

*C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu... :*  
Le souvenir de la Galerie électorale chez Diderot

Daniel Droixhe

On sait comment Diderot entreprit en 1773 de rendre visite à Catherine II et, quittant Paris le 1<sup>er</sup> juin, se dirigea d'abord vers La Haye. L'écrivain y restera trois mois « jusqu'à ce que S. M. Impériale lui envoyât son chambellan, M. de Nariskin, pour hâter le départ », a raconté Roland Mortier dans son ouvrage fondateur sur *Diderot et l'Allemagne*<sup>1</sup>.

*Le 20 août commençait le grand voyage qui allait, par petites étapes, conduire le Philosophe de La Haye à Saint-Pétersbourg. Nous possédons, depuis les recherches de M. Dieckmann, l'itinéraire exact de Diderot, rédigé de son propre main, et nous ne pouvons qu'en déplorer la sécheresse. Le 24 août, il pénètre en territoire allemand et s'arrête à Düsseldorf. Il visite évidemment la fameuse galerie d'art, dont les plus belles toiles feront plus tard la gloire de la Pinacothèque de Munich ; il est ensuite l'hôte du riche philosophe F.H. Jacobi dans sa belle résidence d'été de Pempelfort, aux bords du Rhin.*

Diderot a notamment évoqué sa visite à la Galerie de l'Electeur palatin, à Düsseldorf, « le 25 ou le 26 août », dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, rédigées en 1776<sup>2</sup>. Il y mentionne également – en particulier sous la forme hésitative reproduite au titre du présent article – la Galerie royale de Dresde, parcourue le 14 septembre, dont les collections sont aujourd'hui conservées à la Gemäldegalerie de la même ville. Il y fut sans doute accueilli, a précisé Gita May, par Christian Ludwig von Hagedorn, qui dirigeait l'Académie des Beaux-Arts de Dresde et de Leipzig<sup>3</sup>. Hagedorn, on y a souvent insisté depuis Paul Vernière, était l'auteur de *Betrachtungen über die Malerei*, ouvrage paru en 1762 et traduit en français dès 1775, auquel Diderot emprunta de nombreuses observations<sup>4</sup>.

De ces deux visites, l'écrivain a gardé un souvenir sélectif, sans mentionner toujours à quelle collection appartient telle pièce. Le doute n'est pas permis en ce qui concerne le *Ganymède enlevé par un aigle* de Rembrandt, qui était à Dresde où il se trouve encore<sup>5</sup>. « Je l'ai vu ce *Ganimède* de *Rimbrandt* : il est ignoble, la crainte a relâché le sphincter de sa vessie, il est polisson ; l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu », etc. On ajoutera simplement ici que l'œuvre est enregistrée dans le *Catalogue de la Galerie royale de*

<sup>1</sup> *Diderot en Allemagne (1750-1850)*. Paris : Presses universitaires de France ; Bruxelles : Impr. des sciences, 1954. – Avec mise à jour de l'auteur. Genève-Paris : Slatkine Reprints. 1986, p. 30 sv.

<sup>2</sup> *Pensées détachées sur la peinture*. Texte établi par E.M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May, dans *Salons I. Héros et martyrs*. Paris : Hermann, 1995 (Collection Savoir : Lettres) – Nouveau tirage. 2009, p. 440.

<sup>3</sup> « Esthétique et écriture fragmentaire », dans *Salons I. Héros et martyrs*, p. 367-70.

<sup>4</sup> *Réflexions sur la peinture*. Trad. de l'allemand par M. Huber. Leipzig : G. Fritsch, 1775 ; cf. P. Vernière, « Diderot et Hagedorn ». *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1956, p. 239-54.

<sup>5</sup> *Pensées détachées*, p. 420.

*Dresde* de Jules Hübner (1884) sous le n° 1312<sup>6</sup> et qu'à la référence au tableau de Rembrandt se trouve peut-être associé un autre souvenir renvoyant à la même galerie. Dans les lignes qui précèdent, les *Pensées détachées* rappellent comment le Tintoret, « pour soutenir sa couleur », « plaçait à côté de son chevalet quelques morceaux du *Schiavone* » : de ce dernier, remarquent en note Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau et Gita May, « Diderot a pu voir *Le Corps du Christ* dans la Galerie royale de Dresde »<sup>7</sup>. Il est vrai qu'intervient également, à cet égard, l'influence de Hagedorn, qui fait état du rapport entre Tintoret et Schiavone.

Diderot se réfère plus explicitement à la galerie de l'Electeur palatin à propos d'une pièce qui n'a pas suscité moins de commentaires concernant ses conceptions esthétiques. « J'ai vu à Dusseldorp *le Saltimbanque* de *Gerard Dow*. C'est un tableau qu'il faut voir et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas idée, avec un goût infini »<sup>8</sup>. L'œuvre de Gérard Dou qui porte aujourd'hui le titre *Le charlatan* figure en effet sous le n° 63 dans le catalogue – largement utilisé par les historiens – qui fut dressé en 1778 des collections de Düsseldorf. On va y revenir. La peinture est conservée au Musée Boymans-Van Beuningen de Rotterdam, alors que, comme l'écrivait à juste titre R. Mortier, les collections de l'Electeur sont supposées avoir enrichi l'Alte Pinakothèque de Munich. C'est vers cette dernière, en principe, que celles-ci furent transférées après la paix de Presbourg en 1804. Mais on va constater que certaines pièces, notamment en raison du placement dans d'autres dépôts, ne sont plus enregistrées à l'Ancienne Pinacothèque.

