

# Rembrandt: « Connoisseurship » et érudition

à la mémoire de Horst Gerson

Nous avons pris l'habitude de considérer le « connoisseurship » de Rembrandt comme le Far-West de l'histoire de l'art. En 1969, les colloques de Chicago et de Berlin, organisés à l'occasion du 300<sup>e</sup> anniversaire de la mort du peintre, furent marqués par des désaccords prononcés — atteignant presque la violence — sur l'étendue et la nature de son œuvre peint<sup>1</sup>. Une frontière se dessina entre les défenseurs de ce qui était considéré comme l'ensemble traditionnellement accepté des peintures de Rembrandt et les opposants contestant la valeur de la tradition. Les premiers étaient groupés autour de Jakob Rosenberg et de Seymour Slive, les seconds autour de Horst Gerson et de Josua Bruyn.

Nous avons tendance à oublier qu'en 1969, l'acuité de la querelle Rembrandt était, en fait, émoussée depuis de longues années. Le désaccord entre Rosenberg et Gerson portait sur 197 des 617 peintures acceptées par Rosenberg<sup>2</sup>. On était loin des années Vingt, quand les deux pôles étaient représentés par Wilhelm Valentiner

avec 706 peintures de Rembrandt et John van Dyke avec environ 45<sup>3</sup>. Les polémiques de 1969 furent ardentes mais nul n'eut recours à des attaques personnelles aussi graves que celles lancées en 1911 par Alfred von Wurzbach contre Wilhelm Bode et Cornelis Hofstede de Groot, accusés de corruption et de malhonnêteté<sup>4</sup>.

Il n'en reste pas moins que les divergences entre les points de vue de Rosenberg et de Gerson, portant sur environ 30 % de l'œuvre connue, aurait pu paralyser les études rembranesques. Comme Seymour Slive le disait à Chicago : « Si Rembrandt a peint les 620 tableaux de Bredius, c'est un certain peintre. S'il a peint les 450 de Horst Gerson, c'en est un autre et s'il a produit le nombre suggéré par Josua Bruyn, c'en est un troisième<sup>5</sup> ». Cette formule, à mon sens, va beaucoup trop loin, et on peut prouver, je crois, que l'image de Rembrandt, — le *Rembrandtbild* — de la recherche moderne n'est pas réellement affectée par la controverse. Je vais essayer de démontrer que, dans la mesure où notre image de Rembrandt peintre est déterminée par l'attribution d'œuvres particulières, cette image était, pour une grande part, fixée dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle et est demeurée presque identique depuis cent vingt-cinq ans.

En 1816, Roeland van Eijnden et Adriaan van der Willigen résumèrent la situation du marché des Rembrandt à l'aube de l'ère moderne de l'histoire de l'art. « Le prix des peintures, des dessins et des gravures de Rembrandt a tellement augmenté que ses œuvres majeures peuvent être achetées uniquement par les amateurs les plus riches. Considérez le cas du *Shipbuilder*, un portrait de groupe de deux personnes, vendu en 1800 pour huit mille et cinquante florins avec la collection de feu M. Gildemeester à Amsterdam et vendu en 1810 par M. de Smeth, à Amsterdam aussi, pour seize mille cinq cents florins. [Les auteurs auraient pu ajouter que l'année suivante le tableau changea de main à nouveau au cours d'une vente publique chez Christie où il fut acheté moyennant cinq mille guinées (environ soixante mille florins) pour le Prince-Régent d'Angleterre. Il se trouve encore à Buckingham Palace.]

« A peu près à la même époque, deux autres portraits par Rembrandt furent vendus pour onze mille cinq cents florins... à un marchand de tableaux étrangers... Mais ces prix paraissent insignifiants en comparaison de ce qu'on donna, presque en même temps, pour une peinture connue sous le titre de *La Femme Adultère* de la collection du bourgmestre d'Amsterdam Willem Six. Ce tableau fut vendu aux enchères publiques pour près de six mille livres sterling [en réalité il ne trouva pas preneur à cette vente] et on nous dit qu'on en a offert ensuite, sans succès, dix mille livres sterling... A la vente du susnommé M. Six, il ne dépassa pas deux mille cinq cent dix florins ce qui pour l'époque (1734) était d'ailleurs un prix élevé. » [Le tableau fut acheté pour la National Gallery à Londres en 1824<sup>6</sup>.]

