

Predella journal of visual arts, n°45-46, 2019 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*This article discusses the way Dézailler D'Argenville deals with Italian schools of painting in his famous work *Abrégé de la vie des peintres* (1745-1752; 1762). In fact, he uses Italian sources in an original way, removing or reducing anecdotes relevant to the artists' biographies and focusing on technical and stylistic remarks, especially with regard to drawings. Moreover, for the first time Dézailler classifies artists into six schools, which is an absolute novelty in both Italian and French historiography.*

Un programme anti-italien?

La personnalité de Antoine-Joseph Dezailler d'Argenville (1680-1765) n'a été découverte et étudiée dans sa complexité que récemment. Il s'intéressa à la fois à l'histoire naturelle, au jardinage, à l'histoire de la peinture, aux dessins; il écrit aussi de nombreux textes parmi lesquels des articles de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert. Il fût aussi collectionneur de dessins et d'objets de toutes les sortes. Lié à Pierre-Jean Mariette par sa mère, il fréquenta le marchand Gersaint, le collectionneur Crozat et des artistes comme Watteau, Boucher et d'autres. Après les travaux fondamentaux de Lise Bicart-Sée et Jacqueline Labbé¹ sur sa collection de dessins et de Madeleine Pinault-Sørensen sur la conchyliologie², un projet scientifique international, dirigé par Anne Lafont à l'INHA il y a quelques années³, a permis d'approfondir plusieurs aspects de la multiforme activité culturelle de Dezailler. On rappellera aussi les études de Charlotte Guichard sur la catégorie d'*amateur* qui permettent de mieux comprendre notre auteur⁴.

Dans cet article – qui développe des recherches que j'ai menées au sein du groupe de recherche sur Dezailler – je vais me borner à son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (3 voll. 1745-52; 4 voll. 1762), un ouvrage étudié et connu surtout pour le relief que l'auteur donne aux écoles du Nord⁵. Cependant ce texte est intéressant aussi pour la façon par laquelle Dezailler utilise les sources italiennes et regroupe les biographies des peintres de la Péninsule, ce qui n'a jamais été objet d'étude⁶.

Dans l'*Avertissement* à la deuxième édition de l'*Abrégé*, il accuse les auteurs italiens d'être «trop prévenus» en faveur des artistes de leur pays «comme si la providence les eût établis seuls héritiers de la vertu et des talents des Grecs et des anciens romains»⁷. Dezailler explique qu'en effet ces auteurs «ont outré les louanges qu'ils ont données à leurs peintres» et il cite les historiens de l'art italiens les plus

célèbres (Vasari, Malvasia, Bellori, Baglione, Ridolfi). En revanche, il revendique son impartialité: en se présentant en tant qu'«ami du vrai et du beau», l'auteur tâche «de le saisir partout il le trouve, sans se mettre en peine du nom, ou du pays de l'artiste. Toutes les nations, depuis qu'il s'est attaché aux arts, lui ont toujours paru égales; un Flamand, un Français, dans certaines parties de la peinture l'emportera souvent sur un Italien»⁸. Le programme de Dezailler est ainsi annoncé: tout d'abord une impartialité des jugements; puis une volonté de démontrer la valeur artistique d'autres pays que l'Italie. C'est ainsi que Bicart-See et Labbé ont considéré l'*Abrégé* «une tentative de rééquilibrage du goût en faveur de l'école française ainsi que des écoles nordiques, et au détriment des peintres italiens»⁹. Ce constat, tout à fait vrai, a cependant empêché un approfondissement sur les biographies des peintres italiens. Or, compte tenu de cette sorte de manifeste méthodologique anti-italien, qui a probablement aussi une visée nationaliste, et en même temps du fait que les écoles d'Italie occupent de toute façon une place très importante dans l'*Abrégé*, il est fondamental de se demander comment Dezailler utilise les sources historiographiques italiennes: car si dans l'*Avertissement* il les critique, il est de toute façon obligé d'en tenir compte pour pouvoir construire ses biographies. Le but de cet article est donc de vérifier dans quelle mesure et par quelle méthode Dezailler se sert de l'historiographie artistique italienne et si ses biographies ont des éléments d'originalité par rapport à ces sources. Je vais procéder en comparant les volumes consacrés aux peintres d'Italie de l'*Abrégé* (IIe édition) aux sources italiennes sous deux points de vue: les informations biographiques et la façon par laquelle l'ensemble des vies est structuré.