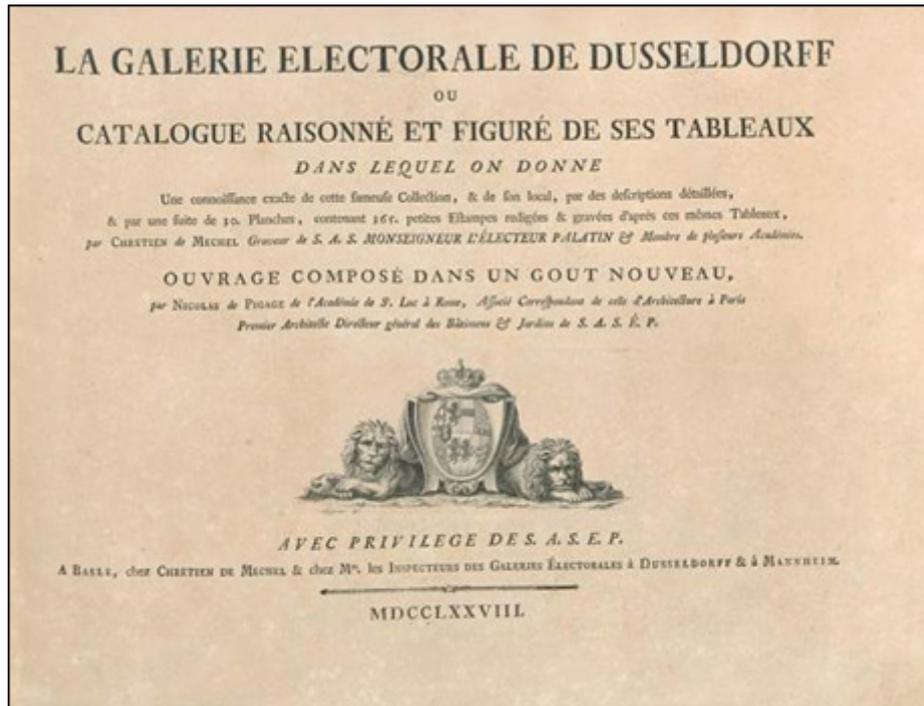
Ce n'est pas ici l'endroit de rappeler en détail l'histoire du catalogue de 1778. Celui-ci est dû à l'entreprise conjointe de Nicolas de Pigage et Christian von Mechel. Le premier, architecte lorrain (1723-1796), est mentionné au titre en tant qu'il a composé l'ouvrage « dans un goût nouveau ». Le second est l'éditeur bâlois responsable de l'impression et des 365 estampes qui reproduisent en miniature les tableaux enregistrés, distribuées en trente planches que contient cet ouvrage in-folio (reproduction 1).

---

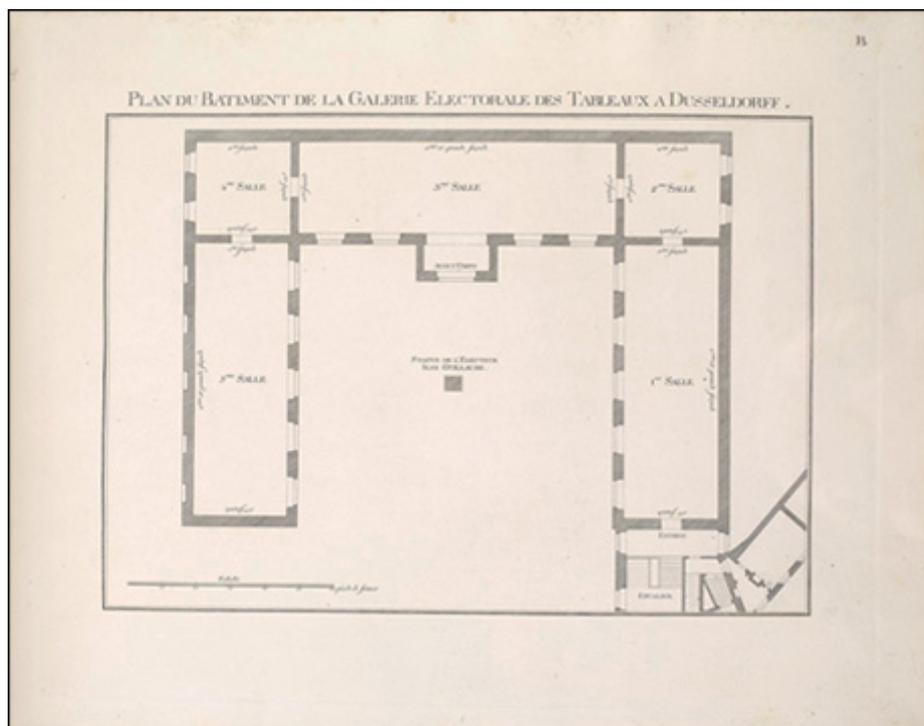
<sup>6</sup> Traduction et révision de Charles Sevin. Nouvelle impression de la cinquième édition. Dresde : G. Hoffmann, 1884, p. 277, où on lit que le tableau avait été « acquis en 1751 par de Heineken à Hambourg ».

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 420, note 151.