Si bref qu'il soit, cet exposé n'en comporte pas moins les éléments essentiels de la situation. Les prix des œuvres d'art pro-

1. Rembrandt, Le Christ et la femme adultère, détail. Londres, National Gallery.



gressant spectaculairement, à un moment de l'histoire européenne où la situation financière était difficile, les membres des vieilles familles hollandaises vendaient leurs meilleurs tableaux à des étrangers contre argent comptant. L'exode des trésors d'art hollandais aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles équivalait à une véritable braderie où rien n'était conservé pour la Nation. La gloire de l'art hollandais tenant aux tableaux de chevalet faits pour le marché ou des clients particuliers, rien ne pouvait s'opposer à sa dispersion. Quand, en 1750, le Landgrave Guillaume VIII de Hesse-Cassel acheta la remarquable collection de tableaux formée par Valerius de Reuver, un amateur de Delft, il déclara dans une lettre que c'était « la seule bonne et honnête collection demeurant en Hollande <sup>7</sup> ». Il exagérait peut-être quelque peu, mais quand, exactement un siècle plus tard, la collection du roi de Hollande Guillaume II fut mise aux enchères après décès, devant tous les marchands d'Europe réunis (nombre d'entre eux étaient des Hollandais émigrés), la Hollande avait effectivement été saignée à blanc <sup>8</sup>. Après cette vente, la Maison d'Orange ne possédait plus de tableaux de Rembrandt pour la première fois depuis 1632 et les collections publiques du pays natal de l'artiste en comptaient exactement neuf <sup>9</sup>.

Jusque-là, il n'y avait aucun signe apparent d'une crise du « connoisseurship » en ce qui concerne la peinture de Rembrandt. Les princes allemands agissaient à travers leurs propres agents et conseillers dont l'aptitude à distinguer les bons Rembrandt des moins bons était assez développée pour qu'ils aient pu réunir les meilleures collections d'œuvres du peintre qui aient jamais existé. Dès 1800, le noyau des collections Rembrandt à Kassel, Berlin, Dresde, Munich, Paris et Leningrad était formé. Les acquéreurs étaient prêts à accepter une certaine proportion d'ivraie avec le bon grain (ils achetaient souvent par collections entières) et donc — en connaissance de cause ou non — à payer des prix de Rembrandt pour des œuvres de suiveurs comme Ferdinand Bol, Gerbrandt van den Eeckhout, Roelant Roghman, ou d'élèves anonymes. On a l'impression d'une certaine insouciance en matière d'attributions. Pourtant, même en termes d'érudition moderne, les résultats n'étaient pas mauvais. J'ai choisi, pour apprécier ceux-ci, la date de 1836, l'année où fut publié le premier catalogue des peintures de Rembrandt, le volume VII de *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters* par John Smith. L'ouvrage fut publié par la firme londonienne de l'auteur, négociant en œuvres d'art. Le travail de Smith a des faiblesses mais c'est une réussite étonnante pour l'ère pré-photographique. Le catalogue comporte des répétitions et des omissions, mais les 614 numéros (588 en tenant compte des doublons) nous donnent une bonne idée des possesseurs des Rembrandt connus à l'époque.

Les listes de Smith comprenaient 133 tableaux se trouvant dans des collections publiques ou princières en 1836 : l'Ermitage et la collection des souverains russes, Vienne, Dresde, Berlin, Brünswick, Cassel, Munich, Dusseldorf, Amsterdam, La Haye, le Prince d'Orange, Paris, Florence, Londres, Dulwich et la collection royale anglaise. Le nombre des œuvres ayant survécu à l'épreuve du temps et encore acceptées comme des Rembrandt, dans le plus récent et le plus pointilleux des catalogues, celui de Horst Gerson, est de 87 soit 65 %. Ce qui se rapproche le plus aujourd'hui de la nomenclature de Smith est l'édition de 1969 du Brédus, énumérant 472 tableaux dans des collections publiques ou royales. De ceux-ci, 337 sont acceptés sans réserve par Gerson, soit 71 %. Il semblerait donc que les achats officiels de tableaux de Rembrandt, avant l'âge de l'érudition artistique, étaient presque aussi satisfaisants, du point de vue de Gerson, que les achats modernes. Il faut tenir compte du fait que la liste de Brédus est elle-même sélective et élimine un bon nombre de tableaux encore exposés comme des Rembrandt. Il faut tenir compte aussi d'un autre élément : les 35 % de rejets du catalogue de Smith concernent, dans une grande mesure, des œuvres non identifiables pouvant être simplement des duplicata ou des erreurs. Il y a donc une bonne chance que le total des Rembrandt achetés pour des musées depuis 1836, avec l'aide des historiens d'art, comporte un pourcentage aussi élevé d'œuvres contestées que le total des achats avant cette date.

