet de Townley, qui l'impressionna surtout pour sa collection de terres cuites antiques¹⁰² dont il devint lui-même un collectionneur avisé en Italie, et celle qu'il fit à Hampton Court, où il admira les cartons de Raphaël pour les tapisseries de la Chapelle Sixtine¹⁰³, aujourd'hui au Victoria and Albert Museum.

Mais, en plus de ces exemples du " bon goût ", il mentionne également sa visite chez l'un des promoteurs indiscutables du *Gothic-revival*, Horace Walpole, qui le reçut dans sa résidence de Strawberry Hill. Selon Haskell, cette rencontre pourrait bien avoir déclenché la décision qui incita définitivement Seroux à formuler son projet d'*Histoire de l'Art*¹⁰⁴.

Seroux arriva à Twickenham en juillet 1777¹⁰⁵, muni d'une lettre de présentation de la première épouse de William Hamilton, Catherine Barlow¹⁰⁶. Reçu dans le cadre néo-médiéval de cette villa, regorgeant de « différentes espèces de décorations que l'architecture dite *gothique* a employées dans les vieux châteaux et dans les belles églises d'Angleterre »¹⁰⁷, il soumit son projet à Walpole. La teneur de leurs conversations peut être reconstruite grâce à quelques lettres adressées plus tard à Strawberry Hill, qui montrent clairement que l'idée de combler la lacune historiographique sur l'art médiéval et de pouvoir ainsi offrir au public international « une histoire complète de l'art *par les monumens* »¹⁰⁸ était déjà bien ancrée dans l'esprit de Seroux avant même qu'il ne quitte définitivement la France¹⁰⁹. L'approbation de Walpole venait en légitimer la valeur. L'auteur des *Anecdotes of Painting* demeura, en fait, un solide point de référence pour les recherches postérieures de Seroux, en particulier celles qui concernaient l'architecture gothique, et par ailleurs il continua aussi à lui soumettre des

et les images..., *op. cit.*, p. 263. Seroux était en outre convaincu que son œuvre serait accueillie avec intérêt en Angleterre précisément, comme il l'écrit à Dufourny en novembre 1810 : « ...Il y a plus de vingt ans qu'on m'avait donné lieu de croire que 300 à 400 Exemplaires de mon ouvrage seraient placés en Angleterre... »; GRI, 860191, vol. III, fol. 70, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 24 novembre 1810.

¹⁰² J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Recueil de fragmens...*, *op. cit.*, p. 8, n. 3 : « J'ai vu, en Angleterre, dans le cabinet de M. Townley, plusieurs morceaux importants par le choix et la conservation; ils sont, je crois, passés dans le *Museum Britannicum*. Je ne sais s'ils ont été gravés ou décrits. »

¹⁰³ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X*, 326 (=6668), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 22 mars 1800.

¹⁰⁴ F. Haskell, *L'Historien et les images...*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰⁵ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 69, 80.

¹⁰⁶ H. Walpole, *The Yale edition of Horace Walpole's Correspondence*, éd. W.S. Lewis, Londres-New Haven, Oxford University Press, Yale University Press, vol. 39, 1974, p. 291-292, lettre à Henry Seymour Conway du 10 juillet 1777.

¹⁰⁷ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 69, n. b.

¹⁰⁸ H. Walpole, *The Yale edition...*, *op. cit.*, vol. 42, 1980, p. 102, lettre de Seroux d'Agincourt à Horace Walpole, Rome, 29 juin 1784.

¹⁰⁹ F. Haskell, « Gibbon and the History... », *op. cit.*, p. 36 : « Somewhere on the road to Rome, Seroux d'Agincourt, the rich, well-connected, amiable, scholarly dilettante, had found the inspiration for the arduous, grinding, and painful task which was to keep him occupied until almost the end of his life. What were the ruins among which he sat musing he never tells us, but certainly by the time he reached Bologna (and possibly before), he had decided to write his *Histoire de l'Art*... » Anthony Vidler considère également que Seroux a mûri son projet « quelque part entre Bologne et Rome »; A. Vidler, *The Writings of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1987, p. 175.

questions de méthode, sur le langage à adopter pour les planches ou encore le critère de sélection des monuments sur lesquels construire ses analyses¹¹⁰.

Après avoir quitté l'Angleterre, Seroux visita la Flandre, la Hollande et une partie de l'Allemagne, où il commença à rassembler les premiers dessins¹¹¹. Certains des lieux qu'il visita sont mentionnés au fil des pages de l'*Histoire de l'Art*, comme le village hollandais de " Brook ", dont il se souvint par la suite en voyant les " portes des Morts " de Gubbio et de Pérouse¹¹², ou la collection de peinture de Johannes Enschedé à Haarlem, dans laquelle se trouvait un certain nombre de primitifs flamands : Seroux y fit en effet reproduire, pour l'*Histoire de l'Art*, la *Sainte Barbe* de Jan van Eyck¹¹³, aujourd'hui au Musée d'Anvers, et un portrait de Jacqueline de Bavière attribué à Jan Mostaert¹¹⁴.

Le " voyage d'Italie "

De retour à Paris, Seroux n'y demeura que le temps nécessaire à la préparation de l'étape la plus importante de son tour, le " voyage d'Italie ", pour lequel il quitta la capitale le 24 octobre 1778¹¹⁵. Quelques jours avant son départ, il eut l'occasion de présenter son projet à Buffon, des théories duquel dérive la division entre les différentes époques de l'architecture¹¹⁶.

Une des premières étapes de son voyage fut Avignon, où l'historien de l'art mena quelques recherches sur l'iconographie de la Laure de Pétrarque, dont il possédait un portrait présumé, sur papier, qu'il datait du « tems de Simone Memmi »¹¹⁷. Tandis qu'il s'apprêtait à étudier la peinture médiévale, Seroux ne pouvait pas ne pas participer à la recherche fiévreuse de la véritable effigie de l'aimée de Pétrarque, dont le portrait réalisé sur papier par Simone Martini était mentionné dans deux célèbres sonnets, *Per mirar Policleto a prova fisso* et *Quando giunse a Simon l'alto concetto*, ainsi que dans le *Secretum*, et qui, après avoir enflammé l'imagination des savants pendant des siècles, était devenu, à la fin du XVIII^e siècle, l'une des voies privilégiées de la redécouverte des primitifs¹¹⁸.

¹¹⁰ H. Walpole, *The Yale edition...*, *op. cit.*, vol. 42, lettre de Seroux d'Agincourt à Horace Walpole, Rome, 29 juin 1784.

¹¹¹ À propos des dessins tirés de la basilique d'Aix-la-Chapelle, qu'il fit dessiner une seconde fois par l'intermédiaire de Lord Camelford, on lit : « Les dessins de cette basilique étaient inédits; je les dois, ainsi que le tableau d'après lequel j'ai fait graver la vue n° 10, aux soins de Lord Camelford, qui voulut bien réparer ainsi la perte de ceux que j'en avois pris sur les lieux : M. le comte de Rumford eut la bonté de les envoyer de sa part »; *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 21.

¹¹² *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 88 : « J'en ai observé de semblables, en Italie, à Gubbio et à Pérouse; et, en Hollande, au village de Brook, près d'Amsterdam. »

¹¹³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 155, n° 8 : « Je l'ai vu à Haarlem, chez M. Enschedé, amateur très instruit, qui l'a fait graver. »

¹¹⁴ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 155, n° 9.

¹¹⁵ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁷ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X*, 326 (= 6668), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 22 mars 1800.

¹¹⁸ Sur l'iconographie de Laure, voir M. Pierini, *Simone Martini*, Milan, Silvana editoriale, 2000,

Gigault de La Salle rappelle le parcours suivi par Seroux après Avignon : la Savoie, le Piémont, Gênes, Modène; puis un séjour un peu plus long à Bologne, « pour examiner et dessiner les monumens curieux dont cette ville abonde; car déjà il avoit conçu le vaste plan de l'ouvrage qui devint l'objet de toutes ses recherches, et la principale occupation de sa vie »¹¹⁹.

Stefano Ticozzi, dans sa traduction de la *Notice* de Gigault de La Salle, réalisée en 1826 pour l'édition italienne du texte souhaitée par les éditeurs Giachetti de Prato, ajoute au compte rendu de cette première partie du voyage italien quelques informations tirées d'une biographie manuscrite consacrée à Seroux, peu après sa mort, par la peintre et lettrée Marianna Dionigi, dont l'original est perdu. Elle avait compté au nombre des amis les plus fidèles des dernières années de vie de l'historien de l'art qui lui avait conseillé, avec succès, de se consacrer à la peinture paysagiste¹²⁰. Le 15 novembre 1778, Seroux passa le Mont-Cenis, où il rencontra par hasard le « cardinal nipote di Braschi che portava al re di Francia le fasce destinate dal papa per il Delfino », et le 23, il fut invité à la chasse par le roi de Sardaigne. À Bologne, où il arriva en février 1779, « contrasse dimestichezza col canonico Crespi, continuatore della Felsina pittrice » et, le 3 juin suivant, il se trouvait à Mantoue où « esaminava gli edifici di Leon Battista Alberti »¹²¹.

Au cours de l'été 1779, il arriva à Venise où il se lia d'amitié avec l'abbé Morelli, conservateur de la bibliothèque de Saint-Marc. Il repassa à nouveau par Bologne, puis poursuivit son voyage vers Florence où il s'arrêta quelques mois pour explorer les environs de la ville. Il visita ensuite Pérouse, le lac Trasimène, Cortone, Sienne et, enfin, le lac de Bolsena où, « charmé de la beauté de ses rives et (comme il le dit lui-même dans une note tracée de sa main), *captus amore loci*, il [...] séjourna quelques moments, qu'il employa à fixer le canevas de l'ouvrage pour lequel il recueillait déjà tant de matériaux ». Après un séjour d'une semaine « dans une maison de campagne près de la porte Flaminienne », il parvint enfin à Rome le 29 novembre¹²².

De cet important voyage en direction de Rome, qui contribua de façon si décisive à affermir son projet d'écrire l'*Histoire de l'Art*, on conserve donc bien peu de traces. Outre l'analyse des dessins actuellement conservés à la Bibliothèque Vaticane¹²³, quelques lettres rédigées entre février et août 1779, précisément pendant ce voyage, peuvent contribuer à compléter sa reconstruction.

p. 40-44; J.B. Trapp, « Petrarch's Laura : the portraiture of an imaginary beloved », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIV, 2001, p. 55-192.

¹¹⁹ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁰ J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato, fratelli Giachetti, vol. I, 1826, p. 13-14, n. 1.

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 6.

¹²³ Voir l'analyse de quelques dessins des monuments de Modène et Bologne par D. Mondini, *Le prime tappe del viaggio in Italia di Seroux d'Agincourt. La documentazione dei monumenti di Modena e di Santo Stefano a Bologna*, in *Le vie del Medioevo*, Actes du colloque international de Parme, 28 septembre-1er octobre 1998, éd. A.C. Quintavalle, Milan, Electa, 2000, p. 420-430.

Seroux arriva à Modène en janvier 1779 et, comme le rappelle également Gigault de La Salle, il y fréquenta avec assiduité Girolamo Tiraboschi, bibliothécaire des ducs d'Este depuis 1770, occupé à l'époque à la rédaction de sa monumentale *Storia della letteratura italiana*¹²⁴. Il fut son premier guide, fondamental, dans l'approche des œuvres d'art¹²⁵.

Dans cette ville, Seroux entreprit de faire dessiner les premiers monuments par un jeune peintre anonyme, rencontré par l'intermédiaire de l'abbé Grimaldi. Son attention pour l'exactitude des reproductions est déjà évidente : il n'hésita d'ailleurs pas à renvoyer pour correction le dessin tiré de la statue de Modène dite la *Buonissima*, dont le détail du « sac ouvert » n'apparaissait pas assez nettement¹²⁶.

Fin février, Seroux se rendit à Bologne où il rendit visite à Guid'Antonio Zanetti, toujours très affairé et, à l'époque, occupé à la rédaction de son œuvre sur l'histoire de la frappe monétaire à l'époque médiévale et moderne¹²⁷, mais il ne semble pas en avoir tiré le même profit que de la compagnie de Tiraboschi, auquel il continuait à se référer. En mars, il écrit en effet :

Mon courage augmente encore dans mes recherches depuis que j'ai vu que j'avais pour garant de leur utilité sur l'histoire de l'art vos paroles à la p. 406 du tome 4... meglio farebbe... si facesse a ricercare con diligenza la memoria di... pittori... e a ritracciare ove ancor si conservino le lor pitture e a darcene una fedel descrizione così la storia dell'arte verrebbe... Vous aviez deviné ce que je veux faire en Italie [...].

Il ne parvenait à trouver un guide adéquat ni parmi les érudits locaux ni dans les écrits du « pauvre » Malvasia ou de Montalbani, « qui a donné dans ses antiquités de Bologne, un plan de la ville, où sont gravés des cirques, des arcs de triomphe, des temples qui n'y furent jamais », et il regrettait de ne pouvoir trouver, également à Bologne, un guide à la hauteur de Tiraboschi :

[...] avoués, Monsieur l'abbé, qu'un étranger qui voit de lire tous ces beaux monuments, est à plaindre, quand, arrivé sur les lieux, il n'y trouve pas ou du moins

¹²⁴ Parmi les nombreuses contributions sur Tiraboschi, nous ne citerons que le récent ouvrage collectif qui affronte les différents aspects de l'œuvre du jésuite bergamasque : *Girolamo Tiraboschi, Miscellanea di Studi*, éd. A.R. Venturi Barbolini, Modène, Il Bulino edizioni d'arte, 1997. Plus particulièrement, sur son activité de bibliothécaire à la bibliothèque Estense, voir A.R. Venturi Barbolini, *Girolamo Tiraboschi Bibliotecario e Prefetto alla "Ducal Libreria" nella Modena del secondo Settecento* (*ibid.*, p. 221-236).

¹²⁵ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettre de Seroux d'Agincourt à Tiraboschi, Bologne, 22 février 1779.

¹²⁶ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettre de Seroux d'Agincourt à Tiraboschi, Bologne, 22 février 1779. Le modeste dessin reproduisant la statue de la *Buonissima* de Modène se trouve à la BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 50r, et a été publié par Henry Loyrette, qui le croyait de la main de Seroux; H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 51, fig. 23.

¹²⁷ G. A. Zanetti, *Nuova Raccolta della Monete e Zecche d'Italia*, Bologne, chez Lelio Volpe « impresore dell'Istituto delle Scienze », 1775-1789, 5 vol.; Sur Zanetti, voir L. Tondo, « Guid'Antonio Zanetti e il Medagliere di Firenze », *Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere « la Colombaria »*, XLVIII, n.s., 1983, p. 69-86.

ne peut profiter d'un flambeau qui comme celui que vous tenés à Modène, l'éclaire à travers les débris de l'antiquité et du moyen âge.¹²⁸

Des lettres de Bologne, émerge clairement le rôle de guide que joua la *Storia della letteratura italiana* dans les toutes premières recherches de Seroux d'Agincourt sur l'art italien du Moyen Âge. Giovanni Previtali s'est intéressé à cet ouvrage quant à sa contribution au phénomène complexe de réévaluation de l'art des XIII^e et XIV^e siècles, et il a souligné, indépendamment des faiblesses de son auteur en tant que connaisseur d'art, son indéniable rôle de stimulation, dès lors que « l'existence d'un ouvrage aussi ample et aussi important sur la littérature italienne ne pouvait que souligner l'absence d'un travail analogue sur l'histoire des arts figuratifs (c'est à Lanzi et à Cicognara que reviendra plus tard le mérite d'avoir produit quelque chose de mieux). »¹²⁹ Mais bien avant Lanzi¹³⁰ et Cicognara, comme l'attestent les lettres citées, les volumes de Tiraboschi fournirent aussi une première et importante impulsion à l'*Histoire de l'Art*. Il n'est pas inutile de citer à nouveau quelques passages, déjà mis en évidence par Previtali, selon lesquels Tiraboschi « ne manqua pas de manifester explicitement la nécessité d'une véritable " histoire figurative " de l'art du XIII^e siècle italien, comme condition nécessaire à la recherche d'une solution au problème fondamental maintes et maintes fois discuté, le renouveau des beaux-arts en Toscane »¹³¹ :

Pour apaiser cette querelle qui n'aura peut-être jamais de fin [sur Cimabue, restaurateur ou non de la peinture], il faudrait qu'une société d'hommes experts dans les Beaux-Arts, impartiaux de surcroît, se missent à rechercher diligemment toutes les peintures des XII^e et XIII^e siècles que nous avons en Italie, c'est-à-dire celles dont on connaît avec certitude l'auteur et l'époque d'exécution; et à reproduire avec une très grande exactitude chaque dessin sur cuivre pour ensuite les colorer à nouveau, en imitant autant que possible les peintures d'origine. Une série de tableaux ainsi constituée nous donnerait une idée exacte de la peinture de cette époque; elle nous ferait connaître la nature de l'art avant et après Cimabue. On pourrait, grâce à elle, savoir si le digne nom de restaurateur de la peinture lui convient véritablement.¹³²

À la lecture de ce passage, il est difficile de ne pas penser à l'*Histoire de l'Art* et à cette « extrême exactitude » dans la reproduction des œuvres d'art que son auteur recherchera de manière obsessionnelle. Mais la dette de Seroux envers Tiraboschi est tout aussi évidente en ce qui concerne la

¹²⁸ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettre de Seroux d'Agincourt à Girolamo Tiraboschi, Bologne, 13 mars 1779.

¹²⁹ G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, op. cit., p. 70.

¹³⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, Remondini, 1795-1796, vol. I, p. XII-XIII : « Questo bel tratto di paese ha già, mercé del Cav. Tiraboschi la storia delle sue lettere; ma desidera ancora quella delle sue arti. Io ne tesso, o se ciò par troppo, ne agevolò quel ramo in cui ella non ha rivali. »

¹³¹ G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, op. cit., p. 70.

¹³² G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modène, Società tipografica, vol. IV, 1774, p. 400-401 (trad. franç. in G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, op. cit., p. 70).

mise au point de sa méthode, considérée comme scientifique et objective, pour sélectionner les œuvres à reproduire et sur lesquelles fonder par conséquent le discours historique. C'est cette méthode qu'il explicite quelques années plus tard dans une lettre adressée à Horace Walpole : « Vous observerez que pour ne donner que des exemples authentiques, je n'ai choisi que des peintures qui portent le nom du peintre ou le millésime de la peinture et de celles dont l'époque est assurée d'une manière historique ou incontestable. »¹³³ L'affirmation reproduit fidèlement les expressions de Tiraboschi, qui conseillait de se mettre à la recherche et de faire reproduire les peintures « dont on connaît avec certitude l'auteur et l'époque d'exécution ».

Mais, au-delà de la nécessité professée par Tiraboschi d'une histoire de l'art par les images, Previtali souligne en outre le passage dans lequel celui-ci exhorte ses collègues historiens de l'art à résoudre la question de la priorité ou non de l'école toscane en s'appuyant sur un travail philologique de recherche des sources et des œuvres :

Mais ceux qui se plaignent d'eux [Vasari et Baldinucci] feraient mieux, à mon avis, sans se perdre dans trop de généralités, de rechercher avec application les souvenirs d'autres peintres ayant vécu à la même époque dans d'autres provinces, et retrouver leur trace là où leurs peintures sont conservées afin de nous en donner une fidèle description. Ainsi l'Histoire de l'Art deviendrait plus exacte et plus complète, et l'on pourrait finalement mettre un terme à cette controverse : doit-on réellement attribuer aux Florentins le mérite d'avoir redonné un souffle de vie à l'art exsangue et moribond qu'était la Peinture.¹³⁴

Ce passage est précisément celui que Seroux releva dans la lettre de Tiraboschi du 13 mars 1779, citée plus haut, comme « garant » de ses recherches : « Vous aviez deviné ce que je veux faire en Italie », écrit-il, prêt à suivre l'invitation de l'abbé et à se mettre à la recherche des œuvres des artistes ayant exercé au Moyen Âge dans les différentes provinces d'Italie. Il est évident, à ce point, que Seroux discuta longuement de son projet avec le savant jésuite, auquel il resta lié même après son séjour émilien.

Quelques années plus tard, alors qu'il comptait désormais parmi les principaux experts de monuments médiévaux italiens, Seroux, qui avait parcouru la moitié de l'Italie et s'était tout à fait intégré dans le milieu cultivé et cosmopolite des cercles artistiques romains, prit ses distances avec les théories artistiques de Tiraboschi. Le jour de Noël 1786, à Modène, il écrivit une longue lettre en réponse à un billet plein d'amertume de l'abbé. Celui-ci avait appris, probablement par des amis communs, que le Français avait l'intention de repousser dans son *Histoire de l'Art* l'hypothèse que lui-même soutenait – et sans doute approuvée par Seroux lors de son séjour à Modène – selon laquelle l'architecture gothique dériverait des

¹³³ H. Walpole, *The Yale edition...*, *op. cit.*, vol. 42, p. 64. Lettre de Seroux d'Agincourt à Horace Walpole, Rome, 20 juillet 1783.

¹³⁴ G. Tiraboschi, *Storia della letteratura...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 406 (trad. franç. in G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, *op. cit.*, p. 70).

“Goths”, hypothèse fondée sur une interprétation contestable d'un passage de Cassiodore. Troublé par cette nouvelle, Tiraboschi demanda des éclaircissements à Seroux, alors très avancé dans son travail. Bien que sans oublier d'aucune façon la « complaisance sans égale » avec laquelle Tiraboschi lui avait toujours communiqué ses réflexions, il admit : « [...] je serais dans le cas quelquefois, d'avoir une manière de penser qui ne fût pas entièrement semblable à la vôtre. »¹³⁵

En contact direct depuis plusieurs années avec les monuments ainsi qu'avec les savants locaux et internationaux, Seroux prend ses distances vis-à-vis des suggestions historico-artistiques de Tiraboschi, utiles mais désormais insuffisantes, même si, au cours des premiers mois de son séjour dans la péninsule, elles avaient pourtant suscité en lui un enthousiasme inconditionnel.

Quoi qu'il en soit, le séjour émilien fut une des étapes les plus fécondes pour la genèse des futurs volumes de l'*Histoire de l'Art*. Le 15 février 1779, Seroux, encore à Bologne, écrit à William Hamilton à Naples :

Mon voyage va bien plus lentement que je ne le croyais, tant, à chaque pas, je trouve de choses qui méritent examen et attention surtout relativement à l'histoire de l'art dont vous savez que je suis fort occupé pour ma collection. Je n'ai pu la faire remonter en France que jusqu'au 13^e siècle, mais je trouve ici des monuments qui vont bien plus loin et il y en a le long de la mer adriatique, à Venise, à Ravenne, à Rimini, des siècles de la Barbarie jusqu'à la décadence du bon goût. Epoque curieuse, pour considérer le pauvre esprit humain dans les différents états de lumières et de ténèbres, par lesquels il passe.¹³⁶

Initialement, Seroux avait donc prévu un tour médiéval beaucoup plus bref, qui aurait dû se conclure à Rome et Naples où, finalement, il aurait pu se consacrer aux plaisirs des antiquités : il était alors encore inconscient de l'immensité des œuvres « curieuses de la période de la décadence du bon goût » qu'il était sur le point de découvrir dans ces deux villes.

À Bologne, tandis qu'il se trouvait pour la première fois en contact direct et prolongé avec la multitude des œuvres d'art, il se rendit compte de la possibilité de poursuivre concrètement son projet. Entre autres, ce fut précisément dans la ville émilienne qu'il employa le premier dessinateur professionnel dont on connaisse l'identité : le jeune architecte Ruffillo Righini, originaire de Forlimpopoli, auteur d'une grande quantité de dessins du complexe de Santo Stefano, où Seroux fit de plus copier les fresques de la coupole, datant du XIII^e siècle et depuis perdues, nous fournissant ainsi un très important témoignage documentaire¹³⁷.

Dans cette ville, en outre, la peinture des “primitifs” était depuis longtemps déjà un objet d'intérêt et de collectionnisme. Alors qu'il n'existe aucune certitude documentaire, mais seulement une forte probabilité, que

¹³⁵ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettre de Seroux d'Agincourt à Girolamo Tiraboschi, Rome, 25 décembre 1786.

¹³⁶ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori, lettre de Seroux d'Agincourt à William Hamilton, Bologne, 15 février 1779.

¹³⁷ D. Mondini, *Le prime tappe...*, *op. cit.*, p. 330-340.

Seroux ait connu la collection Hercolani dont Girolamo Bianconi, dans l'édition de 1782 de son guide de Bologne, mentionne surtout l'ensemble des "primitifs" pour la « rareté ou de leur qualité ou de leurs auteurs »¹³⁸, il est en revanche plus sûr qu'il ait visité la « collection fort curieuse d'anciennes peintures, qui se voit au palais Malvezzi »¹³⁹.

Le singulier ensemble de peintures sur bois réuni en grande partie entre 1750 et 1780 par Sigismondo Malvezzi comprenait principalement des œuvres de peintres bolognais ou considérés comme tels, et attira également l'attention de Lanzi qui le mentionne dans la *Storia pittorica*¹⁴⁰. Tandis que pour la galerie de son palais, le sénateur Malvezzi avait choisi des œuvres d'artistes « inscrits au panthéon international »¹⁴¹ plutôt que des peintres contemporains de Bologne, pour les "primitifs", domaine particulièrement fréquenté par l'historiographie artistique locale dans ces années, ne figuraient donc que des peintres bolognais à opposer à l'hégémonie de l'école florentine. Mais la valeur encore faible de ces "fonds dorés" sur le marché est attestée par l'inventaire des biens du sénateur, dans lequel les soixante-dix tableaux du précieux cabinet sont décrits comme un ensemble indistinct et estimés à un prix dérisoire¹⁴². À partir du registre des acquisitions des œuvres, Olivier Bonfait a identifié la présence d'un Mantegna, d'un Squarcione, d'un *Saint Jérôme* de Marco Zoppo, d'« histoires sacrées » de Costa, d'un Vitale da Bologna, d'un Cristoforo da Bologna et d'un Lianori¹⁴³. Les tableaux de "primitifs" de Malvezzi, réunis et exposés dans un salon *ad hoc*¹⁴⁴, confluèrent ensuite dans la célèbre collection Hercolani par le mariage de Maria, dernière descendante de la branche sénatoriale, avec Astorre Hercolani; après diverses vicissitudes, ils finirent en partie à la Pinacothèque municipale de Pesaro grâce au legs de leur dernier propriétaire, Gioacchino Rossini¹⁴⁵.

De cette collection unique en son genre, Seroux ne fit graver dans l'*Histoire de l'Art* qu'une seule planche représentant l'*Ecce Homo* attribué par

¹³⁸ Cité dans O. Bonfait, *Les tableaux et les pincesaux. La Naissance de l'école bolognaise (1680-1780)*, Rome, École française de Rome, 2002, p. 232-233, n. 157.

¹³⁹ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 118, pl. XCVII, n° 10.

¹⁴⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia...*, *op. cit.*, (éd. définitive 1809), vol. V, p. 6, 10, 12, 224. Previtali cite quelques passages manuscrits de Lanzi, conservés à la Bibliothèque des Offices, qui mentionnent à nouveau la collection « du palais Malvezzi, où sur une longue rangée sont exposés les tableaux des anciens maîtres avec leurs noms, qui ne sont pas toujours écrits par une main ancienne et qui ne sont pas non plus toujours certains; mais qui feront toujours honneur au génie de la noble famille qui les rassembla »; G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴¹ O. Bonfait, *Les tableaux...*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴² O. Bonfait, *Le collectionneur dans la cité : Alessandro Machiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIII^e siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Actes des journées d'étude en l'honneur de Giuliano Briganti (Rome, 19-21 septembre 1996), éd. O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Rome, École française de Rome, 2001, p. 106-107.

¹⁴³ O. Bonfait, *Les tableaux...*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

¹⁴⁵ B. Ghelfi, *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte d'archivio della famiglia*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogue de l'exposition de Bologne, 2002-2003, éd. D. Benati, M. Medica, Milan, Silvana Editoriale, 2002, p. 15-24; D. Benati, M. Medica, *Da Bologna a Pesaro (Ragioni di una mostra)*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini...*, *op. cit.*, p. 11-14.

Malvasia à « Guido *l'Antichissimo* »¹⁴⁶ et tirée d'un calque effectué directement sur l'original¹⁴⁷, ainsi que le détail d'un tableau attribué à Chiodarolo, avec un groupe d'hommes en armes¹⁴⁸. Dans le fonds des dessins préparatoires conservé à la Bibliothèque Vaticane, se trouvent en revanche les calques de pas moins de 17 œuvres de la collection bolonaise sur lesquels on remarque les curieuses légendes rappelées par Lanzi et inspirées de Malvasia. Parmi les attributions fantaisistes, on note une *Pietà* de « Ursone da Bologna »¹⁴⁹, une *Vierge à l'Enfant* de « Franco Bolognese », signée et datée de 1393¹⁵⁰, et une *Pietà* de « Lorenzo da Bologna », signée et datée de 1350¹⁵¹. Les dessins et les calques auraient dû être pour la plupart insérés dans une planche très dense entièrement consacrée à la peinture bolonaise des XIII^e et XIV^e siècles, planche dont la gravure fut par la suite abandonnée mais dont témoignent plusieurs projets graphiques. Le petit *corpus* forme le groupe le plus riche de dessins tirés d'une collection privée actuellement conservé dans les fonds de la Bibliothèque Vaticane. À l'évidence, Seroux, qui en était à ses tout premiers contacts avec l'art médiéval italien, dut être particulièrement frappé par la singularité de cette collection, dans laquelle se trouvaient aussi quelques icônes, et qui, surtout, semblait correspondre parfaitement aux critères qu'il avait adoptés dans sa mise au point de la méthode la plus "scientifique" possible, à savoir qu'on y lisait et la date et le nom de l'auteur. Plus tard, après avoir visité des monuments et des collections beaucoup plus importants, il doit avoir redimensionné la place à lui accorder parmi ses planches, se consacrant à la reproduction des œuvres les plus représentatives des différents siècles : il ne nous en laissa pas moins un témoignage figuratif important d'un des exemples les plus précoces de collectionnisme de "primitifs" connus en Italie¹⁵².

À Bologne, enfin, il ne pouvait manquer de rencontrer le principal connaisseur local de l'époque, Marcello Oretti¹⁵³, qui passait son temps à rassembler inlassablement les informations concernant les œuvres d'art dispersées en Italie. Oretti possédait également une petite collection privée de *naturalia* et d'antiquités¹⁵⁴, sur laquelle on possède peu d'informa-

¹⁴⁶ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 94, pl. XCVII.

¹⁴⁷ BAV, *Vat. lat.* 9843, fol. 11r; *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 118, pl. XCVII, n° 10. Le tableau, conservé à la Pinacothèque municipale de Pesaro, est aujourd'hui attribué au crétois Nicola Zafuri. G. Bernardi, *Cristo passo*, in *La Quadriera di Gioacchino Rossini...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁸ *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLVIII, n° 6. La planche est consacrée à la *Suite chronologique des anciens maîtres des écoles Bolonaise et Napolitaine. XIV^e-XVI^e siècles.*

¹⁴⁹ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 8v.

¹⁵⁰ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 10r.

¹⁵¹ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 49r.

¹⁵² Sur la collection, voir I. Miarelli Mariani, *La "curiosissima collezione di antiche pitture che vedesi in Palazzo Malvezzi"*, in *Storia dell'arte*. Les dessins que Seroux fit réaliser, ainsi que les récentes recherches menées sur les inventaires par Barbara Ghelfi (*Vicende collezionistiche...*, *op. cit.*) permettent de mieux délimiter le contenu de la collection des Malvezzi.

¹⁵³ G. Perini, « La Biblioteca di Marcello Oretti », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 1979, p. 795.

¹⁵⁴ E. Calbi, « Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese », *Documenti. Istituto per i beni artistici culturali naturali della regione Emilia-Romagna*, 22, 1984, p. 14.

tions mais qui devait aussi comporter une section de peinture dans laquelle se trouvait une "Madone grecque" dont le dessin, sans doute réalisé par l'érudit bolognais lui-même, se trouve dans les fonds documentaires de Seroux¹⁵⁵.

Après avoir quitté Bologne, il se rendit à Venise en empruntant la route de la côte adriatique comme il l'avait annoncé dans sa lettre à Hamilton. À Rimini, il nota sur son carnet une série de monuments qu'il fit ensuite dessiner par quelques jeunes architectes français, parmi lesquels Léon Dufourny qui visita la ville en 1783. On compte au nombre des œuvres reproduites la petite église paléochrétienne de San Gregorio, abattue en 1834 mais déjà fortement endommagée par un violent tremblement de terre en 1786, dont les dessins, réalisés à la demande de Seroux mais jamais publiés intégralement, constituent l'un des rares témoignages iconographiques aujourd'hui connus¹⁵⁶. À Ravenne, il entra en contact avec l'architecte Camillo Morigia, véritable autorité locale, et il est probable qu'il ait visité la collection des icônes byzantines du musée attenant à la Biblioteca Classense¹⁵⁷. Ce qui le frappa le plus dans cette ville, ce fut la couverture en terre cuite de l'église San Vitale, qu'il fit dessiner par Ruffillo Righini qui l'avait sans doute accompagné en tant que dessinateur dans son voyage de Bologne à Venise¹⁵⁸. La gravure de Seroux montre en effet la voûte de l'église encore dépourvue des fresques exécutées par Serafino Barozzi et Giacomo Guarana en 1782¹⁵⁹.

En mai, Seroux arriva enfin à Venise¹⁶⁰ où Gigault de La Salle rappelle sa

¹⁵⁵ BAV, *Vat. lat.* 9848, fol. 78r. M. Oretti, *Madonna con bambino*, crayon sur papier, 249 x 178 mm. Le tableau doit être identifié à la « madonna Greca delineata da Marcello Uretti » mentionnée par Seroux dans le *Catalogo delle cose incerte, calcate etc.* (*Vat. lat.* 9848, fol. 75v). Au fol. 77v figure une autre note de Seroux d'Agincourt : « Madonna Greca intera du M. ab. Oretti ». Un autre dessin inachevé du tableau se trouve dans le *Vat. lat.* 9848, au fol. 78v. Sur Marcello Oretti, voir *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche nel Settecento*, Actes de la journée d'étude d'Urbino, 2000, éd. A. Iacobini, M. Massa, C. Prete, Florence, Edifir Edizioni, 2002. Sur le milieu bolognais, en particulier, voir la contribution de G. Perini, *Oretti e gli altri : la storiografia artistica a Bologna nella seconda metà del Settecento* (*ibid.*, p. 21-32).

¹⁵⁶ A. Iacobini, *Il Sacello di San Gregorio a Rimini e suoi mosaici*, in *Documenti per un monumento perduto, Bisanzio e l'Occidente : arte, archeologia, storia*, Études en l'honneur de Fernanda de' Maffei, Rome, Viella, 1996, p. 345-367.

¹⁵⁷ La collection est mentionnée par G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁸ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 19, pl. XXIII, n° 5 : « Les plans et coupes de l'église de St. Vital, ainsi que les détails de l'ingénieux artifice de sa coupole, ont été levés et dessinés à mes frais par M. Ruffillo Righini, architecte de Forlimpopoli, dès l'année 1779. » Le jeune architecte (1757 – v. 1833) exécuta aussi les dessins de l'église de Santo Stefano à Bologne; D. Mondini, *Le prime tappe...*, *op. cit.*, p. 423-424.

¹⁵⁹ En 1788, dans un article publié dans les *Memorie per le Belle Arti*, vol. IV, 1988, p. LXVIII, on lit : « [...] dagli amatori dell'antico questo spettacolo avrassi, se non sulla faccia del luogo, ritratto in stampa, mercé la provvida cura dell'indefesso Sig. Cav. D'Agincourt, il quale a sue spese fin dal 1779 fece il primo fare dal Sig. Ruffillo Righini da Forlimpopoli i disegni della Pianta, Alzati, Sezioni, ecc. Di questa chiesa, prima che la cupola ne fosse dipinta ridotti poscia con massima precisione in rami, rettificati in alcune parti ed arricchiti della vera Pianta del Portico, diversa da quella del Sig. Barozzi. » Barozzi avait en effet fait imprimer une petite œuvre ornée de gravures, dédiée à Catherine II de Russie et intitulée *Pianta e Spaccato della Celebre Chiesa di San Vitale dati in luce per la prima volta*, Bologne, Dalla Volpe, 1782, que Seroux d'Agincourt considérait n'être pas absolument correcte.

¹⁶⁰ Venise, Archivio di Stato. Inquisitori di Stato, Nota de' Forestieri 1773-1789, busta 760, anno

fréquentation assidue de l'abbé Jacopo Morelli, nommé depuis peu conservateur de la bibliothèque Marciana grâce à son protecteur Filippo Vincenzo Farsetti¹⁶¹. Cette amitié durable avec Morelli est d'ailleurs attestée par plusieurs lettres adressées plus tard à Venise. Le bibliothécaire initia l'historien de l'art, plus qu'aux monuments de la ville, à l'étude des manuscrits anciens illuminés de la Bibliothèque de Saint-Marc, qu'il recherchait de son côté pour la section *Peinture* de son œuvre et qu'il étudia plus spécialement dans la cité lagunaire puis au cours de son séjour à Padoue¹⁶². À la Bibliothèque de Saint-Marc, Seroux se lia également d'amitié avec l'helléniste Jean-Baptiste Gaspar d'Ansse de Villoison, qui y passait des journées entières à écrire les *Anecdota graeca*¹⁶³. Seroux ne négligea pas pour autant de visiter les monuments et peintures de la cité lagunaire et il fut particulièrement ému par les toiles de l'*Histoire de sainte Ursule* de Carpaccio : quand bien même, écrit-il, elles « ne sont, à bien dire, que des dessins ou une espèce de lavis sans dégradation de teinte », elles « parlent clairement aux yeux et vivement à l'âme ! Rien d'exagéré, rien d'affecté. Toutes les attitudes sont simples, naturelles; tout est plein de sentiment, et inspire l'émotion la plus douce »¹⁶⁴, ouvrant ainsi la voie à un éloge de la "simplicité" et du "sentiment pur" de la première Renaissance qui devait se diffuser, quelques années plus tard, à l'échelle internationale.

En juin 1779, de retour à Bologne, il adressa à Morelli, pour exécuter quelques dessins à partir de manuscrits¹⁶⁵, un « jeune peintre italien » anonyme que l'on pourrait supposer être Gian Giacomo Machiavelli, son plus fidèle collaborateur des années romaines, qu'il connut probablement à Bologne grâce à Crespi et dont on sait qu'il était déjà aux prises avec les planches de l'*Histoire de l'Art* en 1780¹⁶⁶.

Seroux écrivit de nouveau à Morelli vingt ans plus tard, en 1800, lorsque l'abbé fit publier une des sources les plus importantes pour la connaissance de l'art vénitien, le manuscrit de Marcantonio Michiel, alors considéré comme anonyme¹⁶⁷. « C'est l'ami Canova, honneur de votre nation et de la

1779; citation in P. Rosenberg, U. van de Sandt, *Pierre Peyron, 1774-1818*, Paris, Arthéna, 1983, p. 106.

¹⁶¹ Sur l'activité de bibliothécaire de Morelli, voir M. Zorzi, *La libreria di S. Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milan, Mondadori, 1987.

¹⁶² Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Morelliani 111 (=12617), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Bologne, 20 juin 1779. Deux manuscrits examinés à Padoue, dans la cathédrale où ils étaient conservés, sont reproduits à la planche LXXXI du volume V de l'*Histoire de l'Art*, où sont mentionnés aussi bien son séjour dans la ville que le nom de Morelli : « Je dois ces notices à la complaisance de l'abbé Morelli, savant bibliothécaire de S^t Marc, à Venise, qui, se trouvant à Padoue, a bien voulu prendre le soin de les extraire pour me les communiquer. Quant aux peintures, dont ces deux manuscrits sont ornés, je les ai observées par moi-même », *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 106, pl. LXXXI.

¹⁶³ J.-B.G. d'Ansse de Villoison, *Anecdota graeca e Regia Parisiensis et Veneta S. Marci Bibliothecis deprompta*, Venitiis typis et sumptibus fratrum Coleti, 1781, 2 vol.

¹⁶⁴ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 133, n. a, pl. CLXI.

¹⁶⁵ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Morelli 111 (=12617), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Bologne, 20 juin 1779.

¹⁶⁶ E. Calbi, « Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore del D'Agincourt », *Ricerche di Storia dell'arte*, 33, 1987, p. 31-48.

¹⁶⁷ J. Morelli, *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Mi-*

sculpture moderne, qui m'a procuré votre nouvel ouvrage et l'occasion de vous renouveler, Monsieur, les assurances bien sincères des sentiments d'estime et de respect que vous mérites de tous ceux qui ont l'honneur de vous connaître »¹⁶⁸, écrit Seroux en mars, reprenant une correspondance qui ne cessera qu'à sa mort. Le rôle fondamental joué par le bibliothécaire dans l'initiation de Seroux à l'étude des manuscrits anciens est confirmé dans les lettres suivantes, même si l'historien de l'art n'arriva pas en Italie dépourvu de toute connaissance en matière de miniatures¹⁶⁹.

Après avoir quitté Venise, Seroux fit un rapide séjour à Padoue, puis il s'arrêta à Florence de juin à septembre 1779, visitant également les environs de la ville. Le 23 août, il écrit à William Hamilton :

Vous voyés que les Ecoles de Bologne et de Venise m'ont retenu bien longtems, je l'ai été aussi à Florence [...]. Je viens de faire une partie de voyage Etrusque qui m'a fatigué, mais qui m'a fort intéressé : à Gubbio, à Perugia, à Cortone, à Arezzo, j'ai vu quelques beaux vases qui m'ont rappelé les vôtres si superbes exemplaires.

Tandis que Hamilton avait présenté Seroux à la cour des Grands Ducs, Tiraboschi lui avait fourni une lettre de recommandation pour le directeur de la Galleria de Florence, Giuseppe Pelli-Bencivenni, comme en témoigne la réponse envoyée par ce dernier à Modène en août 1779 :

Il Sig. D'Agincourt mi ha recapitata in questi giorni la sua commendatizia, ma egli è così culto e di così dolci maniere che porta seco ovunque la più favorevole prevenzione. Mi fo un piacere di prestargli la mia opera in tutto quello che può desiderare da me, e profitto molto delle sue osservazioni che ha fatte nel suo viaggio d'Italia con sagacità e intelligenza. Io sono dunque a lei molto tenuto per avermelo fatto conoscere, ed esso replicatamente mi parla della stima che con giustizia ha di lei, e delle opere sue, nelle quali unicamente ha trovata la Storia delle Belle Arti, della quale tutto si occupa. In Ravenna ha fatte delle giudiciose ed erudite riflessioni, e nel suo ritorno in Francia portera seco una bella messe. Il Sig. Ab. Lanzi che è occupato a descrivere i marmi di questa R. Galleria, come io le pitture, per proseguire la mia opera, le fa i suoi ossequi. A me resta l'onore e il piacere di confermarli
Firenze, 24 Agosto 1779.¹⁷⁰

En août 1779 Seroux rencontra donc pour la première fois Luigi Lanzi, temporairement de retour en ville en provenance de Rome où il s'était rendu en 1778¹⁷¹. Il le retrouva de nouveau au cours des années suivantes. Les rapports entre les deux savants – tous deux occupés, plus ou moins au même moment, à la rédaction d'une œuvre historico-artistique de grande

lano e Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli custode della regia Biblioteca di S. Marco a Venezia, Bassano, 1800.

¹⁶⁸ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X 326 (=6668)*, lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 22 mars 1800.

¹⁶⁹ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 45.

¹⁷⁰ G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modène, Solini, 1866, p. 230.

¹⁷¹ P. Barocchi, G.G. Bertelà, « Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina », *Prospettiva*, 62, 1991, p. 30.

ampleur qui devait pouvoir s'imposer comme une nouveauté dans le domaine éditorial –, bien que cordiaux, ne furent sans doute pas absolument sereins. La *Storia pittorica* de l'ancien jésuite allait paraître bien avant l'*Histoire de l'Art* et elle emporterait un consensus immédiat. Seroux, y faisant certes référence dans son ouvrage, manifeste toutefois son désaccord sur l'organisation par écoles : « Une histoire de l'Art, établie sur des productions que l'historien place sous nos yeux, n'a pas besoin d'être rangée par *Écoles*, c'est-à-dire, d'être divisée en autant de sections qu'il y a de contrées et de villes où l'Art a fleuri; on doit même éviter cet ordre. Il suffit de porter ses regards sur les monumens les plus propres à démontrer l'état de l'Art, dans tous les genres, aux époques successives dont on s'occupe, en les attachant de préférence sur les pays où ils ont été produits, ou qui en ont vu exécuter le plus grand nombre. Voilà pourquoi, voulant donner des preuves de la marche progressive de la Peinture, depuis sa renaissance jusqu'à son entier rétablissement, j'ai rappelé les travaux des *Écoles* de Florence et de Sienne plus souvent que ceux de beaucoup d'autres villes de l'Italie. »¹⁷² Dans une note, il se sent pourtant le devoir de renvoyer les lecteurs intéressés par la recherche de « ce qui appartient exclusivement à chaque Ecole en particulier » à ce livre, « le plus utile, celui d'un savant du premier ordre »¹⁷³. À l'évidence, ayant parfaitement mesuré l'importance de la méthode historiographique de Lanzi, Seroux n'avait pas dû accepter avec plaisir que la *Storia pittorica* ait été publiée bien avant son propre texte. En février 1813, dans une lettre à Léon Dufourny, l'un des éditeurs scientifiques de l'*Histoire de l'Art*, qui lui faisait précisément remarquer l'absence de citation des volumes de Lanzi à propos de l'utilisation de la technique de la peinture à l'huile, Seroux en vient même à soutenir qu'il n'a pris connaissance des volumes de Lanzi que depuis « très peu d'années, à la fin de [ses] voyages et de [ses] écrits »¹⁷⁴. En réalité, il était parfaitement informé des recherches de l'ancien jésuite, qui le cite et le remercie, dès la première édition de la *Storia pittorica* en 1792, à propos de la peinture des « temps barbares ». Il devait en effet au « Sig. Cav. D'Agincourt, versatissimo in questo genere di antichità » des informations sur l'église romaine de Sant'Urbano alla Caffarella, sur l'abbaye delle Tre Fontane et sur le Sacro Speco de Subiaco¹⁷⁵. Le silence observé par Seroux à propos de la *Storia pittorica* en plusieurs points de son œuvre laisse donc entrevoir un désaccord voilé entre les deux savants, dû selon toutes probabilités à la recherche d'une primauté dans le domaine historico-artistique que Lanzi avait conquise pour des raisons avant tout chronologiques.

Pour revenir au voyage de 1779 en direction de Rome, le séjour à Florence, « où il passa quelques mois, qui furent employés à parcourir cette

¹⁷² *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 128, pl. CLVII.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 129, n. a.

¹⁷⁴ GRI, 860191, vol. III, fol. 137, lettre de Seroux d'Agincourt à Léon Dufourny, Rome, 3 février 1813.

¹⁷⁵ L. Lanzi, *La Storia pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana, compendiata e ridotta a metodo*, Florence, Pagani, 1792, p. 39-40.

belle ville et les autres lieux remarquables du grand duché », est évoqué en ces termes par Gigault de La Salle :

Souvent M. d'Agincourt voyageoit à pied, observant avec soin toutes les constructions antiques sur les voies, autour des villes, dans les fortifications, dans les débris des anciens ports; par-tout cherchant à reconnoître les traces des procédés et des systèmes adoptés par les anciens, pour l'assiette et la disposition de leurs monuments.¹⁷⁶

Ce fut probablement à l'occasion du « voyage étrusque » rappelé dans la lettre à Hamilton, ou éventuellement au cours d'une hypothétique excursion en Ombrie en 1781, que Seroux connut et eut pour guide, à Gubbio, le peintre et restaurateur local Sebastiano Ranghiasi Brancaloni¹⁷⁷, devenu par la suite l'un des principaux artisans de la redécouverte des fresques de la Basilique d'Assise¹⁷⁸.

À la même époque, il fit un séjour à Sienne où il n'est pas certain qu'il ait connu l'érudite piémontais Guglielmo Della Valle, comme on l'estime communément, dès lors que ce dernier ne s'y installa comme lecteur du célèbre *studium* du couvent franciscain de la ville qu'à partir de 1780¹⁷⁹. Mais il fut accueilli par un autre personnage, dont l'histoire est profondément liée à celle de la redécouverte de l'art médiéval, l'abbé Ciaccheri¹⁸⁰, qui rassemblait dans ces années-là une collection de tableaux de l'ancienne école siennoise, premier noyau de la future Pinacothèque de la ville¹⁸¹. Il fit en revanche la connaissance de Della Valle l'année suivante à Rome, par l'intermédiaire d'un ami commun, Stefano Borgia. Dans la lettre 24 de ses *Lettere Sanesi* – texte-clé pour la redécouverte de l'école picturale siennoise, mais également l'un des écrits historico-artistiques s'inspirant le plus des nouveautés méthodologiques suggérées par Winckelmann¹⁸² –, datée d'octobre 1781 et adressée au « chiarissimo Signor Cavaliere d'Agincourt »¹⁸³, qui résidait à l'époque à Naples, Della Valle évoque en effet les

¹⁷⁶ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁷ S. Ranghiasi Brancaloni, *Lettera scritta all'autore della Vita Elogio e Memorie di Pietro Perugino e de' suoi scolari*, Pérouse, Baduel, 1804, p. 8-9. Ranghiasi mentionne la visite de Seroux au cours du printemps 1781, mais son voyage à Pérouse cette même année n'est pas autrement documenté.

¹⁷⁸ G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, *op. cit.*, p. 80; F.R. Chiocci, « Erudizione e restauro tra Sette e Ottocento : Sebastiano Ranghiasi da Gubbio », in « La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento », éd. O. Rossi Pinelli, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 77, 2002, p. 55-59.

¹⁷⁹ G. Fagioli Vercellone, « Della Valle, Guglielmo », in DBI, Rome, vol. 37, 1989, *ad vocem*, p. 752.

¹⁸⁰ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 66r, lettre de Della Valle à Seroux d'Agincourt, Sienne, 4 juin 1782, transcrite dans H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 55.

¹⁸¹ C. Brandi, *La regia Pinacoteca di Siena*, Rome, La Libreria dello Stato, 1933, p. 5, 19, 84, 116, 295, 298.

¹⁸² Previtali soulignait déjà la position historiographique « progredita e spregiudicata » de Della Valle dans son étude pionnière « Guglielmo Della Valle », *Paragone*, 77, 1956, p. 3-11. Deux lettres de Della Valle à Seroux de l'été 1782 concernant le tableau de Matteo da Siena, le *Massacre des Innocents*, et la gravure que le Français en avait fait faire sont transcrites dans H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 54-55.

¹⁸³ G. Della Valle, *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, I, Venise, Pasquali, 1782, lettre n° 24, p. 237 : « In que' due giorni, che per alcune chiese fui con esso voi os-

journées consacrées à la visite commune des fresques médiévales des églises de Rome et des alentours. Cette lettre concerne le vif débat sur la datation de la *Maestà* de Guido da Siena, considérée comme l'indice d'une primauté présumée de Sienne sur la production florentine contemporaine, du fait de la date précoce de 1221 qui apparaît aux pieds de la Vierge.

Après ce séjour entre l'Ombrie et la Toscane, Seroux se mit enfin en route vers Rome, s'arrêtant toutefois à Bolsena pour remettre de l'ordre dans ses idées, compte tenu de sa moisson documentaire. Selon le souvenir de De Rossi :

Il viaggio in Italia lo confermò nel proposito ch'erasi egli fatto, di comporre una Storia delle Arti ed illustrarla con monumenti che presentassero quanto più importante fu operato nelle epoche più oscure e neglette, cioè dal quarto al decimoquinto secolo.¹⁸⁴

Rome

Seroux parvint à Rome le 29 novembre 1779¹⁸⁵. Son voyage avait duré un peu plus d'un an : la lettre de recommandation que lui avait fournie d'Angiviller, le Directeur Général des Bâtiments, Arts et Manufactures, son contemporain et ami intime, à l'intention de Vien, directeur de l'Académie de France, porte en effet la date du 16 octobre 1778¹⁸⁶. Accueilli avec les plus grands égards, Seroux logea via Gregoriana, dans une maison qui avait un temps appartenu à Salvator Rosa. Un peu plus d'un an plus tard¹⁸⁷, il partit pour la dernière étape de son voyage en direction de la Campanie, la région la plus méridionale de la péninsule qu'il ait jamais visitée lui-même¹⁸⁸.

Hôte de Sir William Hamilton, Seroux se consacra aux visites tant espérées des antiquités : il se rendit à Herculanium et à Pompéi, mais il visita également avec attention les catacombes de Naples et la majeure partie de ses monuments médiévaux, comme en atteste la grande quantité de dessins qu'il fit exécuter au cours de ces mois, dont beaucoup ont néanmoins été ensuite écartés des planches de l'*Histoire de l'Art*¹⁸⁹.

servando le antiche pitture dentro e fuor Roma, divenni del loro vario stile più pratico che non aveva fatto in più giorni studiandole da me solo. »

¹⁸⁴ G.G. De Rossi, *Notizie storiche del Cav. G.B. Lod. Giorgio Seroux D'Agincourt, scritte da Gio. Gherardo De Rossi, suo amico*, Venise, Tip. di Alvisopoli, 1827, p. 11.

¹⁸⁵ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁶ *Correspondances des Directeurs*, XIII, p. 385, n° 6963.

¹⁸⁷ En janvier 1781, Seroux est encore à Rome, comme on peut le déduire d'une lettre de Vien à d'Angiviller; *Correspondances des Directeurs*, XIV, p. 78.

¹⁸⁸ A.É. Gigault de La Salle, *Notice sur la vie...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁹ Les dessins napolitains de Seroux ont été utilisés comme source iconographique pour l'étude de divers complexes monumentaux aujourd'hui détruits ou altérés. H. Keller, « Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3, 1939, p. 227-354, et plus particulièrement p. 307, fig. 273; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentatio. Die Grabmaler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, p. 325-341; F. Aceto, « Un'opera " ritrovata " di Pacio Bertini : il sepolcro di Sancia Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'"usus pauper " », *Prospettiva*, 100, 2002, p. 27-35. Dans une

Après une visite au Mont-Cassin, où il exécuta personnellement quelques calques des manuscrits de la bibliothèque¹⁹⁰, Seroux revint à Rome¹⁹¹, et il ne la quitta plus jusqu'à la fin de ses jours, sinon pour quelques brèves excursions, comme sa visite des tombes étrusques de Tarquinia ou ses deux minutieuses inspections au Sacro Speco de Subiaco en 1782 et 1783¹⁹².

Sa maison de la via Gregoriana¹⁹³, – « maison dont je peux dire avec plus de raison que personne *parva sed apta mihi*, vi sono bellissime vedute ed un giardinetto dans le quel se trouvent quelques beaux arbres aux pieds desquels, je veux rendre à la nature ce qu'elle m'a donné de mortel et au divin créateur ce qu'il a eu la bonté d'y joindre d'immortel et toujours en face du soleil dont il lui a plu d'embellir votre pays », écrit Seroux à Morelli en 1800¹⁹⁴ – devint bien vite l'une des étapes obligées des voyageurs savants en visite à Rome, curieux surtout de la nouveauté de ses recherches.

Bien que les témoignages documentaires sur ce séjour romain soient assez rares, en raison de la totale dispersion de ses biens au lendemain de sa mort – Seroux nomma légataire universel son ancien serviteur français, Charles Sept, qui mourut peu après lui –, mais aussi du fait de sa modestie naturelle, qui le conduisit à refuser les nominations comme membre des plus importantes institutions culturelles et académiques de la ville¹⁹⁵, l'importance du salon de Seroux comme centre de diffusion des connaissances sur l'art des siècles dit « obscurs » est néanmoins attestée par les références au très « intéressant » travail qu'il accomplissait alors, extrêmement fréquentes dans les publications scientifiques ou les journaux de

lettre à Dufourny, Seroux mentionne le voyage à Naples de 1781, à propos des œuvres de Colantonio. GRI, 860191, vol. III, fol. 137r; Lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 3 février 1813.

¹⁹⁰ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 76-77.

¹⁹¹ À la fin du mois de décembre 1781, Lagrenée, tout juste arrivé à Rome, écrit à d'Angiviller que Seroux se trouvait encore à Naples, *Correspondances des Directeurs*, XVI, p. 145.

¹⁹² *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 58, n. b, pl. XXXV.

¹⁹³ À sa mort, Seroux est considéré comme ayant résidé au 22 de la Via Gregoriana, bien qu'il ne s'y soit installé qu'à partir de 1800. ASR, 30 NC, Ufficio 9, vol. 950, fol 369, *Descrizione dei beni Ereditari della ho. Mem. Sig. cavaliere Gio. Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt già in Roma esistenti, fatto a istanza del Sig. Carlo Sept di lui Erede testamentario*. Quoi qu'il en soit, Seroux dut toujours habiter dans le voisinage de la rue, dans le quartier des artistes et des étrangers.

¹⁹⁴ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X*, 326 (=6668), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 12 juillet 1800.

¹⁹⁵ L'unique association où figure le nom de Seroux est, à la date tardive de 1798 et en pleine république romaine, l'*Istituto Nazionale delle Scienze e delle Arti*, créé par la Commission civile du Directoire. Seroux ne participera d'ailleurs jamais aux réunions, ce dont il s'excuse dans une lettre à Gaetano Marini du 4 avril 1798 conservée à la BAV, *Vat. lat.* 9042, fol. 155-156. Sur l'*Istituto Nazionale*, voir M.P. Donato, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 170-177. Ce n'est qu'en 1804 que Seroux accepta, bien qu'à contrecœur, sa nomination comme membre de l'Institut de Göttingen; M. Arnim, *Mitglieder-Verzeichnisse der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1751-1927*, Göttingen, Dieterich, 1928, p. 155. D'après la notice nécrologique de Seroux, rédigée par Clemente Cardinali et publiée en 1839 seulement dans les *Atti della Società letteraria Volsca Veliretana*, on apprend en outre qu'il avait été nommé membre de l'Académie Volsca en raison de l'amitié qui l'avait lié au cardinal Stefano Borgia; C. Cardinali, *Elogio del Cav. Giambattista Seroux d'Agincourt*, BAV, Ferrajoli 669, *Cardinali autografi*, fol. 366r. Sur l'Accademia Volsca Veliretana, voir M. Nocca, *Stefano Borgia, l'Accademia Volsca e la Pallade di Velletri : il mito, la fortuna*, in *La Pallade di Velletri : il mito, la fortuna*, Actes de la Journée Internationale d'Études de Velletri, 1997, éd. A. Germano, Rome, Palombi, 1997, p. 147-163.

voyage des érudits et voyageurs. Parmi ces références, le témoignage le plus connu est celui de Goethe qui eut l'occasion de consulter, en juillet 1787, guidé par une amie commune, Angelica Kauffmann, les centaines de dessins et d'épreuves gravées conservées dans sa demeure, ainsi que sa collection d'objets médiévaux qui lui firent grande impression : « Les collections qu'il a constituées sont très intéressantes. On voit comment l'esprit humain fut toujours actif pendant les périodes troubles et obscures. »¹⁹⁶

De retour de Campanie, Seroux avait entrepris de faire dessiner et graver la majeure partie de ses planches et, en juillet 1783, dans une lettre à d'Angiviller, il affirme avoir plus ou moins achevé son voyage de recherche¹⁹⁷. De fait, il ne quitta plus la ville de Rome, choisie avant lui par Winckelmann comme lieu idéal pour la rédaction de son histoire de l'art : « Voilà ce que Rome inspire ! Eh ! Que n'inspire-t-elle pas, cette ville toujours éloquente ? Quel est celui qui, à l'aspect de ses monuments, ne se sente l'âme profondément émue, ou le génie vivement enflammé ? »¹⁹⁸

Mais pour Seroux, la ville était également le meilleur endroit où faire exécuter ses planches : « il m'est convenable à tous égards d'en faire graver le plus grand nombre *ici* » écrit-il à d'Angiviller¹⁹⁹, ne se référant pas exclusivement à des motifs de convenance économique. Comme nous le verrons plus loin, il avait eu l'opportunité d'associer à son projet un grand nombre de jeunes dessinateurs et graveurs italiens et étrangers résidents en Italie qui pouvaient ainsi copier les monuments sur place.

Immédiatement et parfaitement inséré dans la dense colonie française, Seroux participait régulièrement aux activités de l'Académie de France²⁰⁰, mais, parmi ses fréquentations, celle la plus souvent mentionnée par ses biographes est l'ambassadeur de France, le cardinal de Bernis. Reçu dans son salon, au Palais de Carolis, carrefour des nobles voyageurs provenant de toute l'Europe, Seroux y entra vite en contact avec les érudits et les antiquaires qui animaient la vie culturelle romaine sous le pontificat du pape Braschi, et en premier lieu l'ambassadeur d'Espagne à Rome, José Nicolas de Azara²⁰¹. Avec son ami espagnol, Seroux tenta, en vain, d'acheter en 1780 le terrain sur lequel avait été découvert la même année le tombeau des Scipions, afin d'empêcher la dispersion de son mobilier funéraire. « Mettant grand prix à leur conservation », Azara et Seroux avaient proposé de laisser sur place tout ce qui y avait été trouvé, et de faire construire tout autour un « portique formé par des colonnes dont le style répondrait à celui du tems où l'édifice avait été fondé », projet refusé par Pie VI, qui

¹⁹⁶ J.W. Goethe, *Italienische Reise* (trad. franç., *Voyage en Italie*, Paris, Aubier, 1961, vol. II, p. 681).

¹⁹⁷ *Correspondance des Directeurs*, XIV, n° 8426, p. 350-351.

¹⁹⁸ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 54, n. 2.

¹⁹⁹ *Correspondance des Directeurs*, XIV, n° 8426, p. 351.

²⁰⁰ *Ibid.*, XIII, n° 7090, p. 385.

²⁰¹ Outre la citation du nom de Azara en divers endroits de l'*Histoire de l'Art*, l'amitié entre les deux hommes est attestée par le testament de ce dernier dans lequel Seroux est cité parmi les personnes les plus chères; B. Cacciotti, « La collezione di José Nicolàs de Azara », *Bollettino d'Arte*, 1993, p. 54, n. 241.

²⁰² *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 24, n. a, pl. XII.

fit transporter le sarcophage de Scipion Barbatus dans les musées du Vatican, à la plus grande déception de l'historien de l'art²⁰².

Au cours des mêmes années, ses intérêts médiévaux le conduisirent à fréquenter les principaux collectionneurs romains de " primitifs ", parmi lesquels le cardinal Francesco Saverio Zelada et, surtout, Stefano Borgia, l'une des personnalités les plus brillantes de la Rome de la fin du siècle, collectionneur encyclopédique, concepteur et propriétaire du célèbre musée Borgia de Velletri²⁰³.

Seroux soutint également un projet visant à « riunire varii uomini di lettere, che scrivessero un Giornale sulle Belle Arti, e sulle opere che producevano gli Artisti moderni. Parea al cavaliere che non dovesse mancare opera simile alla città di Roma »²⁰⁴. De ce projet naquirent les *Memorie per le Belle Arti*, l'une des sources les plus importantes sur la vie artistique de la Rome néoclassique, publiées par les soins de Giovanni Gherardo De Rossi et Onofrio Boni, sous le patronage du sénateur Abbondio Rezzonico, ami intime de Seroux²⁰⁵.

Ainsi, bien implanté dans le milieu artistique et culturel romain, Seroux recevait de plus en plus de savants, de voyageurs et d'artistes attirés par la renommée de ses recherches. Ceux-ci avaient coutume de s'adresser si souvent à lui pour des consultations historiques ou iconographiques²⁰⁶ qu'il s'estima en quelque sorte offensé de ne pas avoir été admis à voir en cours de réalisation le *Serment des Horaces*, sur la genèse duquel David conserva la plus stricte réserve²⁰⁷.

La liste des érudits italiens ou étrangers qui furent marqués par ses gravures est très longue. Seroux apparaît, entre autres, dans le journal de voyage de l'architecte polonais Frédéric Moszynski²⁰⁸, tandis que lui-

²⁰³ Sur les rapports de Seroux avec Zelada et Borgia et sur leurs collections de " primitifs ", voir I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et il collezionismo...*, *op. cit.* Sur la collection médiévale de Zelada, voir en outre A. De Angelis, « La collezione dei primitivi del cardinale Francesco Saverio di Zelada (1717-1801) », in « La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento », *op. cit.*, p. 41-54. Sur la collection de Stefano Borgia, voir V. Tiberia, *Il " Museo Sacro " del cardinale Borgia a Capodimonte*, Naples, Accademia Pontano, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1982; P.L. Leone de Castris, *X classe : Il Museo Sacro*, in *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, catalogue de l'exposition de Velletri-Naples, 2001, éd. A. Germano, M. Nocca, Naples, Electa, 2001, p. 186-193.

²⁰⁴ G.G. De Rossi, *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 57-58.

²⁰⁵ E. Noé, « Il testamento di Abbondio Rezzonico », *Arte Veneta*, XXXVI, 1982, p. 268-271. Sur les publications historico-artistiques de la fin du XVIII^e siècle à Rome, voir L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica : le " Memorie per le Belle Arti "* , in *Roma " Il tempio del vero gusto " . La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Actes du colloque international (Salerno-Ravello, 26 et 27 juin 1997), éd. E. Borsellino et V. Casale, Florence, Edifir Edizioni, 2001, p. 90-98. Le nom de Seroux n'était pas encore apparu en relation avec les *Memorie per le Belle Arti*, mais la véracité du récit de De Rossi est confirmée par la mention fréquente de son nom et de ses opinions dans les pages du périodique. Voir, en particulier, *Memorie per le Belle Arti*, II, 1786, p. XXXVIII; et IV, janvier 1788, p. XXV et p. CXLII.

²⁰⁶ Seroux fournit, par exemple, un croquis du heaume et du *pallium* du soldat au Belge Pierre-Joseph François pour son *Marius dans les ruines de Carthage*, désormais à Bruxelles, mais exécuté à Rome entre 1791 et 1792; D. Coeckelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, Accademia Belgica, 1976, p. 230.

²⁰⁷ D. Wildenstein, G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, Fondation Wildenstein, 1973, n° 152, p. 19.

²⁰⁸ K. Pomian, *Una collezione al crepuscolo dei Lumi*, in *La collezione Borgia...*, *op. cit.*, p. 21.

même rappelle, au fil de l'*Histoire de l'Art*, ses liens avec Herder et Dolemieu²⁰⁹.

En 1784, il eut l'occasion de montrer ses planches et d'échanger de doctes conversations sur l'origine du gothique avec Gustave III de Suède auquel il présenta l'un de ses dessinateurs les plus brillants, Desprez, qui devint par la suite l'architecte et le scénographe de la cour de Stockholm, ainsi que l'un de ses protégés, Bénigne Gagneraux, qui fit le portrait du roi dans son célèbre tableau *L'entrevue de Gustave III avec Pie VI au musée Pio-Clementino*²¹⁰.

Bien qu'il n'ait jamais caché son attachement à l'Ancien régime, Seroux demeura un point de référence culturel y compris dans la Rome révolutionnaire et napoléonienne, si bien qu'on invoquait même son retour sur le sol de la patrie afin de « restituer à la France l'art des siècles obscurs »²¹¹. Pommereul, qui avait rencontré l'historien de l'art au cours de son séjour italien, lança en outre un appel dans les pages de *La clef du cabinet des souverains* proposant de favoriser son rapatriement « parmi les monumens des arts qui, de Rome, vont embellir et enrichir la France »²¹² et, en 1798, dans sa traduction remarquable de l'*Arte di vedere nelle Belle Arti* de Milizia, il s'adressa directement à Napoléon dans la même intention²¹³.

À l'aube du nouveau siècle, en effet, alors que bien des choses avaient changé depuis l'époque des brillants cénacles de la fin du XVIII^e siècle et que ses vieux amis, de Bernis, Azara, Rezzonico et Borgia, qui avaient été contraints d'abandonner leurs charges et leurs positions, étaient désormais morts, Seroux apparaît parfaitement réintégré dans la colonie des diplomates, militaires et voyageurs français qui résident en ville et y animent la nouvelle vie culturelle²¹⁴.

²⁰⁹ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 54, n° 2. Le lien avec Herder, arrivé à Rome en 1788, est mentionné aussi dans L. Hautecour, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 230. En ce qui concerne l'influence de Herder sur l'œuvre de Seroux, voir J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 30-31.

²¹⁰ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 73, n. a. Gagneraux est mentionné par Robert Rosenblum comme l'un des tout premiers interprètes du "linear style"; R. Rosenblum, *The International Style of 1800. A Study in linear abstraction*, New York-Londres, Garland, 1976, « Outstanding dissertations in the fine arts », p. 83-85.

²¹¹ É. Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 393-394.

²¹² *Ibid.*, p. 394.

²¹³ F. Milizia, *De l'Art de voir dans les Beaux-Arts, Traduit de l'italien de Milizia; suivi des institutions propres à les faire fleurir en France, et d'un état des objets d'art dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la liberté. Par le général Pommereul*, Paris, Bernard, an VI [1798], p. 156, n. 1 : « Qui pourrait ne pas désirer que cet honnête français fût invité à rapporter à sa patrie le fruit précieux de tant d'années de recherches et de travaux, et assuré que le gouvernement lui fournira les moyens d'achever et de publier son intéressant ouvrage ? Un homme peut seul, dans la république, rendre ce service aux arts et à son pays. Il n'est point besoin de le nommer ni de le désigner; il est digne, à-la-fois, et capable de sentir que les hommes tels que Dagingcourt, sont une propriété de la France, qu'elle reprend où elle la trouve, et à laquelle elle ne peut ni ne doit renoncer. Je désire pour les arts et pour mon pays, que cette note tombe sous les yeux de celui auquel je crois qu'elle ne saurait manquer d'inspirer le désir de faire une bonne action. »

²¹⁴ Seroux est souvent désigné comme le " Patriarche des Français "; Chateaubriand, *Correspondance générale*, I, (1789-1807), éd. B. d'Andlau, P. Christophorov et P. Ribette, Paris, Gallimard, 1977, lettre à Madame de Staël, n° 299, p. 355-356; A.-F. Artaud de Montor, *Histoire de Pie VII*, Paris, A. Le Clere, 1836, vol. I, p. 260-261.

À partir de 1798, il se lia d'amitié avec le secrétaire de l'ambassade de la République française et futur secrétaire d'ambassade du ministre plénipotentiaire Cacault, Artaud de Montor, personnage crucial pour la fortune des primitifs en France et auteur des *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, premier catalogue d'une collection de tableaux "primitifs"²¹⁵. Les visites que celui-ci rendit à Seroux furent particulièrement appréciées de Paul-Louis Courier²¹⁶, qui a laissé un souvenir poétique de la maison de la via Gregoriana, définie par l'historien de l'art lui-même comme l'« Arcadie du Poussin »²¹⁷. En 1811, Seroux reçut la visite de son vieil ami Vivant Denon, venu en Italie choisir pour le *Musée Napoléon* quelques tableaux dans les couvents qui avaient été fermés, et qui s'appropriait également à organiser à Paris la fameuse exposition des "écoles primitives" de 1814²¹⁸. Quant au gouverneur de la Rome napoléonienne, le général Alexander-Sextus Miollis, amateur de Virgile et des classiques latins, connu pour ses réceptions fastueuses ainsi que pour les réunions de la *Société hellénique des sciences et des beaux-arts*, qu'il avait fondée dans la villa Aldobrandini di Montemagnanapoli, voisine du palais "impérial" du Quirinal, il se rendait souvent en visite via Gregoriana²¹⁹.

Un nom se détache parmi tous ceux que mentionne Seroux, celui de Chateaubriand²²⁰. Considéré en France comme l'initiateur de la redécouverte du Moyen Âge, il résida à Rome entre juillet 1803 et janvier 1804. La *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine*, premier témoignage littéraire de son séjour et véritable hymne à la "terre classique", publiée dans le *Mercur de France* en mars 1804, après son retour en France, est pour lui l'occasion de rappeler les noms de quelques personnes ayant choisi la ville comme patrie d'élection, dont son compatriote Seroux « qui promet à la France d'avoir aussi son Winckelmann »²²¹. Successeur d'Artaud de Montor en tant que secrétaire d'ambassade du puissant « cardinal-oncle » Fesch²²², Chateaubriand se lia très étroitement à Seroux, dans le cabinet duquel il aimait contempler les gravures médiévales et dont il se plaisait à

²¹⁵ A.-F. Artaud de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël. Par un membre de l'Académie de Cortone. Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles*, Paris, chez P. Mongie aîné Libraire, 1808.

²¹⁶ J.-L. Leclercq, « P.-L. Courier et les Lumières », *Annales historiques de la Révolution française*, 214, 1973, p. 519-527.

²¹⁷ P.-L. Courier, *Correspondance générale*, éd. G. Viollet Le Duc, Paris, Klincksieck, vol. II, 1978, p. 318-319, n° 401.

²¹⁸ M. Preti Hamard, *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre : "La partie historique qui manquait au Louvre"*, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogue de l'exposition de Paris, 1999-2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 226-253.

²¹⁹ H. Auréas, *Un général de Napoléon : Miollis* (Université de Paris, Faculté des Lettres. Thèse complémentaire pour le Doctorat, 1958), Strasbourg, 1958, p. 337.

²²⁰ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 54, n. 2 : « Récemment encore j'y fus témoin des rêveries touchantes d'un génie ouvert à toutes les grandes impressions philosophiques et religieuses, de Chateaubriand, cherchant un aliment à sa vive imagination au milieu des décombres du palais des Césars, et dans la poussière sacrée des anciennes basiliques. »

²²¹ Chateaubriand, *La Campagne romaine. Lettre à Monsieur de Fontanes*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1980, p. 11.

²²² R. Beyer, « Chateaubriand secrétaire de légation », *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 46, 4, 1968, p. 319-323.

écouter les propos. « Dites aussi à M. d'Agincourt que ma vénération pour lui va toujours croissant, que je ne passe guère de jour sans penser à sa petite maison, à ses travaux, à son noble caractère; que je ne mourrai pas content si je ne puis l'embrasser encore une fois dans ma vie », peut-on lire dans une lettre envoyée à Rome au sculpteur Joseph-Charles Marin, en mars 1805²²³. Élève de Clodion, Marin avait fait la connaissance de Seroux au cours de son premier séjour romain, à la fin des années 1790, mais il se lia plus particulièrement avec lui lorsqu'il revint à Rome, en 1802, âgé de 42 ans et lauréat du Prix de Rome alors restauré²²⁴. Ce fut d'ailleurs l'historien de l'art qui signala le sculpteur à Chateaubriand pour l'exécution, à Saint-Louis-des-Français, du monument funéraire de la malheureuse Pauline de Beaumont²²⁵, « le léger oiseau de passage », dernière descendante de la famille Montmorin, parvenue jusqu'à Rome pour y mourir entre les bras de l'écrivain aimé, et dont Seroux avait été particulièrement proche²²⁶.

En somme, visité par les artistes, les savants et les voyageurs illustres, Seroux était devenu une institution dans la Rome de l'entre-deux-siècles. François-Marius Granet le mentionne en ces termes dans ses *Mémoires* :

Ses manières étaient si nobles que l'on aimait à passer des heures auprès de lui. Il habitait avec deux vieux domestiques aussi âgés que lui, mais si polis que l'artiste qui venait frapper à cette porte était assuré de trouver amitié et excellents conseils, et le pauvre, secours et protection, malgré la modicité de sa fortune. Un petit escalier que vous trouviez à droite vous conduisait dans le cabinet de notre sage et savant compatriote. Il était entouré de ses médailles, de ses livres et de ses terres cuites. Il vous recevait avec ce visage d'homme de bien qui est toujours de bon augure. Il vous demandait des nouvelles de vos études. S'il se présentait quelque doute sur le sujet que vous traitiez, il cherchait dans sa petite bibliothèque le volume nécessaire et vous appreniez de la manière la plus aimable ce que vous n'auriez peut-être jamais appris. Avec ses aimables qualités, vous ne serez pas étonné si toutes les personnes qui faisaient le voyage de Rome, avaient le désir d'avoir auprès de lui quelque lettre de recommandation. Aussi était-il visité souvent par des voyageurs célèbres qui venaient lui demander un itinéraire de Rome pour voir tout ce que cette ville renferme de curieux.²²⁷

²²³ Chateaubriand, *Correspondance générale, op. cit.*, vol. I, lettre 298, p. 354-355.

²²⁴ P. Bellanger, C. Dolin-Dolcy, M. Barbier, *Joseph-Charles Marin 1759-1834*, catalogue de l'exposition de Paris, Galerie Patrice Bellanger, mars 1992, Paris, 1992, p. 16.

²²⁵ G. Hubert, *À propos d'un "ami" de Clodion : Marin et l'Italie*, in *Clodion et la sculpture*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre les 20 et 21 mars 1992, éd. G. Scherf, Paris, La Documentation française, 1993, p. 87. Dans l'unique monographie consacrée à Clodion (M. Quinquenet, *Un élève de Clodion : Joseph-Charles Marin 1759-1834*, Paris, Les éditions Renée Lacoste, 1948), les informations sur le séjour romain du sculpteur sont tirées des lettres adressées à son ami parisien L.A. Dingé et confirment son amitié avec Seroux d'Agincourt et le rôle d'intermédiaire de ce dernier en sa faveur dans les commissions de sa période romaine.

²²⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. P. Clarac, Paris, Librairie Générale Française, 1976, vol. I, p. 582; J.-C. Berchet, *Chateaubriand, Seroux d'Agincourt et les Arts du Moyen Âge*, in *Chateaubriand et les Arts*, dir. M. Fumaroli, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 57-82.

²²⁷ I. Néto Daguerre, D. Coutagne, *Granet peintre de Rome*, Aix-en-Provence, Musée Granet, 1992, p. 84. Les *Mémoires* de Granet furent composées par le peintre peu de temps avant sa mort, après son retour à Aix en 1848. En 1878, une première édition du texte parut dans *Le Temps* du 10 octobre 1872. Isabelle Néto Daguerre a proposé une édition critique des *Mémoires* de Granet dans

Dans l'étude de Seroux, Granet fut d'abord frappé par les planches consacrées aux catacombes, dont on retrouve un écho dans ses vues paléochrétiennes d'intérieurs de cryptes et de basiliques. Connu pour ses conseils savants en matière d'itinéraires insolites, l'historien de l'art fut sans doute celui qui guida les pas du peintre vers la salle souterraine de San Martino ai Monti, immortalisée dans un tableau de 1802 qui marque son passage des lieux de la Rome classique à ceux de la mémoire chrétienne. Exécutée sur place au cours de deux longs mois passés à la « lumière des tombeaux », la *Vue de la Basilique souterraine de San Martino ai Monti* fut exposée au Salon parisien de 1806 puis, dans l'attente d'être vendue, à Florence dans la collection de la comtesse d'Albany²²⁸. Pour accéder à l'église, Granet s'était adressé à son sacristain, le carme Jacques-Gabriel Pouillard, spécialiste d'antiquités et de peinture médiévale d'Aix-en-Provence et assez bon peintre lui-même, qui avait déjà fourni à Seroux, en 1800, quelques beaux dessins aquarellés des fresques de l'église souterraine, qui ne furent cependant pas gravés par la suite²²⁹.

L'intégration de la demeure de Seroux au nombre des visites devenues pour ainsi dire canoniques pour les visiteurs cultivés de Rome est saisie sur le vif en 1809 dans l'*epistola filologica* adressée par Sebastiano Ciampi à Tolomei, à Pistoia. Suivant une sorte d'itinéraire « obligé » qui commence par les visites aux Italiens, parmi lesquels Giovanni Gherardo De Rossi, « nom cher à la littérature italienne et aux beaux-arts », Francesco Cancellieri, l'abbé Costanzo, Luigi Pasquini, Girolamo Amati et Marianna et Enrichetta Dionigi, le parcours s'achève dans les cabinets de deux savants étrangers, le Suédois d'Acherblad et le désormais incontournable Seroux d'Agincourt²³⁰ :

sa thèse de doctorat *Correspondance de François-Marius Granet*, Université de Paris IV Sorbonne, U.E.R. d'Histoire de l'Art, 1991. Seroux aurait également indiqué un itinéraire de visite à Juliette Récamier, à Rome, en 1813; M.A. Bernoni, « J.B. Seroux d'Agincourt romano d'elezione », *Strenna dei romanisti*, 28, 1967, p. 46.

²²⁸ Sur cette œuvre, voir la notice de Chiara Stefani dans *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogue de l'exposition de Rome, 2003, Milan, Electa, 2003, p. 130, qui renvoie à la bibliographie antérieure; et sur l'intérêt de Granet pour l'"église primitive", voir A. Verlet, « Chateaubriand, Rome et Granet », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 38, 1995, p. 61-72.

²²⁹ BAV, *Vat. lat.* 9849, fol. 66r, 70r, 70v, 71r, 71v et 72r. Les relations entre l'abbé Pouillard et Seroux se poursuivirent encore après le retour du premier en France. En 1810, tandis que le *Prospectus* de l'*Histoire de l'Art* avait finalement paru, Seroux en fit envoyer quelques copies à l'abbé qui était alors bibliothécaire du cardinal Fesch; lettre de Seroux d'Agincourt à Léon Dufourny, s.d. [mars 1810]; GRI, 860191, vol. III, fol. 43-44. Pouillard est en outre mentionné dans l'*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 159, pl. CLXVI, n. 9 : « [...] P. Pouyard, carme du grand couvent d'Aix, qui, pendant sa résidence à Rome, a employé avec succès à l'étude des lettres et des arts le peu de loisir que lui laissaient ses devoirs religieux. »

²³⁰ S. Ciampi, *Epistola filologica del Sig. Ab. Sebastiano Ciampi al ch. Sig. Francesco Tolomei Maire de Pistoia e console della Im. Accademia di letteratura, scienze ed Arti della Medesima città*, [Pise, 1809]. Les gravures de Seroux étaient déjà mentionnées dans des publications et des carnets de voyage du siècle précédent, de même que dans les mémoires du comte d'Espinchal, publiées de façon posthume en 1912 : « Je retrouve ici, avec le plus grand plaisir, M. d'Agincourt, homme aimable que j'avais autrefois connu à Paris. L'amour des arts lui a fait abandonner une place de fermier général pour venir s'établir à Rome, où il est depuis plusieurs années, occupé à un grand ouvrage qui sera extrêmement intéressant. C'est l'histoire de l'art, traitée beaucoup plus en grand que dans l'ouvrage de Winckelmann qui est si estimé et qu'il faut souvent consulter en Italie »; E. d'Hauterive, *Journal d'émigration du comte d'Espinchal publié d'après les manuscrits originaux par Ernest d'Hauterive*, Paris, Perrin, 1912, p. 81.

Non posso tacervi peraltro due illustri Forestieri : uno è il francese Cav. D'Agincourt, il quale in età molto provetta e da trenta e più anni dimorante in Roma, se ne vive quasi chiuso in un Sacrario dedicato alle Arti; che tale chiamar si può la sua ristretta sì, ma vaga abitazione, i principali mobili della quale sono una scelta collezione di libri d'antiquaria e d'erudizione delle belle arti, un singolarissimo e prezioso museo di Terre cotte da lui raccolte, e quindi fatte disegnare ed incidere per comodo degli eruditi e degli artisti. Oltre a ciò mi fece vedere molte centinaia di rami tutti disegnati ed incisi per cura sua ed a sue spese, e sono disegni e pitture dei tempi chiamati *barbari*. Vi sorprenderà quest'idea prima di averne saputo l'oggetto. Voi non ignorate l'oscurità in cui siamo sulla storia e sopra il vero stato delle belle arti dopo la loro decadenza, fino al suo risorgimento nel decimo quarto secolo, o anche verso la metà del 13. se vogliono porsi a calcolo i lavori di Niccola Pisano. Le pochissime notizie che ci rimangono delle arti di que' tempi impediscono d'averne dei lumi sufficienti per conoscere lo stato delle medesime, e gli artisti che allora vi erano. Ma quand'anche assai ne avessimo, qual mezzo migliore per formarne un'adequata e vera idea che potere avere *oculis subjecta fidelibus* una scelta dei lavori delle diverse età, che tuttora sussistono, e che dal benemerito sig. D'Agincourt ci sono stati conservati nelle sue stampe ? Ecco il piano di quest'opera che può davvero chiamarsi immensa, e che all'eruditissimo autore è costata, oltre ad una spesa incalcolabile, trenta e più anni di non interrotta applicazione e fatica in Roma; senza valutare il tempo impiegatovi prima di venire in Italia. Ognuno vede di quanta utilità sia per essere questo lavoro, che non a parole, ma bensì con gli esemplari fedelissimamente presi dagli originali pone sott'occhio il confronto delle arti del disegno, e della pittura in ispecie, nel corso di tanti secoli. Ho veramente singolare compiacenza d'annunziarvi che il Pubblico erudito resterà presto pago del gran desiderio che aveva di applaudire alla pubblicazione di quest'opera unica. L'autore ha mandato i rami e le illustrazioni ad un amico suo a Parigi; ed ivi se ne fa l'edizione.²³¹

Les illustrations pour l'Histoire de l'Art

L'*Histoire de l'Art* est divisée en plusieurs parties dont la première est consacrée, selon l'exemple de Winckelmann, à brosser un « Tableau historique de l'état civil, politique et littéraire de la Grèce et de l'Italie, relativement aux Beaux-Arts, peu de tems avant leur décadence, et pendant cette décadence, jusqu'à leur rétablissement »²³². Cette « esquisse rapide » des « douze siècles qui séparent Constantin de Léon X » a pour but, selon l'auteur, de mettre en évidence « l'influence des causes générales qui, dans tous les temps et dans tous les lieux, décident du sort des beaux-arts, comme de celui de tous les nobles produits de la civilisation »²³³.

Le développement historico-artistique à proprement parler, partie la plus importante, suit la division traditionnelle en trois sections, consacrées respectivement à l'architecture, à la sculpture et à la peinture, mais y sont

²³¹ S. Ciampi, *Epistola filologica...*, *op. cit.*, p. 7-8.

²³² *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 1-108.

²³³ *Histoire de l'Art*, vol. I, « Préface », p. i.

aussi englobés les arts dits mineurs, en particulier la miniature, objet d'une attention aussi décisive qu'inédite²³⁴.

Le but principal de l'œuvre est clairement exposé par Seroux lui-même dans la préface :

Ici, le titre même de mon ouvrage : HISTOIRE DE L'ART PAR LES MONUMENS, indique assez clairement le but que je me suis proposé d'atteindre, pour faire prévaloir d'avance la marche que j'ai suivie. Ce que les historiens des beaux-arts se sont assez volontiers contentés de dire, je voulais le montrer dans mon livre. Là, c'étaient sur-tout les monumens qui devaient parler; je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage : mon travail principal consistait donc à les recueillir en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance, et de style, pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-mêmes, formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet. Trente ans des études les plus assidues, des recherches les plus actives, et les secours abondans que je dois à un grand nombre d'écrivains et d'artistes, auxquels je me suis plu à adresser publiquement l'hommage de ma reconnaissance, ont à peine suffi pour rassembler ces immenses matériaux, et pour les ordonner convenablement entre eux sur les PLANCHES de mon ouvrage.²³⁵

Les « immenses matériaux » dont parle Seroux comprennent des centaines et des centaines de dessins et d'épreuves d'imprimerie utilisés seulement en partie pour composer les 325 planches de *l'Histoire de l'Art* : 73 d'architecture, 48 de sculpture et 204 de peinture. Sur ces planches sont reproduits, partiellement ou intégralement, plus de 1400 monuments dont, ajoute Seroux avec fierté, « plus de sept cents sont inédits »²³⁶.

Ce qu'il souhaite composer est donc une véritable histoire de l'art illustrée, qui réunisse les deux genres du traité d'histoire de l'art d'une part et du répertoire ou recueil de gravures d'autre part.

Outre l'influence de Caylus et des réflexions contemporaines sur la méthodologie de l'histoire de l'art, rappelons que parmi les œuvres les plus fréquemment citées dans *l'Histoire de l'Art* se trouvent les volumes des *Monumens de la monarchie française* de Bernard de Montfaucon, premier ouvrage imprimé dans lequel sont reproduits en grand nombre des monuments médiévaux et qu'Édouard Pommier salue comme l'événement déterminant de la naissance de l'histoire de l'art en France²³⁷. Seroux

²³⁴ L'attention pour les « arts mineurs » est justifiée dans *l'Histoire de l'Art*, vol. I, p. IV, dans un passage d'une remarquable modernité. Ferdinando Bologna a souligné l'importance historiographique du livre de Seroux dans l'adoption pour les recherches sur les miniatures des mêmes critères que pour les monuments picturaux, abolissant ainsi les frontières entre les deux; F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972, p. 123.

²³⁵ *Histoire de l'Art*, vol. I, « Préface », p. i-ij.

²³⁶ *Ibid.*, p. ij.

²³⁷ Édouard Pommier estime que la publication des volumes des *Monumens de la monarchie française*, avec leurs 305 planches tirées de monuments dispersés dans toute la France, fut déterminante dans la naissance de l'histoire de l'art en France et, en particulier, de l'art médiéval : « S'il

connaissait de plus le vaste matériel provenant de la campagne de documentation des monuments français médiévaux menée, non sans un certain intérêt pour la conservation du patrimoine national, par Roger de Gaignières entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle. Dans l'*Histoire de l'Art*, en effet, l'unique référence à une collection française d'œuvres d'art médiévales se rapporte précisément à celle « de dessins simples ou coloriés, et d'anciennes peintures, formée par M. de Gaignières »²³⁸. Il s'agit de l'ensemble de miniatures, gravures et surtout dessins aquarellés de sceptres, de manuscrits, de vitraux, de peintures et de monuments funéraires que de Gaignières avait fait rassembler à ses frais par son dessinateur Louis Boudan au cours de ses nombreuses expéditions dans les diverses régions françaises²³⁹. Cette moisson exceptionnelle, qui marque la naissance d'un solide intérêt pour les monuments du Moyen Âge, fut amplement utilisée après la mort de son propriétaire par Bernard de Montfaucon pour son monumental ouvrage sur l'histoire de France racontée à travers les monuments²⁴⁰. Ces volumes n'atteignirent pas le succès de la précédente publication de Montfaucon, l'*Antiquité expliquée*²⁴¹, qui répondait mieux au goût du public contemporain, et ils restèrent longtemps privés de souscripteurs²⁴². Mais leurs 305 planches, qui reproduisaient des centaines de monuments médiévaux classés par genres et typologies, furent donner une impulsion certaine aux recherches de Seroux d'Agincourt.