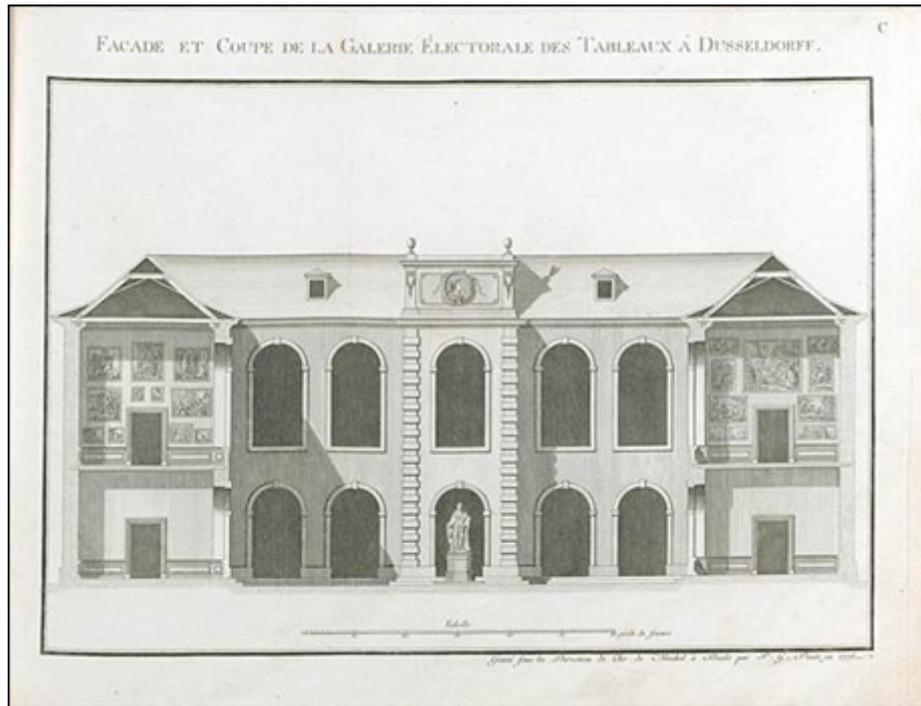
<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 440-41. Voir P. Quintili, « La couleur, la *téchne*, la vie. L'esthétique épistémologique des *Salons* (1759-1781) », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 25, 1998, mis en ligne le 04 août 2007. - URL : /index1251.html ; DOI : 10.4000/rde.1251



Reproduction 1



Reproduction 2  
Plan du premier niveau de la Galerie électorale.  
Planche du catalogue de 1778.



Reproduction 3  
La galerie électorale.  
Planche du catalogue de 1778.

Si Pigage est considéré comme ayant « composé » le catalogue parce qu'il en a signé l'introduction, il « est hautement improbable », estime Thomas W. Gaehtgens<sup>9</sup>, qu'il soit l'auteur des textes, « dans la mesure où une connaissance aussi précise de la peinture et le traitement des pièces particulières peuvent difficilement être imputés à un architecte par ailleurs très occupé ». L'historien propose donc d'attribuer les notices au grammairien Jean-Charles Laveaux (1749-1827), installé à Bâle en 1776 pour enseigner le français, où il entra en relation avérée avec Mechel. Sans connaissances particulières en matière artistique, Laveaux pouvait d'une part faire valoir une connaissance approfondie de l'allemand, dont témoigne son œuvre lexicographique, et trouvait d'autre part un matériel d'information suffisant dans les sources érudites exploitées par le catalogue.

Après un premier accrochage où « les diverses écoles de peinture étaient encore mélangées », « selon des décorations purement décoratives », les collections furent transférées à Mannheim pendant la guerre de Sept Ans, pour les soustraire aux vicissitudes du conflit, puis réinstallées à Düsseldorf en 1762 en fonction d'une nouvelle présentation que décrit Gaehtgens – celle que découvrit Diderot. « Son arrangement se fondait sur les différentes écoles de peinture, dont la cohésion était soulignée. Les œuvres des Flamands, des Italiens et de Rubens, le plus important peintre-génie du Nord, se voyaient attribuer les

<sup>9</sup> Th. W. Gaehtgens et L. Marchesano. *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2011; "Who Was the Author of the Text?", p. 32-37.

grandes salles. Dans les salles plus petites qui formaient les coins de la construction était logé un mélange d'illustrations de différentes écoles, pour créer des transitions d'une école à une autre » (voir reproductions 2-4).

Juste avant d'évoquer le *Saltimbanque* ou *Charlatan* de Gérard Dou – suffisamment reproduit ailleurs - Diderot écrit :

*C'est à Dusseldorp ou à Dresde que j'ai vu un Sanglier de Snyder ; il est en fureur, le sang et la lumière se mêlent dans ses yeux, son poil est hérissé, l'écume tombe de sa gueule ; je n'ai jamais vu une plus effrayante et plus vraie imitation. Le peintre n'aurait jamais fait que cet animal, qu'il serait compté parmi les savants artistes.*<sup>10</sup>

L'édition Bukdahl-Lorencean-May, qui fait autorité, précise en note que « Diderot avait pu voir à la Galerie royale de Dresde, *Le Sanglier* de F. Snyders », toile qui « se trouve aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Dresde », où elle figure sous la cote « inv. 1196 ». L'identification du *Sanglier* de Dresde comme étant la toile visée par l'écrivain trouve apparemment son origine chez Jean Seznec. Le grand critique a publié en 1960 un article sur « Le 'Musée' de Diderot » où il évoque la relative attirance du philosophe pour la « troisième école » des peintres hollandais et flamands, dont le « réalisme familier satisfait une autre exigence de son goût »<sup>11</sup>. Diderot, écrit Seznec, « s'agenouillerait volontiers devant les Teniers de la Collection Choiseul » et « il s'enthousiasme à La Haye pour le *Taureau* de Potter, à Dresde pour le *Sanglier* de Snyders ». Une reproduction de ce dernier tableau, dans la version de Dresde, accompagne le texte. On en donne ici la reproduction couleur.

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 440.

<sup>11</sup> *Gazette des beaux-arts*, 1960, p. 343-56.