Les sources italiennes et Dezailler: mode d'emploi

On est assez surpris par la bibliographie que Dezailler insère dans la première édition de l'*Abrégé*. Il s'agit de la *Table des principaux auteurs qui ont écrit de la peinture, et qu'on a consultés dans cet ouvrage*¹⁰. La plupart des ouvrages cités (79) appartient à l'historiographie italienne. Mais il ne faut pas considérer cet aspect comme une contradiction par rapport au manifeste programmatique de l'*Abrégé*, ou comme une sorte de dépendance des auteurs italiens. En effet, encore à l'époque de Dezailler, l'historiographie artistique italienne était la plus riche: ce qui explique que le taux d'ouvrages italiens dans sa bibliographie soit le plus élevé. Or, devant cette longue liste, on se demande si notre auteur a vraiment consulté tous ces textes. Il m'a fallu faire cette première vérification d'autant plus qu'au-delà de cette bibliographie, dans les *Vies*, il n'y a que très rarement des notes avec des références bibliographiques.

J'ai donc procédé par échantillon: j'ai examiné des biographies d'artistes appartenant à des écoles et à des époques différentes, en cherchant à comprendre de quelles sources Dezailler s'était servi, à travers des comparaisons avec les ouvrages que je le soupçonnais d'avoir lu. Comme des auteurs plus récents peuvent citer des auteurs précédents, il fallait distinguer si les informations de Dezailler provenaient de la source primaire ou de la plus tardive.

Le résultat de cette recherche nous renseigne sur la méthode d'écriture de notre auteur. D'abord, en vérifiant les sources de chaque école italienne traitée dans *l'Abrégé*, j'ai remarqué qu'en effet Dezailler a bien lu et utilisé les ouvrages cités dans sa bibliographie. C'est ainsi qu'il tire les informations soit des guides de différentes villes d'Italie, soit des recueils généraux de biographies d'artistes italiens comme Vasari, Baldinucci, Bellori et Pascoli, soit des recueils concernant seulement une école italienne, comme Malvasia et Zanotti pour les Bolonais, Dolce, Boschini et Ridolfi pour les Vénitiens, Soprani pour les Génois. En ce qui concerne les Napolitains, Dezailler ne mentionne que le guide de Naples de Pompeo Sarnelli¹¹, mais j'ai pu vérifier qu'en réalité pour l'école napolitaine, il se sert d'une autre source pas mentionnée dans sa bibliographie, qui est le recueil de biographies d'artistes napolitains de Bernardo De Dominici¹². Pourquoi ne le cite-t-il pas? Il est possible que s'agissant d'un auteur contemporain, il ait préféré se taire à son égard. En ce qui concerne sa biographie de Luca Giordano, Dezailler cite Bellori¹³ comme référence bibliographique, mais en réalité, dans ce cas-là il n'a pas pu bien vérifier sa source. En effet, la vie de Luca Giordano apparaît non pas dans la première mais dans la deuxième édition de l'ouvrage de Bellori, publiée de façon posthume¹⁴ (1728), celle consultée par Dezailler: en réalité, son auteur n'est pas Bellori, mais Bernardo De Dominici¹⁵. Cependant, comme le nom de ce dernier n'y apparaît pas, Dezailler, se trompant, a pensé que la biographie en question a été écrite par Bellori.

A part cette erreur, j'ai constaté que non seulement il connaît bien les sources citées, mais qu'il les sélectionne avec un esprit d'indépendance. Par exemple, il donne des renseignements qui se trouvent seulement dans telle source et d'autres informations qu'il tire spécifiquement de telle autre source. Parfois, il choisit d'utiliser une source moins évidente et plus ancienne plutôt qu'une source plus "facile" et récente. En outre, parfois, il tire des informations non pas d'après des ouvrages biographiques, mais de traités techniques ou théoriques. En fait, il combine les sources de façon assez autonome: il fait une sélection et une re-composition toute personnelle de ses références bibliographiques. Je vais donner quelques exemples.