La répartition en catégories et en périodes est plus frappante que les chiffres totaux de l'œuvre de Rembrandt, en 1836 et aujourd'hui. Le tableau qui suit compare les 119 tableaux identifiables

sur les 133 indiqués par Smith comme se trouvant dans des collections publiques avec les 420 de Gerson en 1968. Les catégories sont celles du livre de Gerson : peinture d'histoire — figures (sauf portraits) — portraits et études — paysages. Les périodes sont 1625-1631; 1632-1639; 1640-1649; 1650-1658 et 1659-1669.

	Total	1625-31	1632-39	1640-49	1650-58	1659-69
Tableaux d'histoire						
1836	33	1	15	10	4	3
1968	24	4	8	5	2	5
Tableaux à figures (sauf portraits)						
1836	6	0	1	2	2	1
1968	14	2	2	1	5	4
Portraits et études						
1836	59	1	22	11	19	6
1968	59	6	23	8	11	11
Paysages						
1836	2	aucun	0	1	1	aucun
1968	3	aucun	1.5	1	5	aucun
Total						
1836		2	38	24	26	10
1968		12	34.5	15	18.5	20

Répartition chronologique et thématique, en pourcentages de l'œuvre total des peintures de Rembrandt conservé dans les collections publiques ou princières en 1836 (selon Smith) et dans le Rembrandt Paintings de Gerson en 1968. La datation est toujours celle de Gerson.

Résumons les conclusions ressortant du tableau : depuis 1836, l'importance relative dans l'œuvre de Rembrandt des tableaux d'histoire a diminué et celle des tableaux à figures (autres que les portraits) a progressé, en même temps l'importance des portraits et des paysages est demeurée à peu près sans changements. A l'intérieur de limites assez étroites, les périodes du début et de la fin sont maintenant davantage représentées aux dépens des périodes intermédiaires, particulièrement de 1640 à 1658. Le déclin relatif est le plus fort pour la peinture d'histoire de 1632 à 1649 et pour les portraits des années 50. Cela s'explique facilement. Les œuvres de ces époques représentaient le summum de l'art de Rembrandt pour les gens du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles furent de ce fait les premières à être vendues quand les tableaux devinrent des objets d'exportation appréciés. Les chiffres sont étonnants : des 57 tableaux d'histoire de la période 1632-1649 présents dans le Gerson, 27 soit 47 % se trouvaient dans des collections publiques ou princières en 1836. La proportion des Portraits des années 50, est de 14 sur 49 ou 28 %.

Cet intérêt, manifesté pour ce que bien des gens aujourd'hui considèrent encore comme les œuvres les plus importantes de Rembrandt, n'empêchait pas les premiers acheteurs d'apprécier la qualité de ses autres peintures. Sur les dix-huit cases du tableau, deux seulement sont complètement vides pour 1836 : aucun des paysages des années 1630 ou des tableaux de figures des années 20 n'étaient entrés dans de grandes collections à l'époque où Smith écrivait. Néanmoins, trois tableaux dans chaque catégorie lui étaient connus et furent inclus dans son catalogue (HdG 109, 939, 942; 49, 186, 316). Le fait est que quand les connaisseurs de notre discipline naissante se portèrent à la découverte de Rembrandt, il restait bien peu à découvrir qui fut réellement nouveau. Avant la rédaction du premier catalogue des peintures de Rembrandt, avant que les résultats de la première recherche érudite aient été mis sur le papier, les marchands et les collectionneurs hollandais, les agents des princes étrangers et les entrepreneurs de ventes publiques avaient mené à bien leurs reconnaissances et en avaient tiré leurs conclusions sous la forme de factures de ventes.

Non pas qu'il ne restait plus rien à faire aux érudits et aux connaisseurs. Ils pouvaient enrichir la liste de Smith, la préciser et ils n'y manquèrent pas. Sans doute ne restait-il guère de tableaux d'histoire à retrouver, mais le marché — et donc Smith — avait négligé au moins une centaine de portraits et d'études tout comme la plupart des tableaux à figures n'appartenant pas au grand genre. Ces découvertes n'étaient pas sans valeur mais elles ne modifiaient pas l'image de Rembrandt comme peintre. Elles ajoutaient seulement des exemples à des catégories déjà cernées auparavant.

