

Les amateurs au
XVIII^e siècle :
reconnaissance
et canon artistique

Apparu à la fin du dix-septième siècle, l'amateur devient rapidement une figure centrale dans les mondes de l'art de l'Ancien Régime — au point d'incarner la norme du bon goût dans les institutions monarchiques. Plus largement, la figure de l'amateur met en lumière des formes nouvelles de mobilité sociale, même éphémères, dans la France d'Ancien Régime. En se définissant comme « amateurs », des individus issus d'horizons sociaux très différents (nobles, élites de la finance, élites culturelles, marchands) parviennent à constituer des communautés de goût qui témoignent de la force nouvelle du rapport à l'art. Figure emblématique du siècle des Lumières, l'amateur montre que l'art peut transformer la société. L'article propose d'éclairer ce moment inaugural dans l'histoire de l'amateur en mettant en lumière le rapport ambivalent et souvent polémique entre ces communautés de goût, fabriquées dans des sociabilités restreintes, et l'espace public de la critique qui naît avec les Salons du Louvre. Il montre enfin la dimension cognitive du goût dans les pratiques artistiques des amateurs: le goût n'était pas seulement un facteur de distinction ni d'identification sociale, c'était aussi la manifestation d'un savoir nouveau sur l'art et les artistes. Les amateurs jouèrent ainsi un rôle central dans la fabrique du canon artistique, comme le montre l'exemple de Rembrandt — artiste méprisé par les théoriciens, mais acclamé par les amateurs qui n'eurent de cesse de le collectionner, de le copier — au point de devenir l'incarnation du génie artistique.

« Il n'existait plus aussi de ces hommes épais qu'on nommait amateurs, et qui commandaient au génie de l'artiste, un lingot d'or en main. Le génie était libre, ne suivait que ses propres lois, et ne s'avilissait plus.

Dans ces salons moraux, on ne voyait plus de sanglantes batailles, ni les débauches honteuses des dieux de la fable, et encore moins les souverains environnés de vertus qui précisément leur manquèrent : on n'exposait que des sujets propres à inspirer des sentiments de grandeur et de vertu. »

Mercier Louis-Sébastien, L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais, Trousson Raymond (éd.), Paris, Ducros, 1971 (1ère éd. 1774), chapitre 32 : « Le Salon »

Publié en 1774, ce portrait dévastateur de l'amateur d'art semble aujourd'hui bien éloigné de l'image désintéressée de l'amour de l'art et du bon goût à laquelle il est traditionnellement associé. À la veille de la Révolution, le moraliste Louis Sébastien Mercier dépeint une figure très politique, associée aux Salons de l'Académie royale de peinture et au système monarchique français, et peu favorable aux artistes : dans la veine de Diderot et de son Salon de 1767, il présente des amateurs riches et ignorants qui, bien loin d'aider les artistes, brident leur créativité, incarnant ainsi la déchéance d'un système de commande et de protection des artistes qui avait été proposé en modèle social et culturel dans la France d'Ancien Régime.

La critique de Mercier est loin d'être anodine : elle montre la centralité, politique et socio-économique, de la figure de l'amateur dans les mondes de l'art parisien au 18e siècle. En histoire de l'art, celle-ci a longtemps été peu aperçue : l'amateur était assimilé au collectionneur, une figure plus tardive

puisqu'elle apparaît au 19e siècle (on sait qu'Honoré de Balzac lui donnera ses lettres de noblesse avec *Le Cousin Pons* en 1847) et ses pratiques étaient souvent étudiées sous l'angle du collectionnisme et du mécénat. Or, l'amateur au 18e siècle est une figure beaucoup plus complexe — et plus ambivalente — que celle du collectionneur, et qu'il convient de mettre en rapport avec les institutions monarchiques de l'art d'Ancien Régime, le développement de nouvelles formes de commandes et de sociabilité, elles-mêmes liées à l'émergence d'un espace public de l'art.

L'amateur apparaît au 18e siècle : le terme est alors nouveau. Il apparaît d'abord comme adjectif dans le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694, et il est ensuite utilisé de manière nominale (pour parler d'« un amateur ») dans la première moitié du 18e siècle. Il est alors spécifiquement rapporté aux amateurs de tableaux dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, publiée en 1751¹. L'amateur apparaît donc comme une catégorie sociale nouvelle, porteuse d'innovations, à travers laquelle les élites urbaines du 18e siècle commencent à se définir et à s'identifier. Il n'est plus rare de se présenter comme « amateur » dans la bonne société, alors que ce terme était tout à fait inusité au siècle précédent.

¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694 : « Qui aime. Il ne se dit que pour marquer l'affection qu'on a pour les choses, & non celle qu'on a pour les personnes. *Amateur de la vertu, de la gloire des lettres, des arts. amateur des bons livres, des tableaux. amateur des nouveautés.* ». Et dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, 1751 : « c'est un terme consacré aux *Beaux-Arts*, mais particulièrement à la *Peinture*. Il se dit de tous ceux qui aiment cet art & qui ont un goût décidé pour les tableaux. Nous avons nos *amateurs*, & les Italiens ont leurs *virtuose* ».

S'il n'est pas une catégorie sociale forte, au sens où il aurait une place dans les hiérarchies organicistes de l'Ancien Régime, l'amateur signale l'émergence de formes nouvelles de définition de soi : dans un rapport fort et sensible aux objets culturels et artistiques, et plus seulement aux structures hiérarchiques héritées de l'Ancien Régime².

L'apparition de cette figure sociale est intimement liée aux mutations de l'espace artistique parisien : avec le développement des institutions artistiques, autour de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1668, et l'émergence d'un espace public de l'art, les formes de la reconnaissance artistique changent. En raison des liens qu'ils entretiennent avec les institutions savantes et académiques, des relations nouvelles de sociabilité qui se tissent avec les artistes contemporains, mais aussi de leur familiarisation diversifiée et active avec l'art et les œuvres d'art (par la pratique artistique et par la collection) les amateurs sont un élément essentiel dans la définition de ce qui constitue l'œuvre d'art et dans la formulation d'un canon artistique, à la fois à l'égard des maîtres anciens mais aussi des peintres vivants de leur temps

Dans cet article, je voudrais éclairer un moment inaugural dans l'histoire de l'amateur : il ne s'agit pas seulement de faire la sociologie historique de ce groupe social, comme le proposait déjà Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*³, mais aussi de comprendre ce que cette catégorie a « fait » aux arts et aux artistes, c'est-à-dire d'éclairer le rôle qu'elle a pu jouer dans la production de l'œuvre d'art et de ses valeurs, et comment elle a pu contribuer, ainsi, à la reconnaissance de certains artistes. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment celle-ci a participé à instaurer, voire à institutionnaliser, certaines valeurs qui s'avèreront essentielles dans la définition de ce qu'est l'art ou le canon artistique au siècle des Lumières.