Le fait que Seroux connaisse la collection de Roger de Gaignières est d'autant plus intéressant que celle-ci constitue le seul cas français mentionné dans les pages de l'*Histoire de l'Art* d'attention historique, et en un

fallait absolument désigner un inventeur de l'histoire de l'art en France, cette phrase, qui dit tout avec une simplicité éblouissante, me ferait opter pour Montfaucon »; É. Pommier, *Le caractère des temps*, in *Histoire de l'histoire de l'Art*, Cycles de conférences organisées au Musée du Louvre, 1994-1995, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, vol. II, 1997, p. 22.

²³⁸ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 137, pl. CLXIV.

²³⁹ Sur Gaignières, voir G. Duplessis, « Roger de Gaignières et ses collections iconographiques », *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1870, p. 468-488; A. Erlande-Brandenburg, « Une initiative mal récompensée. Roger de Gaignières (1642-1715) », *Revue de l'Art*, 49, 1980, p. 33-34. La redécouverte des « primitifs français » emprunta des voies différentes par rapport à celle des maîtres italiens et flamands. Les peintures sur bois encore conservées sont en effet rares, non seulement à cause des destructions dues aux guerres et à la Révolution, mais surtout parce que « la France avait plutôt été le pays des tapisseries, des verrières et surtout des manuscrits enluminés »; A. Schnapper, *Les « Primitifs » français au temps de Léon de Laborde*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan-Paris, Electa-Réunion des musées nationaux, 1994, p. 538. La véritable redécouverte de la peinture nationale française ne débuta qu'au début du XIX^e siècle avec les écrits de T.-B. Émeric-David. Pour un examen récent, voir *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition de Paris, 2004, éd. D. Thiébaud, P. Lorenz, F.-R. Martin, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

²⁴⁰ B. de Montfaucon, *Les monumens de la monarchie française qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris, J.M. Gandouin, vol. I, 1729, « Préface », p. vj. Sur les illustrations des *Monumens...*, voir A. Rostand, « La documentation iconographique des « Monumens de la Monarchie Française » de Bernard de Montfaucon », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1932-1933, p. 104-149.

²⁴¹ B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures par Dom Bernard de Montfaucon*, Paris, F. Delaulne, 1719, 5 vol.

²⁴² A. Erlande-Brandenburg, « L'Érudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655-1741) », *Revue de l'Art*, 49 (1980), p. 34-35.

certain sens collectionniste, pour la production artistique médiévale. Dans la lettre, déjà mentionnée, adressée de Bologne à William Hamilton, le 15 février 1779, Seroux, se réjouissant du nombre infini de monuments qu'il rencontre chaque jour, écrit que durant ses recherches en France, où il ne semble pas avoir été en contact avec le cercle des médiévistes qui se réunissaient autour de La Curne de Sainte-Palaye²⁴³, il n'était jamais parvenu à trouver d'œuvre antérieure au XIII^e siècle²⁴⁴. Outre la collection de Roger de Gaignières, Seroux n'indique comme « source abondante de documents pour l'histoire des premiers tems de l'art de peindre en France » que « la richesse de nos bibliothèques françaises en manuscrits de tous genres, ornés de miniatures; la grande quantité de peintures sur verre conservées dans nos églises »²⁴⁵. En effet, l'intérêt collectionniste pour les œuvres antérieures à Raphaël semble, en France, ne pouvoir être daté que de l'époque du Consulat²⁴⁶.

Le fonds Seroux d'Agincourt à la Bibliothèque Apostolique Vaticane

Fort heureusement, le matériel préparatoire pour la formation de l'« immense Musée » rassemblé par Seroux est, aujourd'hui encore, en grande partie conservé à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, à laquelle il fut légué par son propriétaire lui-même, qui, au moment de rédiger son testament, choisit de mettre à disposition des chercheurs la très vaste documentation qu'il avait recueillie pendant plus de trente cinq ans²⁴⁷.

Ce fut son ami Pierre-Adrien Pâris qui, avant de rentrer définitivement en France, s'occupa du transfert du fonds à la bibliothèque.

Mais les feuilles du fonds Seroux d'Agincourt actuellement conservées ne proviennent pas toutes du legs testamentaire : une part importante du *corpus* graphique fut en effet acquise plus tard par la bibliothèque, ce qui témoigne de la dispersion d'une partie de ce matériel préparatoire à une date antérieure à la mort du savant.

Le 8 janvier 1810, dans une lettre adressée de Rome à l'architecte Léon Dufourny, l'un des deux responsables français de l'édition imprimée de l'*Histoire de l'Art*, Seroux écrit : « Les tableaux, les Bas-reliefs, les dessins originaux des objets gravés sur les planches, qui ont servi à l'histoire de l'art en décadence, seront déposés à la Bibliothèque du Vatican où il sera loi-

²⁴³ F. Haskell, « Gibbon and the History », *op. cit.*, p. 220.

²⁴⁴ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori, lettre de Seroux d'Agincourt à William Hamilton, Bologne, 15 février 1779.

²⁴⁵ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 137, pl. CLXIV.

²⁴⁶ M. Preti Hamard, *L'exposition des "écoles primitives"...*, *op. cit.*, p. 227. Selon Monica Preti Hamard, qui s'intéresse surtout au Musée du Louvre, les premiers efforts méthodiques pour faire parvenir au musée des œuvres de "primitifs" sont dus à Ennio Quirino Visconti et Léon Dufourny. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce dernier fut un des plus étroits collaborateurs de l'*Histoire de l'Art* dans toutes ses différentes phases. Voir en outre I. Sgarbozza, « Louvre 1793-1814 : la pittura dei primitivi italiani », in *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, *op. cit.*, p. 24-40. Ilaria Sgarbozza confirme également le désintérêt français pour la peinture des XIV^e et XV^e siècles, encore en 1793, à la date de l'ouverture officielle du Musée du Louvre.

²⁴⁷ ASR, 30 NC, Ufficio 9, volume 950, fol. 321, testament de J.B.L.G. Seroux d'Agincourt.

sible de les voir, à ceux qui désireront de connaître les monuments originaux et authentiques de cette histoire. »²⁴⁸ Ces dessins étaient donc considérés par Seroux comme un témoignage « original et authentique » des monuments reproduits, et ils devaient être conservés dans leur intégralité en un lieu accessible aux chercheurs. Cette attention spéciale envers la Bibliothèque Vaticane, choisie comme le lieu par excellence de diffusion du savoir, est confirmée par la décision de l'historien de l'art de donner à la bibliothèque l'un des premiers exemplaires de l'édition de l'*Histoire de l'Art* que lui avaient concédés ses éditeurs²⁴⁹.

À la mort de Seroux, comme on peut le lire dans l'inventaire de ses biens, le matériel graphique était réuni en « due mazzi di camicie contenenti disegni, con altra simile che formano in tutto tre mazzi »²⁵⁰. Ils parvinrent dans les locaux de la Bibliothèque Vaticane avant décembre 1814 et furent placés au Cabinet des estampes²⁵¹, tandis que trois autres *codices*, contenant une partie des dessins préparatoires pour les planches d'architecture, n'entrèrent à la Bibliothèque qu'en 1934²⁵².

Aujourd'hui, le fonds Seroux d'Agincourt se compose de 14 *codices* différents, conservés sous les cotes Vatican latin 9839 à 9849, 13479 et 13480²⁵³.

Les dessins contenus dans les *codices Vat. lat.* 9839 à 9849 font partie du legs testamentaire²⁵⁴ et furent en partie catalogués par Giovan Battista De

²⁴⁸ GRI 860191, vol. III, fol. 24r, lettre de Seroux à Domicille et Dufourny, Rome, 8 janvier 1810.

²⁴⁹ Dans le premier volume de l'exemplaire de l'*Histoire de l'Art* de la Bibliothèque Vaticane (cote R.G. Arte-Arch. S. 323) se trouve un feuillet manuscrit dicté par Seroux à son secrétaire Paolo Approsi : « [...] Cet exemplaire de l'*Histoire de la décadence de l'Art jusqu'à son renouvellement* a été donné par l'Auteur à la Bibliothèque Vaticane, en reconnaissance de la bonté avec laquelle le Saint-Père lui a permis de prendre dans cette Collection la plus intéressante du monde pour la religion, les lettres, et les arts, une quantité de monuments dont il a fait usage. »

²⁵⁰ ASR, 30 NC, officio 9, vol. 950, fol. 374r, *Descrizione dei beni Ereditari della ho. Mem. Sig. cavaliere Gio. Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt già in Roma esistenti, fatto a istanza del Sig. Carlo Sept di lui Erede testamentario.*

²⁵¹ BAV, Archivio Biblioteca 65, *Registro degli oggetti trasmessi alla Biblioteca del vaticano dal dì 24 Maggio 1814* : « Dicembre a dì 5 : Ricevuti in Biblioteca Vaticana cinque Mazzi di disegni, tre de' quali d'Architettura, uno di Pittura, ed uno di scultura, di pertinenza del Sig. Cav. D'Agincourt, trasmessi dal Sig. Aposi Esecutore testamentario, il quale disse, che era int. del Cav. Med^o, che fossero donati alla Vaticana, ed uniti agli altri di lui disegni lasciati alla medesima per testamento. Nel giorno stesso furono uniti, e collocati nel Gabinetto delle Stampe. »

²⁵² J. Bignami Odier (avec la collaboration de J. Ruysschaert), *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, 1973, p. 220, n. 24. En 1934, la bibliothèque acquiert les *codices Vat. lat.* 13477 à 13481. Dans les *Vat. lat.* 13477 et 13478 sont conservés les dessins de Machiavelli exécutés pour le deuxième livre de Seroux d'Agincourt, le *Recueil de fragmens...*, *op. cit.* Ils ont été retrouvés par H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 51, n. 21.

²⁵³ Le *Vat. lat.* 9839 (I et II) rassemble les dessins préparatoires pour les planches consacrées à l'Architecture (*Histoire de l'Art*, vol. IV); le *Vat. lat.* 9840, les dessins préparatoires pour les planches de Sculpture (*Histoire de l'Art*, vol. IV); les *Vat. lat.* 9841, 9842 et 9843, les dessins préparatoires pour les planches de Peinture (*Histoire de l'Art*, vol. V-VI); les *Vat. lat.* 9844 et 9845, les dessins d'architecture non reproduits dans les planches; le *Vat. lat.* 9846, les dessins de sculpture non reproduits dans les planches; les *Vat. lat.* 9847, 9848 et 9849, les dessins de peinture non reproduits dans les planches. Les *Vat. lat.* 13479 et 13480 ne comportent que les dessins d'architecture, gravés ou non dans l'*Histoire de l'Art*; H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 51, n. 21.

²⁵⁴ J. Bignami Odier, *La Bibliothèque Vaticane...*, *op. cit.*, p. 209 et 220, n. 24. Voir BAV, Arch. Bibl. 65, fol. 51r-65r.

Rossi avant 1880²⁵⁵, plus ou moins conformément au critère de classification souhaité par l'historien de l'art, c'est-à-dire suivant l'ordre progressif des planches des trois différentes sections de l'*Histoire de l'Art*. Une partie des feuilles désormais conservées dans les *codices Vat. lat.* 9844 à 9849 renferment les dessins tirés des « monumens hors de l'histoire de l'Art, à déposer »²⁵⁶, à savoir les œuvres non reproduites dans les planches et dont l'ordre est plus chaotique. En 1879, dans son *Catalogo dei manoscritti relativi alla Storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana*, Vincenzo Forcella décrit encore ces *codices* comme de « grandi pacchi di carte in f. sciolte e non numerate »²⁵⁷. C'est donc à un moment immédiatement postérieur que remonte l'organisation maladroite du matériel graphique, qui fut collé sur de grands albums²⁵⁸, entraînant dans de nombreux cas une détérioration irréversible des dessins, et en particulier des calques sur vélin. Plus moderne et soignée est en revanche celle des dessins entrés à la bibliothèque en 1934²⁵⁹, qui ne furent plus collés sur les pages des albums mais classés selon l'ordre croissant des planches.

Le fonds, qui ne fut jamais totalement ignoré par les savants au cours des deux siècles qui suivirent son entrée à la Bibliothèque Vaticane, a été amené à la connaissance d'un public plus vaste par Angela Cipriani, dans la première étude moderne sur l'historien de l'art français²⁶⁰. La chercheuse, qui en introduction de son essai semble presque vouloir se justifier de son apparent « intellettualistico recupero di uno tra i molti eruditi-conoscitori del tardo Settecento »²⁶¹, ouvre en réalité la voie à la réhabilitation de Seroux et de son œuvre capitale, se concentrant surtout sur la

²⁵⁵ I. Carini, *La Biblioteca Vaticana proprietà della Sede Apostolica. Memoria storica del Can. Isidoro Carini, Prefetto della Bibl. Medesima*, Rome, Tipografia vaticana, 1892, p. 133. Le catalogue de De Rossi fut achevé en 1880, *Inventarium Codicum latinorum Bibliothecae Vaticanae; Tomus XIII, 9446 a 9851. Opera et studio : J.B. De Rossi script. Linguae Latinae. Conlaborante : Al. Vincenti script. linguae Henraicae An. 1872-1875. Lucianus Masciarelli scripsit an. 1880.*

²⁵⁶ BAV, *Vat. lat.* 9844, fol. 1r.

²⁵⁷ La citation concerne les *Vat. lat.* 9844 et 9845, mais elle est répétée pour les *Vat. lat.* 9846, 9847, 9848 et 9849. V. Forcella, *Catalogo dei Manoscritti relativi alla Storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana*, Rome, Fratelli Bocca, 1879, vol. I, p. 326, n° 893, 894 et 895.

²⁵⁸ Selon Henry Loyrette, la première classification eut lieu dès le dépôt des dessins à la bibliothèque. C'est alors que « ils furent malheureusement collés ce qui pose maintes fois des problèmes de lecture »; H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 51, n. 21. Ce collage maladroite a été réalisé à une date imprécise se situant entre 1879, année où Vincenzo Forcella parle encore de feuilles libres et non numérotées, et 1934, année de l'acquisition des *Vat. lat.* 13479 et 13480, dans lesquels les dessins ne sont pas collés mais classés selon une méthode plus attentive à la conservation des feuilles, à savoir dans de grands in-folio et en suivant l'ordre des planches de l'*Histoire*.

²⁵⁹ BAV, *Vat. lat.* 13479 et 13480.

²⁶⁰ Voir A. Cipriani, « Una proposta per Seroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura », *Storia dell'Arte*, 11, 1971, p. 211, n. 3, qui fournit un très utile regeste des dessins préparatoires des 73 planches d'architecture de l'*Histoire de l'Art*. Parmi toutes les gravures de l'œuvre de Seroux, les gravures d'architecture furent sans doute celles qui eurent le plus de succès chez les savants, au point de devenir le sujet de cours universitaires et même d'un site web. E. Bentivoglio, *Le tavole di Architettura di Jean Baptiste Louis George Seroux d'Agincourt*, Viterbe, (s.d.), dispense del corso di Storia dell'Architettura II, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Bentivoglio estime que les planches de Seroux, comprenant une infinité de "fragments" d'une ou plusieurs réalités architectoniques, sont encore en mesure de « susciter des procédures dynamiques de raisonnement », par delà la plus ou moins grande correction des mesures ou des plans.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 211.

contextualisation de son travail dans le cadre de la culture romaine de la fin du XVIII^e siècle, culture dont on commençait à reconnaître l'internationalisme et la fervente vivacité intellectuelle. Jusqu'à cette date, en effet, le travail de l'historien de l'art avait été principalement considéré comme un produit attardé de l'érudition du XVIII^e siècle, en retard tant du point de vue esthétique qu'historiographique, même si l'on ne niait pas l'apport des planches de l'*Histoire de l'Art* à la diffusion d'un intérêt international pour l'art médiéval²⁶².

L'unique travail d'ensemble sur le fonds Seroux d'Agincourt est celui d'Henry Loyrette²⁶³, qui met en évidence le contexte international dans lequel fut composée l'œuvre aux recherches de laquelle participa un réseau très dense de correspondants et de dessinateurs dont les noms sont cités pour la première fois. Néanmoins l'étude de Loyrette, bien qu'encore très utile, se concentre principalement sur la partie consacrée à l'architecture et, pour ce qui est de la documentation picturale et plastique, sur l'épisode auquel est attribué le principal poids artistique dans l'ensemble du projet de Seroux, à savoir la participation des jeunes dessinateurs William Young Ottley et Humbert de Superville. Aujourd'hui considérés comme les principaux promoteurs de la diffusion du nouveau goût pour l'art italien des XIII^e et XIV^e siècles, les deux artistes étrangers, comme nous le verrons plus tard, travaillèrent à ce que l'on peut tenir pour la dernière grande campagne de dessins pour l'*Histoire de l'Art*, campagne consacrée aux monuments d'Italie centrale, dans la dernière décennie du XVIII^e siècle²⁶⁴.

L'intérêt pour la section architectonique a par ailleurs été accru par la présence dans le fonds de dessins de quelques architectes français dont la carrière a suscité une attention particulière au cours des dernières décennies, comme Pierre-Adrien Pâris, Léon Dufourny ou Louis-Jean Desprez. Quant à la participation de Ottley et de Humbert de Superville, elle constitue, en dépit de son extrême importance, un épisode à la fois extraordinaire dans le cadre de la longue et laborieuse composition de l'*Histoire de l'Art*, mais aussi tardif, puisque datant d'une époque où le corps principal de la documentation avait déjà été rassemblé depuis plus de dix ans. C'est la raison pour laquelle beaucoup des dessins de ces deux artistes, sur lesquels je reviendrai plus tard, sont encore conservés aujourd'hui parmi le matériel exclu de la publication.

²⁶² Lionello Venturi compte Seroux d'Agincourt au nombre des savants internationaux qui ont le plus contribué à la découverte des " primitifs ". Pour lui, le Français « ha il merito di aver considerato l'arte medievale in sé, e non come preparazione all'arte moderna, e di essersi interessato a riprodurre le opere con l'incisione, contribuendo in modo unico a divulgare la conoscenza », à cette réserve près, ajoute Venturi, qu'il demeura un partisan convaincu de Winckelmann et donc incapable de comprendre vraiment la valeur des œuvres reproduites. L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologne, Zanichelli, 1926; réimpression : Turin, Einaudi, 1972, p. 102-103. Le même jugement est repris dans la *Storia della critica d'arte*, Florence, edizioni U, 1948; réimpression : Turin, Einaudi, 1964, p. 189.

²⁶³ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*

²⁶⁴ Le voyage de Ottley et Humbert de Superville à la découverte des " primitifs " fit pour la première fois l'objet de recherches par G. Previtali, « Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville », *Paragone*, n.s., XIII, 149, 1962, p. 32-51.

La documentation graphique

Avec plus de 1400 reproductions de monuments, l'*Histoire de l'Art* devint, dès sa parution, et malgré l'importante condamnation critique du type d'art dont elle s'occupait, l'œuvre de consultation la plus diffusée au niveau européen sur l'art médiéval. Elle fut traduite en italien, en anglais et en allemand. Mais tandis que les deux premières éditions italiennes²⁶⁵ comprenaient la totalité des six volumes, avec les textes et les images, les éditions anglaise et allemande se limitèrent à republier les planches et leur commentaire, laissant de côté l'analyse historique de Seroux, qu'on estimait désormais dépassée²⁶⁶. Ainsi, dès le milieu du XIX^e siècle, on considérait déjà les planches comme l'élément le plus original et le plus précieux des volumes de l'*Histoire de l'Art*, véritable atlas d'histoire de l'art médiéval²⁶⁷.

Mais outre les gravures, le fonds graphique légué à la Bibliothèque Vaticane a également constitué, au cours des deux derniers siècles, un important instrument documentaire, conformément d'ailleurs aux souhaits testamentaires de l'historien de l'art²⁶⁸.

²⁶⁵ Outre la traduction de Ticozzi pour les éditeurs Giachetti de Prato, l'*Histoire de l'Art* fut également traduite pour le compte de l'éditeur Ranieri Fanfani de Milan : *Storia dell'Arte*, Milan, 1825. Une troisième édition parut à Mantoue en 1841, *Storia dell'arte col mezzo dei suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI con aggiunte italiane*, Mantoue, Negretti, 1841. Signalons que les deux éditions italiennes ne se servirent pas des cuivres originaux que Seroux avait fait réaliser et dont on ignore aujourd'hui la localisation. Dans l'édition de Prato, Ticozzi écrit à ce propos : « Senza detrarre al merito del disegnatore e dei benemeriti intagliatori delle stampe dell'edizione parigina, posso accertare il lettore che i rami della presente edizione italiana furono tutti nuovamente incisi da assai migliori bulini; oltreché furono nuovamente disegnati alcuni monumenti, che nelle stampe della prima edizione erano poco conformi agli originali », *Storia dell'Arte*, vol. I, p. 37, note. Une partie importante des planches de l'édition milanaise est signée par le graveur Giovanni Carattoni. Sur Carattoni, voir G. Lise, « Carattoni », in DBI, 19, Rome, 1976, ad vocem, p. 664-665; et S. Szymanski, *Girolamo Carattoni incisore*, Trente, CAT, 1980.

²⁶⁶ D. Mondini, « S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Der Bau und seine liturgische Ausstattung im 13. Jahrhundert », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 2, 1995, p. 13-29.

²⁶⁷ Il est significatif que dans l'édition de la *Storia moderna dell'arte in Italia* dirigée par Paola Barocchi, on n'accorde de place qu'aux planches et non au texte de l'*Histoire de l'Art*, précisément dans la section iconographique *Atlanti, mostre, riviste*, P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Turin, Einaudi, 1998, fig. 1-7. Francis Haskell écrit également : « L'ouvrage de Seroux fut précieux avant tout comme répertoire d'images – images non seulement de menues terres cuites, de vases ou de figurines, mais aussi de mosaïques, de cycles de fresques et de cathédrales; lui-même et ses contemporains en avaient bien conscience et c'est aussi à cet aspect que l'ouvrage dut de garder son importance pendant plus d'un siècle pour les historiens du Moyen Âge »; F. Haskell, *L'Historien et les images...*, op. cit., p. 263-264.

²⁶⁸ On trouvera une liste des publications dans lesquelles les dessins du fonds Seroux ont été utilisés comme source pour la reconstruction d'œuvres d'art aujourd'hui disparues entièrement ou en partie dans V. Ascani, « La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Seroux d'Agincourt », *Arte Medievale*, s. II, III, 1989, p. 151, n. 5; cette liste est mise à jour dans V. Ascani, *La protoenciclopedia dell'arte medievale di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, éd. A. Cadei, Rome, Edizioni Sintesi Informazione, vol. 3, 1999, p. 1236, n. 34. On peut encore signaler quelques contributions plus récentes : F. Aceto, « Un'opera " ritrovata " di Pacio Bertini... », op. cit.; D. Mondini, « Le prime tappe... », op. cit.; A. Guiglia Guidobaldi, *La scultura di arredo liturgico nelle chiese di Roma : il momento bizantino*, in *Ecclesiae Urbis*, Actes du colloque international sur les églises de Rome (IV^e-X^e

La découverte heureuse, aussi bien parmi les dessins conservés dans les chaotiques *codices* d'inédits que parmi les dessins préparatoires des gravures (dont tous ne furent pas utilisés en totalité), de témoignages de monuments aujourd'hui disparus ou mal conservés a, en effet, transformé l'inépuisable fonds Vatican latin en une source iconographique primordiale pour les historiens de l'art médiéval²⁶⁹. Cela a certainement été facilité par la méthode de reproduction mise au point par Seroux, méthode souvent âprement critiquée d'un point de vue purement qualitatif, en particulier lorsque la pratique de la gravure au trait déclina au point de n'être plus qu'un exercice conventionnel et académique, rendant impossible l'appréciation des innovations du langage des planches, mais qui a permis de reconstituer l'aspect de nombreux témoignages figuratifs de la fin du XVIII^e siècle.

L'attention pour cet aspect documentaire, bien que d'importance cruciale, a contribué à laisser dans l'ombre l'autre mérite fondamental de l'œuvre de Seroux, à savoir son importance dans l'histoire de la littérature artistique et dans celle de la gravure d'interprétation. Or ces domaines, se croisent souvent, surtout à une époque où la gravure d'interprétation constituait l'unique moyen de reproduction savante de l'œuvre d'art considéré comme " fidèle"²⁷⁰. Il faut donc rendre aux volumes du Français leur juste place en tant qu'étape fondamentale et fondatrice aussi bien pour la naissance de l'historiographie artistique comme discipline scientifique que pour l'apparition de la typologie du manuel illustré d'histoire de l'art²⁷¹.

Dans l'*Histoire de l'Art*, les gravures permettent, comme on l'a déjà évoqué, l'élimination des longues descriptions des œuvres et limitent le texte du commentaire des planches aux informations essentielles, c'est-à-dire l'auteur, la datation, la localisation, les données techniques et la bibliographie, et, souvent mais pas systématiquement, de brèves appréciations stylistiques sur les œuvres elles-mêmes.

Les planches constituent donc le pivot de l'œuvre, autour duquel peut se construire le discours historique, comme on le lit clairement dans la préface de l'*Histoire de l'Art* :

[...] la représentation des monumens était tellement la partie fondamentale d'un ouvrage tel que le mien, que par le fait celui-ci s'est trouvé terminé lorsque l'ordre et l'arrangement des planches ont été définitivement arrêtés; j'oserais même croire que très souvent elles offriront, à elles seules, une histoire suffisamment claire et complète, à l'œil exercé de l'artiste qui voudra en parcourir attentivement les diverses séries.²⁷²

siècle), Rome, 4-10 septembre 2000, éd. F. Guidobaldi et A. Guiglia Guidobaldi, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2002, p. 1479-1524.

²⁶⁹ Cet aspect est bien souligné par V. Ascani, *La protoenciclopedia...*, *op. cit.*, p. 1229.

²⁷⁰ Cette carence a été relevée par Evelina Borea (E. Borea, « Le stampe dai primitivi... », *op. cit.* p. 503). Sur l'importance des gravures de reproduction dans la formation des connaisseurs d'art, voir les remarques de Luigi Lanzi dans la préface de la *Storia pittorica della Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, *op. cit.*; réimpression par M. Capucci : Florence, Sansoni, 1968, vol. I, p. 14.

²⁷¹ V. Ascani, *La protoenciclopedia...*, *op. cit.*, p. 1226.

²⁷² *Histoire de l'Art*, vol. I, " Préface ", p. ij.

Dans cette perspective, ajoute Seroux, à propos des gravures :

Gravées sous mes yeux par les plus habiles artistes, elles sont exécutées avec une fidélité dont il y a peu d'exemples, et le véritable caractère des originaux y est toujours soigneusement conservé, ce qui était de la dernière importance pour l'objet que je m'étais proposé.²⁷³

Ces deux extraits montrent à l'évidence que Seroux entendait s'adresser principalement à un public de connaisseurs, parmi lesquels les artistes, dont « l'œil exercé » aurait immédiatement saisi, sans l'aide des explications historiques, la succession et les rapprochements entre les monuments.

C'est précisément à ces célèbres planches, connues bien des années déjà avant leur publication par les nombreux visiteurs du cabinet de Seroux, qu'il revient d'avoir été le principal moyen de diffusion du nouvel enthousiasme pour l'art du Moyen Âge que, bien qu'involontairement, l'historien de l'art encouragea. De plus, il impliqua dans leur exécution une quantité de jeunes artistes et architectes qui eurent de la sorte l'occasion de se mettre à l'épreuve dans l'étude d'œuvres jusqu'alors exclues de la formation traditionnelle.

Si, pour le plan général et pour le *Tableau historique*, Seroux suit la *Geschichte des Kunst des Altertums*, il avance en revanche pour la partie à laquelle il tient le plus, les planches et leur description, sur un terrain absolument vierge, dépourvu de modèles précis à imiter.

La nécessité de réunir de façon organique texte et image, que Seroux avait déjà fait sien en France et que Tiraboschi vint légitimer, dut placer l'historien de l'art face à d'innombrables problèmes méthodologiques. Il s'agissait, en effet, de témoigner de la façon la plus " neutre " possible de productions artistiques qui ne devaient en aucun cas être présentées comme modèles mais simplement " documentées ".

Seroux se trouva donc dans la situation de devoir dicter à ses nombreux dessinateurs des paramètres précis, comme on peut le déduire de l'immense matériel préparatoire, où indépendamment des inévitables différences de mains, la plupart des auteurs semblent s'être tenus à une reproduction des œuvres au simple contour, tracé en général à l'encre noire sur papier blanc. Cela dénote bien l'existence d'une méthode tenue pour objective mise au point au préalable par le concepteur de l'œuvre, méthode qui semble inséparable du type de production devant être reproduite.

En 1783, tandis qu'une partie importante des planches était déjà achevée, Seroux envoya quelques épreuves à Horace Walpole, par l'intermédiaire de James Byres et du graveur William Woollet, en justifiant ainsi ses choix " linguistiques " :

Vous verrez pour celles que je destine à l'histoire de l'art que je me borne à donner le trait et les contours, parce que ne pouvant mettre sous les yeux le coloris que la gravure ne rend pas, j'ai cru que pour faire connaître le style de ces

²⁷³ *Ibid.*, p. ij.

temps sur la composition et les formes du dessin, il suffisait de montrer le simple trait des figures [...]. Vous voudrez bien m'en dire votre sentiment.²⁷⁴

Seroux anticipait ainsi une opinion qui se diffusera largement au début du siècle suivant, selon laquelle le rendu du trait linéaire constituait le moyen le plus adapté à la reproduction de la " simplicité " de l'art médiéval, quand bien même il donne encore à ce terme un sens réducteur.

Le langage que Seroux choisit pour ses planches fut, en effet, l'eau-forte à simples contours, avec de rares indications de clair-obscur. Les monuments apparaissent fortement simplifiés, réduits à leurs lignes essentielles. En cela aussi, il semble suivre Winckelmann et son désir de traiter de " l'essence de l'art " plutôt que de l'histoire des artistes²⁷⁵.

L'effet de simplification est amplifié par quelques artifices cherchant à rendre visuellement des éléments que l'absence de couleur rendait difficiles à transcrire, comme les dorures des fonds et des auréoles, fondamentales pour la peinture " primitive ", rendues grâce à des séries de points serrés.

Il s'agit en somme d'une restitution graphique minimale, pour la définition de laquelle Seroux s'inspira sans doute surtout des méthodes de catalogage scientifique et de reproduction des antiquités, de façon à respecter le plus possible le « véritable caractère des originaux ».

Dans l'*Histoire de l'Art*, apparats iconographique et esthétique se superposent, comme l'écrit Seroux dans la Préface :

J'arrive enfin à ce que je puis appeler la partie ESTHÉTIQUE de mon ouvrage, à celle dans laquelle l'histoire des monuments doit se transformer en histoire de l'Art. Ce que j'en ai fait connaître jusqu'ici, pourrait être comparé à un immense Musée, où les principales productions des trois arts, pendant une longue suite de siècles, s'offrent aux regards classées et décrites dans un ordre en même temps systématique et chronologique : que faut-il faire maintenant pour tirer d'un pareil spectacle les féconds résultats qu'il est destiné à produire, les utiles leçons qui s'y trouvent renfermées ? Conduire, en quelque sorte, les spectateurs devant la plupart des faits qui constituent cette histoire matérielle, et leur en faire remarquer l'ordre et l'enchaînement; s'arrêter plus longtemps devant ceux qui présentent plus d'intérêt, et les étudier, soit isolément, soit par groupes, sous tous les rapports que je nommerais volontiers techniques; déterminer enfin leur caractère spécial et leur dépendance réciproque, fixer à-la-fois leur valeur relative et leur valeur absolue : voilà ce qui devait compléter une histoire de l'Art telle que je l'avais conçue, et voilà ce que je me suis proposé dans les DISCOURS HISTORIQUES dont il me reste à parler.²⁷⁶

L'« immense Musée »²⁷⁷ qui devait se déployer sous les yeux de ceux qui

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 64. Walpole, *The Yale edition...*, *op. cit.*, vol. 42, p. 64. Lettre de Seroux d'Agincourt à Horace Walpole, Rome, 20 juillet 1783.

²⁷⁵ É. Pommier, *Des biographies d'artistes à l'histoire de l'art : le cas de Winckelmann*, in *Les " Vies " d'Artistes*, éd. M. Waschek, Paris, Musée du Louvre, 1996, p. 205.

²⁷⁶ *Histoire de l'Art*, vol. I, " Préface ", p. iij.

²⁷⁷ Sur ce caractère de " musée idéal " des gravures de l'*Histoire de l'Art*, voir C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano*, Florence, Ponte alle Grazie, 1991; réimpression : Florence, Ponte alle Grazie, 1998, p. 91.

s'attelaient à feuilleter les pages de l'*Histoire de l'Art* devait donc apparaître ordonné non seulement chronologiquement mais aussi par regroupements typologiques des œuvres, écoles picturales ou sculpturales, des objets de même genre et des techniques, regroupements fondés sur des rapprochements parlants, en mesure de montrer immédiatement le lien qui conduisait de l'un à l'autre à travers les siècles.

Le choix de la gravure au trait se révèle assez précoce, car ce type de langage se diffusa principalement entre l'extrême fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle. L'*Histoire de l'Art* occupe donc une place d'exception en ce domaine, surtout si l'on considère qu'une grande partie des cuivres était déjà prête pour l'impression dès 1783.

Le lien très étroit existant entre la gravure au trait linéaire et les nouvelles exigences de l'historiographie artistique a bien été mis en évidence par Ettore Spalletti, dans son étude sur la documentation figurative de l'œuvre d'art²⁷⁸. Dans la première moitié du XIX^e siècle, en effet, la gravure à simples contours fut le langage privilégié de l'édition historico-artistique, précisément parce qu'on l'estimait la plus appropriée à l'élaboration d'une documentation figurative fondée sur des critères tenus pour rigoureusement objectifs. Spalletti reconnaît, avec justesse, l'origine d'un tel langage dans les répertoires antiquaires du XVIII^e siècle, qui illustraient dans un but documentaire et classificatoire les plus célèbres collections d'antiques, de numismatique et de glyptique, ouvrages « a metà strada tra il repertorio archeologico e la classificazione botanica o entomologica »²⁷⁹. Dans ces ouvrages, le dessin était exécuté, dans la mesure du possible, en le calquant directement sur les objets à reproduire, dont on ne traçait que les silhouettes sur une feuille de vélin huilée avant de les transférer sur la plaque de cuivre. La gravure à simples contours était donc considérée comme le moyen de reproduction scientifiquement le plus correct, car la gravure au trait avait été utilisée au cours des siècles précédents non seulement dans les répertoires antiquaires mais aussi précisément pour les illustrations des traités scientifiques²⁸⁰.

En outre, Spalletti souligne un autre aspect fondamental de la diffusion de la gravure de reproduction au trait, qui nous intéresse ici tout particulièrement : « [...] questo genere di stampa rappresentò concretamente uno dei veicoli principali della diffusione del gusto per l'arte dei primitivi che, com'è noto, costituisce uno dei temi centrali della storiografia nel periodo di cui stiamo parlando, ricevendo inoltre potentissimo impulso dalla enorme fortuna che ebbero presso il pubblico le incisioni di Tommaso Piroli dai disegni di Flaxman per i poemi omerici, per le tragedie di Eschilo e per

²⁷⁸ E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte prima : *Materiali e problemi*, vol. II : *L'artista e il pubblico*, Turin, Einaudi, 1979, p. 433-434.

²⁷⁹ On retrouve la même opinion chez C.H. Lloyd, *Art and its Images. An Exhibition of Printed Books containing engraved illustrations after italian Paintings*, catalogue de l'exposition d'Oxford, 1975, Oxford, 1975, p. 14.

²⁸⁰ D. et E. Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York, Pantheon Books, 1956 (trad. franç., *La Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990, p. 77-78).

la *Divina Commedia*, e quelle attraverso cui vennero divulgate le opere dei due massimi scultori dell'epoca, Canova e Thorwaldsen. »²⁸¹

Il faut noter ici que l'idée des gravures commandées par Seroux est antérieure à celle des très célèbres gravures réalisées par Tommaso Piroli à partir des dessins de Flaxman, et que le graveur romain, figure centrale dans la diffusion de la gravure au trait, fut l'un des tout premiers et des plus assidus collaborateurs de l'*Histoire de l'Art* dans toutes ses différentes phases. Plutôt qu'influencé par la naissance et la diffusion à Rome d'un nouveau langage expressif, Seroux semble donc l'anticiper, quand bien même avec des intentions différentes.

Bien qu'il n'y cherchât que la fidélité, éliminant ainsi, outre le clair-obscur marqué, tout ce qui pouvait éloigner d'une compréhension correcte du monument originel, ses gravures durent néanmoins contribuer à la diffusion de la nouvelle technique de représentation visuelle qui, après avoir été un moyen de communication simplifié, acquit en l'espace de quelques années une dignité de style²⁸². Dora et Erwin Panofsky, en quelques lignes lumineuses, ont parfaitement synthétisé la diffusion extraordinaire de telles gravures : « [...] avec leur caractère épuré, non seulement [elles] incarnaient la prééminence ontologique accordée à la ligne dans la théorie de la connaissance (saint Thomas d'Aquin n'avait-il pas affirmé que la relation entre l'image et le modèle repose sur la *figura* et non sur le *color* : " Il ne suffit pas de peindre sur le mur la couleur d'un animal; on n'appellera cela son image que si l'on reproduit sa figure " ?), mais aussi la supériorité esthétique que lui accordent toutes les théories idéalistes de l'art, et la supériorité métaphysique que lui reconnaissent toutes les variétés de platonisme. Le dessin purement linéaire, écrivait Frans Hemsterhuys en 1769, conserve davantage le " divin feu de l'idée première (*denkbeeld*) que la peinture ". »²⁸³

Les débuts de cet amour pour le linéaire sont communément situés dans la Rome de la dernière décennie du siècle, en particulier dans les très célèbres gravures de Piroli tirées des dessins de John Flaxman²⁸⁴ et que Rosenblum estime être la tentative la plus cohérente pour « réduire l'art pictural à un langage minimal »²⁸⁵.

Aussi étrangères soient-elles à la recherche des possibilités d'expressivité

²⁸¹ E. Spaletti, *La documentazione figurativa...*, op. cit., p. 434.

²⁸² D. et E. Panofsky, *La Boîte de Pandore...*, op. cit., p. 77-78.

²⁸³ *Ibid.*, p. 78-79.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

²⁸⁵ R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967 (trad. franç., *L'Art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 1989, p. 121). Rosenblum affronte de façon plus ample la question du « linear abstraction style » dans son étude fondamentale *The International Style*, op. cit., où il manque néanmoins une analyse de la situation italienne. Dans une contribution récente, Werner Busch signale lui aussi la Rome des années 1790 comme le lieu de naissance du nouveau langage grâce à l'œuvre d'artistes internationaux comme Flaxman, Carstens et Canova; W. Busch, *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in *Zeichnen in Rom 1790-1830*, Cologne, König, 2001, p. 10-44. Les dessins de Flaxman pour la *Commedia* ont été récemment étudiés et publiés dans leur ensemble par F. Salvadori (éd.), *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, Milan, Electa, 2004.

du pur trait à la façon des primitifs, les gravures de l'*Histoire de l'Art* durent néanmoins représenter une indéniable suggestion pour les artistes résidant à Rome dans ces années-là.

Seroux était en effet peu intéressé par les potentialités de la simple ligne de contour dans la reproduction d'œuvres d'art dont on commençait à louer la simplicité et la pureté de composition; mais il l'était bien plus par le transfert dans un domaine plus étroitement historico-artistique d'une méthode de travail empruntée aux recherches antiquaires et scientifiques, et considérée en cela comme la mieux adaptée à la reproduction la plus fidèle possible des monuments. Ce choix peut encore une fois être rapproché de sa formation française, notamment son apprentissage auprès de Caylus et sa tentative de mise au point, dans le *Recueil*, d'une méthode de reproduction de l'œuvre d'art voulue objective. En outre, on ne doit pas négliger la grande familiarité de Seroux avec William Hamilton, ignorée jusqu'ici mais attestée par plusieurs lettres que j'ai pu retrouver. Pour quelque motif probablement lié aux vicissitudes postérieures de l'ancien ambassadeur, Seroux ne le cite jamais dans les pages de l'*Histoire de l'Art*, mais il mentionne en revanche l'édition illustrée de sa collection de vases antiques, étape cruciale dans la naissance de l'« abstraction linéaire » et de l'illustration rigoureusement bidimensionnelle²⁸⁶.

Le choix de Seroux de se consacrer à la documentation de l'art de la « seconde période » ne pouvait être perçu comme la simple poursuite de l'œuvre de Winckelmann. Ce n'est pas un hasard si, jusqu'à nos jours encore, l'*Histoire de l'Art* a surtout attiré l'attention dans le cadre du débat historiographique sur la redécouverte de l'art des « primitifs ». De ce point de vue très partial, et en raison du manque d'adhésion esthétique du Français à l'art médiéval, il est compréhensible que son œuvre ait souvent été considérée jusqu'à aujourd'hui comme une production en retard dans son interprétation critique par rapport à des projets éditoriaux contemporains sur le même sujet. Que Seroux n'ait pas entrepris son œuvre par goût personnel est une certitude, mais, comme l'écrit Édouard Pommier : « Ce n'est pas le goût qui élargit le champ de l'histoire; c'est l'histoire qui, en investissant les siècles, contribue à transformer le goût. »²⁸⁷ Fatalement et aussi à cause des continuels renvois de la publication, Seroux travaillait à une époque en rapide mutation et ce qu'il indiquait comme modèle négatif aux artistes et aux passionnés d'art avait déjà commencé depuis un certain temps à attirer les attentions du goût international. En octobre 1812, tandis que les premiers fascicules de l'*Histoire de l'Art* avaient déjà paru, Seroux écrit une longue lettre à Dufourny, dans laquelle il examine la prolifération des études internationales sur ce thème :

Cette attention que depuis plus de quarante ans on a donné de toutes parts aux productions de ces peintres des bas-siècles, et du moyen-âge, était arrivée parmi

²⁸⁶ R. Rosenblum, *The International Style...*, op. cit., p. 54 et 62-64 (sur les diverses rééditions de la collection d'Hamilton). Sur la collection Hamilton, voir P. Griener, *Antiquités étrusques, grecques et romaines. Le antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville : la pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1992.

²⁸⁷ É. Pommier, *Le caractère des temps...*, op. cit., p. 9-44.

un grand nombre d'artistes, de toutes nations, au point de croire que c'était plutôt dans les ouvrages de ces vieux maîtres que dans ceux des grands artistes du renouvellement, qu'il fallait prendre des modèles. Des Peintres Allemands et Anglais qui travaillent à Rome se sont particulièrement pénétrés de cette idée, entr'autres M. Otley, jeune peintre Anglais [...]; M. Flaksman [*sic*] Sculpteur anglais en a donné des preuves dans des suites intéressantes de dessins, d'après l'Écriture, Homère et Dante, qui vous seront probablement connus; il y cherche, et souvent avec succès, à rappeler la simplicité et la vérité qui méritent effectivement d'être louées dans quelques-unes de ces anciennes inventions; il a même souvent imité leur faire jusqu'à la Singularité, dans les poses et dans les draperies des figures.²⁸⁸

Seroux appréciait donc la « simplicité » et la « vérité » de la peinture pré-renaissante, qui, pour une part, avait inspiré les fameuses collections dessinées par Flaxman et gravées au trait par Piroli et que l'on saluait déjà à l'époque comme les promotrices d'un nouveau goût. En voyage vers Rome²⁸⁹, le sculpteur anglais avait admiré et dessiné beaucoup des œuvres que Seroux avait fait reproduire à Florence moins de dix ans auparavant : la *Madone Rucellai* de Duccio, l'œuvre picturale de Giotto et les portes du baptistère d'Andrea Pisano et Ghiberti. À la fin de l'année 1792, il s'était en outre rendu à Orvieto en compagnie de Ottley, Humbert de Superville et Cencione, tous trois collaborateurs de l'*Histoire de l'Art*, pour dessiner les bas-reliefs de la façade du Dôme²⁹⁰.

L'intérêt pour les « primitifs » se diffusait donc de plus en plus et, dépassant les limites de l'érudition locale, il s'était propagé au milieu artistique international, ce dont Seroux se sentait d'une certaine façon « coupable » :

Les jeunes élèves de notre École française n'ont pas été exempts de ce préjugé; j'ai dû souvent en combattre l'excès dans les momens même où, leur faisant passer sous les yeux mes gravures de ces tems, je sentais que je devenais l'un des auteurs les plus coupables du nouvel enthousiasme. Cependant j'ai lieu d'espérer d'en garantir les artistes, et les amateurs, par la manière dont, en accordant au souvenir des bonnes parties de l'art qui se reconnaissent dans quelques-unes des peintures des Mss et des tableaux de ces époques, les éloges qui leur sont dus, j'ai eu soin d'y joindre le correctif par l'observation des défauts qui les départent, et qui de siècle en siècle caractérisent la Décadence.²⁹¹

Seroux réitère donc sa condamnation de principe envers l'art plein de « défauts » du Moyen Âge, alors que, à n'en pas douter, ce dont il était d'ailleurs parfaitement conscient, son long et méticuleux travail de recherche et de documentation avait contribué de manière décisive à la pro-

²⁸⁸ I. Miarelli Mariani, « Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale », in *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, op. cit., p. 5-23.

²⁸⁹ Flaxman est en Italie entre 1787 et 1794. Il fait un premier séjour à Rome entre décembre 1787 et janvier 1788 et y revient ensuite, plus longuement, entre le 16 mars 1788 et juin 1794; J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1997, p. 362.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 362.

²⁹¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 127-129.

pagation du nouveau goût, dès les premières années qui suivirent son arrivée à Rome.

S'il était habituel (c'est souvent le cas également dans l'histoire de l'architecture de Seroux) de transmettre les œuvres architectoniques au moyen de restitutions graphiques limitées au seul contour, en particulier pour les plans et les détails décoratifs, le rendu des œuvres picturales de l'*Histoire de l'Art* dut en revanche davantage surprendre. Là, en effet, Seroux estimait nécessaire que l'artiste traçât le dessin en calquant directement l'œuvre et que, dans la mesure du possible, il exécutât la gravure en ayant sous les yeux l'original. Cette méthode est clairement énoncée dans le commentaire des planches consacrées au *codex* de Térence de la Bibliothèque Vaticane que Seroux, bien qu'il fût déjà reproduit, fit de nouveau dessiner et graver selon la « méthode correcte » pour éviter la « confusion également éloignée du style, que de la précision du calligraphe ou peintre antique, qui avait su appliquer si bien ces compositions aux situations des personnages mis en scène par Térence »²⁹².

Pour faire face à de tels « inconvénients », Seroux ajoute à l'intention de ceux qui « s'occupent de pareils travaux » :

[...] afin d'obtenir un succès complet, il faut, non seulement que les calques des dessins ou peintures soient faits avec une pratique et une adresse toutes particulières, mais encore que, en opérant, le graveur ait l'original sous les yeux; sans la réunion de ces deux précautions, d'une nécessité absolue, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de conserver la vérité des ensembles, et encore moins celle des détails, d'où dépend la parfaite imitation du style des peintures que la gravure est chargée de transmettre.²⁹³

L'analyse du fonds des dessins préparatoires pour l'*Histoire de l'Art* confirme l'usage systématique pour la reproduction des œuvres picturales du calque direct sur papier vélin huilé.

Ce choix de dessiner le monument directement à partir de l'original fait d'ailleurs écho à la méthode mise en œuvre, pour la première fois en France, par Crozat dans son *Recueil*²⁹⁴.

En ce qui concerne la sculpture, le choix de la gravure à simple contour semblait plus naturel et répondait à l'exigence – également éprouvée quelques années plus tard par Cicognara, qui en fera un large usage dans sa *Storia della scultura* – de rendre le mieux possible l'absence de couleurs et de variations lumineuses. Un tel style de gravure était par ailleurs utilisé depuis longtemps pour les collections antiquaires. Mais pour la peinture, Cicognara en déconseillait l'emploi car, écrivait-il, « non farebbe che tradir la pittura, essendo impossibile col debole sussidio dei puri contorni l'instituire (a cagion d'empio) un parallelo tra Raffaello, Tiziano e Correggio, consistendo il merito sommo dei due ultimi più nella magia del colore, nel

²⁹² *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 44, pl. XXXV, n° 6.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ F. Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, Walter Neurath Memorial Lecture, Londres, Thames and Hudson, 1987 (trad. franç., *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 34-35).

chiaroscuro e nella venustà, che nella profondità del disegno e nella parte più sublime della composizione e dell'espressione »²⁹⁵. Plus tard, paraphrasant Seroux, Cicognara légitimera l'emploi de la gravure de reproduction pour les œuvres d'art du Moyen Âge et de la première Renaissance en ces termes : « In quel tempo le opere eseguite a fresco, a tempera e le prime all'olio, se si fossero volute rendere di pubblica ragione coll'intaglio non presentavano per certo le dolci gradazioni intinta delle opere posteriori. E poichè si teneva più conto delle invenzione e della composizione che di qualunque altra prerogativa dell'arte, così anche per questo erano con più sicurezza espresse dalla vigoria dei contorni. »²⁹⁶

Or, presque cinquante ans avant Cicognara, Seroux non plus ne dissociait pas le choix de la gravure à simple contour du type de production artistique à reproduire, comme il l'écrivait, dès 1783, à Walpole.

Cette position est confirmée dans le compte rendu du premier fascicule de l'*Etruria Pittrice*, paru en 1788 dans les *Memorie per le Belle Arti*, et dont on est en droit de supposer que Seroux lui-même l'inspira. L'ouvrage de Lastri, dont le sous-titre (*Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*) renvoie manifestement au projet de Seroux, était considéré par l'historien de l'art comme une imitation de ses recherches, ainsi qu'il l'écrivait dans une lettre adressée à Dufourny en 1812²⁹⁷. L'article, paru dans le périodique romain, expose, après une introduction en forme d'éloge générique du projet toscan, un certain nombre de critiques clairement inspirées par les déclarations programmatiques de la préface de l'*Histoire de l'Art*. La première concerne la succession chronologique incorrecte des planches, à l'encontre de ce qu'affirmaient les éditeurs, Pagni et Bardi²⁹⁸, tandis qu'une seconde critique s'élève contre la tendance à proposer des auteurs et des datations pour les œuvres ne comportant ni date ni signature, comme par exemple dans le cas de la planche gravée par Matteo Carboni d'après un dessin présumé d'Andrea Tafi, selon une attribution d'Ignazio Hugford²⁹⁹. Les deux remarques reprennent pratiquement à la lettre les affirmations du « Discours préliminaire » de l'*Histoire de l'Art*, où Seroux déclare vouloir suivre une présentation chronologique « certaine », ne choisissant que des œuvres signées et datées. Sa participation à la rédaction de l'article est d'ailleurs confirmée par le passage qui suit immédiatement et qui propose précisément son propre projet comme méthode correcte de recherche historico-artistique :

²⁹⁵ L. Cicognara, *Storia della Scultura*, vol. I, p. 24; cité dans E. Spalletti, *La documentazione figurativa...*, *op. cit.*, p. 437.

²⁹⁶ L. Cicognara, « Della Calcografia, ossia l'Arte di incidere. Ragionamenti di Giuseppe Longhi. Milano 1830, Stamperia Reale. Volume Primo. Epistola al chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini », *Antologia*, mai 1831, n° 125, p. 127-28; cité dans E. Spalletti, *La documentazione figurativa...*, *op. cit.*, p. 436.

²⁹⁷ I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e la nascita...*, *op. cit.*, p. 15.

²⁹⁸ *Memorie per le Belle Arti*, vol. IV, février 1788, p. XXXIX.

Il Sig. Cav. d'Agincourt da noi altre volte lodato, ch'è quegli che colla voce, e coll'esempio ha fatto germogliare nell'Italia questo desiderio d'illustrare l'istoria delle Arti nell'età della loro decadenza, e sin quella del risorgimento loro, nella vastissima opera che ci darà su questo soggetto, nella quale sarà compresa l'istoria non di una parte dell'Italia, ma dell'Italia intera, è stato scrupolosissimo sul punto della certezza dei monumenti, che propone, adottando la giusta massima che il Pubblico non è obbligato a cedere ad una privata opinione; ma bensì vuol essere convinto colle prove autentiche, e di fatto. Ora noi esortiamo l'erudito Autore Toscano a seguire questa regola, e lasciare perfettamente tranquilli i suoi lettori sull'autenticità dell'epoca de' monumenti proposti.³⁰⁰

L'auteur du compte rendu analyse enfin la question plus strictement technique de la gravure, qui nous intéresse particulièrement ici. Le manifeste de l'*Etruria Pittrice* diffusé par les éditeurs annonçait ceci : « i rami saranno intagliati di nuovo gusto, mentre saranno fatti con acqua forte, ed altri strumenti, che formeranno una stampa a uso di disegno acquerellato »³⁰¹. Or, on peut lire dans les *Memorie per le Belle Arti* le commentaire suivant :

[...] potea forse in questi primi monumenti risparmiarsi affatto la fatica del chiaroscuro, e gli amatori supponiamo, che si sarebbero contentati dei semplici contorni, dell'esattezza de' quali dipende tutto in simili oggetti. Noi non lasceremo di esortare l'erudita persona, che presiede a quest'opera, di far uso grande del lucidare nelle pitture di questi secoli, mentre in lavori di tal fatta è l'unico ed il necessario mezzo per ottenere l'intento dell'esattezza : e se ci si risponde, che le tavole grandi non permettono sovente che ciò si faccia, replicheremo, che ci parrebbe bene in quei casi di dare un'idea dell'intera tavola in piccolo, e poi dare lucidate nella loro grandezza naturale, le teste, e quelle altre parti della tavola, che si credano più proprie a far conoscere lo stile, ed il fare del Pittore [...]. Il lucidare obbliga il disegnatore ad una scrupolosa fedeltà, ed esclude, ch'egli ponga nel suo lavoro qualche cosa, che sappia della propria maniera : cosa quasi impossibile quando si copiano esemplari tanto dagli usati stili lontani.

La méthode ainsi décrite est exactement la même que celle de Seroux, non seulement quant à la réalisation des calques directement sur les monuments, dans le but d'interdire aux copistes de transmettre « quelque chose de la propre manière », mais aussi quant à la reproduction sur une même planche du tableau en réduction et de certains détails grandeur nature, expédient introduit pour la première fois dans l'*Histoire de l'Art* et qui ne sera largement repris dans le domaine de l'histoire de l'art qu'après l'invention de la photographie.

L'exemple choisi par l'auteur de l'article des *Memorie per le Belle Arti* pour expliquer ce qu'il fallait entendre par reproduction correcte d'une œuvre d'art ne laisse subsister aucun doute sur son inspiration directement pui-

²⁹⁹ M. Lastrì, *Etruria Pittrice; ovvero Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Florence, Pagni & Bardi, 1791, vol. I, pl. IV.

³⁰⁰ *Memorie per le Belle Arti*, vol. IV, février 1788, p. XXXIX.

³⁰¹ *Ibid.*, p. XXXVIII.

sée chez Seroux. Pietro Santi Bartoli, graveur renommé des miniatures du Virgile de la Bibliothèque Vaticane, « pitture che non sono certo paragonabili per la loro stranezza a quelle dei secoli de' quali favelliamo; onde pareva che un buon disegnatore poi non dovesse tanto sforzarsi nell'imitarle », bien qu'excellent dessinateur, n'était pas parvenu à donner une reproduction satisfaisante des miniatures qui « tradusse nel proprio gusto [...] le rese elegantissime, ma niente simili all'originale se se ne tolga la composizione. Se si fosse assoggettato al lucidare, ciò non sarebbe accaduto ». Le compte-rendu s'achève par un appel programmatique : « chi vuol vedere una pittura del duodecimo, del decimoterzo, o d'altro secol vicino, non chiede eleganza, ma fedeltà ».

Seroux ne consacre pas moins de six planches au Virgile vatican³⁰² et, s'il accorde une attention particulière au commentaire de l'œuvre de Santi Bartoli dont il connaît et cite avec soin les diverses éditions, il n'en décide pas moins de le faire à nouveau graver :

Si j'ai multiplié ainsi les exemples puisés dans ce précieux monument, c'est afin de le faire mieux connaître qu'il ne l'a été jusqu'à ce moment, en donnant, par un choix de sujets variés, une juste idée de la composition, du dessin, et de l'expression de ces peintures : mon intention, sur-tout, a été de faciliter la comparaison de ces gravures avec celles qu'en a publiées P.S. Bartoli, et de faire voir que, à l'exception de l'ensemble des compositions, les siennes, ainsi que nous l'avons déjà observé, n'ont aucune ressemblance avec les originaux; d'où il résulte qu'utiles, peut-être, à l'étude des artistes, elles sont étrangères et nuisibles même à celle de l'histoire de l'Art.³⁰³

Le « burin enchanteur » de Santi Bartoli avait, selon lui, procuré « à ces peintures un style plus correct que celui de l'original »³⁰⁴. Seroux se montre une fois encore fidèle aux indications de Caylus qui, dans son *Recueil*, mettait en garde le lecteur quant à la correction de certains des dessins préparatoires de ses planches, qui, bien qu'exécutés sous ses yeux, semblaient directement sortis des œuvres de Watteau ou Fragonard. « Il faudrait que les mêmes vues conduisent le dessinateur, le graveur et l'auteur : la querelle des antiquaires et des graveurs n'est pas prête à finir »³⁰⁵, écrit-il, fort du long et soigneux travail accompli pour le « Recueil de Crozat ».

Seroux revient de nouveau à la question de la correction de la reproduction de l'œuvre d'art dans deux lettres adressées à Morelli, datées d'août et de janvier 1812 et écrites après la parution des premiers fascicules des planches de l'*Histoire de l'Art*. Le bibliothécaire de Saint-Marc s'était en effet plaint à son ami de certaines imprécisions de la part de ses

³⁰² *Histoire de l'Art*, vol. V, pl. XX-XXV.

³⁰³ *Ibid.*, vol. III, p. 31, pl. XXI.

³⁰⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 18, n. c, pl. V.

³⁰⁵ A.-C.-P. de Caylus, *Recueil d'Antiquités...*, *op. cit.*, vol. II, p. 56; cité dans I. Aghion, *Le comte de Caylus...*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁶ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X*, 326 (=6668), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 14 janvier 1812. En l'absence de réponse, Seroux écrit une nou-

graveurs³⁰⁶, notamment pour la restitution de certains détails du palais de Dioclétien à Split reproduits à la planche II du volume IV de l'*Histoire de l'Art*. Or, Seroux les avait tirés du célèbre livre de Robert Adam, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian*³⁰⁷, comme il s'en explique dans la réponse qu'il adresse à Morelli. Dans cette même missive, encore une fois il insiste sur la fidélité de ses gravures aux originaux :

Ella comprende che per ben giudicare della fedeltà dei miei rami su questo oggetto, conviene farne il confronto con quelli della detta opera Inglese, e per conoscere l'esattezza di questi avrebbe fatto d'uopo portarsi sul luogo; posso d'altronde assicurarla fin adora i disegni di questo artista non sono stati accusati d'inesattezza. Il timore poi d'infedeltà nell'Incisione mi sarebbe, più che nelle tavole dell'Architettura, stato sensibile in quelle della Pittura, nelle quali una esattezza scrupolosa è indispensabile per mostrare i disegni, le miniature, e le pitture da me impiegate; Se Ella avesse tempo di esaminare ciò che di questa terza parte si trova pubblicato nelle distribuzioni 3a e 6a, vi riconoscerebbe l'attenzione che ho usata di delineare, ed incidere prima la totalità dei soggetti per mostrar lo stile dell'invenzione, e della composizione di ciascuno, e dipoi aggiungervi una porzione del medesimo calcata sull'originale, onde far conoscere lo stile del delineare di ogni età; Ella ha una prova di questa mia pratica nelle stampe delle miniature dei manoscritti *Virgiliano*, e delle *Guerre di Josué*, ultimamente inviatele per mezzo del Sig.r Pieri.

Dal fin qui detto Ella vede che per formare anche su questo articolo un giudizio fondato, si rende necessario il confrontare le incisioni con li originali per tutti quei Rami su cui sono incise pitture, per esempio tavole VIII. IX. X. e XI. Rappresentanti dei dipinti a fresco nelle Catacombe, dove ho viaggiato e studiato più di quattro anni; questi in mia presenza delineati e lucidati sulli originali sono nella stessa proporzion incisi nella parte Superiore delle tavole, 3a distribuzione; di tale cura da me adoperata si troveranno le stesse prove in tutto ciò che resta ancora a pubblicarsi della parte Storia della Pittura.

Potrei aggiungere che l'amore e lo studio delle Belle Arti uniti ad un'esperienza di più di sessanta anni, mi permetterebbero di credere, non avendo mai perduto di vista il titolo della mia opera di genere nuovo = *Histoire de l'Art par les Monumens* = che ho procurato ne fossero colla più incontrastabile fedeltà messi sotto gli occhi i monumenti; per ottenere quest'intento ho sempre senza risparmio né di tempo, né di spesa, scelti i migliori artisti.³⁰⁸

Ce souci minutieux pour la fidélité de la reproduction artistique, laquelle ne devait en aucune façon laisser transparaître la manière du copiste, conduisit Seroux à accorder une attention exceptionnelle à l'état de conservation des œuvres d'art, caractéristique qui a contribué à faire de ce fonds graphique une source de première importance pour les reconstitutions postérieures d'œuvres d'art altérées par le temps.

Parmi d'innombrables exemples, on peut citer le dessin tiré de la

velle lettre à Morelli, le 14 août de la même année, lui renouvelant son désir de savoir exactement à quelles planches se référait son ami.

³⁰⁷ R. Adam, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, [Londres], pour l'auteur, 1764.

³⁰⁸ Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X*, 326 (=6668), lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 2 septembre 1812.

fresque représentant la *Mort de la Vierge* de l'église romaine de San Saba³⁰⁹ : en-bas, une lacune de l'enduis dévoile la maçonnerie en briques, témoignant avec précision de l'état de conservation de l'œuvre à la fin du XVIII^e siècle, bien moins endommagée qu'aujourd'hui. Dans la transposition pour la planche définitive, les briques et les pertes de couleur ne sont plus reproduites et les lacunes sont rendues au moyen d'un " comblement " neutre à effet chromatique gris obtenu par un hachuré oblique très serré, technique employée pour toutes les lacunes picturales des planches de la section *Peinture*, en lieu et place d'une reconstitution graphique.

D'ailleurs, en de nombreux endroits, Seroux se montre particulièrement attentif à la conservation du patrimoine, exigence qu'il évoque également dans le « Discours préliminaire » :

La recherche des monumens propres à la former [*scil.* : la chaîne historique de l'Art] était rebutante, pénible, hérissée de difficultés, mais urgente, puisqu'ils se détruisent journellement : *Le Tems, du battement de ses grandes ailes, efface toute chose*, dit un Ancien.

Animé plutôt que découragé par les obstacles, déterminé sur-tout par la crainte qu'en différant davantage il devint impossible de remplir cette lacune de l'Histoire, je me suis occupé sans relâche de la recherche des productions des trois Arts, depuis leur décadence au IV^e siècle, jusqu'à leur parfait renouvellement aux XV^e et XVI^e siècles, et j'ai fixé par la gravure ce que j'en ai pu rassembler.³¹⁰

Au but documentaire et classificatoire dont Seroux investissait la conception de ses planches répondait une méthode de travail pointilleuse, qui prévoyait diverses phases d'élaboration pour chaque planche, jusqu'à l'obtention d'un rendu formel homogène pour toutes les gravures des trois sections.

Les planches récapitulatives ont en ce sens une importance fondamentale, en particulier celles qui introduisent les trois « Discours » consacrés aux trois formes d'art :

Une introduction y prend l'Art à sa naissance, et en suit rapidement l'histoire, chez les peuples anciens qui l'ont cultivé, jusqu'à l'époque de sa plus grande perfection. Cette époque, les caractères qui la distinguent, c'est-à-dire les chefs-d'œuvre qu'elle a produits, sont offerts sur la première planche de chacune des trois séries, et cette planche sert, pour toutes les autres, de point de départ et de terme de comparaison.³¹¹

³⁰⁹ BAV, *Vat. lat.* 9842, fol. 116v, G.G. Machiavelli, *Affresco da S. Saba*, encre noire sur papier blanc, 234 x 176 mm. Inscription autographe de Seroux d'Agincourt : « S. Saba dalla porta a mano dritta della Navata, dalla parte del giardino. Il muro di questa pittura; vi è tanta calce quanto è grosso il mattone, che è un police. » Bien que conservé avec les dessins préparatoires des planches, celui-ci ne fut pas gravé.

³¹⁰ *Histoire de l'Art*, vol. I, « Discours préliminaire », p. iij. On constate, quelques années plus tôt, une attention analogue à l'état de conservation dans les gravures exécutées, à Florence en 1771, par Thomas Patch d'après les fresques disparues de Spinello Aretino (à l'époque attribuées à Giotto), qui laissent entrevoir les esquisses préparatoires sous les pertes de couleur et dont l'auteur indique également les comblements en les présentant dans la légende comme " modernes " ; U. Procacci, « L'incendio della chiesa del Carmine del 1771 », *Rivista d'Arte*, 1932, p. 141-232, et plus particulièrement p. 212-224.

³¹¹ *Histoire de l'Art*, vol. I, « Préface », p. iij.

La première planche de chacune des trois sections, consacrée aux « plus beaux monuments de l'Antiquité », devait donc constituer une référence continue dans le cheminement à travers les « siècles obscurs ».

Seroux y rassemble des détails ou des vues d'ensemble de monuments divers réunis par groupes thématiques, par matériaux ou par sujets iconographiques et il les dispose symétriquement, selon un système précis de correspondances et de renvois internes.

Pour mieux comprendre la manière dont ces planches devaient fonctionner, il est utile d'analyser la première : consacrée à la sculpture, art le plus admiré pendant la période antique, et intitulée *Choix des plus beaux Monumens de la Sculpture Antique*, elle ne rassemble pas moins de 32 monuments différents.

Le centre idéal de la planche, souligné par un fond plus clair par rapport à celui foncé des vignettes voisines, est le monument équestre de Marc Aurèle, placé légèrement au-dessous du milieu de la page. Les différents monuments sont délimités par des cadres disposés en bandes longitudinales les unes au-dessus des autres. La première bande présente, autour du très célèbre groupe sculpté du Laocoon, placé en position centrale, quatre portraits et quatre nudités debout. De haut en bas, au fur et à mesure que se multiplient les bandes horizontales, le mouvement des drapés et le nombre des figures augmentent, signifiant également ainsi l'écoulement du temps.

La planche se présente comme une image de grande densité formelle et conceptuelle et elle nécessita un très important travail graphique de composition³¹². Malheureusement, il n'est pas possible de retracer avec précision la totalité des étapes de sa laborieuse genèse, car dans le *codex Vat. lat. 9840* les dessins préparatoires ne sont pas tous conservés : manquant en fait le dessin d'ensemble et plus de la moitié des dessins de chacun des cadres³¹³. Comme dans les premières planches des deux autres sections, Seroux reproduit des monuments très connus, empruntés à des gravures déjà existantes : dans ce cas précis, elles proviennent principalement du *Museo Pio Clementino* de Giambattista et Ennio Quirino Visconti³¹⁴, du *Museo Capitolino* du marquis Giampiero Locatelli³¹⁵ et du recueil de gravures de Pietro Santi Bartoli intitulé *Admiranda Romanorum antiqui-*

³¹² Comme c'est également le cas pour les autres sections, les dessins exécutés sont bien plus nombreux que les dessins effectivement gravés et publiés. Les gravures de la section *Sculpture* ne sont en effet que 48 sur un total de 325 et dans le *Vat. lat. 9840* sont conservées environ 300 dessins pour leur réalisation, plus quelques calques d'après des inscriptions ou des gravures antérieures.

³¹³ Sont conservés les dessins, tous réalisés au crayon et quadrillés pour la réduction, pour les vignettes suivantes : n° 10, (fol. 1v); n° 12 (fol. 1r); n° 14 et n° 15 (fol. 1v); n° 16 et 20 (fol. 2r); n° 21 et 22 (fol. 2v); n° 23 et 24 (fol. 3r); n° 25 et 27 (fol. 3v); n° 28 et 29 (fol. 4r); n° 30 (fol. 4v); au total, seulement 15 dessins par rapport aux 32 vignettes figurant sur la planche I du vol. IV. D'après les inscriptions au crayon et la *Table des planches*, in *Histoire de l'Art...*, vol. III, p. 1-2, on peut conclure que tous les dessins conservés sont tirés de gravures déjà existantes; voir notes 12-14.

³¹⁴ G.-B. et E.-Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino descritto da Giambattista Visconti*, Rome, 1782-1807.

³¹⁵ G. Locatelli, *Museo Capitolino, o sia, Descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili ed erudite antichità che si custodiscono nel palazzo alla destra del senatorio vicino alla chiesa d'Aracoeli in Campidoglio*, Rome, Stamperia del Bernabò e Lazzarini, 1750.

*tatum ac veteris sculpturae vestigia*³¹⁶. La nouveauté réside dans l'association inédite de monuments qui, en dialoguant entre eux, devaient dévoiler au lecteur le parcours de l'histoire par le jeu des influences réciproques et des continuités et le préparer au long cheminement à travers la « décadence » des formes.

Les dessinateurs seront présentés individuellement plus tard, mais il est nécessaire de parler dès maintenant de la personnalité fondamentale de Gian Giacomo Machiavelli, collaborateur assidu de Seroux pendant plus de trente ans et auteur des trois premières planches des trois sections. Identifié par Henry Loyrette comme le principal collaborateur de Seroux³¹⁷, il a ensuite fait l'objet des recherches d'Emilia Calbi qui dans une étude monographique en a tracé le parcours biographique³¹⁸. Élève de l'Accademia Clementina et lauréat du prix Marsili en 1776 et 1777³¹⁹, le jeune dessinateur fut probablement présenté à Seroux par Crespi à l'occasion de son séjour bolonais. On peut en effet dater de 1780 les premiers de ses dessins pouvant être rattachés à l'*Histoire de l'Art*³²⁰. Il est cependant à peu près certain que Machiavelli ne suivit pas l'historien de l'art au cours de son voyage en Campanie, en 1781, dans la mesure où les feuilles napolitaines présentent un style différent par rapport à celles qui lui sont attribuées avec certitude. Ami de Giani, de l'architecte Giuseppe Barberi et de Bénigne Gagneraux, avec lequel il partagea en 1790 l'appartement romain du vicolo Zucchelli³²¹, Machiavelli ne semble pas avoir eu d'autre activité que celle de collaborateur de Seroux. On ne connaît en effet de lui que les dessins et gravures exécutés pour l'autre œuvre de Seroux, le *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, publié en 1814, trois ans après sa mort, les gravures publiées à titre posthume en 1819 par son neveu Filippo Machiavelli pour une nouvelle édition de la *Divine Comédie*³²², certainement composées dans l'enthousiasme suscité par le succès de celles qu'avait réalisées Flaxman et, enfin, trente esquisses à la plume pour une série au titre provisoire de *Passeggiate*, conservées à la Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele de Rome³²³. Ce dernier groupe de dessins,

³¹⁶ P.S. Bartoli, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia : anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus, hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam. / a Petro Sancti Bartolo delineata, incisa in quibus plurima ac praeclarissima ad romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur : notis Io. Petri Bellorii illustrata*, Romae, sumptibus ac typis Joanne Jacobo de Rubeis, 1693. Outre ces trois textes, Seroux utilise également des gravures tirées de S. Maffei, *Museum Veronense, hoc est Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui taurinensis adiungitur et vindobonensis : accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta*, Veronae, Typis Seminarii, 1749, et de l'édition italienne du texte de Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann, tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea*, Rome, Stamperia Pagliarini, 1783-1784.

³¹⁷ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 42.

³¹⁸ E. Calbi, « Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore del d'Agincourt », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 33, 1987, p. 31-48.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 43, n. 2.

³²⁰ *Ibid.*, p. 32.

³²¹ *Ibid.*, p. 37.

³²² *Ibid.*, p. 45, n. 6.

³²³ R. Vighi, *Disegni romani di G.G. Machiavelli*, in *Album di Roma*, éd. B. Brizzi, Rome, Editori Ro-

probablement destiné à une série de gravures, fut exécuté autour de 1810, tandis que le travail pour l'*Histoire de l'Art* était achevé. Bien que très différents par leurs sujets (ils représentent en effet d'humbles scènes populaires), on y reconnaît parfaitement le trait sec et synthétique de Machiavelli. À ce *corpus* graphique réduit, Emilia Calbi a ajouté un album apparu sur le marché antiquaire et comprenant un nombre important de dessins en tout similaires à ceux du fonds du Vatican et qui peuvent être rattachés dans leur majorité aux illustrations de l'*Histoire de l'Art*³²⁴. L'album comporte principalement les reproductions d'œuvres d'art et d'archéologie tirées des principaux textes illustrés de l'époque, ce qui permet d'ailleurs de cerner plus précisément la participation de Machiavelli aux volumes de l'*Histoire de l'Art*.

Sa longue activité est mentionnée par Seroux d'Agincourt au fil de son *Recueil* :

Tous les fragmens en terre cuite qui composent ce recueil ont été gravés par *Giovanni-Giacomo* Machiavelli; il a également dessiné tous ceux qui forment ma collection.

Né à Bologne, d'une famille honnête, cet artiste avait reçu dans sa patrie une bonne éducation, que lui avait donné le chanoine Crespi, fils d'un peintre bolognais estimé, et connu sous le nom *dello Spagnuolo* [...]. La mort de Machiavelli, arrivée à Rome le 16 février 1811, dans la cinquante-cinquième année de son âge, m'a causé des regrets infinis : pendant plus de trente ans, il n'avait cessé de s'occuper près de moi avec un zèle et une exactitude bien rares.

On lui doit presque tous les dessins des monumens entrés dans l'*Histoire de l'Art depuis sa décadence jusqu'à son renouvellement*, et un grand nombre des gravures distribuées dans les trois parties.³²⁵

Bien que le type de contrat qui le liait à l'historien de l'art nous reste inconnu, il est probable qu'il ait été employé à temps plein pour suivre de façon continue les travaux de documentation de l'*Histoire de l'Art* dans toutes ses différentes phases. On ne peut d'ailleurs pas exclure que Machiavelli, sans charge de famille, ait résidé chez Seroux d'Agincourt pendant les années 1790, avant de partager un appartement avec Gagneraux.

Le dessinateur bolognais accompagnait Seroux dans ses visites des monuments romains, comme cela apparaît clairement dans les gravures représentant les prospections dans les catacombes où Machiavelli, muni d'un carnet et d'un crayon, se trouve aux côtés de l'historien de l'art et du « cavatore » Luzi. De nombreux dessins tirés de peintures et de sculptures romaines lui sont en effet stylistiquement attribuables. Mais outre cette œuvre de documentation directe qui consistait souvent en l'exécution de calques de peintures ou de manuscrits, le Bolognais accomplissait un travail méticuleux dans le cabinet de Seroux, calquant des gravures à partir de livres illustrés, copiant sur papier blanc les calques réalisés sur vélin et

mani Associati, 1980, p. 85-118. Rome, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, cote 18.6.C.13 (sous le titre *Costumi romani*).

³²⁴ E. Calbi, « Un album di Gian Giacomo Machiavelli... », *op. cit.*

³²⁵ J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Recueil...*, *op. cit.*, p. 9.

adaptant aux exigences de l'impression les nombreux dessins qui lui arrivaient de toute l'Europe. En effet, ce fut certainement lui qui exécuta les dessins préparatoires définitifs pour toutes les planches de l'*Histoire de l'Art* qui comportaient plusieurs monuments. La préparation de ces dessins requerrait un travail important dans la mesure où chaque dessin devait être réduit aux justes dimensions par la technique du quadrillage et copié sur la feuille définitive, dont était ensuite tiré le cuivre. Machiavelli avait en outre la charge de contrôler sur place les monuments romains que Seroux avait choisi de copier à partir de gravures déjà existantes, pour en relever et en corriger les éventuelles erreurs et omissions.

Le Bolonais effectua donc principalement un travail de copiste, avec d'ailleurs une grande aisance. Giovanni Gherardo De Rossi rappelle en effet que « dotato di somma fedeltà nel copiare e non avendo a quel tempo veruna sua propria maniera sapea ben adattarsi a rappresentare gli oggetti che gli si presentavano senza punto alterarli »³²⁶.

La première phase du travail pour l'exécution des planches était néanmoins réalisée par Seroux lui-même et consistait dans l'identification des monuments à reproduire, tant grâce aux notes prises durant ses voyages qu'à travers un méticuleux dépouillement bibliographique, qu'il effectuait dans son cabinet et dans les principales bibliothèques de la ville. Collectionneur passionné de livres, il rassemblait surtout « quante Storie delle città nostre ed anche d'oltramontani poteva trovare. Non fu cosa che sfuggisse alle sue diligenti indagini, e le storiche notizie mediante essa raccolta acquistate gli furono di scorta per raccogliere tutt'i lumi che al suo proposito cadeano in acconcio. Queste Storie hanno quasi sempre per autori i cittadini dello stesso paese, e difficilmente più autentiche nozioni possono acquistarsi di quelle che da esse si traggono. Era riuscita la collezione veramente singolare e rara, e formava un complesso di cose importanti, rese più rare dalla loro riunione. »³²⁷

Dans l'inventaire après décès de ses biens, est décrite la « Camera di Libreria » où, dans sept « scansie di albuccio » étaient placés « una quantità di libri storici e letterari da stimarsi dal Perito Libraio ». Il n'existe malheureusement pas de catalogue détaillé de cette bibliothèque, que Seroux fit estimer, avant sa mort, par Mariano De Romanis, pour une valeur de 1800 écus romains environ³²⁸. Elle fut léguée par volonté testamentaire au prince polonais Stanislas Poniatowski, fidèle ami de l'historien de l'art dans les dernières années de sa vie, qui, en échange des livres, verserait un viager mensuel à l'ancien domestique de Seroux, Charles Sept, nommé légataire universel. Mais, peut-être à cause de la mort de ce dernier, les choses ne se déroulèrent pas comme Seroux l'avait souhaité. De Rossi écrit à propos de sa collection de livres : « Egli vi aveva singolare affetto, e si lusingò che dopo morte restasse intatta : vana lusinga ! S'è essa totalmente dispersa. »³²⁹ Entre novembre 1814 et janvier 1815, les livres furent en effet

³²⁶ G.G. De Rossi, *Notizie storiche...*, *op. cit.* p. 22-23.

³²⁷ *Ibid.*, p. 54-55.

³²⁸ ASR, 30 N.C. Ufficio 9, vol. 950, *Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, fol. 321.

³²⁹ G.G. De Rossi, *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 54-55.

vendus, sans catalogue, dans la maison de l'historien de l'art, par De Romanis lui-même, et cela ne manqua pas d'attirer l'attention des principaux érudits de l'époque.

On peut trouver un écho de cette vente dans l'échange épistolaire fébrile entre Leopoldo Cicognara, célèbre bibliophile, et Antonio Canova³³⁰, chargé par le Ferrarais d'acheter des volumes pour sa collection³³¹. « Duolmi moltissimo che sia stata squartata la libreria d'Agincourt, poiché in materia di antiquaria erano molte cose che non vi sovengo, e mi convenivano » écrit Cicognara³³², qui s'empresse de compiler une liste des titres qu'il désirait, tandis que Canova convenait avec De Romanis d'acquérir, dans l'attente de cette liste, toute œuvre qui aurait pu être demandée par d'autres acheteurs potentiels³³³.

Parmi les livres de la très célèbre collection Cicognara³³⁴, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Vaticane³³⁵, on trouve en effet certains volumes ayant appartenu à l'historien de l'art français, qui les avait achetés à Paris à la vente Mariette de 1775³³⁶, ce qui permet donc de dater l'origine de la formation de sa bibliothèque de sa période française³³⁷.

Seroux avait pris des notes sur les monuments observés au cours de ses voyages dans divers cahiers, consacrés à chacune des villes visitées. Ces cahiers n'ont malheureusement pas été conservés, mais il est vraisemblable qu'ils aient été illustrés de croquis des œuvres à faire reproduire. Ses biographes rappellent d'ailleurs ses talents de dessinateur. Peut-être peut-on

³³⁰ L. Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*, éd. G. Venturi, Urbino, Aralia, 1973, p. 179. Venise, 26 novembre 1814 : « Ditemi un poco se sia vero che quel buon vecchio di d'Agincourt sia morto. E se fosse mai vero ditemi chi comprò i suoi libri – e se si vendono, se passano interi in proprietà d'alcuno, se qualche opuscolo si potesse avere facilmente. »

³³¹ V. Malamani, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara, raccolte e pubblicate a cura di Vittorio Malamani*, Città di Castello, Lapi, 1890, p. 42.

³³² L. Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova...*, *op. cit.*, p. 95.

³³³ V. Malamani, *Un'amicizia di Antonio Canova...*, *op. cit.*, p. 42, lettre du 21 janvier 1815 : « Eccovi una nota delle opere che esistono tuttavia nella libreria del d'Agincourt, quasi tutta venduta. Mio fratello è in parola col De Romanis di comperar tutto nel caso che si presenti, nell'intervallo della vostra risposta, qualche amatore desideroso di acquistar queste opere qui segnate : in tanto notatemi quelle che più vi premono : ed io le farò prendere per conto vostro. Quando avenga che la risposta vostra mi tardi a giungere, e si volesse vendere qualche libro, si è già fissato col libraio che quello sarà venduto a voi. Ho preso questo espediente per facilitarvi possibilmente l'acquisto, e per salvarvi dall'aver duplicati meno che sia. Rispondetemi subito. »

³³⁴ L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pise, Capurro, 1821, 2 vol. Cicognara acquiert les collections de Bianconi, Giuseppe Bossi, Thuano, Villoison et Maffei. Sur sa collection, voir P. Fehl, *The Fondo Cicognara in the Vatican Library : inventing the art library of the future*, in *Memory and Oblivion*, éd. W. Reinink, [s.l.], Kluwer, 1999, p. 43-56.

³³⁵ C. Grafinger, « Die Erwerbung der Büchersammlung des grafen Leopoldo Cicognara durch die Biblioteca Apostolica Vaticana », *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, IV (Studi e testi 338), Cité du Vatican, 1990, p. 41-77.

³³⁶ L. Cicognara, *Catalogo ragionato...*, *op. cit.*, vol. I, p. 17, n° 110 ; p. 43, n° 258 ; p. 291, n° 1693. Il s'agit en particulier de *Dialogo della Pittura, intitolato all'Aretino*, publié à Venise en 1557, de *Sculptura or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper* de John Evelyn, publié à Londres en 1662, et de *Figure diseguate, e intagliate a piedi e a cavallo* de Melchior Lorichius (Hambourg, 1626).

³³⁷ Dans une lettre à Morelli du 22 mars 1800, Seroux rappelle qu'il a apporté de France un exemplaire du *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore Cavaliere et Pittore, con l'Arbore della sua vera consanguinità*, Venise, Santo Grillo, 1622, sans doute également acheté à la vente Mariette. Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Marc. It. X, 326 (=6668)*, lettre de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli, Rome, 22 mars 1800.

se faire une idée de la façon dont ces cahiers devaient être composés grâce à quelques feuillets de notes qui semblent plus achevés que les centaines de papiers de dimensions variables dispersés dans tous les *codices* du Vatican. Ces feuillets sont, en règle générale, consacrés à une seule œuvre, comme en témoigne, entre autres exemples, un feuillet de notations stylistiques concernant un panneau du *Museum Christianum* représentant saint Théodore³³⁸. La page est divisée en deux parties : en haut à gauche, se trouve une esquisse du tableau avec l'indication de ses mesures exactes et, à droite, les commentaires de Seroux sur le style de l'œuvre, rédigés en italien. Il s'agit probablement d'un feuillet de notes prises au contact direct de l'œuvre, et mises au propre et en ordre seulement dans un second temps. Il est néanmoins probable que Seroux ait également illustré ses carnets de voyage de rapides croquis, pour mémoriser les œuvres à faire ensuite reproduire par des dessinateurs professionnels³³⁹.

Mais bien qu'il ait été en mesure de dessiner, Seroux ne semble pas avoir participé de manière conséquente à la documentation graphique de l'*Histoire de l'Art*. Henry Loyrette a publié quelques modestes dessins exécutés au trait, représentant la statue de la « Buonissima » de Modène, comme étant de la main de Seroux d'Agincourt, se fondant sur ce que ce dernier avait écrit dans l'*Histoire de l'Art* : « Je l'ai dessiné moi-même sur les lieux; au travers de ses défauts, elle a, dans sa pose et dans sa draperie, la simplicité qui convient au sujet. »³⁴⁰ Pourtant, une lettre adressée à Tiraboschi en février 1779 atteste avec certitude que les dessins de Modène, au nombre desquels celui de la célèbre statue, avaient été réalisés par un « jeune peintre » contacté par l'intermédiaire de Grimaldi³⁴¹. La participation de Seroux en tant que dessinateur doit donc s'être limitée aux tout premiers mois de son voyage en Italie, lorsqu'il n'avait pas encore pris Machiavelli à son service comme copiste, même s'il est certain qu'il employait déjà des dessinateurs professionnels. La citation de l'*Histoire de l'Art* doit alors être entendue comme le fait que Seroux, en visite dans la ville d'Este, avait lui-même commandé les dessins et les avait contrôlés sur les originaux, plutôt qu'il ne les avait exécutés en personne.

D'autres passages de l'*Histoire de l'Art* sont l'occasion pour Seroux de rappeler qu'il a dessiné certains monuments, notamment durant son voyage en Campanie : ainsi un manuscrit de l'abbaye du Mont-Cassin³⁴² et un autre du monastère bénédictin de Cava entre Naples et Salerne³⁴³. Mais

³³⁸ BAV, *Vat. lat.* 9842, fol. 127r.

³³⁹ Daniela Mondini a également étudié un livre ayant appartenu à Seroux, *Le pitture di Bologna* de Malvasia dans l'édition de 1776, dans lequel l'historien de l'art fit relier des pages blanches pour y ajouter des annotations personnelles sur les monuments visités et quelques rapides croquis; D. Mondini, *Le prime tappe...*, *op. cit.*, p. 333. Le livre se trouve actuellement dans la bibliothèque du Prof. Werner Oechslin.

³⁴⁰ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 56.

³⁴¹ Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms., *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84, lettre de Seroux d'Agincourt, Bologne, 22 février 1779.

³⁴² *Histoire de l'Art*, vol. III, pl. LXVIII, p. 76, n° 3 : « J'ai dessiné cette peinture, qui était inédite, dans un manuscrit du monastère des bénédictins du Mont-Cassin, de qui j'ai été reçu avec toute sorte de bontés »; vol. V, pl. LXVIII. Le dessin se trouve à la BAV, *Vat. lat.* 9842, fol. 55r; le calque dont il est tiré au fol. 56r.

³⁴³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 77, pl. LXVIII, n° 4; vol. V, pl. LXVIII. D'autres calques et dessins réa-

dans les deux cas, il s'agit de calques exécutés directement sur les manuscrits et non de véritables dessins de reproduction. Reste qu'une grande partie du matériel napolitain est caractérisée par une incertitude du trait qui pourrait être le fait d'un dessinateur non professionnel, au moins pour les dessins reproduisant des œuvres picturales et des sculptures. Mais, en l'état actuel des recherches, il n'est pas possible d'identifier avec certitude la main de l'historien de l'art, dont la signature n'apparaît qu'une seule fois dans l'immense fonds du Vatican : sur le plan de l'église romaine des Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane³⁴⁴, exécuté avec de nombreuses inexactitudes, à l'encre et à l'aquarelle sur papier et dont l'extrême stylisation n'aide pas à identifier une manière propre à Seroux.

Nul doute, en somme, qu'il préféra s'en remettre, dans toutes les phases du travail, à des dessinateurs professionnels.

Son activité de graveur est en revanche mieux documentée, bien qu'elle se limite à une pratique d'amateur, à un loisir. En effet, à Paris déjà, Seroux s'était exercé à la reproduction à l'eau-forte des dessins de sa collection, travail à vrai dire plutôt modeste. À Rome, il se spécialisa surtout dans les portraits, les caricatures et les reproductions de tableaux de ses amis artistes, qu'il gravait pour en faire cadeau à d'autres amis et à des correspondants, mais il ne semble pas avoir participé de quelque manière que ce soit à la gravure des planches pour l'*Histoire de l'Art*.

Bien qu'il ait professé l'exigence de n'exécuter les reproductions graphiques qu'en présence des originaux, il se servit dans de nombreux cas de gravures déjà existantes, surtout pour les œuvres de la basse antiquité, le plus souvent reproduites dans des textes et des feuilles isolés, et pour les œuvres étrangères, dont l'accès était particulièrement difficile. Il n'en reste pas moins qu'il fit réaliser de très nombreux dessins *ex novo*, y compris d'œuvres déjà reproduites, pour obtenir une plus grande fidélité à leur langage figuratif.

Pour chaque monument, il cherchait systématiquement toutes les citations textuelles ou reproductions antérieures, non seulement afin de contrôler leur degré de fidélité au monument, mais aussi pour documenter leur précédent état de conservation. Pour ce faire, il utilisa largement le fonds des dessins aquarellés d'œuvres d'art romaines que le cardinal Francesco Barberini avait fait exécuter et qui, à l'époque, était encore conservé dans la bibliothèque familiale du palais de la via Quattro Fontane³⁴⁵. D'après la liste des feuilles consultées, que Seroux dressa avec l'indication des anciennes localisations, on peut déduire qu'il l'utilisa principalement pour la documentation des fresques de l'église des Santi Quattro

lisés par Seroux au Mont-Cassin se trouvent à la BAV, *Vat. lat.* 9842, fol. 57r (dessin préparatoire à la planche LXVIII, n° 4, vol. VI), fol. 59r (non gravé) et fol. 60r (non gravé).

³⁴⁴ BAV, *Vat. lat.* 13479, fol. 187.

³⁴⁵ Les dessins aquarellés qui, tout comme le fonds d'Agincourt, ont principalement été utilisés comme source iconographique pour la reconstruction d'édifices ou d'œuvres d'art, ont été en partie reproduits par S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienne, Schroll, 1964. Le fonds graphique se trouve depuis 1902 à la Bibliothèque Apostolique Vaticane.

Coronati, de Santa Cecilia, des Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, des portes de San Paolo, de San Silvestro, de San Martino ai Monti et de la petite église disparue de Saint-Jacques au Colisée³⁴⁶.