Pour la biographie de Raphaël, Dezailler s'inspire en général de celle de Vasari, mais il s'en détache parfois. L'écrivain toscan¹⁶ soutient que la vision de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange en avant-première causa le changement du style de Raphaël, qui aurait ainsi acquis un aspect grandiose comme le démontreraient les figures peintes à Saint Augustin et à Saint Marie de la Paix. Bellori¹⁷ rejette complètement cette idée, tandis que Félibien¹⁸ propose une solution de compromis: Raphaël a pu être poussé à changer son style par la vision du chef-d'œuvre de Michel-Ange, mais sa réélaboration est si géniale et originale qu'aucun peintre aurait pu s'en servir de façon si féconde. Dezailler suit cette idée de Félibien, mais il cite aussi directement Bellori: donc il suit Félibien non passivement mais avec une conscience des partis pris des auteurs.

Dans la biographie de Titien, Dezailler considère le peintre comme un élève de Gentile Bellini¹⁹, tandis que les sources majeures, Vasari et Ridolfi²⁰, suivis par De Piles²¹, disent qu'il fût élève de Jean Bellini. Dans ce cas-là Dezailler a préféré se servir d'une source sûrement moins évidente et d'ailleurs n'appartenant pas au genre biographique, mais plutôt théorique, voire de l'*Aretino* de Ludovico Dolce²². Cependant il utilise Vasari pour l'affaire du portrait de Barbarigo peint par Titien, mais qui semblait fait par Giorgione²³. Ce renseignement en effet ne se trouve ni chez Dolce ni chez Ridolfi.

Un autre des nombreux exemples que je pourrais faire concerne le peintre génois Luca Cambiaso, artiste d'ailleurs jamais cité ni par Félibien ni par De Piles. Dezailler tire beaucoup d'informations d'après Soprani²⁴: par exemple l'idée que, sous l'influence de l'architecte Galeazzo Alessi, l'artiste changea sa manière (utilisant une couleur plus suave et un dessin moins extravagant) et devint supérieur aux peintres Lazzaro Calvi et Andrea Semino; ou son voyage à Rome pour demander de pouvoir épouser sa belle-sœur (sa femme était morte), avec l'étape à Florence et la blague de Giovan Battista Paggi, qui le fit rencontrer avec le Duc de Toscane sans prévenir l'artiste, qui était très timide; ou encore son excellence dans les raccourcis. Mais il y a d'autres informations chez Dezailler qu'on ne retrouve pas chez Soprani. En effet il tire de l'ouvrage technique-théorique de Giovan Battista Armenini, *De veri precetti della pittura*, l'idée que Luca peignait avec les deux mains, et que ses qualités étaient la facilité et la vitesse²⁵.

Indépendance: autopsie, esprit scientifique

Mais Dezailler se limite-t-il à une reconstitution critique des sources italiennes, ou ajoute-t-il quelque chose de neuf? En effet, j'ai pu remarquer une différence entre les données biographiques et les jugements sur les artistes. Si, en général,

les premières sont tirées des sources italiennes ou françaises, les seconds sont souvent l'expression d'un point de vue personnel de Dezailler.

Voici quelques exemples. Dans la biographie de Pontorme, tout en suivant Vasari²⁶, il est moins critique que l'écrivain toscan sur la deuxième manière du peintre²⁷; il considère Benedetto Luti un peu incorrect²⁸, ce qui ne se trouve pas dans son ouvrage de référence primaire, c'est à dire le texte de Lione Pascoli²⁹. On peut dire la même chose sur Pietro da Cortona: tout en faisant l'éloge du maître toscan, Dezailler souligne que «il faut pourtant convenir que Cortone a mis peu de correction et d'expression dans ses tableaux. Ses figures sont trop courtes et bien lourdes, ses têtes se ressemblent, ses draperies sont mal jetées et très maniérées. Des pensées nobles et grandes, beaucoup de grâce dans ses têtes réparent tous ces défauts»³⁰. Par contre Pascoli³¹, sa source principale, en fait un éloge inconditionné.

J'ai en outre constaté que sur certains artistes, Dezailler partage parfois les mêmes points de vue que De Piles³². Par exemple ses réserves sévères sur la couleur de Léonard, partie de la peinture que l'artiste florentin aurait négligée³³, sont semblables à celles de De Piles³⁴. Aussi ses remarques sur Titien rappellent De Piles: son excellence dans le coloris, mais aussi l'idée que le peintre s'est attaché à peindre la nature³⁵, sa capacité à peindre les femmes mieux que les hommes³⁶, sa négligence par rapport à l'art antique³⁷, sa difficulté à représenter les mouvements de l'âme³⁸, sa tendance à répéter toujours les mêmes sujets³⁹, sa maîtrise dans les paysages⁴⁰. A propos de Corrège, Dezailler est aussi sur la même longueur d'onde que De Piles⁴¹.