² Pour une comparaison avec l'apparition d'une catégorie nouvelle, dans la société contemporaine, je renvoie à l'analyse de Luc Boltanski, *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, en particulier p. 222-226.

³ Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 397 : « Le regard pur, capable d'appréhender l'œuvre d'art comme elle demande à être appréhendée, en elle-même et pour elle-même (...) est inséparable aussi de l'apparition corrélative d'une population d'« amateurs » ou de « connaisseurs », capables d'appliquer aux œuvres ainsi produites le regard « pur » qu'elles appellent ».

En cela, l'amateur n'est pas « extérieur » aux œuvres : il ne doit pas seulement être interrogé dans une histoire de la réception et de la consommation des œuvres. Pour restituer sa capacité d'action, il est nécessaire de sortir de la dichotomie traditionnelle entre sociologie de la production artistique et sociologie de la réception. Les amateurs ne sont pas seulement des intermédiaires entre deux mondes mais des médiateurs, au sens actif qu'Antoine Hennion a donné à ce terme⁴. S'il est certes une figure du public au 18e siècle (qu'il conviendra de bien distinguer de l'espace habermassien du public et de la critique), il participe aussi à la définition même de l'œuvre d'art et aux valeurs qui la constituent comme telle. Après avoir rappelé les liens que l'amateur entretient avec la figure du public et avec la structuration des institutions artistiques au siècle des Lumières, je montrerai comment l'amateur a joué un rôle primordial dans la naissance et la visibilité d'une école française de peinture au 18e siècle, formée d'une communauté de peintres vivants, contemporains, avec lesquels ils étaient dans une relation de sociabilité et de protection, et comment ils ont participé à leur labellisation, en quelque sorte, comme « école nationale de peinture », à un moment où le patriotisme artistique jouait un rôle important, en Europe, dans la reconnaissance des peintres vivants.

Le rôle des amateurs au 18e siècle dans l'écriture d'un canon artistique ne se réduit pas aux peintres dits « modernes », il fut également déterminant pour certains maîtres anciens. Le cas de l'œuvre de Rembrandt est tout à fait exemplaire de ce phénomène : encore peu considéré au 18e siècle chez les théoriciens de l'art, Rembrandt fit l'objet d'un travail de copie, de collecte, de réflexion théorique du côté des amateurs qui contribuera à produire l'œuvre de Rembrandt, son répertoire, et les valeurs qui présideront ensuite à sa consécration comme l'un des grands maîtres du Siècle d'or hollandais. Sous les régimes de l'admiration et de l'appropriation, se constituent des hiérarchies et des savoirs artistiques nouveaux qui ouvrent la voie à la reconnaissance et à la consécration artistique.

L'amateur : un modèle académique du public

Qu'était un amateur au 18e siècle ? Quels liens entretenait-il avec la vie artistique et les institutions

⁴ Hennion Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

politiques de son temps ? Pour ressaisir la centralité de cette figure, il convient de se déprendre d'une vision apolitique de l'amour de l'art, qui a longtemps prévalu en histoire de l'art. La figure de l'amateur se déploie de manière privilégiée dans un site bien particulier, celui de l'institution académique. Créée avec quelques troubles en 1648 puis refondée en 1663, sous l'égide de Louis XIV et de son ministre Colbert, l'Académie royale de peinture et de sculpture est la seule des institutions parisiennes à faire une place à la classe des « honoraires amateurs ». En dépit de quelques figures importantes, comme Roger de Piles au début du 18^e siècle qui fut au centre de la querelle du dessin et du coloris, cette classe reste secondaire, avec un rôle essentiellement administratif dans l'institution, jusqu'au moment de la grande réforme académique des années 1740⁵.

Au milieu du 18^e siècle, l'Académie royale de peinture entre en effet dans une période de réforme institutionnelle destinée à lui rendre l'importance qu'elle avait eue sous le ministère de Colbert et pendant le directorat du peintre Charles Lebrun⁶. La mesure la plus importante de cette réforme concerne la mise en place des Salons — auxquels seuls les artistes de l'Académie peuvent exposer — qui ont lieu au Louvre tous les deux ans à partir de 1751, alors qu'ils avaient une existence plus précaire et plus incertaine auparavant. Cette mesure est un succès : ouverts à tous et gratuits, les Salons deviennent un événement culturel important pour les Parisiens ; en 1787, ils sont environ 60.000 à visiter l'exposition des artistes de l'Académie royale de peinture, alors que Paris compte environ 600.000 habitants⁷.

Paradoxalement, si les Salons sont un succès et redonnent à l'Académie royale sa place dans l'espace artistique de la capitale parisienne, ils menacent sa légitimité en la soumettant à une critique en règle de la part des critiques et des libellistes. Comme l'a montré Thomas Crow, les Salons annoncent le développement d'un nouveau genre littéraire : celui

de la critique d'art (ou critique de Salon, selon les termes de l'époque) qui rencontre une critique politique plus radicale des institutions monarchiques⁸. Pourtant, un deuxième élément dans la réforme institutionnelle avait été mis en place afin d'accompagner cette ouverture de l'Académie royale au public, il s'agissait de la classe des amateurs honoraires.

Fondée en 1663, la classe des honoraires amateurs avait été complètement réorganisée en 1747, et théorisée en 1748 par le comte de Caylus (1692-1765), lui-même amateur honoraire, dans sa conférence académique intitulée *De l'Amateur*. Avec cette conférence, l'Académie s'efforce de se réserver l'usage exclusif et la prérogative du titre d'amateur, qui avait commencé à se trouver sous la plume des auteurs des brochures critiques sur le Salon. Ceux-ci n'hésitaient pas à mobiliser cette figure de l'amateur afin de légitimer leurs jugements très critiques sur les œuvres exposées. On le trouvait ainsi dans quelques titres : *Lettres sur la peinture à un amateur ; Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux de 1753*, etc. Contre les usages larges du terme d'amateur, l'Académie entend réserver ce statut à ses seuls membres. Le comte de Caylus démontre que le titre d'amateur ne peut pas être employé à la légère. Seuls les amateurs honoraires de l'Académie royale peuvent prétendre à ce titre (« le véritable amateur, j'entends toujours celui que vous avez accueilli parmi vous »). Les autres sont renvoyés à la figure du curieux : « n'étant point engagés, [ils] sont maîtres de leurs occupations ou de leurs amusements ». Le curieux est associé au divertissement et à la mode, tandis que le goût est l'attribut essentiel de l'amateur honoraire : il est « la base, le fonds et la seule ressource du véritable amateur ». L'Académie royale de peinture construit donc l'amateur (réduit aux amateurs honoraires) comme le seul modèle légitime du public.