Pour les monuments sur lesquels n'existait aucune documentation iconographique, il faisait exécuter les dessins *ex novo*, imposant strictement à ses dessinateurs le calque sur papier vélin lorsqu'il s'agissait d'œuvres picturales ou provenant de manuscrits.

Pour les œuvres non romaines, il se créa un dense réseau de correspondants, parmi lesquels apparaissent, entre autres, les noms de Stefano Borgia, Leonardo Massimiliano de' Vegni, Lord Camelford, le comte de Choiseul-Gouffier, Jacques-Gabriel Pouillard, Charles Worsley et l'architecte ravennate Camillo Morigia³⁴⁷. En 1806, il demandait à encore son ami Vivant Denon, directeur général du *Musée Napoléon*, de lui procurer les dessins des panneaux latéraux du polyptyque de Gand, de Hubert et Jan van Eyck, qui étaient restés à leur emplacement d'origine tandis que les parties centrales avaient été transportées à Paris³⁴⁸.

Les correspondants de Seroux, nobles voyageurs, diplomates, personnalités de la curie et érudits, faisaient donc exécuter par des artistes locaux les dessins demandés. Mais il arrivait régulièrement que l'historien de l'art commande directement des dessins, même lorsqu'il s'agissait de monuments non romains. Cela se produisit surtout dans les années 1780, alors qu'il n'avait pas encore subi la perte de ses rentes françaises et qu'il était encore en mesure de financer les voyages de ses copistes.

³⁴⁶ BAV, *Vat. lat.* 9849, fol. 39 : « Peintures des différentes Eglises de Rome dessinées par le cardinal F. Barberini dans les livres près de la bib. Barberini. » Voir aussi fol. 53v et 67r. L'exemple de l'église disparue de Saint-Jacques au Colisée démontre bien que les dessins de la bibliothèque Barberini, puis ceux de Seroux, ont constitué une source iconographique importante pour la reconstruction d'un cycle de fresques disparues. Voir S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1291-1431)*, Rome, Argos, 1992, p. 383-386, 392-393, n° 27-35; F. Marcelli, « Un ciclo jacoepo "inedito" e l'icona del Santo Salvatore, nella chiesa ospitaliera di San Giacomo al Colosseo in Roma », *Compostella. Rivista del Centro italiano di studi compostelliani*, XXII, 1, 1997, p. 18-22; G. Capitelli, « L'"ignobil masso" : la perdita chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica », *Roma moderna e contemporanea*, VI, 1-2, 1998, p. 57-81.

³⁴⁷ Les noms de ces correspondants ont été retrouvés grâce aux travaux attentifs de H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 43, auquel je renvoie. Morigia, que Loyrette ne nomme pas, est cité par Seroux, *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 37, n. a.

³⁴⁸ *Vivant Denon, directeur des Musées sous le consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, éd. M.-A. Dupuy, I. Le Masne de Chermont, Paris, éditions de la Réunion des Musées de France, vol. I, 1999, p. 310, n° 794. Les dessins furent exécutés par Joseph Paelink et n'ont pas été conservés. La partie centrale du polyptyque fut replacée sur l'autel de la cathédrale Saint-Bavon en 1816, mais le panneau des Juges intègres reproduit par Seroux d'Agincourt a été volé en 1934 et il est aujourd'hui remplacé par une copie. Retrouver les dessins qui devaient être accompagnés des calques directs aurait donc été d'un grand intérêt. Vivant Denon, profitant de l'occasion, écrivit une lettre de remerciement à Gand, pour demander en outre où étaient conservés les panneaux latéraux qu'il voulait pour le *Musée Napoléon*; *ibid.*, p. 324-325, n° 835.

Les Dessinateurs

Dans la première phase du travail, Seroux eut principalement recours aux jeunes pensionnaires de l'Académie de France, les encourageant ainsi dans leurs études³⁴⁹.

L'un des premiers à avoir collaboré aux fameuses planches fut Pierre Peyron : tandis qu'il s'apprêtait à faire un voyage à Venise à l'automne 1780, il fut expressément chargé d'exécuter certains dessins d'après des tableaux que Seroux avait vus en personne au cours de l'été de l'année précédente. La présence de Peyron dans la cité lagunaire est en effet attestée entre octobre et novembre 1780³⁵⁰ et il y exécuta pour l'*Histoire de l'Art* quelques dessins, perdus, d'après deux toiles de Lazzaro Bastiani représentant des épisodes de la vie de saint Jérôme, attribuées à l'époque à Carpaccio et conservées dans la Scuola di San Girolamo³⁵¹.

Les tableaux avaient particulièrement plu à Seroux, qui y décelait une analogie avec la peinture d'Eustache Le Sueur du cloître des chartreux de Paris³⁵². Sur le chemin du retour, Peyron s'arrêta à Bologne, d'où il rapporta à Rome une gravure de la fresque de l'église de la Madonna del Monte attribuée à Lianori³⁵³, actuellement conservée à la Chartreuse de Bologne³⁵⁴ et reproduite à la planche CLIX du volume VI de l'*Histoire de l'Art*³⁵⁵.

Mais la participation de Peyron au rassemblement du matériel documentaire de l'*Histoire de l'Art* fut plus importante. En effet, comme on peut le lire dans une note inédite de la main de Seroux, il exécuta aussi à Venise des calques des œuvres de Carpaccio à la Scuola degli Schiavoni et un

³⁴⁹ *Correspondance des Directeurs*, XIV, p. 73, lettre de Vien à d'Angiviller du 27 décembre 1780. La lettre concerne l'autorisation accordée par d'Angiviller à Segla de pouvoir prolonger de quelques mois son séjour à l'Académie pour pouvoir exécuter le buste de Poussin commandé par Seroux d'Agincourt : « [...] la grâce que vous accorderiez au Sr. Ségla alégeroit les frais de M. d'Agincourt. D'ailleurs, Monsieur, vous devez connoître le cœur de votre ami; je puis vous assurer que, de ma connoissance, sans compter les dépenses extraordinaires [*sic*] que sa longue maladie lui occasionne, il rend de grands services à de jeunes artistes; il les a même soutenus dans leurs maladies qui n'ont pas été moins longues que la sienne. »

³⁵⁰ P. Rosenberg, U. van de Sandt, *Pierre Peyron 1744-1818*, Paris, Arthena, 1983, p. 106, n° 81.

³⁵¹ *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLIII, n° 13-14.

³⁵² *Ibid.*, vol. II, p. 133, pl. CLXI : « Le dessin de ces deux tableaux fait admirer une telle correction, une telle finesse, l'expression est si naturelle, le sentiment de la piété si fidèlement et si vivement rendu, que je ne me souviens pas d'avoir rien vu qui en approche, si ce n'est les touchantes peintures dont notre Le Sueur a orné le cloître des Chartreux de Paris »; n. a : « M. Peyron, qui a eu la complaisance de dessiner ces peintures pour moi, a été frappé de cette ressemblance, en les comparant à celle du peintre français. »

³⁵³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 151, pl. CLIX : « Cette peinture, exécutée à fresque, se voit près de Bologne, hors de la porte de San Mammolo, au-dessus de l'ancienne église de la Madonna del Monte. Elle était inédite. J'en dois la gravure à M. Peyron, l'un des peintres les plus distingués de l'école Française actuelle. » Il n'est pas absolument sûr que le même Peyron ait gravé la fresque, comme le soutiennent Rosenberg et van de Sandt (P. Rosenberg, U. van de Sandt, *Pierre Peyron...*, *op. cit.*, p. 106) qui font également l'hypothèse d'une plus ample collaboration de Peyron en tant que graveur à l'*Histoire de l'Art*; à moins que le peintre n'ait simplement procuré à Seroux une gravure déjà existante ensuite copiée par Machiavelli. Malheureusement le matériel préparatoire de la planche CLIX n'est pas conservé dans le fonds du Vatican.

³⁵⁴ La fresque fut détachée en 1811 et transportée dans l'un des cloîtres de la chartreuse; J. Massa, « La Madonna della Certosa di Bologna », *Strenna Storica Bolognese*, XX, XXIII, 1970, p. 154.

³⁵⁵ *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLIX.

dessin d'après un tableau représentant une « vecchia a sedere » attribuée au Titien³⁵⁶ – peut-être la *Vielle* de Giorgione ? –, dont malheureusement aucun ne nous est parvenu.

Comme l'a déjà souligné Henry Loyrette, il manque dans le fonds du matériel préparatoire pour l'*Histoire de l'Art* les dessins réalisés par les artistes les plus célèbres, comme ceux, déjà mentionnés, de Peyron, mais aussi ceux de Canova et Camuccini³⁵⁷. Compte tenu de l'habitude de Seroux d'offrir les œuvres de ses différentes collections à ses amis et correspondants, il est fort probable qu'ils ne faisaient déjà plus partie du *corpus* au moment où le matériel est entré à la Bibliothèque Vaticane. Au demeurant, les dessins des trois artistes avaient été réalisés pour les planches du volume VI de l'*Histoire de l'Art*, consacré à la peinture du XIV^e au XVI^e siècle, pour lequel la quasi totalité du matériel préparatoire fait malheureusement défaut³⁵⁸.

Pratiquement « contraint » par l'histoire à enquêter sur une production artistique qui n'offrait à ses yeux que peu ou rien à imiter, Seroux consacre les planches les plus belles et les plus soignées à la peinture qu'il appréciait le plus, contribuant ainsi à la naissance du concept de « Renaissance »³⁵⁹. Les planches du volume VI sont en effet principalement consacrées à des tableaux considérés individuellement et il est aisé d'imaginer que leurs dessins préparatoires, exécutés pour la plupart par des artistes qui, dans la première décennie du XIX^e siècle, étaient désormais réputés, aient ainsi acquis une certaine valeur et qu'ils aient donc été vendus ou offerts.

Antonio Canova réalisa le dessin du tableau d'Antonio da Saliba au Palais des doges de Venise, à l'époque attribué à Antonello da Messina, et qui fut gravé sur la planche intitulée *Invention et pratique de la peinture à l'huile*, ainsi que les panneaux latéraux du polyptyque de Gand³⁶⁰. Comme je l'ai déjà évoqué, c'est grâce à l'intercession de Vivant Denon que Seroux reçut de Gand les dessins du panneau des Juges intègres, portrait présumé des frères van Eyck; mais ils n'arrivèrent qu'en 1806, alors que les cuivres de l'*Histoire de l'Art* avaient déjà été envoyés depuis un an à Paris pour l'impression. C'est pourquoï, dans une lettre adressée à Dufourny, Seroux

³⁵⁶ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 61r. Dans une liste des dessins d'œuvres vénitiennes établie par Seroux, on peut lire : « Due calchi fatti da Mr. Peyron, uno con morto con frati attorno. l'altro un frate in piedi con frati genuflessi »; « Vittore Carpaccio due disegni da Mr. Peyron, una la comunione di S. Girolamo, l'altro S. Girolamo morto nella scuola di S. Girolamo »; « Tiziano disegno di una vecchia a sedere di Mr. Peyron ».

³⁵⁷ H. Loyrette « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 41.

³⁵⁸ À quelques exceptions près, les dessins ne sont plus conservés à partir de la planche CXVII du volume VI de l'*Histoire de l'Art*.

³⁵⁹ Selon Bullen, on doit l'invention du concept de Renaissance, non à Michelet, auquel elle a été attribuée par Lucien Febvre, mais plutôt à Seroux d'Agincourt, qui dans la « Préface » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. iii) utilise le terme « Renaissance » pour identifier l'art entre le Moyen Âge et l'époque moderne, introduisant ainsi dans l'historiographie « the term which would revolutionize our way of perceiving the history of the West »; J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 33.

³⁶⁰ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 168, pl. CLXXII, n° 3 : « Je dois le dessin de ce tableau à M. Canova, l'un des sculpteurs les plus célèbres du siècle, qui unissant au maniement du ciseau celui du pinceau, peint aussi, parfois, avec cette vigueur et cette vérité de coloris si naturelles chez les Vénitiens ses compatriotes. »

avait chargé l'architecte de s'occuper des modifications de la planche rendues nécessaires par l'ajout des nouvelles images³⁶¹. Les dessins furent exécutés par l'élève belge de David, Joseph Paelink, deux ans avant son départ pour Rome comme boursier³⁶².

La planche était donc déjà prête depuis longtemps et sans doute Canova exécuta-t-il le dessin alors qu'il venait de rentrer en Vénétie après un premier séjour romain. Le jeune sculpteur séjourna en effet à Rome entre octobre 1779 et janvier 1780, puis de nouveau entre février et juin 1780³⁶³, et il est assez probable que Seroux l'ait rencontré aux réunions du prince Abbondio Rezzonico et l'ait chargé, à cette occasion, de copier ce que l'on considérait alors comme l'unique œuvre vénitienne d'Antonello da Messina. Depuis longtemps d'ailleurs, la critique attribue l'intérêt de Canova pour l'art des " primitifs " à cette rencontre avec Seroux d'Agincourt. C'est ainsi que dès 1957 Carlo Ludovico Ragghianti, bien que sans connaître le rapport effectif entre les deux hommes, en formule l'hypothèse comme très probable³⁶⁴.

C'est en revanche à Vincenzo Camuccini, « jeune peintre romain de grande espérance »³⁶⁵, que revint l'honneur de calquer sur l'original quelques visages du *Jugement Dernier* du " divin " Michel-Ange, qui figurent en dimensions réduites au bas de la planche CLXXX du volume VI. Camuccini réalisa en effet, à partir de 1787, certaines séries de dessins d'après des auteurs anciens, dont la plus importante est précisément celle consacrée au Michel-Ange de la Sixtine et plus particulièrement à son *Jugement Dernier*, exécutée dans la dernière décennie du siècle³⁶⁶. Les visages gravés sur la planche de l'*Histoire de l'Art* sont en fait tirés d'un volume de dessins du fonds du peintre³⁶⁷. Seroux fit donc reproduire des dessins déjà réalisés pour son propre compte par Camuccini, comme en témoigne la présence d'un calque exécuté d'après un dessin représentant le détail du groupe des anges portant la colonne dans le *codex Vat. lat.* 9840, feuille qui fut ensuite écartée au moment de la publication³⁶⁸.

³⁶¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 3v, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, 31 mai 1809 : « *Pl. CLXXII. Peinture à l'huile* : M. du-Fourny aura eu la bonté, comme il me l'a marqué, de faire sur cette planche le changement convenu pour y placer le portrait de Jean de Bruges. »

³⁶² D. Coeckelberghs, *Les peintres belges à Rome...*, *op. cit.* p. 246; R. Kerremans, *Joseph Paelinck*, in *1770-1830. Autour du Néo-classicisme en Belgique*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, 1985-1986, éd. D. Coeckelberghs et P. Loze, Bruxelles, La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles-L'Association du Patrimoine Artistique-Le Musée d'Ixelles, 1985, p. 194.

³⁶³ Sur ce voyage à Rome, voir A. Canova, *I Quaderni di viaggio (1779-1780)*, éd. E. Bassi, Venise-Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959.

³⁶⁴ C.L. Ragghianti, « Canova e i " primitivi " », *Critica d'Arte*, 22, 1957, p. 42-50.

³⁶⁵ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 169, n. d, pl. CLXXX.

³⁶⁶ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome, Stabilimento tipografico italiano, 1875, p. 22-24.

³⁶⁷ En partie reproduit dans *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogue de l'exposition de Rome, 1978, éd. G. Piantoni De Angelis, Rome, De Luca, 1978, p. 11-13, n° 11-21.

³⁶⁸ Le dessin de Camuccini associe l'intérêt pour les études physiognomoniques et l'attention à l'état de conservation de l'œuvre. Gianna Piantoni met en effet en évidence la proposition de nettoyage de la fresque soumise en 1821 à l'Académie de San Luca par le peintre qui avait déjà effectué un sondage sur le groupe des anges portant la colonne; *Vincenzo Camuccini (1771-1844)...*, *op. cit.*, p. 11.

Les dessinateurs des différents monuments ne sont malheureusement pas toujours nommés par Seroux dans l'*Histoire de l'Art*, à l'exception des architectes dont les noms apparaissent beaucoup plus systématiquement que ceux des auteurs des deux autres sections. Outre le fait qu'il les mentionne dans les commentaires de chaque planche, Seroux réunit la plupart de leurs noms dans une note établie peu de temps avant la publication :

Outre les occasions particulières que j'ai eues dans le cours de mon ouvrage, de citer ces artistes avec les éloges qui leur sont dus, je me fais un plaisir de réunir ici leurs noms, autant du moins que ma mémoire peut me les fournir. Ce sont MM. Soufflot, Rondelet, Bélissart, Le Magne, Paris, Percier, Dufourny, De Seine, Després, Le Grand, Molinos, Vandoyer, Lannoy, Guyot, Norry, Renard, Le Mounier, Marreux, Michaut, Cassas, Dubut.

D'autres artistes aussi distingués, MM. Vien, Fragonard, Peyron, Perrin, Dumont, peintres, et M. Giraud, sculpteur, ont, dans une circonstance amenée par les crises politiques, réuni les soins que peut accorder l'amitié, à ceux de plusieurs gens de lettres qui m'avaient aussi conservé la leur, tels que MM. Du Theil, De Sacy, Dolomieu, Barthélemy, Domicille, De Saillant, Coste et Bessons de Surgy.³⁶⁹

Il s'agit exclusivement des artistes français, et pas seulement les architectes, qui d'une manière ou d'une autre avaient participé aux recherches pour l'*Histoire de l'Art*.

La section consacrée à l'architecture, la plus technique des trois, requerrait tout particulièrement des dessinateurs spécialisés, capables de mesurer l'édifice dessiné et, le cas échéant, d'en faire le relevé. Les planches de l'*Histoire de l'Art* ne reproduisent en effet que des plans et des coupes, à l'exception de quelques belles vues dont celles que dessina Desprez³⁷⁰.

Les jeunes collaborateurs de Seroux qui dessinaient des œuvres romaines se consacraient également au cours de leurs voyages à travers l'Italie à la " découverte " des monuments médiévaux qui pouvaient se révéler utiles à l'historien de l'art. Parfois, au contraire, c'était Seroux lui-même qui leur signalait les édifices à reproduire *ex novo* ou qui leur fournissait une gravure déjà réalisée à contrôler sur place :

J'ai trouvé [...] d'utiles secours auprès de plusieurs architectes français, jeunes lorsque j'ai commencé à les connaître, et aujourd'hui très habiles professeurs. Pour prix de l'intérêt qu'ils n'ont cessé de me voir prendre à leurs travaux durant mon long séjour en Italie, ils ont eu la complaisance, lorsqu'ils ont découvert dans leurs voyages des monuments qu'ils ont jugés utiles à mon entreprise, d'en faire des dessins, ou de vérifier la fidélité de ceux que je possédais déjà, et que je leur avais confiés. Ces vérifications faites attentivement m'ont été d'autant plus utiles, que les monuments du temps de la décadence, publiés avant moi par d'autres écrivains, ont souvent été dessinés avec beaucoup de négligence, et qu'il n'en est pas de ces édifices comme de ceux du bon temps où une partie est toujours semblable à la partie correspondante : l'irrégularité et les bizarreries de ceux dont je me suis occupé, imposent au dessinateur l'obligation d'en saisir

³⁶⁹ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 37, n. a.

³⁷⁰ *Ibid.*, vol. IV, pl. LXII.

tous les détails, comme à l'historien celle de faire mention de toutes les différences.³⁷¹

Bien qu'il n'y ait pas encore eu, à quelques exceptions près, d'études sur l'activité postérieure, tant théorique que concrète, des différents architectes qui pendant leur jeunesse ont collaboré avec Seroux d'Agincourt, on peut émettre l'hypothèse que cet épisode romain ait été le point de départ, pour beaucoup d'entre eux, d'un intérêt pour l'architecture médiévale, certainement approfondi ensuite à leur retour en France, ce qui implique que l'on puisse élargir le domaine d'influence de l'*Histoire de l'Art* à l'architecture contemporaine.

À peine s'était-il installé à Rome que Seroux s'adressa aux pensionnaires Desprez, Deseine et Delannoy, dont la participation à l'*Histoire de l'Art* a été retracée par Henry Loyrette. De François-Jacques Delannoy, lauréat du *Prix de Rome* en 1777, on ne connaît que des dessins plus tardifs de la cathédrale Notre-Dame de Paris³⁷².

Louis-Étienne Deseine, frère du sculpteur de plus grand renom Louis-Pierre et lui aussi pensionnaire, séjourna en Italie de 1777 à janvier 1782 et réalisa pour l'*Histoire de l'Art* certains relevés de Saint-Paul-hors-les-Murs ainsi que l'élévation du portail de Santa Maria Novella à Florence³⁷³.

Louis-Jean Desprez est certainement celui des trois qui connut la plus grande renommée. Né à Auxerre en 1743, il arriva en Italie en 1777 en tant que lauréat du très envié *Prix de Rome*. La même année, il fit un voyage en Italie du Sud, accompagné de Vivant Denon, Claude-Louis Châtelet et Jean-Augustin Renard pour dessiner certaines illustrations du *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile* de La Borde et Saint-Non³⁷⁴. Dessinateur d'architecture, de paysage, scénographe et graveur, il collabora avec Seroux de 1780 à 1784, date à laquelle l'historien de l'art français le présenta à Gustave III de Suède, qui, « occupé du soin de faire fleurir les arts dans ses états, avait pris ce dernier à son service »³⁷⁵.

Décrit par Seroux comme un auteur doté d'un « talent extraordinaire, non seulement dans l'invention de ses projets d'architecture, mais dans ses dessins de paysage et de marine »³⁷⁶, Desprez dessina l'une des plus belles

³⁷¹ *Ibid.*, vol. I, p. 37, n. a.

³⁷² On peut encore voir à Paris la *Galerie Vivienne* de Delannoy; L. Mascoli, *Sur la route de Rome : l'arrêt à Lyon d'un pensionnaire de l'Académie de France, François-Jacques Delannoy*, in *Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art*, éd. D. Ternois-M.F. Pérez-G. Chomer, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984; *Dessins et Sciences, XVII-XVIII^e siècles*, catalogue de l'exposition de Paris, 1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984.

³⁷³ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 43. Élève de Billaudel, Louis-Étienne Deseine remporta le *Prix de Rome* en 1777, et il quitta l'Académie en 1782. Il mourut peu après son retour à Paris; G. Le Chatelier, *L.-P. Deseine statuaire. 1749-1822. Sa vie et son œuvre*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1906. *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 3, pl. IV, n. 9-10 : « Les dessins de cette planche, ainsi que ceux des trois qui suivent, ont été faits avec beaucoup de soin par M. Deseine, architecte français que la mort a trop tôt enlevé à son art. »

³⁷⁴ P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbate di Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicile" : la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Naples, Electa, 1995, p. 80-84.

³⁷⁵ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 73, n. a, pl. XLII.

³⁷⁶ *Ibidem*.

planches de l'*Histoire de l'Art* : la vue de la place Saint-Pierre³⁷⁷, publiée par Loyrette³⁷⁸ qui lui attribue également, avec raison, de nombreux autres dessins de monuments romains, comme les relevés de San Clemente, de l'abbaye des Tre Fontane, les plans et les coupes de Saint-Pierre, la vue de l'intérieur du Panthéon, de Saint-Paul-hors-les-Murs et de Sainte-Marie-Majeure³⁷⁹.

Charles Norry, l'un des collaborateurs les plus assidus de Charles de Wailly et futur Inspecteur Général des Bâtiments civils en 1812³⁸⁰, réalisa pour l'*Histoire de l'Art*, avec Legrand, Molinos et Dufourny, le relevé du temple Malatesta de Rimini, ainsi que quelques dessins de l'église San Pietro de Pérouse et de la cathédrale de Bénévent³⁸¹. Jacques Guillaume Legrand, élève de Clérisseau dont il réalisa un célèbre portrait au crayon³⁸², dessina pour l'historien de l'art, avec son collègue Molinos, l'église Sant'Andrea de Mantoue³⁸³. Enfin, Bélissart réalisa certains dessins d'après des monuments siciliens³⁸⁴. Tous les auteurs cités jusqu'ici collaborèrent à l'*Histoire de l'Art* dans les premières années de la décennie 1790, avant de quitter définitivement l'Italie. Bélissart, Legrand et Molinos, sur une suggestion de Seroux, avaient de plus manifesté un intérêt particulier pour la construction de la voûte en vases de terre cuite de San Vitale de Ravenne. Seroux avait envoyé à Bélissart à Paris quelques exemplaires de ces vases, afin qu'il en fasse l'objet d'une communication à l'Académie d'Architecture :

Je remis, en 1783, plusieurs vases de ceux de la petite espèce employés à *S. Vitale* et à *S. Stephano Rotondo*, à M. Bélissart, en le priant d'en faire auprès de l'académie d'architecture l'objet d'un rapport qui aurait pu à cette époque offrir quelque chose de nouveau : je ne sais ce qui a été fait; mais j'ai appris que d'autres architectes français, entre autres MM. de Saint-Far, Le Grand, Molinos, qui ont bien voulu m'écrire à ce sujet de Ravenne même, ont employé avec succès des vases de ce genre dans des constructions importantes.³⁸⁵

Au nombre des architectes italiens qui collaborèrent à l'*Histoire de l'Art*, on compte Alessandro Emanuele Marvuglia, qui fournit quelques dessins

³⁷⁷ Le dessin se trouve à la BAV, *Vat. lat.* 9839, I, fol. 48r, et est publié in H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 49, fig. 18.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 49, fig. 18.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 43. Sur Desprez, voir *La Chimère de Monsieur Desprez*, catalogue de l'exposition de Paris, 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994; on connaît surtout de Desprez ses dessins de monuments funéraires exécutés à Rome avant son départ pour la Suède, et également des gravures à l'eau-forte; R. Michel, *Tombeaux*, in *La Chimère...*, *op. cit.*, p. 155-174.

³⁸⁰ Charles de Wailly, *Peintre-Architecte dans l'Europe des Lumières*, catalogue de l'exposition de Paris, 1979, Paris, édition de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1979.

³⁸¹ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 43.

³⁸² Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), *dessins du Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg*, catalogue de l'exposition de Paris, 1995, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 169.

³⁸³ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 43.

³⁸⁴ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 7, pl. IX, n° 20 : « Plan et coupe d'une catacombe ou cimetière des Sarrasins, située à Taormine en Sicile [...]. M. Bellissard, architecte français fort instruit, de qui je tiens ce dessin, avait reconnu le caractère sarrasin ou arabe de ce monument, par son analogie avec d'autres du même genre qu'il avait observés en Espagne, à Grenade si long-tems habitée par les Arabes. »

³⁸⁵ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 37, n. a, pl. XXIII.

de la Zisa, Paolo Mescoli, qui réalisa les très beaux dessins aquarellés des églises San Michele et San Giovanni de Pavie³⁸⁶, Gaetano Stegani, auteur des dessins de la forteresse de Rimini, le peu connu Ruffillo Righini de Forlimpopoli, qui dessina diverses églises de Bologne et de Ravenne, dont San Vitale, et enfin l'architecte Giovanni Antolini³⁸⁷. Ce dernier exécuta les dessins du Sacro Speco de Subiaco, qu'il visita entre 1782 et 1783, probablement en compagnie de Seroux d'Agincourt.

Pierre-Adrien Pâris occupe une place à part : il fut le collaborateur de Seroux lors de son second voyage en Italie, en 1783, et devint son ami fidèle à l'époque de son séjour suivant, qui coïncide par ailleurs avec son bref passage à la direction de l'Académie de France en 1807. Royaliste convaincu, Pâris trouvait dans les soirées passées en compagnie de son cher ami son seul répit à ses charges officielles, parmi lesquelles lui était particulièrement pénible celle d'organiser la mise en caisses et le déménagement de la collection d'antiquités de la Villa Borghèse acquise par le gouvernement français³⁸⁸.

Enfin, Léon Dufourny, déjà mentionné à plusieurs reprises, collabora régulièrement avec Seroux au cours de son long séjour en Italie. Son nom est celui le plus souvent cité, comme dessinateur des planches d'architecture, mais il faut souligner que c'est lui qui s'occupa, à partir de 1809, de l'édition imprimée de *l'Histoire de l'Art* et qu'il eut alors la possibilité de combler les omissions de Seroux, au moins en ce qui concernait sa propre participation.

Arrivé en Italie en 1781, Dufourny entra immédiatement en relation avec Seroux d'Agincourt, réalisant ou faisant exécuter pour *l'Histoire de l'Art* de très nombreux dessins. Le premier est probablement le relevé du Tombeau des Scipions, qui venait d'être retrouvé près de la porte San Sebastiano³⁸⁹. En juillet 1783, envoyé en Vénétie et sur la côte Adriatique pour y étudier les monuments médiévaux, il gagna l'Istrie où il rejoignit Cassas. Il rapporta de son voyage quelques dessins du dôme et de l'église de Santa Caterina à Pola, de la cathédrale et de l'église Santa Fosca à Torcello, des baptistères de Cittanuova et de Parenzo, de la maison de Pétrarque à Arquà, de celle de l'Arioste à Ferrare³⁹⁰ et de la cathédrale de San Ciriaco à Ancône³⁹¹. De passage à Modène, Dufourny fut présenté par Se-

³⁸⁶ *Ibid.*, vol. III, p. 20, pl. XXIV, n° 15 : « Les dessins de l'église de St. Michel, faits avec beaucoup de soin et d'exactitude par M. Paul Mescoli, habile architecte de Pavie, m'ont été transmis par M. le marquis Malaspina, aussi distingué par son goût pour les arts, que par ses connaissances. »

³⁸⁷ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 43.

³⁸⁸ M.A. Castan, « Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Pâris dessinateur du cabinet de Louis XVI », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, Paris, 1885, p. 200. Sur le séjour de Pâris à Rome, voir P. Pinon, « L'architecte P.-A. Pâris à Rome et l'administration napoléonienne (1810-1812) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, p. 143-158; Id., *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento : Pierre-Adrien Pâris e gli altri*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, éd. Cesare De Seta, Naples, Electa, 2001, p. 74-80.

³⁸⁹ BAV, *Vat. lat.* 13479, fol. 58. Dans la partie inférieure de la page, une annotation à la plume : « L. Du Fourny F. Romae 1782 ». H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 44.

³⁹⁰ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 89, pl. LXXII, n° 10 et 18. Les dessins sont datés de 1783.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 22-23, pl. XXV-XXVII.

roux à Tiraboschi³⁹² et, à Florence, il dessina le plan et l'élévation de l'église de San Miniato³⁹³.

Médiocre dessinateur mais observateur très attentif et très cultivé, Dufourny ne réalisa pas toujours en personne les dessins et en Italie il fit souvent appel à son collègue Louis-Pierre Félix, qui travailla pour lui entre 1788 et 1792³⁹⁴. De 1789 à 1793, il s'installa en Sicile et son journal, récemment publié en traduction italienne³⁹⁵, mentionne ses visites attentives des monuments médiévaux, souvent dessinés expressément pour Seroux. Ce dernier l'avait en effet chargé de vérifier sur place l'exactitude d'une gravure du Dôme de Monreale que l'architecte visita le 21 juillet 1789³⁹⁶, mais le journal porte aussi des annotations de dessins commandés par Seroux au peintre local Filippo Ferreri : quelques mosaïques de la Martorana, un panneau en mosaïque et le grand candélabre roman en marbre de la Chapelle Palatine, la *Madonna dell'Umiltà* de la confrérie San Nicola Reale de San Francesco et un triptyque du XV^e siècle aujourd'hui conservé au musée diocésain de Palerme³⁹⁷. Dufourny écrit d'ailleurs le 27 février 1791, juste avant de confier définitivement la commande à Ferreri :

In mattinata ho visitato col pittore diverse chiese per vedere opere di pittura antica che potrebbero essere utili all'opera di M. D'Agincourt. Al monastero detto del *Cancelliere* ho trovato una Madonna detta *dell'Imperlata* donata al monastero nel 1171 dal suo fondatore Tommaso Ajello. Al monastero di Monte Vergine ho visto un'altra Madonna donata dal Conte Ruggero verso il 1071. Entrambe queste madonne hanno caratteristiche di grande venustà e devono effettivamente essere antiche perché lo erano già al tempo dei Normanni. A Sant'Agostino si trova una *Madonna del Soccorso* che è molto antica, ma di datazione incerta. Allo Spirito Santo ho visto un buon quadro dello Zoppo di Gangi, la volta del Monrealese e, nel cortile, un antico bassorilievo raffigurante San Giorgio, di epoca incerta. Non molto distante scoprii la chiesa di San Marco dei *Chierici minori* che ancora non conoscevo, ma che è interessante per il suo stile, nel genere della Madonna de' *Miracoli* [...]. *S.a. Cristina la vecchia* all'ospizio dei pellegrini merita attenzione per la sua antichità. Essa risale all'arcivescovo Gualtiero verso il 1171. La Madonna dell'Itria presso la *Porta di Castro* custodisce tre dipinti antichi dei quali ho potuto vederne solo uno, che era però ritoccato e quindi poco adatto al mio obiettivo. Infine conclusi il mio giro con la cappella di S. Pietro al Palazzo, dove esaminai con cura i dipinti a mosaici, il candelabro di marmo e altri oggetti che mi propongo di far disegnare per l'opera di M. D'Agincourt.³⁹⁸

³⁹² Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84, lettre de Seroux d'Agincourt à Girolamo Tiraboschi, Rome, 15 juillet 1786.

³⁹³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 22, pl. XXV, n. 26.

³⁹⁴ G. Bresc-Bautier, *Architettura e politica : Léon Dufourny a Palermo (1789-1793)*, in L. Dufourny, *Diario di un giacobino a Palermo, 1789-1793*, Palerme, Fondazione Lauro Chiazzese della Sicilcassa, 1991, p. 3, n. 2.

³⁹⁵ L. Dufourny, *Diario di un giacobino...*, *op. cit.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 82.

³⁹⁷ G. Bresc-Bautier, *Architettura e politica...*, *op. cit.*, p. 48.

³⁹⁸ *Ibidem.*

À l'exception de Peyron, Canova et Camuccini, les auteurs de dessins reproduits dans les planches des sections de sculpture et de peinture sont en revanche rarement cités. Parmi eux, figure un dessinateur orientaliste de renom, Louis-François Cassas, auteur du dessin du piédestal de la colonne théodosienne de Constantinople, désormais détruite, reproduit à la planche XI du volume IV et qui n'avait jamais été gravé auparavant³⁹⁹.

Seroux avait connu le dessinateur au cours de son voyage en Italie, entre 1779 et 1783. Élève de l'Académie de dessins à Paris, Cassas avait étudié avec Lagranée le jeune et Le Prince. Aidé par le duc de Rohan-Chabot, il voyagea en Italie, en Istrie et en Dalmatie et certains de ses dessins réalisés en 1782 en Sicile furent gravés dans le *Voyage pittoresque* de l'Abbé de Saint-Non⁴⁰⁰. En 1784, il partit pour la Turquie avec la suite de l'ambassadeur français à Constantinople, Choiseul-Gouffier⁴⁰¹. Il n'y resta que quelques semaines⁴⁰², avant d'entreprendre, aux frais de l'ambassadeur, un voyage, qui dura jusqu'en 1787, dans les îles de l'archipel, en Égypte, en Syrie et en Troade. Le dessin pour l'*Histoire de l'Art* doit donc être daté de 1784⁴⁰³. C'est en revanche de l'époque de son voyage en Italie méridionale (1782), alors qu'il recueillait également des dessins pour Saint-Non, que sont datables les dessins préparatoires de la planche LIII du volume IV, consacrée à l'arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon à Naples, dessinés en collaboration avec le « dessinateur du corps de l'artillerie » Mareux⁴⁰⁴. Mais Cassas dut également exécuter quelques dessins pour Seroux pendant son voyage en Istrie, comme on peut le déduire d'une lettre adressée par l'historien de l'art à Dufourny en 1809⁴⁰⁵.

À Constantinople, le comte de Choiseul-Gouffier fit également exécuter quelques dessins pour Seroux d'Agincourt à un autre de ses dessinateurs, Louis François Sébastien Fauvel, qui demeura dans la cité turque entre 1785 et 1786⁴⁰⁶. Avec l'aide de Le Chevalier, qui en supervisa l'exécution,

³⁹⁹ BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 30r. Encre et aquarelle sur papier blanc, 101 x 234 mm. *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 42, n. b, pl. XI : « Quant aux dessins du piédestal et de ses ornemens, seuls restes de ce grand monument, je les dois à M. Cassas, artiste français, dont on connaît les talens, et qui a séjourné à Constantinople, où il a vainement cherché, ainsi que beaucoup d'autres voyageurs, les débris de la colonne même. »

⁴⁰⁰ P. Lamers, *Il viaggio nel Sud...*, *op. cit.*, p. 95, n. 337; p. 108-110, n° 9-16. Selon Lamers, Cassas n'entreprit pas son voyage en Italie méridionale pour le compte de Saint-Non, et ce n'est qu'à son retour que l'abbé lui demanda quelques dessins à publier.

⁴⁰¹ Auteur du *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, [s. n.], 1782-1824, 2 vol.

⁴⁰² A. Boppe, *Les peintres du Bosphore au XVIII^e siècle*, Courbevoie, ACR éd., 1989, p. 196-210.

⁴⁰³ Sur Cassas, voir H. Boucher, « Louis-François Cassas », *Gazette des Beaux-Arts*, XIV, 1926, p. 27-53, 209-230; *L'orientalisme dans les collections des Musées de Tours*, catalogue de l'exposition de Tours, 1980, éd. M.-N. Pinot de Villechenon, C. Legrand, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1980; A. Gilet, *L.-F. Cassas und der Orient*, in *Europa und der Orient 800-1900*, catalogue de l'exposition de Berlin, 1989, Berlin, Berliner Festspiele, 1989; *Louis-François Cassas 1756-1827, dessinateur-voyageur*, catalogue de l'exposition de Tours, 1994-1995, Mayence, Philipp von Zabern, 1994; *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières 1798-1801*, Actes du colloque international de Paris 1998, éd. P. Bret, Paris, Technique et documentation, 2000, p. 162-164; 173-175.

⁴⁰⁴ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 56, pl. LIII, n° 1.

⁴⁰⁵ GRI, 860191, vol. III, lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 31 mai 1809.

⁴⁰⁶ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 39, pl. X : « M. le comte de Choiseul, ambassadeur de France à Constantinople, qui a prouvé, par un bel ouvrage sur la Grèce, qu'en s'occupant des grands intérêts de la politique il ne négligeait point ceux des lettres et des arts, a bien voulu m'en envoyer

Fauvel réalisa les beaux dessins aquarellés des bas-reliefs du piédestal de l'obélisque de Théodose dans l'Hippodrome de Constantinople, reproduits à la planche X du volume IV de l'*Histoire de l'Art*⁴⁰⁷ et aujourd'hui encore conservés dans le fonds vatican⁴⁰⁸.

Les dessins des œuvres conservées à Aix-en-Provence furent en revanche exécutés par un peintre local, qui signe Juramy, par l'intermédiaire de l'érudit Fauris de Saint Vincens avec lequel Seroux était entré en contact épistolaire grâce à un ami commun, le père Pouillard, déjà mentionné⁴⁰⁹, d'ailleurs lui aussi auteur de quelques beaux dessins aquarellés des fresques de la salle souterraine de l'église romaine de San Martino ai Monti. Des deux dessins fournis par Juramy, on ne conserve que la feuille préparatoire pour la planche XXX du volume IV de l'*Histoire de l'Art*, consacrée au *Mausolée du roi Robert, à Naples, et autres monumens de la maison d'Anjou*⁴¹⁰.

Le dessin du triptyque de Karlstein de Tommaso da Modena, reproduit dans la planche monographique consacrée au peintre⁴¹¹, fut en revanche fourni à Seroux par le paysagiste viennois Joseph Roos, responsable depuis 1772 de la Galerie Impériale de Vienne, charge à laquelle lui succéda son fils, Joseph Roos II, lui aussi remercié dans les pages de l'*Histoire de l'Art*⁴¹².

Bien que mentionnée par Seroux, la participation à l'*Histoire de l'Art* du peintre de Valence, Laurent Blanchard, est jusqu'ici restée ignorée. Celui-ci dessina pour la planche CLVIII de la section picturale, consacrée à la *Suite chronologique des anciens maîtres des écoles Bolonaise et Napolitaine, XIV^e-XVI^e siècles*, les fresques de l'oratoire de Santa Cecilia et du Palais de la Viola⁴¹³. Bien que le matériel préparatoire de la planche n'ait pas été conservé, on trouve dans le *codex Vat. lat.* 9848, qui renferme une partie des dessins de la section consacrée à la peinture qui ne furent pas gravés dans les planches, une belle feuille reproduisant une autre scène de l'oratoire bolonais, par la suite non gravée, le *Martyre des saints Valérien et Tiburce*⁴¹⁴, qui permet d'attribuer au peintre français certains dessins réalisés à Bologne.

On ne dispose que de très peu d'informations sur le séjour italien du peintre qui, en 1783, remporta juste derrière Felice Giani le troisième prix

les dessins faits avec exactitude, tels que je les présente ici »; n. b : « Ces dessins ont été faits par M. Fauvel, artiste habile, résidant encore à présent à Constantinople, en qualité de consul de France. M. Le Chevalier, à qui nous devons un voyage dans la Troade, et des recherches intéressantes sur les contrées homériques, a bien voulu en surveiller aussi l'exécution. » H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰⁷ Les deux dessins de Fauvel, publiés ici pour la première fois, se trouvent à la BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 24r; encre et aquarelle sur papier blanc, 218 x 280 mm.

⁴⁰⁸ BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 24r.

⁴⁰⁹ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 159, pl. CLXVI, n° 9.

⁴¹⁰ BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 57v; *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 26, pl. XXX.

⁴¹¹ *Histoire de l'Art*, vol. VI, p. 140, pl. CCXXXIII, n° 1.

⁴¹² *Ibid.*, p. 140 : « Je dois le dessin de ces peintures à MM. Rosa, père et fils, peintres et gardes de la galerie impériale de Vienne, et les renseignements sur son inscription à M. le comte Lambert, amateur distingué des arts, et à M. Mazzola qui les cultive près de lui. »

⁴¹³ *Histoire de l'Art*, vol. III, pl. CLVIII, n° 9 : « Je dois les dessins des peintures gravées sous les N° 7, 8 et 9, à M. Blanchard, peintre français. »

⁴¹⁴ BAV, *Vat. lat.* 9848, fol. 56r.

de la Première Classe de peinture au *Concorso Clementino* de l'Académie de San Luca à Rome, avec un dessin représentant le *Christ chassant les marchands du Temple*⁴¹⁵. Bien que techniquement très différent de ceux exécutés au trait pour Seroux d'Agincourt, ce dessin permet néanmoins de confirmer l'autographie de Blanchard pour les feuilles bolonaises du fonds du Vatican mentionnées plus haut. Il demeura en Italie jusqu'aux premières années du XIX^e siècle, si bien qu'on ignore la date à laquelle il entreprit le voyage à Bologne. En juin 1787, les *Memorie per le Belle Arti* consacrent plusieurs pages d'éloge à l'un de ses tableaux mythologiques aujourd'hui perdu : les *Noces d'Hercule et d'Hébé*, exécutées pour son protecteur, Monseigneur de Bayane, dans le style de Giulio Romano⁴¹⁶. En 1801, le peintre devait encore se trouver en Italie puisqu'à cette date il collabora avec le graveur Tommaso Piroli⁴¹⁷. De Blanchard, qui de retour en France exposa régulièrement au Salon entre 1804 et sa mort en 1819, on connaît principalement aujourd'hui quelques portraits réalisés en France⁴¹⁸. Il dut pourtant être assez actif, y compris durant son séjour italien, dans l'exécution aussi bien de tableaux originaux que de copies des grands maîtres italiens, comme en témoignent certaines demandes d'exportation conservées aux Archives d'État de Rome. En décembre 1802, par exemple, Silvestro Bence demanda l'autorisation d'emmener avec lui en France sa collection dans laquelle se trouvaient le « ritratto d'un Pacia del Blanchard moderno » et une « altra copia del Blanchard, moderno, rappresentante una Venere che si specchia presa presso la scuola di Tiziano »⁴¹⁹.

Au-delà des dessinateurs directement cités par Seroux, on a pu identifier, au cours des dernières années, la main de certains autres de ses collaborateurs dans les feuilles préparatoires destinées aux planches de l'*Histoire de l'Art*. Parmi eux figure le nom du peintre de Treviglio, Giovan Battista Dellera, arrivé à Rome en décembre 1785⁴²⁰. Dellera, qui fréquentait le cabinet d'Angelica Kauffmann et la fameuse « Accademia de' Pensieri » de Felice Giani⁴²¹, réalisa pour Seroux d'Agincourt les dessins des bas-reliefs

⁴¹⁵ A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Rome, Quasar, 1991, vol. III, p. 129, 135.

⁴¹⁶ *Memorie per le Belle Arti*, t. III, 1787, p. XCVIII-XCIV.

⁴¹⁷ La bibliothèque Estense de Modène, Autografoteca Campori, conserve deux feuillets manuscrits de Blanchard, dont le premier porte la date de 1801 avec l'inscription suivante : « Sottoscritto ho ricevuto dal signor Pirolli incisore la somma di sei piastre. In fede questo di 28 1801. » Sur le second feuillet, non daté, on lit : « Blanchard vi prega caro Pirolli di dare al cittadino fasto dieci Piastre per mio conto che gli devo. »

⁴¹⁸ *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Munich, Saur, 1995, vol. 11, *ad vocem*, p. 390. Son portrait du baron Baffier se trouve actuellement au Musée Granet d'Aix-en-Provence, son *Saint Jean-Baptiste* au Musée Pushkin de Moscou et son portrait de Madame Saint-Amand au Musée des Beaux-Arts d'Orléans.

⁴¹⁹ ASR Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14, 24 décembre 1802.

⁴²⁰ Le nom de Dellera en qualité de collaborateur de Seroux d'Agincourt a été proposé pour la première fois par Henry Loyrette, sur la base de quelques dessins reproduisant les panneaux de la Porte du Paradis du baptistère de Florence, qu'il attribue au peintre lombard. Les dessins du fonds Seroux ont ensuite été analysés par Emilia Calbi, qui y a reconnu des copies des dessins de Dellera exécutées par Gian Giacomo Machiavelli; E. Calbi, « A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Seroux d'Agincourt », *Paragone*, 431-433, 1986, p. 121-126.

⁴²¹ S. Rudolph, « Felice Giani : da Accademico " de' Pensieri " a Madonnaro », *Storia dell'Arte*, 30/31, 1977, p. 175-186; E. Calbi, *L'Accademia de' Pensieri a Roma : artisti a confronto*, in *Giovan Bat-*

de la Porte du Paradis de Ghiberti à l'occasion de son voyage à Florence en 1789⁴²². Mais il est probable que le fonds du Vatican ne conserve que les copies réalisées par Machiavelli d'après les dessins originaux de Dellerà, comme l'a bien montré Emilia Calbi à qui l'on doit les principales études récentes sur l'artiste lombard. Les originaux, que l'on peut compter parmi les témoignages les plus suggestifs de la production graphique de Dellerà⁴²³, se trouvent actuellement au musée municipal de Treviglio et dans le cabinet des dessins et estampes du château Sforza de Milan⁴²⁴.

À la tête du groupe des collaborateurs les plus connus de l'*Histoire de l'Art* se trouvaient l'Anglais William Young Ottley et le Hollandais Humbert de Superville, dont le « viaggio umbro-toscano alle origini del primitivismo romantico » a été soigneusement analysé par Giovanni Previtali⁴²⁵, mais seul le dessinateur anglais est cité par Seroux.

Les deux artistes étrangers, qu'unissait une passion commune pour Michel-Ange, avaient fait deux mémorables voyages en Italie centrale, en 1792-1793 et en 1798, auxquels avaient participé l'Orviétan Carlo Cencione et le Romain Tommaso Piroli.

Previtali est le premier à avoir émis l'hypothèse que les voyages des deux artistes, systématiquement consacrés à la documentation d'œuvres d'art « primitif », pouvaient avoir été motivés par la mission précise de rassembler du matériel destiné à illustrer l'art italien des premiers siècles pour le compte de Seroux d'Agincourt, qui cite d'ailleurs Ottley comme le dessinateur des fresques de la Basilique supérieure d'Assise⁴²⁶. Henry Loyrette, reprenant l'intuition de Previtali, a identifié dans le fonds Seroux un groupe assez riche de dessins exécutés avec certitude par Ottley, qui fut le seul, avec l'architecte Paolo Mescoli, à signer la plupart des dessins qu'il fournit au Français.

Le premier groupe de dessins de Ottley, réalisés dans le courant de l'hiver 1792, comprend des reproductions d'œuvres de Michel-Ange. Le 15 février 1792, il dessina la *Pietà* de Santa Maria del Fiore à Florence⁴²⁷, puis les jours suivants, les statues de Laurent et Julien Médicis de la chapelle Médicis de San Lorenzo⁴²⁸; enfin, en avril, la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome⁴²⁹.

tista Dellerà (1765-1799. Un artista lombardo nella Roma neoclassica, catalogue de l'exposition de Treviglio, 2000, éd. E. Calbi, Milan, Mazzotta, 2000, p. 106-107.

⁴²² F. Buonincontri, *Giovan Battista Dellerà : un artista lombardo nella Roma neoclassica*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)...*, op. cit., p. 20-21.

⁴²³ E. Calbi, *Disegnare al tratto*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)...*, op. cit., p. 137-139.

⁴²⁴ C. Nenci, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)...*, op. cit., p. 140-141, n° 86; E. Calbi, *Storie di Isacco*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)...*, op. cit., p. 142, n° 87, avec bibliographie antérieure.

⁴²⁵ G. Previtali, « Alle origini del primitivismo romantico... », op. cit., p. 32-51.

⁴²⁶ G. Previtali, *Humbert de Superville in Italia*, in *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, catalogue de l'exposition de Florence, 1964, éd. A.M. Petrioli Tofani, Florence, Olschki, 1964, p. 5-15. Robert Rosenblum proposait comme motivation du voyage le rassemblement de dessins destinés à alimenter le projet de Ottley publié seulement en 1826 : *A Series of plates, engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine school : intended to illustrate the history of the restoration of the arts of design in Italy*, London, Published by the editor, 1826; R. Rosenblum, *The International Style of 1800*, op. cit., p. 186-187.

⁴²⁷ BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 89r.

⁴²⁸ BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 88r. Gravé dans *Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. XLVII, n° 6.

⁴²⁹ BAV, *Vat. lat.* 9840, fol. 88v.

À la suite de cette première collaboration, l'historien de l'art confia au dessinateur anglais le soin de reproduire certaines œuvres ombriennes pour compléter ses planches⁴³⁰. Seroux avait visité Orvieto au cours de son voyage à destination de Rome en 1779 où il avait déjà fait réaliser un premier ensemble de dessins, ce qui lui permit sans doute de fournir à l'Anglais une liste des œuvres à reproduire. Au cours du voyage, qui eut lieu entre la fin de 1792 et le début de 1793, Ottley était accompagné d'Hubert de Superville⁴³¹. Leur premier objectif fut le Dôme d'Orvieto, où les deux voyageurs qui se déplaçaient en compagnie de John Flaxman⁴³² rencontrèrent le peintre local Carlo Cencione, connu pour avoir fourni les dessins des belles gravures de la *Storia del Duomo di Orvieto* de Guglielmo Della Valle, éditée à Rome en 1791⁴³³. Certains résultats des recherches de l'érudit piémontais avaient été publiés en avant première dès 1788 dans les *Memorie per le Belle Arti*, à l'invitation de Giovanni Gherardo De Rossi. Au début du mois de juin 1788, ce dernier, instruit par Seroux d'Agincourt, s'était rendu au Dôme, ce « compendio dell'arte risorgente »⁴³⁴ dont les sculptures de la façade l'avaient particulièrement frappé :

O qual sorpresa in me destarono, qual sentimento di ammirazione conservo ancora vivissimo per le sculture di Niccola Pisano ! Lontano da esse non ho potuto astenermi dal pregare quel dotto Cavaliere, che fin da qualche anno addietro avermi mostrata l'incisione di alcuni dei più interessanti fra cotesti bassirilievi, da lui fatta esattamente eseguire per inserirla nella serie dei monumenti, che produrrà per illustrare la storia delle Arti nella sua decadenza, e nel suo risascimento : non ho potuto, dice, astenermi dal pregarlo di farmi di nuovo contemplare a mio comodo questa incisione. La scultura nasceva in quel tempo, ma ditemi, Reverendissimo padre, se nel nascere era così grande, non potrà dirsi di lei ciò, che uno Scrittore moderno ha detto della lingua italiana, che nacque bella come Minerva dalla testa di Giove ?⁴³⁵

Le « Cavaliere » est bien évidemment Seroux d'Agincourt qui avait déjà fait dessiner, environ dix ans auparavant, certains détails des bas-reliefs de la façade. Mais De Rossi incita surtout Della Valle à exhorter son commanditaire, le cardinal Antamori, de faire reproduire les fresques de Signorelli dont Seroux avait fait réaliser des calques⁴³⁶. Dans la réponse qu'il adressa

⁴³⁰ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 52r.

⁴³¹ G. Previtali, « Alle origini del primitivismo... », *op. cit.*, p. 34.

⁴³² J. Ingamells, *A Dictionary of British...*, *op. cit.*, p. 728.

⁴³³ G. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rome, Lazzarini, 1791, 2 vol.

⁴³⁴ G. Della Valle, « Risposta del chiarissimo padre maestro Guglielmo Della Valle min. conv. alla lettura direttagli da G.G.D.R. in queste memorie nel passato mese di giugno 1788 », *Memorie per le Belle Arti*, IV, août 1788, p. CLXXVII.

⁴³⁵ G.G. De Rossi, « Lettera di G.G. De Rossi al reverendiss. Padre maestro Guglielmo Della Valle minore conventuale, sopra alcune particolarità della celebre chiesa di S. Maria ad Orvieto », *Memorie per le Belle Arti*, juin 1788, p. CXLII.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. CXLVIII : « Voi che avete la bella sorte di godere la protezione di Codesto Eminentissimo Antamori, che tante cure si prende per render più note, ed illustri le rarità dell'illustre Cattedrale, ch'egli occupa sì degnamente, voi esortatelo a far incidere coteste pitture, alle quali il tempo va ogni giorno mevendo maggior guerra. Questa incisione non solo gioverebbe all'istoria delle Arti, ma apporterebbe un vero profitto ai Pittori medesimi, giacché estrema è l'intelligen-

à De Rossi, Della Valle informait son collègue, et le public international des lecteurs de la revue, que le cardinal, promoteur du livre sur le Dôme, avait depuis longtemps chargé le peintre orviétan Carlo Cencione de dessiner toutes les fresques et les sculptures de l'église⁴³⁷. L'apport de Cencione à l'*Histoire de l'Art* a en effet été identifié par Loyrette dans deux dessins des bas-reliefs du premier pilastre de la façade du Dôme de la cité ombrienne⁴³⁸, représentant la *Création d'Abraham* et la *Création d'Ève*. En outre, le premier est également gravé sur une planche du volume publié à Londres par les soins de Ottley en 1826 seulement, *A Series of plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine school*, fruit posthume du fameux "voyage ombro-toscan"⁴³⁹.

Néanmoins, Seroux n'utilisa pas les deux dessins de Cencione, qui sont en effet conservés parmi le matériel non gravé, et pour la planche XXXII du volume IV il se servit directement des gravures de la *Storia del Duomo di Orvieto* de Della Valle, comme l'attestent le commentaire de la planche et la conservation dans le fonds du Vatican des calques exécutés d'après les gravures⁴⁴⁰. Il faut rendre à Cencione, qui suivit Ottley à Pérouse, le dessin que Loyrette considérait de la main de l'Anglais et qui reproduit le panneau du *Père éternel* dans le retable de saint Augustin du Pérugin, à l'époque encore conservé dans le chœur de l'église homonyme et maintenant à la Galleria Nazionale dell'Umbria. Dans la partie inférieure de la feuille, à côté de l'inscription en anglais due à Ottley, par l'intermédiaire duquel le dessin parvint entre les mains de l'historien de l'art français, apparaît en effet la signature de l'Orviétan⁴⁴¹. Ottley dessina en revanche, à partir du même polyptyque, la très belle *Pietà*, depuis 1816 dans l'église

za, colla quale sono disegnati gl'ignudi di Luca. Presso il dotto Cavaliere, che sopra vi citai, io ho veduti incisi alcuni contorni cavati da gruppi più belli di cotesta pittura, e vi accerto che possono servire di modello al disegno. Se una tale incisione si eseguisse, più bella ancora comparirebbe l'opera incisa di quello lo sia colorita; giacché perderebbe quel languido, e quello stentato di esecuzione, che la rende dura, e debole nel colorito [...]. »

⁴³⁷ De toute évidence, Della Valle ne devait pas s'être montré particulièrement satisfait des dessins de Cencione et il écrit en effet à De Rossi : « Se toccasse a me comandare farei venire due o tre eccellenti disegnatori, perché restasse nel miglior modo perpetuata una scuola di nudi perfetta, copiosa e pressoché sconosciuta ai nostri Artisti; ma è difficile in Italia (toltane Roma, Venezia e Firenze) persuadere, che non si butta il denaro in simili opere. È ben vero, che il mio signor Cardinale merita un luogo distinto fra i Mecenate dell'Arte; essendosi alle premure fattigliene dall'ornatissimo Sig. Stampa vostro compagno di viaggio, subito determinato di far disegnare dal Sig. Carlo Cencioni le cose più belle di Luca, e degli altri artefici; però questo Artefice, benché di merito, si smarrisce in un caos di tante cose interessanti, e il solo Luca basterebbe ad occupare un bravo disegnatore per un anno intero. Io non mi stanco di salire sui ponti, e vedere da me i disegni che si fanno, e spero che non ne resterete scontento. » G. Della Valle, *Risposta del chiarissimo...*, *op. cit.*, p. CLXXXIII. À la demande de Della Valle, Cencione se vit associer Giuseppe Cades qui dessina les statues de Scalza et de Mochi; G. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, *op. cit.*, vol. II, pl. XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII.

⁴³⁸ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 48; BAV, *Vat. lat.* 9846, fol. 17v et 18v; *Vat. lat.* 9840, fol. 59r, 60r et 61r.

⁴³⁹ W.Y. Ottley, *A Series of plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine school...*, *op. cit.*

⁴⁴⁰ Tandis que la planche IX de la *Storia del Duomo di Orvieto* ne comprend aucune des deux images des anges, la gravure se trouvant dans *A Series of plates* est la réplique exacte du dessin du Vatican : Ottley devait donc posséder soit une copie soit un calque du dessin original de Cencione.

⁴⁴¹ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 78r.

San Pietro⁴⁴² et, toujours à Pérouse, certains détails des fresques du Collegio del Cambio⁴⁴³. Dans l'église San Domenico, il reproduisit la partie centrale du Triptyque dit de Pérouse de Beato Angelico⁴⁴⁴, actuellement conservée à la Galleria Nazionale dell'Umbria.

Dans la Basilique supérieure d'Assise, Ottley avait dessiné, selon Loyrette, la *Création de l'homme* de Jacopo Torriti, qu'il attribuait à Cimabue⁴⁴⁵, et la *Guérison du blessé de Lerida* de Giotto tirée de la vie de saint François⁴⁴⁶, toutes deux reproduites à la planche CXVI du volume VI de l'*Histoire de l'Art*, dont le commentaire rappelle la participation du dessinateur⁴⁴⁷.

Durant son séjour dans la ville ombrienne, Ottley avait en outre annoncé à Seroux qu'il avait trouvé dans le transept de la basilique de Saint-François des peintures inédites de "Giunta"⁴⁴⁸, en réalité des fresques de Cimabue, que l'Anglais calqua sur les originaux⁴⁴⁹ et qui furent gravées à la planche CII du volume VI de l'*Histoire de l'Art*. Dans *A Series of plates*, où figure à nouveau la *Crucifixion* du transept nord, Ottley raconte que, au cours de sa visite de l'année 1792, il obtint l'autorisation d'enlever les épaisseurs de peintures modernes qui recouvraient les deux *Crucifixions* du transept que l'on pensait, à l'époque, détruites⁴⁵⁰.

Dans les fonds vatican sont en outre conservés les calques de certains visages tirés des fresques représentant la vie de saint François de la Basilique supérieure⁴⁵¹, telles les têtes provenant du panneau de la *Confession de la femme ressuscitée*, expressément commandées par Seroux pour la planche CXVI mais par la suite non utilisées. La présence en 1793 dans *A Series of plates*⁴⁵² d'une gravure de la scène dans sa totalité, tirée du dessin exécuté par Carlo Cencione, soulève un certain doute sur l'autographie du calque de la tête.

⁴⁴² BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 78v.

⁴⁴³ BAV, *Vat. lat.* 9847, fol. 79r.

⁴⁴⁴ BAV, *Vat. lat.* 9848, fol. 22r.

⁴⁴⁵ BAV, *Vat. lat.* 9843, fol. 59r.

⁴⁴⁶ BAV, *Vat. lat.* 9843, fol. 71v.

⁴⁴⁷ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 131, pl. CXVI, n° 12. Ottley est également évoqué comme dessinateur de la planche CX du volume VI, d'après les fresques de Cimabue, toujours à Assise. Sur la polémique entre Seroux d'Agincourt et Ottley, voir I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et la nascita...*, *op. cit.*

⁴⁴⁸ BAV, *Vat. lat.* 9849, fol. 33r : « Il sig. Otley Pittore Inglese a trovato delle altre pitture di Giunta in Assisi, e ne promette l'incisione. »

⁴⁴⁹ BAV, *Vat. lat.* 9843, fol. 31r. On reproduit ici dans son format original le visage du Christ en croix, qui fut gravé à des dimensions très réduites au n° 5 de la planche CII. Ottley exécuta en outre le calque du visage de l'ange à gauche de la croix, gravé au n° 6 de la planche et conservé dans le *Vat. lat.* 9843, au fol. 30v.

⁴⁵⁰ W.Y. Ottley, *A Series of plates...*, *op. cit.*, pl. II-III.

⁴⁵¹ BAV, *Vat. lat.* 9843, fol. 70v, *Deux têtes de l'église supérieure d'Assise*, crayon sur papier vélin huilé, 323 x 366 mm.; annotation : « Giotto Assisi ». Sur la feuille figure un quadrillage à la sanguine. Les visages dessinés par Ottley n'apparaissent pas dans la planche consacrée aux fresques de la Basilique supérieure d'Assise. Ottley dut néanmoins fournir différents calques de têtes, dont Machiavelli put ensuite tirer les têtes gravées aux n° 3, 9 et 10. Seroux avait certainement demandé, outre quelques dessins de l'intérieur, le calque de certains détails, qui figurent sur de petites feuilles, de la main de Machiavelli, au-dessus ou en dessous des dessins de Ottley.

⁴⁵² W.Y. Ottley, *A Series of plates...*, *op. cit.*, pl. XVII, « Carlo Cencione del. ab orig. 1793, Tommaso Piroli sc. »

Il est en effet extrêmement difficile de reconnaître avec exactitude la main des différents dessinateurs qui s'employaient à une même époque à la copie des mêmes œuvres, utilisant, qui plus est, le même langage figuratif, celui imposé pour les planches.

C'est en tous cas à Ottley qu'il faut attribuer le dessin sur vélin d'après les fresques du Maître de Saint-François de la Basilique inférieure⁴⁵³, dont il considérait qu'elles étaient l'œuvre d'un « *artista greco maestro di Cimabue* ». La même scène, *La Déploration du Christ*, est en effet également reproduite dans *A Series of plates*, dans une gravure de Ottley exécutée à Londres, en 1825, d'après un dessin datant de 1793⁴⁵⁴.

En 1798, Ottley accomplit un second voyage sur les traces des « primitifs » italiens, traversant la Toscane en compagnie de Humbert de Superville et Tommaso Piroli. De cette seconde campagne, le fonds du Vatican conserve aussi quelques feuilles, identifiées par Loyrette comme étant de la main de l'Anglais, parmi lesquelles certains dessins d'après le *Jugement Dernier* du Camposanto de Pise⁴⁵⁵. Les dessins diffèrent de façon évidente des feuilles réalisées quelques années plus tôt à Assise, ce qui a conduit Loyrette à supposer une extrême intelligence interprétative et une remarquable versatilité stylistique de la part du dessinateur anglais, capable d'adapter sa technique aux diverses œuvres qu'il entreprenait de copier.

Mais il est probable que les feuilles tirées du *Jugement Dernier*, qui restituent les fresques de manière extrêmement simplifiée et géométrique, doivent en réalité être attribuées à Humbert de Superville, qui réalisa le dessin de l'unique planche consacrée à la fresque pisane publiée dans *A Series of plates*⁴⁵⁶, dont une autre version, avec très peu de variantes, se trouve aussi dans le fonds préparatoire à l'*Histoire de l'Art*.

Le nom de Pierre David Humbert de Superville, dit Giottino en raison de sa passion pour la peinture du XIV^e siècle italien, n'est mentionné ni dans les pages de l'*Histoire de l'Art*, ni dans le fonds du Vatican, mais Loyrette a identifié sa main sur certaines feuilles comportant les détails de la *Fontana Grande* de Pérouse⁴⁵⁷, répliques exactes de la feuille autographe du Hollandais conservée au musée de l'Accademia de Venise⁴⁵⁸.

Loyrette explique ce silence sur le nom du Hollandais par le fait que ses dessins parvinrent entre les mains du Français par l'intermédiaire de Ottley, comme ce fut aussi le cas pour les feuilles de Cencione.

⁴⁵³ BAV, *Vat. lat.* 9843, fol. 37v (I), W.Y. Ottley, *Déploration du Christ*, d'après le Maître de Saint-François, Assise, Basilique inférieure, crayon sur vélin, 245 x 305 mm.; annotation au crayon en haut à gauche : « Greco. Assisi. » Le dessin est gravé au n° 23 de la planche CV du volume V de l'*Histoire de l'Art*.

⁴⁵⁴ W.Y. Ottley, *A Series of plates...*, *op. cit.*, pl. IV : « W. J. O. ab orig. 1793 del. et sc. London Pub. May 1st 1825 by W.Y. Ottley; Greek artist, the master of Cimabue. » Le dessin sur vélin se trouvant dans le fonds du Vatican est donc un calque réalisé à partir du dessin préparatoire définitif de Ottley.

⁴⁵⁵ BAV, *Vat. lat.* 9849, fol. 19v.

⁴⁵⁶ W.Y. Ottley, *A Series of plates...*, *op. cit.*, pl. XXXIII. Pour l'analyse de la gravure dessinée par Humbert de Superville, voir R. Rosenblum, *The International Style of 1800*, *op. cit.*, p. 186-187.

⁴⁵⁷ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 48, n. 98. Les dessins des détails de la fontaine se trouvent à la BAV, *Vat. lat.* 9846, fol. 7r, 17r et 18r.

⁴⁵⁸ Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 1292.

Que l'Anglais ait en quelque sorte assumé la fonction de chef de l'expédition peut trouver une confirmation dans le fait qu'une grande partie des dessins exécutés par les quatre artistes au cours des deux voyages en Italie centrale et à Rome sont restés entre ses mains, en copies ou en originaux, comme en témoigne la publication londonienne de 1826 (déjà plusieurs fois mentionnée), même si Humbert de Superville lui-même s'étonna de voir ses dessins gravés dans le livre de son ancien collègue⁴⁵⁹.

Comme on le sait, un nombre important de dessins du Hollandais tirés d'auteurs " primitifs ", sur lesquels s'est appuyé Loyrette pour identifier les feuilles de sa main dans le fonds du Vatican, entrèrent en 1801 en possession de Giuseppe Bossi et se trouvent actuellement dans la collection de l'Accademia, à Venise⁴⁶⁰.

Humbert de Superville arriva à Rome en 1789 et il y fut accueilli dans la maison de son compatriote, le peintre paysagiste Voogd⁴⁶¹. Au cours des premières années passées dans la ville, il suivit le parcours canonique des jeunes étrangers séjournant à Rome, qui le conduisit à visiter et dessiner les principales collections de statues et de bas-reliefs antiques, en particulier celles du musée Pio Clementino, du musée du Capitole et de la Villa Borghèse⁴⁶². Il exécuta en outre des vues " rationnelles " de Rome et Subiaco, qui démontrent sa proximité avec le cercle de David⁴⁶³. À Subiaco, que Humbert de Superville visita lors de son séjour romain⁴⁶⁴, il fit quelques dessins de la *Crucifixion* et du *Triomphe de la Mort* du Maître du Sacro Speco. Selon le premier biographe de Humbert de Superville, ce fut précisément à Subiaco qu'il fit la connaissance de Ottley⁴⁶⁵ et il est assez vraisemblable que les deux hommes, s'étant principalement intéressés jusqu'alors à l'art antique et à Michel-Ange, aient été envoyés dans le monastère bénédictin, encore très peu connu, par Seroux d'Agincourt qui s'y était déjà rendu entre 1782 et 1783. Il semble en effet assez improbable que Seroux n'ait pas connu personnellement le jeune artiste hollandais, comme on a pu le soutenir à plusieurs reprises⁴⁶⁶. En fait, le jeune Hum-

⁴⁵⁹ D.P.G. Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, C.C. Van der Hoek, 1827, n. 107; puis in *Miscellanea Humbert de Superville*, éd. J. Bolten, Leyde, [s. n.], 1997, p. 93.

⁴⁶⁰ A. Perissa Torrini, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni di Humbert de Superville*, Milan, Electa, 1991.

⁴⁶¹ K. Winkel, *A Supplement to the Biography of D.P.G. Humbert de Superville up to the Year of his return from Italy*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁶² *Ibid.* p. 15.

⁴⁶³ A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Turin, Einaudi, 1994, p. 79. Les dessins sont conservés à Leyde, Prentenkabinet, Rijksuniversiteit, PK 1343.

⁴⁶⁴ En l'absence de données objectives, le voyage à Subiaco a été considéré de 1793, après le séjour à Pérouse; A. Perissa Torrini, *Gallerie dell'Accademia...*, *op. cit.* p. 36. Anna Ottani Cavina le date en revanche des années 1798-1799; A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, *op. cit.*, p. 83, n. 39.

⁴⁶⁵ J.-T. Bodel Nijenhuis, *Levensberig*, in *Hendelingen der jaarlijksche algemeene vergadering der Maatschappij van nederlandsche Letterkunde te Leiden, 21 juni*, Leyde, 1849, p. 129-144 (trad. angl., *Note on the Biography of David Pierre (Giotino) Humbert de Superville*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, *op. cit.*, p. 3).

⁴⁶⁶ H. Loyrette, « Seroux d'Agincourt... », *op. cit.*, p. 48; K. Winkel, *A Supplement to the Biography...*, *op. cit.*, p. 20. Selon Karin Winkel, Humbert de Superville était mû par un intérêt personnel envers l'art des " primitifs " italiens et la présence de quelques uns de ses dessins dans le fonds du Vatican ne doit pas être interprétée comme la preuve que ce soit Seroux qui ait commandité son voyage.

bert de Superville était en contact étroit avec le cercle d'artistes qui collaboraient avec l'historien de l'art, parmi lesquels Machiavelli et Piroli⁴⁶⁷, et son séjour romain avait été encouragé par Willem Anne Lestevenon qui se trouvait en Italie dans ces mêmes années et dont les liens avec Seroux sont bien connus⁴⁶⁸. L'omission du nom du dessinateur peut être attribuée, selon moi, à des motifs politiques : Humbert de Superville fut un partisan notoire et convaincu de la République romaine et, en 1799, il fut arrêté et emprisonné à la forteresse de Civitavecchia où il resta jusqu'en 1800⁴⁶⁹. Il fut ensuite expulsé de Civitavecchia et d'Italie, et renvoyé à Paris, d'où il regagna la Hollande en 1801⁴⁷⁰. Sa rencontre avec Seroux marqua certainement le début d'une véritable passion pour l'art des primitifs italiens, attestée par un nombre particulièrement important de dessins⁴⁷¹. Il est donc plausible que Humbert de Superville ait dessiné pour l'*Histoire de l'Art* un nombre d'œuvres d'art supérieur aux quelques feuilles identifiées par Loyrette. Ainsi, outre les dessins du Camposanto de Pise, peut-on probablement reconnaître aussi sa main dans l'unique dessin exécuté *ex novo* pour la planche XXXII du volume IV, intitulée *Ouvrages de Nicolas de Pise et de ses élèves*. Là les images sont tirées de la *Storia del Duomo di Orvieto* de Della Valle et de la *Pisa Illustrata* de Da Morrona, à l'exception de la *Madone* de l'autel de la Compagnia della Misericordia de Florence⁴⁷².

Mais on peut, me semble-t-il, attribuer également à Humbert de Superville les dessins des bas-reliefs de la façade du Dôme d'Orvieto⁴⁷³ et des panneaux de la porte du Baptistère de Florence d'Andrea Pisano. L'étude approfondie de cette porte par Humbert de Superville est du reste confirmée par le dessin de la planche XI de *A Series of plates* et par un nombre important de dessins aujourd'hui conservés à Venise⁴⁷⁴.

En dehors des artistes mentionnés jusqu'ici, nombre des dessins conservés dans le fonds du Vatican sont malheureusement destinés à rester anonymes.

Les Graveurs

Les noms des quatre graveurs des planches de l'*Histoire de l'Art* sont mentionnés dans une note du premier volume :

La plus grande partie des planches de l'*Architecture* a été gravée par Benedetto Mori, élève du célèbre Piranesi, et par Dominique Pronti : les planches de la

⁴⁶⁷ Une lettre de Piroli à Humbert de Superville du 23 avril 1803 est conservée à Leyde, Prentenkabinet, Rijksuniversiteit, MS-20-7.

⁴⁶⁸ Sur les rapports entre Humbert de Superville et Lestevenon, voir K. Winkel, *A Supplement to the Biography...*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴⁶⁹ G. Previtali, *Humbert de Superville in Italia*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷⁰ K. Winkel, *A Supplement to the Biography...*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷¹ J. Schaeps, *A Handlist of D.P.G. Humbert de Superville's Paintings, Drawings, Prints, Publications and of Documents and Letters concerning him*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, *op. cit.*, p. 127-250.

⁴⁷² BAV, *Vat. lat.* 9840, encre sur papier blanc, 304 x 190 mm.

⁴⁷³ BAV, *Vat. lat.* 9846, fol. 18r. Sur le même feuillet sont collés trois dessins, dont l'un tiré de la *Crucifixion* du troisième pilastre de la façade du Dôme d'Orvieto.

⁴⁷⁴ A. Perissa Torrini, *Disegni di Humbert...*, *op. cit.*, p. 45 sq.

Sculpture et de la *Peinture* l'ont été par Thomas Piroli, l'un des meilleurs graveurs romains, et par Giacomo Machiavelli qui, de plus, en a fait seul tous les dessins avec une patience et une intelligence auxquelles j'ai déjà rendu plusieurs fois, et je me plais encore à rendre ici la plus entière justice.⁴⁷⁵

Cette citation confirme le rôle prédominant de Machiavelli, auteur de tous les dessins définitifs, et, semble-t-il, également graveur d'une partie des planches des sections de peinture et de sculpture.

Les auteurs des planches d'architecture furent en revanche Domenico Pronti et Benedetto Mori, dont le nom n'apparaît dans aucun répertoire mais dont Seroux dit qu'il fut un élève de Piranèse⁴⁷⁶.

Beaucoup plus connu, Domenico Pronti était propriétaire d'une imprimerie à Rome, « incontro la chiesa dei Greci »⁴⁷⁷ et il doit surtout sa renommée à ses gravures de vues romaines rassemblées dans deux séries très célèbres : la *Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della città di Roma*⁴⁷⁸ et la *Nuova raccolta delle vedutine moderne della città di Roma*⁴⁷⁹. En 1790-1791, Pronti réalisa en outre, d'après un dessin de l'architecte Giuseppe Barberi, certaines gravures pour la *Storia del Duomo di Orvieto* de Guglielmo Della Valle, qui représentent le plan, la façade, la vue latérale de l'extérieur et l'intérieur de la cathédrale⁴⁸⁰ et, d'après un dessin de Carlo Cencione, les gravures du corporal en émail d'Ugolino da Siena⁴⁸¹.

Mais le plus connu des quatre graveurs cités est certainement Tommaso Piroli, « l'un des meilleurs graveurs romains »⁴⁸² et le plus actif de la Rome de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Auteur des célèbres planches de sujet homérique et dantesque dessinées par Flaxman, mais également des volumes des *Antichità di Ercolano*⁴⁸³, version plus économique et plus maniable que celle, officielle, promue par Charles III de Bourbon et qui connut donc un grand succès, son œuvre a récemment fait l'objet d'une étude monographique due à Fulvia Spesso, où manque toutefois une analyse de ses rapports avec Seroux d'Agincourt⁴⁸⁴.

⁴⁷⁵ *Histoire de l'Art*, vol. I, "Préface", p. ij, n. 1.

⁴⁷⁶ Il s'agit peut-être d'un parent du graveur napolitain Ferdinando Mori, lui aussi cité comme élève de Piranèse et connu surtout pour son recueil de gravures tirées des œuvres de Thorwaldsen, *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen scultore danese, incisi e pubblicati da Ferdinando Mori*, Rome, 1811; Thieme-Becker, XXV, p. 151. On connaît en outre un certain Vincenzo Mori qui était en contact avec Francesco Piranesi; F. Piranesi, *Lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton*, [1794]; réimpression : sous la dir. de R. Cairra Lumetti, Palerme, Sellerio, 1991.

⁴⁷⁷ Thieme-Becker, XXVII, p. 422.

⁴⁷⁸ D. Pronti, *Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della città di Roma e sue vicinanze, incise a bulino da Domenico Pronti*, Roma, presso il sud.o incisore, 1795, 170 pl.

⁴⁷⁹ D. Pronti, *Nuova raccolta delle vedutine moderne della città di Roma incise a bulino da Domenico Pronti*, Roma, presso il sud.o incisore, 1795, vol. II.

⁴⁸⁰ G. Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto, op. cit.*, vol. II, pl. I, III, V. La planche III est datée de 1790, la planche V de 1791.

⁴⁸¹ *Ibid.*, pl. XXI-XXII.

⁴⁸² *Histoire de l'Art*, vol. I, "Préface", p. ij.

⁴⁸³ T. Piroli, *Le Antichità di Ercolano*, Rome, stamperia di Tommaso Piroli, 1789-1794, 6 vol.

⁴⁸⁴ F. Spesso, « Tommaso Piroli, incisore romano (1750-1824) : proposte per un catalogo », *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, IX, 1995, p. 79-94.

Né en 1750, Piroli apprit les premiers rudiments en matière artistique auprès du père Matteo, orfèvre romain d'un certain renom. Dédié à la sculpture, il remporta en 1766 le deuxième prix de la troisième classe du *Concorso Clementino* de l'Académie de San Luca à Rome, où il présenta un modèle en argile d'après la statue de Jonas de la Chapelle Chigi de l'église romaine de Santa Maria del Popolo⁴⁸⁵. Il se rendit successivement en voyage à Naples et à Florence où son premier biographe, Luigi Cardinali, rappelle qu'il se consacra pour la première fois à la gravure⁴⁸⁶. Il y exécuta quelques gravures de la Chapelle Brancacci (datées par Evelina Borea de 1775⁴⁸⁷), première manifestation d'un intérêt pour l'art des " primitifs " qui caractérisera sa production postérieure. De retour à Rome après une absence de sept ans, Piroli entra immédiatement en contact avec Seroux d'Agincourt qui lui confia certaines des gravures de son *Histoire de l'Art*.

Il est difficile d'établir avec précision l'apport de Piroli, mais il faut exclure qu'il ait exécuté la majeure partie des planches comprenant plusieurs monuments, planches qui portent la marque de la main plutôt mécanique de Machiavelli. Il faut en revanche, à mon avis, attribuer à Piroli les gravures " monographiques " du sixième volume, consacrées principalement à la peinture des XV^e et XVI^e siècles, comme la belle gravure tirée de *Judith et Holopherne*, tableau de Ghirlandaio de la collection Giustiniani.

La reconstruction de son apport peut s'appuyer sur les indices d'un ensemble d'épreuves d'imprimerie pour les planches de l'*Histoire de l'Art* conservé à la Biblioteca Nazionale de l'Istituto Nazionale di Arte e Archeologia de Rome⁴⁸⁸. L'album appartenait en toute certitude à Seroux d'Agincourt qui, au moment d'expédier les cuivres à Paris en 1805, avait conservé toutes les épreuves d'imprimerie de ses planches, les ordonnant en recueils afin de les offrir à ses amis en complément des quelques exemplaires du tirage de son livre réduit au seul texte que les éditeurs lui avaient promis⁴⁸⁹. En revanche, l'album de la bibliothèque romaine fut probablement donné à Tommaso Piroli, comme le laisse supposer la présence dans le même fonds de quelques lettres adressées au graveur et à son fils Luigi. Au dos de ces missives figurent des listes des dessins de monuments gravés dans les planches de l'*Histoire de l'Art*. Les épreuves d'imprimerie n'en présentent pas la version définitive : y manquent en effet les titres des planches, présents exclusivement dans la version imprimée et qui ne fu-

⁴⁸⁵ A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura...*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸⁶ L. Cardinali, *Necrologia di Tommaso Piroli romano intagliatore in rame scritta da Luigi Cardinali*, Rome, Francesco Bourlié, 1824; Id., « Tommaso Piroli », *L'Album*, 1839, p. 28-31.

⁴⁸⁷ E. Borea, « Le stampe dai primitivi... », *op. cit.*, p. 53. Certaines gravures de Piroli d'après Masaccio sont reliées dans l'exemplaire de *The Life of Masaccio* de Thomas Patch conservé à la Biblioteca Nazionale de Florence.

⁴⁸⁸ Rome, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte e Archeologia (BIASA), Ms. Lanciani 103. Une présentation de ces gravures sous forme de notices descriptives se trouve dans M.P. Muzzioli et P. Pellegrino, « Schede dei manoscritti Lanciani », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s.III, XVII, 1994, p. 225-312.

⁴⁸⁹ L'un de ces albums fut également donné à De Rossi; G.G. De Rossi, *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 56-57 : « Prima di spedire a Parigi le sue tavole egli ne avea fatte imprimere due copie, e servavale con molta cura, avendo ai Volumi di esse aggiunto in ciascuna copia un Indice ragionato per la Scultura ed uno per la Pittura. Di queste due copie destinò di privarsi prima dell'ultima sua ora, e ne mandò in dono una al cavalier Boni, ed una a me. »

rent insérés qu'à Paris, à la demande des éditeurs. Dans cette version, les brèves indications de titre ont été ajoutées à la main par Approsi, le secrétaire de Seroux, dont on reconnaît également la calligraphie dans le manuscrit définitif de l'*Histoire de l'Art* que j'évoquerai plus loin. Quelques gravures sont en outre datées et signées par Piroli, ce qui permet de mieux cerner sa contribution. Elles portent pour la plupart la datation précoce de 1783 et comprennent aussi quelques gravures de la section d'architecture, détail omis par Seroux d'Agincourt. Piroli grava en effet sur cuivre la vue de l'intérieur de la cour du Palais de Dioclétien à Split tirée du livre de Adam⁴⁹⁰, les planches consacrées aux édifices de Ravenne et Terracine⁴⁹¹, à Sant'Urbano alla Caffarella⁴⁹², au Sacro Speco de Subiaco⁴⁹³, à la basilique de Saint-François d'Assise⁴⁹⁴, à San Lorenzo à Florence⁴⁹⁵ et, enfin, la belle vue de la place Saint-Pierre dessinée par Desprez⁴⁹⁶.

Dans la section de sculpture, le nombre de gravures signées de sa main est bien moins important et il s'avère avec certitude être seulement l'auteur de la planche IV du quatrième volume, consacrée aux sarcophages retrouvés à Sant'Urbano alla Caffarella⁴⁹⁷. Toutes les planches citées jusqu'ici sont datées de 1783. Parmi les planches de Piroli de la section *Peinture*, figurent d'autres gravures, non datées, mais qui, en raison de la plus grande maturité du trait, plus axé sur la restitution des simples contours des sujets reproduits, peuvent être considérées d'une période ultérieure.

Mais c'est encore de cette même année 1783 que sont datées les planches consacrées aux mosaïques de Sainte-Marie-Majeure⁴⁹⁸, aux fresques du tabernacle de Saint-Jean-de-Latran⁴⁹⁹ et à celles de Pinturicchio à Santa Maria in Aracoeli⁵⁰⁰.

Certaines gravures, enfin, sont exclusivement signées, sans date, comme la planche reproduisant l'icône avec saint Antoine abbé de la collection Zelada⁵⁰¹, les gravures des fresques de Masaccio, Masolino et Filippino à Santa Maria del Carmine (attribuées au seul peintre de San Giovanni Valdarno⁵⁰²), de San Clemente à Rome⁵⁰³, de l'*École d'Athènes* de Raphaël⁵⁰⁴ et du tableau de Mazzolino de la collection de Gaetano Pontici⁵⁰⁵. Sont en outre conservés dans le fonds de la bibliothèque romaine quelques beaux dessins d'après Raphaël, parmi lesquels la *Madone Aldobrandini*.

⁴⁹⁰ *Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. III; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 7.

⁴⁹¹ *Ibid.*, vol. IV, pl. XVII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 11.

⁴⁹² *Ibid.*, vol. V, pl. XCIV-XCV.

⁴⁹³ *Ibid.*, vol. IV, pl. XXXV-XXXVI; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 25-26.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, vol. IV, pl. XXXVII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 29.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, vol. IV, pl. XLVII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 34.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, vol. IV, pl. LXII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 39.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, vol. IV, pl. IV; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 55.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, vol. V, pl. XV; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 92.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, vol. VI, pl. CXXIX; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 142.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, vol. VI, pl. CXCIV.

⁵⁰¹ *Ibid.*, vol. V, pl. LXXVI; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 126.

⁵⁰² *Ibid.*, vol. VI, pl. CXLVIII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 150-152.

⁵⁰³ *Ibid.*, vol. V, pl. CLI-CLIV; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 153-156.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, vol. VI, pl. CLXXXVII-CXC; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 164-167.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, vol. VI, pl. CXCIX; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 175.

Alors que la plupart des gravures exécutées en 1783 reproduisent des œuvres dessinées par d'autres auteurs, les planches plus tardives de l'*Histoire de l'Art* furent gravées d'après des dessins exécutés par le graveur lui-même. Les dessins des fresques de Santa Maria del Carmine et de San Clemente peuvent être datés des années 1798-1799, lorsque le graveur visita Florence et l'église romaine en compagnie de Ottley et de Humbert de Superville, comme en témoigne la présence de ses gravures et de ses dessins préparatoires des mêmes monuments dans le recueil de l'Anglais consacré à la peinture " primitive " italienne, *A Series of plates*.

C'est donc pour l'historien de l'art français que Piroli inaugura son activité dans le domaine de la gravure de reproduction au trait, domaine dans lequel il devint, à la fin du siècle, le spécialiste romain le plus renommé, surtout après le succès de la publication des fameuses séries tirées des dessins de Flaxman⁵⁰⁶.

Il est donc nécessaire de souligner à nouveau la participation à la genèse de l'*Histoire de l'Art* de l'une des personnalités les plus importantes dans la diffusion du goût pour l'art de la fin du Moyen Âge italien. Piroli, homme cultivé et brillant, impliqué dans les principales initiatives éditoriales du tournant du siècle, collabora longuement avec Ottley, dont il grava notamment deux séries de dessins, exécutés dans le style de Füssli d'après les Saintes Écritures⁵⁰⁷. Son biographe, Luigi Cardinali, le décrit comme un homme de belle apparence, cultivé, habile danseur et joueur de violon, polyglotte et, plus intéressant encore, animateur d'une " Académie " :

[...] ragunò in casa sua una società di artisti, e di letterati. Nell'Accademia o ragunanza degli artisti nella casa del Piroli era questo lo scopo, ed il modo, come tengo da chi vi intervennero. Convenivano insieme tutte le domeniche. Ogni artista portava seco in disegno un soggetto obbligato. Si esponevano i disegni, e qual fosse giudicato migliore veniva inciso dal Piroli. Il primo argomento che si tolsero a trattare fù Roma che sollevava le tre arti sorelle. Tutti concordemente aggiudicarono il primo luogo al modo con che lo ebbe trattato Vincenzo Camuccini allora giovinetto sì per lato della composizione, e sì pel lato del disegno. Oltre agli amici del Piroli che nomino qui sopra, intervenivano benvenuti, Vicar, Woogdt, Humbert ed altri.⁵⁰⁸

Dans sa résidence de la via Gregoriana, voisine de celle de Seroux d'Agincourt, Piroli réunissait donc chaque dimanche une Académie à laquelle participaient tous les artistes les plus réputés du moment, autant Italiens qu'étrangers. Outre Camuccini, Vicar, le paysagiste hollandais Hen-

⁵⁰⁶ Sur les gravures de Piroli d'après Flaxman, voir *Flaxman e Dante*, catalogue de l'exposition de Milan, 1986-1987, éd. C. Gizzi, Milan, Mazzotta, 1986. Dans les études consacrées au sculpteur anglais et à ses célèbres gravures, Piroli n'est guère plus qu'un nom, alors que c'est en grande partie à son initiative que l'on doit l'énorme diffusion internationale que connut l'édition " clandestine " de la *Commedia* de Flaxman, mise sous presse dans son imprimerie en 1802; F. Salvadori, *Dante. La " Divina Commedia " illustrata...*, op. cit., p. 18.

⁵⁰⁷ W.Y. Ottley, *Twelve stories of the life of Christ engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Ottley*, Rome, 1796 et *Twelve stories of the Old Testament engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Ottley*, Rome, 1797.

⁵⁰⁸ L. Cardinali, *Necrologia di Tommaso Piroli romano intagliatore in rame scritta da Luigi Cardinali*, Rome, Francesco Bourliè, 1824, p. VII.

drik Voogd et son ami intime Humbert de Superville, Cardinali rappelle le nom des autres habitués de la maison de Piroli :

[...] fu carissimo a Giambattista Visconti, Ennio Quirino e Filippo Aurelio suoi figli; al Cardinale Spina, a Vincenzo Monti, a Lampredi, a Lamberti, a Fea, a Morelli, a Battistini, ed a Giani. Di artisti, o addottrinati nell'arte ebbe amico Giambattista Piranesi, Camuccini, Canova, Boni, Bossi, Appiani, Guattani, Azara, Uggeri, Ottley e Angelika Kaufmann. Nomino questi fra molti, come quelli li quali sono per una grande reputazione conosciuti in Italia, e fuori.⁵⁰⁹

Parti à Paris, en 1803, Piroli collaborera de nouveau avec Seroux d'Agincourt, supervisant, pour le compte des éditeurs parisiens Treuttel et Würtz, l'exécution des gravures à partir des cuivres.