Il paraît donc que si pour la partie historique il combine les sources italiennes, en ce qui concerne le jugement esthétique soit il se rapproche de De Piles soit, comme l'a montré Régis Vallet⁴², il s'en détache car, la querelle des rubénistes et des poussinistes appartenant désormais au passé, il est parfois plus objectif envers les artistes moins coloristes. En tous cas, il est tout à fait original dans ses commentaires et ne donne que des jugements personnels sur les ouvrages qu'il a vus et sur les dessins. En effet, ce qui fait la véritable originalité des *Vies* de Dezailler ce sont ses descriptions à la fois techniques et stylistiques des dessins⁴³. C'est là que l'on peut mesurer toute la maîtrise de notre auteur, capable de traduire dans un langage clair et précis tout son savoir de connaisseur. Par exemple, en traitant de la production graphique de Domenico Fetti, il explique: «les dessins de Feti sont extrêmement rares: ils sont heurtés d'un grand goût de pierre noire, relevés de blanc de craie; d'autres sont à la sanguine hachés de droite à gauche également partout. On en voit de lavés au bistre avec un trait de plume: il a fait des études admirables peintes à l'huile sur du papier. Enfin, de quelque manière

que ses dessins soient faits, on y trouve la couleur, l'expression et la belle touche; il n'y manque qu'un peu de correction; mais il avoit, en couleur, ce qui lui manquait en correction»⁴⁴.

De cette analyse on conclut que la volonté d'être impartial, exprimée par Dezailler dans *l'Avertissement*, se traduit par le recours à l'autopsie (il décrit notamment les ouvrages qu'il a vus) et par une méthode d'utilisation et recomposition des sources qui est personnelle et autonome. Cette procédure n'est malheureusement pas présente toujours car par exemple pour les peintres espagnols (Vélasquez, Murillo), il reste très lié à la source principale, voire, le recueil de biographies d'artistes espagnols de Antonio Palomino⁴⁵, publié en français en 1749; on a la même impression pour les artistes napolitains, pour lesquels Dezailler se réfère strictement à De Dominici, mais il faut dire que les sources à disposition dans ces cas-là n'étaient pas nombreuses.

La méthode de ne décrire que les ouvrages qu'il connaît relève d'une approche «scientifique» à l'histoire de l'art qui quelques années plus tard sera utilisée par Winckelmann, nonobstant Dezailler soit encore attaché au modèle des «vies d'artistes». En réalité, une réduction drastique des anecdotes par rapport aux sources italiennes, donc une majeure synthèse, et sa maîtrise dans l'analyse technico-stylistique des ouvrages, surtout des dessins, lui permettent de donner une interprétation originale du modèle biographique.

La partition en six écoles italiennes: un unicum

En ce qui concerne le rapport de *l'Abrégé* avec les sources italiennes, il y a un autre élément d'originalité. En effet, les artistes y sont groupés par six écoles: romaine, florentine, vénitienne, lombarde, génoise, napolitaine et espagnole. Or, pour ce type de partition, Dezailler ne pouvait pas s'inspirer d'un exemple italien précis. Bien que la notion d'«école», avec une oscillation de sens entre atelier et contexte géographique, soit présente dans la littérature artistique italienne et française dès le XVII^e siècle⁴⁶, il n'y a aucun ouvrage italien qui traite globalement de ces six écoles. En France, le principe de l'«école» en tant que identité stylistique et géographique, était utilisé par André Félibien et par De Piles, qui ne s'était occupé que de trois écoles: les peintres romains et florentins, les vénitiens et les lombards⁴⁷.