Espace public ou communautés de goût ?

L'importance que Caylus accorde au goût fait écho aux débats qui portent sur le goût au siècle des Lumières. En 1719, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos ont marqué l'abandon des principes universels de la raison classique et

⁵ Guichard Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au 18^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, chapitre 1.

⁶ Heinich Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 ; Duro Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-century France*, New York, Cambridge Univ. Press, 1997.

⁷ Van de Sandt Udolpho, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'art*, n°73, 1986, pp. 43-48.

⁸ Crow Thomas, *Les peintres et l'espace public de la peinture*, trad. fr., Paris, Macula, 2000.

la « conversion au subjectivisme⁹ ». Depuis lors, les réflexions philosophiques sur le goût abondent¹⁰. L'importance nouvelle du goût au 18e siècle renvoie aux nouveaux fondements théoriques de l'esthétique empirique et subjective des Lumières, qui s'interroge sur les critères légitimes du jugement artistique après l'échec des principes universels de la Raison classique : comment concilier subjectivité de la représentation et universalité de l'Idée du Beau ? Tous les débats sur les fondements du goût portent sur cette interrogation qui parcourt tout le siècle et qui est particulièrement forte dans le cadre des Salons du Louvre¹¹. Dans sa démonstration, Caylus s'inspire de ces réflexions : le goût est présenté comme l'attribut essentiel de l'amateur. Il se perfectionne dans la relation sociale aux artistes, dans la fréquentation des œuvres, et enfin dans la pratique artistique, considérée comme un élément central dans la formation du jugement : « la nécessité, que je crois presque indispensable à l'amateur, de copier en tout genre, de dessiner et de peindre même d'après la nature, enfin de pratiquer toutes les opérations de ce bel art ». Ainsi, ce modèle académique de l'amateur insiste sur l'importance des relations de sociabilité avec les artistes. Loin d'émettre un quelconque jugement critique, l'amateur est présenté comme un conseiller pour les artistes : il se contente de donner à l'artiste son « sentiment, mais avec la modestie d'un homme qui doute » et « ne doit jamais s'en souvenir ».

On le voit, l'amateur n'est pas défini dans un rapport au public, entendu au sens habermassien d'espace public critique¹². En fait, l'Académie royale s'inscrit dans la filiation de l'abbé Du Bos, un autre théoricien du système monarchique des arts, qui écrivait : « Le mot de public ne renferme

ici que les personnes qui ont acquis des lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. (...) Le public dont il s'agit ici est donc borné aux personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler de tableaux¹³ ». Cette conception du public est celle d'un public d'hommes du monde ou d'hommes cultivés c'est-à-dire un public d'amateurs, ou plutôt devrait-on dire une communauté d'amateurs, définie par l'exercice du goût, la sociabilité avec les artistes, et la pratique artistique, comme connaissance des œuvres. On le voit, ce modèle académique du public n'est pas un public critique¹⁴. La démarche de l'Académie royale qui ouvre gratuitement ses Salons à un public indistinct et qui dans le même temps lui dénie toute légitimité à émettre un jugement critique, n'est pas paradoxale. Le public des Salons, tel qu'il est conçu dans le système monarchique des arts, est encore un public de représentation, devant lequel l'autorité royale se montre et sur lequel elle s'exerce, et qui en retour a une fonction de légitimation, à l'instar du peuple des entrées royales à l'âge moderne. La fonction de ce public des Salons est nettement résumée en ces termes : *Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de 1748* : « leur but [des artistes] n'est pas de s'instruire par le jugement du public, elle [l'Académie] se tient tout instruite, mais de recevoir ses applaudissements et ses louanges et de l'exciter à profiter des talents dont elle lui présente de si brillantes preuves. » L'Académie lutte contre les brochures de Salon, qui sont — comme les autres écrits — soumis à la censure : le public n'existe pas comme instance critique dans le système monarchique des arts, il est un public de représentation.

Si l'amateur est promu comme seul modèle légitime du public de l'art par l'Académie royale, c'est précisément parce qu'il ne publie pas de jugement critique sur les œuvres. Il est avant tout défini par l'exercice de son goût, qui doit s'exercer au sein de sociabilités restreintes d'artistes et d'amateurs, sous la forme de conseils aux artistes mais aussi de commandes artistiques. Le directeur de l'Académie royale, le peintre Charles-Antoine Coypel avait bien défini le cadre légitime de l'exercice du jugement de goût : « Les vrais connoisseurs ne hasardent pas

⁹ Cassirer Ernst, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.

¹⁰ Saint-Girons Baldine, *Esthétiques du XVIIIe siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers Éditeur, 1990, pp. 1-95 ; Chouillet Jacques, *L'Esthétique des lumières*, Paris, PUF, 1974 ; Becq Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, A. Michel, 1994, pp. 231-352 ; Saisselin Remy, *Taste in eighteenth century France. Critical reflections of the origins of aesthetics; or, An apology for amateurs*, Syracuse, Syracuse Univ. Press, 1965.

¹¹ Ray William, « Talking About Art : The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen », *Eighteenth-Century Studies*, 37-4, 2004, pp. 527-552.

¹² Habermas Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1997.

¹³ Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Énsb-a, 1993 (1ère éd. 1719), p. 279.

¹⁴ Merlin Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles-Lettres, 1994, pp. 154-155.

volontiers des décisions. Ils proposent leurs avis aux gens du métier¹⁵ ». L'amateur honoraire Pierre-Jean Mariette partage ce constat et oppose l'espace public de l'imprimé à l'espace des sociabilités, décrit dans le langage de l'amitié : « Mais autre chose est de dire confidemment ce que dicte l'amitié, autre chose est de laisser écrire imprudemment à sa plume, & de faire imprimer des absurdités¹⁶ ». Ces communautés d'amateurs, associées au système académique, sont la réponse fragile de l'institution monarchique devant la naissance d'un espace public de la critique, qui se développe grâce au succès des Salons du Louvre. Ainsi associé aux artistes de l'Académie royale, l'amateur est construit comme une figure politique dont le rôle est capital dans la promotion et la reconnaissance d'une école nationale de peinture en France.

