

# Introduction

En 1734, le marchand Edme-François Gersaint rapporte des Pays-Bas plusieurs exemplaires d'une estampe de Rembrandt, *Jan Six* (B. 285) dont le cuivre et les différents tirages avaient été jusque-là pieusement conservés par la famille du portraituré, obligeant les collectionneurs à se contenter de sa simple copie dessinée à l'encre. Cette absence ne semble pourtant pas avoir gêné les grands « connoisseurs ». Pierre-Jean Mariette confie ainsi dans ses notes personnelles, aux alentours de 1720 :

« Des gens qui ont vu ce portrait de J. Six m'ont assuré qu'il était extrêmement mauvais, et je n'ai pas de peine à le croire<sup>1</sup>. »

L'érudit change pourtant d'avis quelques années plus tard, avouant, toujours dans ses notes manuscrites : « Depuis que j'en ai vu une épreuve entre les mains de M. Sevin, j'en ai toute une autre idée<sup>2</sup>. » Le revirement de celui qui était alors considéré comme le plus grand érudit de son temps en matière d'estampes, n'est en réalité guère surprenant : il pourrait résumer à lui seul ce que fut la réception des gravures de Rembrandt van Rijn (1606-1669) au XVIII<sup>e</sup> siècle, récit d'une tension entre incompréhension et admiration.

## UNE RÉCEPTION NUANCÉE

■ Nul peintre, en effet, ne connut sans doute de réception critique aussi mouvementée que Rembrandt van Rijn. Simultanément adoré et abhorré, sujet, de son vivant même, aux plus vives polémiques, le maître hollandais subit les critiques les plus acerbes et diffamatoires jamais portées aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur un peintre tout en demeurant un des artistes les plus côtés sur le marché de l'art à cette époque. De fait, dès 1953, Seymour Slive démontrait, dans un ouvrage précurseur, que, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Rembrandt était d'ores et déjà sujet à débats<sup>3</sup>. Ainsi en 1635, l'artiste bohémien Wenzel Hollar effectuait les premières copies gravées d'après des estampes de Rembrandt<sup>4</sup>. Vers la même époque, le marchand et éditeur d'estampes François Langlois, dit Ciartres, publie une série de gravures d'après des inventions de Rembrandt<sup>5</sup>. Quant à l'artiste bolonais Giovanni Francesco Barbieri, dit Il Guercino, il loue, quant à lui,

dans une lettre adressée à son commanditaire don Antonio Ruffo, ces estampes « faites avec goût et de la bonne façon<sup>6</sup> ». Pourtant en 1681 Andries Pels ne manque pas, dans un poème, de fustiger un art qui semble avoir tout oublié de l'Italie, tant contemporaine qu'antique<sup>7</sup>. Filippo Baldinucci, auteur du célèbre *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione...* paru à Florence en 1686, ne pense pas autrement, ne voyant en lui qu'« un fantaisiste de première classe, regardant tout le monde de haut<sup>8</sup> ».

Cette ambiguïté de posture demeure intacte au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'article pionnier de Jean Cailleux insiste sur l'engouement des collectionneurs français pour l'art de Rembrandt, ne recensant pas moins de deux cents tableaux du maître ou tout du moins considérés comme tels en circulation dans le pays<sup>9</sup>. Emmanuel Starcky, en 1993, confirme cet état de fait, notant que l'intérêt des amateurs parisiens ne faiblissait guère au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, allant même jusqu'à s'accroître à l'approche de la Révolution, et ce, jusqu'à atteindre des proportions uniques en Europe<sup>10</sup>. L'étude menée par Horst Gerson, l'immense exposition de Lille de 1985 ainsi que les articles de Christophe Leribault et plus récemment encore de Michèle-Caroline Heck ont démontré, quant à eux, le rôle joué par l'art rembranesque dans le développement de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