Non seulement Dezailler se trouvait devant une production historiographique très riche, diversifiée, et pas forcément objective, mais en plus il devait constater l'absence d'un ouvrage qui englobait l'ensemble des écoles italiennes. En effet, des auteurs beaucoup utilisés par lui, comme Vasari, Baldinucci, Bellori, et plus

tard Pascoli, chacun avec des buts différents et des critères différents, présentent dans leurs ouvrages une suite de biographies d'artistes qui ne sont pas groupées par écoles. Les autres auteurs dont se sert Dezailler se concentrent sur une seule école. Ce n'est qu'avec *l'Histoire de la peinture en Italie* (1795-1796; IIe édition 1809) de Luigi Lanzi⁴⁸ que le groupement par école devient le critère structurant une histoire de la peinture italienne qui, suivant l'exemple de Winckelmann, rejette le modèle des «vies». Bien qu'il adopte encore le système de recueil de biographies, Dezailler a tout de même un primat: malgré les réserves que lui adressera Lanzi⁴⁹, de fait il est le premier parmi les sources italiennes et françaises à traiter en même temps de six écoles. Remarquable est l'insertion de l'école napolitaine et espagnole, de même que génoise, ce qui n'a pas non plus de précédents en France: en effet, elles sont absentes chez De Piles. Même s'il arrive que les peintres appartenant à ces écoles, surtout les génois, ne sont pas forcément comblés d'éloges⁵⁰, l'idée de les reconnaître en tant qu'écoles est en soi très intéressante et originale.

En vérité, il n'y a que deux ouvrages italiens qui ont pu lui donner une sorte d'exemple: et ce n'est pas un hasard qu'il les cite dans sa bibliographie. Le premier est *La pittura trionfante* de Giulio Cesare Gigli, publiée à Venise en 1615⁵¹. Il s'agit d'un poème sur la peinture, où l'auteur énumère plusieurs peintres en les groupant par styles régionaux, voire par écoles. Cet ouvrage constitue un exemple particulièrement intéressant et précoce de réaction à la vision historique vasarienne, qui plaçait au sommet du développement artistique l'école florentine. En effet, Gigli vise à offrir une image de l'histoire de la peinture beaucoup plus complète que celle du Vasari, une image plus italienne et moins florentine: son but est non seulement de rendre justice à tous ces artistes qui dans les *Vite* occupaient une place secondaire ou étaient complètement négligés, mais aussi de faire ressortir les gloires artistiques des villes non toscanes. Si déjà au siècle auparavant Ludovico Dolce, qui a été, comme je l'ai déjà remarqué, l'une des sources vénitiennes de Dezailler, s'était opposé à Vasari, il l'avait fait pour glorifier le primat de l'école vénitienne et de la couleur. En revanche, l'approche de Gigli est plus nationale: l'école vénitienne (comprenant des artistes de Venise, Vérone et Vicenza), l'école lombarde (comprenant les peintres de Mantoue, Cremona, Brescia, Bergame, Milan), l'école génoise, l'école toscane (florentins et siennois), l'école romaine sont toutes représentées dans *La pittura trionfante* (qui contient aussi une partie consacrée à des artistes provenant d'autres villes ou difficiles à cataloguer comme le Caravage). Gigli cherche à souligner les qualités caractéristiques de chaque peintre, sans donner de détails de type biographique. Pour l'ouverture de l'auteur à la pluralité des styles et des écoles italiennes, ainsi que pour la finesse de ses jugements, l'ouvrage de Gigli est aujourd'hui considéré comme une source d'ins-

piration de la *Scuola pittorica dell'Italia*: en effet avant Lanzi, le poème de Gigli est le seul texte qui comprenne cinq écoles, la plupart de l'historiographie artistique italienne du XVIIe et XVIIIe siècle étant en revanche concentrée sur la glorification d'une seule école ou d'une seule ville. La présence assez surprenante de Gigli dans la bibliographie de *l'Abrégé* ne fait que confirmer que notre auteur, tout en développant la notion d'école telle qu'elle était utilisée chez Félibien et De Piles, s'en est servi: ce qui d'ailleurs constitue un petit chapitre, jusqu'à présent inconnu, de la fortune critique de Gigli si l'on considère qu'en général son texte est oublié au XVIIe et au XVIIIe siècle⁵².

L'autre ouvrage qui a pu inspirer Dezailler est le *Microcosmo della pittura* (1657) de Francesco Scannelli⁵³. Dans ce texte l'auteur distingue trois écoles: florentine, dont l'initiateur fût Raphaël; vénitienne, commencée par le Titien; lombarde, dont le premier chef fût le Corrège. A l'intérieur de ces écoles, Scannelli insère les biographies des artistes, qui insistent moins sur les anecdotes biographiques que sur les mérites de chaque artiste et ses œuvres principales. L'intérêt de cet ouvrage consiste dans le fait que Scannelli est le seul auteur qui propose un ouvrage où partition en plusieurs écoles et système biographique se combinent. Cette structure si complexe, qui le différencie de l'approche uniquement chronologique des *Annales* de Baldinucci, et le rejet de tout détails anecdotiques, ont pu influencer Dezailler qui d'ailleurs partage avec Scannelli un penchant pour le coloris de même qu'un goût assez classiciste.