L'invention de l'école française de peinture

Dans la seconde moitié du 18^e siècle, les débats autour du goût patriotique se multiplient en Europe où ils correspondent à la naissance des écoles nationales de peinture dont les fondements historiques sont débattus au 18^e siècle dans les textes de la littérature artistique, souvent polémiques¹⁷. Dans la perspective politique et institutionnelle qui est celle de l'Académie royale de peinture, le rôle des amateurs est double : ceux-ci vont contribuer à la formulation historique d'une école française de peinture et, par leur pratique de collection et de sociabilité avec les maîtres dits modernes (vivants), ils lui donnent une visibilité dans le champ de la production artistique contemporaine.

Au sein de l'Académie, le travail des amateurs honoraires participe à l'écriture d'une histoire nationale de l'art. Le projet d'une histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture est ainsi transformé en une histoire de la Vie des Peintres de l'École Française. L'écriture biographique des peintres se déploie à l'aune d'un patriotisme nouveau. En 1760, dans une de ses conférences, le comte de Caylus

pose les prémices d'une histoire patriotique de l'art, fondée sur l'École française de peinture et de sculpture : « les Étrangers auraient des idées plus avantageuses encore du mérite de votre École, ils seraient plus engagés par la curiosité à les venir admirer (...) enfin, ce moyen remplirait l'objet de gloire et de célébrité pour lequel les artistes travaillent et doivent travailler¹⁸ ». L'école française est dotée d'une histoire, qui commence au 17^e siècle, à travers la figure de celui qu'on invente alors comme son père fondateur, le peintre Simon Vouet (1590-1649), et d'un style, classique, savant et italianisant, défendue par l'Académie royale dans ses conférences. Ainsi, les amateurs soutiennent le développement des peintres français, auxquels ils vont donner une grande visibilité à travers le marché européen de l'art, mais ce n'est pas par le biais de la critique d'art. Comme on l'a vu, en refusant de publier des jugements critiques sur les œuvres contemporaines, les amateurs au 18^e siècle se distinguent nettement de la figure du critique d'art, qui commence tout juste à émerger et qui se stabilisera vraiment au 19^e siècle¹⁹. En fait, les amateurs interviennent à un autre niveau : par un travail savant et érudit, en commençant à dresser l'inventaire et l'histoire des maîtres français et en stimulant la production des artistes français contemporains par leurs réseaux de sociabilité qui sont autant des réseaux de commande.

Prenons l'exemple d'une collection emblématique de ce travail politique des amateurs destiné à donner visibilité et reconnaissance à l'École française de peinture, par une politique patriotique en matière de commande privée. Ange-Laurent La Live de Jully (1725-1779) est diplomate, introducteur des ambassadeurs en France, et proche des cercles de Madame d'Épinay, salonnière et femme de lettres. Devenu amateur honoraire à l'Académie royale de peinture et de sculpture, lui-même artiste amateur, il fut l'un des premiers à formuler et à mettre en œuvre un « goût patriotique », comme il l'écrit dans la préface au catalogue de sa collection :

J'ai été étonné de voir que le goût des Français, amateurs des Arts, les avait portés à faire des collections de Tableaux étrangers, & surtout de l'École Flamande, & que

¹⁵ *Dialogue sur l'exposition des tableaux au Salon du Louvre*, 1748.

¹⁶ BNF, Cabinet des Estampes, Corpus Deloynes, t. 1, f. 23, note manuscrite sur la brochure de La Font de Saint-Yenne.

¹⁷ Oechslin Werner, « Le goût et les nations : débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au 18^e siècle », *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Pommier Édouard (dir.), Paris, Klincksieck, 1995, pp. 367-414.

¹⁸ Guichard Charlotte, *Les amateurs*, op. cit., p. 69.

¹⁹ Bouillon Jean-Paul, Méneux Catherine, *La Promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (nouvelle éd.).

les Tableaux François ou n'avoient point l'entrée dans leurs Cabinets, ou ne s'y trouvaient placés qu'au dernier rang, & pour ainsi dire pour avoir de tout.

L'amour que j'ai pour ma Patrie, & pour les talents qu'elle produit, joint à la connaissance que j'ai pris peu à peu de la Peinture, m'ont fait observer dans divers Ouvrages des Artistes François, qu'il serait possible de former un très-beau Cabinet d'Ecole Française en Peinture, & en Sculpture, & que notre Ecole pouvait soutenir la comparaison de l'Ecole Flamande, & souvent celle de l'Ecole d'Italie. (...) J'ai joint les Artistes anciens avec les modernes, (...) Ce qui m'a le plus flatté de cette collection, c'est le plaisir qu'elle a fait aux Artistes modernes. Il est certain qu'il était fâcheux pour tous les habiles Artistes vivants, de n'entendre jamais que des éloges prodigués aux Anciens, & cette préférence outrée ne pouvait être capable de leur donner de l'émulation.

Un autre avantage que j'ai trouvé dans ce projet, & qui, je l'avoue, m'est on ne peut pas plus sensible ; c'est de faire connaître aux Etrangers notre Ecole de Peinture, dont, assurément, ils n'ont jamais eu l'idée qu'elle mérite²⁰.

Contre les pratiques alors dominantes au sein des élites parisiennes, qui collectionnaient surtout des peintres des écoles italiennes ou flamandes, l'amateur œuvre ici pour la reconnaissance des peintres français « modernes », ses contemporains, en France mais aussi en Europe. Un peintre en particulier bénéficiera de sa protection : Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) dont le diplomate possède dix tableaux, chacun étant distribué dans l'une des pièces de son hôtel particulier. Lalive de Jully avait donc toujours sous les yeux une œuvre de ce peintre, qui a peint son portrait, et dont il possédait aussi un autoportrait. Très tôt, il joue un rôle dans son admission à l'Académie royale de peinture et il lui commande son premier chef-d'œuvre, *Le Père de famille expliquant la Bible à ses enfants*, exposé au Salon de 1755. Ce tableau est payé le double de son prix²¹. Ce prix d'acquisition, élevé, montre que les œuvres ne valaient pas uniquement pour elles-mêmes, mais qu'elles témoignaient aussi de la relation singulière entretenue avec l'artiste. Le regard porté par l'amateur sur les tableaux de Greuze était en fait médiatisé par les liens de sociabilité qu'il parvint à nouer avec ce peintre. La collection de La Live est donc la manifestation d'un nouveau type de relation avec l'artiste, incarné par la figure de l'amateur et pro-

posé en modèle par l'Académie royale de peinture et formulé dans le langage de l'amitié²².