Reproduction 4

Frans Snyders et Antoine Van Dyck, *La chasse au sanglier*

[aujourd'hui intitulée *Eine Eberjagd*], 1618/20.

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen. Inv. Gal. 1196.

Copyright: bpk/Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Hans-Peter Klut.

Ceci dit, deux autres œuvres intitulées *Chasse au sanglier* se trouvent conservées à Düsseldorf. Elles figurent dans le catalogue de 1778 sous les n<sup>os</sup> 13 et 19. Elles ont respectivement les n<sup>os</sup> d'inventaire 311 et 543 dans les Bayerische Staatsgemäldesammlungen, c'est-à-dire qu'elles ont été traditionnellement logées à l'Alte Pinakothek de Munich – localisation usuelle – d'où elles ont été transférées dans d'autres dépôts des Collections bavaroises.

Considérons d'abord le n<sup>o</sup> 19, qui offre avec la version de Dresde une grande ressemblance, au point que les deux œuvres sont rassemblées et comparées dans la monographie consacrée à Snyders par Susan Koslow, parue en français en 1995 (illustrations 289 et 290)<sup>12</sup>. L'auteur en souligne la « composition presque identique » et rappelle que les

<sup>12</sup> *Frans Snyders : peintre animalier et de natures mortes, 1579-1657*. Avant-propos de Walter A. Liedtke ; trad. de l'anglais par C. Warnant et C. Frogneux. Anvers : Fonds Mercator, 1995, p. 221. D'autres toiles sur le même thème sont conservées au Museum Narodowe de Poznan, à la Rockoxhuis d'Anvers et aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et aux Offices à Florence.

*Chasses au sanglier* ont traditionnellement fait l'objet, comme cela est du reste indiqué par la notice de la version de Dresde, de controverses sur la part qu'y prit Van Dyck.

Le catalogue de 1778 fournit pour ce n° 19 la description suivante :

*C'est le moment le plus animé et le plus périlleux de la chasse : le Sanglier furieux a déjà terrassé et éventré plusieurs chiens, qu'on voit étendus autour de lui, lorsqu'un des chasseurs lui plonge sa lance dans les flancs : un autre chasseur, en face de l'animal a brisé la sienne en l'enfonçant dans son corps, la force du contre-coup l'a poussé à terre, et il est exposé à la merci du Sanglier. L'effroi qu'il ressent du péril, où il se trouve, est si bien exprimé, qu'en le voyant on partage sa frayeur : les autres chasseurs viennent à grand pas sur l'animal ; et les chiens s'attachent déjà à son corps et à ses cuisses.*

*Ce Tableau est de la plus grande force et d'une expression terrible : les figures humaines sont de RUBENS.*

On n'aura pas manqué de remarquer, dès que l'on considère la reproduction de la version de Dresde, que celle-ci fait intervenir des chasseurs, dont certains « viennent à grands pas sur l'animal », que ne mentionne pas Diderot. On est rapidement convaincu que celui-ci se réfère en réalité à la seconde *Chasse au sanglier* de Düsseldorf quand on compare son commentaire, la description fournie par le catalogue et la reproduction de la pièce, que donne l'ouvrage de Koslow (n° 306)<sup>13</sup>. On lit sous le n° 13 :

*Une chasse au sanglier,*

*Par François Snyders.*

*Peint sur toile.*

*Haut de 6. Pieds 1. pouce ; Large de 10. pieds.*

*Les animaux, de grandeur naturelle.*

*Ce Tableau est d'un effet terrible : on y voit le Sanglier accroupi contre un arbre, se défendant avec fureur contre les chiens qui l'entourent, et dont il a déjà blessé plusieurs : les chasseurs, qui n'ont pu suivre assez vite, sont encore fort loin en arrière.*

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 230. On y pointe spécialement, à propos de cette « très belle *Chasse au sanglier* de Munich », « le chien qui menace de perdre l'équilibre après avoir été stoppé net dans son élan par le sanglier, et le chien mort couché sur un chien blessé mais toujours vivant ».



Reproduction 5

Frans Snyders *La chasse au sanglier* [aujourd'hui intitulée *Sauhatz*], vers 1620-1630.  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Flämische Barockmalerei, Neuburg. Inv. 543.  
 Copyright: bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Que Diderot, en introduisant son appréciation de l'ouvrage, ait hésité entre les galeries où il l'avait admiré se comprend d'autant mieux que chacune d'entre elles non seulement possédait une version du même modèle, mais que celle de l'Electeur palatin dédoublait en outre le thème traité par Snyders. On peut s'amuser, en l'occurrence, à considérer – pratiquement comme Diderot a pu le faire en 1773 – la « deuxième planche » du catalogue de 1778, où figurent les mini-reproductions des deux versions de Düsseldorf.



## Reproduction 6

« Seconde façade » de la première salle du bâtiment de Düsseldorf.

Le tableau vraisemblablement évoqué par Diderot dans les *Pensées détachées sur la peinture* se trouve au coin supérieur droit. Sans doute ne se réfère-t-il pas, en l'occurrence, à l'autre traitement du thème par Snyders, à gauche dans la rangée du milieu. On voit, dans la rangée du bas, un autre traitement de la *Chasse au sanglier* par « Jean Fyt », c'est-à-dire l'Anversois Jan Fyt ou Johannes Fijt, 1611-1661 (n° 17).