La publication de l'Histoire de l'Art

En 1805, après d'infinis sursis, remaniements et approfondissements, les cuivres de l'*Histoire de l'Art*, désormais célèbres, prirent enfin le chemin de Paris. Une lettre adressée par Seroux à d'Angiviller, demandant au Surintendant des Bâtiments la possibilité d'utiliser sa poste privée pour envoyer les caisses à Versailles, nous informe d'un premier envoi en 1783⁵¹⁰. Mais si les caisses arrivèrent bien sur le sol français, elles furent renvoyées à l'expéditeur promptement lorsqu'éclata la Révolution⁵¹¹, événement non sans conséquence sur les rentes de Seroux, mais qui ne l'empêcha pas de poursuivre avec ténacité son projet⁵¹².

Dans les années 1780, son nom apparaît fréquemment dans les documents de l'Académie de France comme une sorte de superviseur à l'éducation artistique des jeunes pensionnaires; au cours de la décennie suivante, il ne figure plus dans les documents officiels que sur la liste des artistes français résidents en Italie, établie en 1795 par le diplomate et futur ministre plénipotentiaire François Cacault. Parmi les membres de la dense colonie qui animait la vie culturelle de la Rome pré-révolutionnaire, seuls les peintres Denis et Sanlos et l'ébéniste Yves Livienç, mariés à des Italiennes, n'avaient pas quitté la ville. À leurs côtés, Cacault signale à la commission des relations extérieures la présence de Seroux : « [...] vieillard très connu à Paris, qui avoit de la fortune, vivoit à Rome depuis longtems, occupé d'un vaste ouvrage qu'il prépare sur l'état des arts dans le moyen âge; il fait dessiner et graver un nombre considérable de monumens. Il est toujours à Rome, réduit à très peu de bien, abandonné et négligé, s'occupant toujours de son éternel ouvrage. »⁵¹³

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. VII.

⁵¹⁰ *Correspondance des Directeurs*, XIV, n° 8426, p. 350-351. La lettre de d'Angiviller au baron d'Ogny, intendant de la poste, concernant l'expédition est également conservée; *ibid.*, p. 359.

⁵¹¹ Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

⁵¹² Hélène Sécherre a retrouvé un document daté du 5 thermidor an II (23 juillet 1794), émanant du Bureau de liquidation de l'actif et passif des émigrés, qui établit une liste des rentes dont Seroux fut privé, s'élevant à une somme totale de vingt-et-un mille trois cent trente livres par an; H. Sécherre, *L'édition de l'Histoire...*, *op. cit.*, p. 31.

⁵¹³ *Correspondance des Directeurs*, XVI, p. 392.

« Abandonné et négligé », Seroux fréquentait dans ces années « soltanto quegli sventurati emigrati che teneano in Roma un asilo assai incerto. Gli esemplari ecclesiastici francesi che dimoravano in Roma gli erano tutti attaccatissimi, e tra varie famiglie nobili quella assai illustre del conte de Sade era sempre in sua compagnia »⁵¹⁴.

Et pourtant, à peu près au moment où Cacault rédigeait sa liste, Seroux lançait sa plus remarquable campagne de dessins, confiée à Ottley, Piroli et Humbert de Superville.

Bien que privé de ses biens dans sa patrie et contraint à vendre sa collection de dessins, il continua à entretenir des rapports constants et cordiaux avec les militaires et les diplomates français résidant à Rome et il lui fut accordé un sauf-conduit spécial pour pouvoir demeurer en ville et poursuivre son travail, désormais attendu depuis longtemps par la communauté internationale.

L'inventaire de ses biens, rédigé au lendemain de sa mort, enregistre impitoyablement ses revers de fortune. Outre les meubles, le linge et le vestiaire, autrefois raffinés et qui sont invariablement décrits comme usés et reprisés, figurent quelques très rares objets de valeur, quelques « vases étrusques » légués à son ami Pâris ou encore un piano légué à une certaine Madame Millinger⁵¹⁵. Quant à son capital, il ne dépassait pas les 2000 écus romains.

En 1805, sa modeste condition avait suscité la compassion d'une dame française en voyage en Italie qui, animée de bonnes intentions, s'était adressée directement à Napoléon. Mais l'épisode blessa et mortifia le vieil érudit, comme on l'apprend dans une lettre d'explication qu'il pria Artaud de Montor, alors secrétaire d'ambassade, de faire parvenir immédiatement en France :

M. Seroux n'est pas dans l'indigence : il a deux mille deux cents livres de rente et avec cette modique somme il trouve encore moyen de faire du bien. Il a passé vingt cinq années à Rome dans la société des ambassadeurs les plus distingués et toujours a refusé leurs bienfaits.

Il a une jolie maison, deux vieux domestiques bien payés, un jardin rempli de fleurs et d'arbustes rares, une collection de lampes antiques d'un grand prix, des monumens du bas empire en très grand nombre, et il a composé cet ouvrage que l'Europe littéraire attend depuis dix ans. Cet ouvrage vaut plus de cent cinquante mille. Ensuite un de ses frères, général de division à l'Isle de France, un de ses parens, général d'artillerie ne le laisseront manquer de rien.

Le Prince Poniatowsky son plus intime ami, Prince qui jouit d'une fortune immense n'a pu jamais lui faire accepter un présent [...]. Monsieur d'Agincourt, dans cet état d'indépendance, aime tendrement sa patrie, est pénétré d'admiration pour les grandes actions de sa Majesté, mais son hommage est pur et désintéressé.⁵¹⁶

⁵¹⁴ G.G. De Rossi, *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 44.

⁵¹⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 9, vol. 950, fol. 321 *sqq.*

⁵¹⁶ Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, C.P. Rome, 938. En 1805, Seroux récupéra néanmoins une partie de ses anciennes rentes françaises; H. Sécherre, *L'édition de l'Histoire...*, *op. cit.*, p. 34.

Néanmoins, pour mener à terme sa précieuse *Histoire de l'Art*, œuvre dans laquelle il avait investi tous ses biens, Seroux avait pourtant dû être contraint d'accepter l'aide financière de Poniatowski, ne serait-ce qu'en secret, malgré les dénégations publiques d'Artaud. Le prince polonais, lié par une amitié fraternelle à Seroux qu'il avait connu en 1774 lors d'un voyage de jeunesse à la cour de Louis XV⁵¹⁷, est mentionné par De Rossi comme le principal confident des dernières années de sa vie⁵¹⁸. Sa participation aux dépenses nécessitées par l'*Histoire de l'Art* est rappelée dans une lettre adressée en 1836 à Sebastiano Ciampi par Pietro Paolo Approsi, secrétaire personnel de Seroux puis, à sa mort, de Poniatowski : « Non posso dispensarmi di rammentare un fatto comprovante l'amore del Principe Stanislao per le Arti del disegno, e che molti di presente ignorano. Egli è il generoso incoraggiamento che diè al Cavaliere Seroux d'Agincourt rispettabile autore dell'opera intitolata " Histoire de l'Art [...] ", opera voluminosa, corredata di 325 rami rappresentanti opere di Architettura, Scultura, Pittura, Incisioni in legno e in metallo ecc. eseguiti nell'accennato periodo. L'autore privato ad un tratto, per le conseguenze della Rivoluzione Francese nel 1789, delle rendite di considerabili capitali collocati nella Banca di Francia, e mancatigli in tal guisa i mezzi di proseguire l'Opera giunta appena alla metà, si sarebbe trovato costretto d'interrompere la continuazione, e lasciarla imperfetta, se spontaneo, propizio Mecenate non fosse giunto il Principe Stanislao suo intimo amico, in di lui soccorso, per cui si poté condurre a fine quest'Opera classica nel suo genere, e di cui parecchie sono le imitazioni in differenti parti d'Europa, specialmente in Germania. »⁵¹⁹

Il est difficile de mettre en doute le contenu de cette lettre dans la mesure où Approsi était sans doute celui qui, après son auteur, connaissait le mieux les aventures tourmentées de l'*Histoire de l'Art*.

Une fois le travail achevé, en mars 1805, les précieux cuivres furent rangés dans trois caisses et emmenés en France par l'architecte, et ancien *pensionnaire*, Louis-Ambroise Dubut, connu pour son projet de construction d'une *Bibliothèque impériale* à Rome et, plus tard, maître d'œuvre de la colonie militaire de Novgorod et membre de l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg⁵²⁰. Les caisses furent annoncées dans une lettre minutieuse adressée par Artaud de Montor à Borghi, « chargé du portefeuille des relations extérieures », où étaient recommandés les plus grands soins et la plus

⁵¹⁷ M.J. Korzeniowski, « Souvenirs du prince Stanislav Poniatowsky », *Revue d'Histoire Diplomatique*, 9, 1895, p. 490.

⁵¹⁸ G.G. De Rossi, *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 4.

⁵¹⁹ S. Ciampi, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia, ed altre parti settentrionali, il tutto raccolto ed illustrato con brevi cenni biografici degli autori meno conosciuti da Sebastiano Ciampi*, Florence, Allegrini & Mazzoli, 1839, vol. II, p. 385. La lettre d'Approsi est datée du 11 avril 1836; et Sebastiano Ciampi avait lui-même reçu en don de la part de Seroux (probablement à l'occasion de la visite rappelée dans l'*Epistola filologica...*, *op. cit.*) les gravures des portes de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs; vol. II, p. 285, n. 1.

⁵²⁰ Sur Dubut, voir E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1955 (trad. franç., *L'Architecture au siècle des Lumières : baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France*, Paris, Julliard, 1963).

grande attention aux conditions de leur voyage⁵²¹. Quelques jours plus tard, Artaud écrit à Talleyrand, alors ministre des Relations extérieures, pour lui renouveler ses recommandations : « Cette lettre vous apprendra qu'enfin nous avons obtenu de M. D'Agincourt qu'il se décidât à envoyer en France les planches de son célèbre ouvrage [...]. Toute l'Europe littéraire demande l'ouvrage de M. D'Agincourt. Nous pouvons espérer qu'il sera publié avant un an et il est doux pour nous de penser qu'il sera imprimé à Paris par nos meilleurs typographes. M. D'Agincourt ne retournera jamais en France, il ne peut supporter ni la voiture, ni la mer. Il finira ses jours à Rome. Il était l'ami intime de Monsieur le cardinal de Bernis et de M. le Chevalier Azara. C'est dire assez combien M. D'Agincourt mérite de considération et d'estime. »⁵²²

Les cuivres arrivèrent donc à Paris au printemps 1805, mais, malgré les intercessions auprès de Talleyrand, les recherches d'un éditeur adapté se prolongèrent jusqu'en mai 1809, date à laquelle le vieil historien expédia en France le manuscrit définitif de son œuvre⁵²³.

Il avait choisi comme responsables de l'édition de ses volumes son ancien collaborateur Léon Dufourny, membre de l'Institut de France, et Pierre-François Domicille⁵²⁴.

À son retour en France, Dufourny était devenu l'une des personnalités les plus importantes dans le domaine culturel. Frère cadet de Louis-Pierre Dufourny de Villiers, l'un des fondateurs du Club des Cordeliers, il était devenu l'administrateur du Musée Central, charge qu'il occupa de janvier 1797 à octobre 1800. Il s'était en outre distingué au cours d'une mission menée avec Ennio Quirino Visconti en Indre-et-Loire, visant à récupérer les œuvres d'art conservées à Tours et dans le château de Richelieu⁵²⁵, parmi lesquelles se trouvaient des peintures allégoriques d'un grand raffinement de Mantegna, du Pérugin et de Lorenzo Costa du *Studiolo* d'Isabelle d'Este, encore aujourd'hui conservées au Louvre. Suite au succès de cette

⁵²¹ Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, C.P. Rome, vol. 937, fol. 341.

⁵²² *Ibid.*, fol. 355. Artaud écrit de nouveau à Talleyrand à propos de l'expédition des cuivres de Seroux en mai 1805 (20 ventôse an 13); Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, C.P. Rome, vol. 938, fol. 102r.

⁵²³ Le manuscrit de l'*Histoire de l'Art* est actuellement conservé à Los Angeles, au Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, avec la correspondance entre Seroux et les responsables de l'édition des volumes, qui comprend plus de cent lettres datées de mai 1809 à 1814, année de la mort de l'auteur. Ces papiers appartenaient à Léon Dufourny, éditeur avec Domicille de l'*Histoire de l'Art*, et ils furent acquis, en 1873, par l'historien de l'art et archéologue Paul Saintenoy, président de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.

⁵²⁴ Domicille figure parmi les noms des « hommes de lettres » qui l'avaient aidé dans ses recherches et qui sont remerciés dans l'*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 37. Sur Domicille, voir H. Sécherre, *L'édition de l'Histoire...*, *op. cit.*, p. 42-43.

⁵²⁵ Le « Journal » de la mission à Tours a été publié par M. Tourneux, « Mission de Dufourny et de Visconti au château de Richelieu », *Archives de l'Art français*, n.s., 4, 1910, p. 351-413. Sur cette mission, voir aussi M. Hoog, « Note sur la politique du premier consul à l'égard des Musées de province, ou l'histoire d'un Mantegna », *Archives de l'Art français*, n.s., XXIV, 1969, p. 353-363; M. Montebault, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988; D. Gasparro, « Les sculptures antiques de Richelieu et les dessins perdus de l'album de Canini », *Revue du Louvre*, 53, 2003, p. 59-66. Outre les peintures du *studiolo* d'Isabelle d'Este, Dufourny et Visconti rapportèrent à Paris plus de quarante sculptures antiques, la *Contenance de Scipion* de Niccolò dell'Abate, à l'époque attribuée au Parmigianino, et la *Vision de saint Benoît* de Le Sueur, œuvres actuellement toutes conservées au Louvre.

entreprise, Dufourny fut choisi par Chaptal, provoquant la jalousie de Wicar⁵²⁶, comme « commissaire du gouvernement pour la récupération et la conservation des objets d'art en Italie », charge qu'il assuma entre mai 1801 et janvier 1803. De retour à Paris, il vit lui échapper la nomination tant espérée au poste de directeur général du Musée Central, qui revint au plus brillant Dominique-Vivant Denon, et il dut se contenter de la charge de « conservateur des peintures », rôle auquel il ne semble jamais avoir porté une très grande attention. À la fin de l'année, il succéda à Julien-David Leroy en tant que professeur de théorie artistique à l'École d'Architecture, où il obtint la charge de « conservateur de la collection d'architecture »⁵²⁷. C'est à lui que l'on doit le projet du premier musée d'architecture en France, avec l'aide de Louis François Cassas, lui aussi ancien collaborateur de Seroux et collectionneur de maquettes d'architecture⁵²⁸. Au cours de son premier voyage en Italie, Dufourny avait réuni une vaste collection de fragments d'ornements architectoniques anciens et de moulages ainsi qu'une riche bibliothèque qui fut en partie expédiée en France à l'occasion de son second voyage en Italie⁵²⁹. Mentionné par Previtali au nombre des premiers collectionneurs français de « primitifs »⁵³⁰ en raison de la présence dans sa collection privée d'une *Maestà* attribuée à Cimabue – « Ce tableau, dont le fond est doré, offre un article de toute rareté en peinture; il est très difficile d'en rencontrer dans le commerce des arts », lit-on dans le catalogue de la vente de sa collection⁵³¹ – et de deux panneaux peints attribués à Giotto⁵³², Dufourny fut en effet parmi les premiers en France à se montrer attentif à la production artistique médiévale et byzantine, anticipant ainsi une tendance qui deviendra officielle à Paris quelques années plus tard et qui culminera dans la fameuse exposition de « peinture primitive » de 1814⁵³³. À Naples, pour remplacer les œuvres confisquées en 1796-1797 mais qui n'étaient plus disponibles à l'époque de son voyage, il choisit pour le Musée Central une peinture de l'école de Botticelli, à l'époque considérée comme un original de Cimabue, conscient de l'importance pour le musée de posséder une œuvre du peintre toscan maître de Giotto⁵³⁴. Il acquit en outre à Naples six nouveaux

⁵²⁶ S. Béguin, « Une occasion manquée par le Louvre : les dépôts d'œuvres d'art à Saint-Louis des Français de Rome, 1798-1800 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1984, p. 195.

⁵²⁷ W. Szambien, *Le Musée d'Architecture*, Paris, Picard, 1988, p. 59.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ W. Szambien, « Les origines du Musée d'architecture en France », *Gazette des Beaux-Arts*, CVIII, 1986, p. 135-140; C. Pinatel, *Origine de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles*, in *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux XVIII^e et XIX^e siècles*, éd A.-F. Laurens et K. Pomian, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p. 307-325.

⁵³⁰ G. Previtali, *La fortune des primitifs...*, *op. cit.* p. 103-104.

⁵³¹ M.H. Delaroche, *Catalogue des Tableaux, dessins et estampes composant l'une des collections de feu M. Dufourny, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des tableaux du Musée, et Professeur de l'école royale d'Architecture*, Paris, Dufourny, 1819, p. 16, n° 22.

⁵³² *Ibid.*, p. 32-33, n° 54-55.

⁵³³ Sur l'exposition des « primitifs » au Louvre, voir M. Preti Hamard, *L'exposition des « écoles primitives »...*, *op. cit.*; I. Sgarbozza, *Louvre 1793-1814...*, *op. cit.*, p. 24-40.

⁵³⁴ L'œuvre se trouve actuellement au Musée de Lille; S. Béguin, « Tableau provenant de Naples et de Rome en 1802 resté en France », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1959, p. 187.

tableaux, dont cinq de « peintres grecs », désireux de former, avec le Cimabue, « une histoire chronologique de la peinture moderne en y joignant quelques productions des Peintres grecs qui ont précédé et servi de maîtres à la restauration de l'art »⁵³⁵. Parmi les œuvres « grecques », il fit l'acquisition d'une icône représentant le *Sanctuaire de Saint-Spiridion*⁵³⁶, ayant certainement à l'esprit le souvenir d'un panneau sur le même sujet de la collection d'icônes de Seroux⁵³⁷. Dufourny se montra ainsi très en avance sur tous ses compatriotes : Artaud de Montor ne constitua en effet sa collection d'icônes et de « primitifs » que quelques années plus tard et Vivant Denon décida même d'exclure la production « grecque » de l'exposition de 1814⁵³⁸.

Homme très cultivé et aux intérêts multiples, Dufourny fut considéré par Seroux comme la personne la plus apte à s'occuper de ce qui lui tenait tant à cœur : la rédaction et la correction de son *Histoire de l'Art*, avec toutefois, comme nous le verrons bientôt, des résultats qui ne furent pas toujours à la hauteur des espérances de l'auteur.

La recherche d'un éditeur ne s'acheva qu'en 1809 par l'accord établi avec Treuttel et Würtz. Seroux avait alors quatre-vingts ans et, d'après les rares allusions à sa vie privée contenue dans sa correspondance avec Domicille et Dufourny, il apparaît malade, presque totalement aveugle, et blessé dans ses sentiments les plus profonds. Il écrit ainsi à Dufourny, en février 1811, à propos d'une des nombreuses modifications qui ne lui agréent pas toujours : « Je dirai de même pour cette planche, tout ce que vous avez fait dans la table me paraît pour le mieux; c'est une bonne raison pour moi de m'y rendre plutôt que de faire sur les erreurs de Copiste, ou de Citations, des recherches auxquelles mes yeux, et l'état présent de mon Dessinateur Machiavelli ne suffiraient pas. »⁵³⁹

Gian Giacomo Machiavelli était en effet gravement malade depuis février 1810 et il n'était plus en mesure d'effectuer les minutieux travaux de modifications et de mise au point des planches qui l'avaient occupé auprès

Il provient de la collection Farnèse et était conservé à Naples, à Capodimonte. Dufourny écrit avoir pris le tableau, donnant pour raison : « il nous manquait »; L. Dufourny, *État des cartons et des tableaux provenant de St. Louis des Français de Rome et autres...*, Paris, Archives du Louvre, Z4, 18 mai 1802; publié in S. Béguin, « Tableau provenant... », *op. cit.*, p. 191.

⁵³⁵ S. Béguin, « Tableau provenant de Naples... », *op. cit.*, p. 191-192.

⁵³⁶ *Ibid.* p. 189, n. 3.

⁵³⁷ I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, *op. cit.*, p. 130.

⁵³⁸ Au demeurant, l'intérêt de Dufourny, comme celui de Seroux d'Agincourt, est en priorité historique. Sa riche collection de peintures comprenait surtout des œuvres du XVII^e siècle, parmi lesquelles certains tableaux attribués à l'Albane, Annibal Carrache, Ribera, Le Sueur et Poussin; M.H. Delaroche, *Catalogue des Tableaux...*, *op. cit.* Les papiers de Dufourny se trouvent aux Archives Nationales de Paris, 138 AP 232, et sont partiellement cités dans W. Szambien, *Le Musée d'Architecture*, *op. cit.* p. 58, n. 42. Dans certaines requêtes pour l'exportation présentées à Rome en 1802, on peut lire qu'il avait obtenu l'autorisation d'emporter en France jusqu'à 160 tableaux, dont deux toiles de l'école de Véronèse, un Teniers, un Polidoro da Caravaggio et d'autres peintures « parte in tavola e parte in tela, rappresentanti paesi e santi ». ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14. L'estimation des peintures fut faite par le peintre Domenico Conti Bazzani, « Assessore delle pitture alle Antichità di Roma ». L. Dufourny, requêtes de licence d'exportation, Rome, 21 septembre 1802; 9 octobre 1802; 10 novembre 1802.

⁵³⁹ GRI, 860191, vol. III, fol.79r. Lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 14 février 1810. On trouve encore une allusion à la maladie de Machiavelli dans une autre lettre adressée à Dufourny le 12 mars 1810; GRI, 86091, vol. III, fol. 43r.

de Seroux pendant au moins trente ans. À sa mort, en février 1811, son précieux travail fut mené à terme, avec la réalisation des échelles graduées, par le jeune architecte André-Marie Chatillon, élève de Charles Percier, pensionnaire à l'Académie de France entre 1810 et 1813⁵⁴⁰ et signalé à Seroux par Dufourny⁵⁴¹.

Mais bien que Seroux n'ait plus été en mesure de suivre comme auparavant les progrès de son œuvre, ses lettres expédiées à Paris démontrent un esprit extraordinairement attentif et réceptif, constamment occupé à revoir le moindre détail de l'édition.

En décembre 1809, Domicille envoya une note à ce propos à Dufourny :

J'ai l'honneur de vous remettre copie d'une lettre commune à vous et à moi, en date du 18 9bre que M. D'agt m'a adressée avec une petite note de changements à faire, et trois tables alphabétiques du titre des planches, le tout que je joins ici.

Vous verrez que malgré sa presque cécité totale et son grand âge, il est jour et nuit occupé de son ouvrage; c'est une peine à chaque instant pour moi, de craindre qu'il n'en voie pas l'exécution, et que peut-être par sa mort, ses héritiers n'en deviennent propriétaires, avant la sanction des arrangemens qui lui tiennent si fort à cœur.⁵⁴²

Les premières parties du manuscrit de l'*Histoire de l'Art* ainsi qu'une série de notes et d'informations, formant un véritable " mode d'emploi ", arrivèrent à Paris en avril 1809. La caisse contenant le matériel fut adressée par Seroux à Pierre-Adrien Pâris, chargé de la faire parvenir, avec tous les soins possibles, à Domicille. Une seconde caisse contenant le reste du manuscrit fut en revanche directement confiée, le 16 avril de la même année, aux soins du directeur de la Poste de France pour être elle aussi adressée à Domicille⁵⁴³. La calligraphie du manuscrit comme des diverses lettres expédiées aux deux éditeurs entre 1809 et 1814 ou encore du premier catalogue des dessins préparatoires du fonds vatican peut être identifiée comme celle du Romain Pietro Paolo Approsi, secrétaire personnel de Seroux et son exécuteur testamentaire⁵⁴⁴.

Le projet de publication de l'*Histoire de l'Art* s'était donc enfin concrétisé grâce à l'offre des éditeurs parisiens Jean-Georges Treuttel et Jean-

⁵⁴⁰ Chatillon, un fois rentré dans sa patrie, deviendra l'un des fondateurs de la Société centrale des Architectes. Connu pour l'église Notre-Dame de Bercy, détruite en 1871, Chatillon dirigea aussi les travaux de restauration du château d'Écouen et de la Cathédrale Saint-Maurice à Lille. Cf. « Chatillon, A.M. », in *Dictionnaire de Biographie française*, sous la direction de M. Prevost et J.-C. Roman d'Amat, Paris, Letouzey et Ané, vol. VIII, 1959, *ad vocem*, p. 799.

⁵⁴¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 43r, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 14 février 1811. Le travail de Chatillon pour les planches d'architecture est également mentionné dans une lettre de Seroux du 24 novembre 1810; GRI, 860191, vol. III, fol. 70r.

⁵⁴² GRI, 860191, vol. III, fol. 21v, lettre de Domicille à Dufourny, Rueil, 5 décembre 1809.

⁵⁴³ GRI, 860191, vol. III, fol. 3, lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 31 mai 1809.

⁵⁴⁴ Approsi est en outre cité dans les dernières volontés de Seroux parmi les bénéficiaires de ce qu'il restait de ses maigres rentes : ASR, 30 NC, Officio 9, vol. 950, testament de J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, fol. 321v; *Descrizione dei beni Ereditari della ho. Mem. Sig. Cavaliere Gio. Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt...*, fol. 371r.

Godefroy Würtz, avec lesquels Seroux semble n'avoir eu néanmoins que des rapports sporadiques et assez peu sereins⁵⁴⁵.

Il fut décidé que l'*Histoire de l'Art* serait publiée en vingt-quatre fascicules, dont les dix-huit premiers pour les seules planches, avec une alternance des trois parties de peinture, sculpture et architecture. Le premier fascicule était prévu pour mai 1810 et les suivants auraient dû paraître avec une régularité mensuelle. La durée totale de publication devait s'étendre sur deux ou, au maximum, trois ans dans le cas où les fascicules seraient sortis toutes les six semaines plutôt que tous les mois. La publication de l'*Histoire de l'Art* ne fut en réalité achevée que treize ans plus tard, en 1823, année qui vit la parution du dernier fascicule et la première édition intégrale en six volumes. Le premier fascicule, prévu pour mai 1810, ne parut qu'à la fin du mois de juin de la même année et les fascicules suivants n'eurent guère plus de chance.

À partir de l'arrivée à Paris du manuscrit, les échanges épistolaires de Seroux avec Domicille et Dufourny devinrent très intenses. Dans la première lettre qui nous est parvenue, l'une des plus longues et des plus détaillées de toute cette correspondance, Seroux présente le matériel manuscrit et demande à ses collaborateurs de le relire et de ne corriger que les erreurs les plus évidentes, les omissions de mots et les fautes d'orthographe, souhait qui ne sera pas toujours exaucé.

Bien que les modalités de publication de l'*Histoire* n'aient alors pas encore été définies dans tous leurs détails, Seroux ajouta une longue note divisée en articles, contenant une liste de précautions générales à l'usage des éditeurs. Sa première pensée allait aux planches, auxquelles il consacra de longues recommandations concernant le nettoyage et l'impression des cuivres, sur lesquels devaient être gravés le numéro d'ordre de la planche et le numéro de la page du texte où figurait son commentaire. Sur chaque planche, en outre, chaque monument reproduit devait être numéroté, afin de faciliter le renvoi au texte explicatif construit autour des œuvres sélectionnées⁵⁴⁶.

Si la numérotation des planches et de chaque monument a été conservée, l'édition imprimée fit disparaître l'élément auquel Seroux tenait le plus, c'est-à-dire le renvoi précis au texte qui rendait plus nette la relation intrinsèque entre image et discours.

De plus, le livre ne prévoyait pas la présence des vignettes : « Je n'ai point fait de Vignettes parce que pouvant être agréables dans un ouvrage qui n'aurait consisté qu'en discours elles deviendraient inutiles, même fastidieuses dans un ouvrage dont l'objet est rempli par une infinité de planches. »⁵⁴⁷

Une seule personne était en mesure, selon Seroux, de mener à bien ces

⁵⁴⁵ Des rapports directs de Treuttel et Würtz avec Seroux d'Agincourt, n'est conservée que l'unique copie d'une lettre envoyée à Rome par les éditeurs en janvier 1810, alors que le contrat avait déjà été établi; GRI, 860191, vol. III, fol. 29r, 29v.

⁵⁴⁶ GRI, 860191, vol. III, fol. 8r, lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 31 mai 1809. Pour le nettoyage des cuivres, Seroux conseille comme "manuel" le *Traité De la manière de graver à l'eau forte et au burin* d'Abraham Bosse, publié à Paris, chez Jombert, en 1745.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

opérations, en apparence banales, mais d'une importance fondamentale pour la construction de son œuvre :

M. Du-Fourny sachant combien il est insupportable pour ceux qui s'occupent de la lecture et de l'étude d'un ouvrage dont il faut suivre les parties par des renvois à des Estampes, d'y trouver des erreurs, jugera qu'il est important de confier ce qui reste à faire sur cette partie, à un Graveur soigneux et attentif. Ce serait chose heureuse que M. Piroli qui parmi mes Estampes en ayant gravé une grande quantité en connaît les dispositions voulût bien s'en charger, ou que du moins il consentît à veiller à l'exécution d'après un prix convenu.⁵⁴⁸

Tommaso Piroli se trouvait en effet à Paris depuis 1803; il y avait sans doute été appelé par Visconti⁵⁴⁹ pour graver les sculptures antiques du *Musée Napoléon*, publiées en quatre volumes entre 1804 et 1806 par l'imprimerie des frères Piranesi⁵⁵⁰. Après un bref retour dans son pays en 1807 pour graver les bas-reliefs de la collection Albani, publiés avec les commentaires de Zoëga⁵⁵¹, Piroli est de nouveau dans la capitale française en 1808, où il restera jusqu'en 1816⁵⁵².

La lettre d'instruction de Seroux se conclue sur une recommandation aux éditeurs concernant la « custodia gelosa »⁵⁵³ à apporter aux cuivres.

À cette date, la totalité du matériel pour l'*Histoire de l'Art* était donc arrivée à Paris, mais le contrat avec les éditeurs n'avait pas encore été conclu, tâche qui incombait aux deux responsables de l'édition sur la base des indications de Seroux.

En août 1809, Domicille rapporte à Dufourny les termes d'une lettre reçue le 19 juillet dans laquelle Seroux dicte son unique condition :

Son intention précise, immuable et tant de fois répétée est qu'il ne soit donné à l'ouvrage autre titre aucun que celui qu'il porte, ajouté aucune adresse, Epître dédicatoire, un seul mot qui tienne critique, adulation ni allusion d'aucun genre; en un mot, aucune des espèces de charlatanerie que les Editeurs ou libraires ne mettent que trop souvent en usage, aux dépens de la pureté des intentions et de l'honneur d'un auteur.⁵⁵⁴

Le mois suivant, au début de septembre 1809, le contrat rédigé dans ses grandes lignes fut soumis à Seroux. La somme offerte en échange de la vente du manuscrit était de 60.000 francs, dont la moitié lors de la remise du matériel, montant que Seroux destina à Domicille et Dufourny⁵⁵⁵, et

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ F. Spesso, « Tommaso Piroli, incisore romano... », *op. cit.*, p. 90.

⁵⁵⁰ T. Piroli, *Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Thomas Piroli avec une explication par J.G. Schweighaeuser publiés par F. et P. Piranesi frères*, Paris, Piranesi, 1804-1806, 4 vol.

⁵⁵¹ T. Piroli, *Li bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega. Pubblicati in Roma da Pietro Piranesi nel suo stabilimento calcografico strada del Babuino*, Rome, Francesco Bourliè, 1808.

⁵⁵² C'est à l'un de ces deux séjours français que remontent les lettres non datées de Piroli à sa femme, que j'ai retrouvées à la Biblioteca Estense de Modène, Autografoteca Campori.

⁵⁵³ En Italien dans le texte.

⁵⁵⁴ GRI, 860191, vol. III, fol. 6r et 6v; lettre de Domicille à Dufourny, Rueil, 1er août 1809.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, fol. 9-10, lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 11 septembre 1809.

l'autre moitié à l'issue de la publication. Une lettre adressée par Dufourny à Artaud de Montor, après le décès Seroux, nous apprend que dix mille francs s'étaient ensuite ajoutés à cette somme mais que l'auteur n'en avait rien conservé pour lui, laissant tous les bénéfices à ses parents⁵⁵⁶.

Une copie du contrat de vente du manuscrit, annotée par Seroux et signée en son nom par Domicille le 5 décembre 1810⁵⁵⁷, nous informe des accords stipulés : avant tout, le choix du titre auquel ne devait être ajoutée aucune dédicace, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens, par M. Seroux d'Agincourt*, choix qui sera respecté, si l'on excepte l'omission de la dernière partie.

Les éditeurs désiraient en outre diffuser auprès des possibles souscripteurs un *Prospectus*, qui aurait été rédigé par Dufourny sur la base des indications fournies par l'auteur. La proposition plut à Seroux, qui ajouta toutefois : « J'observe que si dans ce *Prospectus* on croit devoir parler avantagusement de l'auteur, je demande expressément que ce soit sans aucun de ces éloges si souvent prodigués; il me paraît qu'il suffirait de dire que l'ouvrage est celui d'un amateur qui sensible aux beautés des Lettres et des Arts a passé près de ceux qui les ont cultivés avec succès, depuis un demi-siècle, moitié de sa vie à Paris, et l'autre moitié à Rome où il réside encore. »⁵⁵⁸

Chaque fascicule devait coûter 30 francs sur papier ordinaire et 60 sur vélin. L'auteur demandait pour lui-même sept copies de l'œuvre entière et trois copies du seul texte, auxquelles il pourrait ajouter les épreuves d'imprimerie qu'il avait conservées, mais qu'il s'engageait à ne pas faire circuler avant la publication.

Seroux s'opposa par ailleurs à la division de l'œuvre en seulement quatre volumes, au lieu des six qu'il avait prévus. Les éditeurs obtinrent toutefois de lui l'autorisation, bien qu'accordée à regret, de faire graver un titre sur chaque planche et d'éliminer le renvoi aux pages du texte.

Une fois définies les modalités d'impression, commença le long travail de révision du texte confié à Domicille pour ce qui est du « Tableau historique », tandis que Dufourny s'occupa des planches et de leur commentaire, provoquant à plusieurs reprises l'insatisfaction de l'auteur. L'architecte jugeait en effet le style littéraire du texte un peu « vieilli »⁵⁵⁹ et il souhaitait en corriger certaines parties, en particulier les « phrases un peu longues », les « inversions » et les « italianismes »⁵⁶⁰.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, fol. 160r, minute de la lettre de Dufourny à Artaud de Montor, s. d. [novembre 1814].

⁵⁵⁷ *Ibid.*, fol. 29, copie de la lettre de Treuttel et Würtz à Seroux d'Agincourt, Paris, janvier 1810.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, fol. 9, lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 11 septembre 1809. Dufourny tint sa promesse et le *Prospectus*, diffusé à Paris, le 15 février 1810, est exceptionnellement sobre et mesuré, comparé à d'autres opuscules du même type destinés avant tout à attirer l'attention du plus grand nombre possible de souscripteurs. Une des rares copies du *Prospectus* est reliée dans le premier volume de l'*Histoire de l'Art* conservé à la Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, fol. 32r, lettre de Domicille à Dufourny, s.d. [janvier 1810]; fol. 34r, lettre de Domicille à Dufourny, Paris, 10 février 1810. Il existe en outre de très nombreuses lettres entre Seroux et Dufourny concernant les changements terminologiques effectués par l'architecte, auxquels l'historien de l'art ne semble pas avoir voulu se résigner jusqu'à la fin de ses jours.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, fol. 27v, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 19 janvier 1810.

Fin juin 1810, le premier fascicule de l'*Histoire de l'Art* vit enfin le jour. Dufourny avait fait quelques modifications dans le texte, en apparence imperceptibles, mais qui suscitèrent une réplique immédiate de Seroux. À la fin de l'année, alors que trois fascicules seulement sur les six prévus étaient sortis, celui-ci envoya en France à l'intention de l'architecte une liste de règles à suivre, afin de ne plus avoir à revenir sur la question :

Je dirai donc qu'en général les corrections et par conséquent mes observations pourroient se diviser en quatre espèces : 1° sur le sens de la pensée; 2° sur les expressions plus ou moins nécessaires à leur intelligence; 3° sur les termes qui ont vieilli ou qui déplaisent à la mode d'aujourd'hui; 4° sur les phrases trop prolongées, sur les mots répétés dans des espaces trop courts ou absolument impropres... aut incuria fudit aut humana parum cavit natura.

1° sur le 1er article est bien rare qu'on s'y doive permettre aucun changement, parce qu'il faudroit connaître l'ouvrage à fond, dans son étendue, dans tous les détails de ses rapports. 2° On ne peut pas comme l'auteur être pénétré d'une multitude de faits et de circonstances qui ne soient pas énoncés, mais qui n'en doivent pas moins influencer sur le choix des mots [...]. La même circonspection doit rendre plus timide encore sur ce qu'au 1er contact on croiroit devoir changer dans les expressions, parce qu'elles viennent de la même source que les pensées. 3° Nul inconvénient de se rendre au désir de la jeunesse ou de la mode quand ne s'y opposent pas les observations sur les 2 art. précédens. 4° Sur le 4° art. l'obéissance et la gratitude de l'auteur seront sans bornes.

Enfin, il demanda que dorénavant on ne lui communiquât plus les changements apportés à son texte⁵⁶¹.

Mais d'autres reproches suivirent, aussi bien envers les opinions de Dufourny qu'envers celles d'autres "consultants" auxquels le manuscrit avait été soumis, tel Ennio Quirino Visconti dont plusieurs points de la correspondance montrent que ses suggestions agacèrent Seroux⁵⁶².

Pendant ce temps, la publication des fascicules se poursuivait beaucoup plus lentement que prévu. En mars 1812, presque deux ans après la parution du premier fascicule, le huitième n'avait toujours pas été diffusé, tant à cause des éternelles révisions du texte et des planches que des problèmes de santé des deux éditeurs français. Quant à Seroux, en dépit de ses constantes allusions à son âge avancé, il continuait à travailler à son œuvre, envoyant des suggestions techniques pour accélérer la publication des fascicules ou des notes en vue de nouvelles corrections à apporter au texte.

Dans les mêmes années, il travaillait de plus à un autre livre illustré, le *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, qui sera publié à Paris en 1814. Moins ambitieux et plus proche de son goût pour l'antique, le *Recueil* reproduit une grande partie de sa collection privée de terres cuites, dessinées et gravées par Machiavelli avant sa maladie.

En octobre 1813, la publication de l'*Histoire de l'Art* subit une nouvelle interruption du fait de la mort de Domicille, laissant au seul Dufourny la

⁵⁶¹ *Ibid.*, fol. 67, copie de la lettre de Seroux d'Agincourt à Domicille et Dufourny, Rome, 4 septembre 1810.

⁵⁶² *Ibid.*, fol. 75, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 14 décembre 1810; fol. 79r, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 14 février 1811.

charge du texte⁵⁶³. Au cours de l'année suivante ne parurent que deux nouveaux fascicules et, en septembre 1814, juste après la publication du dixième fascicule, Seroux d'Agincourt mourut à Rome, à l'âge de 84 ans, à l'issue d'une maladie solitaire qui l'emporta en moins d'un mois. La célébration de ses funérailles, le matin du 16 septembre, rassembla les membres de l'Académie de San Luca, tous les élèves de l'Académie de France, l'entière communauté des résidents français de la ville et leur ambassadeur Courtois de Pressigny. Le cortège funèbre fut conduit à l'église Saint-Louis-des-Français – où fut célébrée une messe chantée – par Antonio Canova, le secrétaire d'ambassade Jordan, le directeur de l'Académie Lethière et Pierre-Adrien Pâris⁵⁶⁴. La France célébrait ainsi son Winckelmann.

Le 25 novembre, les éditeurs diffusèrent auprès de tous les souscripteurs un opuscule dans lequel ils annonçaient la triste nouvelle et s'engageaient à publier plus rapidement les fascicules restants⁵⁶⁵. Malgré cela, le rythme de publication resta inchangé et les nouveaux fascicules consacrés à la peinture ne furent pas achevés avant la fin de l'année 1816⁵⁶⁶. Le « Tableau historique » n'eut pas plus de chance et il ne fallut pas moins de sept ans pour achever l'œuvre monumentale dont la version intégrale ne parut finalement qu'en 1823, c'est-à-dire neuf ans après la mort de son auteur.

En outre, en 1818, Dufourny, décédé à son tour, fut relayé dans l'édition de l'œuvre par Laurent-François Feuillet, bibliographe et bibliothécaire de l'Institut, et le plus connu Émeric-David, auteur du *Discours historique sur la peinture moderne* consacré à la peinture de Constantin à Cimabue et alors considéré comme l'un des principaux experts en art médiéval⁵⁶⁷.

Ce dernier avait probablement connu Seroux et son projet durant sa jeunesse au cours de son long séjour en Italie; mais il ne semble pas que les deux savants soient restés en contact par la suite. Le soin de la première grande histoire de l'art médiéval illustrée lui fut en effet confiée en raison de ses compétences dans le domaine et non en vertu d'un rapport d'amitié et de confiance long et éprouvé avec son auteur, comme cela avait été le cas pour Domicille et Dufourny.

Les volumes de l'*Histoire de l'Art* sont donc le fruit d'un parcours éditorial long et douloureux qui, tout comme la préparation du manuscrit et des tables, bénéficia de la participation de quelques unes des personnalités les plus en vue du monde culturel français, tels Visconti, Gaetano Marini ou La Porte du Theil. Mais la structure générale de l'œuvre ainsi que sa

⁵⁶³ *Ibid.*, fol. 156r, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, Rome, 14 janvier 1813.

⁵⁶⁴ Paris, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Archives diplomatiques, Papiers d'Agents 267, Artaud de Montor, vol. III, fol. 52-53, lettre d'Artaud de Montor au ministre des Relations extérieures, Rome, 29 septembre 1814.

⁵⁶⁵ GRI, 860191, vol. III, fol. 168, Avis de Treuttel et Würtz aux souscripteurs, Paris, 25 novembre 1814.

⁵⁶⁶ *Magasin Encyclopédique*, 1815, t. II, p. 236.

⁵⁶⁷ T.-B. Émeric-David, *Discours historique sur la peinture moderne. Premier discours renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle*, in *Musée français*, Paris, Herhan, vol. IV, 1809, p. 1-100.

forme suivent les indications précises de son auteur, réitérées avec ténacité jusqu'à sa mort⁵⁶⁸.

Jusqu'à ses derniers jours, la principale préoccupation de Seroux resta en effet de voir enfin son œuvre achevée, surtout à une époque où se multipliaient les projets sur l'art du Moyen Âge⁵⁶⁹, certain que son *Histoire de l'Art* occuperait la place qui lui revenait dans le champ historiographique, se substituant à tant de « monumens sans discours » et de « discours sans monumens » :

Alors que l'ensemble total des Gravures et du texte sera publié, l'ouvrage prendra la place à laquelle cette réunion de moyens nouvelle et désirée depuis si longtems, lui donnent droit entre les histoires de l'Art offertes dans des monumens sans discours, ou tracées dans des discours sans Monumens.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Pour une analyse précise de la publication des volumes et des apports de chacun des éditeurs, voir également H. Sécherre, *L'édition de l'Histoire...*, *op. cit.*

⁵⁶⁹ Sur la position de Seroux à l'égard de l'historiographie artistique contemporaine sur le Moyen Âge, voir I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e la nascita...*, *op. cit.*

⁵⁷⁰ GRI, 960191, vol. III, fol. 129r, lettre de Seroux d'Agincourt à Dufourny, 9 octobre 1812.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Histoire de l'Art = J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823.

Storia dell'Arte = J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato, fratelli Giachetti, 1826-1829, 6 vol.

Correspondance des Directeurs = A. de Montaiglon, J. Guiffrey, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des batimens*, Paris, Charavay, 1887-1912, 18 vol.

A Series of plates = Ottley, W.Y., *A Series of plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine school; intended to illustrate the History of the restoration of the Arts of Design in Italy*, Londres, pour l'auteur, 1826.

ASR = Archivio di Stato de Rome.

BAV = Bibliothèque Apostolique Vaticane.

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-...

GRI = Getty Research Institute, Los Angeles.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBATE, V., GIUFFRÉ, M., «I disegni di architettura nella Galleria Regionale di Palermo», *Il disegno di architettura*, 9, 1994, p. 43-47.
- ACETO, F., «Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini : il sepolcro di Sancia Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'«usus pauper»», *Prospettiva*, 100, 2002, p. 27-35.
- ADAM, R., *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, [Londres], pour l'auteur, 1764.
- ADAMS, D.J., «The publication of La Fontaine's "Contes" by the Fermiers généraux», *Bulletin of John Rylands University Library of Manchester*, 76, 1, 1994, p. 139-152.
- AGHION, I., *Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition de Paris, 2002, éd. I. Aghion, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 19-27.
- Allgemeines Künstler-Lexikon : die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, éd. G. Messner, Munich, K.G. Saur, 1992-...
- Almanach Royal*, 1762; 1766; 1767; 1768; 1770; 1771; 1772; 1773; 1774; 1775; 1776; 1777.
- ANGELELLI, W., «Affreschi medievali dalla perduta chiesa di San Basilio ai Pantani nel Foro di Augusto», *Bollettino d'Arte*, LXXXIII, 1998, p. 9-32.
- [ANONYME], *Breve compendio della vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore Cavaliere, et Pittore, con l'Arbore della sua vera consanguinità*, Venise, Santo Grillo, 1622.
- ANSSE DE VILLOISON, J.-B.G. D', *Anecdota graeca e Regia Parisiensi et Veneta S. Marci Bibliothecis deprompta*, Venitiis typis et sumptibus fratrum Coleti, 1781, 2 vol.
- ANTOLINI, G.A., *Idee elementari di Architettura civile per le scuole del disegno di Giovanni Antolini architetto di S. M. Imperiale e Reale*, Bologne, Marsigli, 1813.
- ARNIM, M., *Mitglieder-Verzeichnisse der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1751-1927*, Göttingen, Dieterich, 1928.
- ARTAUD DE MONTOR, A.-F., *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël. Par un membre de l'Académie de Cortone. Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles*, Paris, chez P. Mongie aîné Libraire, 1808.
- , *Histoire de Pie VII*, Paris, A. Le Clère, 1836, 2 vol.
- ASCANI, V., «La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Seroux d'Agincourt», *Arte Medievale*, s. II, III, 1989, p. 145-153.
- , *La protoenciclopedia dell'arte medievale di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Arte*

- d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, éd. A. Cadei, Rome, Edizioni Sintesi Informazione, vol. 3, 1999, p. 1227-1236.
- AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS, F. [et J. BADIER], *Dictionnaire de la noblesse contenant les Généalogies, l'Histoire et la Chronologie des Familles nobles de la France*, Paris, Vve Duchesne : Badier, vol. XVIII, 1783.
- AURÉAS, H., *Un général de Napoléon : Miollis* (Université de Paris, Faculté des Lettres. Thèse complémentaire pour le Doctorat, 1958), Strasbourg, 1958.
- BACOU, R., *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Milan, Silvana editoriale, s.d.
- , *Le Cabinet d'un grand amateur. P.-J. Mariette*, Musée du Louvre, Paris, Réunion des musées nationaux, 1967.
- BALDINUCCI, F., *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1681-1728; réimpression : Turin, Stamperia Reale, 1768.
- BARBIER, F., «Le comte de Choiseul comme guide : voyage pittoresque en Grèce en compagnie d'un noble français du XVIII^e siècle», *Gryphe. Revue de la Bibliothèque de Lyon*, 4, p. 3-12.
- BARBINI, P.M. (éd.), *Catalogo ragionato di ipogei e catacombe romane (entro il IV miglio)*, in P. Pergola, *Le Catacombe romane*, Rome, Nuova Italia Scientifica, 1997.
- BAROCCHI, P., *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Turin, Einaudi, 1998.
- et BERTELÀ, G.G., «Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina», *Prospettiva*, 62, 1991.
- BAROZZI, S., *Pianta e Spaccato della Celebre Chiesa di San Vitale dati in luce per la prima volta*, Bologne, Dalla Volpe, 1782.
- BARROERO, L., *Le chiese dei Fori Imperiali : demolizioni, dispersione del patrimonio artistico*, in L. Barroero, A. Conti, A.M. Racheli et M. Serio, *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma : urbanistica beni artistici e politica culturale*, Venise, Marsilio, 1983, p. 165-224.
- , *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica : le "Memorie per le Belle Arti"*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Actes du colloque international (Salerne-Ravello, 26 et 27 juin 1997), éd. E. Borsellino et V. Casale, Florence, Edifir Edizioni, 2001, p. 90-98.
- BARTOLI, P.S., *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia : anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio, aedibus, hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam. / a Petro Sancti Bartolo delineata, incisa in quibus plurima ac praeclarissima ad romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur : notis Io. Petri Bellorii illustrata*, Romae, sumptibus ac typis Joanne Jacobo de Rubeis, 1693.
- BASAN, F., *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, 2^e édition, Paris, chez l'auteur, vol. I, 1789.
- BECATTI, G., *La colonna coelide istoriata. Problemi storici, iconografici, stilistici*, Rome, "L'Erma" di Bretschneider, 1960, p. 111-114.
- BÉGUIN, S., «Tableau provenant de Naples et de Rome en 1802 resté en France», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1959, p. 177-198.
- , «Une occasion manquée par le Louvre : les dépôts d'œuvres d'art à Saint-Louis des Français de Rome, 1798-1800», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1984, p. 193-206.
- BELLANGER, P., DOLIN-DOLCY, C. et BARBIER, M., *Joseph-Charles Marin 1759-1834, ca-*

- talogue de l'exposition de Paris, mars 1992, Paris, Galerie Patrice Bellanger, 1992.
- BENATI, D. et MEDICA, M. (éd.), *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogue de l'exposition de Bologne, 2002-2003, Milan, Silvana Editoriale, 2002.
- et MEDICA, M., *Da Bologna a Pesaro (Ragioni di una mostra)*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogue de l'exposition de Bologne, 2002-2003, éd. D. Benati et M. Medica, Milan, Silvana Editoriale, 2002, p. 11-14.
- BENTIVOGLIO, E., *Le tavole di Architettura di Jean Baptiste Louis George Seroux d'Agincourt*, Viterbe, (s.d.), dispense del corso di Storia dell'Architettura II, Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- BERCHET, J.-C., *Chateaubriand, Seroux d'Agincourt et les Arts du Moyen Âge*, in *Chateaubriand et les Arts*, éd. M. Fumaroli, Paris, Éditions de Fallois, 1999, p. 57-82.
- BERGONZONI, F., *Santa Maria della Pietà detta dei Mendicanti*, Bologne, Studio Costa, 1998.
- BERNARDI, G., *Cristo passo*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogue de l'exposition de Bologne, 2002-2003, éd. D. Benati et M. Medica, Milan, Silvana Editoriale, 2002, p. 48.
- BERNONI, M.A., «J.B. Seroux d'Agincourt romano d'elezione», *Strenna dei romanisti*, 28, 1967, p. 46.
- BETTI, F., *L'Alto Medioevo : decorazione architettonica e suppellettile liturgica*, in *Scultura nelle Marche dalle origini all'età contemporanea*, éd. P. Zampetti, Florence, Nardini Editore, 1993, p. 83-95.
- BEYER, J.-M., «Die Orientreise des Louis-François Cassas 1756-1827», *Antike Welt*, 4, 1994, p. 354-358.
- BEYER, R., «Chateaubriand secrétaire de légation», *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 46, 4, 1968, p. 319-323.
- BIGNAMI ODIER, J. (avec la collaboration de J. RUYSSCHAERT), *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, 1973.
- BJURSTRÖM, P., *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-XVIII^e siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 87-96.
- BOCCACE, *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Londres (Paris), 1757.
- BODEL NIJENHUIS, J.-T., *Levensberig*, in *Hendelingen der jaarlijksche algemeene vergadering der Maatschappij van nederlandsche Letterkunde te Leiden, 21 juni*, Leyde, 1849, p. 129-144.
- BOLOGNA, F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972.
- BONFAIT, O., *Le collectionneur dans la cité : Alessandro Machiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIII^e siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Actes des journées d'étude en l'honneur de Giuliano Briganti (Rome, 19-21 septembre 1996), éd. O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro et B. Toscano, Rome, École française de Rome, 2001, p. 106-107.
- , *Les tableaux et les pinceaux. La Naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*, Rome, École française de Rome, 2002.

- BOREA, E., «Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata. II», *Prospettiva*, 70, 1993, p. 50.
- BOSSE, A., *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris, Jombert, 1745.
- BOTTARI, G., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, corrette da molti errori e illustrate con note*, Rome, Pagliarini, 1759-1760, 3 vol.
- BOUCHER, H., «Louis-François Cassas», *Gazette des Beaux-Arts*, XIV, 1926, p. 27-53, 209-230.
- BOYER, F., «Antiquaires et architectes français à Rome au XVIII^e siècle», *Revue des Études italiennes*, I, 1954, p. 173-185.
- , «Jean-Joseph de Laborde protecteur de F.-X. Fabre et sa collection confisquée en 1794», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1954-1955, p. 214-226.
- , «La collection et les ventes de Jean-Joseph de La Borde», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1961-1962, p. 137-152.
- BRANDI, C., *La regia Pinacoteca di Siena*, Rome, La Libreria dello Stato, 1933.
- BRESC-BAUTIER, G., *Architettura e politica : Léon Dufourny a Palermo (1789-1793)*, in L. Dufourny, *Diario di un giacobino a Palermo, 1789-1793*, Palermo, Fondazione Lauro Chiazzese della Sicilcassa, 1991.
- BRET, P. (dir.), *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières 1798-1801*, Actes du colloque international de Paris, 1998, Paris, Technique et documentation, 2000.
- BREVEGLIERI, B., «Memorie del Medio Evo nelle lastre di San Martino», *Decennale Eucaristica 1989*, Basilica Parrocchiale di San Martino, Bologna, 1989, p. 20-25.
- BULLEN, J.B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- BUONINCONTRI, F., *Giovan Battista Dellerà : un artista lombardo nella Roma neoclassica*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, catalogue de l'exposition de Treviglio, 2000, éd. E. Calbi, Milan, Mazzotta, 2000, p. 15-28.
- BURATTI, L., DE LEVA, F. et ONIDA, N., «I disegni dei principali architetti neoclassici in Italia : regesto. Seconda parte», *Disegno di architettura*, 15, 1997, p. 13-37.
- BUSCH, W., *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in *Zeichnen in Rom 1790-1830*, Cologne, König, 2001, p. 10-44.
- CACCIOTTI, B., «La collezione di José Nicolàs de Azara», *Bollettino d'Arte*, 1993, p. 1-54.
- CALBI, E., «A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Seroux d'Agincourt», *Paragone*, 431-433, 1986, p. 121-126.
- , «Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore del d'Agincourt», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 33, 1987, p. 31-48.
- , *Storie di Isacco da Ghiberti*, in *I disegni di Giovan Battista Dellerà nel Museo Civico di Treviglio. Catalogo*, éd. E. Calbi, N. Frabbi, Casalecchio di Reno, Grafis Edizioni, 1997, p. 56-57.
- , *Storie di Isacco*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, catalogue de l'exposition de Treviglio, 2000, éd. E. Calbi, Milan, Mazzotta, 2000, p. 142.
- , *Disegnare al tratto*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella*

- Roma neoclassica*, catalogue de l'exposition de Treviglio, 2000, éd. E. Calbi, Milan, Mazzotta, 2000, p. 137-139.
- , *L'Accademia de' Pensieri a Roma : artisti a confronto*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, catalogue de l'exposition de Treviglio, 2000, éd. E. Calbi, Milan, Mazzotta, 2000, p. 106-107.
- et SCAGLIETTI KELESCIAN, D., «Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese», *Documenti. Istituto per i beni artistici culturali naturali della regione Emilia-Romagna*, 22, 1984, p. 5-248.
- CAMPORI, G., *Lettere artistiche inedite*, Modène, Solini, 1866.
- CANOVA, A., *I Quaderni di viaggio (1779-1780)*, éd. E. Bassi, Venise-Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959.
- CAPERNA, M., *La Basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, Rome, Edizioni d'Arte Marconi, 1999.
- CAPITELLI, G., «L'«ignobil massa» : la perduta chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica», *Roma moderna e contemporanea*, VI, 1-2, 1998, p. 57-81.
- CARDELLI, E., «La pieve di San Leo», *Rassegna marchigiana*, XII^e année, janvier-décembre 1934, p. 34-49.
- CARDINALI, L., *Necrologia di Tommaso Piroli romano intagliatore in rame scritta da Luigi Cardinali*, Rome, Francesco Bourlié, 1824.
- , «Tommaso Piroli», *L'Album*, 1839, p. 28-31.
- CARINI, I., *La Biblioteca Vaticana proprietà della Sede Apostolica. Memoria storica del Can. Isidoro Carini, Prefetto della Bibl. Medesima*, Rome, Tipografia vaticana, 1892.
- CASANOVA, M.L., *Palazzo Venezia*, Rome, Editalia, 1992.
- CASTAN, M.A., «Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Pâris dessinateur du cabinet de Louis XVI», *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, Paris, 1885.
- CAYEUX, J. DE, «Hubert Robert dessinateur des jardins et sa collaboration au Parc de Méréville», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1968, p. 127-133.
- , *I giardini di Hubert Robert*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, éd. M. Mosser et G. Teyssot, Milan, Electa, 1990, p. 336-339.
- CAYLUS, A.-C.-P. DE, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, Desaint & Saillant, 1752-1767, 7 vol.
- CECCHELLI, M., *Il complesso monumentale della basilica dal IV al VII secolo*, in *San Paolo fuori le mura a Roma*, éd. C. Pietrangeli, Rome, Nardini Editore, 1988, p. 37-53.
- CERIONI, C., «Nuove considerazioni su Santa Maria Assunta pieve di San Leo», *Studi montefeltrani*, 17, 1993, p. 7-23.
- CHASTEL, A., *L'art français*, vol. 3 : *Ancien régime, 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000.
- CHÂTEAU, E., «Les animaux dans leur jardin : L'architecte Jacques Molinos et la Ménagerie du Muséum d'histoire naturelle à Paris 1795-1827», *Histoire de l'art*, 49, 2001, p. 75-86.
- CHATEAUBRIAND, F.R. DE, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. P. Clarac, Paris, Librairie Générale Française, 1976, 2 vol.
- , *Correspondance générale*, I, (1789-1807), éd. B. d'Andlau, P. Christophorov et P. Ribette, Paris, Gallimard, 1977.

- , *La Campagne romaine. Lettre à Monsieur de Fontanes*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1980.
- CHEVTCHENKO, V., COTTÉ S. et PINAULT-SØRENSEN M. (éd.), *Charles-Louis Clérisseau (1721-1820): dessins du Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg*, catalogue de l'exposition de Paris, 1995, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.
- CHIOCCI, F.R., «Erudizione e restauro tra Sette e Ottocento: Sebastiano Ranghiasci da Gubbio», in «La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento», éd. O. Rossi Pirelli, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 77, 2002, p. 55-59.
- CHIOFALO, L., *Palazzo Brambilla e Luigi Malaspina: l'idea, il disegno, la realizzazione dell'opera*, in *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Actes du colloque de Pavie, 1999, éd. B. Esposito et A. Iovino, Musei Civici di Pavia, Milan, Aisthesis, 2000, p. 265-271.
- CHOISEUL-GOUFFIER, M.A.G.F. DE, *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, [s. n.], 1782-1824, 2 vol.
- CIAMPI, S., *Epistola filologica del Sig. Ab. Sebastiano Ciampi al ch. Sig. Francesco Tolomei Maire de Pistoia e console della Im. Accademia di Letteratura, Scienze ed Arti della Medesima città*, [Pise, 1809].
- , *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia, ed altre parti settentrionali, il tutto raccolto ed illustrato con brevi cenni biografici delli autori meno conosciuti da Sebastiano Ciampi*, Florence, Allegrini & Mazzoli, 1834-1842, 3 vol.
- CICOGNARA, L., *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pise, Capurro, 1821, 2 vol.
- , *Lettere ad Antonio Canova*, éd. G. Venturi, Urbino, Argalia, 1973.
- CIPRIANI, A., «Una proposta per Seroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura», *Storia dell'Arte*, 11, 1971, p. 211-261.
- et Valeriani, E., *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Rome, Quasar, 1991, 3 vol.
- COECKELBERGHS, D., *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome, Accademia Belgica, 1976.
- COHEN, H., *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, (sixième édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour de Ricci), Paris, A. Rouquette, 1912.
- COLLINS, J., *Papacy and politics in eighteenth-century Rome. Pius VI and the arts*, Cambridge-New-York, Cambridge University Press, 2004.
- COLLOBI RAGGHIANI, L., «Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari», *Critica d'Arte*, XXXVIII, n.s., 1973, p. 31-54.
- , *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974.
- [COLLOT, J.-P.], *Catalogue raisonné des tableaux de diverses Écoles composant le précieux cabinet de Feu M. Collot, ancien Receveur général et ancien Directeur de la Monnaie de Paris, dont la vente aura lieu les mardi 25 et mercredi 26 mai 1855*, Paris, Maulde et Renou, 1855.
- CONSOLINO, F.E., *Tre mulieres perniciosae: Eva, Dalila e Salomé. Considerazioni sul programma iconografico della Fontana Maggiore di Perugia*, in *Il linguaggio figurativo della Fontana Maggiore di Perugia*, Actes du colloque de Pérouse, 1994, éd. C. Santini, Pérouse, Calzetti-Mariucci, 1996, p. 219-233.
- COPPETTI, M.R., *Pietro Paolo Olivieri scultore e architetto romano del secondo Cinquecento*, in *Scultori del Cinquecento*, éd. S. Valeri, Rome, Lithos editrice, 1999, p. 169-182.

- CORDELLIER, D. et PY, B., *San Giuseppe in piedi appoggiato a un bastone e la Vergine accanto a lui, La Sacra Famiglia e una Vergine col Bambino*, in *Raffaello e i Suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogue de l'exposition de Rome, 1992, éd. D. Cordellier, Rome, Carte Segrete, 1992, p. 88-89.
- COTTINO, A., «Un unpublished painting by Pietro di Giovanni Lianori», *Burlington Magazine*, CXXXV, 1086, 1993, p. 623-625.
- COURAJOU, L., «Fragments des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au musée du Louvre», *Journal de l'art*, 209, 1878, p. 28-36.
- COURIER, P.-L., *Correspondance générale*, éd. G. Viollet Le Duc, Paris, Klincksieck, 1976-...
- DA MORRONA, A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livourne, Marenigh, 1812, 3 vol.
- DE ANGELIS, A., «La collezione dei primitivi del cardinale Francesco Saverio de Zelada (1717-1801)», in «La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento», éd. O. Rossi Pinelli, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 77, 2002, p. 41-54.
- DE ANGELIS D'OSSAT, G., «La distrutta "cupola di Castello" a Tarquinia», *Palladio*, XIX, 1969, p. 15-32.
- DE BENEDICTIS, C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Florence, Ponte alle Grazie, 1991; réimpression : Florence, Ponte alle Grazie, 1998.
- DELAROCHE, M.H., *Catalogue des Tableaux, dessins et estampes composant l'une des collections de feu M. Dufourny, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des tableaux du Musée, et Professeur de l'École royale d'Architecture*, Paris, Dufourny, 1819.
- DELLA VALLE, G., *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, Venise, Pasquali, 1782, 2 vol.
- , «Risposta del chiarissimo padre maestro Guglielmo Della Valle min. conv. alla lettura direttagli da G.G.D.R. in queste memorie nel passato mese di giugno 1788», *Memorie per le Belle Arti*, IV, août 1788, p. CLXXVII.
- , *Storia del Duomo di Orvieto*, Rome, Lazzarini, 1791, 2 vol.
- DE MARTINI, G., *Il verde urbano*, in *Pavia neoclassica. La riforma urbana 1770-1840*, éd. S. Zatti, Vigevano, Diakronia, 1994, p. 129-152.
- DE ROSSI, G.G., «Lettera di G.G. De Rossi al reverendiss. Padre maestro Guglielmo Della Valle minore conventuale, sopra alcune particolarità della celebre chiesa di S. Maria ad Orvieto», *Memorie per le Belle Arti*, juin 1788, p. CXLII.
- DE' SIVO, B., *Santa Chiara : architettura ed arte*, Naples, L'arte tipografica, 1972.
- Dictionnaire de Biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1933-...
- DIDEROT, D., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot*, Paris, chez Briasson, David l'aîné, Le Breton & Durand, 1751.
- DONATO, M.P., *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- DUFESTEL, X., *Le buste en terre cuite du comte de Caylus par Louis-Claude Vassé*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition de Paris, 2002, éd. I. Aghion, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 28-35.
- DUPLESSIS, G., «Roger de Gaignières et ses collections iconographiques», *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1870, p. 468-488.
- DUPUY, M.-A., LE MASNE DE CHERMONT, I et WILLIAMSON, E. (éd.), *Vivant Denon, di-*

- recteur des Musées sous le consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Paris, éditions de la Réunion des Musées de France, vol. I, 1999, 2 vol.
- DURAND, Y., *Les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971; réimpression : Paris, Maisonneuve et Larose, 1996.
- ÉMERIC-DAVID, T.-B., *Discours historique sur la peinture moderne. Premier discours renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle*, in *Musée français*, Paris, Herhan, vol. IV, 1809, p. 1-100.
- ENDERLEIN, L., *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien*, Worms, Werner, 1997.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A., «Une initiative mal récompensée. Roger de Gaignières (1642-1715)», *Revue de l'Art*, 49, 1980, p. 33-34.
- , «L'Érudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655-1741)», *Revue de l'Art*, 49, 1980, p. 34-35.
- ESPOSITO, B. et IOVINO, A. (éd.), *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Actes du colloque de Pavie, 1999, Milan, Musei Civici di Pavia, Aisthesis, 2000.
- FAGIOLI VERCELLONE, G., «Della Valle, Guglielmo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*, vol. 37, 1989, p. 752.
- FALCONIERI, C., *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Rome, Stabilimento tipografico italiano, 1875.
- FAURIS DE SAINT VINCENS, J.-F.-P., *Mémoires sur les monnaies de Provence*, in J.P. Papon, *L'Histoire générale de Provence*, Paris, Moutard, 1776-1786.
- FAURIS DE SAINT VINCENS, J.-F.-P., *Mémoires et notices relatifs à la Provence*, Aix, Imp. de A. Pontier, 1817.
- FEHL, P., *The Fondo Cicognara in the Vatican Library : inventing the art library of the future*, in *Memory and Oblivion*, éd. W. Reinink, [s.l.], Kluwer, 1999, p. 43-56.
- FORCELLA, V., *Catalogo dei Manoscritti relativi alla Storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana*, Rome, Fratelli Bocca, 1879, 5 vol.
- FUMAROLI, M., «La République des Lettres (VI). Un gentilhomme universel : Anne-Claude de Tubières, comte de Caylus (1692-1765)», *Annuaire du Collège de France*, 93, 1992-1993, p. 563-581.
- , «Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)», *Revue de l'art*, 114, 1996-4, p. 34-47.
- , *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.
- , *Préface*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition de Paris, 2002, éd. I. Aghion, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 8-17.
- GALASSI, C., *Il tesoro perduto : le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Pérouse, Volumnia Editrice, 2004.
- GALLINO, T.M., *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Naples, Pontificio Istituto Superiore di Scienze e Lettere S. Chiara dei Frati minori, 1963.
- GARIBALDI, V., *Pala di Sant'Agostino*, in *Perugino il divin pittore*, catalogue de l'exposition de Pérouse, 2004, éd. V. Garibaldi et F.F. Mancini, Cinisiello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, p. 292-293.

- GARRISON, E.B., «A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna», *The Art Bulletin*, 28, 1946, p. 211-233.
- GASPARRO, D., «Les sculptures antiques de Richelieu et les dessins perdus de l'album de Canini», *Revue du Louvre*, 53, 2003, p. 59-66.
- GATTOLA, E., *Ad historiam Abbatiae Cassinensis Accessiones*, Venise, 1734, 2 vol.
- Gauna, C., *La Storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Florence, Olschki, 2003.
- GHELFI, B., *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte d'archivio della famiglia*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogue de l'exposition de Bologne, 2002-2003, éd. D. Benati et M. Medica, Milan, Silvana Editoriale, 2002, p. 15-24.
- GHIRARDACCI, C., *Historia di Bologna*, Bologne, Giacomo Monti, 1596-1657, 2 vol.; réimpression : Bologne, Forni, 1973.
- GIGAULT DE LA SALLE, A.É., *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, in J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823, vol. I.
- GIGLIOLI, G.Q., *La Colonna di Arcadio*, Naples, Macchiaroli, 1952.
- GILET, A., *L.-F. Cassas und der Orient*, in *Europa und der Orient 800-1900*, catalogue de l'exposition de Berlin, 1989, éd. G. Sievernich et H. Budde, Berlin, Berliner Festspiele, 1989.
- , *Louis-François Cassas 1756-1827, dessinateur-voyageur*, catalogue de l'exposition de Tours, 1994-1995, Mayence, Philipp von Zabern, 1994.
- GIZZI, C. (éd.), *Flaxman e Dante*, catalogue de l'exposition de Milan, 1986-1987, Milan, Mazzotta, 1986.
- GOETHE, J.W., *Voyage en Italie*, Paris, Aubier, 1961, 2 vol.
- GOLDNER, G.R., *Triumph of Saint Thomas Aquinas*, in G.R. Goldner et C.C. Bambach, *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 216-217.
- GORI, M.C., «Decorazioni barocche nella basilica di San Vitale a Ravenna : Note su Ubaldo Gandolfi», *Romagna arte e storia*, V, 14, 1985, p. 37-46.
- GORRIERI, U., *San Leo città d'Arte. Le chiese romaniche*, Rimini, Maggiori Editore, 1996.
- GRADINI, G., *Cervia : immagine e progetto : le rappresentazioni della città dal 15° al 20° secolo*, Ravenna, Longo Editore, 1998.
- GRAFINGER, C., «Die Erwerbung der Büchersammlung des grafen Leopoldo Cicognara durch die Biblioteca Apostolica Vaticana», *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, IV (Studi e testi 338), Cité du Vatican, 1990, p. 41-77.
- GRANDI, R., *Progetto e maestranze*, in *Jacopo della Quercia e la facciata di San Petronio a Bologna*, Bologne, Edizioni Alfa, 1981, p. 177-193.
- , *La scultura tardogotica. Dai Delle Masegne a Jacopo della Quercia*, in *Il Tramonto del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, éd. R. D'Amico et R. Grandi, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1987, p. 127-150.
- , *Santo Stefano e la cultura bolognese di età romanica*, in *7 colonne e 7 chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano in Bologna*, éd. F. Bocchi, Bologne, Grafis, 1987, p. 141-176.
- GRASSI, L., *Teorici e storici della critica d'arte, II : Il Settecento in Italia*, Rome, Multigrafica, 1979.

- GRELL, C., «Les ambiguïtés du philhellénisme. L'ambassade du comte de Choiseul-Gouffier auprès de la Sublime Porte (1784-1792)», *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 223-235.
- GRIENER, P., *Antichità étrusques, grecques et romaines. Le antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues d'Hancarville : la pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1992.
- , «La fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'«Histoire de l'art par les monumens»(1810-1823)», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54, 1997, p. 225-234.
- GUIGLIA GUIDOBALDI, A., *La scultura di arredo liturgico nelle chiese di Roma : il momento bizantino*, in *Ecclesiae Urbis*, Actes du colloque international sur les églises de Rome (IV^e-X^e siècle), Rome, 4-10 septembre 2000, éd. F. Guidobaldi et A. Guiglia Guidobaldi, Cité du Vatican, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2002, p. 1479-1524.
- GUIGNARD, J., *L'édition des Fermiers Généraux*, in *Contes et Nouvelles en vers, par M. de La Fontaine*, Paris, Le livre club du libraire, 1959 (réimpression anastatique de l'édition de 1762).
- HASKELL, F., «Gibbon and the History of Art», *Daedalus*, 105, 3, 1976, p. 217-229.
- , *The Painful Birth of the Art Book*, Walter Neurath Memorial Lecture, Londres, Thames and Hudson, 1987 (trad. franç., *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992).
- , *History and Its Images : Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, 1993 (trad. franç., *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995).
- HAUTECOUR, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Fontemoing, 1912.
- HAUTERIVE, E. D', *Journal d'émigration du comte d'Espinhal publié d'après les manuscrits originaux par Ernest d'Hauterive*, Paris, Perrin, 1912.
- HOOG, M., «Note sur la politique du premier consul à l'égard des Musées de province, ou l'histoire d'un Mantegna», *Archives de l'Art français*, n.s., XXIV, 1969, p. 353-363.
- HUBERT, G., *À propos d'un "ami" de Clodion : Marin et l'Italie*, in *Clodion et la sculpture*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre les 20 et 21 mars 1992, éd. G. Scherf, Paris, La Documentation française, 1993.
- HUMBERT DE SUPERVILLE, D.P.G., *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyde, C.C. Van der Hoek, 1827; puis in *Miscellanea Humbert de Superville*, éd. J. Bolten, Leyde, privately published, 1997.
- IACOBINI, A., *Il Sacello di San Gregorio a Rimini e suoi mosaici*, in *Documenti per un monumento perduto, Bisanzio e l'Occidente : arte, archeologia, storia*, Études en l'honneur de Fernanda de' Maffei, Rome, Viella, 1996, p. 345-367.
- , MASSA, M. et PRETE, C. (éd.), *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche nel Settecento*, Actes de la journée d'étude d'Urbino, 2000, Florence, Edifir Edizioni, 2002.
- INGAMELLS, J., *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1997.
- IWANOWITSCH, F., *Die Thueren des Battisteriums zu Florenz von Lorenzo Ghiberti*, Rome, H. Keller, 1798.

- JALLONGHI, E., «Borbonici e Francesi a Montecassino (1796-1799)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIV, 1909, p. 222-251.
- KAUFMANN, E., *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1955 (trad. franç., *L'Architecture au siècle des Lumières : baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France*, Paris, Julliard, 1963).
- KELLER, H., «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3, 1939, p. 227-354.
- KERREMANS, R., *Charles Eisen, in 1770-1830. Autour du Néo-classicisme en Belgique*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, 1985-1986, éd. D. Coekelberghs et P. Loze, Bruxelles, La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles-L'Association du Patrimoine Artistique-Le Musée d'Ixelles, 1985, p. 51.
- , *Joseph Paelinck, in 1770-1830. Autour du Néo-classicisme en Belgique*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, 1985-1986, éd. D. Coekelberghs et P. Loze, Bruxelles, La Société Royale d'Archéologie de Bruxelles-L'Association du Patrimoine Artistique-Le Musée d'Ixelles, 1985, p. 194.
- KIILERICH, B., «The Obelisk base in Constantinople : court and imperial ideology», *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, series altera, X, 1998.
- Kiilerich, B., *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the So-Called Theodosian Renaissance*, Odense, Odense University Press, 1993, p. 31-49.
- KNAB, E., MITSCH, E. et OBERHUBER, K., *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart, Urachhaus, 1983.
- KORZENIOWSKI, M.J., «Souvenirs du prince Stanislav Poniatovsky», *Revue d'Histoire Diplomatique*, 9, 1895, p. 490.
- KREYTENBERG, G., «Alberto Arnoldi e i rilievi della Loggia del Bigallo a Firenze», *Prospettiva*, 11, 1977 (a), p. 27-33.
- , *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Munich, Bruckmann, 1984.
- KULTZEN, R., «An unknown design by Jean Cousin the Younger in the literary legacy of Seroux d'Agincourt», *Master Drawings*, IV, 1966, 2, p. 150-155.
- LABORDE, A.-L.-J. DE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1806-1820, 4 vol.
- LAMERS, P., *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il "Voyage pittoresque à Naples et en Sicile" : la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Naples, Electa, 1995.
- LANZI, L., *La Storia pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana, compendiata e ridotta a metodo*, Florence, Pagani, 1792.
- , *Storia pittorica della Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, Remondini, 1795-1796, 2 vol.; réimpression : éd. M. Capucci, Florence, Sansoni, 1968.
- LAPRADE, A., BABELON, J.-P. et ALCOUFFE D. (éd.), *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, catalogue de l'exposition de Paris, 1974, Paris, Impr. nationale, 1974.
- LASTRI, M., *Etruria Pittrice; ovvero Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Florence, Pagni & Bar-di, 1791, 2 vol.
- LEBRUN, J.-B.-P., *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et ci-*

- seleurs*, Paris, Delalain (-Vve Duchesne), 1776-1777, 2 vol.; réimpression : Genève, Minkoff reprint, 1972.
- LE CHATELIER, G., *L.-P. Deseine statuaire. 1749-1822. Sa vie et son œuvre*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1906.
- LECLERCLE, J.-L., «P.-L. Courier et les Lumières», *Annales historiques de la Révolution française*, 214, 1973, p. 519-527.
- LEGRAND, Ph.E., «Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel, antiquaire et consul (1753-1838)», *Revue Archéologique*, XXX, 1897, p. 41-66.
- , «Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel, antiquaire et consul (1753-1838)», *Revue Archéologique*, XXXI, 1897, p. 94-103 et 185-223.
- LEONE DE CASTRIS, P.L., *X classe : Il Museo Sacro*, in *La collezione Borgia. Curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, catalogue de l'exposition de Velletri-Naples, 2001, éd. A. Germano et M. Nocca, Naples, Electa, 2001, p. 186-193.
- , *Simone Martini*, Milan, Motta, 2003.
- LISE, G., «Carattoni», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 19, 1976, *ad vocem*, p. 664-665.
- LLOYD, C.H., *Art and its Images. An Exhibition of Printed Books containing engraved illustrations after Italian Paintings*, catalogue de l'exposition d'Oxford, 1975, Oxford, 1975.
- LOCATELLI, G., *Museo Capitolino, o sia, Descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili ed erudite antichità che si custodiscono nel palazzo alla destra del senatorio vicino alla chiesa d'Aracoeli in Campidoglio*, Rome, Bernabò & Lazzarini, 1750.
- LOURS, M., *La cittadella vescovile di San Leo : origine e mutazioni di uno spazio sacro*, San Leo, Società di studi storici per il Montefeltro, 2001 (*studi montefeltrani, serie monografica*, 19).
- LOWE, C.G. (éd.), «Fauvel's first trip to Greece, 1782-1784», *Hesperia*, 5, 1936, p. 206-224.
- LOYRETTE, H., «Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval», *Revue de l'Art*, 48, 1980, p. 40-56.
- MAFFEI, S., *Verona illustrata*, Vérone, Vallarsi & Berno, 1731-1732.
- , *Museum Veronense, hoc est Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui taurinensis adiungitur et vindobonensis : accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta*, Veronae, Typis Seminarii, 1749.
- MALAMANI, V., *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara, raccolte e pubblicate a cura di Vittorio Malamani*, Città di Castello, Lapi, 1890.
- MALASPINA DI SANNAZZARO, L., *Delle leggi del bello applicate alla pittura ed architettura*, Pavie, R.I. Monastero di S. Salvatore, 1791.
- , *Guida di Pavia*, Pavie, Fusi & Galeazzi, 1819.
- MALVASIA, C.C., *Pitture Sculture ed Architetture delle Chiese Luoghi pubblici, Palazzi e Case della Città di Bologna e suoi Sobborghi*, Bologne, Longhi, 1782.
- , *Felsina pittrice*, éd. A. Emiliani, Bologne, Alfa, 1969.
- MARCELLI, F., «Un ciclo jacobeo "inedito" e l'icona del Santo Salvatore, nella chiesa ospitaliera di San Giacomo al Colosseo in Roma», *Compostella. Rivista del Centro italiano di studi compostelliani*, XXII, 1, 1997, p. 18-22.

- MARTIN, H.J. et CHARTIER, R. (éd.), *Histoire de l'édition française. II. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984.
- MARTINI, L., *Vergine Glycophilousa*, in *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, catalogue de l'exposition de Ravenna, 1979, éd. G. Pavan, Santa Sofia di Romagna, Stabilimento Tipografico dei Comuni, 1979.
- MASCOLI, L., *Sur la route de Rome : l'arrêt à Lyon d'un pensionnaire de l'Académie de France, François-Jacques Delannoy*, in *Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art*, éd. D. Ternois, M.F. Pérez et G. Chomer, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.
- MASON RINALDI, S., «Appunti per Paolo Fiammingo», *Arte veneta*, 19, 1965, p. 95-107.
- , «Paolo Fiammingo», *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, 11, 1978, p. 47-80.
- MASSA, J., «La Madonna della Certosa di Bologna», *Strenna Storica Bolognese*, XX, XXIII, 1970, p. 154.
- MAZZOTTI, M., *La chiesa di S. Maria in Porto Fuori. Scritti editi e inediti*, éd. E. Russo, Ravenna, Longo Editore, 1991.
- MEDICA, M., «Lianori, Pietro di Giovanni», in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milan, Electa, vol. II, 1986, *ad vocem*, p. 661-662.
- , «L'arca di Carlo, Roberto e Riccardo da Saliceto», *Decennale Eucaristica 1989*, Basilica Parrocchiale di San Martino, Bologne, 1989, p. 26-32.
- , «Aggiunte al "Maestro del Messale Orsini" e ad altri miniatori bolognesi tardo-gotici», *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici di arte antica*, 2, 1992, p. 11-30.
- MEIJER, B.W., *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milan, Silvana editoriale, 1985.
- MELLONI, G.B., *Atti o Memorie degli uomini illustri in santità nati o morti in Bologna*, éd. A. Benati et M. Fanti, Rome, Multigrafica editrice, 1971.
- MIARELLI MARIANI, I., *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo : arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Actes des Journées Internationales d'Études, Velletri 13-14 maggio 2000, éd. M. Nocca, Naples, Electa, 2001, p. 123-134.
- , «Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale», in «La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento», éd. O. Rossi Pinelli, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 77, 2002, p. 5-23.
- , *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rome, Bonsignori, 2005.
- , *La "curiosissima collezione di antiche pitture che vedesi in Palazzo Malvezzi"*, dans *Storia dell'Arte*.
- MICHALSKY, T., *Memoria und Repräsentatio. Die Grabmaler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- MICHEL, C., *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1986.
- MICHEL, R., *Le fantasma de la Chimère*, in *La Chimère de Monsieur Desprez*, catalogue de l'exposition de Paris, 1994, éd. R. Michel et M. Olausson, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 51-178.
- , *Tombeaux*, in *La Chimère de Monsieur Desprez*, catalogue de l'exposition de Paris,

- 1994, éd. R. Michel et M. Olausson, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p.155-174.
- et OLAUSSON M. (éd.), *La Chimère de Monsieur Desprez*, catalogue de l'exposition de Paris, 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- MICHELI, M.E., «Il "Recueil" di Seroux d'Agincourt», *Bollettino d'Arte*, 80-81, 1993, p. 83-91.
- MILIZIA, F., *De l'Art de voir dans les Beaux-Arts, Traduit de l'italien de Milizia; suivi des institutions propres à les faire fleurir en France, et d'un état des objets d'art dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la liberté. Par le général Pommereul*, Paris, Bernard, an VI [1798].
- MILLIN, A.L., *Voyages dans les départements du Midi de la France*, Paris, Impr. impériale, 1807-1811, 5 vol.
- MONCIATTI, A., «L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore e altri mosaici monumentali in Toscana», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLIII, 1999 (2000), p. 14-48.
- MONDINI, D., «S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Der Bau und seine liturgische Ausstattung im 13. Jahrhundert», *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 2, 1995, p. 13-29.
- , *Le prime tappe del viaggio in Italia di Seroux d'Agincourt. La documentazione dei monumenti di Modena e di Santo Stefano a Bologna*, in *Le vie del medioevo*, Actes du colloque international de Parme, 28 septembre-1^{er} octobre 1998, éd. A.C. Quintavalle, Milan, Electa, 2000, p. 420-430.
- MONTAIGLON, A. DE et GUIFFREY, J., *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des batimens*, Paris, Charavay, 1887-1912, 18 vol.
- MONTEBAULT, M., *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.
- MONTFAUCON, B. DE, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures par Dom Bernard de Montfaucon*, Paris, F. Delaulne, 1719, 5 vol.
- , *Les monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris, J.M. Gandouin, vol. I, 1729.
- MORELLI, J., *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano e Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli custode della regia Biblioteca di S. Marco a Venezia*, Bassano, 1800.
- MORI, F., *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen scultore danese, incisi e pubblicati da Ferdinando Mori*, Rome, 1811.
- MORSELLI, C. et TORTORICI, E., *Ardea : Forma Italiae*, Florence, Leo S. Olschki editore, vol. XVI, 1996.
- MOSSER, M. et RABREAU, D. (éd.), *Charles de Wailly, Peintre-Architecte dans l'Europe des Lumières*, catalogue de l'exposition de Paris, 1979, Paris, édition de la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1979.
- MOUSTIER, B. DE, «Lagoy, marquis de», in *The Dictionary of Art*, éd. J. Turner, New York, Grove, 1996, vol. 18, *ad vocem*, p. 641.
- MUZZIOLI, M.P. et PELLEGRINO, P., «Schede dei manoscritti Lanciani», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s.III, XVII, 1994, p. 225-312.
- NENCI, C., *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799. Un*

- artista lombardo nella Roma neoclassica*, catalogue de l'exposition de Treviglio, 2000, éd. E. Calbi, Milan, Mazzotta, 2000, p. 140-141.
- NÉTO DAGUERRE, I. et COUTAGNE, D., *Granet peintre de Rome*, Aix-en-Provence, Musée Granet, 1992.
- NIKOLAJEVIC, I., *L'architettura di Santo Stefano nelle più antiche planimetrie*, in *7 Colonne e 7 Chiese. La vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano a Bologna*, Bologna, Grafis Edizioni, 1987, p. 71-87.
- NOCCA, M., *Stefano Borgia, l'Accademia Volsca e la Pallade di Velletri : il mito, la fortuna*, in *La Pallade di Velletri : il mito, la fortuna*, Actes de la Journée Internationale d'Études de Velletri, 1997, éd. A. Germano, Rome, Palombi, 1997, p. 147-163.
- NOÉ, E., «Il testamento di Abbondio Rezzonico», *Arte Veneta*, XXXVI, 1982, p. 268-271.
- ORTOLANI, G., «Osservazioni sulle mura di Terracina», *Palladio*, n.s. 1, 1988, p. 69-84.
- OTTANI CAVINA, A., *I paesaggi della ragione*, Turin, Einaudi, 1994.
- OTTLEY, W.Y., *Twelve stories of the life of Christ engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Ottley*, Rome, 1796.
- , *Twelve stories of the Old Testament engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Ottley*, Rome, 1797.
- , *The Italian school of design : being a series of fac-similes of original drawings, by the most eminent painters and sculptors of Italy; with biographical notices of the artists, and observations on their works*, Londres, pour l'auteur, 1823.
- , *A Series of plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine school; intended to illustrate the History of the restoration of the Arts of Design in Italy*, Londres, pour l'auteur, 1826.
- PALAZZOTTO, P., «Il fondo Marvuglia in un archivio privato di Palermo», *Il disegno di architettura*, 5, 1992, p. 31-34.
- PALLOT, G.B. et FARAGGI, C., «Les sieges "à l'antique" de la marquise de Marbeuf», *L'Estampille. L'objet d'art*, 306, 1996, p. 44-53.
- PALLOTTINO, E., «La nuova architettura paleocristiana nella ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le mura a Roma (1823-1847)», *Ricerche di storia dell'arte*, 56, 1995, p. 31-59.
- PANOFSKY, D. et PANOFSKY, E., *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York, Pantheon Books, 1956 (trad. franç., *La Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 1990).
- PANTONI, A., «Santa Maria delle Cinque Torri di Cassino : risultati e problemi», *Rivista di Archeologia Cristiana*, LI, 1975, p. 243-280.
- , «La chiesa di S. Maria delle Cinque Torri di Cassino in un disegno del primo Ottocento», *Rivista di Archeologia Cristiana*, LVI, 1980, p. 313-322.
- PARLATO, E. et ROMANO, S., *Roma e Lazio. Il Romanico*, Milan, Jaka Book, 2001.
- PASI, S. (éd.), *Icone al Museo civico di Modena*, catalogue de l'exposition de Modène, 2002-2003, Carpi, Nuovagrafica, 2002.
- PASINI, G., «Un taccuino dell'Architetto Ruffillo Righini», *Studi romagnoli*, XXV, 1974, p. 113-132.