Les études portant sur la fortune critique du peintre néerlandais dressent pourtant un constat fort différent : la thèse d'Anne Chalard-Fillaudeau esquisse un XVIII<sup>e</sup> siècle français, modelé, formaté par l'esthétique académique et par conséquent peu tolérant envers l'art de Rembrandt, conclusion en tout point similaire à celle de Gaëtane Maes, qui, pour sa part, constate la difficulté de Jean-Baptiste Descamps à s'affranchir d'une grille de lecture italo-antique, lui qui fut pourtant l'auteur du premier ouvrage français du siècle des Lumières entièrement consacré aux écoles du Nord<sup>12</sup>. S'ensuit tout un réseau de contradictions : comment expliquer la présence de plus de deux cents peintures attribuées au maître en France au moment même où Descamps affirme qu'il « s'est toujours écarté » du « beau<sup>13</sup> », celle de cent dessins, lorsque le marchand Edme-François Gersaint le juge, en 1751, paré de « défauts d'inattention et d'indécence<sup>14</sup> » ? L'abbé de Fontenay le trouve « sans noblesse », Dezallier « peu correct et singulier dans ses pensées<sup>15</sup> » et pourtant les critiques ne cessent de le citer en exemple. Le 15 septembre 1753, le baron Grimm, cherchant à vanter les qualités du *Souffleur*, peint par Chardin, écrit au sein de la *Correspondance littéraire* que « ce tableau [lui] a paru très-beau et digne de Rimbrant<sup>16</sup> ». Huquier fils partage son avis, notant dans sa *Lettre sur l'Exposition des tableaux du Louvre* que « pour l'effet » le tableau « pouvait aller de pair avec le Reimbrandt<sup>17</sup> ». La tentation, pour les critiques, de rapprocher l'œuvre d'un contemporain de celui du maître néerlandais n'était pas nouvelle : Voltaire, quelques années plus tôt, avait jugé Jean Raoux capable « d'égaliser le Rembrandt<sup>18</sup> ». Pourtant, la copie, sinon le pastiche de ses estampes par les artistes français, demeure, au contraire des peintres italiens à la même époque, marginale : tout au plus note-t-on que la composition de Watteau pour *L'Indiscret* s'inspire fortement de celle de *L'Espiegle* (B. 188) (*fig. 1 et 2*),



Fig. 1.  
Michel Guillaume  
Aubert, d'après  
Jean-Antoine  
Watteau,  
*L'Indiscret*, eau-  
forte et burin,  
Paris, collection  
particulière.



Fig. 2.  
Rembrandt,  
*L'Espiègle*, signé  
et daté au 2<sup>e</sup> état  
en bas à droite  
Rembrandt  
f. 1642  
(le 2 inversé),  
eau-forte et  
pointe sèche,  
Paris, Fondation  
Custodia.

que la *Jeune femme aux mains croisées*, de Jean Raoux, avoue une dette certaine envers la *Femme à la poire*, estampe de Ferdinand Bol que l'on attribuait alors à Rembrandt<sup>19</sup>. Dès les années 1760, la source, déjà fort mince, semble s'être tarie. Il faut un œil exercé pour reconnaître dans la jeune femme des *Crêpes* de François Boucher une version rajeunie de *La Faiseuse de Koucks* (B. 124) de Rembrandt<sup>20</sup>.

Faut-il par conséquent admettre, à l'instar de Seymour Slive, que « bien que les œuvres de Rembrandt aient été discutées, étudiées, copiées, collectionnées et reproduites en gravures, sa place en France ne doit pas être surestimée<sup>21</sup> » ?