L'on voit bien ici ce que sont les modalités d'intervention de l'amateur : elles ne sont pas publiques, elles passent d'abord par des pratiques de commande et de sociabilité qui se déploient dans l'espace des sociabilités mondaines et qui sont formulées dans le langage du goût. Celui-ci connaît un essor sans précédent au 18^e siècle dans la littérature culturelle et artistique. À distance d'une lecture purement philosophique, basée sur les grands textes canoniques de la discipline philosophique, il convient de revenir sur les usages sociaux et culturels de la notion de goût au 18^e siècle. La spécificité du langage du goût est de créer de la communauté, de la sociabilité, bref des « sociétés » au sens du 18^e siècle. Le bon goût au siècle des Lumières est un goût socialisé. Souvent opposé au « caprice », refuge controversé et moqué de l'arbitraire de l'individu, le goût au 18^e siècle est normatif car il doit créer de la sociabilité et de la communauté. C'est ainsi qu'il faut interpréter les nombreux discours souvent conventionnels sur la collection : « La Collection qui forme l'objet de ce Catalogue, est moins un amas confus & nombreux fait par le désir seul d'avoir beaucoup d'objets, qu'un choix agréable & d'un goût sûr, *puisqu'il plaît à tout le monde*²³. » Le langage du goût repose sur un idéal de communication et de socialisation des préférences : le vocabulaire du « monde » renvoie ici à celui de la mondanité, et non pas à un espace public. Le monde désigne ici des sociétés particulières, structurées par l'interconnaissance, la civilité et la mondanité où des jugements artistiques et savants peuvent être échangés et discutés, au sens où l'on parle de théâtre de société, de talents de société, de littérature de société²⁴.

Ce modèle culturel de socialisation du goût et ce développement d'une politique artistique porte

²⁰ *Catalogue Historique du cabinet de Peinture et sculpture française de M. de Lalive, Introduceur des Ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture*, Paris, P. Al le Prieur, 1764. L'orthographe est modernisée.

²¹ Bailey Colin B., *Patriotic Taste*, p. 46.

²² Ce langage de l'amitié n'est pas dénué de formes de domination sociale : l'économie de la protection qui structure les relations entre artistes et amateurs était empreinte d'une asymétrie, sociale et économique. Mais le langage de l'amitié rendait possible ces relations d'un type plus fluide que l'ancienne économie de mécénat, dans lesquelles les formes de la domination étaient euphémisées ou parfois temporairement suspendues dans le rapport aux arts : Guichard Charlotte, *Les amateurs d'art*, op. cit., pp. 72-75.

²³ (c'est moi qui souligne).

²⁴ Lilti Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au 18^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

rapidement leurs fruits : un large marché de la commande artistique, structuré par les réseaux de sociabilité et l'économie de la protection, se dessine dans la seconde moitié du 18^e siècle grâce au patriotisme monarchique mis en place par l'Académie royale à travers la classe des amateurs honoraires, qui sert de modèle aux riches élites de la bonne société parisienne. Ce marché de la commande n'est pas le produit d'un goût idiosyncrasique et arbitraire des élites : il est le produit d'une politique culturelle et artistique qui va rapidement précipiter la reconnaissance d'une école française de peinture et de nombreuses figures de peintres à la mode, parmi lesquels on reconnaîtra les noms des peintres Joseph Vernet, Hubert Robert, Jean-Baptiste Greuze, Elisabeth Vigée Lebrun ou Jacques-Louis David. Le peintre de marines Joseph Vernet (1714-1789) aurait ainsi exécuté plus de 800 tableaux entre 1735 et 1789. Remarquablement intégré aux élites urbaines parisiennes, Vernet avait commencé à développer un réseau de commanditaires à Rome, où il vécut à partir de 1735. Revenu à Paris, il est protégé par le roi, qui lui commande la série des Grands Ports de France (la plus importante commande du règne de Louis XV dans le domaine de la peinture). Les commandes des amateurs seront ensuite décisives pour sa reconnaissance : loin de vouloir des toiles originales ou singulières, tous lui commandent des marines similaires à celles qu'ils ont vues dans les salons mondains qu'ils fréquentent : ainsi le banquier Laborde lui commande deux tableaux « dans le goût des baigneuses qu'à de moi M. le duc de Choiseul », l'évêque de Saint-Brieuc lui commande « un port de mer au coucher du soleil dans le goût de celui de M. Soufflot »²⁵. Les mécanismes de socialisation du goût participent à la reconnaissance de Joseph Vernet mais ils favorisent aussi un certain type de production picturale, très uniformisé et finalement, appauvri avec un répertoire limité de figures et de motifs à la fin de sa carrière. Les marines de Vernet qui suscitèrent l'admiration de Denis Diderot dans un passage fameux de son Salon de 1767 provoquent désormais critiques et regrets : en 1775, la critique de Diderot est sans appel : « alors il copiait la nature, et aujourd'hui il copie sa chambre²⁶ ».

Fortement liés à la politique artistique mise en place à l'Académie royale, les amateurs honoraires

sont donc présentés comme le seul modèle légitime de public même s'ils interviennent d'abord dans le monde des sociabilités et de l'entre-soi des élites sociales urbaines. C'est précisément sur ce terrain que se développera la critique de l'amateur à la veille de la Révolution et dont témoignait, dans l'exergue, le ton acerbe de Louis-Sébastien Mercier. On critique les formes de domination socio-économiques qui se cachent sous le langage de l'amitié et l'économie de la protection et on dénonce aussi l'échec du patriotisme artistique dans le renouvellement des formes : les amateurs ont certes déterminé les conditions de visibilité des peintres français, mais loin d'encourager les formes nobles et vertueuses de la peinture d'histoire, ils ont favorisé « le petit goût » de la peinture de genre, en commandant notamment des scènes de mythologie à l'érotisme sous-jacent, dont la *Vénus à la Toilette*, un tableau peint par François Boucher pour la marquise de Pompadour, est tout à fait exemplaire. La violente critique politique de l'amateur sonnera le glas de cette figure, qui perd son statut de modèle régulateur du public au moment de la Révolution française.

La grandeur de Rembrandt au 18^e siècle

Figure controversée mais innovante de l'espace artistique, l'amateur apparaît comme un opérateur particulièrement actif des mondes de l'art du 18^e siècle : la pluralité de ses pratiques — de la collection à la sociabilité avec les artistes contemporains en passant par la production savante et artistique — en fait un agent important dans l'écriture de l'histoire de l'art et la définition du canon artistique. Le cas de l'appropriation et de la reconnaissance de l'œuvre gravé de Rembrandt au 18^e siècle est tout à fait exemplaire des modes pluriels d'intervention et de médiation des amateurs.