- PASINI, P.G., *Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Milan, Skira, 2000.
- PATETTA, L., «Alcuni disegni in una galleria d'arte privata», *Il disegno di architettura*, 13, 1996, p. 75-82.
- PATRIZI, G., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Rome, Donzelli editore, 2000.
- PAVAN, G. (éd.), *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, catalogue de l'exposition de Ravenne, 1979, Santa Sofia di Romagna, Stabilimento Tipografico dei Comuni, 1979.
- PERINI, G., «La Biblioteca di Marcello Oretti», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, IX,2, 1979, p. 791-826.
- , *Oretti e gli altri : la storiografia artistica a Bologna nella seconda metà del Settecento*, in *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche nel Settecento*, Actes de la journée d'étude d'Urbino, 2000, éd. A. Iacobini, M. Massa et C. Prete, Florence, Edifir Edizioni, 2002, p. 21-32.
- PERISSA TORRINI, A., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni di Humbert de Superville*, Milan, Electa, 1991.
- PERONI, A., *San Michele di Pavia*, Milan, Cassa di Risparmio, 1967.
- , «La struttura del S. Giovanni in Borgo di Pavia e il problema delle coperture nell'architettura romanica lombarda», *Arte lombarda*, XIV, 1969, p. 21-34.
- , *Pavia. Musei Civici del castello Visconteo*, Bologne, Calderini, 1975.
- PETRIOLI TOFANI, A.M. (éd.), *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, catalogue de l'exposition de Florence, 1964, Florence, Olschki, 1964.
- PIANTONI DE ANGELIS, G. (éd.), *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, catalogue de l'exposition de Rome, 1978, Rome, De Luca, 1978.
- PIERINI, M., *Simone Martini*, Milan, Silvana editoriale, 2000.
- PINON, P., «L'architecte P.-A. Pâris à Rome et l'administration napoléonienne (1810-1812)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, p. 143-158.
- , *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento : Pierre-Adrien Pâris e gli altri*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, éd. C. De Seta, Naples, Electa, 2001, p. 74-80.
- et AMPRIMOZ, F.-X., *Les Envois de Rome (1778-1968)*, Rome, École française de Rome, 1988.
- PINOT DE VILLECHENON, M.-N. et LEGRAND, C. (éd.), *L'orientalisme dans les collections des Musées de Tours*, catalogue de l'exposition de Tours, 1980, Tours, Musée des Beaux-Arts, 1980.
- PIRANESI, F., *Lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton*, [s.l., 1794]; réimpression : éd. R. Caira Lumetti, Palerme, Sellerio, 1991.
- PIROLI, T., *Le Antichità di Ercolano*, Rome, stamperia di Tommaso Piroli, 1789-1794, 6 vol.
- , *Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Thomas Piroli avec une explication par J.G. Schweighaeuser publiés par F. et P. Piranesi frères*, Paris, Piranesi, 1804-1806, 4 vol.
- , *Li bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega. Pubblicati in Roma da Pietro Piranesi nel suo stabilimento calcografico strada del Babuino*, Rome, Francesco Bourliè, 1808.
- POMIAN, K., *Una collezione al crepuscolo dei Lumi*, in *La collezione Borgia. Curiosità e te-*

- sori da ogni parte del mondo*, catalogue de l'exposition de Velletri-Naples, 2001, éd. A. Germano et M. Nocca, Naples, Electa, 2001, p. 21-30.
- , *Caylus et Mariette : une amitié*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition de Paris, 2002, éd. I. Aghion, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 44-51.
- POMMIER, É., *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *Des biographies d'artistes à l'histoire de l'art : le cas de Winckelmann*, in *Les "Vies" d'Artistes*, éd. M. Waschek, Paris, Musée du Louvre, 1996, p. 205.
- , *Le caractère des temps*, in *Histoire de l'histoire de l'Art*, Cycles de conférences organisées au Musée du Louvre, 1994-1995, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, vol. II, 1997, p. 11-44.
- , *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Seroux d'Agincourt*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Actes du colloque international de Pordenone-Udine, 1999, éd. C. Furlan et M. Grattoni d'Arcano, Udine, Forum, 2001, p. 275.
- PORTALIS, R., *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877.
- et BÉRALDI, H., *Les Graveurs du Dix-huitième siècle*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, vol. III, 1882.
- PRETE, R., «La Chiesa di Santa Maria di Castello in Tarquinia, la storia e i suoi restauri», *Bollettino della società tarquiniese di arte e storia*, 16, 1987, p. 5-37.
- PRETI HAMARD, M., *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre : "La partie historique qui manquait au Louvre"*, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogue de l'exposition de Paris, 1999-2000, éd. M.-A. Dupuy et P. Rosenberg, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 226-253.
- PREVITALI, G., «Guglielmo Della Valle», *Paragone*, 77, 1956, p. 3-11.
- , «Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville», *Paragone*, n.s., XIII, 149, 1962, p. 32-51.
- , *Humbert de Superville in Italia*, in *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, catalogue de l'exposition de Florence, 1964, éd. A.M. Petrioli Tofani, Florence, Olschki, 1964, p. 5-15.
- , *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964 (trad. franç., *La fortune des primitifs de Vasari aux néo-classiques*, Paris, Gérard Monfort, 1994).
- PROCACCI, U., «L'incendio della chiesa del Carmine del 1771», *Rivista d'Arte*, 1932, p. 141-232.
- PRONTI, D., *Nuova raccolta delle vedutine moderne della città di Roma incise a bulino da Domenico Pronti*, Roma, presso il sud.o incisore, 1795.
- PRONTI, D., *Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della città di Roma e sue vicinanze, incise a bulino da Domenico Pronti*, Roma, presso il sud.o incisore, 1795.
- PROPECK, L., *La Chalcographie impériale : des estampes aux dessins*, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, catalogue de l'exposition de Paris, 1999-2000, éd. M.-A. Dupuy et P. Rosenberg, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 206-225.
- QUILICI, L. et QUILICI GIGLI, S., «Appunti sulla Civitavecchia di Ardea», *Archeologia Classica*, XXIX, 1, 1977, p. 161-174.
- QUINQUENET, M., *Un élève de Clodion : Joseph-Charles Marin 1759-1834*, Paris, Les éditions Renée Lacoste, 1948.

- RAGGHIANI, C.L., «Canova e i “primitivi”», *Critica d'Arte*, 22, 1957, p. 42-50.
- RANGHIASCI BRANCALEONI, S., *Lettera scritta all'autore della Vita Elogio e Memorie di Pietro Perugino e de' suoi scolari*, Pérouse, Baduel, 1804.
- [RAPHAËL], *Raphaël dans les collections françaises*, catalogue de l'exposition de Paris, 1983-1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.
- RIDLEY, R.T., «A pioneer art-historian and archaeologist of the eighteenth century: the comte de Caylus and his “Recueil”», *Storia dell'Arte*, 76, 1992, p. 364-365.
- RIGHINI PONTICELLI, S., *La conservazione dell'arenaria della basilica di San Michele Maggiore a Pavia e del marmo delle edicole pliniane del Duomo di Como*, in *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Actes du Colloque de Modène, 24-27 octobre 1985, Modène, Panini, 1990, p. 219-226.
- ROMANO, S., «Bologna—Museo Civico Medievale», *Arte Medievale*, s. II, I, 1987, p. 277-278.
- , *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1291-1431)*, Rome, Argos, 1992.
- ROSENBERG, P. et VAN DE SANDT, U., *Pierre Peyron, 1774-1818*, Paris, Arthéna, 1983.
- Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967 (trad. franç., *L'Art au XVIII^e siècle: transformations et mutations*, Saint-Pierre-de-Salerno, Gérard Monfort, 1989).
- ROSENBLUM, R., *The International Style of 1800. A Study in linear abstraction*, New York-Londres, Garland, 1976 («Outstanding dissertations in the fine arts»).
- ROSTAND, A., «La documentation iconographique des “Monumens de la Monarchie Française” de Bernard de Montfaucon», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1932-1933, p. 104-149.
- ROUSSET-CHARNY, G., «Legrand, Jacques-Guillaume», in *The Dictionary of Art*, éd. J. Turner, New York, Grove, 1996, vol. 19, *ad vocem*, p. 85.
- , «Molinos, Jacques», in *The Dictionary of Art*, éd. J. Turner, New York, Grove, 1996, vol. 21, *ad vocem*, p. 817.
- RUDOLPH, S., «Felice Giani: da Accademico “de' Pensieri” a Madonnaro», *Storia dell'Arte*, 30/31, 1977, p. 175-186.
- SALVADORI, F. (éd.), *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, Milan, Electa, 2004.
- SCACCIA SCARAFONI, E., «Sulla traccia del battistero paleocristiano di Cassino», *Rivista di Archeologia Cristiana*, XL, 1964, p. 55-78.
- SCHAEPS, J., *A handlist of D.P.G. Humbert de Superville's Paintings, Drawings, Prints, Publications and of documents and Letters concerning him*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, éd. J. Bolten, Leyde, privately published, 1997, p. 127-250.
- SCHNAPP, A., *La méthode de Caylus*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, catalogue de l'exposition de Paris, 2002, éd. I. Aghion, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2002, p. 52-63.
- SCHNAPPER, A., *Les “Primitifs” français au temps de Léon de Laborde*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan-Paris, Electa-Réunion des musées nationaux, 1994, p. 538-543.
- SCIOLLA, G.C., *L'incisione in Europa nell'età di Vittorio Alfieri: alcuni temi*, in *Vittorio Alfieri ritratti incisi. L'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, éd. G.C. Sciolla, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 15-41.

- , *Perugino : traccia per una storia della critica*, in *Perugino il divin pittore*, catalogue de l'exposition de Pérouse, 2004, éd. V. Garibaldi et F.F. Mancini, Milan, Silvana editoriale, 2004, p. 29-45.
- SÉCHERRE, H., *L'édition de l'Histoire de l'art par les monumens de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt (1810-1823)*, Mémoire de DEA préparé sous la direction de D. Gallo et A. Mérot, Université Paris IV-Sorbonne, 2000-2001.
- SEROUX D'AGINCOURT, J.-B.-L.-G., *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris, Treuttel et Würtz, 1814.
- , *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e siècle*, Paris, Treuttel et Würtz, 1823.
- , *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato, fratelli Giachetti, 1826-1829, 6 vol.
- , *Storia dell'arte col mezzo dei suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI con aggiunte italiane*, Mantoue, fratelli Negretti, 1841.
- SGARBOZZA, I., «Louvre 1793-1814 : la pittura dei primitivi italiani», in «La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento», éd. O. Rossi Pinelli, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 77, 2002, p. 24-40.
- SHOEMAKER, I.H., *Filippino Lippi as draughtsman*, Ph. D Diss., Columbia University, 1975.
- SPALLETTI, E., *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte prima : *Materiali e problemi*, vol. II : *L'artista e il pubblico*, Turin, Einaudi, 1979, p. 415-484.
- SPESSO, F., «Tommaso Piroli, incisore romano (1750-1824) : proposte per un catalogo», *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, IX, 1995, p. 79-94.
- STOK, F., *La Raffigurazione delle Arti liberali*, in *Il linguaggio figurativo della Fontana Maggiore di Perugia*, Actes du colloque de Pérouse, 1994, éd. C. Santini, Pérouse, Calzetti-Mariucci, 1996, p. 291-312.
- STOLZENBURG, A. (avec la collaboration de U.V. Fischer Pace), *Zur Provenienz der römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in *Salvator Rosa. Genie des Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, catalogue de l'exposition de Leipzig-Haarlem, 1999, éd. U.V. Fischer Pace, A. Stolzenburg et C. van Tuyl van Serooskerken, Cologne, Wienand, 1999, p. 37-79.
- SUPINO, I.B., *la scultura in Bologna nel sec. XV*, Bologne, Zanichelli, 1910.
- , *L'Arte nelle Chiese di Bologna*, Bologne, Zanichelli, 1932, 2 vol.
- SUSINNO, S. (éd.), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogue de l'exposition de Rome, 2003, Milan, Electa, 2003.
- SZAMBIEN, W., «Les origines du Musée d'architecture en France», *Gazette des Beaux-Arts*, CVIII, 1986, p. 135-140.
- , *Le Musée d'Architecture*, Paris, Picard, 1988.
- SZYMANSKI, S., *Girolamo Carattoni incisore*, Trente, CAT, 1980.
- TAYLOR, S.B., «Méréville», in *The Dictionary of Art*, éd. J. Turner, New York, Grove, 1996, vol. 21, *ad vocem*, p. 150.
- THIÉBAUT, D., LORENZ, P. et MARTIN, F.-R. (éd.), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition de Paris, 2004, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

- TIBERIA, V., *Il "Museo Sacro" del cardinale Borgia a Capodimonte*, Naples, Accademia Pontano, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1982.
- TIRABOSCHI, G., *Storia della letteratura italiana*, Modène, Società tipografica, 1772-1782, 13 vol.
- TOESCA, I., «Alcuni disegni delle Gallerie di Venezia», *Bollettino d'Arte*, XLI, 1956, p. 53-56.
- TOLNAY, C. DE, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, De Agostini, vol. I, 1975.
- Tomei, A., *Vicende della basilica sino al 1823*, in *San Paolo fuori le mura a Roma*, éd. C. Pietrangeli, Rome, Nardini Editore, 1988, p. 54-65.
- TONDO, L., «Guid'Antonio Zanetti e il Medagliere di Firenze», *Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria»*, XLVIII, n.s., 1983, p. 69-86.
- TOURNEUX, M., «Mission de Dufourny et de Visconti au château de Richelieu», *Archives de l'Art français*, n.s., 4, 1910, p. 351-413.
- TRAPP, J.B., «Petrarch's Laura : the portraiture of an imaginary beloved», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIV, 2001, p. 55-192.
- TURCHINI, A., *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2000.
- VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, C., *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teylers Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk, Snoeck-Ducaju, 2000.
- VENTURI, L., *Il gusto dei primitivi*, Bologne, Zanichelli, 1926; réimpression : Turin, Einaudi, 1972.
- , *Storia della critica d'arte*, Florence, edizioni U, 1948; réimpression : Turin, Einaudi, 1964.
- VENTURI BARBOLINI, A.R. (dir.), *Girolamo Tiraboschi, Miscellanea di Studi*, Modène, Il Bulino edizioni d'arte, 1997.
- , *Girolamo Tiraboschi Bibliotecario e Prefetto alla "Ducal Libreria" nella Modena del secondo Settecento*, in *Girolamo Tiraboschi, Miscellanea di Studi*, éd. A.R. Venturi Barbolini, Modène, Il Bulino edizioni d'arte, 1997, p. 221-236.
- VERLET, A., «Chateaubriand, Rome et Granet», *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 38, 1995, p. 61-72.
- VICINI, D. (éd.), *Musei Civici di Pavia*, Milan, Skira, 1998.
- VIDLER, A., *The Writings of the walls. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1987.
- VIGÉE LE BRUN, É., *Souvenirs*, Paris, Charpentier, vol. I, 1869, p. 177-178.
- VIGHI, R., *Disegni romani di G.G. Machiavelli*, in *Album di Roma*, éd. B. Brizzi, Rome, Editori Romani Associati, 1980.
- VISCONTI, G.B. et Visconti, E.Q., *Il Museo Pio Clementino descritto da Giambattista Visconti*, Rome, 1782-1807.
- VOLTAIRE, *Les œuvres complètes de Voltaire*, éd. W.H. Barber et T. Besteman, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, vol. 121.
- WAETZOLDT, S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienne, Schroll, 1964.
- WALPOLE, H., *The Yale edition of Horace Walpole's Correspondence*, éd. W.S. Lewis, Londres-New Haven, Oxford University Press, Yale University Press, 1937-...

- WIEBENSON, D., *The Picturesque Garden in France*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1978.
- WILDE, J., *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum*, 2, *Michelangelo and his studio*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1953.
- WILDENSTEIN, D. et WILDENSTEIN, G., *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, Fondation Wildenstein, 1973.
- WINCKELMANN, J.J., *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann*, tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea, Rome, Pagliarini, 1783-1784.
- WINKEL, K., *A Supplement to the Biography of D.P.G. Humbert de Superville up to the Year of his return from Italy*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, éd. J. Bolten, Leyde, privately published, 1997, p. 11-25.
- WOLLIN, N.G., *Gravures originales de Desprez ou exécutées d'après ses dessins*, Malmö, John Kroon, 1933.
- , *Desprez en Italie. Dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés en 1777-1784*, Malmö, John Kroon, 1935.
- ZANETTI, A.M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*, Venise, Pietro Bassaglia, 1733.
- ZANETTI, G.A., *Nuova Raccolta della Monete e Zecche d'Italia*, Bologne, chez Lelio Volpe imprimeur de l'Istituto delle Scienze, 1775-1789, 5 vol.
- ZATELLI, I. (éd.), *La Bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, catalogue de l'exposition de Florence, 1991, Florence, Centro Di, 1991.
- ZATTI, S., *Pavia neoclassica : il contributo di architetti, scultori, pittori e collezionisti a un'immagine rinnovata della città*, in *Pavia neoclassica. La riforma urbana 1770-1840*, éd. S. Zatti, Vigevano, Diakronia, 1994, p. 12-25.
- ZORZI, M., *La libreria di S. Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milan, Mondadori, 1987.
- ZUCCHINI, G., *La Madonna del Monte di Bologna*, Bologne, Comune di Bologna, 1939.

LES DESSINS PRÉPARATOIRES

LES DESSINS PRÉPARATOIRES

« L'immense matériel » recueilli par Seroux est aujourd'hui presque intégralement conservé à la Bibliothèque Apostolique Vaticane, relié en quatorze *codices* distincts.

En raison de l'impossibilité d'en publier la totalité (des milliers d'esquisses, dessins, calques sur papier vélin, gravures et feuillets de notes), il sera présenté ici une sélection de dessins, choisis tant parmi ceux qui furent ensuite gravés sur les planches que parmi ceux qui restèrent inédits.

Les dessins reproduits n'ont pas été simplement envisagés en tant que témoignages de monuments disparus ou en ruine (aspect au demeurant très important), mais avant tout comme partie intégrante du nouveau projet historico-artistique mis en œuvre pour l'*Histoire de l'Art*.

Leur analyse a en effet permis de reconstituer non seulement les différentes phases du travail pour les gravures des volumes, mais aussi l'équipe des différents auteurs, dont on a également identifié les itinéraires personnels dans les diverses régions d'Italie, et, enfin, l'apport des consultants internationaux.

Les dessins, bien que respectant la méthodologie rigoureuse et " scientifique " mise au point par le concepteur du projet, reflètent souvent profondément les innovations contemporaines expérimentées dans le domaine artistique. Leur analyse a en fait abouti, à plusieurs reprises, à une connaissance renouvelée des débuts de nombreux auteurs devenus par la suite des représentants importants de l'art ou de l'architecture de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle.

L'étude de ces dessins a donc permis de définir la physionomie oubliée de l'officine mise en place par Seroux, qui fit de sa résidence romaine le centre d'irradiation non seulement d'un nouvel intérêt pour le Moyen Âge, mais aussi d'une nouvelle méthodologie critique dans l'approche de l'œuvre d'art.

Les notices qui suivent reprennent la tripartition adoptée dans les volumes de l'*Histoire de l'Art* : architecture, sculpture et peinture. Au sein de chaque section, on a respecté l'ordre des *codices* du Vatican, et non celui des gravures publiées, du fait du nombre important de dessins présentés ici qui furent exclus de l'impression, soit partiellement soit en totalité.

L'identification des auteurs de chacun des dessins a été menée à la fois

sur la base des indications fournies par Seroux dans l'*Histoire de l'Art* et par la confrontation stylistique entre dessins originaux.

Pour les dessins de la section consacrée à l'architecture, il est apparu avec clarté que Louis-Jean Desprez a joué un rôle crucial dans la première phase du travail. Déjà protagoniste du fameux *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile* de l'Abbé de Saint-Non, il n'est en revanche mentionné par Seroux que comme dessinateur de la planche comportant la belle vue de la Place Saint-Pierre de Rome (*Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. LXII).

Extraordinaire interprète de la réalité environnante, Desprez marque le passage de la vue "pittoresque" au nouveau genre de reproduction "scientifique" souhaité par l'historien de l'art français. Ses dessins pour les gravures de l'*Histoire de l'Art* témoignent de la même tendance au « fantastique » que sa production graphique contemporaine, bien qu'il reste toujours fidèle aux monuments reproduits. Selon Régis Michel : « Desprez, topographe, se mue en scénographe [...]. Desprez n'a rien d'un copiste. Ce qui l'intéresse n'est pas l'exactitude, mais l'effet. Pas la vue, mais la vision. Pas la vérité mais la mise en scène. Et le procédé favori de cette entreprise théâtrale est le contraste de proportions, qui étire les bâtiments et réduit les personnages. Au point que l'architecture *éclipse* les figures. »¹ La même tendance à l'amplification visionnaire des architectures se retrouve, par exemple, dans les dessins préparatoires pour les gravures consacrées aux couvertures des basiliques paléochrétiennes romaines, qui transforment des restitutions principalement techniques en des scénographies d'exception où la lumière devient l'interprète principal (*Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. LXVI).

Mais les dessins de Desprez, tout comme ceux des jeunes architectes, pensionnaires à l'Académie de France, associés au projet, s'apparentent également à la construction d'une nouvelle image de la ville de Rome, l'image solaire et rationnelle conçue à la même époque par les peintres du cercle de David². Ainsi, la vue de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, exécutée par Louis-Étienne Deseine, montre-t-elle l'édifice paléochrétien immergé dans la lumière du jour, qui en exalte les volumes.

Les jeunes architectes français, formés aux exigences d'« exactitude » et de « précision », introduites depuis 1778 dans les statuts de l'Académie comme critère fondamental de la reproduction des monuments antiques de Rome³, figurent parmi les interprètes les plus heureux du nouveau langage rationnel introduit par Seroux dans la reproduction des constructions médiévales.

Différente, mais tout aussi moderne, est en revanche la lecture du monument dans les splendides aquarelles signées par Paolo Mescoli, peintre et scénographe de Pavie, aujourd'hui peu connu mais qui fut l'un des protagonistes avec le marquis Luigi Malaspina du renouveau néoclassique

¹ R. Michel, *Le fantasme de la Chimère*, in *La Chimère de Monsieur Desprez*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 99.

² A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Turin, Einaudi, 1994.

³ F. Boyer, « Antiquaires et architectes français à Rome au XVIII^e siècle », *Revue des études italiennes*, I, 1954, p. 183.

dans sa ville. Mort dans les toutes premières années du siècle, Mescoli, très apprécié des gouvernements autrichien et français, est l'auteur des ornements de la salle du palais Brambilla dite ensuite salle *Foscoliana* de l'Université, des décors pour les mises en scènes éphémères des fêtes révolutionnaires et des scénographies de nombreux spectacles du Teatro dei Quattro Cavalieri, entre 1776 et 1789⁴; il fournit aussi certains des dessins les plus intéressants de l'*Histoire de l'Art*. Proche collaborateur de Malaspina, dont l'activité complexe d'architecte, de théoricien et de collectionneur commence à être mise en lumière depuis quelques années⁵ et auquel Seroux fit directement appel pour obtenir les dessins qu'il désirait, Mescoli, à l'insu de ce dernier qui ne visita jamais Pavie, a une vision des églises romanes de sa ville qui fait abstraction des restaurations postérieures, fournissant ainsi de véritables projets et idées de restauration, qui démontrent une connaissance exceptionnelle du langage médiéval local.

La publication de ses dessins pour l'*Histoire de l'Art* ajoute en outre des indications utiles sur le corpus de l'artiste. À la lumière de l'analyse, il est en effet possible, me semble-t-il, d'émettre l'hypothèse que Mescoli soit l'auteur des beaux dessins pour la transformation du palais Brambilla, projetée à la fin du XVIII^e siècle par Malaspina⁶. Le projet est daté de 1786, l'année même où Mescoli fut associé à l'entreprise de Seroux par l'intermédiaire de Malaspina; et les dessins pour le palais montrent par ailleurs d'évidentes assonances techniques avec ceux du fonds du Vatican, jusque dans les annotations qui révèlent la même main. Mescoli fut, en outre, associé au chantier du palais Brambilla en tant que peintre et décorateur⁷.

Mais l'exemple pavésan n'est qu'un des nombreux cas où le projet de Seroux rencontra les expérimentations contemporaines et les recherches conduites localement en Italie ou à l'étranger.

Ainsi, la documentation sur l'église paroissiale romane de San Leo, avant les restaurations radicales et "re-médiévalisantes" du début du XX^e siècle, est-elle due à Tommaso Bicciaglia, l'un des principaux architectes actifs à Pesaro à la fin du siècle, et auteur du projet de l'atrium du Théâtre Rossini et de nombreux palais urbains parmi lesquels le palais Pompucci (précédemment palais Antaldi) et le palais Giovannelli⁸.

Outre la participation d'auteurs considérés individuellement, l'étude

⁴ S. Zatti, *Pavia neoclassica : il contributo di architetti, scultori, pittori e collezionisti a un'immagine rinnovata della città*, in *Pavia neoclassica. La riforma urbana 1770-1840*, éd. S. Zatti, Vigevano, Diakronia, 1994, p. 23.

⁵ Luigi Malaspina di Sannazaro 1754-1835. *Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Actes du colloque de Pavie, 1999, Musei Civici di Pavia, Milan, Aisthesis, 2000.

⁶ L. Chiofalo, *Palazzo Brambilla e Luigi Malaspina : l'idea, il disegno, la realizzazione dell'opera*, in *Luigi Malaspina di Sannazaro...*, *op. cit.*, p. 266 : « Chiunque sia stato, l'auteur materiale di questi disegni è da considerarsi un interprete del pensiero del progettista : la loro forza espressiva va infatti oltre le esigenze dell'ornato accademico fino a rappresentare la necessità di verificare l'effetto del nuovo spazio prospettico creato attraverso sorprendenti e disinvolté manomissioni della preesistente, casuale, materia architettonica. »

⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁸ L. Patetta, « Alcuni disegni in una galleria d'arte privata », *Il disegno di architettura*, 13, 1996, p. 75-82.

des dessins a permis de mettre en évidence les relations entre le travail de Seroux et d'importants projets culturels contemporains, comme l'ambitieuse expédition à la recherche des sites de l'antique Troie voulue par le comte de Choiseul-Gouffier, ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte⁹. Peu avant son départ, en 1784, celui-ci constitua la première grande équipe scientifique française, avec l'intention de réussir dans cette difficile entreprise, en concurrence directe avec l'Angleterre. Participaient aussi au groupe d'étude le dessinateur et antiquaire Louis François Sébastien Fauvel et le peintre orientaliste Louis-François Cassas, auteurs pour le compte de Seroux des dessins de Constantinople, premiers témoignages visuels "scientifiques" de l'art byzantin à être parvenus en Italie.

Quant aux dessins envoyés d'Aix-en-Provence et signés d'un peintre nommé « Juramy », inconnu par ailleurs, ils parvinrent à Seroux par l'intermédiaire de Jules François Paul Fauris de Saint Vincens, qui travaillait au cours de ces mêmes années à une étude approfondie sur l'art provençal¹⁰.

Pour les sections consacrées à la sculpture et à la peinture, les participations les plus importantes dans le rassemblement des dessins sont assurément celles de William Young Ottley et de Humbert de Superville, principaux artisans de la redécouverte de l'art primitif italien à l'échelle internationale.

La question de leur participation en tant qu'auteurs de dessins destinés à l'*Histoire de l'Art* est plus complexe. Le rôle du dessinateur anglais ne fait aucun doute. Son nom est mentionné par Seroux et il signa de façon assez systématique ses feuilles. Mais celui du Hollandais alimente plus de débats.

Ce dernier connaissait certainement l'historien de l'art français, soit par son protecteur, le baron Lestevenon, soit par ses fréquentations romaines, en particulier le graveur Tommaso Piroli. Le fait que son nom n'apparaisse pas dans les pages de l'*Histoire de l'Art* ne semble pas une raison suffisante pour écarter sa participation directe au projet. Non seulement Seroux ne citait pas toujours ses sources, mais surtout presque aucun des dessins qu'on peut lui attribuer ne fut utilisé dans les planches finales.

Pourtant, le débat ne peut non plus être tranché définitivement par l'analyse directe des dessins. Dans de nombreux cas, en effet, surtout pour les dessins des sculptures de la façade du Dôme d'Orvieto, des panneaux d'Andrea Pisano de la porte du Baptistère de Florence ou de la Fontana Maggiore de Pérouse, thèmes chers au Hollandais, on a la sensation de se trouver en présence de copies de ses dessins originaux, bien que réalisées avec une compréhension rare de son langage graphique. Seul Ottley, capable de se fondre mimétiquement dans les œuvres qu'il reproduisait, pouvait être en mesure de rendre avec une telle efficacité le style de son collègue hollandais. Dans de nombreux cas, donc, on semble avoir affaire

⁹ C. Grell, « Les ambiguïtés du philhellénisme. L'ambassade du comte de Choiseul-Gouffier auprès de la Sublime Porte (1784-1792) », *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, p. 223-235.

¹⁰ J.-F.-P. Fauris de Saint Vincens, *Mémoires et notices relatifs à la Provence*, Aix, Imp. de A. Pontier, 1817. Du même auteur, *Mémoires sur les monnaies de Provence*, in J.P. Papon, *L'Histoire générale de Provence*, Paris, Moutard, 1776-1786.

à des copies exécutées par Ottley mais tirées d'interprétations de monuments médiévaux dues à Humbert de Superville.

Alors que la production graphique du Hollandais est bien documentée, on connaît fort peu celle de Ottley, plus réputé en tant que collectionneur ou éditeur d'importantes publications dotées de reproductions d'une qualité technique exceptionnelle. Or l'analyse de ses dessins présents dans le fonds Seroux d'Agincourt permet de faire ressortir sa capacité pénétrante de *connaisseur* dans la lecture de l'œuvre d'art. Bien différente est en revanche l'interprétation visionnaire des monuments médiévaux perceptible dans les dessins connus de Humbert de Superville, marqués par sa volonté de recréer un nouveau langage purement bidimensionnel, tout en restant dans les limites de la copie.

Le projet de Seroux semble donc se trouver à la croisée des si nombreux savoirs sur l'art médiéval alors en cours de constitution, surtout en Italie, et il les fait confluier dans une œuvre au souffle international, capable de les lire dans leur globalité.

1. ARCHITECTURE

Vat. lat. 9839, I

fol. 24r., Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Élévation d'une partie de la cour du palais de St. Marc, dit de Venise, à Rome. XV^e siècle*, plume et encre aquarellée sur papier blanc, 26,2 x 39,4 cm. Dessin préparatoire pour la planche LIV, vol. IV, n° 3 (*Divers édifices élevés à Rome et à Naples. XIII^e, XIV^e, et XV^e siècles*).

Cette belle vue appartient à un groupe de dessins aquarellés consacrés au palais romain (*Vat. lat. 9839, I*, fol. 23v et 24v) et exécutés dans les toutes premières années de la décennie 1780, à un moment où l'antique demeure commençait à tomber en ruine. Les sources la signalent en effet dans un état de grand délabrement, et requérant d'incessantes réparations (Casanova, 1992, p. 229-231).

Bien que des gravures du palais aient déjà existé, comme en atteste la fameuse gravure de Giovan Battista Piranesi, Seroux le considéra inédit – « au moins sous cette forme » –, et il en commanda un nombre important de dessins sur l'auteur desquels il ne donne aucune indication (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 57).

Le rendu limpide des volumes du complexe architectonique, que Seroux attribuait à Giuliano da Maiano, saisi dans la pleine lumière solaire, fait pencher pour l'exécution d'un spécialiste, que l'on peut supposer être l'un des jeunes architectes pensionnaires à l'Académie de France que Seroux associa tout de suite à son projet, dès son retour de Naples, en 1781. En 1980, Henry Loyrette proposa de façon convaincante d'attribuer les dessins du palais à Desprez, dont il estime que la participation à la documentation pour l'*Histoire de l'Art* fut assez étendue (Loyrette, 1980, p. 43). L'opinion de Loyrette peut être pleinement partagée, comme il ressort de l'analyse d'autres dessins du fonds ici pris en considération. Loyrette souligne en outre la difficulté d'identifier la main de Desprez en raison de sa manière de dessiner, semblable à celles de Deseine et Dufourny. En réalité la paternité de Dufourny peut être définitivement écartée, dès lors que les feuilles que l'on peut lui attribuer avec certitude, et qui sont facilement reconnaissables, se caractérisent par un trait plutôt modeste, extrêmement synthétique et simplifié. De même les dessins exécutés à la même époque par Deseine (voir p. 166-167), bien que dans leur conception très proches de la présente feuille, ne manifestent pas la même attention pour l'environnement. C'est à la sensibilité de Desprez envers l'atmosphère et la lumière, et à elle seule, que l'on doit l'insertion des architectures reproduites au sein d'un espace physique, sur un fond de ciel ensoleillé et changeant qui reflète sur les volumes architectoniques des contrastes de lumière et d'ombre.

Les dessins acquièrent une valeur encore supérieure si on les compare aux gravures réduites et schématiques préparées par Machiavelli (*Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. LIV), qui en plus de réduire leur impact visuel ne les utilise qu'en partie seulement. Ne fut en effet gravé de ce dessin que le détail de l'angle de la galerie de gauche, alors que la belle vue de la façade de San Marco est tout à fait inédite avec le volume mitoyen du Palazzetto (*Vat. lat. 9839, I*, fol. 24v), "prélevé" de son angle à l'est de l'édifice principal au début du XX^e siècle, et déplacé du côté opposé afin de dégager la vue du monument dédié à Victor Emmanuel II (Casanova, 1992, p. 239).

La vue aquarellée de la cour du palais de San Marco nous montre en revanche toute l'aile nord-est de la galerie, restée inachevée à la mort de Paul II, la vue latérale de l'église homonyme et les deux tours du corps principal qui se détachent sur le ciel romain baigné de soleil.

La zone reproduite est restée pratiquement identique, malgré les travaux drastiques qui ont touché le complexe, à l'exception du campanile, sur lequel n'apparaît que la fenêtre trilobée du dernier étage, alors que celles des niveaux inférieurs, murées, sont divisées en deux portées seulement. Le deuxième étage de la galerie apparaît également muré, alors que, sur la grosse tour, on compte trois fenêtres au lieu des deux actuelles.



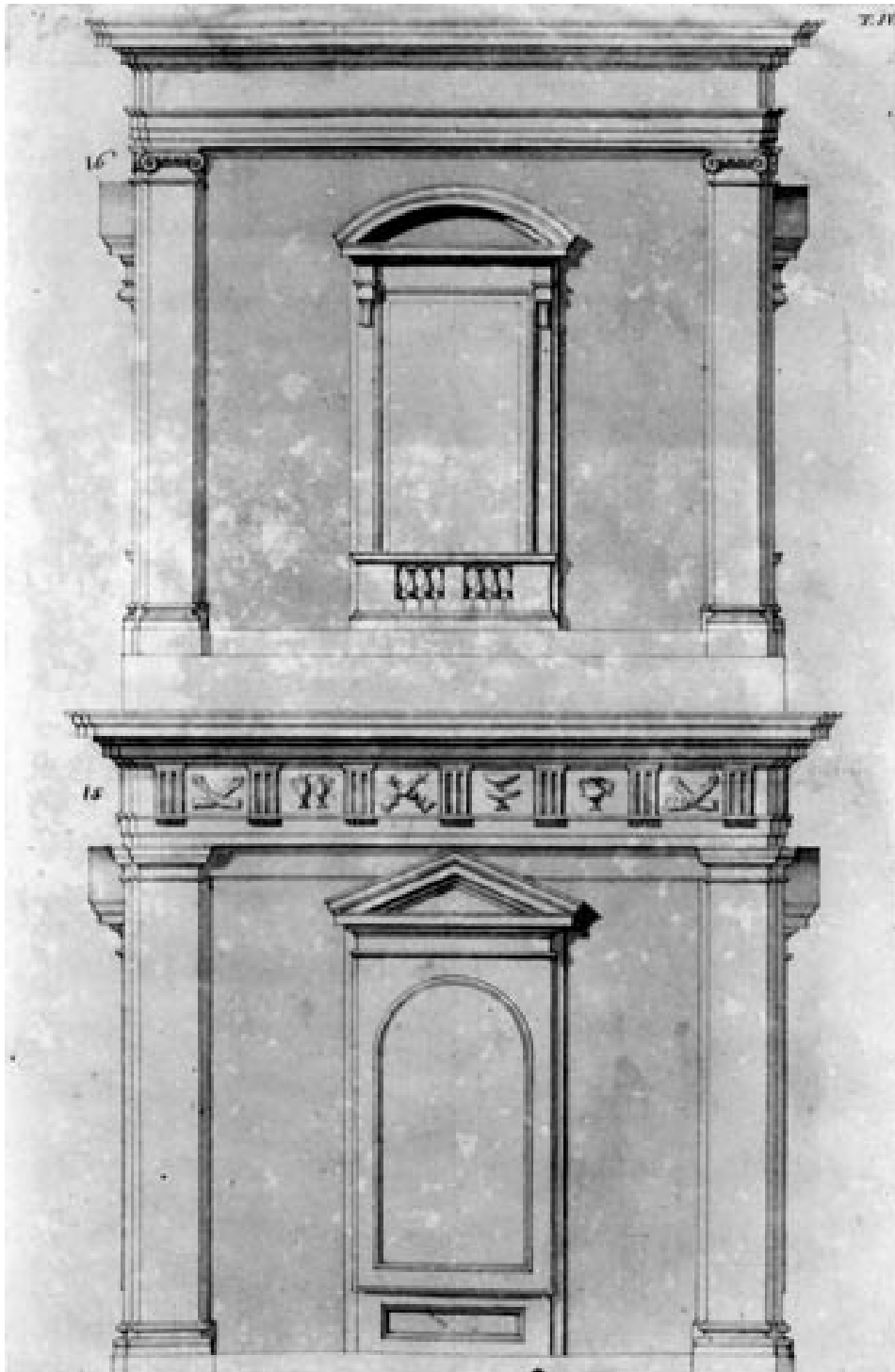
Vat. lat. 9839, I

fol. 29r, architecte napolitain inconnu, *Élévation géométrale de la tour de S.te Claire, à Naples*, plume et encre aquarellée sur papier blanc, 37,1 x 24,1 cm. Dessin préparatoire pour la planche LIV, vol. IV, n° 15-16 (*Divers édifices élevés à Rome et à Naples. XIII^e, XIV^e, et XV^e siècles*).

Le dessin, d'excellente facture, appartient à une importante série de feuilles napolitaines qui reproduisent le campanile et le cloître du monastère de Santa Chiara à Naples (*Vat. lat. 9839, I, fol. 25v-31r*), dont on conserve une liste au fol. 25r et qui sont toutes attribuables au même auteur, dont il est néanmoins impossible d'établir l'identité.

Ces dessins furent commandés par Seroux lui-même pendant son séjour napolitain de 1781, date qu'il signale dans le commentaire de la planche, alors qu'il affirme ne pas se souvenir du nom de l'exécutant : « Les dessins relatifs à la tour ou au clocher de S.te Claire étaient inédits; ils m'ont été fournis, en 1781, par un architecte napolitain très instruit, et dont je regrette d'avoir oublié le nom » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 58; l'information est déjà donnée dans le volume I, p. 99, n. d).

Dans ce cas aussi, il s'agit d'un dessin presque totalement exclu de la publication des planches, à l'exception des deux métopes de la frise du deuxième étage. Seroux était en effet plus intéressé par le premier niveau du campanile, seul médiéval, et par la réfutation de l'opinion de De Dominici selon lequel l'ensemble du campanile devait être attribué à Masuccio II, qui aurait de la sorte anticipé les maîtres florentins d'au moins un siècle. Il écrit en effet : « Comment peut-on attribuer cette seconde partie à l'architecte qui a construit la première; à celui qui a donné le dessin de la porte d'entrée du monastère de S.te Claire, merveille de hardiesse gothique; qui a élevé les arcs ogives du cloître [...] ? » Les dessins du campanile furent donc exécutés et en partie gravés pour réfuter définitivement l'hypothèse historiographique parthénopéenne considérée par Seroux comme une « erreur que le zèle patriotique fit trop légèrement adopter à Naples, où elle est née » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 98).



Vat. lat. 9839, I

fol. 48r, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue générale de la basilique de St. Pierre, du palais du Vatican, et de la place qui les précède*, encre, aquarelle et rehauts de blanc sur papier blanc, 22 x 35,4 cm. Annotation, en bas à droite, à l'encre : « Desprès ». Dessin préparatoire pour la planche LXII, vol. IV, portant le même titre.

Parmi les vues très peu nombreuses conservées dans le fonds graphique, cette feuille met en lumière les remarquables qualités de dessinateur de Desprez, capable de rendre avec une efficacité rare les différents effets de lumière de la place.

La vue est peuplée de quelques personnages esquissés à l'encre et animés de vives touches aquarellées qui, du fait de leur rareté, amplifient l'effet de stupeur que le complexe du Vatican devait provoquer sur quiconque le découvrait au sortir des rues étroites du bourg.

La partie ombragée au premier plan sur la gauche de la colonnade, vue depuis l'extérieur, contraste avec la place inondée de soleil, sur laquelle ressortent encore davantage les reflets de l'eau qui jaillit des fontaines, rendue par des rehauts de blanc pur.

Outre le nom inscrit sur la feuille par Seroux, dont on reconnaît la calligraphie, Desprez est mentionné dans les pages de *l'Histoire de l'Art* : « Cette vue, dessinée par M. Desprez, architecte et dessinateur français, mort, il y a quelques années, à Stockholm, est prise à peu de distance de l'entrée du portique qui forme le flanc gauche de la place; c'est le point de vue le plus favorable pour embrasser d'un coup-d'œil cette place, cette basilique, ce palais, dont la réunion forme l'ensemble plus magnifique et le plus imposant que l'architecture moderne ait encore offert » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 65). Le point de vue avait été choisi par Seroux lui-même : « J'ai pris cette vue à l'extrémité de la partie gauche de la colonnade, d'un point d'où la beauté du spectacle qui s'offre aux yeux, me saisit et m'enchantent encore après tant d'années de séjour à Rome » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 117, n. b). Cette vue, hommage à l'« étonnant spectacle » de Saint-Pierre, bien qu'étrangère au thème du livre, répond à une intention précise, celle de ménager les lecteurs : « Puisse-t-elle causer à mes lecteurs un assez vif plaisir, pour leur faire oublier la fatigue et peut-être l'ennui qu'ils ont éprouvés en m'accompagnant dans une route longue et quelquefois ardue, où leurs yeux se sont arrêtés si souvent sur des objets beaucoup moins agréables » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 117).

Le dessin s'apparente étroitement à la production graphique romaine de Desprez, qui a en partie conflué dans l'extraordinaire série de gravures exécutées en collaboration avec Francesco Piranesi et consacrées à des événements particuliers d'illumination artificielle à Rome et à Naples, parmi lesquels la *Guirlande au château Saint-Ange* ou *La Chapelle Pauline illuminée* (Olausson, 1994), même si, dans les dessins exécutés pour *l'Histoire de l'Art*, la seule lumière naturelle est au centre de ses intérêts.

On retrouve par exemple une vision latérale identique dans la vue de la place du Quirinal, dessinée depuis le palais de la Consulta.

Ce dessin fut gravé pour *l'Histoire de l'Art* dès 1783 par Tommaso Piroli, ce qui permet de le dater antérieurement. Une reproduction conservée dans une collection privée française en a été publiée par Wollin (1935, p. 289). Desprez exécuta également une version à l'huile et de grandes dimensions de cette vue (Rome, collection privée), qui est toutefois animée de la foule silencieuse rassemblée pour l'une des plus importantes cérémonies religieuses de la Rome du pape Pie VI, la messe de Pâques au cours de laquelle le souverain pontife se rendit sous le baldaquin de la Loge des bénédictions pour donner la dernière bénédiction à la ville (Collins, 2004, p. 63, fig. 27). Mais ici aussi, les nombreux spectateurs, reproduits à une échelle inférieure, semblent se perdre dans l'immensité de la place.

On doit également attribuer à Desprez le dessin de la *Vue générale de la basilique de St. Pierre, dessinée à vue d'oiseau* (*Vat. lat. 9839, II*, fol. 67v), publiée à la planche LVXII du volume IV de *l'Histoire de l'Art* (n° 19).

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 49, fig. 18.



Vat. lat. 9839, I

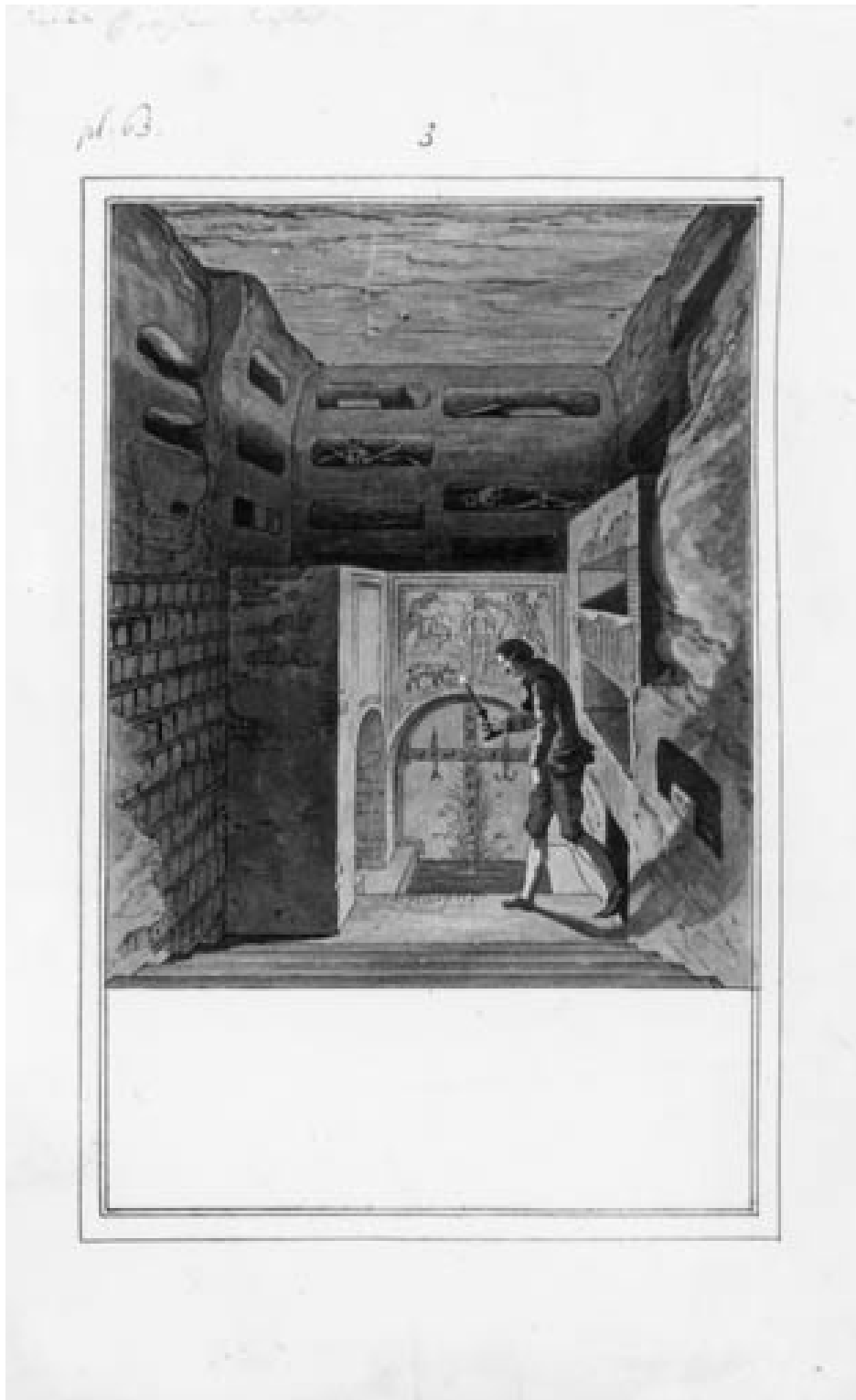
fol. 50r, dessinateur inconnu, *Vue perspective de la catacombe de St. Pontien*, encre et aquarelle sur papier blanc, 306,1 x 23,1 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXIII, vol. IV, n° 3 (*Formes des principaux baptistères, espèce particulière d'édifices due à l'établissement de la religion chrétienne*).

Visiteur et explorateur passionné des catacombes romaines, Seroux n'y cherchait pas les traces des premiers chrétiens, mais les décorations picturales et les sculptures des " siècles obscurs " et il se fit souvent représenter dans ses planches au cours de ces excursions souterraines, effectuées surtout dans les années 1780. Les dessins de la catacombe de Ponziano, gravés aux n° 1-3 de la planche LXIII du volume IV, n'avaient jamais été reproduits auparavant : « le plan, la coupe et la vue de cet ancien baptistère n'avaient pas encore été publiés », écrit Seroux (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 65); il les déclare en outre avoir été « dessinés sous [ses] yeux » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 118). Pour les reproductions de certaines peintures (vol. IV, pl. X), il se servit en revanche de l'œuvre d'Aringhi, *Roma subterranea* (vol. I, p. 385), même s'il fit faire de nouveaux calques des visages de certains personnages pour « plus d'exactitude » (*Histoire de l'Art*, vol. III, *Peinture*, p. 7).

Le dessin représente une salle des catacombes de Ponziano, ainsi nommées en l'honneur du propriétaire présumé du terrain (Barbini, 1997, p. 227), qui se caractérise par la présence constante d'eau. Cette salle fut transformée en baptistère au V^e ou au VI^e siècle : sur le mur occidental on remarque en effet une représentation picturale du *Baptême du Christ*, alors que dans la niche inférieure se trouve une croix gemmée avec les lettres apocalyptiques et deux cierges sur les bras latéraux, peintures datées du VII^e siècle. La catacombe fut découverte en 1618 par Bosio, qui put en visiter une portion beaucoup plus importante que celle actuellement conservée (Barbini, 1997, p. 229).

Ce beau dessin à l'aquarelle est attribué par Loyrette à Gian Giacomo Machiavelli (Loyrette, 1980, p. 40, fig. 1), mais le trait fluide et la recherche d'effets chromatiques semblent bien loin de la manière plus rigide du Bolognais.

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 40, fig. 1.



Vat. lat. 9839, I

fol. 56v, Paolo Mescoli (actif à Pavie, fin du XVIII^e siècle), *Façade de l'église de St. Jean in Borgo à Pavie*, aquarelle sur papier blanc, 50,5 x 31 cm. Annotations, en bas au centre, à l'encre : « Facciata della Colleg.ta Parrochial Chiesa di S. Gio. in Borgo di Pavia, vari capitelli interni più rimarchevoli e lesene delle porte in grande »; en bas à gauche, à l'encre : « Paulus Mescoli deline.it Pavia ». Dessin préparatoire pour la planche LXIV, vol. IV, n° 6 (*Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'art*).

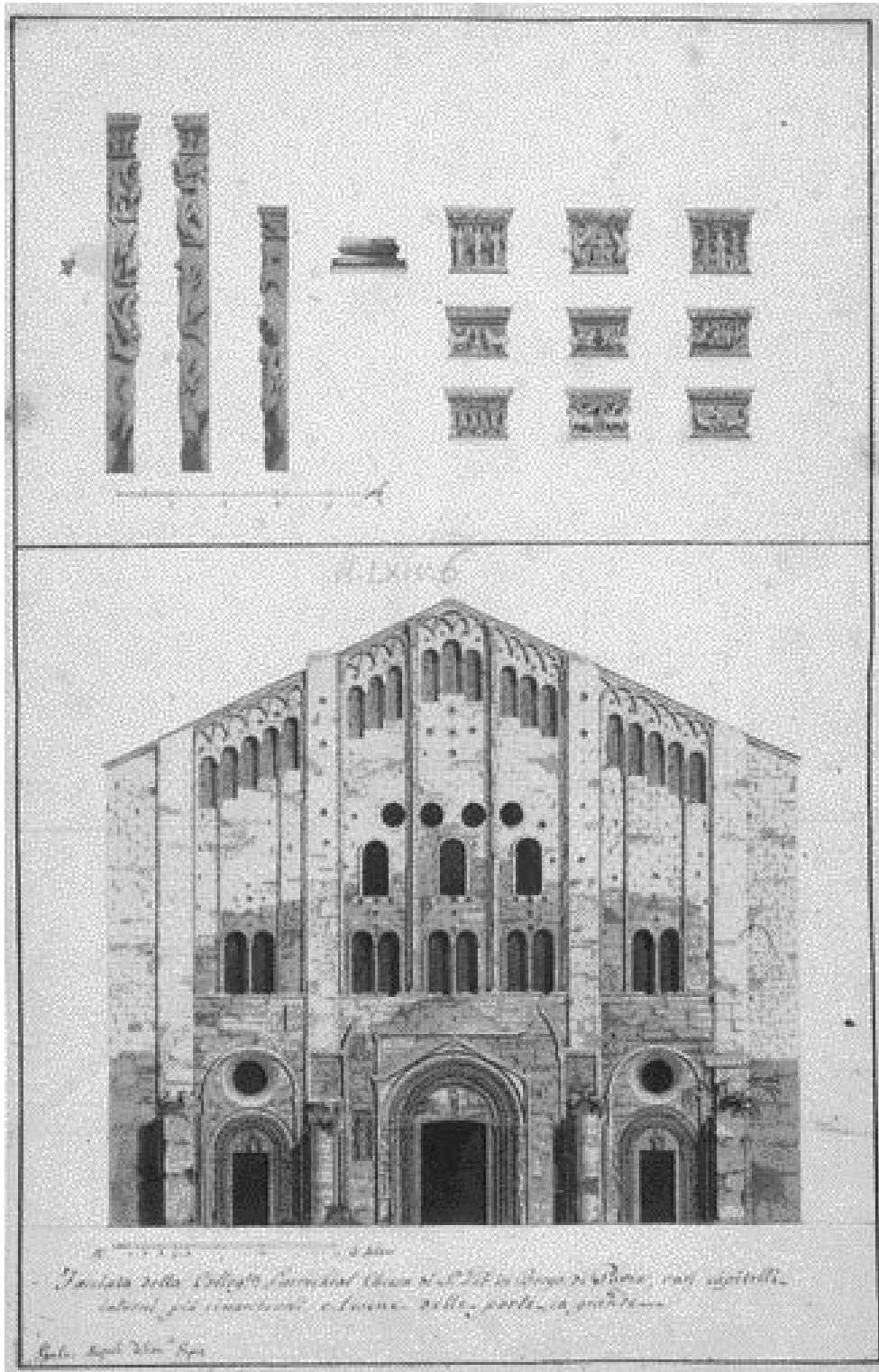
Les dessins pavesans de Mescoli, qui font partie des très rares feuilles systématiquement signées du fonds, sont certainement parmi les plus beaux conservés dans le matériel préparatoire de l'*Histoire de l'Art*. Ils datent tous de 1786, année qui figure dans une note de la main de Seroux sur un dessin de l'église San Michele conservé au fol. 170 du *Vat. lat.* 13479 (voir p. 178-179).

Le rendu à l'aquarelle, coloré, contrasté et si éloigné des paramètres adoptés, à la demande de Seroux, dans les dessins de la plupart des feuilles du fonds, s'explique par le fait qu'ils ne furent pas commandés directement par l'historien de l'art. Ils lui parvinrent en effet par l'intermédiaire du marquis Luigi Malaspina di Sannazzaro, érudit, collectionneur et auteur entre autres de l'essai *Delle leggi del bello applicate alla pittura ed architettura* de 1791 (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 20). Malaspina en évoque le souvenir dans son *Guida di Pavia*, dans le passage consacré à San Pietro in Ciel d'oro : « Conservasi poi il disegno, e lo stile degli ornati di questa chiesa, non che di alcune altre qui distrutte nell'opera del Sig. Seroux d'Agincourt siccome oggetti molto interessanti la di lui storia sul decadimento delle arti » (Malaspina, 1819, p. 55). Cette feuille compte également au nombre des dessins d'églises pavesanes détruites : elle représente San Giovanni in Borgo, église de fondation antique, reconstruite au XII^e siècle et démolie vers 1811 pour permettre l'agrandissement du Collegio Borromeo voisin et le doter d'un nouveau parc (De Martini, 1994, p. 141). Elle doit donc être ajoutée aux rares témoignages graphiques existants de la façade de l'église, rendus publics en 1969 par Adriano Peroni qui, malgré sa connaissance des gravures consacrées par Seroux à l'église pavesane de San Michele (Peroni, 1969, p. 27), semble ignorer celle de San Giovanni ainsi que le dessin préparatoire relatif. Outre la façade, Seroux en fit d'ailleurs graver certains détails architectoniques (*Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. XLV, n° 9) et le plan (vol. IV, pl. LXXIII, n° 27).

Le dessin de Mescoli, dont Seroux souligne qu'il fait toujours preuve de « beaucoup de soin et d'exactitude », fournit donc un élément supplémentaire dans la reconstruction de l'état de l'édifice et de sa décoration sculptée, d'autant plus précieux que les sculptures dessinées dans la partie supérieure de la feuille furent ensuite exclues de la publication. Considérées aujourd'hui comme l'un des exemples majeurs de l'art roman pavesan, les sculptures en grès de San Giovanni sont partiellement parvenues au musée municipal du château Visconti (Vicini, 1998, p. 46), lorsqu'elles ne furent pas employées comme matériau de construction pour le Canal napoléonien (Peroni, 1969, p. 28).

Néanmoins, le dessin très soigné de Mescoli comporte des différences importantes avec une autre aquarelle de la façade publiée par Peroni et réalisée vers 1810, peu avant la destruction de l'église (Peroni, 1969, p. 27, fig. 11). Alors que la partie inférieure est identique dans les deux dessins, l'aquarelle de 1810 montre au centre de la partie supérieure une grande fenêtre circulaire, sous laquelle on aperçoit des fenêtres géminées murées. Celles-ci sont en revanche ouvertes dans le dessin de Mescoli, où l'on peut voir, à la place de l'ouverture circulaire, trois fenêtres centrales surmontées de quatre oculi, eux aussi murés sur le dessin publié par Peroni.

La fenêtre circulaire se trouve également sur une gravure de 1772 (Peroni, 1969, p. 29), ce qui permet d'exclure la possibilité que Mescoli ait pu reproduire un état de la façade antérieur à celui dont témoigne l'aquarelle de 1810. Mescoli, manifestant en cela une sensibilité peu commune dans son interprétation du langage roman, dessine en fait l'ancienne façade, ensuite transformée, qu'il reconstitue grâce aux traces encore bien visibles autour de l'ouverture centrale, très certainement postérieure. Et c'est encore ce qu'il fera pour San Michele (voir p. 178-179). Il entend donc restituer dans son intégrité l'ancienne façade, en complétant sa reconstruction attentive à l'aide des menus détails réalistes encore visibles à son époque, comme la décoration sculptée, les peintures des portails et les insertions de céramiques polychromes.



Vat. lat. 9839, I

fol. 58v, Jacques Molinos (Lyon 1743 – Paris 1831), *Façade de l'église de Cervia*, encre et aquarelle sur papier blanc, 44,8 x 26 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXIV, vol. IV, n° 27 (*Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'art*).

Ce beau dessin peut être attribué avec certitude à Jacques Molinos, dont le nom est mentionné par Seroux lui-même dans les pages de l'*Histoire de l'Art* (vol. III, p. 68, n° 27). Il est gravé à des dimensions extrêmement réduites sur la planche de synthèse consacrée aux façades architectoniques de tous les temps.

Il s'agit du portail latéral, du XVI^e siècle, en pierre d'Istrie, du sanctuaire de la Madonna del Pino, situé dans les environs de l'actuelle Cervia, le long de la nationale *Adriatica*.

En plein bouleversement urbanistique au cours du XVIII^e siècle, la petite ville était devenue l'une des étapes du *Grand Tour*. Joseph-Jérôme de La Lande considérait en effet le trajet de Rimini à Ravenne comme l'un des plus beaux que l'on puisse parcourir en Italie (Gardini, 1998, p. 156).

Jacques Molinos contribua à recueillir des dessins de monuments pour l'*Histoire de l'Art* en compagnie de son inséparable collègue Jacques-Guillaume Legrand, avec lequel il exécuta de retour en France la majeure partie de ses travaux. Les deux hommes, mandatés par l'historien de l'art, réalisèrent leurs dessins surtout dans la zone déjà mentionnée se situant entre Rimini et Ravenne, mais il s'agit là de l'unique cas où le nom de Molinos est cité seul, ce qui pourrait laisser supposer une répartition des travaux de documentation entre les deux hommes. Il est possible que Molinos ait surtout eu pour tâche de reproduire les décorations sculptées, au-delà de sa participation à des relevés plus techniques.



Vat. lat. 9839, I

fol. 60v, dessinateur inconnu, *Plan, Élévation latérale, et coupe, sur la longueur, de Ste Marie in Castello*, à Corneto, 22,9 x 38,5 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXXIII, vol. IV, n° 48 (*Résumé et tableau général des monumens qui ont servi à former l'histoire de la décadence de l'architecture*).

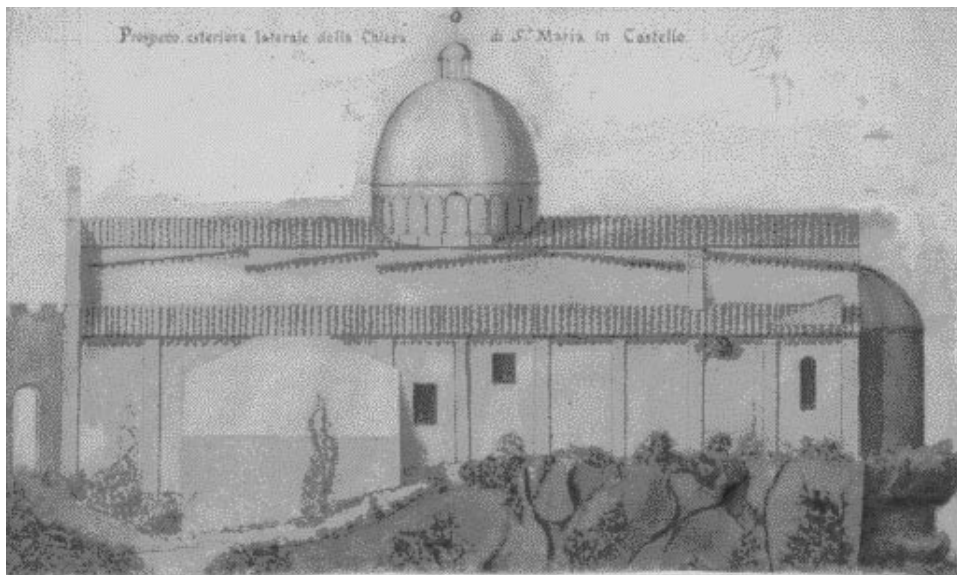
Ce beau dessin est gravé à des dimensions particulièrement réduites sur la planche, très chargée, de synthèse finale de l'histoire de l'architecture. Il revêt une importance documentaire exceptionnelle du fait qu'il montre l'église de Santa Maria in Castello à Tarquinia encore dotée de sa coupole, dont un violent tremblement de terre provoqua l'effondrement le 26 mai 1819. L'église, édifée à partir de 1121 et consacrée en 1207 par Innocent III (1198 – 1216), est représentée du côté oriental, sur la colline de Castello. La masse de la coupole, soutenue par une rangée de petits arcs aveugles et surmontée d'une petite lanterne, y apparaît comme l'élément dominant de l'édifice, auquel elle conférait une individualité typologique évidente dans le contexte du paysage architectonique du Latium (Parlato, Romano, 2001, p. 211).

Certaines appréciations de Seroux concernant la façade de l'église, qu'il juge « d'une forme curieuse dans la simplicité de ces tems », figurent sur un feuillet conservé dans le *Vat. lat. 9845*, au fol. 81v, où il décrit également la façade du dôme, elle aussi détruite. Seroux visita la ville entre 1782 et 1783, à l'occasion d'une reconnaissance des tombes étrusques. Ce dessin peut être daté de 1783 et, bien qu'attribué dans l'*Histoire de l'Art* à Dufourny, de même que toutes les autres feuilles consacrées à l'église, on ne peut y reconnaître sa main tant il se distingue du trait synthétique et bien plus modeste de l'architecte. Commandé à Dufourny, le dessin fut sans doute réalisé par quelqu'un d'autre. On sait d'ailleurs que l'architecte français fit souvent appel à des dessinateurs professionnels au cours de ses excursions, parmi lesquels son collègue Louis-Pierre Félix qui travailla pour lui entre 1788 et 1792 (Bresc-Bautier, 1991, p. 3). Un autre dessin de la coupole, qui reproduit les détails de la maçonnerie, est conservé au fol. 60r (Cipriani, 1971, fig. 9).

Une réplique presque exacte de ce dessin, réalisée sans doute par le même auteur, est conservée sous l'intitulé « *Prospetto della chiesa di S. Maria in Castello verso la Fontana nuova fatto nel 1783* » à l'Archivio Falzacappa de Tarquinia, avec d'autres détails de l'église, eux aussi identiques à la documentation présente dans le fonds Seroux (De Angelis d'Ossat, 1969, p. 17; Prete, 1987, p.25). Ces dessins ont été rendus publics par De Angelis d'Ossat en 1969. Considérant qu'ils avaient été exécutés en vue d'une restauration probable, mais jamais réalisée (l'église fut fermée au public dès 1809), et bien que les jugeant d'une « *fredda e regolarizzante grafia neoclassica* », il les utilisa néanmoins pour son étude fondamentale sur la coupole de l'église de Castello (De Angelis d'Ossat, 1969, p.15). La petite gravure de l'*Histoire de l'Art* était restée jusqu'à cette date, comme le soulignait également De Angelis, l'unique témoignage visuel connu de son aspect. Par la suite, les dessins de Tarquinia ont été étudiés par Rossana Prete qui, sur la base notamment d'une analyse du plan réalisé en 1783, avait constaté l'anomalie des façades des nefs latérales, planes sur le dessin et semi-circulaires et saillantes dans la construction actuelle, de même que l'abside centrale représentée avec des côtés orientaux eux aussi différents. Ces mêmes divergences, poursuit-elle, se retrouvent dans les gravures de Seroux d'Agincourt, qu'elle date de 1826, donnant pour année de leur réalisation celle de l'impression de la traduction italienne de l'*Histoire de l'Art*. Rossana Prete parvient ainsi à la conclusion que l'abside dut être modifiée entre 1826 et 1917, date à laquelle Porter en publia une représentation graphique au plan absolument semblable à l'actuel (Prete, 1987, p. 25-26).

En réalité, on peut affirmer avec certitude que la documentation conservée dans le fonds Falzacappa est identique à celle utilisée par Seroux, qui fut exécutée à ses frais en 1783 sous le contrôle de Dufourny. Il est probable que le savant ait fourni une reproduction des dessins aux autorités locales.

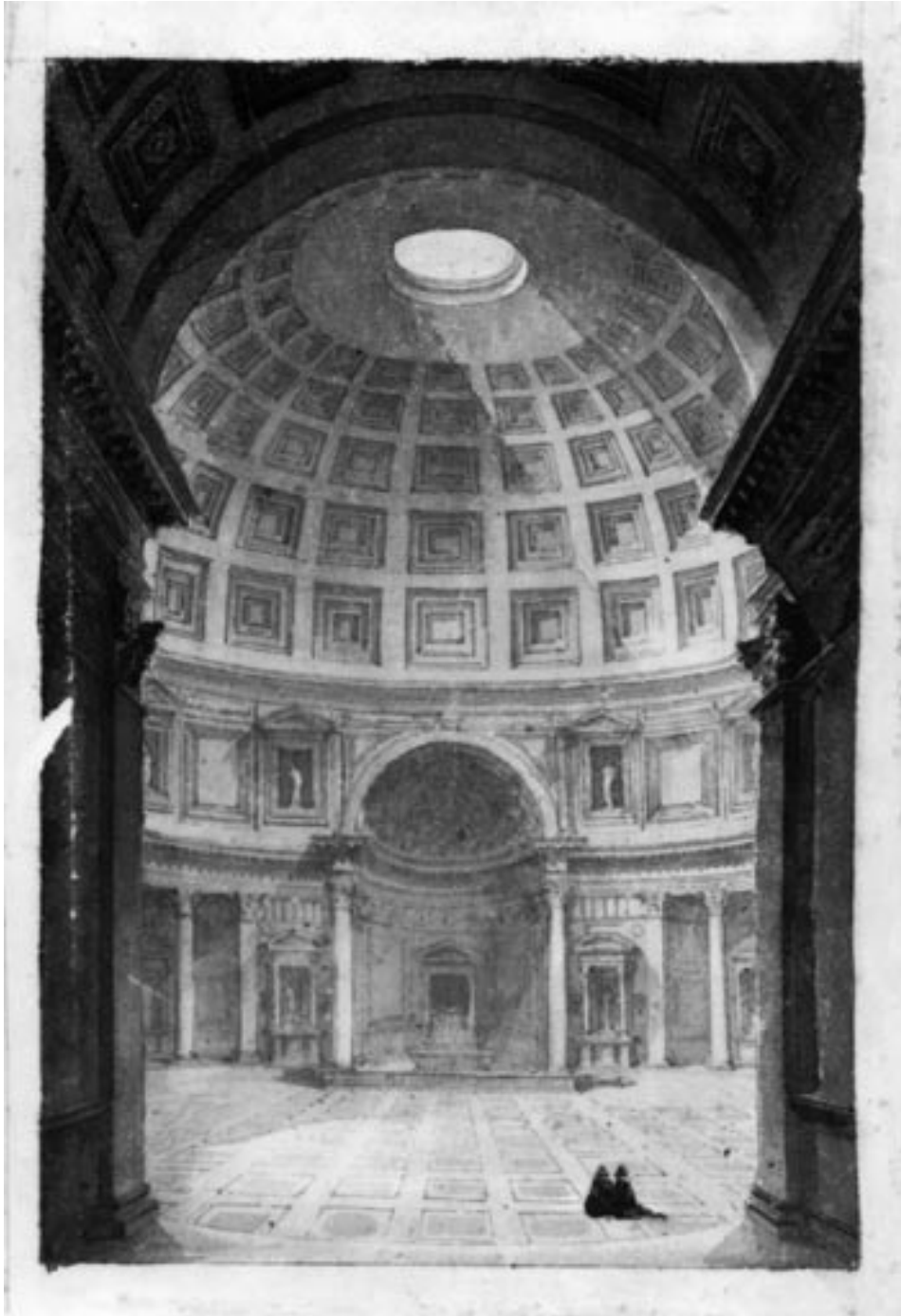
Il est en revanche impossible de savoir si l'abside fut réellement modifiée après 1783, dans la mesure où les dessins commandés par Seroux ne correspondent pas toujours pleinement au critère de fidélité absolue qu'il souhaitait.



Vat. lat. 9839, II

fol. 65r, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Intérieur du Panthéon*, encre et aquarelle avec rehauts de blanc sur papier blanc, 32,6 x 23,5 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXVI, vol. IV, n° 1 (*Principales formes des voûtes et des plafonds employés dans les édifices sacrés, durant la décadence de l'art*).

« La voûte sphérique qui couvre le Panthéon, offre à la fois, dans son majestueux développement, la forme la plus parfaite et la construction la plus solide que l'Art puisse inventer » (*Histoire de l'Art*, vol. I, pl. LXVI, p. 124). C'est en ces termes que Seroux commente la vue du Panthéon gravée à la planche LXVI du volume IV de l'*Histoire de l'Art*, dont le dessin préparatoire, bien que non signé, peut être attribué avec certitude à Desprez. La feuille présente en effet le même rapport entre monument et figures humaines et le même rendu d'extraordinaires effets lumineux que l'on peut observer dans la vue de la place Saint-Pierre, ici condensés dans le faisceau de lumière oblique qui entre par l'ouverture de la coupole et se reflète sur le sol. Une fois encore, Desprez tire prétexte de la tâche que lui a assignée Seroux – à savoir de documenter les couvertures des églises anciennes de Rome – pour composer une vue d'intérieur exceptionnelle et originale.

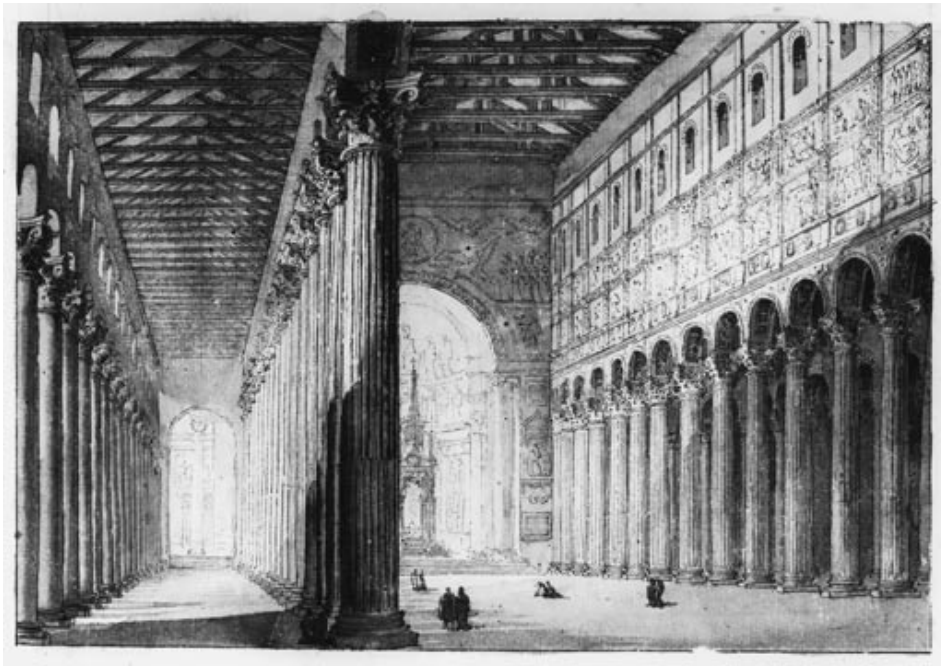


Vat. lat. 9839, II

fol. 65r, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue intérieure de la basilique de St. Paul hors des murs de Rome*, encre et aquarelle avec rehauts de blanc sur papier blanc, 23,4 x 32,1 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXVI, vol. IV, n° 2 (*Principales formes des voûtes et des plafonds employés dans les édifices sacrés, durant la décadence de l'art*).

Le dessin, collé sur la même feuille que le précédent, peut lui aussi être attribué avec certitude à Desprez. L'intérieur de la basilique, détruite, de Saint-Paul-hors-les-Murs est peint latéralement, depuis la nef gauche. Les rares personnages se perdent dans l'espace démesuré, animé d'une lumière qui filtre par les fenêtres du bas-côté de la nef et se reflète sur les colonnes de la nef centrale où elle s'unit à celle qui pénètre par la petite colonnade, créant ainsi un effet continu de lumière et de pénombre. Le tout est rendu grâce à des dégradés de brun et à l'accentuation des détails par une très fine ligne à l'encre. La vue commente parfaitement les termes employés par Seroux à propos de l'édifice : « Si l'on veut aujourd'hui jouir du bel effet qu'il peut encore offrir à la vue, il faut s'arrêter à la porte d'entrée : alors, dans l'éloignement de la ville et dans la solitude où se trouve le monument, à l'aspect de la forêt de colonnes qu'on a devant soi, sous la charpente hardie qui supporte la toiture, en face de trois arcs immenses, le spectateur se sent pénétré d'admiration et de respect pour cette vénérable basilique, qui, bien qu'elle pèche en tant de manières contre les règles de l'architecture antique, en présente encore une image auguste et sublime » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 12).

Bibl. : Cipriani, 1971, fig. 7.



Vat. lat. 9839, II

fol. 65v, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue de la grande nef de St. Pierre du Vatican*, 34,5 x 21,4 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXVI, vol. IV, n° 4 (*Principales formes des voûtes et des plafonds employés dans les édifices sacrés, durant la décadence de l'art*).

Une autre des extraordinaires vues de Desprez pour la planche de l'*Histoire de l'Art* sur les couvertures des églises romaines est consacrée à Saint-Pierre. Seroux la commente ainsi : « Pour juger de l'effet qu'elle produit, il faut ajouter à son immense dimension, à sa forme simple et majestueuse, dont la planche peut ici donner une idée, l'étonnante richesse de sa décoration, qui se compose de compartimens dont tous les ornemens sont en stuc doré. Il est certain qu'il y a dans cet aspect quelque chose de céleste » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 125).

L'aspect « céleste » de l'intérieur de la basilique est au centre des intérêts de Desprez au cours de ces années. À la réunion du 12 novembre 1782, Perronet avait présenté à ses collègues de l'Académie Royale d'Architecture de Paris « un grand dessin de l'intérieur de Saint-Pierre de Rome vue en perspective, dont M. Désprez, élève, fait hommage à l'Académie ». Le dessin, reçu avec « plaisir » et « reconnaissance » (Wollin, 1935, p. 156), et qui peut être identifié avec l'*Illumination de la Croix du carême à Saint-Pierre de Rome*, actuellement au Département des Arts graphiques du Musée du Louvre, fut la seule œuvre contemporaine exposée en 1811 à la troisième exposition de Chalcographie du Musée Napoléon : hommage rendu par Vivant Denon au compagnon du *Voyage pittoresque* de l'Abbé de Saint-Non (Propeck, 1999, p. 212, n° 236), mais aussi à ses extraordinaires talents graphiques.

Le dessin fut ensuite gravé par Francesco Piranesi pour une série de gravures consacrées aux illuminations artificielles de Rome et de Naples qui connurent un grand succès (Olausson, 1994). À l'intérieur de la basilique, reproduite avec la fidélité habituelle à la plupart de ses dessins réalisés en Italie méridionale, Desprez introduit l'« apparition » de la grande croix de carême, exposée selon la tradition le jeudi saint et décorée de plus de huit cents lampes à huile, autour de laquelle se pressent des groupes de fidèles en adoration, dont l'échelle réduite accentue les dimensions majestueuses de la basilique.

Bien que son angle de vision diffère, le dessin du fonds Seroux s'apparente étroitement à la *Croix du carême*, et de plus une version identique à cette dernière, bien que réalisée à l'encre seulement et en l'absence de cérémonie religieuse et de spectateurs, se trouve dans le *Vat. lat. 9839, II*, au fol. 67. Seroux l'utilisa pour la planche LXVII du volume IV, consacrée encore une fois en partie à la couverture de Saint-Pierre (n° 15, *Vue des Voûtes en berceau, qui couvrent les grandes nefs de la basilique de Saint Pierre du Vatican, avec une partie de sa coupole*).

L'activité romaine de Desprez est donc indissolublement liée aux débuts du travail de documentation pour l'*Histoire de l'Art*.



Vat. lat. 9839, II

fol. 65v (dessin du bas), Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue de la principale nef de Ste-Marie Majeure*, encre et aquarelle sur papier blanc, 22 x 18,8 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXVI, vol. IV, n° 3 (*Principales formes des voûtes et des plafonds employés dans les édifices sacrés, durant la décadence de l'art*).

Le sujet principal du dessin est le « plafond immense et de la plus grande richesse » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 70, n° 3) que Desprez rend avec son habituelle sensibilité chromatique et spatiale. La lumière du jour entre par les deux côtés de la nef centrale, même si la vue n'est pas parfaitement centrée. Les rares personnages, absolument hors échelle et descendant vers l'abside, accentuent le caractère majestueux de la basilique. Les plans et la coupe de la basilique sont gravés à la planche LXV, vol. IV, n° 3 et 4.

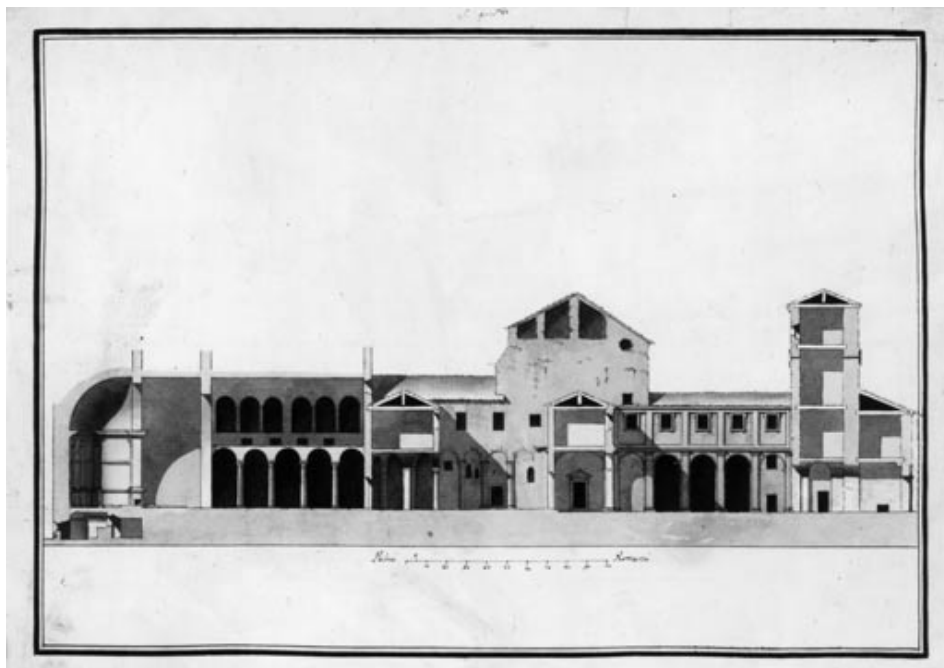


Vat. lat. 9839, II

fol. 80v, dessinateur inconnu, *Coupe de l'église des Quatre-Saints-Couronnés*, Rome, encre et aquarelle, gris et rose, sur papier blanc, 27,7 x 39 cm.

Ce beau dessin n'a pas été gravé dans les planches de l'*Histoire de l'Art* où ne figurent qu'un chapiteau de l'église (vol. IV, pl. LXIX) et un détail de la maçonnerie (vol. IV, pl. LXXI).

Le fonds renferme également deux plans de l'église (*Vat. lat. 9839, II*, fol. 79v et 80r), de facture plus sommaire et d'une main différente de celle de cette feuille. Ici, bien qu'il s'agisse d'un dessin principalement technique, l'usage particulier de l'aquarelle, attentif aux effets lumineux et à la variété des divers matériaux, incite à en rechercher l'auteur parmi les collaborateurs-architectes romains les plus doués de Seroux d'Agincourt, tels Desprez ou Deseine.

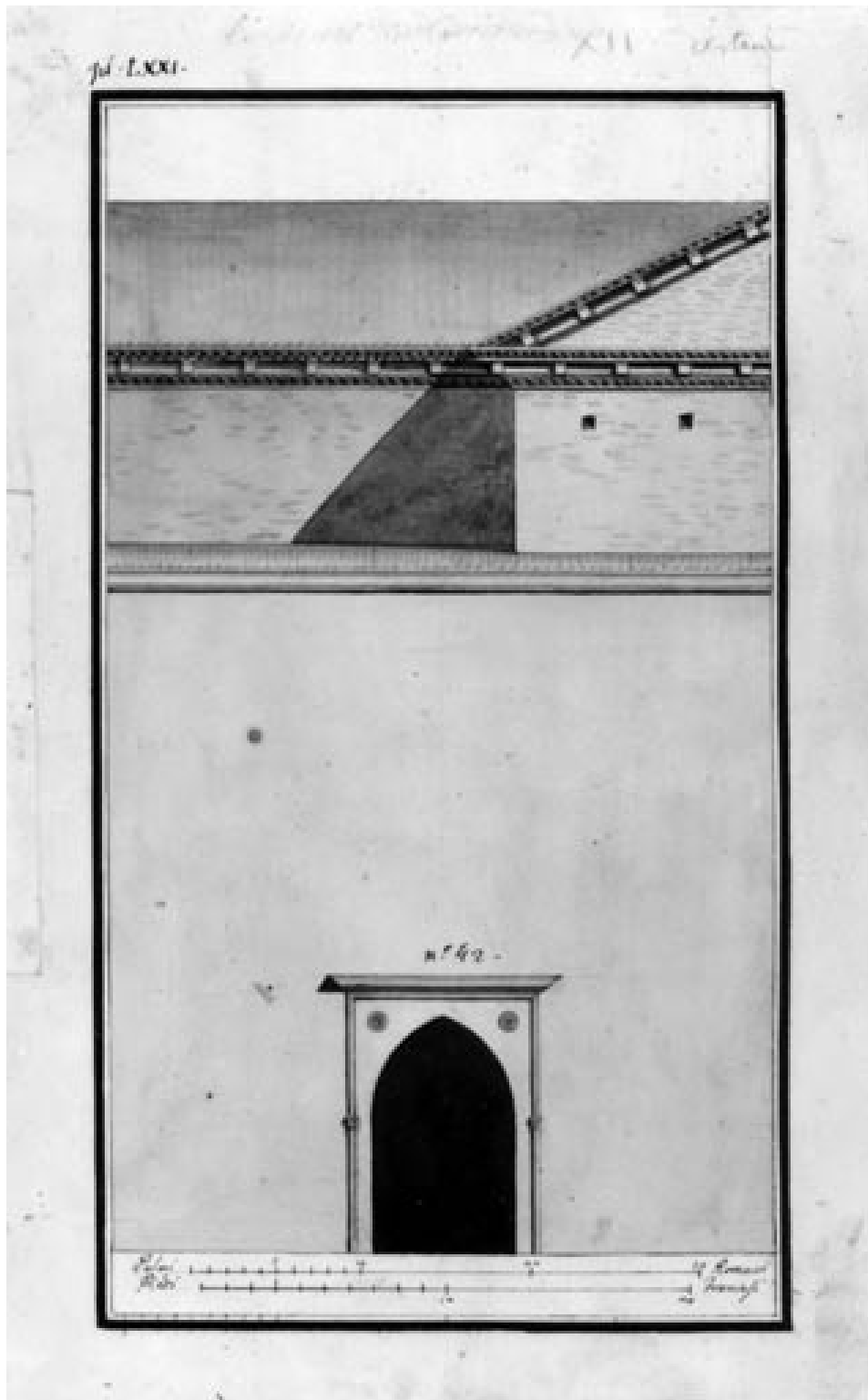


Vat. lat. 9839, II

fol. 89r, dessinateur inconnu, *Disposition un peu plus régulière dans l'arc en tiers-point d'une porte de l'église de St. Nicolas in Carcere à Rome*, encre et aquarelle sur papier blanc, 34,7 x 21,8 cm. Dessin préparatoire pour la planche LXXI, vol. IV, n° 42 (*Construction des arcs et des plates-bandes*).

De cette vue nette à la mise en page originale de l'église romaine de San Nicola in Carcere, où l'accent est mis sur la recherche volumétrique des formes, n'a été gravé dans l'*Histoire de l'Art* que le détail du portail ogival, à des dimensions très réduites. En outre, l'eau-forte, beaucoup plus technique et sensible à la réalité, a mis en évidence la taille des pierres qui le composent, ici absente au profit de l'accentuation de la forme ogivale soulignée de noir qui se détache sur la surface claire inondée de soleil.

Le portail, encore doté de ses deux petites colonnes et de rosaces ornées, se trouve sur le côté de l'église donnant sur la place du Monte Savelli. Il fut inséré par Seroux dans l'*Histoire de l'Art*, à la planche consacrée aux techniques de construction, pour illustrer les *Arcs et voûtes en pierres de taille* : « Disposition un peu plus régulière dans l'arc en tiers-point d'une porte de l'église de St. Nicolas *en Carcere* à Rome, ses claveaux présentent des crossettes, ainsi qu'on en voit à l'arc du mausolée de Théodoric, n° 31, mais beaucoup moins correctes » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 86).



Vat. lat. 13479

fol. 14, Louis-Étienne Deseine (Paris v. 1747 – 1783), *Vue extérieure de l'un des flancs de l'église de St. Paul hors des murs de Rome, dans son état actuel*, encre et aquarelle sur papier blanc, 24 x 37 cm. Annotation, en haut à gauche, à la plume : « Pl. IV, n° 6 ». Dessin préparatoire pour la planche IV, vol. IV, n° 6 (*Basilique de St. Paul hors des murs de Rome, dans ses divers états, depuis sa fondation au IV^e siècle, jusqu'à présent*).

C'est Seroux lui-même qui nomme l'auteur de ce beau dessin : « Les dessins de cette planche, ainsi que ceux des trois qui suivent, ont été faits avec beaucoup de soin par M. Deseine, architecte français que la mort a trop tôt enlevé à son art » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 3, pl. IV, n° 9-10).

Les feuilles peuvent donc être datées d'avant janvier 1782, date à laquelle Louis-Étienne Deseine, à Rome depuis 1777, quitta définitivement la ville. Sa participation à l'*Histoire de l'Art*, outre les dessins de Saint-Paul, peut également être relevée avec certitude dans la feuille représentant l'élévation du portail de Santa Maria Novella à Florence (*Vat. lat. 9839*, II, fol. 115v; Loyrette, 1980, p. 43).

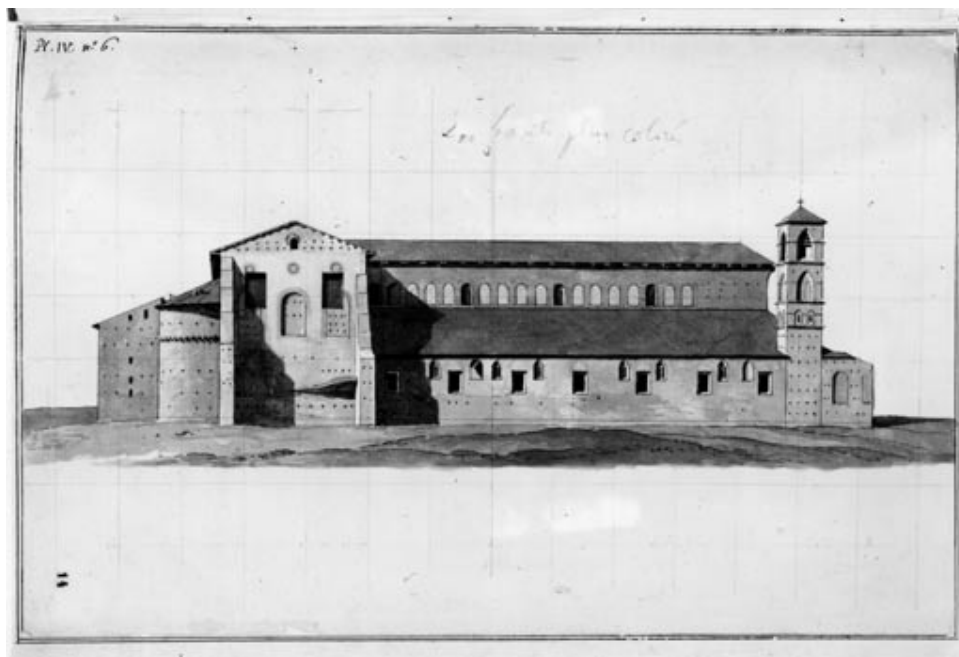
Seroux consacre à l'ancienne basilique de la via Ostiense jusqu'à quatre planches du volume consacré à l'architecture (vol. IV, pl. IV-VII), planches dont les dessins préparatoires sont conservés dans le *Vat. lat. 13479*, aux fol. 9 à 15.

Seroux souligne que Deseine accorda « beaucoup de soin » à leur exécution, ce qui incite à les considérer comme des témoignages d'intérêt primordial de l'ancienne construction, disparue dans l'incendie qui éclata dans la nuit du 15 au 16 juillet 1823. À l'époque du dessin, la basilique présentait encore en substance sa disposition paléochrétienne du haut moyen âge (Tomei, 1988, p. 55). Deseine la reproduit à partir du flanc droit, avec son campanile de 1349 qui, épargné par l'incendie, fut démoli pendant la reconstruction. Comme l'atteste également une gravure de Giovan Battista Piranesi de 1748 (Tomei, 1988, p. 64), les fenêtres des deux premiers étages apparaissent murées.

Bien que Seroux ait considéré Saint-Paul comme un exemple des débuts de la « décadence », en raison de la « disomogeneità di colonne e capitelli all'interno della basilica, la "degradazione" dei capitelli del "IV secolo" rispetto a quelli del "miglior tempo antico" » et, surtout, de « l'imperdonabile "alterazione degli ordini" che si poteva osservare negli archi del colonnato della navata centrale, impropria sostituzione della più ortodossa trabeazione orizzontale » (Pallottino, 1995, p. 32), il ne s'en sentait pas moins « pénétré d'admiration et de respect pour cette vénérable basilique » qui, écrit-il encore, « bien qu'elle pèche en tant de manières contre les règles de l'architecture antique, en présente encore une image auguste et sublime » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 12).