Si J. Seznec, manquant sans doute d'un recours au catalogue de Düsseldorf, est à l'origine de l'identification avec la *Chasse* de la Galerie de Dresde, il relève par contre, corrigeant Diderot, une référence fautive à cette dernière dans sa magistrale édition du *Salon de 1765* réalisée en collaboration avec Jean Adhémar<sup>14</sup>. Invoquant « la liste intitulée *Noms des peintres et leur genre* », texte de Diderot qui accompagne naturellement les *Pensées détachées sur la peinture*, il note qu'elle « contient sous le nom : SCHALKEN (Godefroi) la mention « Peintre de nuit. J'ai vu ses *Vierges folles* à Dresde »<sup>15</sup>. « En réalité », écrit Seznec, « le tableau était alors à Dusseldorf ; il se trouve aujourd'hui à la réserve de la Vieille Pinacothèque de Munich ».

<sup>14</sup> *Salons. 2. 1765*. Texte établi et présenté par J. Seznec et J. Adhémar. Oxford : Clarendon Press, 1960, p. 239-40, note 2.

<sup>15</sup> On n'a pu voir les *Noms des peintres et leur genre* dans l'édition des *Œuvres* de Diderot dirigées par R. Lewinter : *Œuvres complètes. 12*. Ed. par J. Grenier. Paris : Club français du livre, 1971.

L'historien explique également, de même que dans son article sur le « Musée » de Diderot, comment cette référence à Godfried Schalcken (1643-1706) intervient dans un des remaniements du *Salon de 1765* où Diderot traitait du tableau de Greuze intitulé *Etrennes de madame de Grammont à M. le duc de Choiseul*<sup>16</sup>. On ne peut, même brièvement, rappeler l'histoire passablement complexe de ces remaniements, dus aux Vandeul<sup>17</sup>. Il suffira ici de savoir qu'un morceau intitulé *Tableaux de nuits de Skalken*, qui trouve sa véritable place à la suite des *Pensées détachées sur la peinture*, où Roland Desné l'a correctement rétabli dans son édition des *Pensées*<sup>18</sup>, vint encombrer le *Salon de 1765*, dont l'édition Bukdahl-Lorenceau, de manière non moins justifiée, l'a détaché pour le reporté dans un *Appendice Vandeul de l'apparat critique*<sup>19</sup>. On lit dans ce dernier, à propos de Schalcken :

*J'ai vu d'excellents tableaux de nuit de ce maître, comme celui des Vierges folles ; j'en ai fait peu de cas, à peine les ai-je regardés. Ce sont cependant des chefs-d'œuvre. Pourquoi cela ? c'est que n'ayant aucune habitude de comparer la nature éclairée de nuit par des lumières artificielles, avec son imitation, je ne pourrai ni les louer ni les blâmer. Je ne discernai que quelques petits légers détails accessoires dont la vérité me frappait, comme la flamme des lampes qui m'étonnait. Je n'entendais rien à l'ensemble...*

L'œuvre de Schalcken a fait l'objet d'une importante monographie par Thierry Beherman en 1988<sup>20</sup>. On y voit que *Les Vierges folles* font partie des quatre « tableaux de nuit » que Diderot a pu voir à Düsseldorf et que mentionne le catalogue de l'Electeur, pour lequel cet élève de Dou travailla en 1703. Les autres pièces sont : *Un Ecce Homo* (n° 62 ; A. Pin. n° 12 sous le titre *La dérision du Christ*) ; *La lumière vainement soufflée* (n° 300 ; A. Pin., n° 206, *Jeune femme tenant une bougie et jeune homme soufflant dessus*) ; *La Madeleine pénitente* (n° 322 ; A. Pin., n° 19<sup>21</sup>). On y relève aussi qu'une autre *Madeleine pénitente*, où la signature de l'artiste est « très difficilement lisible », devait figurer parmi les collections de Düsseldorf<sup>22</sup> et que Diderot a pu voir d'autres tableaux de Schalcken à la Galerie de Dresde<sup>23</sup>.

Dans le catalogue de Düsseldorf, ces toiles font l'objet de notices longues et admiratives. Celle relative à l'*Ecce Homo* annonce : « Il y a dans cette Collection, trois autres

<sup>16</sup> *Salon de 1765*. Edition critique et annotée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau. Paris : Hermann, 1984 ; nouveau tirage 2009, p. 275, où le remaniement n'est pas mentionné. Voir aussi Sez nec, *loc. cit.*,

<sup>17</sup> On suit : A. Lorenceau, *Note*, dans l'édition du *Salon de 1765* donnée chez Hermann par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, 1984 ; nouveau tirage 2009, p. 12-18. Cette histoire est également évoquée par E.M. Bukdahl dans sa *Théorie et pratique dans les 'Salons' de Diderot. I*. Trad. du danois par J.-P. Faucher. Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1980, p. 378.

<sup>18</sup> Diderot. *Tome V. Essais sur la peinture. De la manière, pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*. Introduction par J. Pierre. Textes établis et commentés par R. Desné. Paris : Ed. sociales, 1955 (Les Classiques du peuple).

<sup>19</sup> Pp. 330, qui renvoie à la variante O de la p. 275.

<sup>20</sup> *Godfried Schalcken*. Préf. De J. Foucart. Paris: Maeght. 1988.

<sup>21</sup> On y reproduit le commentaire du catalogue de 1778.

<sup>22</sup> Alte Pin, n° 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, n° 181 (Jeune fille mirant des œufs), 184 (Jeune fille lisant une lettre), 189 (La coquette à la chandelle).