Au XVIII^e siècle, Rembrandt est loin de bénéficier de la reconnaissance qu'on lui connaît aujourd'hui. Ses œuvres ne correspondent pas, alors, au modèle italo-antique d'une peinture intellectuelle et poussiniste. Tous les biographes s'accordent à regretter que l'artiste n'ait pas fait le voyage à Rome : « Le génie Italien & le sien n'avoient ensemble aucun rapport²⁷ ». Elle ne s'inscrit pas dans les canons académiques et dans les écrits du XVIII^e siècle.

²⁵ Guichard Charlotte, *Les amateurs d'art*, op. cit., p. 231.

²⁶ Diderot Denis, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, t. IV, p. 960.

²⁷ Descamps Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands*, Paris, Chez Jombert, 1753, t. 2, p. 91.

Dans le panthéon des arts, c'est Rubens qui reste le « Prince des peintres flamands » et le fondateur de l'École hollandaise²⁸. Au XVIIIe siècle, la réception de l'œuvre de Rembrandt par ses biographes est contrastée et témoigne de la difficulté à concilier dans la critique le « génie » reconnu de l'artiste avec son rejet des règles classiques défendues à l'Académie royale de peinture²⁹. Les biographes français reprennent la *doxa* des premiers discours tenus sur Rembrandt au XVIIe siècle : le peintre Jean-Baptiste Descamps le qualifie de « Dessinateur médiocre³⁰ ». Parallèlement à son dessin, le style de l'artiste est également attaqué : « La manière de ce peintre est peu léchée, & bien différente de celle de son pays. Ses tableaux heurtés, raboteux & désagréables à regarder de près, sont d'un suave & d'un relief étonnant, étant vus à une certaine distance³¹ ». Ainsi, le faire de l'artiste est trop visible et la touche trop épaisse pour que l'œuvre soit vue de près. Le théoricien André Félibien développe ici un des thèmes constamment repris dans les biographies de Rembrandt : la distance nécessaire par rapport à l'œuvre. Placé trop près de la peinture, le spectateur ne voit plus que la touche : la fabrique de la peinture prend un caractère presque monstrueux : « les coups de pinceau [sont] marqués d'une épaisseur de couleurs si extraordinaire, qu'un visage paraît avoir quelque chose d'affreux, lorsqu'on le regarde un peu de près³² ». Vue de près, la peinture de Rembrandt dévoile ses artifices ; l'harmonie des couleurs et de la composition ne surgit qu'à distance.

²⁸ Il faudra attendre le 19e siècle pour une révision complète du canon : Hecht Peter, « Rembrandt and Raphaël back to back : the contribution of Thoré », *Simiolus*, 26, 1998, pp. 162-178. L'auteur montre le rôle primordial joué en France par la critique d'art Théophile Thoré-Bürger dans la réévaluation de la grandeur de Rembrandt. Sur la re-création de Rembrandt au 19e siècle, voir aussi McQueen Alison, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reimventing an Old Master in 19th century France*, Amsterdam, Amsterdam U.P., 2003.

²⁹ Sur la fortune critique de Rembrandt, voir Slive Seymour, *Rembrandt and his critics, 1630-1730*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1953.

³⁰ Descamps Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands*, op. cit., p. 94. L'importance des écrits d'Arnold Houbraken dans les topoi sur la biographie de Rembrandt a été mise en évidence dans Bart Cornelis, « Arnold Houbraken's Groote schouburgh and the canon of seventeenth-century Dutch painting », *Simiolus*, 26, 1998, pp. 144-161.

³¹ Dezallier d'Argenville Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Debure, 1752, t. 3, p. 112.

³² Félibien André, *Entretiens*, op. cit., p. 151.

La critique de la manière trop rude de Rembrandt converge avec la « bassesse de ses sujets historiques³³ » et on lui reproche de ne pas avoir « fait autant de Tableaux d'histoire que de Portraits³⁴ ». En effet, le choix du portrait ne correspond pas à la hiérarchie des genres mise en place par l'Académie royale : peu nobles, ses sujets correspondent au milieu social dans lequel le peintre — marié à une « paysanne » — évolue. On lui reproche son « air grossier & son habillement ridicule », ses fréquentations³⁵ et son « attrait du gain³⁶ ».

La visibilité de la touche et la trace du faire artistique, mises en cause dans le discours critique, sont pourtant une des clefs du succès de Rembrandt dans le milieu des amateurs. Cette admiration pour Rembrandt, qui force les canons académiques, repose sur le timide avènement d'un « régime de la singularité » dans les arts visuels, qui triomphe plus tard avec le mouvement romantique³⁷. Dans la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, le marchand Jean-Baptiste Lebrun (le mari d'Élisabeth Vigée-Lebrun) écrit : « ses tableaux d'histoire si admirés par les peintres pour l'expression et la hardiesse de l'exécution, perdent beaucoup aux yeux des savants³⁸ ». La peinture de Rembrandt n'est pas une peinture savante, c'est une œuvre qui expose les traces de sa fabrication et qui dévoile sa partie « mécanique ».

³³ Dezallier d'Argenville Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie*, op. cit., p. 455.

³⁴ Descamps Jean-Baptiste, *La Vie des peintres flamands*, op. cit., p. 93.

³⁵ *Ibid.*, p. 89 : « Si ce Peintre avoit vécu avec des gens d'esprit, quelle différence n'aurions-nous pas trouvée dans ses Ouvrages ! Il auroit fait un plus beau choix de sujets, il y auroit mis plus de noblesse ».

³⁶ Dezallier d'Argenville Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie*, op. cit., p. 114. Toutes ces notations sont amplifiées dans la biographie rédigée par Jean-Baptiste Lebrun (*Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, 1792-1796*, t. 2) : « Naturellement crapuleux, ses sociétés n'étaient composées que des gens obscurs et au-dessous de lui ; et s'il voyait des personnes distinguées, ce n'était que pour en obtenir le prix de ses productions » p. 2.

³⁷ Heinrich Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 143-146. Le régime de singularité en art privilégie ce qui est unique, original voire anormal, par opposition au « régime de la communauté ».

³⁸ Lebrun Jean-Baptiste, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands. Ouvrage enrichi de Deux Cent une Planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne*, Paris, Chez l'Auteur et chez Poignant, 1792-1796, vol. 2, p. 2.

Dans cette mesure, l'œuvre de Rembrandt s'adresse plus particulièrement à des amateurs, d'artistes amateurs qui, à l'encontre du discours critique et théorique, se délectent du détail en peinture et de la visibilité du « faire³⁹ ».