Le dessin de Deseine est reproduit assez fidèlement dans la planche, bien que la reproduction à l'eau-forte aplatisse les transitions entre pleins et vides rendues avec une extrême sensibilité. Le campanile y apparaît en outre légèrement plus massif que sur le dessin.

Bibl. : Cipriani, 1971, p. 248; Loyrette, 1980, p. 45, fig. 9.



Vat. lat. 13479

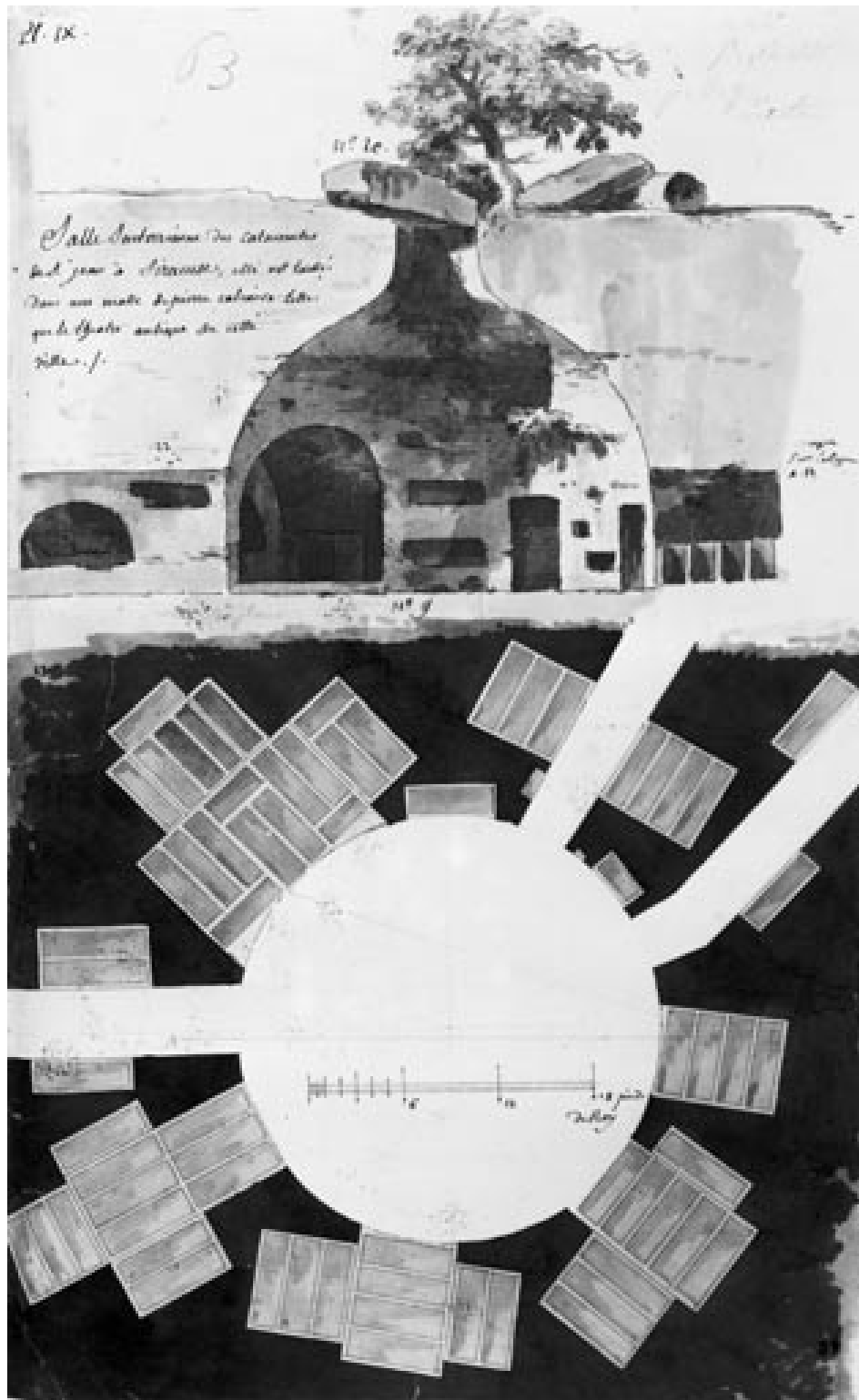
fol. 39, Claude Billard de Bélissart (Bellissard) (v. 1722 – v. 1797), *Plan et coupe d'une des salles ou places circulaires que l'on observe dans le plan général de la catacombe de Syracuse*, encre et aquarelle sur papier blanc, 38,5 x 25 cm. Annotation, en haut à gauche, à l'encre : « Pl. IX »; plus bas, de la main de Bélissart : « Salle souterraine des catacombes de S. Jean à Syracuse; elle est taillé [*sic*] dans une masse de pierre calcaire telle que le theatre [*sic*] antique de cette ville ». Dessin préparatoire pour la planche IX, vol. IV, n° 9-10 (*Tableau des plus célèbres catacombes, tant païennes que chrétiennes*).

Ce dessin représente l'une des salles de la vaste nécropole souterraine de San Giovanni de Syracuse et peut être daté du voyage en Italie qu'effectua Bélissart entre octobre 1781 et la fin de l'année suivante (Forray, Carlier, 1994, p. 390). Il témoigne de la participation de l'architecte français au projet de Seroux d'Agincourt.

D'autres dessins de Bélissart réalisés au cours de son séjour en Sicile, à Syracuse et à Taormine, se trouvent au fol. 46 du même *codex* (dessin préparatoire pour la pl. IX, n° 20) et dans le *Vat. lat.* 9839, II, au fol. 88r (Loyrette, 1980, p. 48, n. 16).

Ce dessin, soigné, coloré et aquarellé, est reproduit sur la planche à un format extrêmement réduit et, qui plus est, inversé.

Loyrette a souligné la communauté d'intérêt entre Seroux et Bélissart, qui s'était plus particulièrement attaché à l'étude des matériaux et des techniques de construction de l'architecture médiévale, recherches qu'il poursuivit au cours d'un voyage en Espagne entrepris en 1790 avec le projet de composer un ouvrage sur l'architecture médiévale du pays (Loyrette, 1980, p. 43-44).

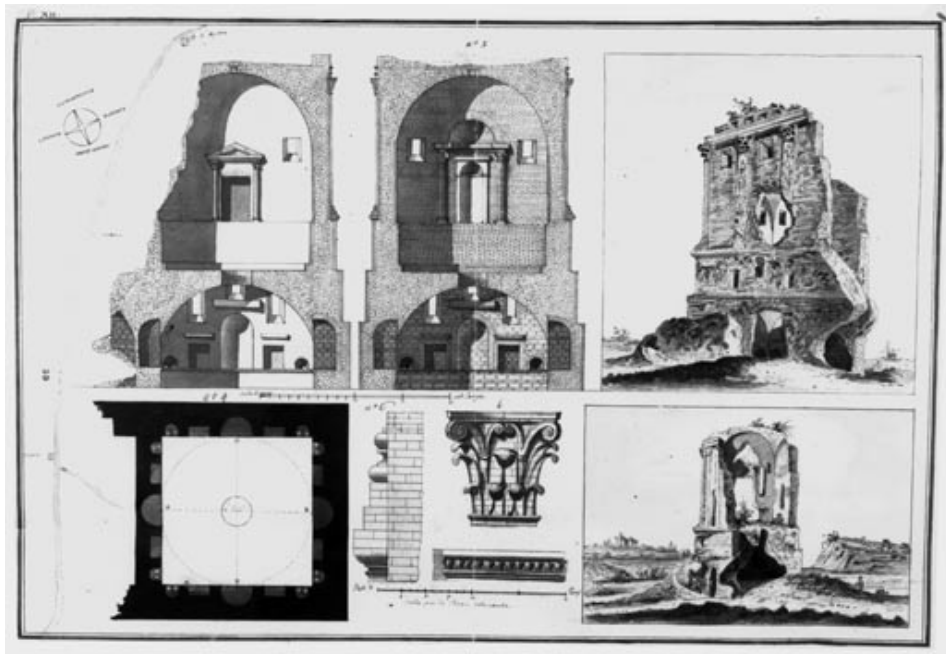


Vat. lat. 13479

fol. 59, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Plan et coupe de l'étage inférieur d'un monument sépulcral antique, appartenant à une famille romaine*, encre et aquarelle sur papier blanc, 34,3 x 50 cm. Dessin préparatoire pour la planche XII, n° 4-5 (*Sépulture des Scipions, catacombe de St. Hermès, tombeau de ce saint converti en autel*).

La planche XII du volume IV de l'*Histoire de l'Art* ne reproduit que certains des détails architectoniques de ce dessin, tandis qu'elle exclut totalement les deux belles vues des ruines du mausolée de Aelio Callisto, dit *Sedia del diavolo*, qui figurent à droite, encore immergées dans la campagne romaine. Les contours délimités par un trait à l'encre, fin mais sûr, la vibration de la reprise à l'aquarelle, les rehauts lumineux à la céruse, les esquisses rapides de petits personnages hors échelle et le rendu du paysage de fond plaident en faveur d'une attribution à Desprez, dont la participation à l'*Histoire de l'Art* apparaît beaucoup plus importante que ce que l'on estimait jusqu'ici.

La présence par ailleurs de dessins architectoniques plus techniques peut en outre favoriser l'identification de la main de Desprez en ce domaine.



Vat. lat. 13479

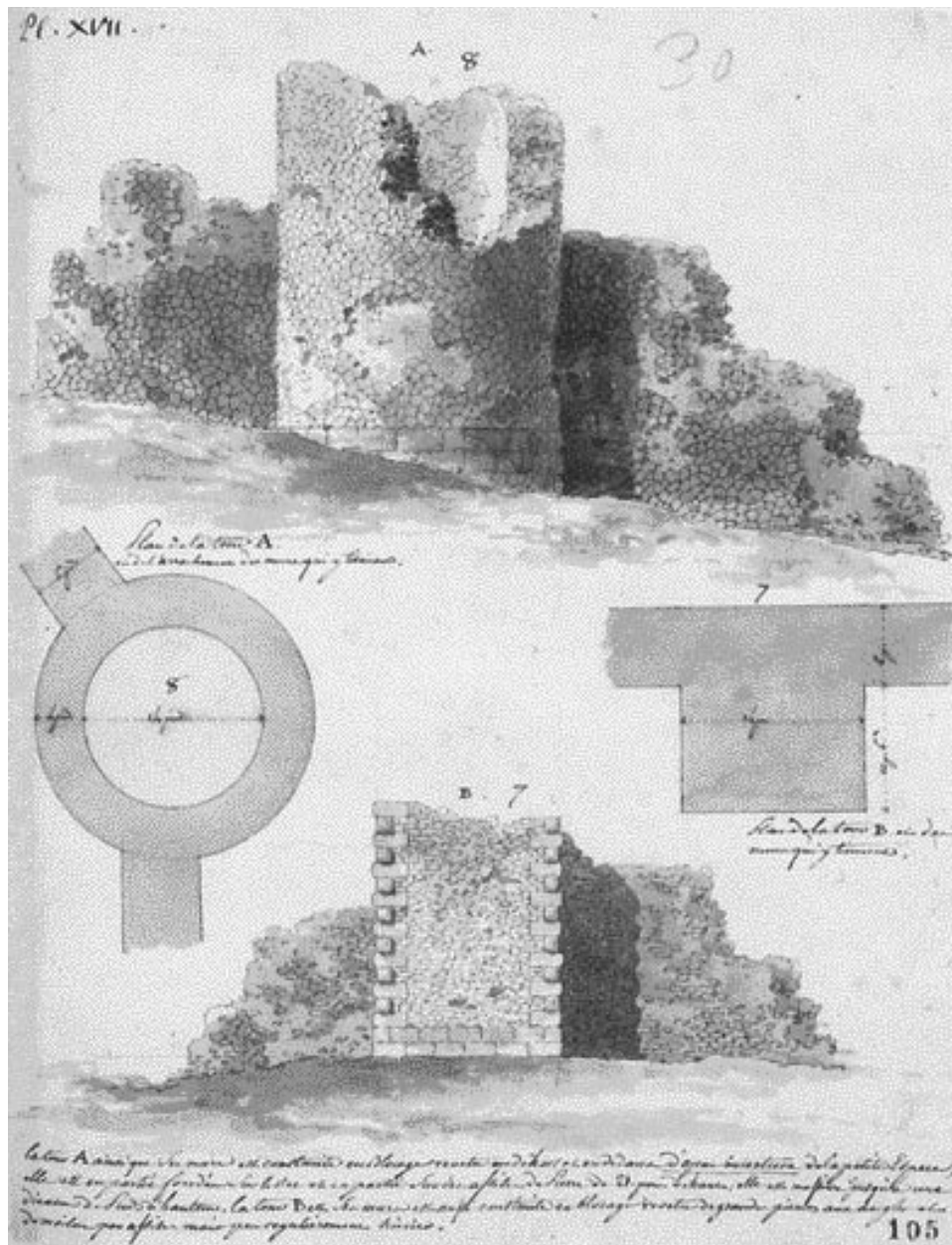
fol. 105, Pierre-Adrien Pâris (Besançon 1745 – 1819), *Tours carrées de l'enceinte de l'ancienne Terracine*, encre et aquarelle sur papier blanc, 23,1 x 18 cm. Dessin préparatoire pour la planche XVII, vol. IV, n° 7-8 (*Palais, églises, et autres constructions du tems de Théodoric, à Terracine et à Ravenne. V^e et VI^e siècles*).

La participation de l'architecte de Besançon, Pierre-Adrien Pâris, avec quelques dessins réalisés à Terracine, est évoquée par Seroux lui-même : « je dois à M. Pâris les dessins de ceux [édifices] de Terracine » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 14). La feuille peut être datée de 1783, année du second séjour italien de Pâris, en compagnie de son maître Trouard (Pignon, 2001, p. 74), durant lequel il fit la connaissance de l'historien de l'art grâce au cardinal de Bernis. Aussitôt impliqué dans la campagne de dessins pour l'*Histoire de l'Art*, Pâris noua avec Seroux une amitié profonde, qui se renforça encore au cours de ses deux voyages suivants en Italie et qui ne prit fin qu'à la mort de l'historiographe.

Son nom n'est mentionné dans l'*Histoire de l'Art* qu'à propos des dessins réalisés à Terracine, mais il suivit en réalité de près toutes les phases de la genèse de l'œuvre. À la mort de Seroux, il s'occupa du fonds documentaire et de son transfert à la Bibliothèque Vaticane.

Pâris, qui s'intéressait surtout aux techniques de construction antique, dessina quelques-unes des tours du tracé des murs, restés en usage sans trop de transformations jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, avant les travaux d'assainissement et de développement urbain promus par Pie VI (Ortolani, 1988, p. 69), et il exécuta aussi dans la petite ville du Latium quelques dessins du temple de Jupiter Anxur, alors encore nommé, sans aucun fondement, « Palais de Théodoric » (*Vat. lat. 13479*, fol. 102 à 106).

Les deux tours et leurs plans respectifs sont gravés, à un format très réduit, dans la partie supérieure de la planche XVII du volume IV de l'*Histoire de l'Art*.



Vat. lat. 13479

fol. 157, Ruffillo Righini (Forlimpopoli 1757 – v. 1833), *Coupe de la coupole de St. Vital*, aquarelle sur papier blanc, 22,4 x 35,5 cm. Dessin préparatoire pour la planche XXIII, vol. IV, n° 3 (*église de St. Vital à Ravenne, bâtie sous le règne de Justinien, et sur des dessins venus de l'Orient, VI^e siècle*).

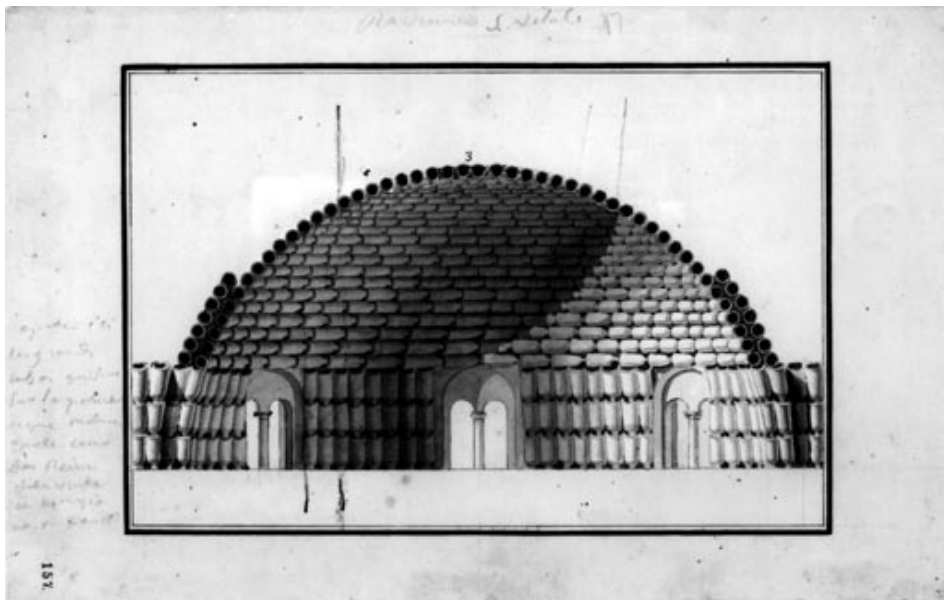
Ce dessin a été réalisé par Ruffillo Righini en 1779, à l'occasion de la visite de Seroux dans la ville romagnole, en compagnie du jeune architecte, qui l'avait suivi depuis Bologne. Le nom de l'auteur se déduit de l'*Histoire de l'Art* (vol. III, p. 19). À cette date, la structure de la coupole était encore bien visible et n'avait pas encore été recouverte par les peintures exécutées quelques années plus tard par Serafino Barozzi et Ubaldo Gandolfi, ce dernier ensuite remplacé, en 1781, par Giacomo Guarana. Bien qu'approuvées non seulement par les moines mais aussi par les érudits locaux, les peintures ne reçurent pas la faveur de Seroux d'Agincourt, précisément du fait qu'elles occultaient la structure originale.

La polémique dura plus d'un siècle, au point qu'au début du XX^e siècle, Corrado Ricci fut à l'initiative d'un appel, signé entre autres par Croce, D'Annunzio, Adolfo Venturi, Fogazzaro et Boito, pour rendre à la coupole sa totale nudité (Gori, 1985, p. 46).

Sur le dessin, on distingue nettement la construction de la coupole en cercles concentriques de tubes de terre cuite en forme de seringue, encastrés les uns dans les autres et fixés avec du plâtre de façon à alléger les charges et à permettre une mise en œuvre rapide, sans l'aide de cintres. Seroux, toujours curieux des anciennes pratiques de construction, avait plus tard conseillé à Legrand et Molinos, en visite à Ravenne, l'étude de cette technique, afin d'en tirer des enseignements pour leurs propres constructions. Il avait en outre envoyé à de Bélissart, à Paris, quelques exemplaires de vases similaires en terre cuite, le priant d'en faire l'objet d'une communication à l'Académie : « Je remis, en 1783, plusieurs vases de ceux de la petite espèce employés à *S. Vitale* et à *S. Stephano Rotondo*, à M. Bélissart, en le priant d'en faire auprès de l'Académie d'architecture l'objet d'un rapport qui aurait pu à cette époque offrir quelque chose de nouveau : je ne sais ce qui a été fait; mais j'ai appris que d'autres architectes français, entre autres MM. de Saint-Far, Le Grand, Molinos, qui ont bien voulu m'écrire à ce sujet de Ravenne même, ont employé avec succès des vases de ce genre dans des constructions importantes » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 37, n. a, pl. XXIII).

Ce dessin est fidèlement reproduit sur la planche, même si certains détails de la couverture en terre cuite, en raison du format très réduit, sont difficiles à lire.

D'autres beaux dessins de Righini colorés à l'aquarelle, qui reproduisent avec un soin extrême les détails non seulement architectoniques mais aussi décoratifs des pavements, des chapiteaux et des ornements sculptés, sont conservés dans le *Vat. lat. 9839*, II, aux fol. 7v, 8r, 8v et 9r.

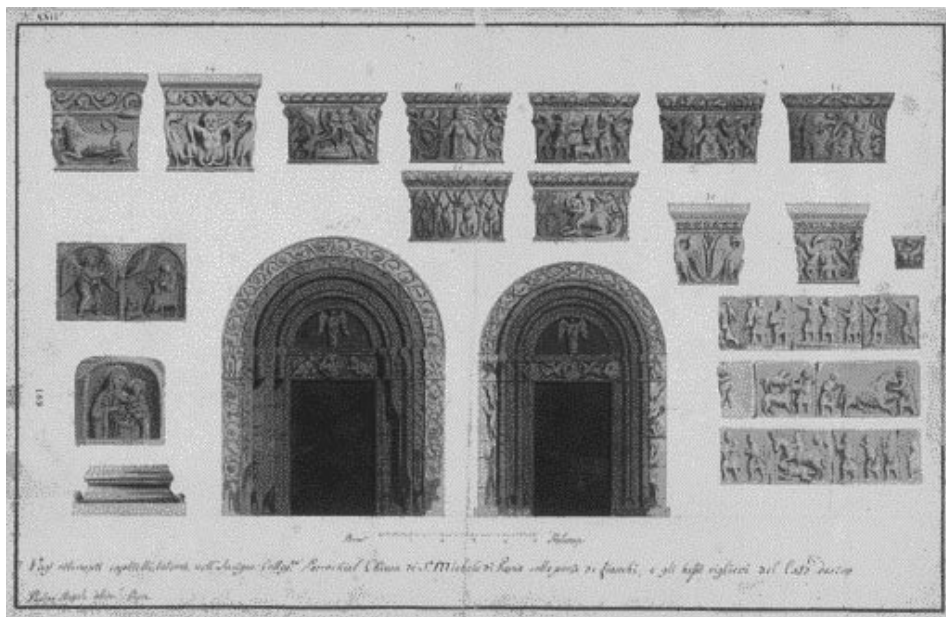


Vat. lat. 13479

fol. 169, Paolo Mescoli (actif à Pavie, fin du XVIII^e siècle), *Décorations sculptées de Saint-Michel à Pavie*, aquarelle sur papier blanc, 32,5 x 51 cm. Annotation, en bas au centre, à l'encre : « Vari rilevanti capitelli interni nell'insigne Colleg.ta Parrochial Chiesa di S. Michele di Pavia colle porte di fianchi e gli bassi rilievi del lato destro ». Dessin préparatoire pour la planche XXIV, vol. IV, n^o 6, 11 et 14 (*Formes des églises, style de l'Architecture en Italie, sous le règne des Lombards. VI^e, VII^e et VIII^e siècles*).

L'importance des dessins de Mescoli dans le fonds Seroux pour la documentation des éléments décoratifs de San Michele, déjà largement endommagés au début du siècle dernier, a été soulignée par Angela Cipriani (1971, p. 224). Le type spécifique de pierre utilisé pour les parties ornementales a, en effet, considérablement souffert de l'érosion atmosphérique, jusqu'à rendre impossible dans certains cas l'identification des figures, dont il n'existe que de très rares témoignages iconographiques. Ces dessins sont donc d'un intérêt exceptionnel pour la documentation de l'ensemble sculpté, déjà considéré comme gravement endommagé en 1932, à tel point qu'on en fit réaliser une vaste campagne photographique, clichés malheureusement perdus pendant la guerre (Peroni, 1967, p. 47). De plus, les récentes tentatives pour stopper l'érosion du grès, employé dans l'église principalement pour le faste, n'ont pas encore offert de solution définitive au problème (Righini Ponticelli, 1990, p. 224-225).

Nombre des éléments sculptés reproduits sur le dessin ne figurent pas sur les gravures des planches de l'*Histoire de l'Art*, tel le bas-relief en marbre rouge de Vérone représentant une *Vierge à l'Enfant*. En revanche, celui qui représente l'*Annonciation*, d'ailleurs mentionné par la *Guida di Pavia* de Malaspina (« L'esterno è decorato da diversi bassi rilievi grossolani, ma interessanti per la storia del risorgimento delle belle arti in generale, e singolarmente della scultura. Fra i bassi rilievi del fianco osservasi un'annunciazione della Vergine, ove coll'angelo messaggiere trovasi un bambino già formato, ciò che fa supporre essere stata questa chiesa fabbricata o per alcun tempo posseduta dalla setta degli ariani », Malaspina 1819, p. 56), est gravé à la planche XXVI du volume IV, dans la section consacrée à la sculpture.



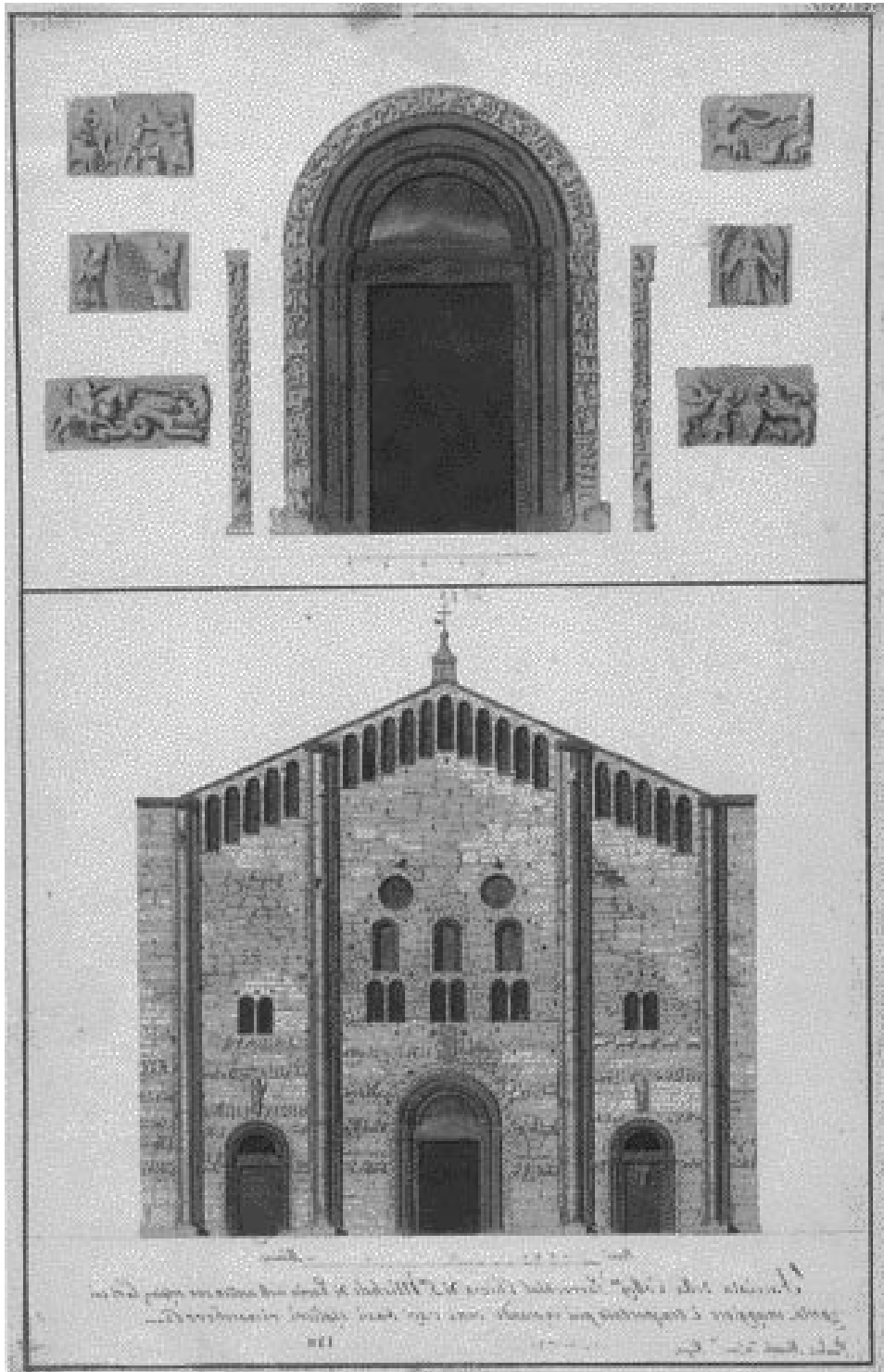
Vat. lat. 13479

fol. 170, Paolo Mescoli (actif à Pavie, fin du XVIII^e siècle), *Principale façade d'entrée de l'église de St. Michel de Pavie*, aquarelle sur papier blanc, 32,5 x 51 cm. Annotation, en bas au centre : « Facciata della Colleg.ta parrocchial Chiesa di San Michele di Pavia nell'antica sua origine, la di cui porta maggiore è trasportata più in grande come vari bassi rilievi rimarchevoli. Paulus Mescoli deline.it Papie »; de la main de Seroux : « reçu en 1786 ». Dessin préparatoire pour la planche XXIV, vol. IV, n° 15, en partie inutilisé (*Formes des églises, style de l'Architecture en Italie, sous le règne des Lombards. VI^e, VII^e et VIII^e siècles*).

Avec le précédent, ce dessin s'insère dans l'extraordinaire campagne de documentation-reconstruction des églises de Pavie exécutée à l'aquarelle par Mescoli en 1786 en pur " langage roman ".

Ici aussi, comme dans le cas de San Giovanni in Borgo, la façade de l'église diffère de ce que Mescoli en avait probablement vu en 1786, et pourtant elle est en tout similaire à ce qui nous apparaît aujourd'hui, après les radicales interventions de restauration des années 1860-1875. Dans la documentation iconographique de la façade antérieure à ces années, au-dessus des trois fenêtres trilobées du centre, on distingue une grande fenêtre circulaire, de datation difficile, autour de laquelle on peut en partie voir les fenêtres monophores murées et aujourd'hui restaurées. Encore une fois, au moyen d'un surprenant mélange de reconstruction idéale, poursuivie également par la lecture des divisions des murs, et de restitution minutieuse des détails encore existants, Mescoli interprète ce que devait être l'aspect roman de l'église.

À l'insu de Seroux, qui estime les dessins réalisés « avec beaucoup de soin et d'exactitude », Mescoli entend présenter, comme il l'écrit aussi dans le commentaire du dessin, la façade de l'église « nell'antica sua origine ». Il ne s'agit donc pas de relevés exacts mais de véritables reconstructions, fussent-elles extrêmement respectueuses du monument. Cela explique aussi les incohérences remarquées par Peroni lorsqu'il analyse les autres gravures de San Michele présentes dans l'*Histoire de l'Art*, parmi lesquelles le plan. Lui aussi commet l'erreur d'envisager les gravures comme « il più antico tentativo di moderna rilevazione della chiesa » (Peroni, 1967, p. 47) et considère comme un « curioso » malentendu le rendu du clocher, avec des logettes au lieu des deux étages ornés. Peroni note en outre la présence sur les gravures d'une rare représentation de deux passages reliant les tribunes par deux couloirs dégagés dans le mur de l'abside, qui actuellement ne sont plus praticables dans leur intégralité, mais dont l'existence est prouvée, et celle de plaques de marbre circulaires au centre de la grande nef. Alors que pour les deux passages Peroni affirme que « non è possibile dire se essi esistessero propriamente o fossero idealmente ricostruiti », admettant néanmoins leur parfaite cohérence, il considère la représentation gravée des plaques de marbre comme une preuve de leur existence. Tout cela confirme l'extrême degré de compréhension du langage roman pavesan de la part de Mescoli, figure en partie encore inexplorée, et de son commanditaire, le marquis Malaspina, compréhension sans nul doute surprenante à une date aussi précoce que 1786.



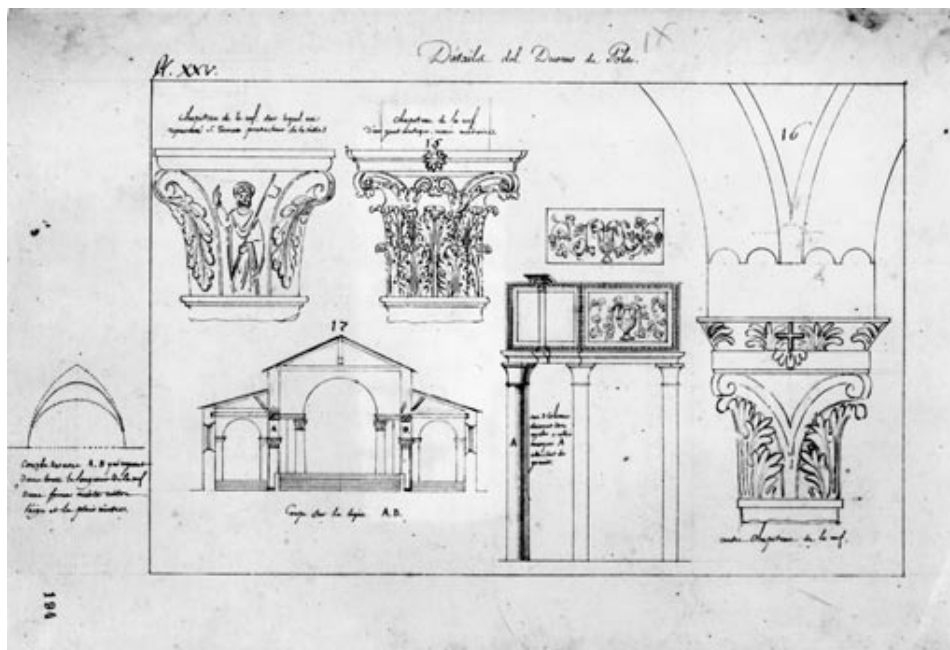
Vat. lat. 13479

fol. 194, Léon Dufourny (Paris 1754 – 1818), *Coupes de la cathédrale de Pola en Istrie*, encre sur papier, 22,6 x 35,6 cm. Dessin préparatoire pour la planche XXV, vol. IV, n° 17-18, en partie inutilisé (*L'Architecture améliorée en Italie, sous le règne de Charlemagne, au IX^e, et par les Pisans, aux X^e et XI^e siècles*).

Ce dessin remonte au voyage en Istrie que l'architecte Léon Dufourny fit en 1783 en compagnie de Cassas : « Les plans, coupes, et détails de la cathédrale de Pola, n'avaient pas encore été publiés; j'en dois les dessins à M. Dufourny, qui les a levés sur les lieux en 1783 » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 22).

Comme dans toutes les feuilles réalisées directement par Dufourny, le trait est assez rigide et synthétique et il est donc parfaitement identifiable. L'architecte, plus connu en tant que théoricien de l'architecture que comme exécutant, joua un rôle crucial dans toutes les étapes de l'*Histoire de l'Art*, d'abord comme dessinateur et "découvreur" de monuments au cours de ses nombreux voyages et, ensuite, à Paris comme éditeur principal de l'œuvre, dont il suivit l'impression même après la mort de Seroux.

Le dessin n'a pas été utilisé entièrement, seuls quelques détails en ont été extraits pour la planche XXV : deux chapiteaux (n° 15 et 16) et la coupe transversale (n° 17). La chaire et le chapiteau de la nef représenté en haut à gauche, avec saint Thomas donnant la bénédiction, sont restés inédits.



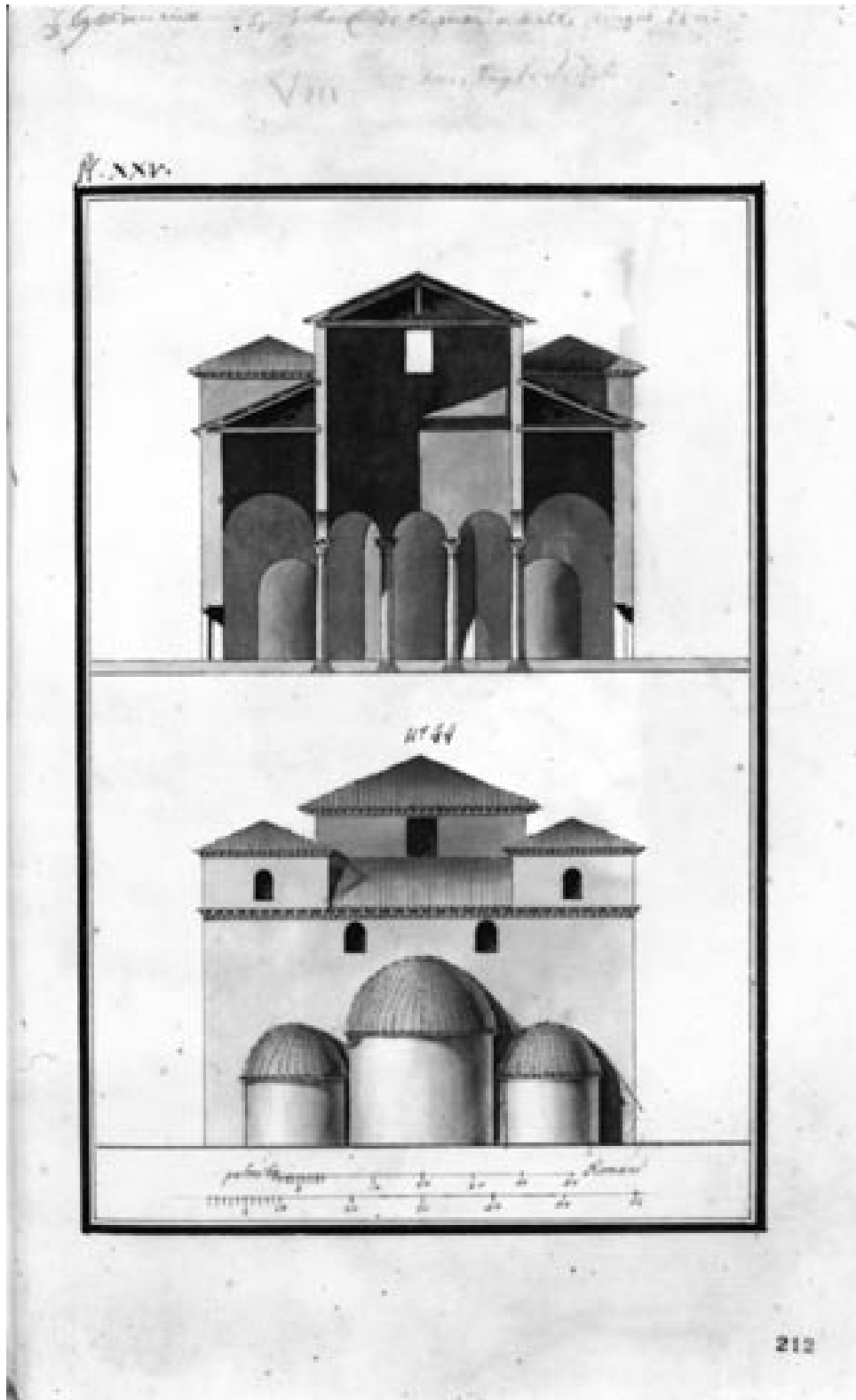
Vat. lat. 13479

fol. 212, dessinateur inconnu, *Élévation de la façade extérieure du chevet de l'église de Ste Marie delle cinque torri à Cassino*, encre et aquarelle sur papier blanc, 35,5 x 22 cm. Dessin préparatoire pour la planche XXV, vol. IV, n° 44 (*L'Architecture améliorée en Italie, sous le règne de Charlemagne, au IX^e, et par les Pisans, aux X^e et XI^e siècles*).

La commande du dessin peut être datée de 1781, année où Seroux d'Agincourt visita l'abbaye du Mont-Cassin et les monuments médiévaux de la région.

Singulièrement, cette feuille n'a jamais été publiée et n'a jamais fait l'objet d'études, contrairement à la minuscule gravure que Seroux en fit tirer pour la planche XXV du volume IV, dans la petite section consacrée aux « églises grecques ». Connue pour sa structure particulière, difficilement comparable aux constructions d'églises contemporaines, avec son plan concentrique à colonnade intérieure, surmontée, aux angles externes, de quatre petites tours et, au centre, d'une tour plus grande, l'église du Mont-Cassin, communément appelée « Il Riparo », fut bombardée et rasée jusqu'au niveau du sol en 1944. Les quelques vestiges restants des maçonneries furent ensuite abattus dans les années 1960. Mentionnée dans toutes les œuvres historiographiques majeures du XIX^e siècle sur l'architecture médiévale italienne, l'église fut précisément portée pour la première fois à l'attention des savants internationaux par Seroux d'Agincourt, qui l'estimait « inédite ». En réalité, une gravure du plan et de la coupe de l'édifice avait déjà paru en 1734 dans une publication de l'historien et archiviste du Mont-Cassin, Dom Erasmo Gattola (1734, vol. II, p. 736), que Seroux ne cite pas. Que ce bibliophile acharné n'ait pas connu le texte de Gattola est assez improbable et il semble plus vraisemblable qu'il ait considéré le monument comme « inédit » du fait qu'il entrait dans la catégorie des œuvres imparfaitement reproduites. La gravure de Gattola aligne en effet les absides secondaires avec les axes des nefs latérales alors que l'église se distinguait précisément par l'anomalie du non alignement de ses absides, souligné par Seroux et confirmé par les recherches menées peu avant la destruction des derniers vestiges par Angelo Pantoni (1975, p. 252). Les gravures de Seroux d'Agincourt, qui par leur adéquation au critère fondamental de totale adhésion au monument représenté sont en mesure de restituer avec une certaine exactitude le plan et l'aspect extérieur de l'abside, ont fait l'objet d'analyses de la part de Ermenegildo Scaccia Scarafoni (1964, p. 79) puis d'Angelo Pantoni (1975, p. 243-280), mais les dessins préparatoires de la planche n'ont jusqu'ici jamais été pris en considération, alors qu'y figure aussi la coupe de l'église, non gravée, document extrêmement utile pour une reconstruction de cet édifice singulier. La coupe montre la vue de la nef principale et des trois absides, mettant en relief la couverture en bois. On peut également y observer avec précision les chapiteaux de la colonnade. En outre, il n'a encore jamais été souligné que les dessins furent exécutés pendant l'avant-dernière décennie du siècle, et non dans les années 1820, comme on l'estime habituellement. Pantoni, dans sa contribution la plus récente sur les dessinateurs de l'église, persiste en effet à dater l'exécution des gravures de l'*Histoire de l'Art* de 1823, année de l'impression de l'œuvre, pendant les travaux de restauration de l'église (Pantoni, 1980, p. 313-322) et, dans le même article, il présente un croquis inédit de Giuseppe Bossi, exécuté en 1810, qu'il considère par conséquent antérieur à ceux qu'avait fait exécuter le Français. Du dessin du peintre milanais, on déduit en revanche qu'à cette date l'église conservait encore intégralement sa structure originale, en dépit de sa dévastation présumée en 1799 par les troupes napoléoniennes. L'église semble en effet avoir subi d'importants dommages au cours de l'occupation française du Mont-Cassin (Jallonghi, 1909, p. 28).

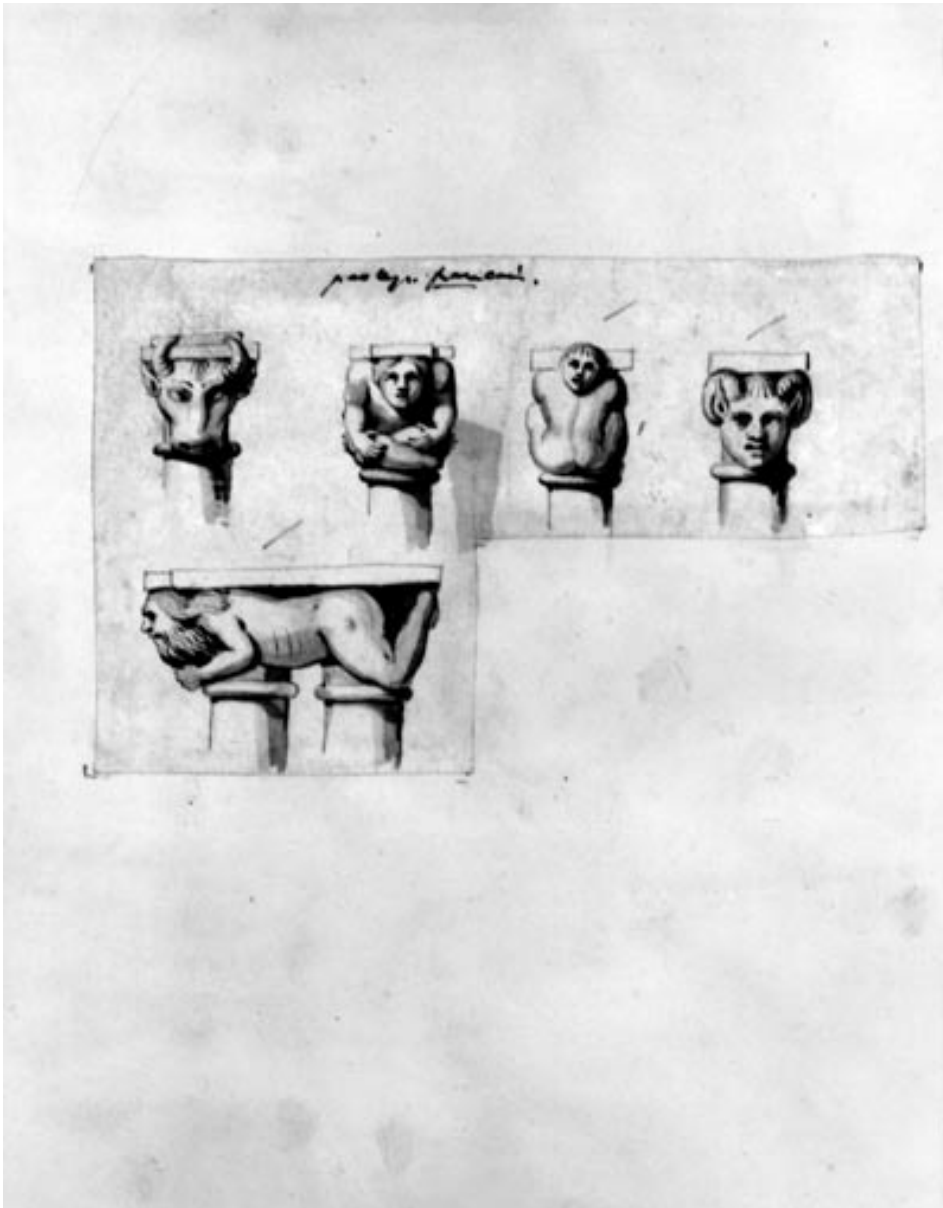
Le dessin présenté ici, une fois replacé dans sa juste chronologie, constitue donc le témoignage graphique le plus fiable de l'aspect de l'église à la fin du XVIII^e siècle.



Vat. lat. 13479

fol. 279, Ruffillo Righini (Forlimpopoli 1757 – v. 1833), *Bases et chapiteaux, de formes aussi variées que bizarres, qui se voient dans le cloître de St-Étienne à Bologne*, encre et aquarelle sur papier blanc, 24 x 19,5 cm. Dessin préparatoire pour la planche XXVIII, vol. IV, n° 11 (*Dernier degré de la décadence de l'Architecture, dans les contrées occidentales, en Italie. XIII^e siècle*).

Cette feuille a été placée par erreur dans le matériel préparatoire concernant la cathédrale de Vérone, alors qu'il s'agit en réalité de chapiteaux zoomorphes et anthropomorphes du cloître supérieur de Santo Stefano de Bologne, du début du XIII^e siècle (Grandi, 1987, p. 164). Ce beau dessin aquarellé est conservé avec un ensemble de douze feuilles consacrées au cloître, représentant les arcades et les coupes des colonnes (*Vat. lat. 13479*, fol. 268-279), autant de dessins que l'on peut attribuer à Ruffillo Righini, documenté comme étant à Bologne le dessinateur de Seroux d'Agincourt dans le complexe de Santo Stefano en 1779, année dont par conséquent datent ces feuilles.

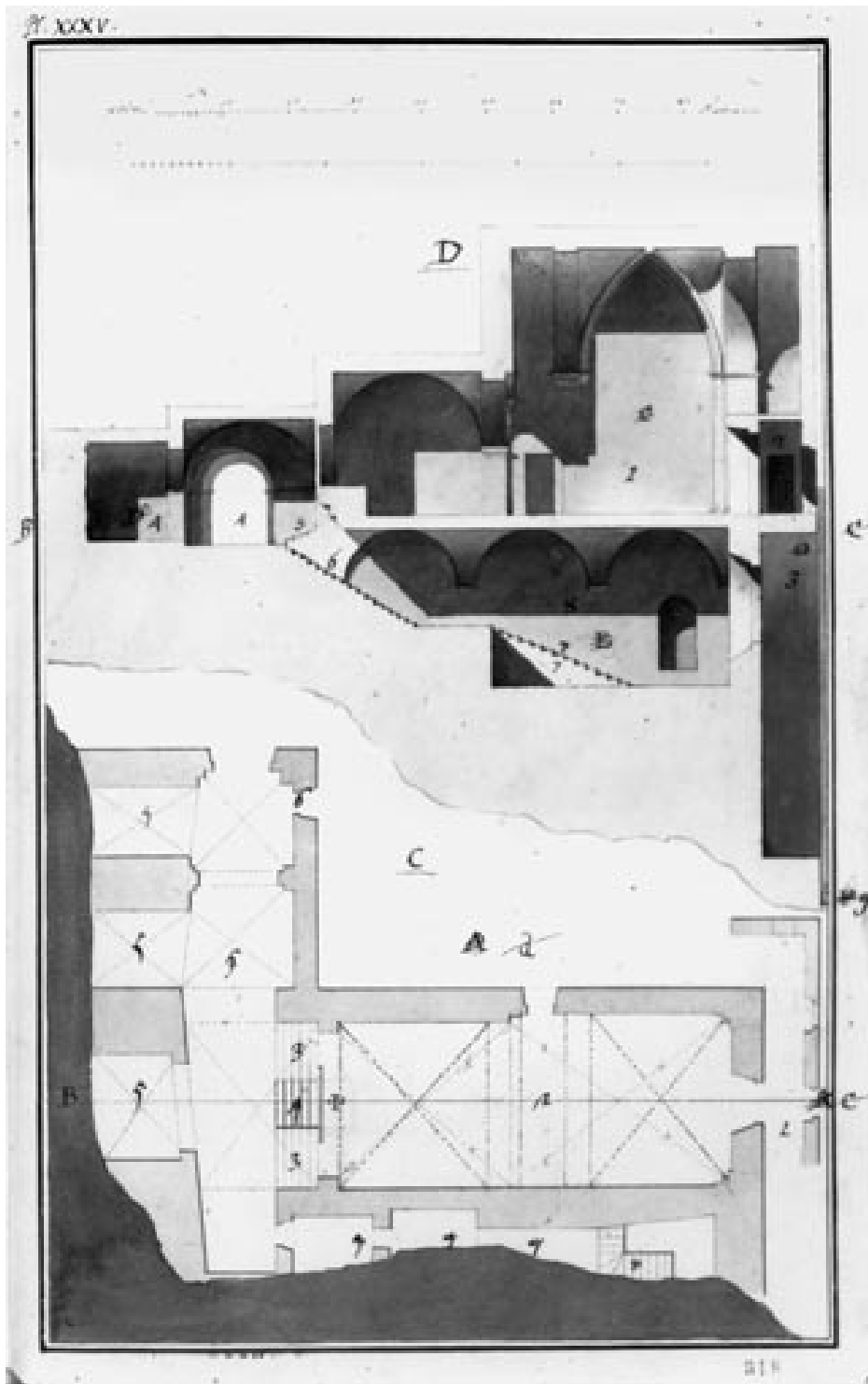


Vat. lat. 13479

fol. 318, Giovanni Antonio Antolini (Castel Bolognese 1756 – Bologne 1841), *Coupe et plan des églises du Sacro Speco à Subiaco*, encre et aquarelle sur papier blanc, 36 x 22,5 cm. Annotation, en haut à gauche, à l'encre : « Pl. XXXV ». Dessin préparatoire pour la planche XXXV, vol. IV (*Premiers indices de l'architecture, dite Gothique, en Italie, à l'abbaye de Subiaco, près de Rome. IX^e, X^e, XI^e et XII^e siècles*).

C'est Seroux lui-même qui désigne Giovanni Antolini comme l'exécutant des dessins du Sacro Speco : « Si j'ai donné quelque étendue à la description de ces lieux, c'est qu'ils sont importants pour l'histoire de l'architecture dite Gothique, dont ils offrent les premiers indices, en Italie; c'est aussi parce qu'ils sont peu connus, les dessins n'en ayant pas encore été publiés; je les dois à M. Giovanni Antolini, habile architecte romain » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 35). Bien que qualifié de "romain", il s'agit sans doute de l'architecte romagnol, arrivé à Rome, âgé d'à peine vingt ans, pour collaborer aux travaux d'assèchement des marais pontins et resté en ville comme boursier du pape Pie VI (Marziliano, 2000, p. 25). Outre l'étude des édifices antiques, Antolini eut donc l'occasion, grâce aux commandes de Seroux, de s'atteler à l'étude analytique des monuments médiévaux (Mezzanotte, 1966, p. 258), expérience qu'il considéra comme fondamentale dans sa formation : « Sono sempre stato penetrato dalle robuste dottrine di Vitruvio, e dalle ingegnose illustrazioni de' dotti suoi commentatori. Non voglio lasciar di dire, che da alcune fabbriche costruite nel tempo della decadenza delle arti, le quali per combinazione moltissime misurai e disegnai, quantità di utili cose appresi » (Antolini, 1813, p. 4).

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 46, fig. 13.



Vat. lat. 13480

fol. 69r, dessinateur français inconnu, *Vue générale de l'intérieur de Notre-Dame de Paris*, encre et aquarelle sur papier blanc, 32,0 x 28,0 cm. Dessin préparatoire pour la planche XL, vol. IV (*Portail, élévation latérale, vue intérieure, et détails de la décoration de Notre-Dame de Paris. XII^e et XIII^e siècles*).

Parmi les rares dessins originaux tirés d'œuvres françaises, cette feuille parvint à Seroux par l'intermédiaire de l'architecte Delannoy : « Les plans, coupes, et élévations de l'église de Notre-Dame, n'avaient pas encore été publiés avec autant de détails; je les dois à M. Lannoï, architecte de mérite, qui les a levés avec beaucoup d'exactitude » (vol. III, p. 39). Ce dernier ne fut probablement pas l'auteur de la présente vue, mais plutôt des dessins de détails architectoniques conservés dans le même *codex* 13480. Les dessins sont au total au nombre de trente et ils ont été réunis par Seroux lui-même. Dans le fonds, figure en effet un frontispice portant une annotation de la main de Seroux : « Arch.e. Pl. XL, N. 30. Portail, élévation latérale, vue intérieure, et détails de la décoration de Notre-Dame de Paris. XII^e et XIII^e siècles ». Sur la même feuille figure une note postérieure au crayon : « N. 46. Numerate nel Febbraio 85. N° 30 = Trenta ». Alors que les dessins de la façade et de l'intérieur s'apparentent plus au genre de la vue, les détails architectoniques, surtout les chapiteaux et les pilastres, sont exécutés, conformément au langage voulu par Seroux, au moyen d'un simple trait linéaire à l'encre et d'un rendu des épaisseurs à l'aquarelle rose.

Les transformations, postérieures à cette vue, opérées dans l'église au moment de l'impression de *l'Histoire de l'Art* sont jugées favorablement par Seroux lui-même : « depuis qu'elle a été gravée, le jubé, et les deux chapelles qui obstruaient l'entrée du chœur, ont été supprimés, et remplacés par une simple grille à hauteur d'appui; ce qui permet à l'œil d'embrasser à la fois toute la capacité du vaisseau » (vol. III, p. 39).

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 55, fig. 27.



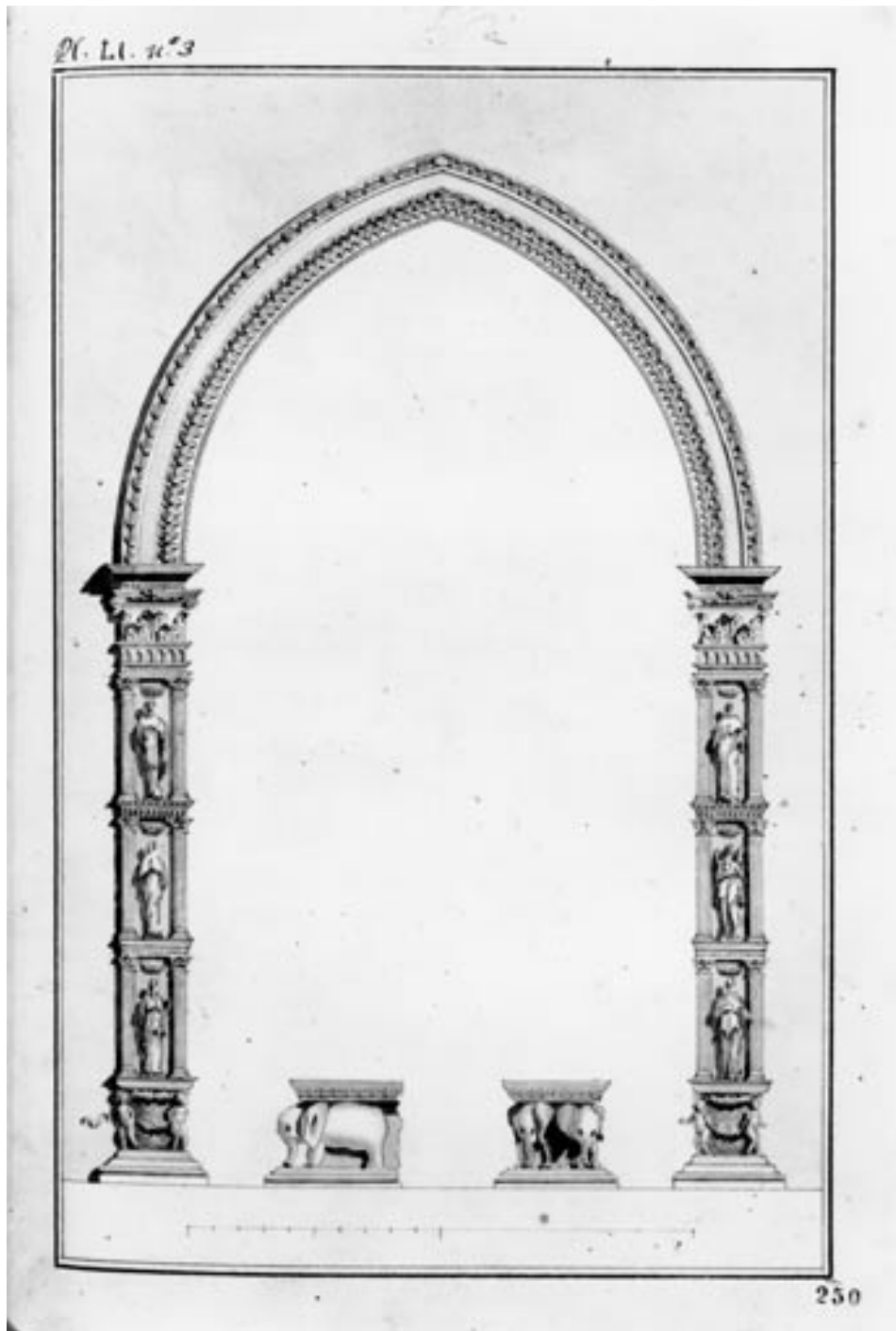
Vat. lat. 13480

fol. 250, Jacques Molinos [?] (Lyon 1743 – Paris 1831), *Église de St. François, à Rimini, Développement de l'une des grandes arcades qui servent d'entrée aux chapelles*, encre et aquarelle, 29,3 x 20,3 cm. Dessin préparatoire pour la planche LI, vol. IV, n° 3 (*Plan, élévations et détails de l'église de St. François, à Rimini, achevée sur les dessins de Léon-Baptiste Alberti. XV^e siècle*).

Le dessin isole l'arc d'ogive sculpté de la chapelle de saint Augustin du temple de Malatesta, dite également chapelle des Muses ou des Arts libéraux, dernière œuvre sculptée réalisée par Agostino di Duccio dans l'église (Pasini, 2000, p. 158).

Dans le commentaire de la planche, Seroux écrit : « Les dessins de l'église de St. François paraissent ici gravés pour la première fois; j'en suis redevable, ainsi que des observations qui les accompagnent, à la bienveillance de MM. Dufourny, Norry, Legrand et Molinos, qui, successivement, en ont levé ou vérifié les mesures avec la plus grande exactitude » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 54). On peut avec certitude exclure Dufourny en tant qu'exécutant de ce beau dessin, alors que l'on peut avancer l'hypothèse de sa réalisation par Molinos, également auteur de la feuille représentant le portail du sanctuaire de la Madonna del Pino à Cervia (*Vat. lat. 9839, I, fol. 58v*, voir p. 150-151), où sont perceptibles certaines analogies stylistiques avec le présent dessin. Il est probable que, au cours du voyage en compagnie de Legrand, Molinos se soit chargé de réaliser les dessins les moins techniques, notamment ceux consacrés aux ornements architectoniques.

Les dessins pour la planche consacrée aux architectures d'Alberti sont tous conservés dans le *Vat. lat. 13480*, numérotés de 248 à 261. Dans la planche définitive, manquent de ce dessin les détails sculptés avec les éléphants soutenant les pilastres en marbre *bardiglio* de la chapelle de saint Sigismond.



Vat. lat. 9844

fol. 23r, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue de l'Arc des Pantani et du Temple de Mars Vengeur et de l'église de Saint-Basile dans le Forum d'Auguste*, aquarelle sur papier blanc, 22,1 x 32,7 cm.

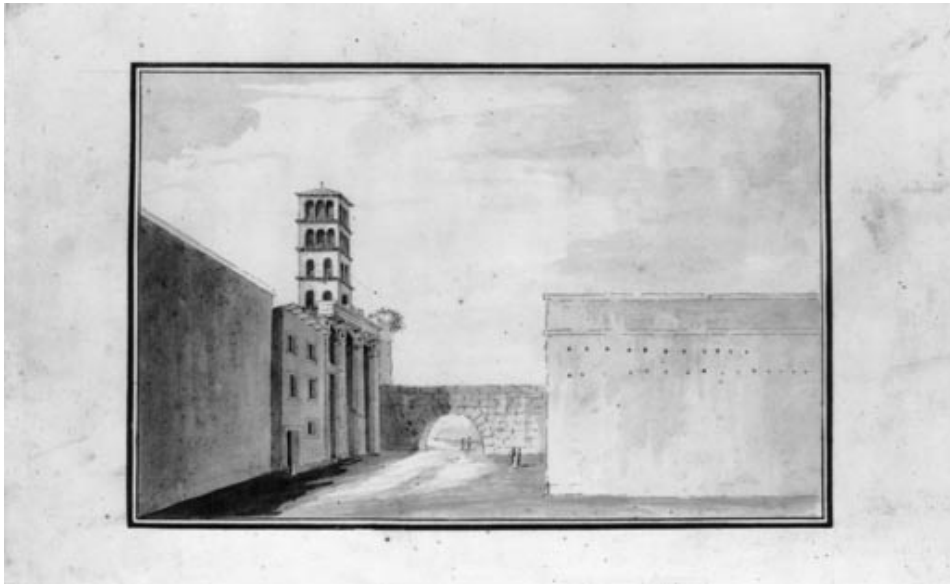
Ce dessin montre un lieu de la Rome médiévale désormais disparu : la vue de l'arc des Pantani et du temple de Mars surmonté par le campanile de l'église de San Basilio.

La petite église de San Basilio ai Pantani, qui avait été élevée au IX^e siècle, contre les ruines de la cella du temple du Forum d'Auguste, fut englobée en 1566 dans l'église et le couvent de la Santissima Annunziata et fut détruite à partir de 1924 pour permettre les fouilles des ruines du Forum d'Auguste (Angelelli, 1998, p. 10-12). Le campanile roman qui reposait sur les vestiges de la colonnade du temple fut quant à lui démoli dès 1839 pour des motifs de statique (Barroero, 1983, p. 172).

L'attribution de ce beau dessin à Desprez ne fait aucun doute, encore une fois en raison du rapport particulier entre les monuments inondés par la lumière du soleil et les petites figures sous-dimensionnées, ébauchées par touches rapides et fluides. On ne peut non plus se tromper sur sa manière de tracer les volumes au moyen d'une ligne à l'encre, très fine et précise, et d'emplir ensuite le fonds par des glacis d'aquarelle ton sur ton. Dans ce cas, tout le reste est rendu à l'encre brune. Que Desprez ait exécuté certains dessins du Forum est attesté en outre par un dessin conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm (Wollin, 1935, p. 167).

Ce dessin, comme tous ceux que renferme le *codex Vat. lat. 9844*, n'a pas été utilisé et est resté jusqu'ici inédit. Seroux choisit en effet de ne graver du complexe qu'un seul chapiteau du temple de Mars Vengeur (*Histoire de l'Art*, vol. IV, pl. LXIX, n° 16).

Les volumes, bien qu'immergés dans la lumière de soleil, dépassent nettement, par leur caractère abstrait presque irréel, tant les ruines de la Rome antique que le campanile médiéval, pour ainsi dire écrasés par les constructions qui les entourent. Comme dans toute sa production italienne, Desprez « n'a rien d'un *copiste*. Ce qui l'intéresse n'est pas l'exactitude, mais l'effet. Pas la vue, mais la vision. Pas la vérité mais la mise en scène. Et le procédé favori de cette entreprise théâtrale est le contraste de proportions, qui étire les bâtiments et réduit les personnages. Au point que l'architecture *éclipse* les figures » (Michel, 1994, p. 99). Habitué aux relevés de monuments et de lieux exécutés pour le *Voyage pittoresque* de l'Abbé de Saint-Non, Desprez, selon Régis Michel, de « topographe, se mue en scénographe, par une inclination manifeste au *fantastique* » et utilise les architectures réelles d'une façon particulière « qui tient de l'urbanisme visionnaire et du décor d'opéra ».



Vat. lat. 9844

fol. 50v, Tommaso Biccigliaglia (Bicciagli) (actif dans les Marches, fin du XVIII^e siècle), *Baptistère de l'église de Saint-Léon (Urbain)*, encre et aquarelle sur papier blanc, 33 x 24,5 cm. Annotation, en bas au centre, à l'encre : « Pianta, ed elevazione del Battistero della Chiesa Parochiale di Sanle. »

Dans le fonds Seroux se trouve un riche groupe de beaux dessins des églises médiévales de San Leo, exécutés avec une remarquable maîtrise technique par Tommaso Biccigliaglia, de Pesaro. L'histoire de leur commande est rapportée par Seroux lui-même : « Je trouvai il y a quelques années à la fin d'un ouvrage qui traite de la juridiction de deux évêques, une lettre écrite par M. Jean-André Lazzarini, chanoine de Pesaro au comte Annibale Olivieri, la quelle renferme une description détaillée et fort bien faite de l'architecture employée en différents âges dans la construction et restauration de l'église-cathédrale de Saint-Léon, petite ville du duché d'Urbain. Favorablement prévenu par le mérite de cet ouvrage, j'allai en passant à Pesaro visiter ce savant et digne ecclésiastique plein de connaissances historiques, théoriques et même pratiques sur l'Architecture et la Peinture. Il eut la bonté de m'adresser à son neveu, M. Marini, placé avec distinction dans la prélature romaine et c'est celui-ci qui m'a fait obtenir de M. Bicciagli, architecte, des dessins de l'église de Saint-Léon qui ont encore été rectifiés par M. Marini, jeune officier, alors de la garnison du fort de Saint-Léon, dans une lettre écrite à M. l'architecte Valadier » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 61).

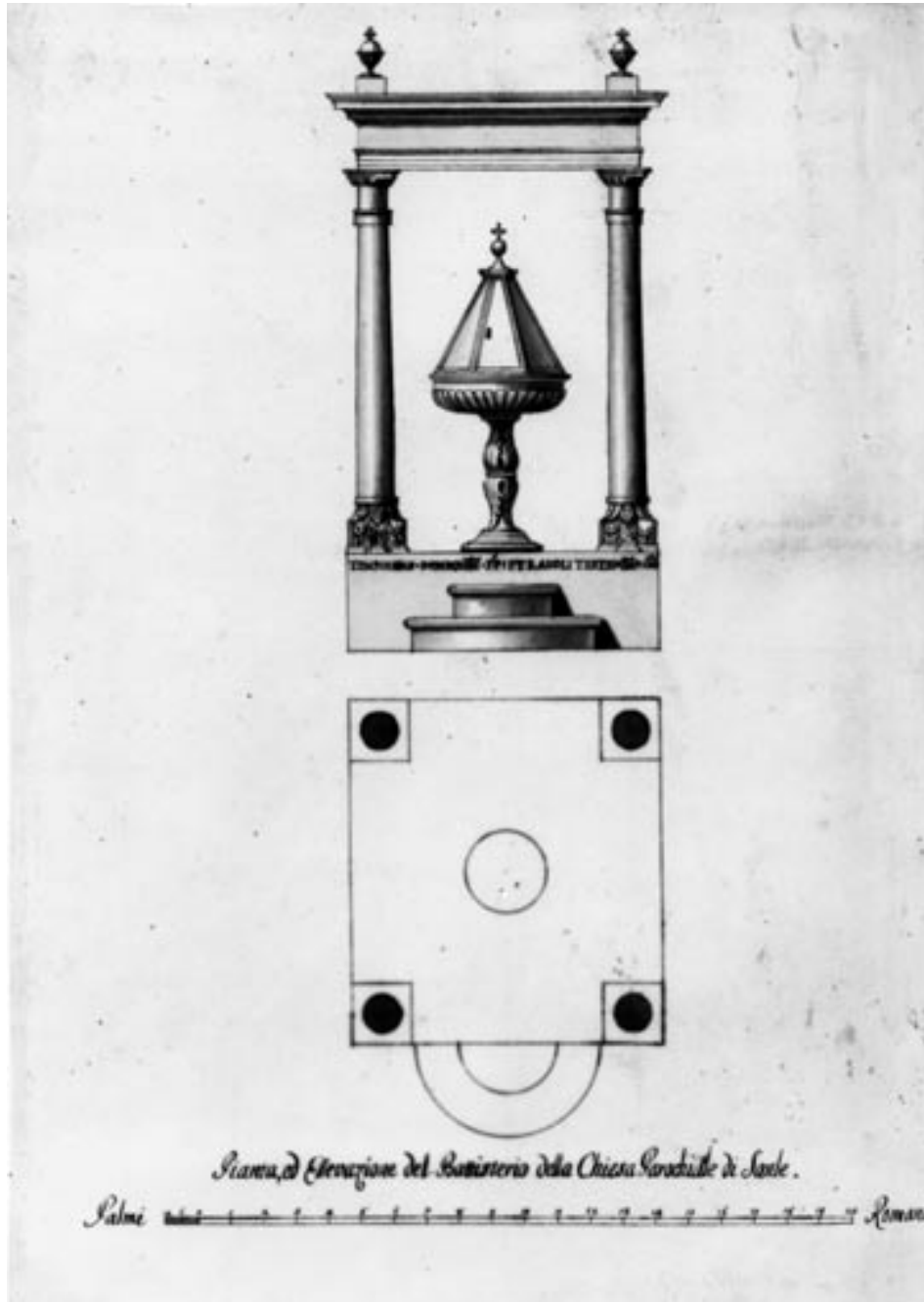
Le voyage dans les Marches de Seroux eut lieu en 1779, avant son arrivée à Rome. Les dessins peuvent donc être datés des années immédiatement postérieures et furent commandés à Biccigliaglia par l'intermédiaire de son ami Gaetano Marini. Outre la cathédrale (*Vat. lat.* 9839, I, fol. 17r, 17v; 13480, fol. 22-23), l'architecte dessina également les fonts baptismaux de l'église paroissiale de Santa Maria Assunta, l'un des édifices romans les plus importants des Marches, mais qui, à l'époque, n'apparaissait que déformé par de pesantes transformations post-tridentines. Les fonts se trouvaient, depuis 1580 environ, à l'extrémité de la nef méridionale de l'église et ils étaient construits avec des éléments de l'ancien baldaquin, d'époque carolingienne, ou tabernacle du duc Orso, qui fut réassemblé au cours des restaurations des années 1930 qui ont redonné à l'église et à son mobilier leur aspect roman (Gorrieri, 1996, p. 22).

Le dessin montre donc l'apparence des fonts baptismaux à la fin du XVI^e siècle, avec les quatre plaques à arche du baldaquin utilisées comme base, à laquelle on accédait par deux marches circulaires, tandis que les colonnes avaient été renversées pour être réutilisées. En bas, figurent en effet les chapiteaux d'époque carolingienne tardive formés d'une base composée d'une corolle de feuilles allongées, liées à l'abaque supérieure par une corde à tortillon, à laquelle se superpose un double ordre de tiges sculptées à jour (Betti, 1993, p. 91). Au dessus des marches, on lit un fragment de l'inscription qui court le long des plaques du baldaquin (« ...TEMPORIBUS DOMNO IOHANNIS PAPE ET KAROLI TERTIO IMPERATORIS INDICIONES XV »), où sont rappelés, outre le commanditaire de l'œuvre, le duc Orso, l'empereur Charles III le Gros (881 – 887) et le pape Jean VIII (872 – 882), et qui par conséquent permet de dater l'œuvre de l'année 881.

Ce dessin constitue donc un témoignage important de réemploi de sculptures médiévales à la fin du XVI^e siècle, complètement ignoré dans les années 1930 lorsque les fonts baptismaux, désormais considérés comme une « mala appropriata ricostruzione » du baldaquin carolingien (Cardelli, 1934, p. 38), furent à leur tour démontés en vue de la récupération de leurs éléments antiques. La principale exigence qui guida l'intervention du XX^e siècle fut en effet de « ricomporre il ciborio di cui esistono ancora i quattro capitelli delle colonne, le colonne stesse ridotte, però, da sezione ottagonale a circolare, ed alcune lastre marmoree – che certamente ne costituivano i timpani – sulle quali si trova l'iscrizione già richiamata » (Cardelli, 1934, p. 47), sans toutefois se préoccuper de relever la disposition que le mobilier avait conservée pendant plus de trois siècles.

Un second dessin des fonts baptismaux, toujours de Biccigliaglia, se trouve dans le *Vat. lat.* 9844, au fol. 51v.

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 43; p. 53, n. 67.



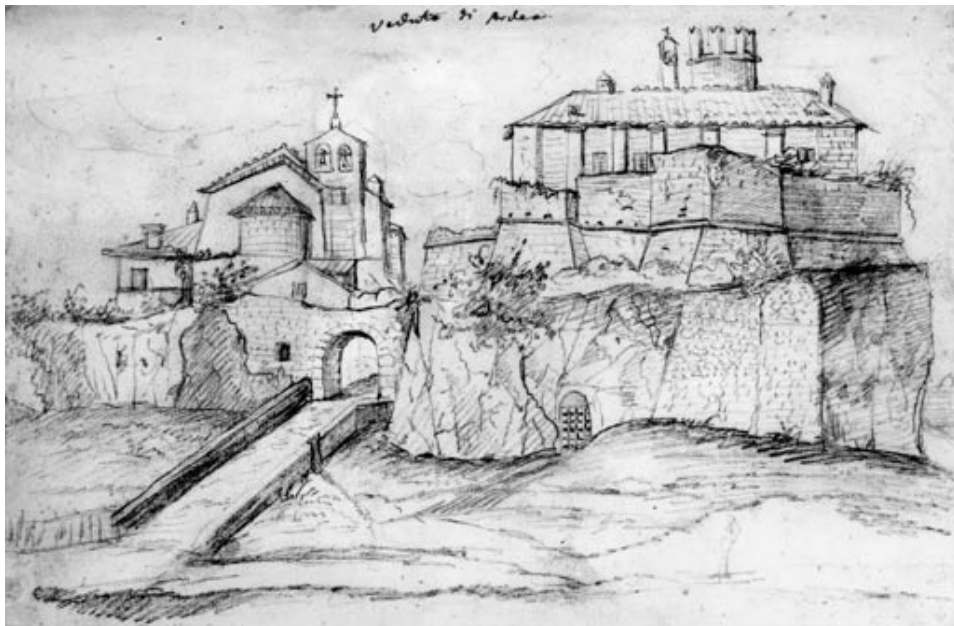
Vat. lat. 9844

fol. 86v, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Vue d'Ardea*, crayon sur papier blanc, 23,5 x 35,6 cm.

La feuille fait partie d'un groupe important de dessins inédits consacrés à Ardea, ancienne ville du Latium, conservés dans le codex *Vat. lat. 9845* : *Porta delle mura antiche di Ardea* (fol. 87r), *Ardea al Castellaccio distante tre miglia* (fol. 87v); *Veduta di S. Marina in Ardea* (fol. 88r), *Portico della Chiesa di S. Marina in Ardea* (fol. 89v), *Dettaglio del portico di S. Marina d'Ardea* (fol. 90), *Fianco della chiesa parrocchiale di Ardea* (fol. 90v et 91r), un détail des fresques lacunaires du portique (fol. 91v), et, enfin, *Pitture della chiesa sotterranea di S. Marina di Ardea con due intonacature* (fol. 91v). Les dessins sont tous de la main de Gian Giacomo Machiavelli, dont le trait est facilement identifiable surtout dans les reproductions des peintures. Machiavelli accompagna probablement Seroux dans l'une de ses excursions dans les environs de Rome. L'identification de la main de Machiavelli invite à penser que les dessins réalisés, pour modestes qu'ils soient, sont assez fidèles aux monuments représentés, ce qui accroît leur valeur dès lors qu'il s'agit de constructions pour la plupart endommagées. L'église de Santa Marina, par exemple, à laquelle sont consacrées la plupart des feuilles, est aujourd'hui englobée dans le cimetière moderne et se trouve dans des conditions de conservation précaires, dépouillée de son portique et de ses fresques.

Ce dessin représente l'arête méridionale de l'acropole, à savoir la partie la plus méridionale de la petite ville, composée d'un plateau allongé dont les flancs atteignent jusqu'à 30 mètres de hauteur, dans son aspect de la fin du XVIII^e siècle (Morselli, Tortorici, 1996, p. 14).

Le dessin, où l'on aperçoit sur la gauche l'église San Pietro, nous restitue une vue radicalement différente de celle d'aujourd'hui. L'église sur la droite, également documentée par une gravure publiée en 1732 par Volpi, n'existe plus (Morselli, Tortorici, 1996, p. 19, fig. 10).

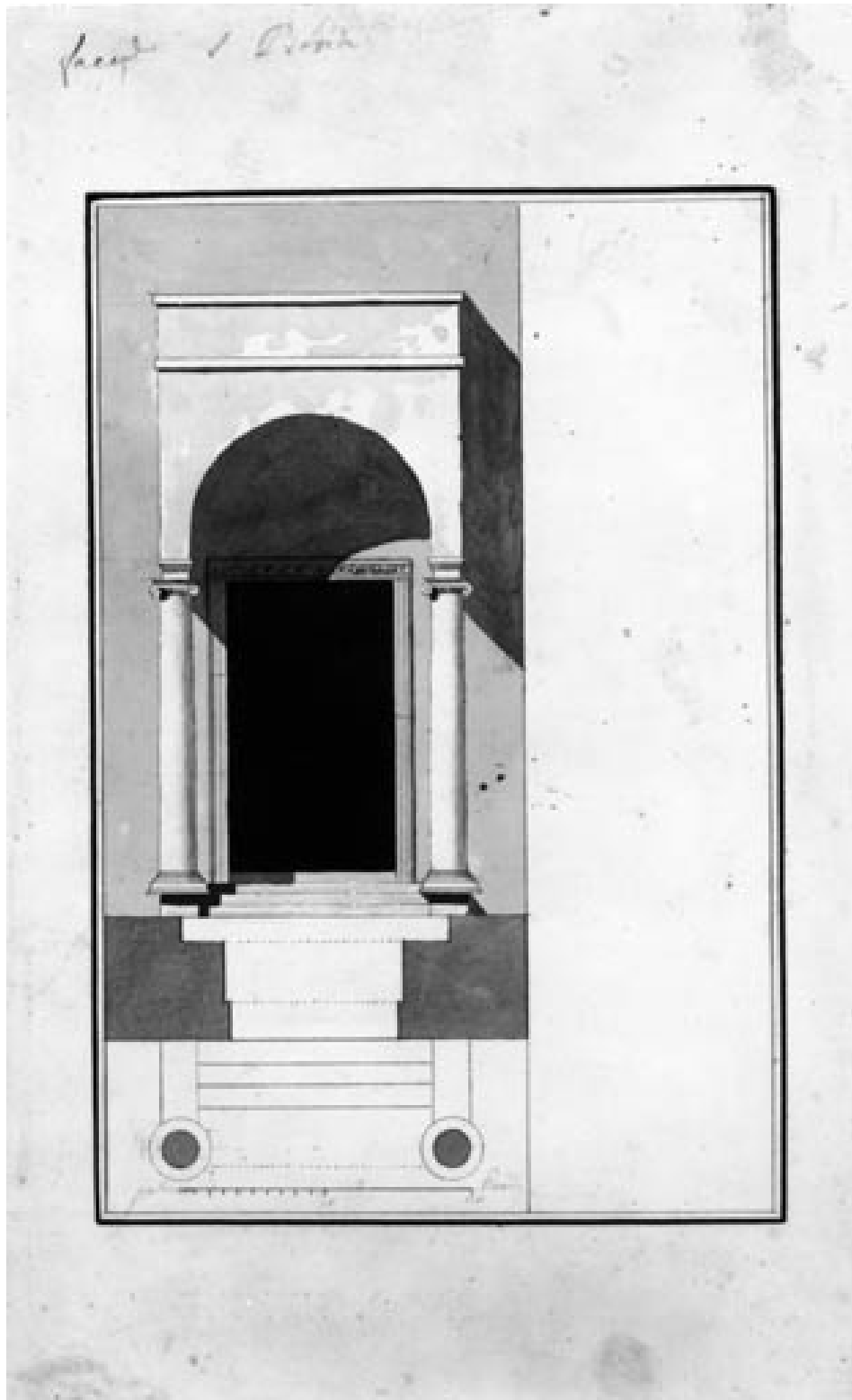


Vat. lat. 9845

fol. 4r, dessinateur inconnu, *Porche de Sainte-Praxède à Rome*, encre et aquarelle sur papier blanc, 36 x 22,8 cm.

Comme on peut le lire sur une page de la main de Seroux, conservée au fol. 1r, la première partie du *codex* 9845, qui renferme le deuxième groupe de dessins d'architecture exclus de la publication, renferme principalement des « detagli di fabbrica ecclesiastica », notamment des « porte, loggie papali, campanili e campane, sagristie, altari papali, olio santo, sedie vescovili, pavimenti, capitoli, amboni, pulpiti, pile d'acqua santa ». En fait les premières feuilles du *codex* ne contiennent que des dessins de portails de diverses églises, parmi lesquels le présent dessin représentant le porche du XII^e siècle de l'église romaine de Santa Prassede.

Bien qu'il s'agisse d'un dessin technique représentant un élément isolé, l'auteur ne négligea pas de rendre à l'aquarelle les différents effets de lumière sur les anciennes colonnes de granit et, surtout, sur l'arcade de brique, à l'époque encore recouverte d'enduit. La maçonnerie du porche fut en effet remise à nu au cours des restaurations des années 1930 (Caperna, 1999, p. 134).



Vat. lat. 9845

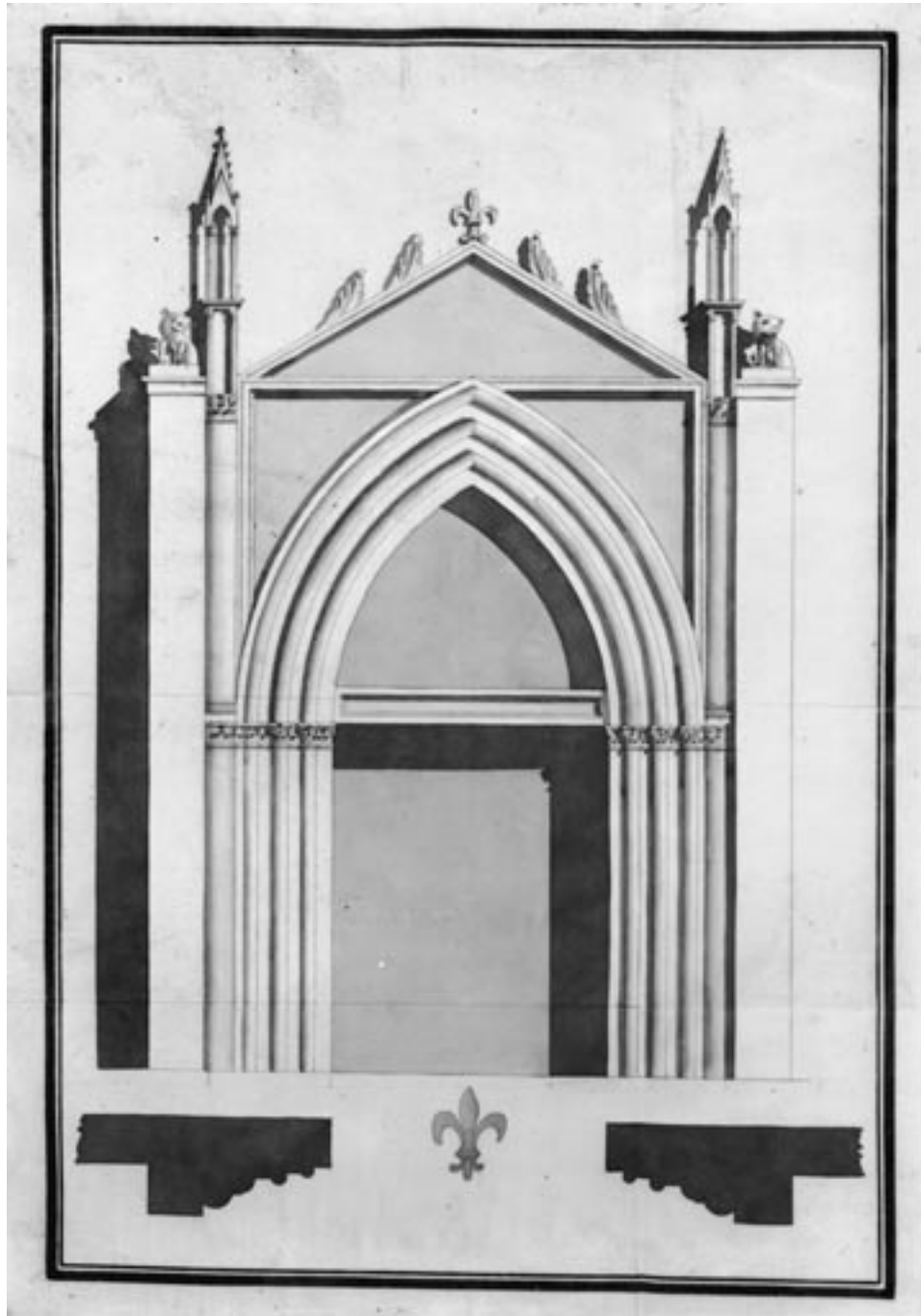
fol. 6v, dessinateur inconnu, *Portail de St. Jean Évangéliste à Ravenne*, aquarelle sur papier blanc, 46,7 x 32,6 cm. Annotation, en haut à gauche, au crayon : « Ravenne, San G. Ev. ».

Comme la précédente, cette feuille est conservée avec divers autres dessins de portails d'églises non reproduits sur les planches de l'*Histoire de l'Art*.

Le portail gothique de l'église de San Giovanni Evangelista à Ravenne apparaît extrêmement stylisé dans ses lignes principales et ses contours. Les proportions sont en outre faussées : il apparaît beaucoup plus élancé, avec un arc plus aigu qu'en réalité. De plus, l'auteur néglige complètement de prendre en compte les modénatures des pilastres et, surtout, les parties sculptées et historiées. Il semble ne s'être intéressé qu'à l'idée de la forme " gothique ", au détriment de l'observation du réel.

Les particularités techniques des contours, soulignés à l'encre brune et par des aplats de gris, se retrouvent également sur le dessin tiré de l'abside de l'église ravennate de Santa Maria in Porto Fuori (*Vat. lat. 9845*, fol. 80v, voir p. 206-207), qui présente la même abstraction de style gothique.

Il n'est malheureusement pas possible d'identifier l'auteur de ces beaux dessins, qui doit toutefois être recherché parmi ceux qui visitèrent Ravenne pour le compte de Seroux d'Agincourt : Norry, Legrand et Molinos. La paternité de Ruffillo Righini, dont le trait est facilement reconnaissable dans ses nombreux dessins ravennates, doit en revanche être exclue en raison d'une différence radicale dans l'interprétation du monument.



Vat. lat. 9845

fol. 13r, Louis-Jean Desprez [?] (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue de Saints-Jean-et-Paul à la Porte Latine à Rome*, crayon sur papier blanc, 36 x 22 cm.

Parmi les très rares dessins de vue conservés dans le *codex* 9845, cette feuille exécutée au crayon entendait avant tout documenter le campanile de la basilique, comme en atteste sa conservation avec une vaste série de dessins de clochers de diverses églises. Au fol. 12r, se trouve un dessin du même auteur, représentant, au crayon, le seul campanile, tandis qu'au fol. 12v, se trouve un second dessin, aquarellé, plus technique, exécuté conformément au style synthétique souhaité par Seroux. Parmi les autres clochers reproduits, se trouvent ceux de Santa Scolastica à Subiaco, de la main de l'auteur du présent dessin (fol. 13v), de S. Biagio alla Pagnotta (fol. 14r), de San Bartolomeo all'Isola (fol. 11v), de Santa Maria del Trivio (fol. 15r), de San Giovanni a Porta Latina (fol. 11r), de Terracine (fol. 15v), de la cathédrale de Modène (fol. 15v et 16r), de Santa Maria in Cosmedin (fol. 20r) et de San Lorenzo à Naples (fol. 18r).

L'auteur du dessin, appartenant certainement au cercle des jeunes pensionnaires de l'Académie de France, mit à profit sa mission pour Seroux, à savoir dessiner le campanile de la basilique, pour se risquer à une vue de l'édifice à la mise en page singulière et dont les volumes sont nettement définis par la lumière directe du soleil.

On peut attribuer au même auteur le dessin, également non gravé, de San Giovanni in Oleo (*Vat. lat.* 9839, I, fol. 106r, le plan de l'église est gravé dans le vol. IV, pl. LXXII, n° 18). Le dessin, déjà mentionné, du fol. 12v, représentant le campanile seul, exécuté à l'encre et à l'aquarelle, peut certainement être attribué à Desprez, dont il n'est pas exclu qu'il pourrait aussi avoir exécuté le présent dessin, qui, bien qu'au crayon, présente la même recherche des volumes et des effets lumineux que les autres œuvres de l'artiste français.