Tableaux semblables, encore plus frappants du côté des effets de lumière. SCHALKEN excellait dans ce genre. L'Electeur JEAN GUILLAUME avait cet Artiste en grande considération ». Diderot se dit « frappé » par la « vérité » de la « flamme des lampes » : le commentaire de 1778 insiste à propos de *l'Ecco Homo* et de la *Lumières vainement soufflée* sur la manière dont celle-ci « fait illusion » ou « fait la plus grande illusion », « tant elle est rendue naturellement ». Jean-Charles Laveaux, s'il est bien le rédacteur des notices, rivaliserait certes ici et là avec Diderot pour évoquer avec quel art, dans cette dernière pièce, Schalken rend sensibles

*la vapeur du souffle du jeune homme qu'on voit glisser par-dessus l'épaule de la jeune fille pour se porter sur la lumière, qui s'en trouve effectivement très-agitée ; puis la main de la jeune fille devant la lumière, dont les doigts sont peints avec toute la transparence que leur donne l'interposition de la lumière : on y voit pour ainsi dire, circuler le sang...*

Mais c'est bien le tableau montrant *Les vierges sages et les vierges folles* qui domine l'ensemble exposé. C'est à lui que « les curieux s'attachent singulièrement et avec raison », note le catalogue de Düsseldorf sous le n° 314: il s'agit là d'un « morceau supérieur, qu'on peut appeler à juste titre le Chef-d'œuvre de cet habile artiste ». La « vérité » qu'y trouve Diderot prend ici sa forme ultime. On remarque « auprès des premières Vierges, un lumignon tombé d'une des lampes, qui est peint si naturellement, qu'on croit le voir brûler, et qu'on est tenté de l'éteindre pour qu'il n'endommage pas le Tableau »...



qu'il s'agit de la toile intitulée *La Vierge sur un trône tenant l'enfant Jésus*, que Diderot « compare à 'un très beau *Rubens*' », ce qui est sensiblement différent<sup>26</sup>.

Ce tableau constitue la seule œuvre de Gaspard ou Jasper de Crayer (1582-1669) que mentionne le catalogue de Düsseldorf, où il porte le n° 12, sous l'intitulé *La S<sup>te</sup> Vierge et l'enfant Jésus sur un throne, entouré de plusieurs saints*. Il ne peut être question de reproduire ici le très long commentaire qui lui est accordé. On se bornera à la conclusion :

*Ce Tableau qui paraît avoir été composé par CRAYER pour témoigner la dévotion de sa famille à la sainte Vierge, et à différents saints, est son vrai chef-d'œuvre. La composition en est grande et fière, l'ordonnance des plus riches, la touche large et vigoureuse, le coloris naturel et transparent. Le choix des têtes y est admirable, surtout celle de saint Antoine, de saint Laurent et de saint André : l'estomac et les bras de ce dernier, qui sont nus, présentent une belle étude de muscles et de carnation.*

Hans Vlieghe a consacré en 1972 une monographie à l'artiste anversois. La notice consacrée à *La Sainte Vierge et l'enfant Jésus vénérés par différents saints* (A101) explique que l'œuvre, ayant appartenu d'abord à l'église des Augustins de Bruxelles, fut achetée par l'Electeur palatin puis par Max-Joseph, roi de Bavière, en 1806, pour aboutir, comme les autres toiles de la Galerie électorale, à l'Alte Pinakothek de Munich<sup>27</sup>. Celle-ci a transféré la très grande peinture, haute de près de six mètres, à la Theatinerkirche de cette dernière ville, où elle a remplacé, au maître-autel, une œuvre d'Antonio Zanchi (Este, 1631-1722) détruite en 1944.

On lit aussi chez H. Vlieghe un écho singulier au rapprochement opéré par Diderot.

*C'est Reynolds qui le premier a montré la parenté manifeste avec la composition que Rubens a peinte d'après le même sujet en 1628 (église Saint-Augustin, Anvers). Ce n'est toutefois pas la seule œuvre de Rubens dont l'influence peut être constatée ici. La partie supérieure du tableau de de Crayer avec les deux saintes près du trône dressé devant la niche à clé de voûte ornée d'une coquille remonte à l'ordonnance du volet central du Retable de saint Ildefonse, tableau peint en 1630-1632 pour l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg de Bruxelles et conservé à présent au Kunsthistorisches Museum de Vienne.*

<sup>26</sup> On ne voit pas (sauf erreur de notre part) que le remaniement des *Vandeul* où apparaîtrait en principe le nom de Gaspard ou Jasper de Crayer figure dans l'*Appendice Vandeul de l'apparat critique*, cité plus haut, dans l'édition Bukdahl-Lorenceau du *Salon de 1765*.

<sup>27</sup> Bruxelles : Arcade, 1972, p. 157-59. Je remercie Michel Kolenberg, de la Bibliotheek Sint-Niklaas à Bruxelles, de l'avoir mis à ma disposition.