Rembrandt : appropriation et reconnaissance

Les estampes de Rembrandt sont donc activement recherchées et collectionnées, et de manière plus surprenante, elles sont aussi imitées et pastichées, dans les cercles des amateurs, qui participent ainsi à la réévaluation des œuvres de l'artiste et à la constitution de son répertoire artistique. À travers toute l'Europe, on trouve ainsi des amateurs qui expriment leur admiration. En Angleterre, de nombreux amateurs gravent à la manière de Rembrandt⁴⁰. À Venise, Anton-Maria Zanetti imite les estampes de Rembrandt et les dédicace à ses amis, eux-mêmes amateurs : le prince de Liechtenstein, Pierre-Jean Mariette, Pierre Crozat, les antiquaires Richard Mead, Joseph Smith, la pastelliste Rosalba Carriera, etc.⁴¹ De même, en France, la familiarisation avec les gravures de Rembrandt se développe dans des cercles restreints d'amateurs. La technique de gravure de Rembrandt est étudiée et pastichée. À l'origine de ce mouvement d'imitation, il y a cette énigme : retrouver la manière de graver de Rembrandt et son style unique de graveur.

Claude-Henri Watelet (1718-1786), membre de Académie française et amateur honoraire à l'Académie royale de peinture et de sculpture, est une figure importante de cet engouement pour Rembrandt. Sa collection est éloquente : il possède près de sept cents estampes⁴², plus de deux cents dessins de Rembrandt et de son école, et quatre-vingt-une

planches de cuivre de l'artiste, qu'il n'hésite pas à retoucher lui-même⁴³. En outre, il exhibe fièrement dans sa bibliothèque trente-trois estampes mises sous verre, gravées par lui dans la manière de Rembrandt. Watelet a justifié cette pratique d'imitation dans ses *Rymbranesques, ou Essais de gravures*, parues en 1785⁴⁴. Le discours préliminaire de son ouvrage, loin d'être théorique, comporte des observations techniques : « Je me suis assuré, par des observations très répétées & faites avec la loupe, qu'il n'employait que l'eau-forte, la pointe sèche, & quelquefois peut-être des tailles & des touches de burin peu soignées ». Watelet se livre à un examen des moyens techniques utilisés par Rembrandt, très novateurs à son époque⁴⁵. Il confirme l'utilisation simultanée de l'eau-forte, de la pointe sèche et du burin et il s'efforce de reproduire toutes les variétés du détail, qu'il attribue aux caprices et aux hasards de l'eau forte : « la plupart des variétés que les Amateurs de l'œuvre de Rembrandt recherchent à grands frais, sont la plupart des effets du hasard, quelques-unes faites par l'artiste avec la plus grande facilité, & plusieurs autres par les possesseurs successifs de ses planches. » Les cercles d'amateurs proches de l'Académie royale de peinture s'amuse ainsi à imiter Rembrandt ou s'inspirent de sa manière.

Dominique-Vivant Denon (1747-1825) est sans doute une autre figure importante qui participe ainsi à la réévaluation des œuvres de Rembrandt. Diplôme, futur directeur du Musée Napoléon, Denon est aussi un graveur amateur, reçu à l'Académie royale de peinture. En 1791, il achète en bloc la collection vénitienne d'Anton-Maria Zanetti : celle-ci se compose de 428 estampes de Rembrandt, provenant directement d'Amsterdam⁴⁶. Ses propres estampes révèlent l'intérêt qu'il porte aux œuvres

³⁹ *L'Encyclopédie*, art. « faire » par Claude-Henri Watelet : « C'est à la pratique de la peinture, c'est au mécanisme de la brosse & de la main que tient principalement cette expression ».

⁴⁰ Pour une comparaison avec l'Angleterre, voir D'Oench Ellen G., « "A madness to have his prints" : Rembrandt and georgian taste, 1720-1800 », *Rembrandt in Eighteenth-century England*, White Christopher, Alexander David, D'Oench Ellen (dir.), New Haven, Yale Center for British art, 1983, pp. 63-81.

⁴¹ Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, trad.fr., Paris, Flammarion, 1988, p. 629. Sur l'activité de Zanetti comme graveur amateur, voir Lorenzetti Giulio, *Anton-Maria Zanetti. Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo*. Venise, La Società, 1917.

⁴² A.N., T 978-979, inventaire après décès de Claude-Henri

Watelet, 13 janvier 1786 au 9 août 1786, f.n.n. : « Item six cent soixante quatorze pieces faisant partie de l'œuvre de Rimbrandt dont le bourguemestre six le Copenal &c...1500 »

⁴³ *Ibid*, « Trente unième portefeuille couvert en peau numéro 31C contenant deux cent soixante desseins et croquis tant de Rimbrandt que de son école...240 »

⁴⁴ BNF, Cabinet des Estampes, Ef-4-Fol, pièce 28 : *Rymbranesques, ou Essais de gravures, par C.H. Watelet de l'Académie Française, & Honoraire Amateur de l'Académie royale de Peinture & Sculpture*, Paris, Prault, 1785.

⁴⁵ Sur la technique de Rembrandt, voir White Christopher, *Rembrandt as an Etcher. A study of the artist at work*, Londres, A. Zwemmer Ltd, 1969, vol. 1, pp. 9-21.

⁴⁶ Bicart-Sée Lise, Dupuy Marie-Anne, « Dessins des diverses

de Rembrandt. En 1787, il expose au Salon une gravure d'après l'artiste « Une Nuit, d'après Rembrandt ; on y voit deux femmes, dont une dans son lit & l'autre berçant un enfant ». D'autres sont des pastiches faits en hommage à l'artiste⁴⁷. Ce ne sont pas des copies car la signature de Rembrandt est souvent reproduite en sens inverse de l'original⁴⁸. L'opération d'imitation est donc bien rendue visible. La copie des gravures de Rembrandt est en fait une véritable émulation pour l'amateur, qui tente d'égaliser les œuvres du maître : dans sa correspondance, Dominique-Vivant Denon formule ce rapport d'admiration exemplaire entre un maître et son élève : il évoque ses « engagements avec ce maître » et souhaite s'« en tirer avec honneur⁴⁹. À travers les pastiches du maître, les graveurs amateurs se saisissent de son style, en valorisent la singularité. Ils se livrent ainsi à une intense réflexion en acte sur le style de l'artiste, précisément au moment où le style devient un objet spécifique de l'histoire de l'art⁵⁰. Longtemps délaissées ou considérées comme secondaires par les historiens de l'art qui ne leur trouvaient pas de valeur esthétique, ces œuvres d'amateurs furent pourtant un élément clef dans la redécouverte de Rembrandt. Car la copie est un acte de connaissance : elle n'est pas seulement inventaire ou documentation des œuvres au sein d'une collection privée. Elle est manipulation de l'objet d'art, appropriation tactile : elle a une dimension cognitive, rendue possible par ce lent travail du geste, ce

travail de la sensation, cette familiarisation par le geste aux objets reproduits en gravure⁵¹. C'est parce qu'elles leur offrent des prises, qu'elles développent leur sensibilité aux œuvres des maîtres que les productions artistiques des amateurs, souvent des copies de ces mêmes maîtres, sont des médiations importantes dans la genèse et l'écriture du canon artistique.