Il y avait tout de même deux zones frontalières, de nature différente, où l'on pouvait travailler — les marges chronologiques et les marges qualitatives. Les acheteurs, venus avant la période des recherches, visaient le centre même de l'œuvre de Rembrandt. Comme on le voit par le tableau, toutes les catégories pour lesquelles 1836 surpasse 1968 appartiennent à la période allant de 1632 à 1658. Les années de jeunesse, comme celle de la fin, étaient sous-représentées. Il s'agissait là, dans une certaine mesure, d'un choix conscient des milieux artistiques. Smith l'énonce avec une simplicité désarmante : « Il y a peut-être moins de mérite à discerner la main d'un maître et l'authenticité d'un tableau que dans le fait de savoir si ce tableau appartient à la période la meilleure et la plus recherchée du maître, ou à quel point elle approche de cette période <sup>10</sup>. » En général un artiste a plusieurs manières de peindre et celles-ci, en termes d'art, se limitent le plus souvent à trois. La première tient à l'école où le peintre reçut sa première instruction. Son style, à cette période, est d'habitude précis, méticuleux et imite servilement la manière de son maître en s'attachant à rendre les moindres détails des objets. Petit à petit, il progresse vers une seconde manière résultant d'efforts basés sur l'étude et l'expérience — on la considère, de ce fait, comme la meilleure. La troisième période procède d'une longue pratique ayant permis d'acquérir une grande facilité de conception et d'exécution. Cela s'accompagne souvent de négligence dans le dessin et du recours à la mémoire au lieu de l'observation de la nature. L'artiste, assez fréquemment, tombe dans ce qu'on nomme le *maniérisme*.

« Non seulement les peintres ont ce qu'il est convenu d'appeler leur meilleure période, mais ils ont aussi des moments heureux au cours desquels ils surpassent leurs productions habituelles dans les domaines du sujet, de la composition, de l'expression, de la couleur, de l'effet général. Ainsi, ils atteignent parfois à l'union heureuse de tous ces *desiderata* majeurs comme nous le montrerons dans le copieux Catalogue de Tableaux Authentiques constituant l'objet principal de ce travail. Les tableaux de ce genre sont rarement sur le marché et quand ils apparaissent ils sont achetés volontiers par le vrai connaisseur à des prix très généreux. »

Ces remarques nous paraissent d'un naïveté d'autant plus pénible qu'elles s'appliquent à Rembrandt. Les périodes du début et de la fin n'intéressaient pas particulièrement Smith et ses confrères, qui ne les trouvaient pas assez bonnes pour eux. Qui pourrait blâmer un admirateur de *La Présentation au Temple* de La Haye de ne pas s'intéresser aux représentations, antérieure ou plus tardive, du sujet à Hambourg et à Stockholm ? Si Smith qualifie le tableau de La Haye de première œuvre de quelque importance sortie de son crayon <sup>12</sup>, ce n'est pas par simple ignorance. On ne sait pas assez qu'un des premiers tableaux de Rembrandt était connu de Smith et que ce tableau était familier au monde de l'art depuis plus d'un demi-siècle au moment où il écrivait. Quand Cornelis Ploos van Amstel demanda à Jan Stolker, vers 1780, d'évoquer Rembrandt dans son atelier <sup>13</sup>, le tableau qu'il plaça sur le chevalet était *La Présentation* de Hambourg, une œuvre particulièrement peu attirante de la période de Leyde, peinte pas plus tard qu'en 1628. Smith inclut le tableau dans son catalogue sous les numéros 66 et 67 avec peu de commentaires. Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, l'importance de l'œuvre comme exemple du style de Rembrandt à Leyde fut simplement négligée.

La réhabilitation du jeune Rembrandt fut menée à bien par Bode et par lui à peu près seul. En 1881, dans un article pionnier publié dans *Die graphischen Künste*, la somptueuse revue d'art viennoise, il put réunir un groupe de huit œuvres de la période de Leyde <sup>14</sup>. Comme pour Rembrandt, Bode se proposait de redécouvrir les œuvres juvéniles de toute une série de peintres importants. Cet effort n'était pas inspiré par la seule curiosité intellectuelle.

Pour un directeur de musée aussi ambitieux que Bode et pratiquant une politique d'acquisitions dynamique, attirer l'attention sur les œuvres précoces, négligées auparavant, d'artistes majeurs constituait un investissement d'avenir. En outre, l'année où parut l'article, le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, dirigé par Bode, reçut en don du collectionneur anglais Sir Charles J. Robinson, *Le Prêleur sur Gages* de 1627 — Sir Charles avait six autres Rembrandt (HdG 105, 170, 203, 328, 384, 614) tous achetés à Paris, dans les années 1890, par le marchand Charles Sedelmeyer probablement conseillé par Bode. Trois seulement des six tableaux sont dans Brédius et deux dans Gerson.