Si ces précédents ont pu constituer une sorte de modèle pour Dezailler, on ne peut que reconnaître son originalité: il étend la structure combinée de Scannelli à un choix plus élargi d'écoles.

Dezailler historien et Dezailler collectionneur

Il est probable que le choix de Dezailler de traiter de six et non pas de trois écoles italiennes comme De Piles soit en partie motivé par son expérience de connaisseur et de collectionneur, qui lui a permis de connaître de nombreux dessins et ouvrages d'artistes n'appartenant pas aux trois écoles principales. En effet, en confrontant les artistes appartenant à sa collection⁵⁴ avec les artistes présents dans *l'Abrégé*, on remarque un lien évident entre le Dezailler historien et le Dezailler collectionneur: la plupart des peintres (61 sur 78) de *l'Abrégé* est présente dans sa collection, sauf 17 biographies de peintres, qui ne semblent pas avoir appartenu à sa collection et qu'il a insérées probablement parce qu'il s'agit d'artistes très connus ou traités par d'autres auteurs français comme De Piles (par exemple Marie Tintoret).

En outre, on peut affirmer que lorsque Dezailler cite d'autres peintres sans leur consacrer une biographie, il le fait sciemment car il en connaît des œuvres: en effet on compte au moins 40 artistes mentionnés dans l'*Abrégé* qui étaient présents dans sa collection.

Par contre, la collection de Dezailler contenait un nombre beaucoup plus haut d'artistes que ceux présents dans l'*Abregé*: pourquoi n'en parle-t-il pas? Probablement parce qu'il s'agit d'artistes méconnus, de sculpteurs ou de graveurs. Or, compte tenu de ces données, une question se pose: est-ce que son expérience de collectionneur et d'amateur a pu de quelque façon avoir des conséquences sur son choix de partition des italiens en plusieurs écoles? En effet, à la même époque, on rencontre le groupement des artistes en écoles dans les livres qui illustrent les collections. C'est le cas soit de la *Description sommaire des desseins des grands maîtres de cabinet de feu M. Crozat avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres* (Paris 1742), soit du très célèbre *Cabinet Crozat*, dont le premier volume a été publié en 1729, l'une et l'autre de Mariette⁵⁵. Dans le premier ouvrage, Mariette distingue plusieurs écoles de façon comparable à Dezailler: école florentine, école romaine, école de Parme, école de Boulogne, école vénitienne, école génoise, école napolitaine et espagnole, écoles flamande, hollandaise et allemande, école française. Il est donc probable que la structure en plusieurs écoles italiennes de l'*Abrégé* soit en partie motivée par un critère de classification et d'organisation qui commençait à être employé dans les galeries et dans les collections: ce système, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, sera appliqué aux premiers musées publics comme le Belvédère de Vienne ou les Offices de Florence, même si déjà en 1742, donc avant la première édition de l'ouvrage de Dezailler, Francesco Algarotti projetait un aménagement du musée de Dresde par écoles⁵⁶.

En conclusion, par rapport aux sources italiennes, Dezailler occupe une place originale. Homme de son temps, il crée un ouvrage qui se sert sciemment de l'historiographie italienne, avec beaucoup d'autonomie et avec un certain esprit critique et scientifique: nourri par son expérience d'amateur et de collectionneur, de même que par une lecture approfondie des textes italiens, il cherche à offrir une vision globale et objective des écoles de la Péninsule, en se fiant à son œil et en s'efforçant de trouver pour chaque artiste des qualités qui peuvent le rendre intéressant au public. Si, aux yeux du chercheur moderne, il n'arrive pas toujours à être fidèle à son propos (mais peut-être il n'en était pas conscient), sa méthode de travail employée pour l'*Abrégé* en fait un personnage tout-à-fait remarquable dans l'histoire de l'histoire de l'art.