Le fait que les études ainsi compilées aboutissent à une vision ambivalente et par conséquent peu lisible, sinon peu compréhensible de la réception de Rembrandt en France au XVIII<sup>e</sup> siècle prêche en ce sens. Mais peut-on réellement se satisfaire de ce hiatus entre un connoisseurship enthousiaste et un autre plus méfiant ? Les travaux menés par Krzysztof Pomian, Christian Michel, Guillaume Glorieux, Patrick Michel, Charlotte Guichard et Pascal Griener, pour ne citer que ceux-ci, dressent tous le portrait d'un connoisseurship curieux, sans cesse innovant, multipliant les initiatives et dont la vivacité des débats et des querelles ne fait qu'attester d'un dynamisme intellectuel digne de ce siècle des Lumières<sup>22</sup>. Doit-on en conclure qu'une figure aussi prééminente que celle de Rembrandt ait été exclue de ce mouvement ? Peut-on croire, surtout, que les connoisseurs, amateurs, artistes et marchands du XVIII<sup>e</sup> siècle se soient satisfaits de l'ambivalence de cette réception ?

## LA RÉCEPTION DE REMBRANDT EN FRANCE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE À TRAVERS LES ESTAMPES

■ Ces questions, propres à l'ensemble de l'œuvre rembranesque, se révèlent être encore plus sensibles lorsqu'il s'agit des gravures du maître néerlandais. Comment peut-on passer de l'affirmation d'un Mariette jugeant en 1720 que le portrait de Jan Six était « fort mauvais » à la vente de cette même estampe au dauphin quelques quarante ans après pour la somme record de trois mille six cents livres ?

De fait, nous ne nous attendions guère, lorsque nous avons entamé ces recherches, à devoir résoudre de tels problèmes. Nous pensions davantage avoir à dresser un état du marché de l'estampe rembranesque en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, mettre en valeur des réseaux mercantiles, analyser, enfin, le rôle joué par l'engouement pour la touche du maître, de ces « griffonis » que l'on retrouve jusque dans le dessin sur la scène artistique française. Mais les routes parcourues ne sont pas toujours les plus connues. Comment en effet étudier la réception commerciale et artistique d'un peintre et graveur tel que Rembrandt lorsque la perception de ce même artiste se révèle être aussi mouvante, partielle, tronquée, incomplète ? La principale difficulté de ce sujet repose autant sur les estampes de Rembrandt que sur le regard porté sur elles. En réalité, la réception du maître néerlandais au siècle des Lumières dépasse le cadre historique de l'économie des arts et celui, plus strict, de l'objet gravure, pour s'inscrire dans une histoire des idées et surtout des sensibilités, générant, à sa suite, de nouveaux mécanismes cognitifs : une fois ce point établi, émergent alors nombre

d'indices qui laissent entr'apercevoir le rôle central joué par la France dans la connaissance et la diffusion des estampes de Rembrandt.

Le sujet, curieusement, n'a jamais été abordé. En effet, les recherches sur la réception de l'artiste hollandais en tant que graveur, quoique pléthoriques, se limitent soit au XVII<sup>e</sup> siècle, soit au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exception notable de quatre expositions. Organisées respectivement en 1983, 1986, 1998 et 2003, *Rembrandt in Eighteenth Century England*, *In Rembrandts Manier*, *Rembrandt and his influence on eighteenth—century German and Austrian Printmakers* et *Rembrandt et les peintres – graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo* détaillent la réception des estampes du maître respectivement en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle, laissant deviner, ce faisant, le rôle central joué par la France à cette époque dans la réception de l'œuvre gravé du maître<sup>23</sup>. Ellen O D'Oench esquisse ainsi le portrait d'une Angleterre prise d'une « folie » pour les estampes de Rembrandt suite à la traduction, en 1752, du premier *Catalogue raisonné* consacré à l'artiste par le marchand parisien Edme-François Gersaint, en 1751. Ses confrères et éditeurs, Pierre-Charles-Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy constituent des œuvres complètes pour des amateurs anglais<sup>24</sup>. Le phénomène ne s'arrête d'ailleurs pas à la seule Angleterre. Le collectionneur italien Anton Maria Zanetti l'Ancien vient-il à douter de la qualité de son œuvre ? Il en envoie alors le catalogue manuscrit à son ami Pierre-Jean Mariette<sup>25</sup>. Et Bozena Anna Kowalczyck de rappeler qu'en 1792, exilé à Venise, Denon se fait fort de faire connaître les estampes du maître à un groupe de jeunes graveurs vénitiens, prolongeant un goût pour une esthétique rembranesque lorsque l'ensemble de l'Europe s'enthousiasme pour le néo-classicisme et l'imitation de Poussin<sup>26</sup>. Les Pays-Bas et l'Autriche n'échappent pas plus que le reste de l'Europe à l'influence de Paris : les marchands flamands et néerlandais Pierre Yver et Pieter Gerard van Balen admirent et reproduisent le *Catalogue Raisonné* d'Edme-François Gersaint, tandis que le futur garde des estampes du cabinet impérial de Vienne, Adam von Bartsch, soucieux d'enrichir ses connaissances sur l'œuvre de Rembrandt, envoie des rapports détaillés à la cour de Vienne sur l'état des œuvres du maître néerlandais conservés à Paris<sup>27</sup>.