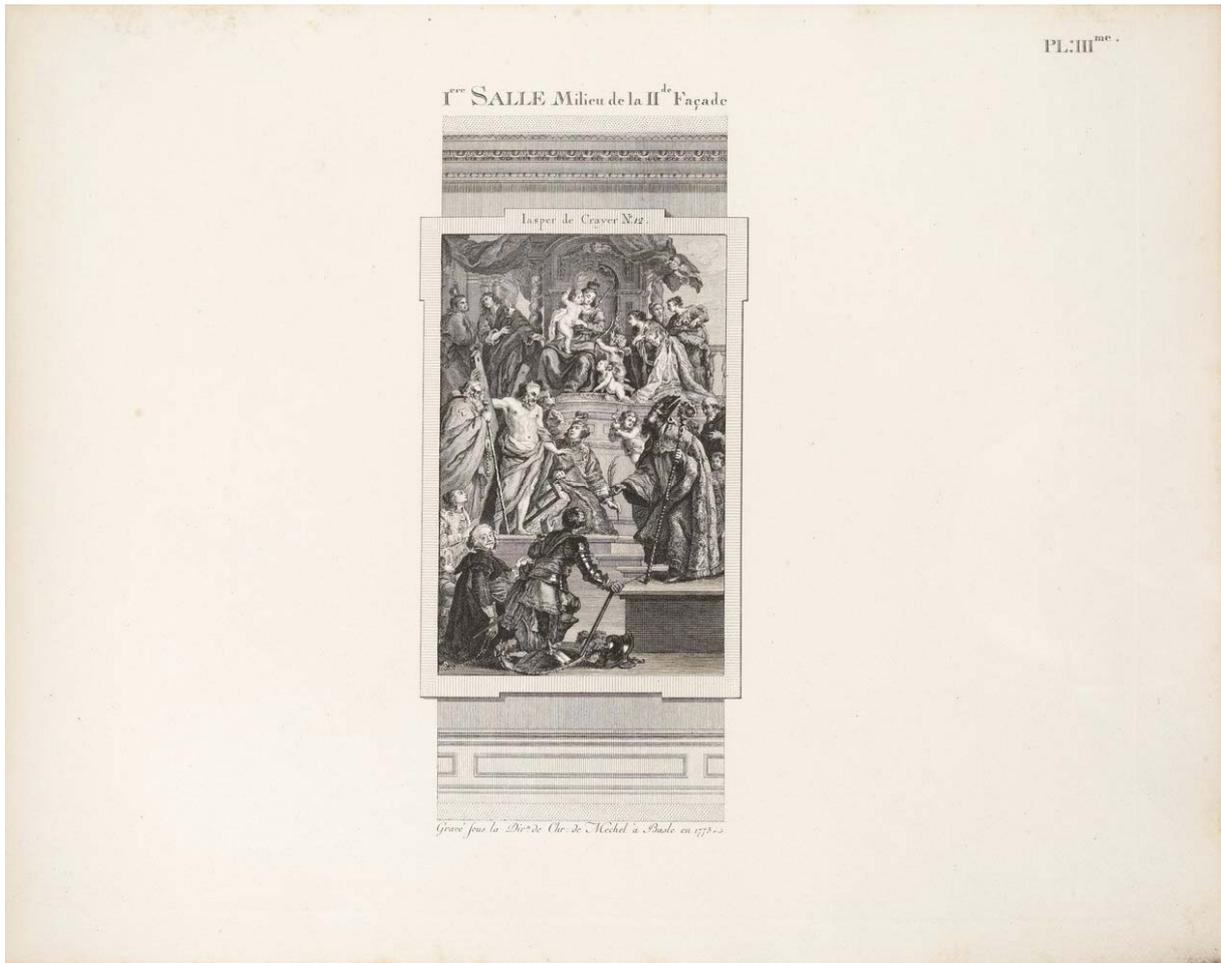
Si l'on peut difficilement imputer la comparaison risquée par Diderot à une connaissance de la production de Rubens acquise sur le terrain particulier dont il est ici question, on doit reconnaître à l'écrivain une non moins singulière sensibilité à la construction picturale, à la lumière de la notice du catalogue de H. Vlieghe, qui poursuit :

*Il convient aussi de noter que cette composition a dans une mesure non négligeable subit l'attrait de la disposition en zigzag de La montée au Calvaire, œuvre exécutée par Rubens en 1634-1637 pour l'église abbatiale d'Affligem et conservée à présent par les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. L'œil du spectateur y est aussi attiré vers l'arrière-plan par des diagonales qui l'y guident au travers des différents plans picturaux, etc.*



Reproduction 8

Gaspar de Crayer, *Sainte Vierge et l'enfant Jésus vénérés par différents saints*  
 [Maria auf dem Thron mit Heiligen zu ihren Füßen], 1646.  
 Munich, Theatinerkirche. Maître-hôtel



#### Reproduction 9

« Milieu de la Seconde façade » de la première salle du bâtiment de Düsseldorf.

Les dimensions de l'œuvre expliquent qu'une page soit spécialement consacrée à sa mini-reproduction.

Il est temps de conclure, même si la mention de Joshua Reynolds invite dès lors à considérer rétrospectivement les deux douzaines de pages, de grand format, avec illustrations, que l'édition moderne du *Journey to Flanders and Holland* consacre à la visite de la *Dusseldorp gallery* par l'artiste anglais<sup>28</sup>. On y lira par exemple son appréciation peu favorable de « l'immense toile de G. de Crayer », qu'il ne mentionne pas tant « en raison de son excellence », mais pour ses dimensions, qui font qu'elle est « si hautement en estime dans ce pays ».

On ne s'engagera pas davantage ici sur la plus vaste question des rapports qu'ont entretenus l'histoire de l'art, du point de vue de la réception des œuvres, et le séjour aux eaux de Spa ou d'Aix-la-Chapelle. Dans le cas de Reynolds, c'est après avoir visité Düsseldorf, « le 30 et/ou le 31 août » 1781, qu'il se rend à Spa où il vit le quotidien du curiste –

<sup>28</sup> Par Harry Mount. Cambridge Univ. Press, 1996, p. 112-36.