- 1 L. Bicart-See, J. Labbé, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezailler d'Argenville reconstituée d'après son "Abrégé de la vie des plus fameux peintres"* (édition de 1762), Paris, 1996.
- 2 M. Pinault-Sørensen, *Dezailler d'Argenville, l'Encyclopédie et la Conchyliologie*, dans «Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie», 24, 1998, pp. 101-148; ead., A.J. Dezailler d'Argenville, *un conchyliologue averti*, dans *Coquillages et crustacés, de la plage à la table*, Tatihou, 2003, pp. 122-134; ead., *Les planches du Spectacle de la Nature de l'abbé Pluche*, dans *Ecrire la nature au XVIIIe siècle. Autour de l'abbé Pluche*, dir. par F. Gevrey, J. Boch, J.-L. Haquette, Paris, 2006, pp. 141-160.
- 3 Les recherches ont été illustrées dans le volume collectif 1740. *Un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dezailler d'Argenville*, dir. par A. Lafont, Paris, 2012.
- 4 C. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, 2008; ead., *The Rise of the "Amateur" in Eighteenth-Century Paris*, dans «Eighteenth-Century Studies», 4, 2012, pp. 519-547.
- 5 P. Michel, *Dezailler d'Argenville's "Abrégé de la vie des plus fameux peintres": a guide for a contemporary collectors or a survey of taste for paintings of the northern schools?*, dans «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 3-4, 2009-2010, pp. 212-225; G. Maës, *Dutch art collections and connoisseurship in the eighteenth century; the contributions of Dezailler d'Argenville and Descamps*, dans «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 3-4, 2009-2010, pp. 226-238; ead., *Le goût français pour la peinture hollandaise et flamande au XVIIIe siècle: goût national ou goût commercial? Réflexions autour de Houbraken, Dezailler d'Argenville et Hoet*, dans *Les échanges artistiques entre les anciens Pays Bas et la France, 1482-1814*, actes du colloque international, Lille, 2008, dir. par G. Maës, J. Blanc, Turnhout, 2010, pp. 195-213; ead., *De la tradition antiquaire à l'histoire de l'art: les "vies" d'artistes vers 1750 selon Dezailler d'Argenville et Descamps*, dans *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Théorie, critique, philosophie, histoire*, dir. par C. Michel, C. Magnusson, Rome, 2012, pp. 509-526.
- 6 Voir G. Maës, C. Savettieri, *Abrégé, Manière, Vie dans 1740. Un abrégé du monde*, cit., pp. 32-38; pp. 157-161; pp. 257-260.
- 7 A.J. Dezailler d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762, vol. I, p. XIV.
- 8 *Ivi*, p. 17.
- 9 Bicart-See, Labbé, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezailler D'Argenville*, cit., p. 30, note 1.
- 10 A.J. Dezailler d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1745, vol. I, pp. 393-403.
- 11 P. Sarnelli, *Guida de' forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, 1697.
- 12 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742, III voll.
- 13 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. II, p. 287.
- 14 G.P. Bellori, *Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1728.
- 15 B. De Dominici, *Vita di Luca Giordano*, dans G.P. Bellori *Vite dei pittori, scultori et architetti moderni in questa edizione accresciute colla vita, e ritratto del cavaliere Luca Giordano*, Roma, 1728, pp. 304-395.
- 16 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, dir. par R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, vol. IV, p. 176.

- 17 G.P. Bellori, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina*, Roma, 1695, dir. par M. Missirini, Roma, 1821, p. 178.
- 18 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1688, V voll., éd. consultée: Paris, 1725, vol. I, pp. 301-302.
- 19 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 202.
- 20 Vasari, *Le vite*, cit., vol. VI, p. 155; C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degl'illustri pittori Veneti*, Venezia, 1648, p. 136.
- 21 R. De Piles, *Abrégé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages*, 11^e édition, Paris, 1715, p. 259.
- 22 L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, dans *Trattati d'arte del cinquecento*, dir. par P. Barocchi, Bari, 1960, vol. I, p. 201.
- 23 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 202.
- 24 R. Soprani, *Le vite de' Pittori, Scultori et architetti genovesi*, Genova, 1674, deuxième édition enrichie par C.G. Ratti, Genova, 1768-1797, pp. 77-97.
- 25 G.B. Armenini, *De' veri precetti della Pittura*, Ravenna, 1587, dir. par M. Gorreri, Torino, 1988, pp. 133-135.
- 26 Vasari, *Le vite*, cit., vol. V, pp. 307-334.
- 27 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 150.
- 28 *Ivi*, p. 194.
- 29 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1730-1736, dir. par A. Marabottini, Perugia, 1992, pp. 317-320.
- 30 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 188.
- 31 Pascoli, *Vite de' Pittori*, cit., pp. 49-54.
- 32 Sur De Piles: B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957; T. Puttfarken, *Roger de Piles's Theory of art*, New Haven, 1985; J. Lichtenstein, *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989; G. Perini Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, dans R. De Piles, *Dialogo sul colorito*, dir. par G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze, 2016.
- 33 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 115.
- 34 De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., p. 163.
- 35 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 204; De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., p. 263.
- 36 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 204; De Piles, *Abrégé*, cit., p. 264.
- 37 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 204; De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., p. 265.
- 38 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 204; De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., p. 265.
- 39 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 204; De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., p. 263.
- 40 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. II, p. 212; De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., p. 265.