L'enjeu de cet ouvrage est par conséquent de détailler les différentes étapes qui ont présidé à l'avènement de ces nouveaux mécanismes cognitifs. Tandis que la première partie s'attache à rendre compte de la difficulté, pour un Français du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'appréhender l'œuvre de Rembrandt, la seconde, *a contrario*, entend démontrer comment l'édition, en 1751, du *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, marque l'émergence de pratiques nouvelles, faisant de l'œil un outil d'expertise, apte à supplanter les discours d'ordre spéculatif. Dès lors naît l'exigence d'une conformité entre l'œuvre décrit et l'œuvre possédé, faisant ainsi du catalogue raisonné un modèle pour collection idéale, sujet de la troisième partie. Enfin, si les estampes du maître néerlandais encouragent une réforme de l'œil, elles offrent également l'occasion, selon le mot de Caylus, de « dresser » la main<sup>28</sup>. Autant les peintres français demeurent réticents à s'inspirer de l'œuvre gravé de Rembrandt, autant les amateurs et graveurs

professionnels reproduisent, copient, pastichent, interprètent avec enthousiasme ses estampes. L'objet de la quatrième partie sera par conséquent de démontrer de quelle manière, près de cent ans après sa mort, Rembrandt demeure un maître d'atelier révérend dont l'art permet de mieux saisir les subtilités de la gravure. Caylus, dans une lettre au jeune Lagrenée datée de 1751, explique que la copie est une façon de mieux voir<sup>29</sup>. L'œil et la main en viennent ainsi à incarner, dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, les deux pans d'un diptyque inséparables de la réception de l'œuvre gravé de Rembrandt.