En effet, l'engouement des amateurs pour Rembrandt est à l'origine de la publication en France du premier catalogue raisonné, c'est-à-dire du premier répertoire clos, consacré à l'œuvre d'un artiste. Publié en 1751 par Edme-François Gersaint, important marchand d'art⁵², ce *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt* témoigne du succès de Rembrandt auprès des « Amateurs des Beaux-arts » auxquels il est dédié dans la préface⁵³. Paradoxalement, l'œuvre de Rembrandt que le discours critique déconseille de voir de trop près, va devenir un lieu d'élaboration du regard, tourné vers le détail de la peinture⁵⁴. Le travail d'attribution et d'authentification et le partage entre les vrais et les faux Rembrandt, commence dès cette époque : en 1797, Adam Bartsch publie un ouvrage de référence, intitulé *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*⁵⁵.

La publication du répertoire des œuvres de Rembrandt est donc une réponse à l'essor du marché pour les œuvres du maître, elle-même directement

Écoles », cat. exp. Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, Musée du Louvre, 1999, p. 452.

⁴⁷ *The Illustrated Bartsch. Dominique Vivant Denon. French Masters of the Nineteenth century*, 121 (1), New York, Abaris Books, 1985. Les références sur l'œuvre gravé de Rembrandt sont Arthur M. Hind, *Rembrandt's Etchings, an Essay and a catalogue with some notes on the Drawings*, Londres, Methuen, 1912, 2 vol. ; Christopher White et Karel G. Boon, *Rembrandt's Etchings : an illustrated critical catalogue*, Amsterdam, Van Gendt, 1969, 2 vol.

⁴⁸ La comparaison a été menée à partir des ouvrages de Bartsch sur Denon et d'Arthur M. Hind : *La sainte Catherine. Petite Mariée Juive* de Denon s'apparente davantage à une copie puisque le sens de la gravure est identique à l'original de Rembrandt, *Étude de Saskia en Sainte-Catherine*, 1638, et que Denon reproduit la signature du maître à l'identique.

⁴⁹ Dominique-Vivant Denon, *Lettres à Bettine*, (dir. Fausta Garavini), Paris, Actes Sud, 1999, p. 372.

⁵⁰ Ginzburg Carlo, « Style, inclusion et exclusion », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 117-146.

⁵¹ Sur ce travail de la sensation dans le monde des amateurs, Hennion Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 1, n°53, 2009, pp. 55-78. Pour une perspective historique dans le domaine de la musique, voir aussi Weber William, « Did People Listen in the Eighteenth Century ? », *Early Music*, novembre 1997, pp. 678-691.

⁵² Glorieux Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, Marchand d'art sur le pont Notre-Dame*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

⁵³ *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint*, Paris, Chez Hochereau, 1751, p. iii.

⁵⁴ Arasse Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (1ère éd. 1992).

⁵⁵ Un supplément est publié en 1756 par Pierre Yver puis Adam Bartsch reprend l'inventaire : *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, Vienne, A. Blumauer, 2 vol., 1797. On dénombre au moins vingt-deux catalogues de l'œuvre gravé de Rembrandt, voir : Melot Michel, Griffiths Antony, Field Richard S., Béguin André, *Histoire d'un art. L'estampe*, Genève, Skira, 1981, p. 236, note 63.

liée aux pratiques de collecte et de copie des amateurs. Dans leurs copies et leurs pastiches, ces derniers développent une réflexion pragmatique sur le faire de Rembrandt et inaugurent ainsi une nouvelle appréciation de l'œuvre de l'artiste, en décalage avec la réception critique contemporaine. Ce sont ces amateurs, tout à la fois collectionneurs et praticiens, qui participent ainsi à la constitution d'un répertoire des œuvres gravées et du canon « Rembrandt ». L'amateurisme devient ainsi un « nouveau régime artistique », pour reprendre l'expression utilisée dans le domaine musical par Jean-Marie Fauquet et Antoine Hennion : « Ce sont eux [les amateurs] qui, en faisant de la musique un objet de dégustation élaboré, inventent, modifient et développent à la fois les répertoires, les compétences, les supports et les institutions qui soient en mesure de combler de musique leur désir de musique⁵⁶. » Sous le régime de l'admiration, se constituent donc des hiérarchies artistiques et des savoirs nouveaux. Véritables opérateurs de goût, les amateurs de Rembrandt participent activement à la construction de son corpus et de son répertoire dans les mondes de l'art parisien, avant que celui-ci ne devienne au 19^e siècle une figure consacrée et emblématique du génie artistique.

Dans des mondes de l'art en pleine mutation, sensibles à l'ouverture d'un espace public de la critique à la veille de la Révolution française, les amateurs travaillent les hiérarchies esthétiques et savantes qui président à la reconnaissance des artistes anciens et contemporains. À distance d'une perspective esthétisante, qui naturalise le goût, et d'un certain réductionnisme sociologique, qui l'envisage uniquement comme un élément de la distinction, la capacité d'action de l'amateur au 18^e siècle réside dans la pluralité de ses pratiques artistiques : s'il achète et collectionne des œuvres anciennes et contemporaines, son activité savante de publication, ses pratiques artistiques en amateur et ses liens de sociabilité et de commande avec les artistes contemporains, participent à l'élaboration des valeurs et des critères qui président à la reconnaissance et à la visibilité artistique. Les peintres français, qui s'affirment comme entité collective (à travers la formule nouvelle de l'École française), y gagnent une visibi-

lité en Europe qui ne se démentira plus — à rebours des figures exceptionnelles certes, mais isolées, qui prévalaient au siècle précédent.

Au 19^e siècle, la figure de l'amateur éclate, en raison de l'autonomisation des différentes pratiques qui la constituaient : apparaissent alors le collectionneur, le dilettante et le critique d'art qui bénéficient de la professionnalisation du champ artistique. La critique du dilettantisme et la consécration de la figure du collectionneur dans les politiques muséales sonneront son glas : l'amateur y perd sa dimension politique et son rôle de modèle dans la définition d'un public artistique.

⁵⁶ Fauquet Joël-Marie, Hennion Antoine, *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 197.