En comparaison de l'état actuel, la disposition des fenêtres sur la paroi de brique entre la façade de l'église et le campanile est, sur le dessin, complètement différente. En outre les fenêtres jumelées des deux premiers étages du campanile apparaissent murées alors qu'aujourd'hui celles du deuxième étage sont ouvertes.



Vat. lat. 9845

fol. 63v, Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743 – Stockholm 1804), *Vue du Sacro Speco à Subiaco*, encre noire et aquarelle de couleur sur papier blanc, 21,8 x 35,2 cm.

Seroux fit deux séjours au Sacro Speco de Subiaco, en 1782 et en 1783, accueilli chaleureusement par les moines : « J'ai reçu à chaque voyage, de la part des religieux de ce monastère, des témoignages de la bienveillance que tous les membres de cet ordre distingué par tant de savants et utiles ouvrages, accordent aux personnes qui cultivent les sciences et les lettres » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 58, n. b).

Outre les dessins techniques qu'il fit exécuter la même année par Antolini pour la planche XXXV du volume IV, consacrée aux *Premiers indices de l'architecture, dite Gothique, en Italie, à l'abbaye de Subiaco, près de Rome*, il fit réaliser par un second dessinateur deux vues différentes de la totalité du complexe. La première, par la suite gravée, est aujourd'hui conservée dans le *Vat. lat.* 13479, au fol. 316, tandis que ce dessin qui montre une vue plus proche de l'abbaye fut exclu de la publication. « La vue en perspective de l'ensemble de ce monastère, figure A – écrit Seroux –, donne une idée de sa situation, et fait comprendre la pensée des écrivains qui disent qu'il est attaché aux flancs d'une montagne très élevée, *rupis lateri*, et au pied de monts plus élevés encore, comme un nid d'hirondelles sur un précipice » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 59). C'était précisément l'âpreté du lieu qui avait rendu nécessaire l'emploi de l'arc aigu : « Cette situation du monastère, la violence des vents, et l'abondance des neiges, auxquels il est exposé, ainsi que la multiplicité des édifices élevés successivement les uns au-dessus des autres, exigeaient que l'Art fit usage, pour la solidité de l'ensemble, de toutes les ressources que la nature des matériaux et les formes des constructions pouvaient lui offrir. C'est dans cet esprit qu'a été employé l'arc en *tiers-point*, ou l'arc aigu, comme le plus capable de résistance » (*Histoire de l'Art*, vol. I, p. 59).

Le dessin gravé, tout comme celui-ci, peut être attribué avec certitude à Desprez, en raison du rendu des volumes, de l'usage du fin contour à l'encre, de la manière particulière d'étendre l'aquarelle et, enfin, de la restitution caractéristique des arbres et du paysage. Une troisième vue du Sacro Speco, réalisée au crayon et conservée dans le *Vat. lat.* 9845, au fol. 64r, peut en revanche être attribuée à Machiavelli après comparaison avec la *Vue d'Ardea* (voir p. 196-197).

Vat. lat. 9845

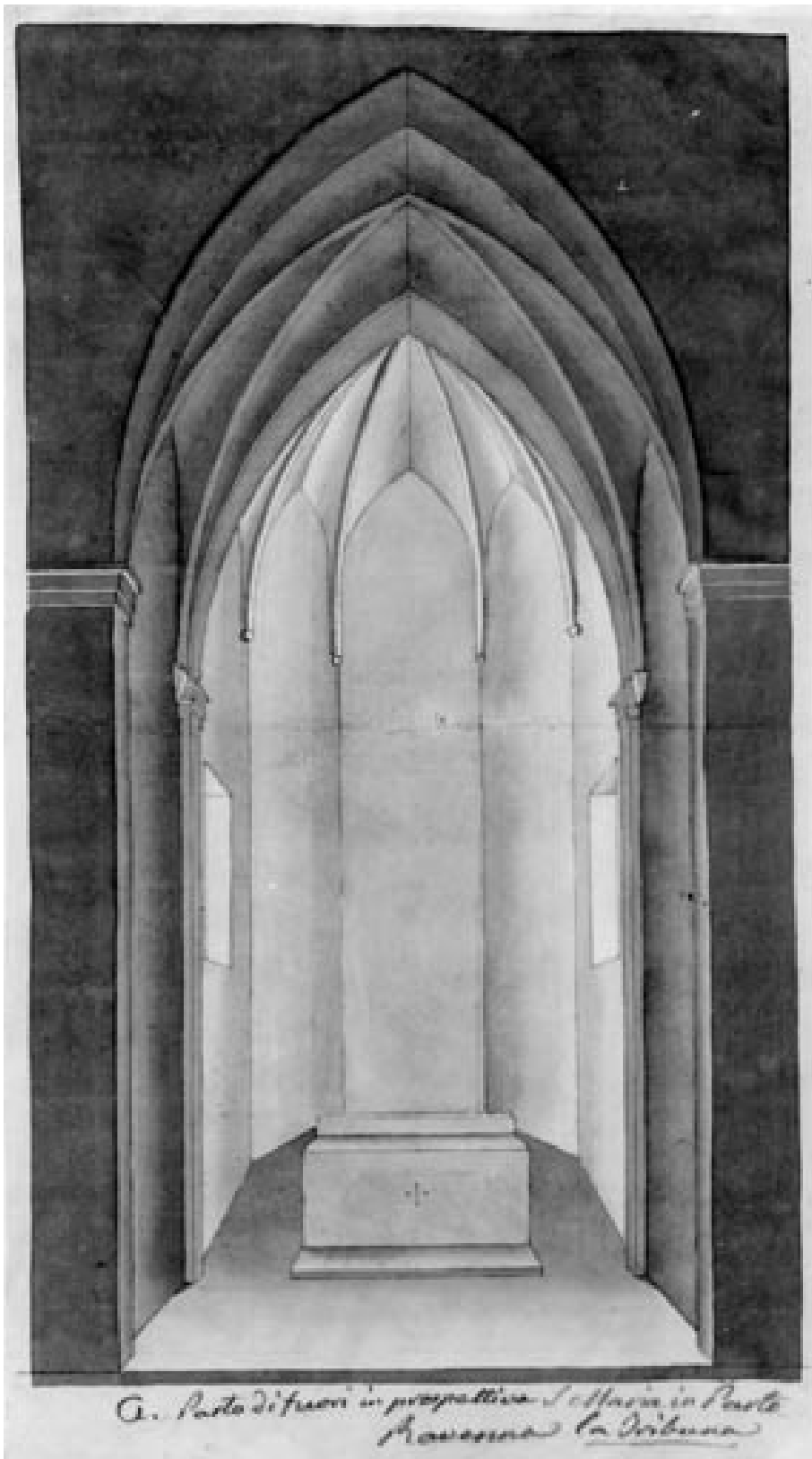
fol. 80v, dessinateur français inconnu, *Santa Maria in Porto di fuori* à Ravenne, *l'abside*, aquarelle sur papier, 35 x 19,5 cm. Annotation, en bas au centre, au crayon : « a. Porto di fuori in prospettiva S. Maria in Porto, Ravenna, *La Tribuna* ».

Cet beau dessin aquarellé représente l'abside de l'église ravennate de Santa Maria in Porto di fuori, détruite au cours d'un bombardement anglo-américain, au matin du 5 novembre 1944. Un dessin du « Capitello delle Colonne nella Chiesa di Sa. M.a in Porto di Fuori » se trouve dans le *Vat. lat. 9845*, au fol. 81r, et un autre, attribuable avec certitude à Righini, dans le *Vat. lat. 9839*, II, au fol. 84r.

Ce dessin est techniquement et conceptuellement proche de celui du portail de San Giovanni Evangelista (*Vat. lat. 9845*, fol. 6v; voir p. 200-201), avec ses contours soulignés à l'encre brune et ensuite remplis d'aplats gris. On constate ici aussi un allongement des formes et un total désintérêt pour les aspects décoratifs et le réel. L'aspect de l'abside au XVIII^e siècle devait en effet être très différent de la vue sobre et dépouillée qu'enregistre le dessin. Une photographie du XIX^e siècle y montre en effet la présence, à la place de l'autel carré, du retable en stuc du siècle précédent qui contenait un tableau de Francesco Longhi représentant une *Immaculée Conception*, autel déplacé entre 1904 et 1914 (Mazzotti, 1991, p. 62). Les murs étaient en outre couverts de fresques.

Ici encore le nom de l'artiste doit être recherché parmi ceux des architectes français qui visitèrent Ravenne à la recherche de monuments médiévaux pour le compte de Seroux : Norry, Legrand et Molinos.

Bibl. : Ascani, 1999, p. 1232, fig. 1



*Q. Porta di fuori in prospettiva. L'Altare in Parte
Avevano la Tribuna*

2. SCULPTURE

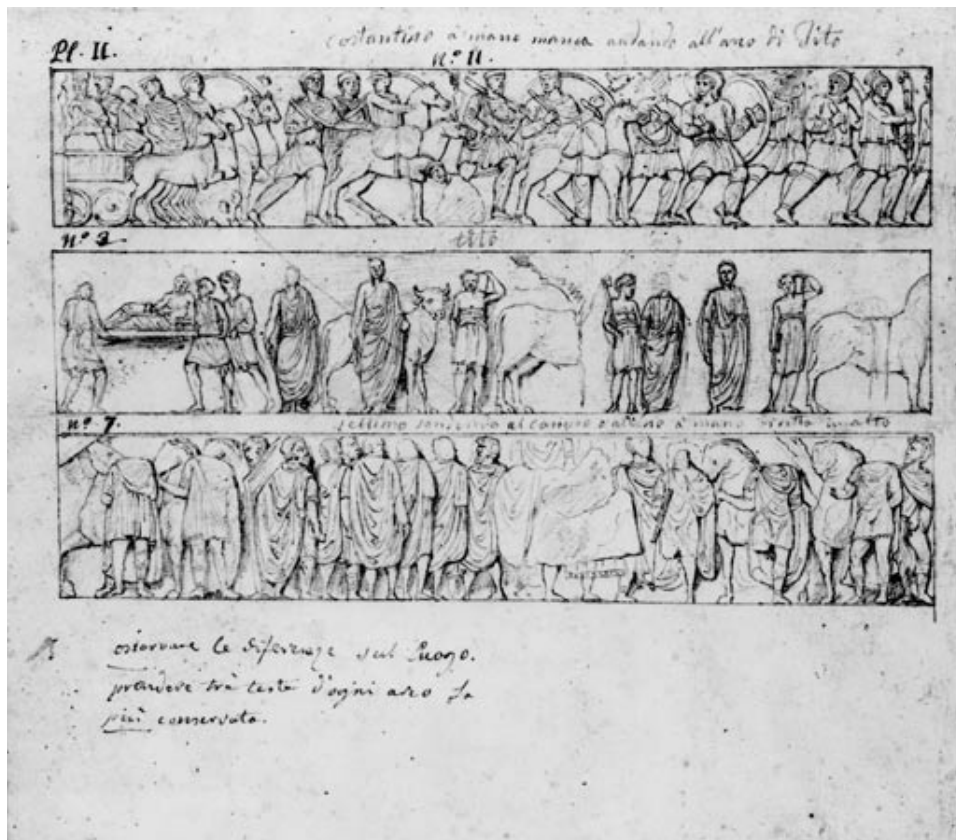
Vat. lat. 9840

fol. 5r, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Bas-reliefs des arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère, et de Constantin*, crayon sur papier blanc, 20,6 x 23,4 cm. Annotations, en haut et au centre : « Costantino à mano manca andando all'arco di Tito »; au centre : « Tito »; « Settimio Severo al Campo Vaccino à mano dritta in alto »; en bas à gauche : « osservare le diferenze sul luogo. Prendere trè teste d'ogni arco la più conservata ». Dessin préparatoire pour la pl. II, vol. IV, n° 3, 7 et 11 (*Parallèle des bas-reliefs des arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère, et de Constantin. I^{er}, II^e, et IV^e siècles*).

Le dessin de Machiavelli est particulièrement intéressant en tant qu'exemple de la méthode de travail mise en œuvre pour les gravures de l'*Histoire de l'Art*. Après la première planche de la section de sculpture, consacrée à une "révision" des plus beaux monuments de l'Antiquité et presque entièrement tirée de gravures déjà existantes, Seroux entreprend d'illustrer les monuments de la "décadence" en confrontant les trois arcs de triomphe romains de Titus, Septime Sévère et Constantin, respectivement du I^{er} siècle, du début du III^e siècle et de 315 après J.-C. Il choisit d'isoler l'un des motifs communs aux trois arcs, à savoir les figures des Victoires ailées de la façade, puis de leur adjoindre les portraits (tirés de médailles anciennes) des empereurs auxquels les arcs sont consacrés, trois têtes sculptées choisies sur chacun des arcs et, enfin, une partie des bas-reliefs longitudinaux, objet du présent dessin.

La volonté de montrer la décadence progressive de la restitution formelle se double d'un souci attentif de documentation, ce qui fait de l'*Histoire de l'Art* une source de première importance pour l'étude de l'art médiéval, et plus particulièrement encore pour les monuments de Rome, que Seroux pouvait plus facilement contrôler en personne. Après avoir exécuté ce dessin, sur lequel figurent quelques annotations sur la position des bas-reliefs dans l'arc, Machiavelli note en bas les instructions de Seroux concernant les autres dessins à réaliser directement devant le monument. Avant tout « osservare le diferenze sul luogo », ce qui souligne ce souci constant de la part de Seroux : réaliser les dessins en ayant toujours le monument sous les yeux; exigence qui le conduit d'ailleurs à ne jamais faire combler les lacunes ou les parties manquantes dans la restitution graphique.

La seconde recommandation notée par Machiavelli concerne le choix de certains détails pouvant illustrer avec encore plus de pertinence les différences de style entre les trois arcs : « Prendere trè teste d'ogni arco la più conservata ». Ces dernières sont gravées sous chaque arc dans la gravure définitive (pl. II, n° 2, 6 et 10) et certains dessins préparatoires pour leur exécution se trouvent avec le matériel rassemblé pour la planche III (*Vat. lat. 9840*, fol. 10r).



Vat. lat. 9840

fol. 24r, Louis François Sébastien Fauvel (Clermont-en-Beauvaisis 1753 – Smyrne 1838), *Bas-reliefs du piédestal de l'obélisque dans l'hippodrome de Constantinople*, aquarelle et encre marron, 21,7 x 28 cm. Dessin préparatoire pour la planche X, vol. IV, n° 6-7 (*Bas-reliefs du piédestal de l'obélisque élevé par Théodose dans l'hippodrome de Constantinople, au IV^e siècle*).

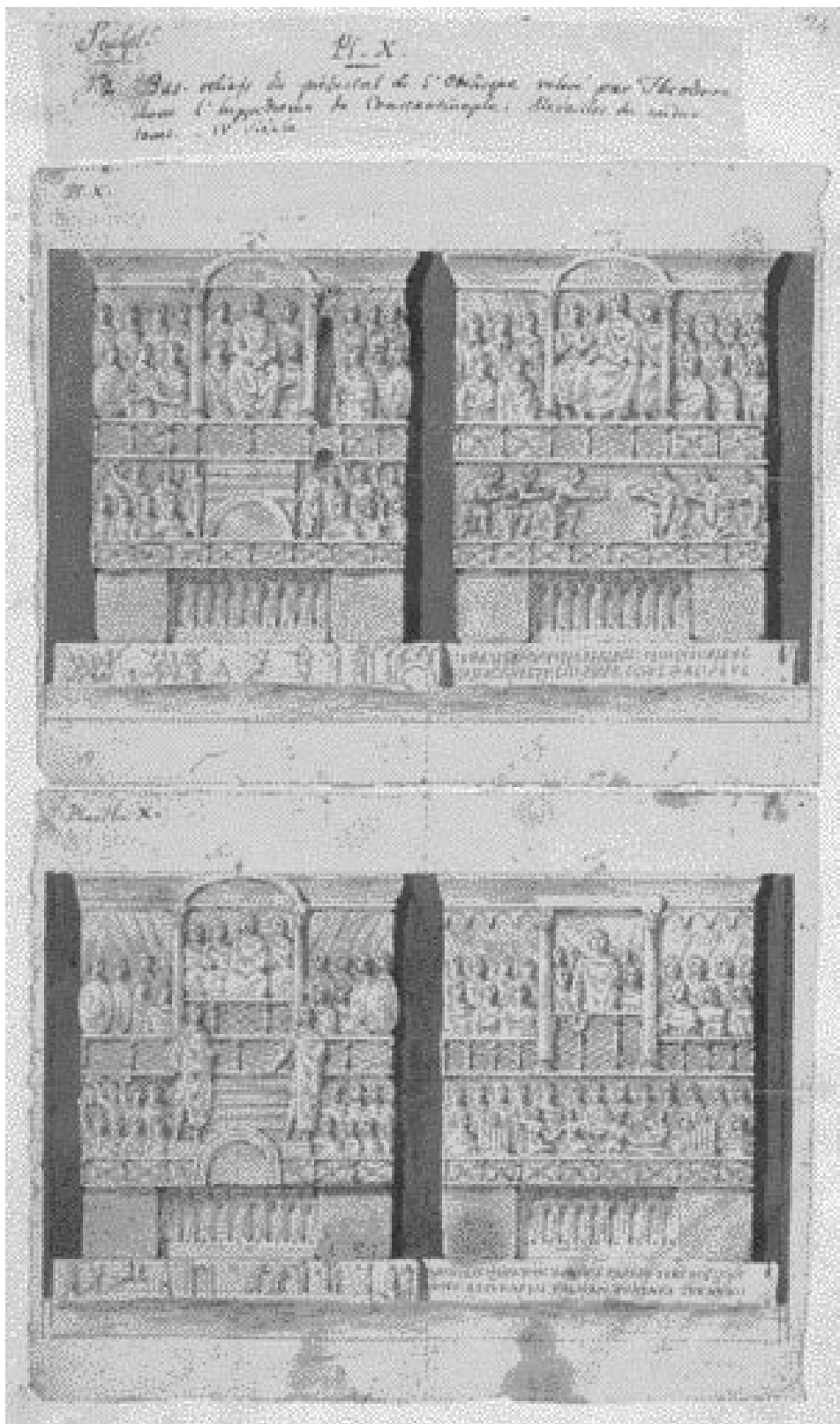
fol. 24r bis, Louis François Sébastien Fauvel (Clermont-en-Beauvaisis 1753 – Smyrne 1838), *Bas-reliefs du piédestal de l'obélisque dans l'hippodrome de Constantinople*, aquarelle et encre marron, 21,7 x 28 cm. Dessin préparatoire pour la planche X, vol. IV, n° 4-5 (*Bas-reliefs du piédestal de l'obélisque élevé par Théodose dans l'hippodrome de Constantinople, au IV^e siècle*).

C'est de Seroux que l'on tient le nom du dessinateur qui réalisa ces beaux dessins du piédestal de l'obélisque que Théodose fit élever dans l'hippodrome de Constantinople en 390 : « Ces dessins ont été faits par M. Fauvel, artiste habile, résidant encore à présent à Constantinople, en qualité de consul de France. M. Le Chevalier, à qui nous devons un voyage dans la Troade, et des recherches intéressantes sur les contrées homériques, a bien voulu en surveiller aussi l'exécution » (*Histoire de l'Art*, vol. II, p. 39, n. b). Il s'agit de Louis François Sébastien Fauvel, qui résida à Istanbul en 1785 et 1786 (Legrand, 1897, p. 49), années dont on peut par conséquent dater les feuilles. Comme pour les dessins de la colonne d'Arcadius exécutés par Cassas, ce fut Marie-Gabriel Florent, comte de Choiseul-Gouffier, « Ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte » à partir de 1784, qui servit d'intermédiaire, tandis que l'helléniste Jean-Baptiste Le Chevalier en contrôla l'exécution. Il est probable que Seroux soit entré en contact avec l'équipe des savants et artistes réunis par Choiseul-Gouffier pour poursuivre les recherches entreprises avec la publication de son *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782) grâce au philologue d'Ansse de Vilvoisen qui en faisait partie. Seroux l'avait rencontré à Venise en 1779, à la bibliothèque Marciana, où le philologue avait découvert un manuscrit de l'*Iliade* avec des scholies inédites.

Fauvel donne une interprétation des bas-reliefs plutôt correcte, tout au moins pour ce qui est des éléments principaux de la décoration. Les personnages apparaissent toutefois plus animés et plus vivants qu'ils ne le sont en réalité et, dans les scènes à plusieurs personnages, comme celle du registre inférieur du côté sud (fol. 24v, à droite), il ne réussit pas à rendre l'effet de foule et la hiérarchie des proportions, présentant un nombre inférieur de figures à de plus grandes dimensions. C'est le cas, par exemple, du groupe des musiciens et des danseurs qui célèbrent la victoire de l'empereur sur la même sculpture.

La représentation s'interrompt au second registre des inscriptions sculptées du bas : la partie inférieure de celles en latin et en grec et les reliefs représentant l'*Érection de l'obélisque* et les *Courses des chars* ne furent en effet retrouvés qu'en 1856 par Ch. Newton (Kiilerich, 1998, p. 13).

Connu surtout comme « antiquaire », Fauvel devint par la suite vice-consul de France à Athènes, puis à Smyrne, charge qu'il remplit jusqu'en 1831 (Legrand, 1897, p. 221).



Vat. lat. 9840

fol. 30r, Louis-François Cassas (Tours 1756 – Paris 1827), *Piédestal de la colonne de Théodose à Constantinople*, crayon sur papier blanc, 33 x 20,9 cm. Dessin préparatoire pour la planche XI, vol. IV, n° 1, 2 et 3 (*Piédestal et partie des bas-reliefs de la colonne Théodosienne à Constantinople*).

Le dessin est gravé à des dimensions très réduites et avec quelques variantes dans la partie supérieure de la planche XI de la section *Sculpture*, au-dessus du fol. 30v. Son auteur est mentionné dans les pages de l'*Histoire de l'Art* : « Quant aux dessins du piédestal et de ses ornemens, seuls restes de ce grand monument, je les dois à M. Cassas, artiste français, dont on connaît les talens, et qui a séjourné à Constantinople, où il a vainement cherché, ainsi que beaucoup d'autres voyageurs, les débris de la colonne même » (*Histoire de l'Art*, vol. II, p. 42, n. b, pl. XI).

Seroux avait rencontré Cassas au cours de son voyage en Italie, avant son départ en compagnie de l' "Ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte", Choiseul-Gouffier, en 1784. Le dessin peut être daté avec certitude de cette année-là, dès lors que Cassas ne demeura que quelques semaines dans la ville turque, avant d'entreprendre, aux frais de l'ambassadeur, un voyage dans les îles de l'archipel, en Égypte, en Syrie et en Troade, qui dura jusqu'en 1787 (Beyer, 1994, p. 354-358). Il avait en effet été chargé, avec l'helléniste Jean-Baptiste Le Chevalier, de rechercher le site de l'antique Troie.

La planche est consacrée aux bas-reliefs de la colonne de Théodose, élevée à partir d'octobre 386, après l'entrée triomphale de Théodose à Constantinople. Dans la partie supérieure, Seroux ajoute le plan et deux dessins de la base de la colonne d'Arcadius, encore *in situ*, qui n'avait alors jamais été gravée. La colonne est aujourd'hui partiellement connue grâce à des dessins anciens, celui du Danois Melchior Lorichs, exécuté en 1559, le *Freshfield Album* de la bibliothèque du Trinity College à Cambridge, réalisé par un dessinateur allemand vers 1574, le dessin de l'Anglais Sandys, de 1610, et, enfin, une feuille exécutée entre 1670 et 1700 appartenant à la collection de Roger de Gaignières, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France (Küsterich, 1993, p. 57; Konrad, 2001, p. 329-332). Les gravures publiées par Seroux revêtent un intérêt particulier pour la reconstruction de l'aspect des sculptures de la base. Celle-ci apparaît enserrée entre des maisonnettes qui lui sont adossées, et seul son angle sud-ouest reste libre. Les dessins représentent la coupe et le détail de la partie supérieure du soubassement avec la décoration alors visible, composée de guirlandes, de putti et de volutes, ainsi qu'une esquisse sommaire du début de la frise en forme de spirale sur le petit fragment conservé.

Bien que les gravures de l'*Histoire de l'Art* consacrées à la colonne d'Arcadius aient toujours été utilisées comme source pour la reconstruction de l'état originnaire de la colonne (Becatti, 1960, p. 162; Konrad, 2001, p. 326), les dessins préparatoires, publiés ici pour la première fois, n'ont jamais jusqu'à maintenant été pris en compte.



Vat. lat. 9840

fol. 30v, Louis-François Cassas (Tours 1756 – Paris 1827), *Piédestal de la colonne de Théodose à Constantinople*, crayon sur papier blanc, 28,6 x 39,4 cm. Annotation, en bas à gauche : « Colonna d’Arcadius ». Dessin préparatoire pour la planche XI, vol. IV, n° 3 (*Piédestal et partie des bas-reliefs de la colonne Théodosienne à Constantinople*).

Comme le précédent, ce dessin, qui reprend le détail de la partie supérieure du soubassement de la colonne d’Arcadius avec les décorations alors encore visibles de guirlandes, putti et volutes ainsi que l’esquisse sommaire du début de la frise en forme de spirale sur le petit fragment conservé, fut réalisé par Louis-François Cassas en 1784. Seroux considère les sculptures des deux colonnes de Constantinople comme très inférieures à celles de Rome (*Histoire de l’Art*, vol. II, p. 42), jugement qu’il répète dans son commentaire de la reproduction gravée de ce dessin : « La base est offerte plus en grand sous le n° 3 pour donner une idée de ses ornemens, qui paraissent être d’un goût assez agréable, mais qui sont cependant bien loin du style noble, de l’invention heureuse et de la belle exécution que nous offrent ceux qui enrichissent le piédestal de la colonne Trajane » (*Histoire de l’Art*, vol. II, p. 43).

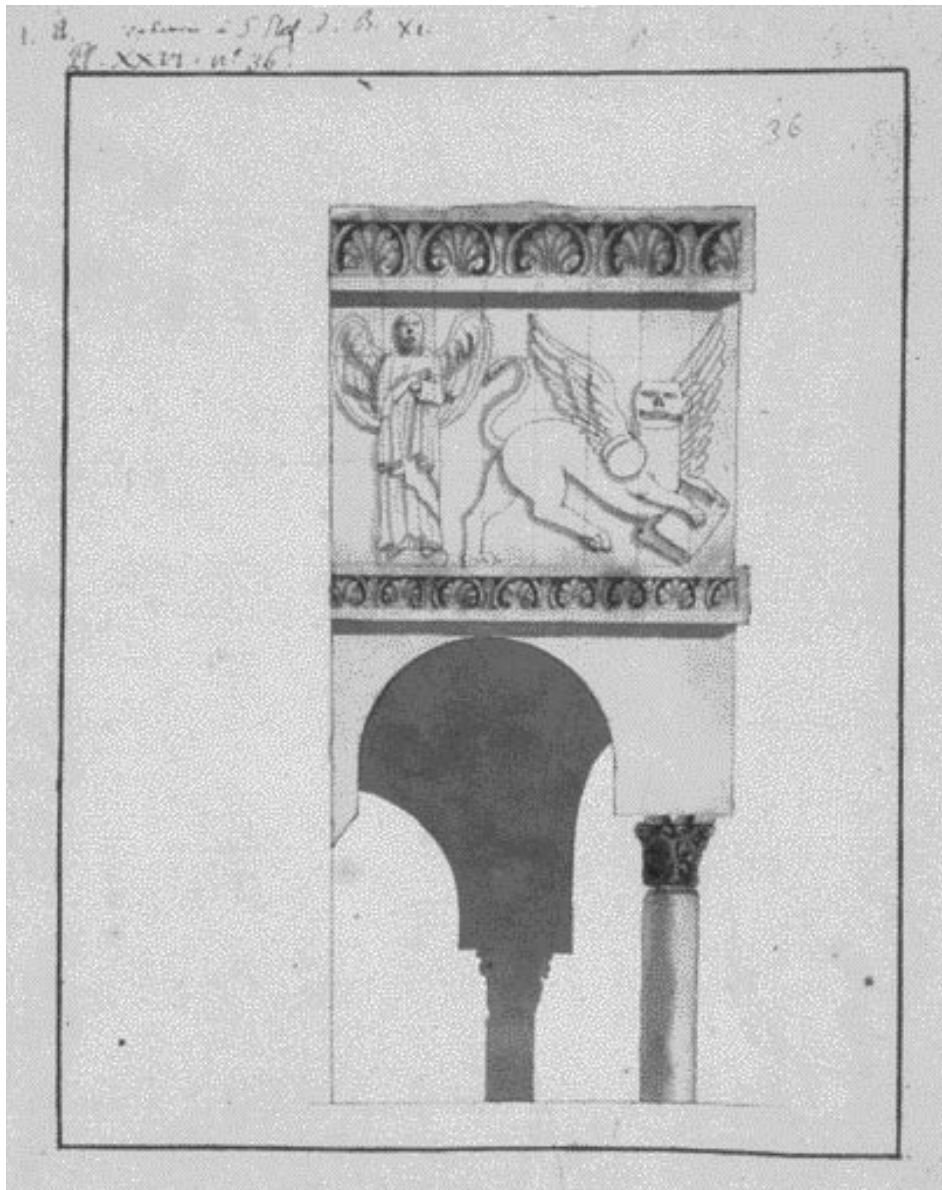
Sur le dessin, beaucoup plus détaillé que sa version gravée, on lit aisément certains détails décoratifs omis, ou très sommairement reproduits, sur le cuivre, tel l’oiseau à droite de la personnification avec corne d’abondance sous les festons, ou le motif décoratif de la bande immédiatement au-dessous.

Vat. lat. 9840

fol. 49r, Ruffillo Righini (Forlimpopoli 1757 – v. 1833), *Chaire dans la petite Église du St. Sépulcre, annexée à celle de St. Étienne à Bologne*, encre et aquarelle sur papier blanc, 24 x 19,5 cm. Annotation : « Calvario a S. Stefano di B. XI. Pl. XXVI, n° 36 ». Dessin préparatoire pour la planche XXVI, vol. IV, n° 36 (*Réunion de divers ouvrages de sculpture, exécutés en Italie, du V^e au XIII^e siècle*).

Ce dessin peut être attribué à Ruffillo Righini, le jeune architecte originaire de Forlimpopoli qui réalisa la majeure partie des dessins à Ravenne et à Bologne pendant le voyage de Seroux de 1779.

Il s'agit de la chaire, avec sculptures en stuc de caractère lombard (Grandi, 1987, p. 153) et symboles des Évangélistes, de l'église du Saint-Sépulcre du complexe de Santo Stefano, qui fut ensuite reproduite dans les planches, partiellement et à dimensions réduites. Seroux fit en effet graver seulement les symboles des Évangélistes Jean et Marc et le cadre supérieur en stuc, qui en réalité est toutefois plus petit que sur le dessin. Sur cette partie, on peut distinguer le quadrillage destiné à la transposition sur le dessin préparatoire définitif de la planche. Un second dessin, reproduit *infra*, montre l'autre côté de la chaire (*Vat. lat. 9846*, fol. 12r, voir p. 246-247).



Vat. lat. 9840

fol. 57v, Juramy (actif à Aix-en-Provence, fin du XVIII^e siècle), *Statue de Charles II*, Aix-en-Provence, Notre-Dame de Nazareth, encre et aquarelle sur papier blanc, 48,8 x 35,4 cm. Annotation, sous la base de la statue : « Jurami dis. »; en bas : « Ce dessin contient 1^o la statue de Charles II dit le boiteux en pierre blanche dite de Calysone haute de sept pieds elle étoit dans le jardin du couvent des religieux dominicains que ce prince avoit fondé, on aperçoit sur la robe des indices qu'elle avoit été peinte, et que les bandes dont elle est ornée avoient été dorées. 2^o une caisse de bois de cyprès dans la quelle on voyoit le corps de Charles 2d depeché. Les bras étoient séparés du torse, le cercueil contenoit aupie [*sic*] une boule, une couronne, un sceptre, un bâton court et des sceaux très petits, tout cela de cuivre doré, des lambeaux d'un manteau de soye bleue fleurdelisée en jaune. Il y a environ cent ans que les religieux avoient fait entourer d'un espèce de mausolée en bois et en plâtre le cercueil qui étoit arrêté au mur du fonds de leur église derrière le maître autel ». Dessin préparatoire pour la planche XXX, vol. IV, n^o 7 (*Mausolée du roi Robert, à Naples, et autres monumens de la maison d'Anjou*).

Il s'agit du monument en pierre et de la tombe de Charles II d'Anjou, autrefois conservés, pour le premier, dans le jardin et, pour le second, dans la chapelle du couvent royal dominicain de Notre-Dame de Nazareth à Aix-en-Provence. Le dessin parvint entre les mains de Seroux grâce à l'érudit et historien local Fauris de Saint Vincens, avec lequel il était entré en contact par l'intermédiaire d'un ami commun, Jacques-Gabriel Pouillard, également originaire d'Aix, abbé de l'église romaine de San Martino ai Monti, et qui collabora à l'*Histoire de l'Art* avec quelques dessins des fresques de l'église souterraine (*Vat. lat. 9849*, fol. 70 et 71; Loyrette, 1980, p. 43, fig. 6).

À la planche XXX, Seroux fit seulement reproduire, et à des dimensions assez réduites, la statue en pierre de Charles II, qui sera gravée par Millin (1807, vol. V, pl. XLVI.2; Enderlein, 1997, fig. 10). Une description manuscrite de la tombe de Charles II a été découverte par Enderlein à la Bibliothèque Méjanes d'Aix qui correspond bien au dessin du fonds Seroux et à l'inscription qui l'accompagne : « Charles 2d dit le boiteux mourut à Naples le 4 Mai 1309 et voulut que son corps fût porté à l'église du couvent de dominicaines d'Aix qu'il avait fondé. Ce corps fut mis dans un cercueil de bois cipres, il existe encore. Les membres sont depeches, on y voit un lambeau de manteau d'étoffe bleue fleurdelisée, une boule, une couronne, un sceptre, un bâton, le tout de cuivre doré. Le cercueil fut pla[cé] derrière[e] le grand autel. Les religieuses l'ont surmonté il y a 40 ou 50 ans d'une espèce de mausolée en bois où les convenances ne sont guère observées, elles ont fait entourer les armes de Charles 2d des colliers des ordres de S. Michel et du St. Esprit. Dans le jardin des dominicaines est une statue en pierre de Charles 2d haute d'environ 7 pieds » (Enderlein, 1997, p. 70, n. 31). La statue et le tombeau du roi angevin, que Enderlein qualifie de « pittoresken Pasticcio » furent détruits durant la Révolution. Le dessin a ensuite été publié dans son intégralité par Tanja Michalsky (2000, fig. 6).

Seroux commente la statue en ces termes dans l'*Histoire de l'Art* : « En 1290, Charles II fonda à Aix en Provence, d'abord sous le titre de Notre-Dame de Nazareth, puis sous celui de S' Barthélémy, un monastère de femmes où l'une de ses filles fut élevée. La statue de ce prince faisait probablement partie de la décoration du portail de l'église, et elle avait passé de là dans le jardin du couvent. Elle a été comprise dans la destruction dont ces dernières années ont frappé tant de monumens du même genre. Je dois le dessin que j'en donne, à M. Fauris de S' Vincent, amateur fort éclairé des monumens de l'art qui appartiennent à sa province. Il pense que celui-ci était l'ouvrage d'un sculpteur italien; et dans ce qu'il m'écrivit à ce sujet, il observe qu'on apercevoit, sur la robe, des indices qui annonçaient qu'elle avait été peinte et même dorée sur les bandes. Si cette statue est d'un artiste français, elle peut servir, ainsi que celle d'Isabelle, placée sous le n^o 8, à faire connaître ce qu'était l'Art en France à cette époque » (*Histoire de l'Art*, vol. II, p. 61, n. c). L'annotation qui figure au bas du dessin, de la main de Seroux, est donc très probablement la transcription d'une lettre écrite par l'érudit provençal Fauris de Saint Vincens pour accompagner le dessin.

À la gauche de la base de la statue, on peut lire la signature de l'auteur de ce beau dessin coloré : « Juramy dis. », dont le nom est également signalé par Seroux à propos d'un autre dessin provenant d'Aix (« jeune peintre d'Aix-en-Provence, nommé Jurami », *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 159; pl. CLXVI, n^o 9).

Bibl. : Michalsky, 2000, fig. 6.

Vat. lat. 9840

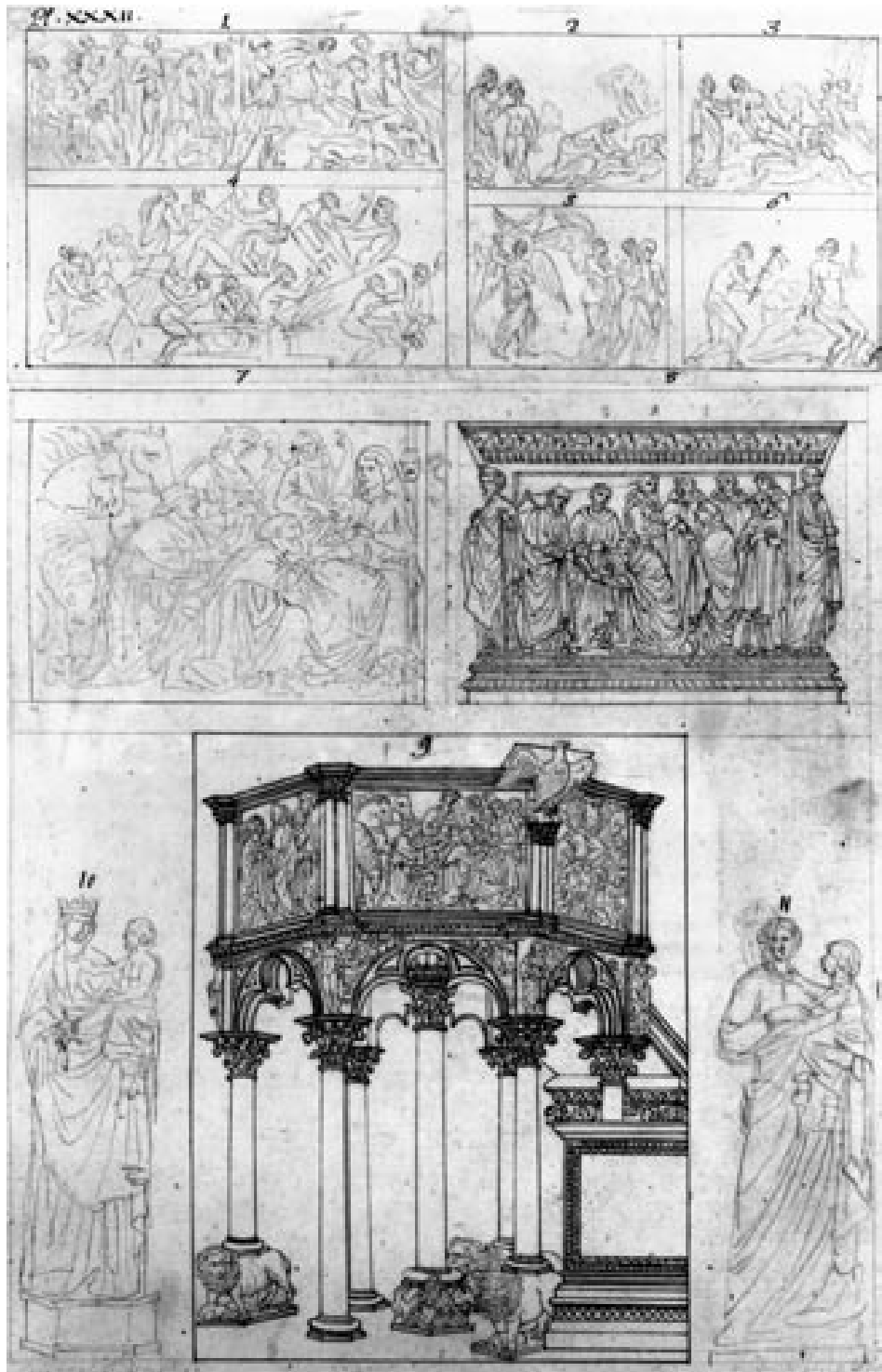
fol. 59v, Gian Giacomo Machiavelli, (Bologne 1756 – Rome 1811), *Ouvrages de Nicolas de Pise et de ses élèves, XIII^e et XIV^e siècles*, crayon et encre sur papier blanc, 35, x 23,8 cm. Dessin préparatoire final pour la planche XXXII, vol. IV.

Cette feuille est très utile à la reconstruction du travail effectué dans le cabinet de Seroux par Machiavelli, auteur de la finalisation de tous les dessins préparatoires, pour “ composer ” les planches comportant plusieurs monuments. Ces dernières exigeaient en effet un travail méticuleux de transposition des dessins qui arrivaient de toute l’Italie, afin d’en uniformiser parfaitement le langage.

Dans le cas présent, il s’agit de la planche consacrée aux œuvres attribuées à Nicola Pisano et à son cercle.

Machiavelli, après avoir divisé la planche en compartiments, y a esquissé au crayon les œuvres à reproduire à partir des dessins et gravures que Seroux avait rassemblés. Puis, grâce au quadrillage, il a reporté à l’intérieur de la planche les monuments reproduits aux justes dimensions, les réduisant ou les agrandissant, et enfin, il en a repassé les contours à l’encre noire. La planche dont il est question ici reproduit des œuvres tirées de gravures déjà existantes, extraites de l’ouvrage de Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, et de la *Storia del Duomo di Orvieto* de Della Valle. Aux fol. 60 et 61 sont en effet conservés les calques exécutés sur ces gravures.

L’unique dessin original pour cette planche est celui, gravé sous le numéro 11, qui représente la *Vierge à l’Enfant* d’Alberto Arnoldi de l’autel de l’oratoire du Bigallo à Florence (voir p. 224-225).



Vat. lat. 9840

fol. 61v, Pierre David Humbert de Superville (La Haye 1770 – Leyde 1849), *Vierge de l'oratoire de la compagnie de la Miséricorde*, Florence, crayon et encre sur papier blanc, 30,4 x 19 cm. Dessin préparatoire pour la planche XXXII, vol. IV, n° 11 (*Ouvrages de Nicolas de Pise et de ses élèves, XIII^e et XIV^e siècles*).

Il s'agit du seul dessin réalisé *ex novo* pour la planche consacrée aux œuvres de Nicola Pisano et de son cercle (voir p. 222-223). Il représente la *Vierge à l'Enfant* d'Alberto Arnaldi de l'autel de l'oratoire du Bigallo à Florence (Kreytenberg, 1984, pl. 454). Seroux, à la suite de Vasari, l'attribuait à Andrea Pisano et ce fut Vincenzo Follini qui, au début des années 1790, en restitua la paternité à cet Alberto Fiorentino qui n'était alors connu que par une mention dans la nouvelle 136 de Franco Sacchetti. Les documents concernant Arnaldi furent ensuite publiés par Cicognara en 1813 (Kreytenberg, 1977, p. 27-28).

Les dessins préparatoires inspirés de monuments toscans et destinés aux planches des sections *Peinture* et *Sculpture*, consacrées principalement aux œuvres du XIV^e siècle, comme la planche XXXV de la section *Sculpture* (*Statues, bas-reliefs, et autres sculptures de diverses écoles d'Italie. XIV^e siècle*), sont tous, me semble-t-il, le fruit du voyage à Florence que Ottley, Humbert de Superville et Tommaso Piroli réalisèrent en 1798. Ce dessin doit être rapproché du style du dessinateur hollandais par ses affinités avec certains des dessins actuellement conservés à l'Accademia de Venise et exécutés à Florence la même année. Le visage ovale de la Vierge, dont le nez est souligné par une fine ligne droite, présente en particulier de nombreuses similitudes avec les dessins reproduisant les personnages secondaires du panneau de l'*Ensevelissement de saint Jean-Baptiste* de la porte du Baptistère de Florence d'Andrea Pisano (Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 1264, 1272; Petrioli Tofani, 1964, p. 33-34; Perissa Torrini, 1994, p. 48). Dans ces feuilles, Anna Maria Petrioli a constaté, de la part de Humbert de Superville, un dépassement de la composante néoclassique au profit d'une restitution plus « *ampia* », « *soprattutto per la nitida precisione della linea che costruisce le figure con effetti di monumentale plasticità* » (Petrioli Tofani, 1964, p. 33).

La statue se trouve au-dessus de l'autel de l'oratoire, dans une niche Renaissance que Humbert de Superville, fort de son étude sur l'œuvre de Michel-Ange, ne reproduit pas sur le dessin, donnant un grand relief plastique au groupe sculpté qui apparaît plus massif qu'il ne l'est dans la réalité.

L'œuvre, conservée à une certaine hauteur, est représentée assez fidèlement, d'un point de vue frontal, avec le visage de l'Enfant presque complètement tourné vers la Vierge. Il ne manque dans le dessin que la croix que la Vierge tient à la main, alors que tous les détails du vêtement sont restitués.



Vat. lat. 9840

fol. 68r, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Bas-relief en bronze de la porte du baptistère de Florence*, encre et aquarelle sur papier blanc, 21,6 x 24,7 cm. Dessin préparatoire pour la planche XXXV, vol. IV, n° 7 (*Statues, bas-reliefs, et autres sculptures de diverses écoles d'Italie. XIV^e siècle*).

Presque tous les dessins réalisés pour la planche XXXV du volume IV (tout comme ceux de la planche XXXVIII), qualifiés d' " inédits " par Seroux, doivent être attribués au groupe formé par Ottley, Piroli et Humbert de Superville au cours de leur voyage à Florence en 1798 (Previtali, 1962, p. 41-45). L'utilisation de l'aquarelle et la recherche d'effets picturaux font pencher en faveur de l'attribution de ce dessin à Ottley. Il reproduit le panneau de la porte du Baptistère d'Andrea Pisano avec l'*Ensevelissement de saint Jean-Baptiste*. Le groupe sculpté, figurant au troisième registre du battant de droite, ne comporte pas le cadre aux lignes mêlées caractéristique du gothique français.

Humbert de Superville entreprit également de reproduire le même panneau dans un dessin et un calque, conservés à l'Accademia de Venise (Perissa Torrini, 1991, p. 47-48; n° 47-48), qui mettent en évidence, à cette date, la distance entre son langage, concentré sur le rendu en deux dimensions des personnages, et celui de l'Anglais.



Vat. lat. 9840

fol. 85r, d'après Giovan Battista Dellerà (Treviglio 1765 – Florence 1799), *Bas-relief de la porte du baptistère de Florence*, d'après Ghiberti, Florence, encre sur papier blanc, 49 x 49 cm. Dessin préparatoire pour la planche XLII, vol. IV, n° 3 (*Détails des bas-reliefs de la porte du baptistère de Florence*).

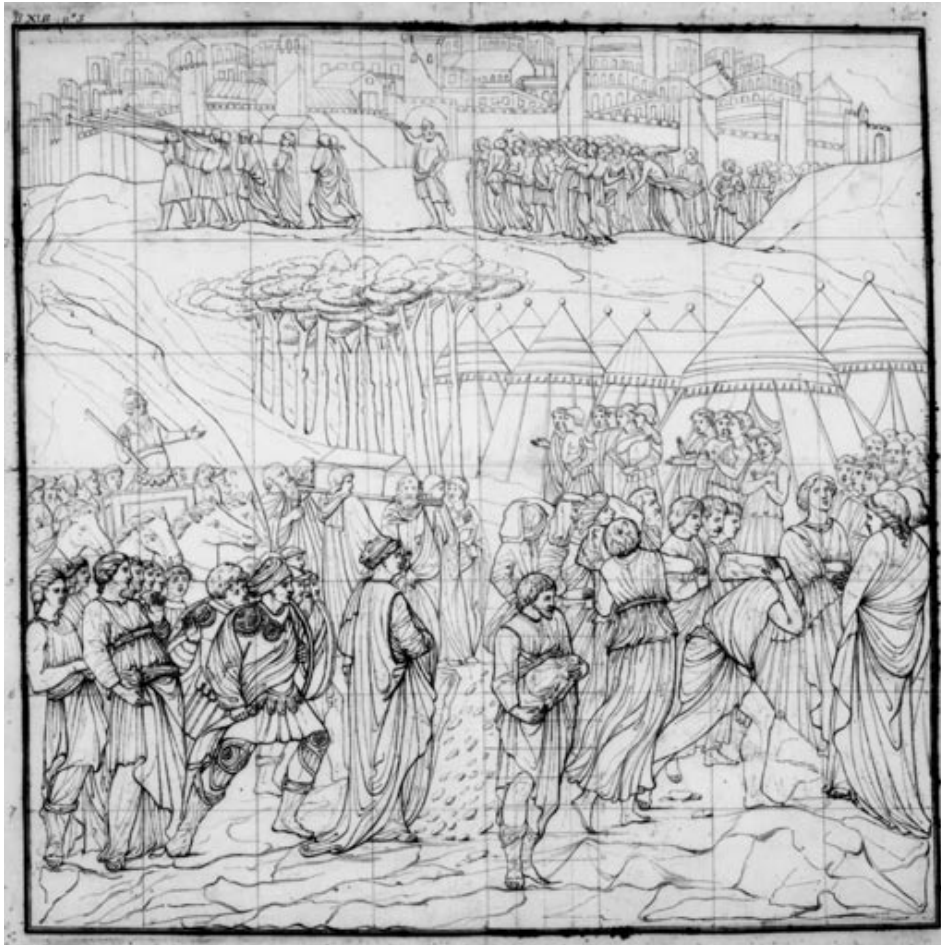
La présence de Giovan Battista Dellerà parmi les collaborateurs à l'*Histoire de l'Art* a été mise en évidence pour la première fois par Loyrette, qui lut le nom de l'artiste lombard sur le dessin conservé au fol. 85v du *Vat. lat. 9840* (Loyrette, 1980, p. 41, 51).

Le présent dessin, qui reproduit l'un des panneaux du battant de droite de la Porte du Paradis de Ghiberti (*Josué et la chute des murs de Jéricho*), fait partie de ceux, rendus publics par Loyrette, qui furent ensuite analysés par Emilia Calbi. Celle-ci estime qu'il ne s'agirait pas d'originaux de Dellerà, mais plutôt de copies exécutées à partir de ses dessins par Gian Giacomo Machiavelli (Calbi, 1986). Les originaux de Dellerà, six au total, se trouvent au musée municipal de Treviglio et au cabinet des dessins et estampes du château Sforza de Milan, et reproduisent les mêmes motifs de la Porte du Paradis. Le fait que les originaux aient été réalisés sur papier calque confirme, selon Emilia Calbi, l'hypothèse selon laquelle ils auraient été exécutés en vue de la transposition inversée sur la plaque (Calbi, 1997, p. 56).

Il n'est du reste pas inhabituel de trouver dans le fonds Seroux des copies tirées de dessins qui restaient entre les mains de leurs auteurs. Il est en tout cas important de souligner que Dellerà participa activement à la campagne pour l'*Histoire de l'Art*, en particulier lors de son premier séjour à Florence, en 1789, au cours duquel on trouve l'artiste investi dans une intense activité de copiste, très documentée (Calbi, 1997, p. 56; Buonincontri, 2000, p. 20). Il est sans doute, de tous les collaborateurs de l'*Histoire de l'Art*, celui qui interprète le mieux le nouveau langage au simple trait linéaire imposé par les exigences éditoriales.

Comme on peut le lire dans l'*Histoire de l'Art*, le dessin fut gravé en 1790 (*Histoire de l'Art*, vol. II, p. 79, n. c), date indiquée par Seroux pour souligner l'antériorité de sa gravure par rapport aux reproductions ultérieures et renommées de la porte de Ghiberti qu'il cite ponctuellement. Parmi celles-ci, il signale en particulier l'œuvre d'Iwanowitsch, *Die Thueren des Battisteriums zu Florenz von Lorenzo Ghiberti* (Rome, 1798), où sont gravés tous les détails de la porte « d'après les plâtres que possédait la célèbre Angelica Kauffmann, dont les talents et les vertus exciteront de longs regrets ».

Bibl. : Calbi, 1986, p. 121, fig. 85a.



Vat. lat. 9840

fol. 85v, d'après Giovan Battista Dellerà (Treviglio 1765 – Florence 1799), *Grand bas-relief en bronze, exécuté par Lorenzo Ghiberti, pour l'une des faces de l'urne ou châsse de St. Zenobio*, d'après Ghiberti, Florence, encre sur papier blanc, 32 x 108 cm. Annotations, en haut au centre : « San Zenobio che resuscita un ragazzo »; en bas à gauche : « Del. Gio : Battista Dellerà milanese » « copia »; en bas au centre : « Lorenzo Ghiberti. Bassorilievo di bronzo in Firenze ». Dessin préparatoire pour la planche XLII, vol. IV, n° 5 (*Détails des bas-reliefs de la porte du baptistère de Florence*).

Il s'agit très probablement d'une copie d'un dessin réalisé par Dellerà au cours de son séjour florentin de 1789 (Calbi, 1986, p. 122). Un fragment très endommagé d'un calque exécuté par le peintre de Treviglio sur le même sujet, à savoir la scène de *Saint Zanobi resuscitant un enfant* d'après le reliquaire du saint dans le Dôme de Florence, se trouve en effet au château Sforza de Milan (inv. E 27/3).

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 41, fig. 2; Nenci, 2000, p. 140.



Vat. lat. 9840

fol. 87v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Julien de Médicis, duc de Nemours*, encre et aquarelle sur papier blanc, 21,8 x 16,5 cm. Annotation : « Drawn & finished from the original; Florence, Feb. 21. 1792. W.Y. O. ». Dessin préparatoire pour la planche XLVII, vol. IV, n° 4 (*Autres ouvrages de sculpture, par Michel-Ange Buonarroti. XVI^e siècle*).

Cette feuille fait partie du premier groupe de dessins exécutés par le dessinateur et collectionneur anglais William Young Ottley pour les planches de l'*Histoire de l'Art*. Ottley a signé assez systématiquement ses premiers dessins, y apposant de plus la date précise de réalisation, dans le cas présent le 21 février 1792, c'est-à-dire durant son premier séjour à Florence.

La statue de Julien de Médicis est reproduite d'un point de vue latéral et fortement surbaissé, ce qui en exalte la tension héroïque, comme le souligne Emilia Calbi (Calbi, 1986, p. 124).

Il existe une copie de ce dessin à l'encre et au simple trait linéaire (*Vat. lat. 9840*, fol. 87v) que Emilia Calbi estime être une traduction en langage "agincourtien" du dessin de Ottley, réalisée par Machiavelli. Il me semble au contraire que la paternité du dessinateur anglais peut être confirmée également pour cette seconde version, révisée conformément aux exigences éditoriales, mais qui conserve néanmoins une qualité de trait et un sens de l'interprétation du monument étrangers à la manière de Machiavelli. Il semble donc, comme cela se produisit pour de nombreux autres dessins préparatoires de l'*Histoire de l'Art*, que le même auteur ait produit deux versions de son dessin, la première, réalisée sur place, dans un style plus personnel, soucieux du clair-obscur et des rendus chromatiques de la lumière, et la seconde, tirée sans aucun doute de la précédente, plus adaptée aux reproductions des planches gravées.

Les dessins du fonds Seroux semblent constituer l'unique témoignage du voyage de Ottley à Florence en 1792, ignoré jusque dans l'étude la plus récente sur ce séjour en Italie (Ingamells, 1997, p. 728).

Bibl. : Calbi, 1986, p. 124



Vat. lat. 9840

fol. 88v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *La Vierge tenant, étendu sur ses genoux, le corps du Christ descendu de la croix*, encre sur papier blanc, 20,5 x 16 cm. Annotation, en bas au centre : « sketched from the original in S. Peters April 10th 1792 ». Dessin préparatoire pour la planche XLVII, vol. IV, n° 5 (*Autres ouvrages de sculpture, par Michel-Ange Buonarroti. XVI^e siècle*).

De retour à Rome, en avril 1792, Ottley poursuivit sa campagne de documentation des œuvres de Michel-Ange pour le compte de Seroux. Il utilisa cette fois directement la reproduction à simples contours, sans éliminer pour autant totalement le clair-obscur. Au fol. 89r du même *codex*, est conservée une réplique du dessin, exécutée au crayon par Machiavelli, dont on peut constater l'extrême distance technique et conceptuelle d'avec les interprétations de l'œuvre de Michel-Ange par Ottley.

Dans ce cas aussi, tout comme pour les portraits des tombes médicéennes, Ottley adopte un point de vue surbaissé de la statue afin de conférer plus de solennité et de majesté au monument.



Vat. lat. 9840

fol. 88v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Laurent de Médicis, duc d'Urbino*, encre et aquarelle sur papier blanc, 20,1 x 13,6 cm. Annotation : « Drawn and finished from the original; Florence Feb. 15. 1792 WO ». Dessin préparatoire pour la planche XLVII, vol. IV, n° 6 (*Autres ouvrages de sculpture, par Michel-Ange Buonarroti. XVI^e siècle*).

Le dessin est daté et signé du 15 février 1792 et a donc été réalisé quelques jours avant celui de la tombe de Julien (21 avril) reproduit *supra* (voir p. 232-233). Ici aussi, Ottley choisit un point de vue très surbaissé et latéral, afin de reproduire presque frontalement le visage absorbé du duc d'Urbino.

Il est aussi conservé de ce dessin une version remaniée en fonction des exigences éditoriales de l'*Histoire de l'Art*, au simple trait (*Vat. lat. 9840*, fol. 88v), qui doit être également attribuée à Ottley.



Vat. lat. 9840

fol. 89r, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Pietà*, d'après Michel-Ange, encre noire sur papier blanc, 29,1 x 22,9 cm. Annotation : « Sketch'd from an unfinished group by M. Ang. Behind the altar in the Duomo Florence. Feb 14 1792 WO ».

La première œuvre que le jeune William Young Ottley dessina au cours de son séjour à Florence en 1792 fut la *Pietà* du Dôme. L'utilisation d'une technique simplifiée, à l'encre seule, bien que restant attentive aux dégradés du clair-obscur, démontre qu'il travaillait très probablement déjà en vue d'une reproduction gravée pour les planches de l'*Histoire de l'Art*.

Dans la reproduction de la *Pietà* du Dôme, la nouvelle syntaxe du dessin se conjugue avec l'admiration de Ottley pour Michel-Ange, qui guida ses premières expériences artistiques. Comme dans les feuilles, reproduites *supra*, exécutées à Florence et à Rome au cours des jours suivants, Ottley exalte ici le caractère monumental et dramatique de l'œuvre, non seulement par son choix de point de vue, mais aussi par la spécificité de sa restitution technique, première tentative de mise au point du langage qu'il adoptera par la suite pour la reproduction de la peinture des " primitifs " de Toscane et d'Ombrie.



Vat. lat. 9846

fol. 6v, Pierre David Humbert de Superville [d'après ?] (La Haye 1770 – Leyde 1849) ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Panneau de la porte du Baptistère de Andrea Pisano*, encre noire sur papier blanc, 17,6 x 23,5 cm. Annotations, en haut à gauche, à l'encre : « on one of the gates to the baptistery of Florence from the design of Giotto »; à gauche : « Firenze, Porta di S. Giov. Battistero. Andrea Pisano dal disegno di Giotto ».

Comme de nombreux dessins réalisés entre l'Ombrie et la Toscane et conservés dans le matériel préparatoire pour l'*Histoire de l'Art* exclu de la publication, cette feuille est difficile à attribuer. On sait que Ottley, Humbert de Superville et Tommaso Piroli se trouvaient, en 1798, dans la cité toscane (Previtali, 1962, p. 41-43; Winkel, 1997, p. 18). La double inscription en anglais et en italien pourrait faire pencher en faveur d'une attribution au dessinateur anglais, même si le rendu particulièrement synthétique de la *Naissance du Baptiste*, figurant à l'avant-dernier registre du battant de droite de la porte du Baptistère d'Andrea Pisano, se rapproche davantage du savoir-faire des dessins de Humbert de Superville. L'étude approfondie de la porte par ce dernier est attestée par le dessin de la planche XI de la publication de Ottley en 1826, *A Series of plates*, et par un nombre important de dessins actuellement conservés à Venise (Perissa Torrini, 1994, p. 45-47) auxquels cette feuille semble étroitement apparentée.

Ici le cadre polylobé n'est plus qu'une délimitation " en style " de la scène, perdant ainsi totalement son épaisseur et sa fonction décorative. Les personnages sont simplifiés, réduits à leurs lignes essentielles et leurs traits sont rendus par de simples lignes expressives.

Bien que différents des dessins conservés à Venise, dont le fond clair n'est pas hachuré à l'encre, ils proposent une lecture identique de l'œuvre d'Andrea Pisano. Il semble que Humbert de Superville ait tiré de ses dessins des copies pour Seroux, choisissant un langage encore plus simplifié, qui pouvait lui paraître plus adapté à la reproduction sur cuivre. Le même processus avait été suivi pour les dessins des bas-reliefs des pilastres de la façade du Dôme d'Orvieto. Mais on ne peut pas exclure que Ottley, se conformant de façon exemplaire au style de son collègue, ait exécuté lui-même certaines copies des dessins de Humbert de Superville et les ait envoyées à Seroux, qui les écarta néanmoins de la publication.

on one of the gates to the Capitulum Firenze
from the design of Giotto.

Group Porta S. Giovanni Bologna

Andrea Pisano del disegno di Giotto



Vat. lat. 9846

fol. 6v, Pierre David Humbert de Superville [d'après ?] (La Haye 1770 – Leyde 1849), ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Sculptures de la façade du Dôme d'Orvieto*, encre noire sur papier blanc, 17,5 x 23,4 cm. Annotation, en haut à droite : « Nic Pisano ».

Comme le dessin précédent, le groupe de feuilles réalisées à Orvieto en 1792 pose de complexes problèmes d'attribution. Encore une fois, comme tous les dessins de la façade du Dôme d'Orvieto conservés dans le *Vat. lat. 9846*, parmi le matériel écarté de la publication de la section *Sculpture*, cette feuille peut être rapprochée des dessins aujourd'hui connus de Humbert de Superville. Le jeune artiste hollandais s'était rendu en Ombrie en compagnie de Ottley, avec qui il fera également un second voyage en Toscane en 1798, et de son compatriote, le célèbre John Flaxman. Plus que par les fresques de Signorelli qui, en tant que " maître " de Michel-Ange, avait attiré les jeunes artistes dans la petite ville d'Ombrie (Previtali, 1962), le Hollandais était intéressé par les sculptures de la façade de Maitani et de ses collaborateurs, attribuée à l'époque à Nicola Pisano. Cet intérêt est confirmé par un grand nombre de dessins actuellement conservés à l'Accademia de Venise (Perissa Torini, 1991, p. 22-27). Certaines différences avec les dessins de Humbert de Superville, comme le fond, ici hachuré à l'encre alors qu'il est laissé en blanc dans les dessins de Venise, et le rendu peut-être plus schématique des expressions des personnages des scènes religieuses font néanmoins pencher pour une exécution par Ottley, profondément influencé par la manière de son collègue. Il n'est d'ailleurs pas exclu qu'il ait directement copié certains dessins réalisés par Humbert de Superville.

La scène reproduite ici, attribuée à Nicola Pisano, figure au troisième registre, à droite du quatrième pilastre.



Vat. lat. 9846

fol. 7r, Pierre David Humbert de Superville [d'après ?] (La Haye 1770 – Leyde 1849), *La Grammaire et la Rhétorique*, d'après la Fontana Maggiore de Pérouse, encre noire sur papier blanc, 17,3 x 23,6 cm. Annotation, en haut à droite, à l'encre : « Giovanni Pisano a Perugia ». Autres dessins au fol. 17r.

La comparaison entre ce dessin et une feuille de la main de Humbert de Superville, composée à Pérouse en 1793 et actuellement conservée à l'Accademia de Venise (inv. 1292; Perissa Torrini, 1991, p. 35, n° 28), a conduit Henry Loyrette à identifier pour la première fois la main du dessinateur hollandais dans le fonds Seroux (Loyrette, 1980, p. 48).

Les deux figures allégoriques ici reproduites se retrouvent à l'identique dans la partie inférieure de la feuille de Venise, qui représente diverses sculptures de la Fontana Maggiore de Pérouse, toutes numérotées et rattachées à Giovanni Pisano. La composition particulière du dessin vénitien a amené Anna Maria Petrioli, bien avant la découverte de la présente feuille par Loyrette, à le considérer comme « una tavola sintetica, quindi, di scultura medievale, già pronta per essere incisa ad uso di un'opera del tipo della *Histoire de l'Art par les Monumens* di J. B. Seroux d'Agincourt » (Petrioli Tofani, 1964, p. 20). Et, de fait, il est improbable que Humbert de Superville n'ait pas eu à l'esprit, alors qu'il composait son dessin, les planches déjà gravées depuis une décennie pour l'*Histoire de l'Art*, que Seroux conservait dans son cabinet et qu'il montrait non seulement aux érudits et aux connaisseurs, mais certainement aussi à ses collaborateurs, pour leur indiquer la méthode à suivre dans la reproduction des monuments.

Mais la présence dans le fonds Seroux d'autres dessins qui peuvent apparemment être attribués à Humbert de Superville, quoique sans certitude absolue, laisserait penser que cette feuille est ou bien une reproduction exécutée par l'artiste de l'un de ses dessins ou bien une copie « à la manière de » réalisée par Ottley. Un second dessin des sculptures de la Fontana Maggiore, présentant les mêmes caractéristiques, est conservé dans le *Vat. lat. 9846*, au fol. 18r. Là aussi le personnage de droite semble tiré du dessin de Humbert de Superville, tandis que, à gauche, on aperçoit un épisode, *Ève offrant la pomme à Adam*, qui ne figure pas sur la feuille de Venise.



Vat. lat. 9846

fol. 12r, Ruffillo Righini (Forlimpopoli 1757 – v. 1833), *Détails sculptés de St-Étienne de Bologne*, encre et aquarelle sur papier blanc, 27,5 x 20,2 cm. Annotation, en haut à droite, à l'encre : « Calv. A S. Stef. di Bol. XI ».

Avec la feuille conservée dans le *Vat. lat. 9840*, au fol. 49r, reproduite *supra* (voir p. 218-219), celle-ci représente le second côté de la chaire du XIII^e siècle de l'église du Saint-Sépulcre, annexée à l'église de Santo Stefano, à Bologne. Les deux dessins peuvent être attribués à Ruffillo Righini, auteur de la campagne de documentation réalisée pour Seroux en 1779 dans le complexe de Santo Stefano. Rendu de façon plus vibrante et pittoresque que le premier, il a été totalement écarté de la publication.

Les deux feuilles témoignent de façon assez complète de l'état de la chaire à la fin du XVIII^e siècle, alors que la localisation actuelle, contre l'édicule du calvaire, est le fruit des restaurations drastiques de la totalité du complexe à la fin du XIX^e siècle, au cours desquelles les parties manquantes des sculptures furent comblées au plâtre et à la chaux (Serchia, 1987, p. 126-127). La reconstruction arbitraire du monument aurait dû être signalée et justifiée par une inscription, comme le souhaitait Rubbiani, mais aucune plaque ne fut jamais posée.

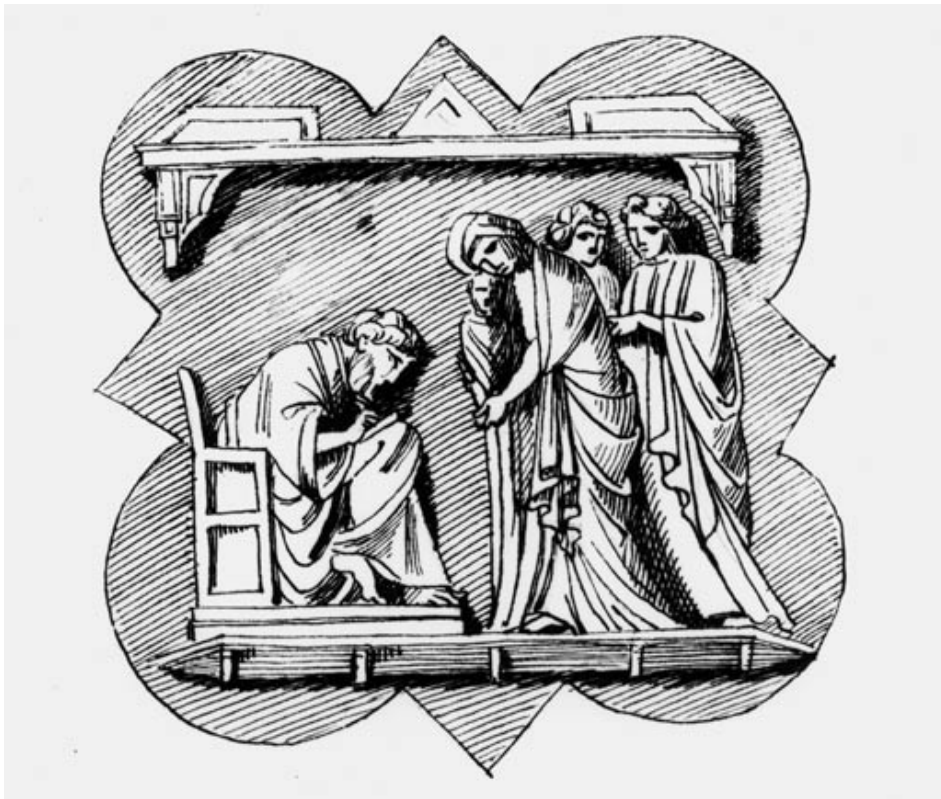
Dans les dessins du fonds Seroux, qui nous restituent un monument à peu près intègre et bien conservé, la colonne qui soutient l'angle de la chaire est décorée d'un chapiteau sculpté alors que, au cours des travaux, on en monta un en brique, recouvert d'enduit, qui reproduisait le chapiteau pourtant encore existant à l'époque. Du reste, à la fin du XIX^e siècle, la chaire semblait déjà très remaniée. D'après le dessin il semble en outre qu'elle ait été soutenue par deux colonnes et non une seule.



Vat. lat. 9846

fol. 17r, Pierre David Humbert de Superville [d'après ?] (La Haye 1770 – Leyde 1849) ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Panneau de la porte du Baptistère de Andrea Pisano*, encre noire sur papier blanc, 17,5 x 23,4 cm. Annotations, en haut à gauche : « of the same gate. from the design of Giotto »; en haut à droite : « Andrea Pisano dal disegno di Giotto ».

Comme la feuille conservée dans le *Vat. lat. 9846*, au fol. 6v (pour son attribution, voir notice *supra*, p. 242-243), ce dessin fut certainement exécuté en 1798, année pendant laquelle la présence à Florence de William Young Ottley et Humbert de Superville est attestée. On voit ici la reproduction du panneau du cinquième registre du battant de gauche de la porte d'Andrea Pisano, représentant *L'imposition du nom du Baptiste*.



Vat. lat. 9846

fol. 17r, Pierre David Humbert de Superville (La Haye 1770 – Leyde 1849) ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Détail de la façade du Dôme d'Orvieto*, 17,5 x 16,8 cm. Annotation, en haut à droite : « Orvieto, [~~Nie~~] Agostino e Agnolo Pisano ».

Ce dessin, qui reproduit un des personnages du registre inférieur du troisième pilastre de la façade du Dôme d'Orvieto, est sans doute parmi ceux qui posent le plus de problèmes d'attribution.

Daté avec certitude de 1792, année du voyage en Ombrie auquel participèrent, entre autres, Humbert de Superville et William Young Ottley, le dessin est difficile à attribuer en raison de ses affinités aussi bien avec une feuille de la main de l'artiste hollandais reproduisant *Abraham endormi*, également tirée du troisième pilastre (Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 1291; Perissa Torrini, 1991, p. 24-25, n° 11), qu'avec une autre feuille de Ottley consacrée aux mêmes sculptures, et rendue publique par Previtali (Londres, Victoria and Albert Museum; Previtali, 1962, fig. 35b).

À cette date, les deux artistes sont donc occupés à reproduire les mêmes œuvres, en se pliant aux règles d'un même langage, ce qui rend toute distinction très complexe. Par rapport au dessin de Humbert de Superville conservé à Venise, et que Anna Maria Petrioli considère comme l'« esemplare più affascinante e significativo di questo gruppo di studi dai rilievi orvietani, grazie alla sottile intelligenza e alla penetrante sensibilità con cui il suo autore, qui più che altrove, ha saputo cogliere la greve chiusura formale di gusto ancora romantico della figura, l'incisivo andamento dei panneggi a pieghe replicate o infine il sapiente adattarsi della forma alla morfologia del terreno circostante » (Petrioli Tofani, 1964, p. 23), cette feuille exprime peut-être une compréhension plus superficielle du langage plastique de la façade d'Orvieto, ce qui inciterait plutôt à l'attribuer au dessinateur anglais. Ce dernier semble en effet toujours plus intéressé par une restitution fluide et linéaire des monuments, exaltant leurs qualités de simplicité et d'élégance plutôt que leurs volumes et leur expressivité.



Vat. lat. 9846

fol. 17v, Carlo Cencione (actif à Orvieto, fin du XVIII^e siècle), *Détails sculptés de la façade du Dôme d'Orvieto*, encre noire sur papier blanc, 28 x 47,2 cm. Annotation, en bas au centre, à l'encre : « Nicola Pisano nella facciata del Duomo d'Orvieto ».

Ce dessin tiré de la façade du Dôme d'Orvieto, qui se distingue de ceux déjà étudiés, fut réalisé par le dessinateur local Carlo Cencione, qui suivit par la suite Ottley et Humbert de Superville à Pérouse. Cencione connaissait déjà très bien le monument, puisque Guglielmo Della Valle l'avait chargé de réaliser au trait des dessins des sculptures de la façade pour sa *Storia del Duomo di Orvieto* (Della Valle, 1791). Il exécuta d'ailleurs probablement une réplique tirée de ses précédents dessins.

Toutefois, Seroux n'utilisa pas cette feuille pour la planche XXXII du volume IV de l'*Histoire de l'Art* qui comportait les sculptures d'Orvieto; il fit directement calquer par Machiavelli la gravure de la même scène, *Dieu donne la vie à Abraham*, qui avait paru dans les volumes de Della Valle. Le calque de la planche, où par rapport à ce dessin ne manquent que les figures des anges au vol suspendu, à gauche, est en effet conservé dans le *Vat. lat. 9840*, au fol. 59r, parmi le matériel gravé.

Le dessin ici reproduit a en revanche été gravé, avec tous ses détails, dans le volume publié par Ottley en 1826, *A Series of plates* (Ottley, 1826, pl. VI), avec le commentaire suivant : « C. Cencione dis. 1793, T. Piroli inc. » Signée par Piroli, la gravure fut exécutée aux frais de Ottley avant son départ de Rome, ce qui provoqua le ressentiment de l'historien d'art français (Miarelli Mariani, 2002, p. 8-11). L'Anglais devait donc avoir tiré un calque du dessin de Cencione avant de le remettre à Seroux d'Agincourt.

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 50, fig. 19.



Vat. lat. 9846

fol. 68r, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Monument funèbre de Grégoire XI*, encre et aquarelle sur papier blanc, 35,4 x 26 cm. Annotation : « S. Francesco in Campo Vaccino. Roma ».

Ce dessin aquarellé, exécuté par Machiavelli dans l'église de Santa Francesca Romana, à Rome, représente une œuvre peu connue et, aujourd'hui encore, rarement reproduite : le monument funèbre de Grégoire XI, conçu par Pietro Paolo Olivieri en 1584 et placé dans l'église en 1589. Olivieri réalisa le monument en marbres polychromes, conformément aux souhaits du Sénat Romain, en l'honneur de Pierre Roger de Beaufort, qui sous le nom de pape Grégoire XI (1370 – 1378) rétablit la papauté à Rome (Coppetti, 1999, p. 174). Tout en s'efforçant d'adopter une technique plus picturale, Machiavelli ne renonce pas à son habituelle restitution analytique du monument, reproduisant, à droite et légèrement agrandie, la signature du sculpteur dans les mêmes caractères que l'original, et copiant exactement, bien qu'à des dimensions réduites, l'inscription du soubassement. Même la scène centrale de la sculpture, représentant le retour de Grégoire XI d'Avignon à Rome en 1377, est parfaitement lisible dans tous ses détails.

Réalisé à une date postérieure aux limites chronologiques choisies par Seroux, le monument fut écarté de la publication.



Vat. lat. 9846

fol. 92v, Laurent Blanchard (Valence 1762 – Paris 1819), *Monument à Carlo, Roberto et Riccardo da Saliceto*, encre et aquarelle sur papier blanc, 23 x 27 cm. Annotation, en haut à gauche : « B. S. mart. m. 1403 », à droite : « XV ».

Le dessin peut être attribué pour des motifs stylistiques à Laurent Blanchard, auteur d'un nombre important de reproductions d'œuvres bolonaises pour l'*Histoire de l'Art* à la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit du monument funèbre élevé à la mémoire de Carlo, Roberto et Riccardo da Saliceto, conservé à l'époque à San Martino Maggiore, à Bologne, et dont les fragments se trouvent depuis 1882 au Museo Civico, devenu par la suite le Museo Civico Medievale, du palais Ghisilardi-Fava. Réalisé conformément au testament de Carlo di Roberto da Saliceto avant 1403 (Supino, 1910, p. 21), il s'agit d'un monument peu étudié, récemment rapproché du cercle des Delle Masegne (Grandi, 1987, p. 142; Romano, 1987, p. 277; Medica, 1989, p. 30). Le dessin, qui, bien que partiel, constitue la seule représentation de l'arche au XVIII^e siècle, montre une disposition des ensembles sculptés différente de l'actuelle. Le monument qui devait, en vertu des dispositions testamentaires, avoir été érigé près de l'autel majeur de l'église, fut probablement déplacé de son emplacement primitif dès 1669, au cours des travaux de restauration du chœur. En 1723, Orlandi le signale en effet près de la première chapelle de la nef de gauche (Medica, 1989, p. 28). On considère généralement qu'il fut transporté dans le cloître en 1819, en même temps que d'autres monuments funéraires présents dans l'église, mais il semble pourtant qu'il s'y trouvait déjà lorsque Seroux le fit reproduire. Dans une note de sa main, consacrée à toutes les œuvres sculptées qu'il avait fait reproduire, on peut lire : « S. Martens, Cloître (à droite : " voir ma notte Z 63 ") : le tombeau du jeune seign. Flamand. Les 2 des professeurs lisans. Le 1 de 1403 le 2 del 1502... » (*Vat. lat.* 9846, fol. 101r). Blanchard ne le dessina donc pas dans sa position d'origine, mais il n'est pas impossible que la disposition qu'il reproduit soit plus proche de l'ancienne. Sur son dessin, on reconnaît le personnage de Roberto da Saliceto, représenté en chaire et en vêtement de docteur, s'adressant à des étudiants assis à sa gauche sur des bancs pour écouter la leçon. Blanchard ne dessina pas la seconde chaire, celle de Riccardo, dont la représentation ne nous est pas parvenue, et il est très probable qu'elle ait été déjà perdue à cette date. L'arche avait déjà subi de graves dommages au cours du tremblement de terre de 1504; quant à Oretti, il la signale comme très fragmentaire en 1787, à l'époque même où Blanchard la reproduisait (Medica, 1989, p. 28).

Une copie du dessin, également exécutée par Blanchard au simple trait, est conservée sur cette même feuille 92v du *Vat. lat.* 9846. Cette feuille est mentionnée dans une seconde liste des « monumens par siècles », qui enregistre toutes les œuvres reproduites qui ne furent pas gravées ensuite : « S. Martino Maggiore di Bologna Deposito d'un Dottore 1403 » (*Vat. lat.* 9846, fol. 74 r).



Vat. lat. 9846

fol. 94v, Laurent Blanchard (Valence 1762 – Paris 1819), *Vierge à l'Enfant*, encre et aquarelle sur papier blanc, 26 x 20 cm. Annotations, en haut : « B. S. Martens »; en bas : « MICHAELIS AYGVAN OPVS ».

La sculpture fut dessinée par Blanchard dans les années 1780 dans le cloître de l'église de San Martino Maggiore, à Bologne, comme en témoigne l'annotation de Seroux, au crayon, dans la partie supérieure de la feuille. On en ignore la localisation actuelle.

Comme souvent sur les dessins du fonds graphique de Seroux, on trouve ici, une reproduction de l'inscription qui figurait probablement à l'arrière de la statue : « MICHAELIS AYGVAN OPVS ». Le dessin est signalé, avec la mention marginale « copiés » dans une liste manuscrite des dessins de sculpture : « dans ce cloître de S. Martens : la petite statue du docteur Ayguanis, sculpteur et lecteur de son ordre et doct. à Paris mort en 1400 » (*Vat. lat.* 9846, fol. 101r).

Une tradition locale insistante attribue une activité de sculpteur à Michele Ayguani, carme théologien et général de son ordre entre 1381 et 1386, mort précisément en 1400 (Medica, 1992, p. 11-30). Selon Ghirardacci, ensuite repris par de nombreux auteurs, de Melloni à Oretti, Michele Ayguani « fu dotato di molte scientie, & anco della Scoltura eccellentissimo, e di sua mano hoggidi anche si veggono due lapide d'intaglio, una vanti la Cappella dell'altare maggiore in San Martino, e l'altra è nel chiostro di detto Monasterio di marmo bianco, dove sono scolpite trè figure, cioè della Madonna, le altre due furono rubate, rompendo le grate di ferro, dove erano conservate » (Ghirardacci, 1657, vol. II, p. 516). On a voulu, de façon assez improbable, reconnaître dans l'une des deux plaques sa pierre tombale, conservée à l'origine devant le maître-autel de l'église et, à partir de 1669, dans le cloître des morts (Grandi, 1981, p. 185). Bien que la critique contemporaine s'accorde à ne pas prêter foi à cette tradition, il reste probable qu'Ayguani ait accordé une grande attention à la sculpture et à la production artistique de son époque. Bruno Breveglieri, qui a analysé sa pierre tombale et le monument funéraire de ses parents, Stefano et Giacoma Sereni, également à San Martino, en souligne certains détails qui le conduisent à faire l'hypothèse d'un investissement direct d'Ayguani dans leur réalisation matérielle, surtout celle du monument de ses parents dont le carme pourrait avoir fourni des modèles d'inscription (Breviglieri, 1989, p. 22-23). Le nom d'Ayguani est d'ailleurs mentionné dans le testament de Carlo di Roberto da Saliceto à propos de l'érection de son monument funèbre, aujourd'hui au musée municipal médiéval de Bologne. Le tombeau, écrit-il, serait construit « secondo e come piacerà al prelodato Maestro Michele » (Medica, 1989, p. 30). On ne s'étonnera donc pas que le nom du carme ait été directement associé à une activité productive dans le domaine de la sculpture et l'on ne peut exclure, faute d'une connaissance directe de l'œuvre dessinée par Blanchard, que l'inscription qui attribue la *Vierge à l'Enfant* à Ayguani ait été ajoutée plus tard, sur la base d'une tradition désormais bien ancrée. Le dessin pourrait éventuellement reproduire la statue de la *Vierge* mentionnée par Ghirardacci.

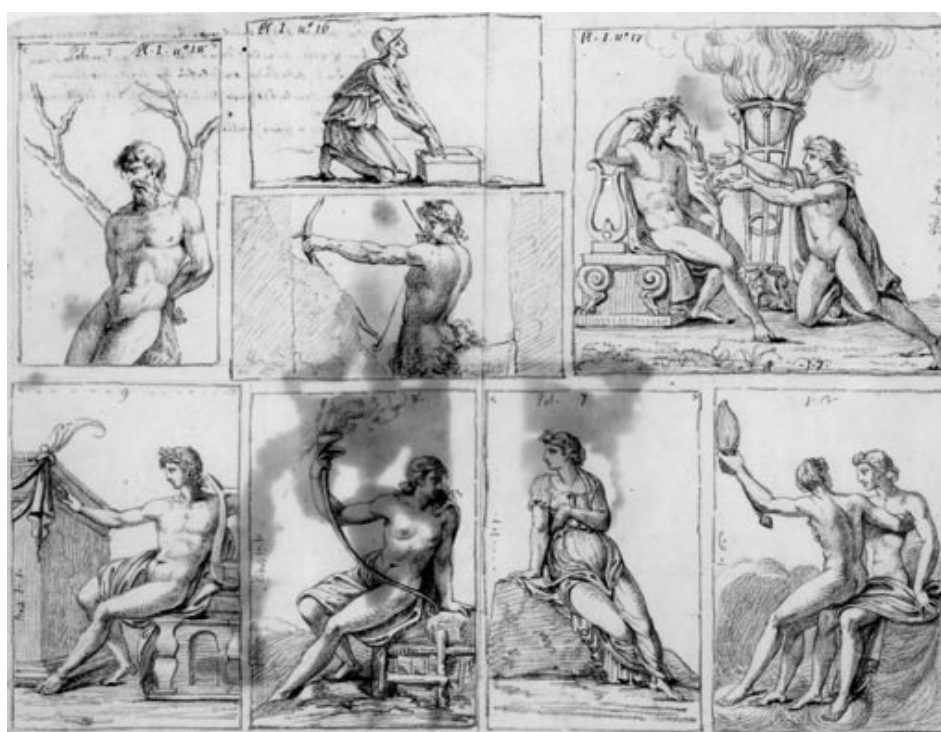


3. PEINTURE

Vat. lat. 9841

fol. 1r, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Fragments de peinture antique, coloriés au naturel sur un fond doré*, 8 fragments provenant de la collection de Seroux d'Agincourt, sanguine sur papier blanc, 29,9 x 39,5 cm. Annotation, au revers, à la plume : « on croit ces peintures trouvées au commencement du XVIII^e siècle dans des chambres souterraines près du t. de la paix ou à la fin du siècle précédent... » Dessins préparatoires pour la planche I, vol. V, n^o 16, 17 et 18, en partie inutilisés (*Choix de quelques unes des meilleures peintures antiques qui soient parvenues jusqu'à nous*). Calques au fol. 2r.

Les tableaux reproduits sur le dessin de Machiavelli, « coloriés au naturel sur un fond doré », faisaient partie de la collection personnelle de Seroux, qui les donna en 1802 au musée de Paris : « cet établissement n'ayant encore alors reçu aucun échantillon des peintures d'Herculanum, je pensai que les curieux y pourraient voir avec intérêt celles-ci, qui ne leur cèdent en rien pour la correction du dessin, la conservation du coloris, et surtout pour la composition » (*Histoire de l'Art*, vol. III, *Peinture*, p. 2). Seroux avait acquis sur le marché romain ces fragments de fresque qui étaient supposés provenir de l'Hospice de mendicanti, où ils auraient été trouvés vers 1740 près du Temple de la Paix; mais en réalité il s'agit de faux (*Les donateurs du Louvre*, Paris, 1989, p. 322). Seuls les trois cadres supérieurs du dessin furent gravés.



Vat. lat. 9841

fol. 36v, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Portrait de Pietro Luzi*, crayon sur papier blanc, 20 x 16 cm. Annotation, en bas au centre : « Pietro Angelo Luzzi di anni 75. di Carpegna ». Dessin préparatoire pour la planche XII, vol. V, n° 2 (*Réunion de divers sujets peints à fresque dans les catacombes, ou exécutés sur le verre*).

Seroux note dans l'*Histoire de l'Art* : « Portrait de *Pietro Luzi*, chef des *cavatori*, ou fossoyeurs modernes, chargé de la recherche des corps saints dans les catacombes, qui me servit de guide dans les fréquentes visites que j'y fis en 1780, et pendant les années suivantes » (*Histoire de l'Art*, vol. III, *Peinture*, p. 9). Dans les premières années de son séjour romain, Seroux se consacra en effet à la visite des catacombes romaines aux côtés du « cavatore », ou « corposantaro », Luzi, en souvenir duquel il dédia ensuite une pensée que l'on peut lire sur le petit feuillet collé au-dessus du dessin : « La paix de son âme peinte sur son visage paraissait la récompense et l'effet de ses longs travaux au séjour de la paix éternelle. »

Le phénomène des « cavatori » ou « corpisanteri », né au XVII^e siècle à la suite des analyses menées par Bosio, se diffusa largement au siècle suivant.



Vat. lat. 9841

fol. 52r, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Le couronnement de la Vierge; mosaïque exécutée par Gaddo Gaddi, au dessous de la principale porte intérieure de l'église de Ste Marie del Fiore à Florence*, encre noire sur papier blanc, 22,2 x 22,3 cm. Dessin préparatoire pour la planche XVIII, vol. V, n° 14 (*Autres peintures en mosaïque, de Rome, de Venise, et de Florence; du X^e au XIV^e siècle*).

La mosaïque du *Couronnement de la Vierge*, sur la façade intérieure de Santa Maria del Fiore, que Seroux attribue à Gaddo Gaddi, comme l'avait proposé Vasari – qui la considérait comme « la più bella che fosse stata veduta ancora in Italia di quel mestiero » –, a récemment été rattachée à l'activité d'un certain « Francesco », mosaïste ayant également travaillé dans la cathédrale de Pise (Monciatti, 1999, p. 14-48).

Si l'on accepte l'attribution de ce dessin à Ottley, il peut être daté de 1798, année du séjour florentin du dessinateur anglais, en compagnie de Piroli et Humbert de Superville, et il est profondément marqué par le style de ce dernier.

Le dessinateur déforme certains détails, comme la tête de la Vierge, ici encadrée de cheveux soyeux rassemblés derrière ses épaules, alors qu'elle est couverte d'un voile sur la mosaïque. La couronne de la Vierge est elle aussi différente, sa décoration étant interprétée sur le dessin de façon résolument géométrique. Certaines divergences peuvent en outre être relevées dans la position des mains, ici plus composée, et dans les jeux de regard. Le Christ semble plus sévère et ses yeux se tournent vers la Vierge et non vers le ciel. Bien que non exempte de certaines omissions, la restitution des drapés est en revanche plus fidèle dans ses grandes lignes, en dépit d'une apparence plus stylisée et géométrique que dans la réalité. Ottley semble de plus interpréter la décoration des vêtements du Christ comme une couronne reposant sur le trône. Il est intéressé par la monumentalité des personnages, qu'il isole de leur contexte, ce qui explique l'absence des chœurs angéliques et des symboles des évangélistes. Enfin, il omet de restituer la décoration des trônes, qui pourtant apparaissent sur le dessin.

On peut considérer qu'il s'agit ici de l'une des toutes premières reproductions de l'œuvre, ensuite dessinée également par Ramboux (Monciatti, 1999, p. 40).