## Notes

1. MARIETTE P.-J., *Notes manuscrites*, Bnf, Est, Ya 2-4, pet. fol., vol. VII, fol. 38 r<sup>o</sup>.
2. *Ibid.*
3. SLIVE S., *Rembrandt and his critics, 1630-1730*, La Haye, M. Nijhoff, 1953.
4. *Ibid.*, p. 29.
5. Voit cat. exp. Épinal, 2003-2004, p. 35.
6. *Ibid.*, p. 13.
7. PELS A., *Gebruik en misbruik des tooneels*, [*Usage et abus des scènes*], Amsterdam, 1681.
8. Cité par SCHWARTZ G., *Rembrandt (1606-1669)*, Paris, Flammarion, 2006, p. 369.
9. CAILLEUX J., « Esquisse d'une étude sur le goût pour Rembrandt en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 23, Issue 1, 1972, p. 161.
10. STARCKY E., « Essai sur le goût pour les dessins de Rembrandt en France au XVII<sup>e</sup> siècle », in Görel CAVALLI-BJÖRKMAN (dir.), *Rembrandt and his pupils*, Stockholm, Nationalmuseum, 1992, p. 192-193.
11. GERSON H., *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei*, Haarlem, 1942, De erven F. Bohn n. v., (réimprimé à Amsterdam, 1983). Cat. exp. Lille, 1985; LERIBAUT C., « Jean-François de Troy, peintre rembranesque », p. 131-137; HECK M.-C., « La réception de Rembrandt en France à travers l'adaptation de la pratique du *houding* par les peintres français de la fin du Grand Siècle », in Jan BLANC (Lausanne) et Gaëtane MAES (Lille) [dir.], *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, 28-30 mai 2008, p. 317-327.
12. MAES G., « Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754 », in Thomas GAEHTGENS (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2001, p. 299-311. CHALARD-FILLAUDEAU A., *Rembrandt, l'artiste au fil des textes, Rembrandt dans la littérature et la philosophie européenne depuis 1669*, Paris, L'Harmattan, 2004.
13. DESCAMPS J.-B., *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, Paris, 1753-1763, t. II, p. 90.
14. GERSAINT E.-F., *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint, et mis au jour, avec les augmentations nécessaires par les sieurs Helle et Glomy*, Paris, Hochereau l'aîné, 1751, p. 112.
15. DEZALLIER D'ARGENVILLE A.-J., *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connaître leur manière des grands maîtres*, trois volumes, Paris, Chez De Bure l'Ainé, 1745-1752, t. II, p. 25.
16. GRIMM M., *Correspondance philosophique, littéraire et critique*, Paris, Chez Furne, 15 septembre 1753, p. 83.

17. HUQUIER G., *Lettre sur l'exposition de tableaux du Louvre avec des notes historiques*, Paris, 1753, p. 27.
18. CAILLEUX J., « Les artistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle et Rembrandt », in CHÂTELET A. et REYNAUD N. (dir.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 287.
19. Jean-Antoine Watteau, *L'Indiscret*, vers 1717, huile sur toile, Rotterdam, Boymans van Beuning Museum. Rembrandt, *L'Espégle*, vers 1636, eau-forte.
20. François Boucher, *Famille dans une cuisine*, ou *Les crêpes*, vers 1765, plume et encre brune, Washington, National Gallery of Art.
21. SLIVE S., *Rembrandt and his critics*, *op. cit.*, p. 157, traduction de CAILLEUX J., « Esquisse d'une étude sur le goût pour Rembrandt en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cité, p. 161.
22. POMIAN K., « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'art*, 43, 1979, p. 23-36; MICHEL C., *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome; Paris, diff. De Boccard, 1993; GLORIEUX G., *A l'enseigne de Gersaint Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002; MICHEL P., *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2007; GUICHARD C., *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008; GRIENER P., *La République de l'œil, L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, O. Jacob, 2010.
23. Cat. exp. Londres, 1983; cat. exp. Bremen, 1986; cat. exp. Épinal, 2003-2004; cat. exp. Amsterdam/Salzburg/Fribourg/Amsterdam, 1998-1999.
24. Cat. exp. Londres, 1983; LUGT F., *Les Marques de collections de dessins et d'estampes...*, 1921-1956, p. 375 et 405.
25. BETTAGNO A., « Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt », in Marco BONA CASTELLOTTI, Anna OTTANI CAVINA et Ludovica TREZZANI (dir.), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milan, Longanesi, 1990, p. 241-256.
26. Voir cat. exp. Arras/Épinal, 2003, p. 75.
27. STIX A., « Pariser Briefe des Adam Bartsch aus dem Jahre 1784 », dans *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 318.
28. CAYLUS A.-C.-P. de, *Histoire de Joseph, accompagné de dix figures...*, Paris, Chez Jean Neaulme, 1757, Avant-propos, n. p.
29. « Car une copie n'est bonne que pour la raison qu'en exigeant plus d'attention pour l'exécuter, elle imprime et fait des traces plus profondes et plus composées », cité par FONTAINE A., *Vies d'artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753, Lettre à Lagrenée*, Paris, Libr. Renouard, H. Laurens, 1910, p. 211.