L'importance du travail de Bode n'est en rien diminuée par les préoccupations de politique de musée ou les considérations commerciales qui ont pu motiver ses recherches. En dépit de certaines erreurs, il reconnut clairement les traits caractéristiques du premier style pictural de Rembrandt et réussit à reconstituer l'œuvre des années 1620. Ce qui me paraît avoir été son intuition la plus audacieuse fut, en 1906, l'attribution à Rembrandt de *L'Ange avec le Prophète Balaam*, maintenant au Musée Cognacq-Jay à Paris. Quand Bode publia ce tableau aux couleurs crues et à la composition sans air comme un Rembrandt, même Hofstede de Groot, son collaborateur, refusa de le suivre <sup>15</sup>.

Le Rembrandt du début, tout en demeurant la contribution la plus solide de l'érudition moderne à notre image de l'artiste, n'a pas vraiment été intégré au Rembrandt des autres époques dans l'esprit du public, sur le marché et même pour les historiens d'art. On en a eu à nouveau la preuve en 1976 quand le Musée Archi-épiscopal d'Utrecht présenta le *Baptême de l'Eunuque* récemment découvert. Le tableau ne présentait pas de problèmes d'attribution fondamentaux (en un sens sa découverte était même prévisible comme celle de la planète Neptune); il fallut pourtant assurer au public, à plusieurs reprises, qu'il s'agissait bien d'un Rembrandt et expliquer pourquoi il n'en avait pas l'air. Le prix d'un Rembrandt peint en 1626 est encore plus de dix fois inférieur à celui d'un bon exemple des décennies suivantes <sup>16</sup>. L'étude et la discussion des premiers Rembrandt — en contraste marqué avec les œuvres plus tardives — ont été laissées, presque complètement, aux spécialistes. Quatre-vingt-quinze ans après l'article de Bode dans *Die graphischen Künste*, le Rembrandt des débuts est encore un « outsider » dans le monde de l'art.

On ne peut en dire autant du Rembrandt de la fin, insuffisamment représenté dans l'ouvrage de Smith et sur qui l'attention a été attirée également au début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais la « découverte », sur une grande échelle, de Rembrandt tardif est certainement le résultat d'un changement du goût et de disponibilités sur le marché plutôt que le résultat des recherches de pionniers érudits comme dans le cas des œuvres précoces. Des douze tableaux d'histoire de 1659-1669 retenus par Gerson, huit étaient dans le Smith et si une œuvre comme *Julius Civilis* ne s'y trouvait pas, ce n'est en aucune façon en raison d'un doute; Smith en ignorait simplement l'existence. Il en est de même, me semble-t-il, pour les tableaux à figures, les portraits et les études des mêmes années, dont seulement 22 sur les 63 du Gerson étaient dans le Smith. Si un bon marchand comme Smith pouvait dire du *Fils Prodigue* (Ermitage) qu'il était « loin d'être une œuvre satisfaisante de Rembrandt étant peint d'une façon adroite et vulgaire », on ne peut s'étonner qu'il n'y ait pas eu de marché et peu d'intérêt critique pour les portraits de cette période, qui sont souvent grands, sombres et difficiles. Néanmoins, la réévaluation des années 60 avait déjà commencé. Smith est plein d'éloges pour *les Syndics* que le Musée national des Pays-Bas juge trop banal pour l'acheter en 1801. *La Fiancée Juive* fut achetée et vendue avec enthousiasme par Smith qui pourtant critique la façon dont la figure féminine est peinte <sup>17</sup>.

Le travail accompli par Bode et d'autres sur la dernière période avait la même origine complexe que l'étude des œuvres du début. Les tableaux de la période finale étaient disponibles, cependant que le phénomène du « style tardif » paraissait mériter d'être étudié en soi. Rembrandt fournissait des exemples à comparer à ceux de Titien, de Goya et d'autres génies âgés <sup>18</sup>.

Le développement chronologique de l'œuvre, peint après Smith, se déplaça du milieu de la vie vers les deux extrémités. Les nouvelles trouvailles portant sur la dernière période ne firent guère plus que

de répondre à l'appétit grandissant du marché pour des portraits de la fin, au fur et à mesure que le changement du goût faisait sortir les vieilles toiles des greniers. Les œuvres du début réapparaissaient à la faveur d'une consciencieuse campagne savante qui se poursuit encore aujourd'hui mais qui n'a jamais été accompagnée d'un sensible changement de goût.