Vat. lat. 9843

fol. 29r, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Peintures à fresque, exécutées à Assise par Giunte de Pise; imitation du style grec. XIII^e siècle*, crayon et encre noire sur papier blanc, 36,4 x 23 cm. Dessin préparatoire final pour la planche CII, vol. V.

Il s'agit d'un dessin préparatoire mis au point par Machiavelli pour l'une des planches les plus connues de l'*Histoire de l'Art*, qui contribua de manière décisive à la redécouverte des fresques d'Assise. Les gravures, bien que publiées avec un net retard, montraient en effet des œuvres qui n'avaient jamais été reproduites jusqu'alors. Seroux écrit dans le commentaire de la planche : « Toutes ces peintures étaient inédites; j'en dois les dessins à un jeune peintre anglais, et j'en garantis l'exactitude, que j'ai vérifiée sur les lieux; je dois observer seulement qu'ici les contours ont plus de fermeté que dans les originaux, défaut qu'il est presque impossible d'éviter lorsqu'il s'agit de retracer d'aussi anciennes peintures, dont le tems et mille accidents ont altéré les linéamens » (*Histoire de l'Art*, vol. III, *Peinture*, p. 122). À la place des actuels n° 7 et 8, qui reproduisent un crucifix et une portion de fresque de l'église de Santa Maria degli Angeli à Assise, étaient prévus les visages de deux autres personnages féminins présents à la Crucifixion. Les deux nouvelles insertions apparaissent en bas, sous la forme de deux petits dessins déjà réduits aux justes dimensions, prêts à être collés sur la première version.

Bibl. : Spalletti, 1979, pl. 313.



Vat. lat. 9843

fol. 31r, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Christ en croix*, d'après Cimabue, Assise, basilique de Saint-François, crayon sur vélin, 58 x 51,5 cm. Dessin préparatoire pour la planche CII, vol. V, n° 5 (*Peintures à fresque, exécutées à Assise par Giunta de Pise; imitation du style grec. XIII^e siècle*).

Il s'agit ici d'un calque exécuté directement sur le visage du Christ de la *Crucifixion* du transept nord de la Basilique supérieure d'Assise. On peut lire sur un petit feuillet inédit conservé dans le *Vat. lat. 9849*, au fol. 33r : « Il sig. Otley Pittore Inglese a trovato delle altre pitture di Giunta in Assisi, e ne promette l'incisione. » Il s'agissait en réalité des fresques de Cimabue du transept, que l'Anglais “ redécouvrit ” au cours de son travail dans la basilique et qui étaient considérées à l'époque comme des œuvres perdues de Giunta. Dans *A Series of plates*, il raconte en effet comment il put déplacer pour quelques jours les toiles modernes qui les occultaient et en réaliser quelques dessins, plus tard gravés dans son livre (Ottley, 1826, pl. II-III).



Vat. lat. 9843

fol. 37v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Ensevelissement du Christ*, d'après le Maître de Saint-François, Assise, Basilique Saint-François, crayon sur vélin, 24,5 x 30,5 cm. Annotation, en haut à gauche : « greco, Assisi ». Dessin préparatoire pour la planche CV, vol. V, n° 23 (*Autres preuves de l'imitation du style grec, dans tous les genres de peinture, et durant toute la période de la décadence*).

Il s'agit d'une copie sur papier vélin du dessin réalisé par Ottley à Assise en 1793 d'après la fresque de l'*Ensevelissement du Christ* du Maître de Saint-François dans la Basilique inférieure. Le dessin original fut utilisé par l'Anglais pour une gravure exécutée à Londres en 1825 et publiée l'année suivante dans son recueil *A Series of plates* avec l'annotation suivante : « W.Y.O. ab. orig. 1793 del. et sc.t London pub. May 1st 1825 by W.Y. Ottley. Greek artist, the Master of Cimabue » (Ottley, 1826, pl. IV).



Vat. lat. 9843

fol. 37v, Ruffillo Righini [?] (Forlimpopoli 1757 – v. 1833), *Peintures grecques du XI^e au XII^e siècle, exécutées à fresque, à Bologne, dans la tribune de l'église de St. Étienne*, aquarelle sur papier blanc, 25 x 18 cm. Dessin préparatoire pour la planche CV, vol. V, n° 25 (*Autres preuves de l'imitation du style grec, dans tous les genres de peinture, et durant toute la période de la décadence*).

Cette feuille appartient à la campagne de dessin lancée en 1779 par Seroux dans l'église Santo Stefano, en collaboration avec le jeune architecte Ruffillo Righini, et qui documente l'état de l'édifice avant les restaurations " médiévalisantes " du XIX^e siècle. Le dessin présente un grand intérêt en tant que témoignage d'une partie des fresques de la coupole, publiées de façon partielle et à dimensions réduites dans l'*Histoire de l'Art*. Les peintures, datées par Lanzi du XII^e ou XIII^e siècle (Mondini, 2000, p. 334), furent détruites en 1803 pour laisser place à une nouvelle décoration réalisée par Filippo Pedrini et Giuseppe Terzi : seule une scène fut préservée, le *Massacre des Innocents*, redécouverte au cours des restaurations de 1878, actuellement conservée au musée de Santo Stefano et que Garrison date de 1255-1260 (Garrison, 1946). Selon Daniela Mondini, qui a par ailleurs avancé une hypothèse pour la reconstitution de l'iconographie du complexe pictural, le dessinateur « tentò di rinforzare lo stile primitivo delle pitture medievali, così che a una prima analisi dei disegni gli affreschi ci sembrano più antichi di quello che erano ».

La feuille peut être attribuée au même dessinateur qui reproduisit à Bologne la *Madonna del Monte* (voir p. 284-285) et qui en interpréta le style de façon assez correcte et fidèle. Il pourrait s'agir de Ruffillo Righini, qui réalisa certainement tous les dessins d'architecture et de sculpture à Santo Stefano.

Bibl. : Mondini, 2000, p. 336-337, fig. 15.



25

Vat. lat. 9843

fol. 59r, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Dieu crée l'homme, et le dote d'une âme*, d'après la Basilique Saint-François, Assise; crayon repassé à la plume, 23,5 x 35,5 cm. Annotations, en bas à gauche : « P. in fresco by Gio Cimabue in the upper church of S. Fr. Assisi. Figures larger than life »; en bas à droite : « Cimabue Assisi ». Dessin préparatoire pour la planche CX, vol. V, n° 2 (*Peintures, à fresque, de Cimabué, dans l'église de St. François, à Assise. XIII^e siècle*).

Outre l'annotation en anglais, attribuable à William Young Ottley, Seroux lui-même signale le dessinateur anglais comme l'auteur des dessins de cette planche : « les Peintures ci-dessus décrites se voient à Assise, dans l'église de St. François; elles sont l'ouvrage de Cimabué : les dessins ont été pris, sur les lieux, par M. Otley, jeune peintre anglais, dont j'ai déjà parlé » (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 128, n° 8). On reproduit ici la *Création de l'homme* de Jacopo Torriti, que Seroux et Ottley considéraient comme une œuvre de Cimabue. Comme le souligne Loyrette, sur la base d'une comparaison avec les reproductions de Michel-Ange réalisées quelques mois plus tôt par l'artiste anglais, celui-ci adhère désormais au style des « peintres primitifs », qu'il collectionnera par la suite avec passion. « La *Création de l'Homme* – écrit-il – est un parfait exemple de cette recherche de l'essentiel » (Loyrette, 1980, p. 49).

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 50, fig. 20.



Vat. lat. 9843

fol. 70v, Carlo Cencione [?] (actif à Orvieto, fin du XVIII^e siècle), *Visages d'après la vie de saint François*, Assise, Basilique supérieure, crayon sur vélin, 32 x 37 cm. Annotation, en haut au centre : « Giotto Assisi ». Dessin préparatoire pour la planche CXVI, vol. VI (*Peintures à fresque, de Giotto, dans l'église de St. François à Assise. XIV^e siècle*).

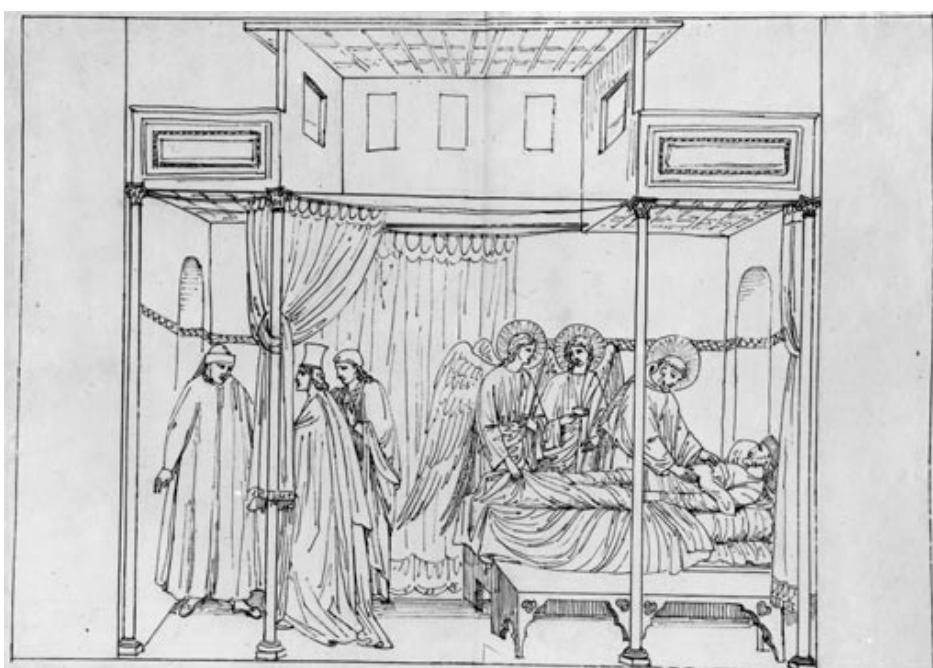
Le fonds du Vatican renferme quelques calques tirés des fresques consacrées à la vie de saint François de la Basilique supérieure d'Assise. Celui-ci représente deux visages de la *Confession de la femme ressuscitée* (« St François ressuscite une femme pour qu'elle se confesse; après quoi, elle meurt ») et fut expressément commandé par Seroux pour la planche CXVI, mais écarté par la suite. L'historien de l'art grava en fait seulement la scène d'ensemble dont ils sont tirés, au numéro 11 de la planche. Bien qu'il mentionne Ottley comme seul auteur des dessins des fresques d'Assise, la présence dans *A Series of plates* d'une gravure de Tommaso Piroli, d'après un dessin de Cencione en 1793, ayant pour sujet la même scène que celle dont sont tirés les visages (Ottley, 1826, pl. XVII : « Carlo Cencione del. ab. orig. 1793, Tommaso Piroli sc. ») pourrait laisser supposer la paternité de l'artiste orviétan.



Vat. lat. 9843

fol. 71v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *St. François guérit un habitant de Lerida en Catalogne, grièvement blessé et abandonné par les médecins*, Assise, Basilique supérieure, encre noire sur papier, 30,5 x 44,2 cm. Dessin préparatoire pour la planche CXVI, vol. VI, n° 8 (*Peintures à fresque, de Giotto, dans l'église de St. François à Assise. XIV^e siècle*).

Ottley est indiqué par Seroux comme l'auteur de ce dessin sur un petit billet collé sur la feuille : « pl. CXVI N.1 pl. Giotto. *dess. Ottley* ». Cette attribution est en outre confirmée par la planche XVI de la publication préparée par l'Anglais en 1826, *A Series of plates*, dans laquelle on trouve la même scène avec le commentaire suivant : « W.Y. Ottley del. ab. orig. 1793; Tommaso Piroli sc. » (Ottley, 1826, pl. XVI). Ottley avait dû fournir à Seroux une copie de son dessin ou, à l'inverse, en avoir conservé une copie qu'il fit déjà graver à Rome par Piroli, provoquant la colère de l'historien de l'art (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 131; Miarelli Mariani, 2002, p. 10-11).



Vat. lat. 9847

fol. 10v, dessinateur inconnu (actif à Bologne), *Saint Christophe*, d'après Pietro di Giovanni Lianori; encre noire sur papier blanc, 29,6 x 21,1 cm. Annotations, en haut à gauche : « Bolog. Pal. Montalto »; en haut au centre : « XV »; en bas à droite : « cité par malv. p. 32 nel vestibolo &. Annus fecit. Je l'ai trouvé comme il dit plus bas... »

Seroux eut l'occasion de voir le tableau de Pietro di Giovanni Lianori, peintre à Bologne entre 1428 et 1460, au Collegio Montalto de Bologne, en 1779. Il en commanda à cette occasion une reproduction à un dessinateur inconnu. En bas, on observe la signature du peintre, agrandie, « Petrus Johannis de Lianoris pinxit 1446 », fidèlement reproduite dans les caractères originaux, selon le procédé habituellement suivi dans les planches de l'*Histoire de l'Art*. Le tableau répondait donc aux exigences historiographiques de Seroux, à savoir de ne reproduire que des œuvres datées et attribuées, mais, comme beaucoup d'autres œuvres bolonaises, il fut ensuite écarté de la publication. Sur le dessin, on distingue un quadrillage au crayon : il fut en effet adapté aux exigences éditoriales de l'*Histoire de l'Art* par Machiavelli, qui en exécuta une copie au simple trait (*Vat. lat. 9847*, fol. 11r), supprimant tous les rendus en clair-obscur. Le tableau aurait dû être inséré dans une planche dont on ne conserve que le dessin préparatoire (*Vat. lat. 9849*, fol. 102r).

L'œuvre, encore considérée comme perdue en 1986 (Medica, 1986, p. 664), a été publiée pour la première fois, après la tentative manquée de Seroux, par Alberto Cottino en 1993 (Cottino, 1993). Le tableau est décrit comme étant situé dans l'église du Collegio Montalto en 1678 et en 1686 par Carlo Cesare Malvasia (*Felsina pittrice*, 1969, p. 186), ainsi que dans la seconde moitié du siècle suivant par Marcello Oretti (Cottino, 1993, p. 624), et à partir de 1850 dans l'église de San Michele in Bosco, d'où il fut déplacé à une date inconnue pour réparaître dans la collection Wakefield-Mori. Depuis 1959, il est conservé au Musée des Beaux-Arts du Palais Carnolès de Menton, où il a été catalogué jusqu'en 1993 sous une attribution erronée à « Petrus de Johannes Hanovis », en raison d'une erreur dans la lecture de la signature.

Le dessin de Seroux, parfaitement conforme au tableau dans ses moindres détails et très respectueux du style de l'auteur, permet de confirmer le bon état actuel de l'œuvre. Mais il apporte en outre une information de première importance sur l'histoire de sa conservation. En 1779, année vraisemblable de l'exécution du dessin, la tête du commanditaire avait déjà disparu, comme on peut aussi le constater sur la photographie du dessin publiée par Cottino, qui laisse entrevoir un très net repeint quadrangulaire sur la zone du visage, ajouté par conséquent après 1779, probablement au moment de la mise en vente de la toile sur le marché de l'art.

Vat. lat. 9847

fol. 18v, Ruffillo Righini [?] (Forlimpopoli 1757 – v. 1833), *Madonna del Monte*, encre noire et aquarelle sur papier blanc, 28,7 x 23,2 cm. Annotation, en haut au centre, au crayon : « della nicchia del Mad. Del Monte ».

Ce dessin, attribuable au même auteur que la reproduction des fresques du XIII^e siècle de la basilique de Santo Stefano et que l'on peut peut-être identifier comme étant le jeune architecte Ruffillo Righini, est d'une importance exceptionnelle d'un point de vue documentaire puisqu'il reproduit, quand bien même partiellement, la *Vierge* de la Madonna del Monte, œuvre dont n'a été conservé qu'un unique fragment du visage.

La feuille peut être datée avec certitude de 1779, année où Seroux visita et fit réaliser la plupart des dessins des monuments bolonais, utilisés ou non par la suite pour les planches de l'*Histoire de l'Art*. Dans le cas présent, le dessin fut exclu de la publication. Il fut exécuté dans le complexe monastique de la Madonna del Monte, sur la colline de l'Osservanza où, au début du XIX^e siècle, fut achevée la construction d'une grande villa destinée au ministre napoléonien Antonio Aldini, soustrayant ainsi le lieu au culte et à la mémoire (Nikolajevic, 1987, p. 57). Le complexe ne fut ramené au jour qu'en 1939, par Guido Zucchini (Zucchini, 1939).

On ne conserve aujourd'hui de la *Vierge* que Seroux fit reproduire qu'un unique fragment de fresque, encadré et suspendu au mur de la première niche méridionale. Le fragment, qui englobe également une couche de la maçonnerie d'origine, présente une forme concave qui a conduit à émettre l'hypothèse de sa localisation originaires dans une niche, tout comme les figures des Apôtres encore conservées (Nikolajevic, 1987, p. 68). Dans l'édition de 1782 du guide de Bologne de Malvasia, la plus proche donc de la réalisation du dessin, on lit d'ailleurs à propos du sanctuaire : « Entrati in questa Rotonda nel primo delli due Altari v'è un Crocifisso antico, e nell'altro una Madonna del tempo della edificazione di questa, dipinta in muro entro un Nicchio da mano incognita, della quale entro simili Nicchi eranvi li dodici Apostoli, prima che turati questi, tutta venisse tale Rotonda ridipinta dal Cremonini, esponendovi in vari compartii il successo della Colomba con in alto su la Volta una copiosissima Gloria di Angeli. La suddetta Madonna è stata coperta da un'altra sull'asse fino al 1742 » (Malvasia, 1782, p. 369). Le dessin du fonds Seroux confirme la présence de la fresque de la Vierge à l'intérieur de la niche. En comparaison avec ce qui reste actuellement de la fresque, le dessin apparaît extrêmement proche de l'original, y compris dans son abstraction à la manière byzantine. En outre, le dessin permet de mieux définir l'iconographie de cette *Vierge* qui, selon Ivanka Nikolajevic, devait être représentée avec l'Enfant sur le bras gauche, telle une *Hodigitria* en pied, alors qu'ici elle figure seule.

Vat. lat. 9847

fol. 45v, dessinateur inconnu (actif à Naples), *Saint Louis de Toulouse*, d'après Simone Martini, encre noire sur papier blanc, 33,2 x 21,5 cm. Annotations, en bas à gauche : « M° Simone », « S. Lorenzo ».

Cette feuille doit être attribuée à l'auteur inconnu et plutôt modeste qui exécuta la majeure partie des dessins réalisés à Naples. On peut la dater de 1781, l'année du séjour de Seroux dans la ville. Le dessin représente le retable de saint Louis de Toulouse de Simone Martini, actuellement conservé au Musée de Capodimonte. L'œuvre fut entreprise en 1317, probablement à l'occasion de la canonisation du jeune angevin, dans l'église de San Lorenzo Maggiore, où Seroux la vit et la fit dessiner, comme en témoigne l'annotation au bas de la page, pratiquement indéchiffrable. L'historien de l'art dut également faire réaliser des calques de la planche, malheureusement non conservés, mais enregistrés dans une liste manuscrite des œuvres reproduites et ensuite écartées au moment de la gravure : « C. Lucid. Coronazione di S. Luigi a Nap. Simon Memmi » (*Vat. lat. 9849*, fol. 38v). Ce dessin est en revanche enregistré dans une seconde liste de monuments napolitains (*Vat. lat. 9849*, fol. 39v). Si elle avait été publiée, la gravure de Seroux aurait été la première consacrée au célèbre retable.

L'annotation au crayon, en bas à gauche, de la main de Seroux, attribue le tableau à « M° Simone ». Dans une étude récente sur la fortune de l'œuvre au XVI^e siècle, Ippolita di Majo a retrouvé dans un passage des *Istorie* du Napolitain Angelo di Costanzo, de 1572, une première mention de Simone Martini en tant qu'auteur de l'œuvre (di Majo, 2001, p. 135), c'est-à-dire avant que, en l'espace d'un demi siècle, à cause d'une erreur de D'Engenio (1623) qui l'attribua à un certain « maestro Simone cremonese », la juste paternité de l'œuvre ne soit oubliée.



Vat. lat. 9847

fol. 78r, Carlo Cencione (actif à Orvieto, fin du XVIII^e siècle), *Père éternel*, d'après Pietro Perugino, encre noire sur papier blanc, 35 x 23 cm. Annotations, en bas, à l'encre, de la main de Ottley : « Pict. On Board by P. Perug. In the Choir of the Ch. Of S. Aug. in P. »; de la main de Cencione : « Carlo. Cencione del. 1793 ».

On peut attribuer le dessin à Carlo Cencione, dans la mesure où sa signature est lisible en bas et à droite de la feuille, accompagnée de la date de 1793. Le dessinateur d'Orvieto, qui se montre un interprète fidèle du Pérugin, suivit donc Ottley à Pérouse, où il reproduisit sur cette feuille le panneau du *Père éternel* de l'imposant retable de saint Augustin. Démonté dès 1654 et divisé en deux parties, le retable fut placé dans le chœur de l'église homonyme, privé de son cadre d'origine et remonté dans de nouveaux cadres en stuc. Cencione et Ottley le virent peu avant son démembrement définitif et sa dispersion, à la fin du siècle, lorsque tous les panneaux furent retirés à l'occasion de travaux de modernisation de l'église (Garibaldi, 2004, p. 292). Ce panneau se trouve depuis 1863 à la Galleria Nazionale dell'Umbria.

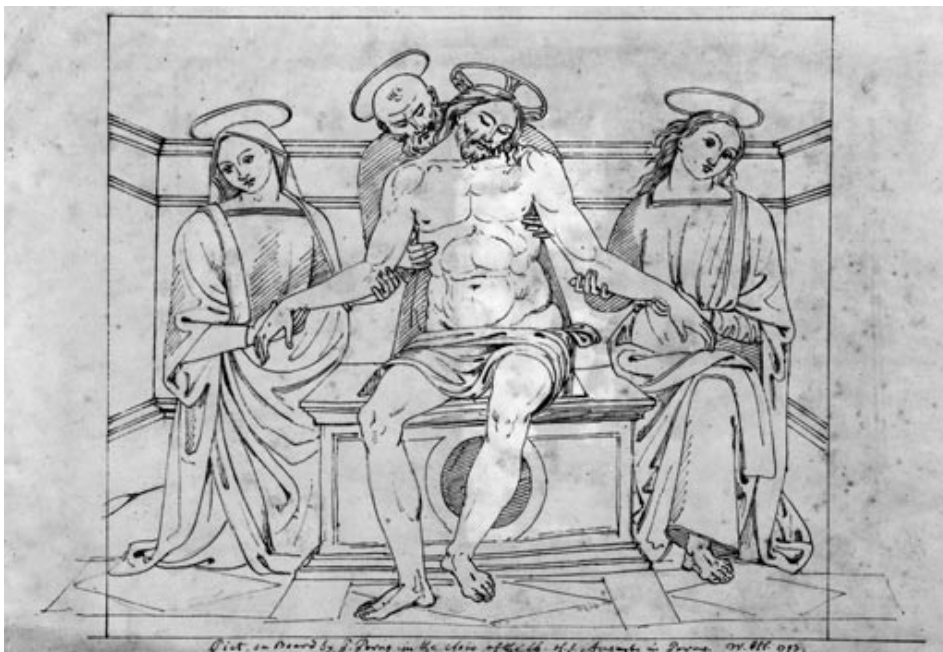


Vat. lat. 9847

fol. 78v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Déploration du Christ*, d'après Pietro Perugino, encre noire sur papier blanc, 23, x 34,8 cm. Annotation, à l'encre, de la main de Ottley : « Pict. on Board. By P. Perug. in the choir of the Ch. Of S. August. In Perug. W. Ottl. 1793 ».

Alors que Cencione se consacrait au dessin du panneau représentant le *Père éternel bénissant*, partie du retable de saint Augustin du Pérugin dans le chœur de l'église Sant'Agostino de Pérouse (voir p. 288-289), Ottley copiait quant à lui le tableau qui se trouvait à l'origine de l'autre côté de la cimaise, près de l'abside. En 1793, ils se trouvaient encore tous deux dans le chœur de l'église. La *Pietà* fut prélevée en 1797, à la suite du Traité de Tolentino, par le peintre Jacques-Pierre Tinet qui l'expédia à Paris avec d'autres fragments du polyptyque (Galassi, 2004, p. 25). En 1815, l'œuvre fut récupérée par Canova et elle fut acquise, l'année suivante, par les moines de San Pietro pour leur église de Pérouse, où elle est encore aujourd'hui conservée.

Considérée par la critique comme l'un des éléments les plus heureux du polyptyque, sa composition est rendue encore plus paisible et posée par Ottley qui l'interprète de façon stylisée que les caractéristiques « primitives » de l'œuvre en ressortent comme accentuées, de même que la musculature du torse du Christ particulièrement mise en relief. Ottley copia également les fresques du Collegio del Cambio, presque certainement à la requête de Seroux qui fut l'un des premiers à réévaluer Vannucci, non seulement comme maître de Raphaël, mais aussi comme un exemple unique d'artiste en mesure de tirer le meilleur des modèles artistiques du passé (Sciolla, 2004, p. 34).



Vat. lat. 9847

fol. 79v, dessinateur inconnu, *Triomphe de Thomas d'Aquin*, d'après Filippino Lippi, aquarelle sur papier blanc, 30 x 25 cm. Sur un feuillet collé à la base du dessin, est annoté de la main de Seroux : « P. 27 Pietr. Perugino. XV ».

Il s'agit de la reproduction du dessin préparatoire de Filippino Lippi pour les fresques de l'église romaine de Santa Maria sopra Minerva, aujourd'hui conservé au British Museum, mais appartenant, à l'époque, à la collection personnelle de Seroux d'Agincourt.

La feuille conserve presque exactement les dimensions de l'original, outre la technique à l'encre et à l'aquarelle brunes.

Seroux attribuait le dessin au Pérugin, et ne le rapprochait pas des fresques de l'église romaine, qu'il devait pourtant connaître. Dans sa fresque, Filippino simplifie la construction architectonique de la scène, qui figure sans la balustrade et les marches, et il dilate l'espace, le rendant plus aéré. Il diminue en outre le nombre des figures, qui sont représentées à une échelle légèrement supérieure, et il élimine le groupe de gauche avec le cardinal (Goldner, 1997, p. 216). Le dessin est conservé dans le fonds Seroux avec de nombreuses autres reproductions tirées de peintures de Vannucci, dont les fresques du Collegio del Cambio, reproduction réalisée par Ottley.



Vat. lat. 9847

fol. 84r, Laurent Blanchard (Valence 1762 – Paris 1819), *Sainte Anne en extase devant la vision de la Vierge*, d'après Bartolomeo Cesi, encre et aquarelle sur papier blanc, 48,3 x 33,8 cm. Annotation : « XVI. Mendicanti Bologna ».

Le dessin reproduit le tableau de Bartolomeo Cesi représentant *Sainte Anne en extase devant la vision de la Vierge*, destiné à l'autel de la deuxième chapelle de gauche de l'église de Santa Maria della Pietà dei Mendicanti, à Bologne, relevant à l'origine du patronage de la famille Zamboni (Bergonzoni, 1998, p. 15).

Bien que techniquement différent par rapport à la plupart de ceux conservés dans le fonds, ce dessin peut être attribué à Blanchard en raison de ses affinités stylistiques évidentes, notamment dans le rendu des visages et des chevelures des angelots, avec le dessin des personnages du *Martyre de saint Valérien* de l'oratoire de Santa Cecilia (*Vat. lat.* 9848, fol. 56r, voir p. 308-309) et avec celui, conservé à l'Accademia Nazionale de San Luca à Rome, représentant le *Christ chassant les marchands du Temple* (inv. A. 528).

Ce dessin fut probablement exclu de la publication parce qu'il n'entrait pas dans la période chronologique choisie par Seroux, mais il restitue fidèlement la composition du peintre, à l'exception des épisodes de la vie de la Vierge représentés sur le fond, *Visitation* et *Fuite en Égypte*, qui ne sont ici que sommairement esquissés.



Vat. lat. 9847

fol. 86v, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Détail de l' "École d'Athènes" de Raphaël*, encre et aquarelle sur papier blanc, 25,8 x 17,8 cm.

Cette belle feuille peut être comptée au nombre des dessins exécutés par Ottley après son arrivée à Rome en 1791. Sa passion pour Michel-Ange semble l'avoir incité à représenter dans l'*École d'Athènes* de Raphaël le portrait du sculpteur sous les habits d'Héraclite. Bien que l'on connaisse peu les dessins produits par le jeune Ottley, le rendu à l'aquarelle du personnage concorde bien avec les reproductions des tombes médicéennes qu'il réalisa à Florence en 1792 (voir p. 232-233, 236-237). L'admiration absolue du jeune peintre anglais, de formation théorique profondément maniériste, pour l'œuvre de Michel-Ange a été soulignée par Previtali (Previtali, 1962, p. 32-33), qui a également mis l'accent sur un passage de l'*Histoire de l'Art* : « Reinolds, premier peintre du Roi d'Angleterre a vengé au contraire Michel-Ange [...] au point qu'il a rendu, non sans danger, les ouvrages de ce maître l'objet principal et presque exclusif des études des jeunes Anglais qui viennent à Rome » (*Histoire de l'Art*, vol. II, p. 170). Il est très vraisemblable que, parmi les « jeunes Anglais » auxquels Seroux fait allusion, figure en bonne place Ottley, avec qui il entretenait des rapports complexes tout au long de leur collaboration.



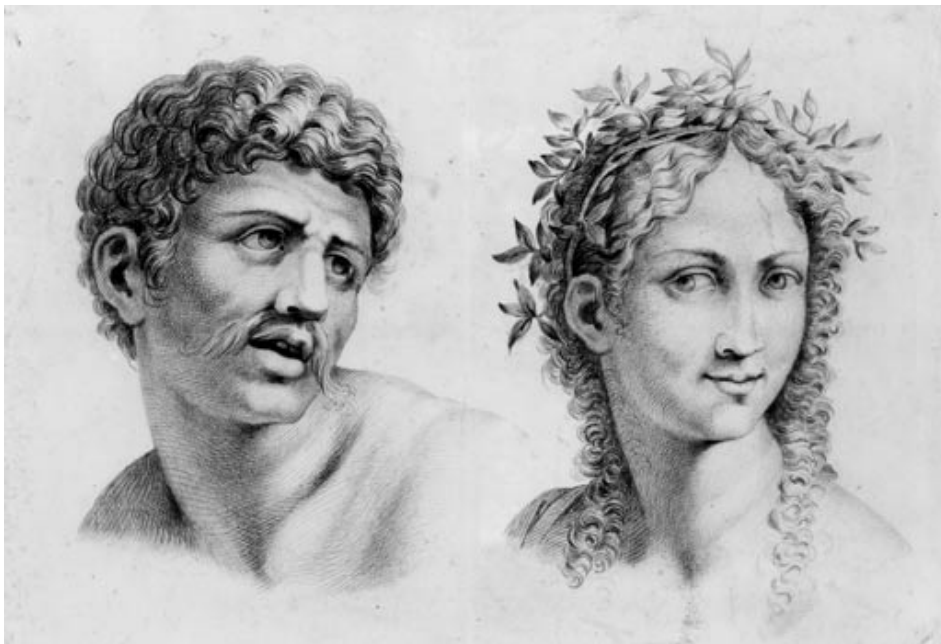
Vat. lat. 9847

fol. 95r, Tommaso Piroli (Rome 1852 – 1824), *Visages*, d'après la *Salomé* de Cesare da Sesto, crayon sur papier blanc, 31,8 x 44,6 cm.

Le dessin reproduit la *Salomé* de Cesare da Sesto, tableau conservé jusqu'en 1799 à Rome, dans la collection Barberini, et alors attribué à Léonard de Vinci.

La belle facture du dessin fait pencher en faveur d'une attribution à Tommaso Piroli plutôt qu'à Machiavelli, dont le trait plus sec et plus synthétique semble étranger à l'auteur de ces visages. À cette œuvre, reproduite à dimensions réduites, devait être dédiée une planche entière dont le centre aurait été occupé par les deux visages grandeur nature, comme en témoigne un dessin préparatoire (*Vat. lat. 9847*, fol. 93r). Les calques des deux visages et des autres détails des personnages se trouvent dans le *Vat. lat. 9847*, aux fol. 93r, 93v et 94r; une étude du bras et du drapé correspondant de Salomé se trouve dans le *Vat. lat. 9847*, au fol. 94v, tandis que les dessins de l'ensemble se trouvent dans le *Vat. lat. 9847*, aux fol. 95v et 96r. On conserve, rédigées en italien, les observations de Seroux à propos du tableau, qui auraient dû servir à la rédaction du commentaire de la planche : « Le carnaggiioni sono di una grande verità, non si vede la maniera di adoprare il pennello i passaggi dal chiaro allo scuro, e dallo scuro alla mezza tinta sono si sfumati e impastati che sembra la stessa carne, con un rilievo sorprendente senza durezza e precisione, le parti nelle masse oscure sono rilevate con forza dei più studiati riflessi, al contrario dei moderni che nelle masse oscure danno una tinta piatta, aducendo che nello scuro non vi sono essere altre ombre, nelle parti architettoniche hanno ragione, mà nei corpi rotondi del corpo umano sempre si vede le forme ed è difficile il farle vedere come Leonardo che in questo si suole chiamare l'unico che con un profondo studio, e fatica, è arrivato al bello della natura, ancora negli oscuri, e conserva morbidezza e freschezza di tinte, così nelle carni come nei panneggiamenti. »

La *Salomé*, aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres (inv. 2485), quitta la collection Barberini le 5 octobre 1799, acquise par Jean-Pierre Collot, commissaire au ravitaillement dans l'armée napoléonienne, arrivé à Rome en 1798 avec les troupes du général Augustin Lespinasse (*Catalogue raisonné des tableaux*, 1855, p. 5-7). Ce fut précisément Seroux d'Agincourt qui servit d'intermédiaire dans cette acquisition et qui conseilla Collot dans la constitution de sa collection de peintures (Miarelli Mariani 2005, p. 63).



Vat. lat. 9847

fol. 98v, dessinateur inconnu (actif à Venise), *Création d'Ève*, encre noire sur papier blanc, 28,4 x 20,6 cm. Annotation, à la plume, au verso : « nella chiesa dei frari, nella cappella maggiore, laterale di mano dritta ».

Au fol. 98v, sont conservés deux belles feuilles représentant deux peintures consacrées à Adam et Ève. Au verso du présent dessin, il est simplement indiqué que le tableau se trouvait dans la chapelle majeure de la « chiesa dei frari ». Sur le second dessin, représentant le *Péché originel*, figurent en revanche de plus amples informations : « Il peccato originale, Adamo ed Eva nella chiesa di S. Nicolò de frari, detto s. Nicoletto, sopra il sportello del organo, sopra la porta maggiore, di Paolo Fiammingo, il presente. »

Il s'agit donc de deux des œuvres de l'église désormais disparue de San Nicolò (ou san Nicoletto) de' Frari, dite encore église *della lattuga*. L'auteur des feuilles les attribue à Paolo Fiammingo (de son vrai nom Pauwels Frank), dont on sait avec certitude que certaines œuvres étaient conservées dans cette église, parmi lesquelles les portes de l'orgue représentant également Adam et Ève et aujourd'hui conservées dans les collections de l'Accademia (en dépôt à la Préfecture de Venise; Mason Rinaldi, 1965, p. 98-99). Les sources ne mentionnent pas en revanche les toiles représentées sur les dessins du fonds Seroux.

Outre cette valeur documentaire, ces dessins présentent aussi un intérêt particulier dans le cadre de les dessinateurs de l'*Histoire de l'Art*, car ils comptent parmi les très rares dessins spécialement exécutés à Venise encore aujourd'hui conservés. Les quelques feuilles tirées d'œuvres vénitiennes et n'ayant pas été exécutées à partir de gravures antérieures sont pour la plupart des dessins préparatoires pour les planches du sixième volume, qui malheureusement n'ont pas été conservés, certains ayant pourtant été réalisés par les artistes les plus connus parmi les collaborateurs de l'*Histoire de l'Art* : Pierre Peyron et Antonio Canova. Bien que ces deux noms, et surtout celui de Canova, soient à exclure dans le cas du présent dessin et de son pendant, son auteur est assurément un dessinateur de talent, capable de maîtriser parfaitement la méthode mise au point par Seroux tout en restant fidèle au langage du tableau.

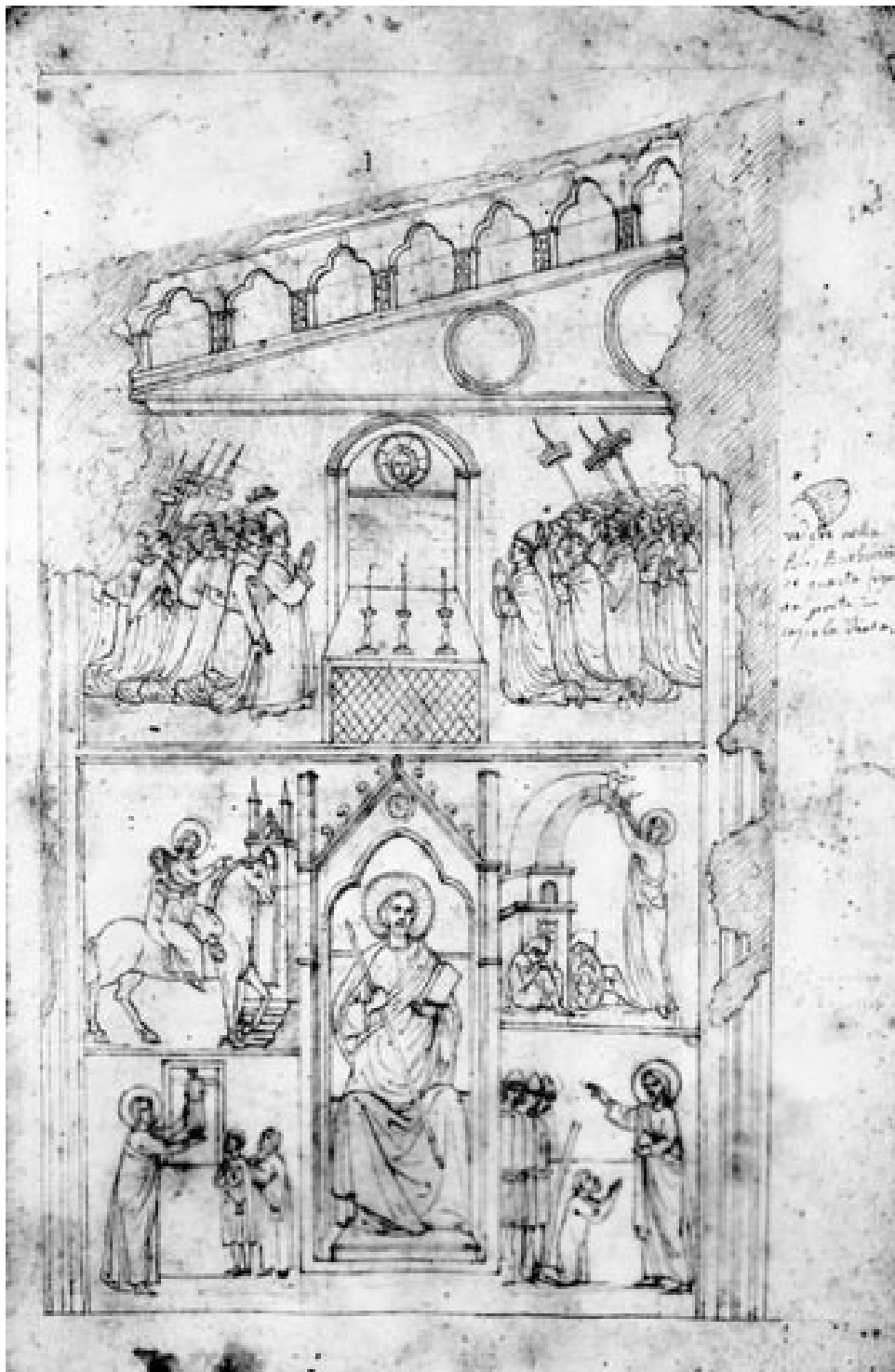


Vat. lat. 9848

fol. 13v, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Fresques de Saint-Jacques au Colisée*, crayon sur papier blanc, 35,9 x 23,3 cm. Annotation, au crayon, à droite, de côté : « vedere nella Bibl. Barberini se questa figura porta in capo la Tiara ».

Malgré la piètre qualité du trait, ce dessin est d'un intérêt remarquable en ce qu'il constitue, avec les autres feuilles tirées du même monument, la documentation iconographique la plus complète sur l'église romaine de Saint-Jacques au Colisée, détruite en 1816 (Capitelli, 1998, p. 78). Seroux la fit dessiner par Machiavelli en 1792, comme on le lit sur un petit billet collé au fol. 12v. D'autres dessins et notes concernant l'église se trouvent aux fol. 14 à 20 et comprennent aussi les plans, les élévations des murs et les mesures en pieds français de l'espace, avec indication de la disposition des fresques perdues. Dans la partie supérieure du dessin, qui représente les fresques de la contre-façade (Capitelli, 1998, p. 74), on distingue, en haut, une représentation de la *Vénération de l'icône du très Saint Sauveur*, et au registre inférieur, au centre, saint Jacques le Majeur de Galice, siégeant sur un trône et portant le livre et le bourdon du pèlerin, encadré de scènes représentant ses miracles. L'inscription en haut à droite du registre supérieur, « Vedere nella Bibl. Barberina se questa figura porta in mano la tiara », se réfère aux dessins aquarellés que Francesco Barberini fit exécuter dans la première moitié du XVII^e siècle d'après des œuvres d'art médiévales, dont ceux concernant l'église romaine. Seroux recherchait en effet systématiquement la moindre citation textuelle ou iconographique de chacun des monuments reproduits, non seulement pour pouvoir en contrôler le degré de "fidélité" au monument, mais aussi pour documenter son précédent état de conservation. Il utilisa largement à cet effet les dessins Barberini, alors conservés dans la bibliothèque familiale du palais de la via delle Quattro Fontane et aujourd'hui à la Bibliothèque Vaticane. D'après une liste des feuilles consultées, dressée par Seroux, on constate qu'il s'en servit principalement pour la documentation des fresques des églises des Santi Quattro Coronati, de Santa Cecilia, des Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, des portes de San Paolo, de San Silvestro, de San Martino ai Monti, sans oublier la petite église disparue de Saint-Jacques au Colisée.

Bibl. : Romano, 1992; Capitelli, 1998.



Vat. lat. 9848

fol. 21r, Gian Giacomo Machiavelli (Bologne 1756 – Rome 1811), *Triptyque*, d'après Giovanni Maria Scupula, crayon sur papier blanc, 35,1 x 23,4 cm. Annotation, à la plume, au verso : « Envoyé le triptyque original à M. Castellan à Paris ». Dans les cadres au recto, on lit à plusieurs endroits : « oro ».

Le tableau ici représenté est une œuvre de Giovanni Maria Scupula, peintre d'Otrante du XV^e siècle, et appartenait à la collection d'« opere greche » de Seroux d'Agincourt. Il est décrit mais n'est pas reproduit dans l'*Histoire de l'Art*, car il entra en possession de l'historien de l'art à une date trop tardive pour permettre d'en publier une gravure. Le côté droit du triptyque, représentant *Saint Jérôme au désert*, a été identifié dans une collection romaine privée par Luigi Grassi, qui en a publié une photographie en 1979 (Grassi, 1979, vol. II, p. 208, n. 10, fig. 75-76). La découverte de ce dessin, qui reproduit toutes les parties du triptyque, y compris le verso et les inscriptions, permet d'accepter l'hypothèse de Grassi dans la mesure où le tableau avec saint Jérôme correspond dans les moindres détails à l'œuvre que Seroux fit dessiner, exception faite de la croix, absente du tableau de la collection romaine. La signature du peintre au revers du panneau latéral coïncide en revanche dans les deux reproductions. D'après une annotation présente sur le dessin de Seroux, on peut pourtant déduire que l'œuvre de Scupula fut envoyée à Paris par Seroux pour être offerte au peintre et historien de l'art Antoine-Laurent Castellan, l'un de ses principaux correspondants français des dernières années. Il est probable que le triptyque ait été démantelé avant son départ pour Paris et que le panneau latéral retrouvé par Grassi ait été donné par l'historien de l'art à quelque ami romain, mais il est tout aussi possible que le peintre en ait réalisé divers exemplaires, même si l'absence de la croix pourrait n'être due qu'à des motifs de conservation.



Vat. lat. 9848

fol. 22r, William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Vierge en majesté*, d'après Beato Angelico, encre sur papier blanc, 35,2 x 23,5 cm. Annotations, en haut à gauche, à la plume : « Fra Giovanni »; en bas, au centre : « Pict. in distemper by f. Giov. da Fiesole in a chapel of the conv. of the Dominicans Perug. On a gold ground on board 3 feet 10 inches in height. W. Otl. del. 1793 ».

Le dessin est signé et daté « W. Otl. del. 1793 » et Ottley l'exécuta certainement au cours du voyage à Pérouse qu'il fit en compagnie de l'Orviétan Carlo Cencione et du Hollandais Humbert de Superville. Ottley reproduit la partie centrale du « Triptyque de Pérouse » de Beato Angelico, conservé depuis 1863 à la Galleria Nazionale dell'Umbria, mais à l'époque encore à son emplacement d'origine, dans la chapelle dédiée à saint Nicolas de l'église San Domenico de Pérouse.

Il s'agit peut-être de l'un des dessins les plus heureux parmi ceux qu'il réalisa au trait pour l'*Histoire de l'Art*, son style semblant ici s'adapter parfaitement à l'élégance "primitive" de Fra Angelico.

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 50, fig. 21.



Vat. lat. 9848

fol. 56r, Laurent Blanchard (Valence 1762 – Paris 1819), *Martyre de saint Valérien*, d'après l'oratoire de Santa Cecilia, à Bologne, encre et aquarelle sur papier blanc, 27,6 x 20 cm. Annotation, de la main de Seroux, à l'encre : « maestro amico Z. p. 57 ».

La participation du peintre de Valence, Laurent Blanchard, à la campagne de documentation pour l'*Histoire de l'Art* est mentionnée par Seroux dans son commentaire de la planche CLVIII du quatrième volume à propos de la reproduction des fresques de l'oratoire de Santa Cecilia et du palais de la Viola à Bologne (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 150, n° 9 : « Je dois les dessins des peintures gravées sous les N° 7, 8, et 9, à M. Blanchard, peintre français »). Bien que le matériel préparatoire de la planche ne soit pas conservé, comme c'est le cas pour presque tout le sixième volume, la découverte, parmi le matériel exclu de la publication, de ce dessin tiré de l'oratoire de Santa Cecilia, et donc attribuable à Blanchard, permet de limiter chronologiquement la participation de ce dernier à l'entreprise de Seroux d'Agincourt aux années 1780 et d'identifier sa manière dans un certain nombre de reproductions d'œuvres bolonaises, comme les sculptures de San Martino Maggiore et le retable de Bartolomeo Cesi à Santa Maria dei Mendicanti (voir p. 294-295).



Vat. lat. 9848

fol. 78r, Marcello Oretti (Bologne 1714 – 1787), *Vierge Glycophilousa*, crayon sur papier blanc, 25 x 18 cm.

Ce dessin fut probablement exécuté à Bologne par l'érudit Marcello Oretti, dont Seroux fit la connaissance durant son séjour dans la ville en 1779 (Perini, 1979, p. 795). Dans un « catalogo delle cose incerte, calcate &... » dressé par Seroux et qui énumère une grande partie des dessins exclus de la publication, on lit en effet : « Madonna Greca delineata da Marcello Uretti a Bol. » (*Vat. lat. 9848*, fol. 75v). L'icône représentée sur cette feuille est peut-être la seule œuvre qui puisse correspondre à la description sommaire de « Madonna Greca ». En outre, bien qu'aucune annotation ne figure sur le dessin, un petit feuillet a été collé sur la page d'à côté, au fol. 77v, sur lequel on peut lire cette description : « Madonna greca intera du M. ab Oretti », qui semble renvoyer au dessin voisin, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une « Madonna intera ». Un autre dessin de l'œuvre, au crayon et incomplet, se trouve dans le *Vat. lat. 9848*, au fol. 78v. Le tableau devait être présenté sur une planche dont on ne conserve que l'esquisse préparatoire (*Vat. lat. 9848*, fol. 102r).

L'icône, présentant le schéma archaïque de la *Glycophilousa*, correspond à une *Vierge Glycophilousa* ou *Vierge de tendresse* sur fond doré, de l'école créto-vénitienne, du XVII^e siècle, actuellement conservée au musée national de Ravenne (Martini, 1979, p. 29). Bien que l'inscription grecque du fond, présente sur le dessin, soit désormais indéchiffrable, le tableau semble correspondre à cette icône dans tous ses détails, y compris les décorations de pourpre du vêtement de l'Enfant qui tient un rouleau fermé à la main.



Vat. lat. 9849

fol. 19v, Pierre David Humbert de Superville (La Hague 1770 – Leyde 1849) ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Jugement Dernier*, d'après le Camposanto de Pise, encre noire sur papier blanc, 26,5 x 21,8 cm. Annotation, à l'encre, en bas à droite : « Pisa, Andrea Orcagna in the last judgment. 2^d compartment ».

Le dessin, de même que les feuilles reproduites dans les notices suivantes, fut exécuté en 1798, au cours du voyage en Toscane du groupe formé par Ottley, Humbert de Superville et Tommaso Piroli. Henry Loyrette l'attribue à Ottley (Loyrette, 1980, p. 49), attribution qui pourrait être confirmée par l'annotation en anglais au bas de la feuille. Et pourtant, la réduction géométrique et exagérément bidimensionnelle ainsi que l'accent mis sur les expressions des personnages rappellent la manière de Humbert de Superville, dont l'intérêt pour la décoration à fresque du Camposanto de Pise est attesté par un nombre important de feuilles aujourd'hui conservées à Leyde (Schaepe, 1997, p. 155) et par une autre feuille conservée à Venise (Perissa Torrini, 1991, p. 70, n° 89). Que le Hollandais ait copié la même partie de la fresque du *Jugement Dernier* que celle du présent dessin est confirmé par un dessin daté de 1798, dont fut tirée l'unique planche consacrée à la fresque pisane dans *A Series of plates* (Ottley, 1826, pl. XXXIII). Le dessin ici reproduit ne diffère de la gravure anglaise que par l'omission de certains détails décoratifs.

On a une fois de plus la sensation que, s'il ne s'agit pas directement d'un dessin du Hollandais, Ottley pourrait en avoir tiré quelques copies, dans un style mimétique.

Bibl. : Loyrette, 1980, p. 50, fig. 22.



Vat. lat. 9849

fol. 20r, Pierre David Humbert de Superville [d'après ?] (La Haye 1770 – Leyde 1849) ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Jugement Dernier, détails*, d'après le Camposanto de Pise, encre noire sur papier blanc, 17,5 x 23,7 cm. Annotations, en haut au centre, à l'encre : « Pisa, Campo Santo, d'Andrea Orcagna »; en haut à droite : « Group in the last judgment 1st compartment ».

Comme dans le dessin précédent, il s'agit d'une partie de la fresque du *Jugement Dernier* du Camposanto de Pise, à l'époque attribuée à Orcagna. Cette feuille pose de nouveau les mêmes problèmes d'attribution et elle est également le fruit du voyage en Toscane de Humbert de Superville, Ottley et Tommaso Piroli en 1798.

Seroux n'utilisa pas les dessins qui lui parvinrent de Pise, peut-être parce qu'il les considéra trop interprétatifs. La seule reproduction des fresques du Camposanto pisan qu'il inséra dans les planches de l'*Histoire de l'Art* est tirée d'une planche publiée dans l'*Etruria Pittrice* de Lastri (*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 153, pl. CLXIII).

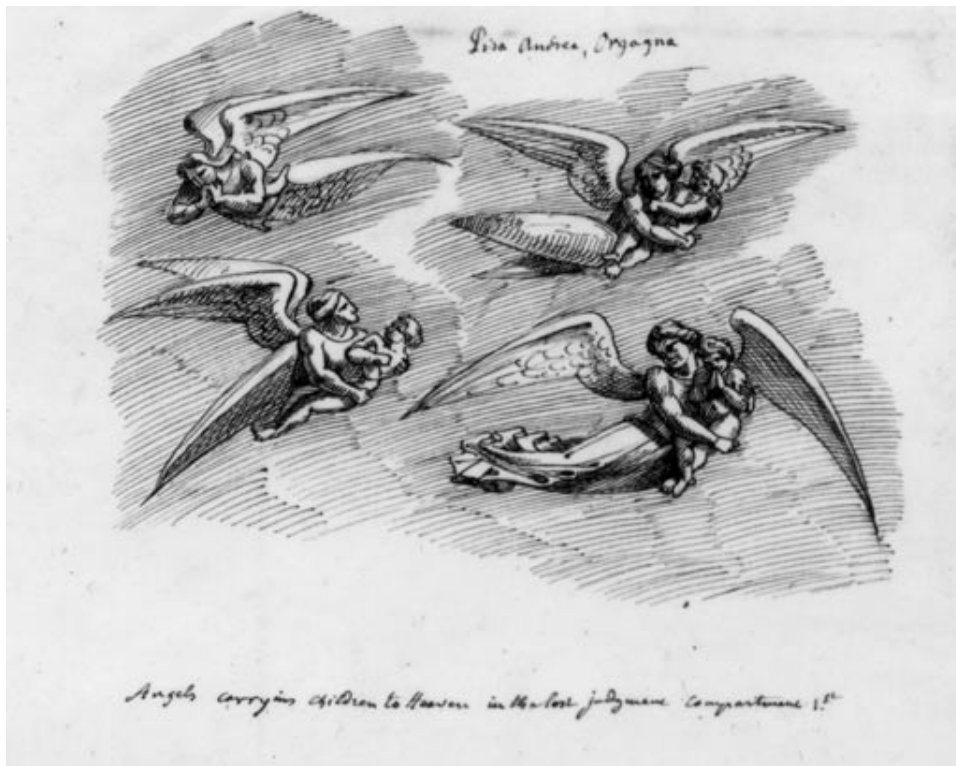


Vat. lat. 9849

fol. 20r, Pierre David Humbert de Superville [d'après ?] (La Haye 1770 – Leyde 1849) ou William Young Ottley (Thatcham, Berks 1771 – Londres 1836), *Jugement Dernier, détails*, d'après le Camposanto de Pise, encre noire sur papier blanc, 17,5 x 23,3 cm. Annotations, en haut au centre, à l'encre : « Pisa, Andrea Orcagna »; en bas, au centre : « Angels carrying children to Heaven in the last judgment. Compartment 1st ».

Comme les deux dessins précédents, cette feuille représente une partie de la fresque du *Jugement Dernier* du Camposanto de Pise. Au cours de ses deux voyages en Italie centrale, en 1792 et 1798, le motif des anges en vol semble avoir exercé une attraction particulière sur Humbert de Superville, auquel on doit, sinon la réalisation de ce dessin, certainement celle de son prototype.

Il existe en effet de nombreuses feuilles où il représenta les anges des “ peintres primitifs ”, comme ceux de la *Crucifixion* de Pietro Lorenzetti, du chapitre de la Basilique inférieure de Saint-François d'Assise, ou bien l'ange pleurant de la *Crucifixion* de l'église supérieure du Sacro Speco à Subiaco.



SOURCES MANUSCRITES

- Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31, *Nécrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*.
- Casale Monferrato, Archivio storico del Comune, fondo famiglia Vidua di Conzano, mazzo 72, fasc. 236, *Canonico Ignazio de Giovanni a Gherardo de Rossi a Roma. Carteggio 1781-1801*.
- Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities (GRI), 860191, vol. I-III, manuscrit *Histoire de l'Art*; épreuves d'imprimerie et correspondance Seroux d'Agincourt – Dufourny – Domicille.
- Modène, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, L. 84, lettres de Seroux d'Agincourt à Girolamo Tiraboschi; Autografo-teca Campori, lettres de Seroux d'Agincourt à Girolamo Tiraboschi, William Hamilton et Leopoldo Cicognara; lettres de Stefano Ticozzi à Vincenzo Giachetti.
- Paris, Ministère des Affaires Étrangères, Archives Diplomatiques, Papiers d'Agents 267, Artaud de Montor; C.P. Rome, 938.
- Parme, Biblioteca Palatina, EP. PR. Cass. 165, lettre de Seroux d'Agincourt à Pietro Zani.
- Rome, Archivio di Stato di Roma (ASR), 30 N.C. Ufficio 9, vol. 950, *Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt; Descrizione dei beni Ereditari della ho. Mem. Sig. Cavaliere Gio. Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt, già in Roma esistenti, fatto a istanza del Sig. Carlo Sept di lui erede testamentario*; ASR Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14.
- Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Biblioteca 65, *Inventario degli oggetti che la p. del Chiarissimo Cav. D'Agincourt ha lasciato per disposizione alla Biblioteca Vaticana*.
- Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Morelliani 111 (=12617); cod. marc. It. X, 326 (= 6668), lettres de Seroux d'Agincourt à Jacopo Morelli.

INDEX

ACHERBLAD, Jean David d', 42
 ADAM, Robert, 62, 92
 AGHION, Irène, XV
 AGOSTINO DI DUCCIO, 190
 ALBANE [Francesco Albani, dit l'], 99
 ALBANY, Louise de Stolberg, comtesse d', 42
 ALBERTI, Leon Battista, 23
 ALDINI, Antonio, 284
 ALEMBERT, Jean Le Rond d', XX
 ALIAMEY, Jacques, 13
 ALLEM, Maurice, XXI
 AMATI, Girolamo, 42
 ANDLAU, Béatrix d',
 ANDREA PISANO, 57, 89, 136, 224, 226, 240-241,
 248
 ANGELICO [Guido di Pietro, dit Beato ou Fra],
 86, 306
 ANGVILLER, Charles-Claude de Flahaut de la
 Billarderie d', VII, XXIV, 35-37, 72, 94
 ANSSE DE VILLOISON, Jean-Baptiste Gaspard d',
 31, 68, 212
 ANTAMORI, Francesco Paolo, 84
 ANTONINI, Giovanni Antonio, 78, 186-187, 204
 ANTONELLO DA MESSINA [Antonio di Salvatore,
 dit], 73-74
 ANTONIO DA SALIBA, 73
 APPIANI, Andrea, 94
 APPROSI, Pietro Paolo, 47, 96, 100
 ARAGNO, Nino, X
 ARINGHI, Paolo, 146
 ARNOLDI, Alberto, 222, 224
 ARTAUD DE MONTOR, Alexis-François, XXV-XX-
 VI-XXVII, 40, 95-97, 99, 103
 ASCANI, Valerio, 50
 AYGUANI, Michele, 258
 AZARA, José Nicolas de, 37, 39, 94, 97

 BALDINUCCI, Filippo, 6, 16, 26
 BARBERI, Giuseppe, 65, 90
 BARBERINI, Francesco, 70, 71, 302
 BARBOU, Joseph-Gerard, 13
 BARLOW HAMILTON, Catherine, 21
 BAROCCHI, Paola, 50
 BAROZZI, Serafino Lodovico, 30, 174
 BARTHÉLEMY, Jean-Jacques, 75
 BARTOLI, Pietro Santi, XIX, 61, 64

 BASAN, François, 14
 BASTIANI, Lazzaro, 72
 BATTEUX, Charles, XVII, 10
 BATTISTINI, Francesco, 94
 BAYANE, Alphonse-Hubert de Lattier de, 82
 BEAUMONT, Pauline de, XXI, 41
 BÉLANGER, François-Joseph, 11
 BÉLISSART (ou BELLISSARD), Claude Billard de,
 75, 77, 168-169
 BELLORI, Giovanni Pietro, XIX
 BENICE, Silvestro, 82
 BENTIVOGLIO, Enzo, 48
 BÉRALDI, Henry, 14
 BERNIS, François Joachim de Pierre de, XXIV,
 37, 39, 97, 172
 BIANCONI, Girolamo, 28, 68
 BICCIAGLIA (ou BICCIAGLI), Tommaso, 135, 194-
 195
 BILLAUDEL, Jean-Baptiste, 76
 BINDMAN, David, XIX
 BLANCHARD, Laurent, 81-82, 256-259, 294-295,
 308-309
 BOCCACE [Giovanni Boccaccio], 13
 BOILEAU, Nicolas, XII
 BOITO, Camillo, 174
 BOLOGNA, Ferdinando, 44
 BONEFAIT, Olivier, 28
 BONI, Onofrio, 16, 38, 91, 94
 BOREA, Evelina, 7, 51, 91
 BOREA, Evelina, VII
 BORGIA, Stefano, 34, 36, 38-39, 71
 BOSIO, Antonio, 146, 264
 BOSSI, Giuseppe, 68, 88, 94, 182
 BOTTARI, Giovanni, 7
 BOTTICELLI [Sandro di Mariano Filipepi, dit
 Sandro], 98
 BOUCHARDON, Edme, XV, XVII-XIX, XXII, 15
 BOUCHER, François, XVIII-XIX, 13-15, 20,
 BOUDAN, Louis, 45
 BOURDEAUT, A. (abbé), XXV
 BRASCHI ONESTI, Luigi, 23
 BREVEGLIERI, Bruno, 258
 BROSSES, Charles de, XXVIII
 BUFFON, Georges Louis Leclerc de, 14, 22
 BUKDHAL, Else Marie, XXI
 BUSCH, Werner, 55

- BUSSY-RABUTIN [Roger de Rabutin de Bussy, dit], XII
 BYRES, James, 52
- CACAULT, François, XXV, 40, 94-95
 CADES, Giuseppe, 85
 CALBI, Emilia, 65-66, 82-83, 228, 232
 CAMELFORD, Lord [Thomas Pitt], 22, 71
 CAMUCCINI, Vincenzo, XXVI, 73-74, 80, 93-94
 CANCELLIERI, Francesco, 42
 CANOVA, Antonio, XIX, XXIV, XXVI, 31, 55, 68, 73-74, 80, 94, 105, 290, 300
 CARATTONI, Giovanni, 50
 CARBONI, Matteo, 59
 CARDINALI, Clemente, 36
 CARDINALI, Luigi, 91, 93
 CARPACCIO, Vittore, XXIV, 31, 72-73
 CARRACHE, Annibal [Annibale Carracci], 98,
 CARSTENS, Asmus Jakob, 55
 CASSAS, Louis-François, 75, 78, 80, 98, 136, 180, 212, 214-217
 CASTELLAN, Antoine-Laurent, 304
 CAYLUS, Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard, comte de, VIII, XIV-XVIII-XX, XXII-XXIV, 10-11, 15, 56
 CENCIONE, Carlo, 57, 83-85, 87, 90, 252, 278-279, 288-289, 306
 CESARE DA SESTO, 298
 CESI, Bartolomeo, 294, 308
 CÉZANNE, Paul, XXVIII
 CHAPTAL, Jean, 98
 CHARLES II D'ANJOU, 220-221
 CHARLES III DE BOURBON, 90
 CHARLES III LE GROS, 194
 CHATEAUBRIAND, François René de, XXI, XXVII-XXVIII, 40-41
 CHÂTELET, Claude-Louis, 76
 CHATILLON, André-Marie, 100
 CHENU, Pierre, 10
 CHIODAROLO, Giovanni Maria, 29
 CHOFFARD, Pierre Philippe, 13
 CHOISEUL, Etienne-François de, 11
 CHOISEUL-GOUFFIER, Marie-Gabriel-Florent-Auguste de, XX, 71, 80, 136, 212, 214
 CHRISTINE DE SUÈDE, 17-18
 CHRISTOPHOV, Pierre, XXI
 CIACCHERI, Giuseppe, 34
 CIAMPI, Sebastiano, 42-43, 96
 CICOGNARA, Leopoldo, 25, 58-59, 68, 224
 CIMABUE [Giovanni Gualtieri ou Cenni di Papi, dit], XXV, 25, 86-87, 98-99, 105, 270, 276
 CIPRIANI, Angela, 48-49, 176
 CLÉRISSEAU, Charles-Louis, 77
 CLODION [Claude Michel], XIX, 40
 COCHIN, Charles-Nicolas, dit le jeune, 13-15
 COHEN, Henry, 13
 COLANTONIO, 36
 COLLOT, Jean-Pierre, 298
 CONTI BAZZANI, Domenico, 99
 CONTI, Antonio Schinella, XVII
 CORNEILLE, Pierre, XXI
 CORRÈGE [Antonio Allegri, dit le], 58
 COSTA, Lorenzo, 28, 97
 COTTINO, Alberto, 282
 COULANGES, Philippe-Emmanuel de, XII
 COURIER, Paul-Louis, XXI, 40
 COURTOIS DE PRESSIGNY, Gabriel, 105
 COUSIN, Jean, dit le jeune, 20
 COUTAGNE, Denis, XXVII
 COYPEL, Charles-Antoine, XV
 CRÉBILLON, [Prosper Jolyot, sieur de Crais-Billon, dit], XXI
 CREMONINI, Giovanni Battista, 284
 CRESPI, Luigi, 23, 31, 65
 CROCE, Benedetto, 174
 CROZAT, Pierre, XV, XVII, XVIII-XIX, 10, 16, 18, 58, 61
 CURTIS, Melinda, IX
- D'ANNUNZIO, Gabriele, 174
 D'ENGENIO, Cesare, 286
 DA MORRONA, Alessandro, 89, 222
 DANTE ALIGHIERI, 57
 DAUBENTON, Louis-Jean-Marie, 14
 DAVID, Jacques-Louis, IX, XIX, XXIV-XXV, XXVII, 38, 74, 88, 134,
 DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo, 152
 DE DOMINICI, Bernardo, 142
 DE ROMANIS, Mariano, 67-68
 DE ROSSI, Giovanni Battista, 47-48
 DE ROSSI, Giovanni Gherardo, 35, 38, 42, 67, 84-85, 91, 96
 DE TOLNAY, Charles, 17
 DE VEGNI, Leonardo Massimiliano, 71
 DELANNOY, François-Jacques, 75-76, 188
 DELÉCLUZE, Étienne-Jean, IX
 DELLA VALLE, Guglielmo, 34, 84-85, 89-90, 222, 252
 DELLERA, Giovan Battista, 82-83, 228-231
 DENIS, Simon, 94
 DENON, Dominique-Vivant, XXV, XXVII-XXVIII, 40, 71, 73, 98-99, 158
 DERÔME, Nicolas-Denis, 13
 DESEINE, Louis-Étienne, 75-76, 134, 140, 162, 166-167
 DESEINE, Louis-Pierre, 76
 DESPREZ, Louis-Jean, 39, 49, 75-77, 92, 134, 140-141, 144-145, 154-161, 170-171, 192-193, 202-205
 DI COSTANZO, Angelo, 286
 DI MAJO, Ippolita, 286
 DIDEROT, Denis, X, XVI, XX-XXI, 7
 DIMSDALE, Thomas, 18
 DINGÉ, L. Antoine, 41
 DIONIGI, Enrichetta, 42
 DIONIGI, Marianna, 23, 42
 DOLOMIEU, Déodat de Gratet de, 39, 75
 DOMICILLE, Pierre-François, 75, 80, 97-105
 DUBUT, Louis-Ambroise, 75, 96
 DUCCIO DI BUONINSEGNA, 57
 DUFURNY DE VILLIERS, Louis-Pierre, 97
 DUFURNY, Léon, XXVI, 7, 21, 30, 33, 42, 46, 49, 56, 73, 75, 77-80, 97-105, 140, 152, 180-181, 190
 DUMONT, Antoine, 75
- EISEN, Charles, 13

- EISEN, François, 13
 ÉMERIC-DAVID, Toussaint-Bernard, 45, 105
 ENDERLEIN, Lorenz, 220
 ENSCHEDÉ, Johannes, 22
 ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, XII
 ESPINCHAL, Alexis d', 42
 ESTE, Isabelle d', 97
 EVELYN, John, 68
- FALCONET, Étienne-Maurice, XVI
 FANFANI, Ranieri, 50
 FARSETTI, Filippo Vincenzo, 31,
 FAURIS DE SAINT VINCENS, Jules François Paul,
 81, 136, 220
 FAUVEL, Louis François Sebastien, 80-81, 136,
 212-213
 FEA, Carlo, 94
 FÉLIX, Louis-Pierre, 79, 152
 FÉNELON, François, XII, XVII
 FERRERI, Filippo, 79
 FESCH, Joseph, 40
 FEUILLET, Laurent-François, 105
 FLAXMAN, John, XIX, 54-55, 57, 65, 84, 90, 93,
 242
 FLIPART, Charles, 13
 FOGAZZARO, Antonio, 174
 FOLLINI, Vincenzo, 224
 FORBIN, Auguste de, XXVIII
 FORCELLA, Vincenzo, 48
 FOUCART, Bruno, XXVII
 FRAGONARA, Marco, XIX
 FRAGONARD, Jean-Honoré, 15, 61, 75
 FRAGONARD, Jean-Honoré, XVIII
 FRANÇOIS I^{ER}, XXII
 FRANÇOIS, Pierre-Joseph, 38
 FRIEDRICH, Kaspar-David, XXIX
 FUMAROLI, Marc, XII, XV, XXVII, 10
 FÜSSL, Johann Heinrich, 93
- GABRIEL, Ange, XII
 GADDI, Gaddo, 266
 GAGNERAUX, Bénigne, 39, 65-66
 GAIGNIÈRES, François-Roger de, XI-XII, XXII,
 45-46, 214
 GANDOLFI, Ubaldo, 174
 GARRISON, Edward B., 274
 GATTOLA, Erasmo, 182
 GEOFFRIN, Marie-Thérèse Rodet, M^{me}, XIII,
 XVII, 14
 GHELFI, Barbara, 29
 GHIRBERTI, Lorenzo, 57, 83, 228, 230
 GHIRARDACCI, Cherubino, 258
 GHIRLANDAIO [Domenico di Tommaso Bigor-
 di, dit], 91
 GIANI, Felice, 65, 82, 94
 GIBBON, Edward, XXIII, 20
 GIGAULT DE LA SALLE, Achille-Étienne, XVI-
 XVIII, 9, 14-15, 23, 30, 34
 GIORGIONE [Giorgio da Castelfranco, dit], 73
 GIOTTO [Ambrogio di Bondone, dit], 57, 86,
 98, 248
 GIOVANNI PISANO, 244
 GRAUD, Pietro, 75
 GIULIANO DA MAIANO, 140
- GIULIO ROMANO [Giulio Pippi, dit], 82
 GIUNTA PISANO [Giunta Capitini, dit], 86, 270
 GOETHE, Johann Wolfgang von, XXIV, XVIII,
 37
 GOLDNER, George R., 18
 GONCOURT, Edmond Huot de, 12
 GONCOURT, Jules Huot de, 12
 GRANET, François-Marius, XXVII-XXIX, 41-42
 GRASSI, Luigi, 304
 GRAVELOT, Hubert-François, 13
 GRÉGOIRE XI [Pierre Roger de Beaufort], 254
 GRIENER, Pascal, XVI, 7
 GRIMALDI (abbé), 24, 69
 GUARANA, Giacomo, 30, 174
 GUATTANI, Giuseppe Antonio, 94
 GUIDO DA SIENA, 35
 GUIDO L'ANTICHISSIMO, 29
 GUISE, Marie de Lorraine, dite M^{le} de, XI
 GUSTAVE III DE SUÈDE, XXIV, 39
- HAMILTON, Gavin, XXIV
 HAMILTON, William, 21, 27, 30, 32, 35, 46, 56
 HANCARVILLE [Pierre-François Hugues, dit d'],
 XVI
 HASKELL, Francis, VII, XVI, XXIII, 8, 20-21, 50
 HEMSTERHUYS, Frans, 55
 HERCOLANI, Astorre, 28
 HERCOLANI, Maria, 28
 HERDER, Johann Gottfried, 39
 HOMÈRE, 57
 HUGFORD, Ignazio Enrico, 59
 HUMBERT DE SUPERVILLE, XXVI, Pierre David,
 49, 57, 83-89, 93, 95, 136-137, 224-226,
 240-245, 248-252, 262, 306, 312-317
 HUREL, Daniel-Odon, XXII
- INGRES, Jean Auguste Dominique, XXVII
 INNOCENT III [Giovanni Lotario di Segni], 152
 IRWIN, David, XXIV
 IWANOWITSCH, Fedor, 228
- JAY, Louis-Joseph, XV
 JEAN VIII (pape), 194
 JEANNE I^{RE} DE NAVARRE, 9
 JOLLET, Étienne, 31
 JULLIENNE, Jean de, XV
 JURAMY, 81, 136, 220-221
 JUSSIEU, Antoine Laurent de, 14
- KAUFFMANN, Angelica, XXIV, 37, 82, 94, 228
 KULTZEN, Rolf, 20
- LA BORDE, Alexandre-Louis-Joseph de, 11-12
 LA BORDE, François-Louis-Joseph de, 11
 LA BORDE, Jean-Joseph de, 11-12
 LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, Jean-Baptiste de,
 46
 LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, XXI
 LA FONTAINE, Jean de, 12-13
 LA LANDE, Joseph-Jérôme de, 150
 LA PORTE DU THEIL, Paul-Marie-Joseph de, 75,
 105
 LAGRENÉE, Jean-Jacques, dit le jeune, XVII, 80
 LAMBERTI, Luigi, 94

- LAMERS, Petra, 80
 LAMPREDI, Urbano, 94
 LANZI, Luigi, XXIV, 25, 32-33, 274
 LASTRI, Marco, 59, 314
 LAURENS, Annie-France, XVI
 LAVIN, Sylvia, IX
 LAWRENCE, Thomas, 18,
 LAZZARINI, Jean-André, 194
 LE BAS, Jacques-Philippe,
 LE BEAU, Charles, XIV
 LE CHEVALIER, Jean-Baptiste, 80-81, 212, 214
 LE PRINCE, Jean-Baptiste, 80
 LE SUEUR, Eustache, 72, 97, 99
 LEBAS, Jacques-Philippe, 15
 LEBRUN (ou LE BRUN), Jean-Baptiste-Pierre,
 15, 20
 LEGRAND, Jacques-Guillaume, 75, 77, 150, 174,
 190, 200, 206
 LEMAISTRE DE SACY, Isaac, 7
 LEMIRE, Noël, 13
 LEMOYNE, François, XXII
 LENOIR, Alexandre, XXII
 LÉONARD DE VINCI, 298
 LEROY, Julien-David, 98
 LESTEVENON VAN BERKENRODE, Willem Anne,
 17-18, 89, 136
 LETHIÈRE (ou LETHIERS) [Guillaume Guillon,
 dit], 105
 LEVITINE, George, IX
 LIANORI, Pietro di Giovanni, 28, 72, 282
 LIPPI, Filippino, 18, 92, 292
 LIVIENC, Yves, 94
 LOCATELLI, Giampiero, 64
 LONGHI, Francesco, 206
 LONGUEIL, Joseph de, 13
 LORENZETTI, Pietro, 316
 LORICHS, Melchior, 68, 214
 LORRAINE, Marguerite Philippe du Cambout,
 duchesse de, XI
 LOUIS IX (SAINT LOUIS), XXII
 LOUIS XIV, XVI
 LOUIS XV, VII, X, XIV, XVII-XVIII, 9, 20, 96
 LOUIS XVI, X
 LOYRETTE, Henry, VII, XX, 8, 24, 48-49, 65, 69,
 73, 76, 82-83, 85, 87-89, 140, 146, 168, 228,
 244, 276, 312
 LUC DE LEYDE, 20
 LUZI, Pietro, 66, 264
- MACHIAVELLI, Filippo, 65
 MABILLON, Jean, XII
 MACHIAVELLI, Gian Giacomo, XXVI, 31, 65-67,
 83, 86, 89-91, 99-100, 104, 140, 146, 196-
 197, 210-211, 222-223, 228, 232, 234, 252,
 254-255, 262-265, 268-269, 282, 298, 302-
 305
 MAFFEI, Scipione, XIII
 MAINTENON, Françoise d'Aubigné, M^{me} de, XV
 MAMY, Sylvie, XVII
 MARIETTE, Pierre-Jean, XVII
 MARIN, Joseph-Charles,
 MARX, Karl, X
 MAZARIN, Jules, XI
 MAFFEI, Scipione, 7
- MAITANI, Lorenzo, 242
 MAÎTRE DE SAINT-FRANÇOIS, 87, 272-273
 MAÎTRE DU SACRO SPECO, 88
 MALASPINA DI SANNAZZARO, Luigi, 134-135, 148,
 176, 178
 MALVASIA, Carlo Cesare, 24, 29, 282, 284
 MALVEZZI, Sigismondo, 28
 MANTEGNA, Andrea, 97
 MARIN, Joseph-Charles, XXI, 40
 MARINI, Gaetano, 36, 105, 194
 MARTINI, Simone [dit Simone di Memmi], 22,
 286
 MARVUGLIA, Alessandro Emanuele, 77
 MASACCIO [Tommaso di ser Giovanni Cassai,
 dit], 91-92
 MASOLINO DA PANICALE [Tommaso di Cristoforo
 Fini, dit], 92
 MASUCCIO II [Tommaso de' Stefani], 142
 MATTEO DA SIENA [Matteo di Giovanni di Bar-
 tolo, dit], 34
 MAYRAN DE LAGOY, Jean-Baptiste, 18-19
 MAZZOCCA, Ferdinando, XVIII
 MAZZOLINO, Ludovico, 92
 MÉDICIS, François de, 16
 MÉDICIS, Julien de, 83, 232-233, 236
 MÉDICIS, Laurent de, 83, 236-237
 MÉDICIS, Léopold de, 6
 MELLONI, Giovambattista, 258
 MESCOLI, Paolo, 78, 83, 134-135, 148-149, 176-
 179
 MIARELLI MARIANI, Ilaria, X, XVII, XXVI,
 MICHALSKY, Tanja, 220
 MICHEL, Regis, 134, 192
 MICHEL, Maria Elisa, VII
 MICHIEL, Marcantonio, 31
 MIGER, Simon Charles, 14
 MILIZIA, Francesco, 39
 MILLIN, Aubin-Louis, 220
 MIOLLIS, Alexander-Sextus, 40
 MOCHI, Francesco, 85
 MOLINOS, Jacques, 75, 77, 150-151, 174, 190-
 191, 200, 206
 MONDINI, Daniela, 69, 274
 MONTAIGNE, Michel de, XI
 MONTALBANI, Ovidio, 24
 MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat de,
 20
 MONTE, Vincenzo, 94
 MORELLI, Jacopo,
 MORI, Benedetto, 89-90
 MORI, Ferdinando, 90
 MORI, Vincenzo, 90
 MORIGIA, Camillo, 30, 71
 MOSZYNSKI, Auguste Frédéric, 39
 MICHEL-ANGE [Michelangelo Buonarroti], XX-
 VI, 17-19, 74, 83, 88, 224, 232, 234, 236,
 238, 242, 276, 296
 MACHIAVELLI, Gian Giacomo, XXVII, 31, 65-67,
 83, 86, 89-91, 99-100, 104, 140, 146, 196-
 197, 210-211, 222-223, 228, 232, 234, 252,
 254-255, 262-265, 268-269, 282, 298, 302-
 305
 MOSTAERT, Jan, 22
 MONTEFAUCON, Bernard de, XX, XXII, 9, 44-45

- MORELLI, Jacopo, XXIV, 16, 21-23, 31, 36, 61-62, 68, 94
 MARIETTE, Pierre-Jean, XVIII-XIX, 15-16, 18, 20, 68
 NAPOLÉON I^{er} [Napoléon Bonaparte], 95
 NÉTO DAGUERRE, Isabelle, XXVII, 41
 NEVEU, Bruno, XXII
 NEWTON, Charles, 212
 NICCOLÒ DELL'ABATE, 97
 NICOLA PISANO, 84, 222, 242, 252
 NIKOLAJEVIC, Ivanka, 284
 NODIER, Charles, IX
 NOLLET, Jean-Antoine, 10
 NORRY, Charles, 75, 77, 190, 200, 206
 OECHSLIN, Werner, 69
 OLIVIERI, Annibale, 194
 OLIVIERI, Pietro Paolo, 254
 ORCAGNA [Andrea di Cione, dit], 312, 314, 316
 ORETTI, Marcello, 29-30, 256, 258, 282, 310-311
 ORLANDI, Pellegrino, 256
 ORSI, Giovan Gioseffo, XIII
 ORSINI, Fulvio, 19
 OTTANI CAVINA, Anna, 88
 OTTLEY, William Young, XXVI, 49, 57, 83-88, 93-95, 136-137, 224, 226-227, 232-239, 240-243, 248-252, 266-267, 270-273, 276-277, 280-281, 288, 290-291, 296-297, 306-307, 312-317
 PAELINK, Joseph, 71, 74
 PAILLOT DE MONTABERT, Jacques-Nicolas, XXV
 PALMA IL VECCHIO, [Jacopo d'Antonio Nigreti, dit], 17
 PANOFKY, Dora, 55
 PANOFKY, Erwin, 55
 PANTONI, Angelo, 182
 PAOLO FIAMMINGO [Pauwels Frank, dit], 300
 PÂRIS, Pierre-Adrien, XXVI, 9, 14, 46, 49, 75, 78, 100, 105, 172-173
 PARMESAN (ou PARMIGIANINO) [Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit le], 97
 PASCAL, Blaise, XI, XIII,
 PASQUINI, Luigi, 42
 PATCH, Thomas, 63
 PAUL II [Pietro Barbo], 140
 PEDRINI, Filippo, 274
 PEIRESC, Nicolas Claude Fabri de, XII
 PELLI-BENCIVENNI, Giuseppe, 32
 PERCIER, Charles, 75, 100
 PERONI, Adriano, 148, 178
 PÉRUGIN [PietroVannucci, dit le], XXV, 85, 97, 288, 290, 292
 PÉTRARQUE [Francesco Petrarca], 22
 PETRIOLI TOFANI, Anna Maria, 224, 244, 250
 PEYRON, Pierre, 72-73, 75, 80, 300
 PIANTONI, Gianna, 74
 PIE VI [Giovanni Angelo Braschi], XXIV, 37, 144, 172, 186
 PIE VII [Barnaba Chiaramonti], XXVI
 PIERRE, Jean-Baptiste, XVIII, 15
 PIGALLE, Jean-Baptiste, XVIII, 15
 PINOT DE VILLECHENON, Marie-Noëlle, XIX
 PINTURICCHIO [Bernardino di Betto], 92
 PIRANESI (ou PIRANÈSE), Giovan Battista, XXII, 89-90, 94, 140, 166
 PIRANESI, Francesco, 102, 144, 158
 PIROLI, Luigi, 91
 PIROLI, Matteo, 91
 PIROLI, Tommaso, XIX, XXVII, 54-55, 57, 82-83, 87, 89-95, 102, 136, 144, 224, 226, 240, 252, 266, 278, 280, 298-299, 312, 314
 POLIDORO DA CARAVAGGIO [Polidoro Caldara, dit], 99
 POMIAN, Krzysztof, XVI
 POMMEREUL, François-René-Jean, 39
 POMMIER, Édouard, VIII-IX, XXVII, 44, 56
 POMPADOUR, Jeanne Antoinette Poisson, marquise de, 13
 PONIATOWSKY, Stanislas, 67, 95-96
 PONTICI, Gaetano, 92
 PORTALIS, Roger, 14
 PORTER, Arthur Kingsley, 152
 POUILLARD (ou POUYARD), Jacques-Gabriel, 42, 71, 81, 220
 POULAIN, Claudine, XX
 POUSSIN, Nicolas, 72, 99
 PRAZ, Mario, XXII
 PRETE, Rossana, 152
 PRETI HAMARD, Monica, 46
 PREVITALI, Giovanni, VII, 25, 28, 34, 83, 98, 250, 296
 PRONTI, Domenico, 89-90
 QUAI, Maurice, IX
 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome, IX, XIV, XVI, XXIV, XXVII
 RACINE, Jean, XXI
 RAGGHIANI, Carlo Ludovico, 74
 RAIMONDI, Ezio, XXIII
 RAMBOUX, Johann Anton, 266
 RANGHIASCI BRANCALEONI, Sebastiano, 34
 RAPHAËL [Raffaello Sanzio, dit], 18-19, 21, 46, 58, 92, 290, 296
 RÉCAMIER, Jeanne Françoise Julie Adelaïde Bernard, M^{me}, 42
 RENARD, Jean-Augustin, 75-76
 REZZONICO, Abbondio, 38-39, 74
 RIBERA, Jusepe de, 99
 RIBERETTE, Pierre, XXI
 RICCI, Corrado, 174
 RICHELIEU, Armand Jean du Plessis, cardinal de, XI, 97
 RIGHINI, Ruffillo, 27, 30, 78, 174-175, 184-185, 200, 218-219, 246-247, 274-275, 284
 ROBERT, Hubert, XIII, XVIII, 11, 15
 ROGÉ, Raymond, XXII
 RONDELET, Jean-Baptiste, 75
 ROOS (ou ROSA), Joseph, 81
 ROOS (ou ROSA), Joseph, fils, 81
 ROSA, Salvatore, 35
 ROSENBERG, Pierre, 72
 ROSENBLUM, Robert, XIX, 39, 55, 83
 ROSLIN, Alexandre, XVII
 ROSSINI, Gioacchino, 28

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 14
 RUBBIANI, Alfonso, 246
- SACCHETTI, Franco, 224
 SADE, Richard de, 95
 SAENREDAM, Pieter Jansz, XXVIII
 SAGE, Balthazar Georges, 14
 SAINT-FAR, Eustache de, 77, 174
 SAINT-NON, Jean-Baptiste-Claude-Richard, abbé de, 76, 80, 134, 158, 192
 SALICETO, Carlo da, 256
 SALICETO, Carlo di Roberto da, 256
 SALICETO, Riccardo da, 256
 SALICETO, Roberto da, 256
 SANDYS, George, 214
 SCACCIA SCARAFONI, Ermenegildo, 182
 SCALZA, Ippolito, 85
 SCHNAPP, Alain, XVI
 SCHNAPPER, Antoine, XI
 SCHOPENHAUER, Arthur, XI
 SCIOLLA, Gianni Carlo, 7
 SCIPION BARBATUS [Cornelius Scipio Barbatus], 38
 SCUPULA, Giovanni Maria, 304
 SÉCHERRE, Hélène, 94
 SEGLA, André, 72
 SEPT, Charles, 36, 67
 SERENI, Giacoma, 258
 SERENI, Stefano, 258
 SEROUX D'AGINCOURT, Jean-Baptiste-Charles-François, 8
 SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, XII
 SGARBOZZA, Ilaria, 46
 SIGNORELLI, Luca, 84-85, 242
 SOUBISE, Charles de Rohan, prince de, XVII
 SOUFFLOT, Jacques-Germain, 75
 SPALLETTI, Ettore, 54
 SPESSO, Fulvia, XIX, 90
 SPINA, Giuseppe, 94
 SPINELLO ARETINO [Luca Spinelli, dit], 63
 STAFFORD, Barbara Maria, XXVI
 STEFANI, Chiara, 42
 STEGANI, Gaetano, 78
 STENDHAL [Henry Beyle, dit], XXIII
 SWIFT, Jonathan, XII
- TAFI, Andrea, 59
 TALLEYRAND [Charles Maurice de Talleyrand-Périgord], 97
 TENIERS, David II, dit le jeune, 99
 TÉRENCE [Publius Terentius Afer], 58
 TERZI, Giuseppe, 274
 THOMAS D'AQUIN, saint, 55
 THORWALDSEN, Bertel, 55
 THUANO, Augusto, 68
 TICOZZI, Stefano, 23, 50
 TINET, Jacques-Pierre, 290
 TIRABOSCHI, Girolamo, XXIII, 24-27, 52, 69, 79
 TITIEN [Tiziano Vecellio, dit], 58, 73, 82
- TOLOMEI, Francesco, 42
 TOMMASO DA MODENA, 81
 TORRITI, Jacopo, 86, 276
 TOWNLEY, Charles, 21
 TREUTTEL, Jean-Georges, XXVI, 94, 99-101, 103
 TROUARD, Louis-François, 172
- UGGERI, Angelo, 94
 UGOLINO DA SIENA, 90
 URBAIN VIII [Maffeo Barberini], XII
- VALADIER, Giuseppe, 194
 VAN DE SANT, Udolpho, 72
 VAN EYCK, Hubert, 71
 VAN EYCK, Jan, 22, 71, 73
 VAN LOO, Carle, XVIII, 15
 VASARI, Giorgio, 6, 16, 26, 224, 266
 VASARI, Pietro, 16
 VASSE, Louis-Claude, XVII, 10
 VEBLEN, Thorstein Bunde, X
 VENTURI, Adolfo, 174
 VENTURI, Lionello, 49
 VERNET, Carle, XVIII, 15
 VÉRONÈSE [Paolo Caliari, dit], 99
 VICTOR EMMANUEL II, 140
 VIDLER, Anthony, 21
 VIEN, Joseph-Marie, XIX, XVII-XVIII, XXIV, 15, 35, 72, 75
 VIGÉE LEBRUN (ou LE BRUN), Élisabeth, XVIII, 15, 20
 VIOLA, Corrado, XIII
 VIRGILE [Publius Vergilius Maro], 40, 61
 VISCONTI, Emnio Quirino, 46, 64, 94, 97, 102, 104-105
 VISCONTI, Filippo Aurelio, 94
 VISCONTI, Giovanbattista, 64, 94
 VITALE DA BOLOGNA, 28
 VOLTAIRE, XIII, 14
 VOOGD, Hendrik, 88, 93
- WAILLY, Charles de, 77
 WALPOLE, Horace, XXIII, 21, 26, 52, 59
 WATTEAU, Jean-Antoine, XV, XXVIII, 61
 WICAR, Jean-Baptiste, 93, 98
 WINCKELMANN, Johann Joachim, VIII, XVI, XXI, 5-7, 15, 34, 37, 40, 42-43, 49, 53, 56, 65, 105
 WINKEL, Karin, 88
 WOLLIN, Nils G., 144
 WOOLET, William, 52
 WORSLEY, Richard, 71
 WÜRTZ, Jean-Godefroy, XXVI, 94, 99-101, 103
- ZAFURI, Nicola, 29
 ZANETTI, Guid'Antonio, 24
 ZELADA, Francesco Saverio, 38, 92
 ZOËGA, Georg, 102
 ZOPPO, Marco, 28
 ZUCCHINI, Guido, 284

TABLE DES MATIÈRES

Les “ monuments parlants ”. Seroux d’Agincourt et la naissance de l’histoire de l’art illustrée	5
<i>Liste des abréviations</i>	107
<i>Bibliographie</i>	109
Les dessins préparatoires	131
Architecture	139
Sculpture	209
Peinture	261
<i>Source manuscrites</i>	319
<i>Index</i>	321