- 41 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. II, pp. 5-7; De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, cit., pp. 297-299.
- 42 R. Vallet, *Un amateur d'art du XVIII^e siècle: Dezailler d'Argenville*, Diplôme d'études supérieur, Directeur de Mémoire Jean Eyrard, Université de Clermont Ferrand, Faculté de Lettres, 1967, pp. 30-36.
- 43 G.C. Sciolla, *Dezailler D'Argenville e il disegno*, dans *Memori fui dierum antiquorum*, dir. par P.C. Ioly Zorattini, A.M. Caproni, Udine, 1995, pp. 439-446.
- 44 Dezailler d'Argenville, *Abrégé*, 1762, cit., vol. I, p. 52.
- 45 A. Palomino Velasco, *Histoire Abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*, Paris, 1749.
- 46 P. Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, dans *1810-2010. Luigi Lanzi archeologo e storico dell'arte*, dir. par M. E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Treia, 2012, pp. 185-232. Sur la notion d'"école" voir aussi F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, 1982, pp. 123-163; G. Perini Folesani, *Luigi Lanzi. Questioni di stile, questioni di metodo*, dans *Gli Uffizi. Quattro secoli di pittura*, Firenze, 1982, pp. 215-265; P. Sohm, *Style in the Art Theory in Early Modern Italy*, Cambridge, 2001, pp. 141-143.
- 47 R. De Piles, *L'idée du peintre parfait*, dans *id.*, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699, p. 95.
- 48 La bibliographie sur Lanzi étant très riche, je me limite à: Perini, *Luigi Lanzi*, cit.; C. Gauna, *La "Storia pittorica" di Luigi Lanzi. Arti, storia e Musei nel Settecento*, Firenze, 2003; M. Rossi, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze, 2006.
- 49 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze, 1822, par M. Capucci, Firenze, 1968, vol. I, pp. 4-5, voir Rossi, *Le fila del tempo*, cit., p. 66; Sciolla, *Dezailler D'Argenville e il disegno*, cit., pp. 439-446.
- 50 Vallet, *Un amateur d'art du XVIII^e siècle*, cit., p. 53.
- 51 G.C. Gigli, *La pittura trionfante*, Venezia, 1615, dir. par B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme, 1996; voir l'étude fondamentale de M. Spagnolo, *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, dans «Ricerche di Storia dell'arte», 59, 1996, pp. 56-74.
- 52 Spagnolo, *Appunti per Giulio Cesare Gigli*, cit., p. 56.
- 53 F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, dir. par E. Monica, Roma, 2015.
- 54 Pour cette vérification, je me suis servie de l'ouvrage de Bicart-See, Labbé, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezailler*, cit.
- 55 Voir F. Haskell, *La Difficile Naissance du Livre d'art*, Paris, 1992; C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e le "conoscienze moltiplicate". Classificazioni, gerarchie, valori*, dans *La sfida delle stampe*, dir. par C. Gauna, Torino, 2017, pp. 7-31; V. Kobi, *Pierre-Jean Mariette et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, 2017.
- 56 E. Pommier, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Séroux d'Agincourt*, dans *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tre Sette e Ottocento*, dir. par C. Furlan, M. Gattoni d'Arcano, Udine, 2001, pp. 275-288, p. 276; voir aussi Gauna, *La Storia pittorica*, cit., p. 77; Rossi, *Le fila del tempo*, cit., p. 217.