découverte des sources, fréquentation des salles d'Assemblée, « dîner au Club anglais », « jeu » - les 4 et 5 septembre<sup>29</sup>. Il avait été précédé, quelques jours auparavant, par un petit groupe que menait Henri de Prusse, frère de Frédéric II, descendu à Spa sous le nom de « Comte de Öels ». Madame de Sabran, arrivée dans la ville d'eaux le 1<sup>er</sup> août, écrivait en effet le 27 que « notre bon prince » la pressait de l'accompagner à Aix-la-Chapelle, « où il veut absolument me donner à souper », puis à Düsseldorf. La visite promettait d'être instructive : on y verrait « beaucoup de chefs-d'œuvre »<sup>30</sup>. Un « Russe de fort bonne compagnie » participait à l'excursion. Alexandre Stroev a proposé d'y voir ce chambellan Nariskin qui avait, quelques années plus tôt, décidé Diderot à quitter La Haye<sup>31</sup>. Alexandre Lvovitch Narychkine (1760-1826) devait alors prendre l'écrivain « à côté de lui dans une bonne voiture » qui les conduirait « à Pétersbourg doucement, commodément, à petites journées, nous arrêtant partout où le besoin du repos ou la curiosité nous le conseillera », écrit Diderot le 13 août 1773 à Sophie Volland<sup>32</sup>. On se plaît à imaginer l'arrêt qui devait retenir les deux hommes à Düsseldorf et les commentaires artistiques qui nourrirent le voyage. Narychkine, « très galant homme » qui « s'est fait, dans une contrée barbare, les vertus délicates d'un pays policé », ajoute Diderot, devait, au terme d'une brillante carrière à la cour, être nommé directeur des théâtres impériaux, un poste qui témoigne des intérêts culturels attestés par le philosophe.

Dans le réseau des personnalités qui se croisèrent à Spa et purent éventuellement partager l'expérience de la Galerie électorale, comment ne pas mentionner le couple formé par la princesse Galitzin, c'est-à-dire Amélie de Schmettau, que Diderot fréquenta à La Haye, et le philosophe hollandais Hemsterhuis ? Celui-ci descendit à Spa en 1777 avec celle qu'il appelait Diotima. L'auteur de la *Lettre sur l'homme et ses rapports* de 1773, dont Georges May a donné le commentaire par Diderot, mais surtout le théoricien des beaux-arts qui publie en 1765 une *Lettre sur la sculpture* ne devait-il pas être intéressé par les collections de Düsseldorf ? On rappellera avec R. Mortier que le « Platon hollandais » fit l'objet des conversations entre Jacobi et Diderot, lorsque celui-ci fut l'hôte du premier, sur la route de la Russie<sup>33</sup>.

Les chemins croisés des uns et des autres composent décidément ce que le président de Brosses eût qualifié de belle *cipollata*. N'est-ce pas la très chère Diotima qui mit Hemsterhuis

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 186 et 199.

<sup>30</sup> Voir notre : « Maladies d'amour, 'force des eaux'. La comtesse de Sabran à Spa (1781-1785) ». A par. dans *Littérature et voyages de santé*. Edité par Chr. de Buzon et Od. Richard-Pauchet. Paris : Garnier (coll. Rencontres. Le dix-huitième siècle. Dir. J. Berchtold et C. Seth). Je remercie Alexandre Stroev des informations concernant Alexandre Lvovitch Narychkine (1760-1826), gentilhomme de Chambre (1778), chambellan (1785), grand maréchal de la Cour (1798), directeur des théâtres impériaux (1799-1819), franc-maçon.

<sup>31</sup> Je remercie vivement A. Stroev des informations communiquées. Narychkine est mentionné dans un rapport de la police parisienne, le 7 décembre 1781, comme ayant « passé la saison des eaux à Spa », avant de parcourir « une partie de l'Allemagne » (Arch. du Ministère des Affaires étr.. Contrôle des étrangers, vol. 41).

<sup>32</sup> *Correspondance. XIII, juin 1773-avril 1774*. Recueillie, établie et annotée par G. Roth. Paris : Ed. de Minuit, 1966, p. 41 ; *Lettres à Sophie Volland : 1759-1774*. Edition présentée et annotée par M. Buffat et O. Richard-Pauchet. Paris : Non lieu, 2010, p. 652-54 (Collection Lettres ouvertes).

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 32-33.

en relation avec Goethe<sup>34</sup> ? Et comment, de là, ne pas en venir enfin au *Diderots Versuch über die Malerei* de l'auteur allemand<sup>35</sup>?

Quel rôle la Galerie électorale a-t-elle pu jouer du point de vue de la création artistique, au-delà de la réflexion esthétique ? On se poserait volontiers la question en considérant que Fragonard, quelques jours à peine après Diderot, achevait un bref séjour spadois par la visite aux collections « palatines », au moment d'entreprendre un autre célèbre voyage artistique vers l'Italie<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Fr. Hemsterhuis. *Lettre sur le sculpture précédée de la Lettre sur une pierre antique*. Préface de E. Baillon, traduction de S. Rabau. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. 1991, p. 5.

<sup>35</sup> J.W. Goethe, *Leben des Benvenuto Cellini ; Diderots Versuch über die Malerei ; Rameaus Neffe*. Hrsg. Von N. Miller und J. Neubauer. München : C. Hanser, 1991 (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens / J.W. Goethe hrsg. Von K. Richter 7). On aurait pu, par exemple, rapprocher ce que le catalogue de Düsseldorf dit du tableau de Crayer, en tant que « belle étude de muscles et de carnation », et les considérations de Diderot sur « le motif qu'on a d'étudier l'écorché », revues par Goethe.

<sup>36</sup> Voir notre : « Quand la peinture liégeoise se donnait à voir aux hôtes de Spa, à Fragonard et à tel autre voyageur ». *L'avant-coureur spadois*. En ligne sur le site de la Société wallonne d'étude du 18<sup>e</sup> siècle – [www.swedhs.org](http://www.swedhs.org). Je remercie Madame Marie-Anne Dupuy-Vachey pour ses communications concernant Fragonard ainsi que Muriel Collart pour les échanges d'information concernant la présente étude.