La deuxième zone frontière où les connaisseurs pouvaient manœuvrer librement est celle de la qualité. Le noyau solide de l'œuvre peint de Rembrandt, qu'on l'estime à 200 ou à 800 tableaux, est entouré d'une galaxie beaucoup plus vaste d'œuvres rembranesques flottantes. On peut avoir une idée de cette nébuleuse en consultant les dossiers Rembrandt au Centre Néerlandais d'Histoire de l'Art à La Haye (R.K.D.). Pratiquement chaque tableau du corpus Rembrandt est entouré par nombre d'autres, parfois des douzaines, qui en sont dérivés. Ils vont des répliques exactes aux interprétations libres à tous les niveaux de qualité. En outre, il y a des centaines de compositions qui ne sont associées à aucun original connu de Rembrandt. Certains de ces tableaux sont nettement de meilleure qualité que d'autres et compte tenu de l'importance de l'enjeu, il n'est pas surprenant de les voir fréquemment proposés comme des originaux. Le mécanisme fonctionnait déjà au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans un mémoire écrit en 1927, peu avant sa mort, Hofstede de Groot évaluait le travail de son prédécesseur, John Smith. Il lui rendait justice pour son excellent œil et soulignait combien le marchand anglais et ses contemporains avaient remporté de succès dans leur chasse aux bons tableaux hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Il écrivait ensuite ces lignes remarquables :

« C'est seulement au sujet de Rembrandt que nous avons depuis fait un grand pas en avant. Il faut admettre que Smith était incapable de trouver son chemin à travers le grand nombre d'œuvres d'élèves et d'imitateurs attribués au maître par esprit de lucre et de spéculation. Si, par exemple, nous rejetons aujourd'hui six des 319 Adrian Van Ostade de Smith, six aussi de ses 426 Jacob Van Ruisdael et quatre seulement de ses 636 Wouwerman, il faut rejeter pas moins de 82 des 588 Rembrandt mentionnés par lui<sup>19</sup>. » A la lumière des recherches plus récentes, ces chiffres ne semblent pas trop flatteurs pour Smith mais les rapports demeurent valables. Quand Bode et après lui Hofstede de Groot tentèrent de mettre de l'ordre dans ce domaine, les connaissances qui auraient pu permettre aux chercheurs de fixer les frontières qualitatives du corpus Rembrandt, avaient été corrompues au-delà de tout espoir au cours d'un siècle et demi de « lucre et de spéculation », aggravés par la dispersion géographique. Il reste à voir si l'érudition sera jamais capable de remédier aux conséquences des rêveries intéressées, de la tendance à s'abuser soi-même, de la dissimulation et du mensonge caractérisé à propos des tableaux de Rembrandt et si elle se libérera de ses propres sujétions.

L'épithète réservée dans le monde de l'art aux peintures les moins réussies de la galaxie est « attribuée ». Traitant du savoir dans les salles de ventes aux enchères à son époque, Smith déclare : « En Hollande, les catalogues sont établis sous la direction de plusieurs personnes compétentes en art, ils sont signés par ces personnes qui attestent ainsi de leur exactitude. En France, jusqu'à une date toute récente, le directeur d'une vente se montrait également scrupuleux en assignant les tableaux à leurs véritables auteurs. En effet toute tentative contraire aurait été dénoncée et le jugement de l'auteur s'en serait trouvé cloué au pilori; en cas de doute, le tableau était classé dans la rubrique « Attribué »<sup>20</sup>.

Cet usage du mot est, à proprement parler, incorrect. Attribuer veut simplement dire assigner, rien dans l'étymologie de ce mot et dans son bon usage n'implique un doute. Aujourd'hui encore le sens donné par les dictionnaires, même quand le mot est appliqué aux œuvres d'art, est beaucoup plus neutre que celui qu'on lui donne dans les milieux artistiques. Le « doute » dont parle Smith était généralement sérieux. Une œuvre nouvellement découverte, même non signée, non datée et sans pedigree ne doit pas être qualifiée d'attribution si sa paternité paraît ne pas devoir être contestée par les spécialistes. Dans la plupart des cas — on sait cela dans le monde de l'art et parfois en dehors — « attribué à Rembrandt » dans un catalogue de vente ou de musée signifie ouvertement que le tableau en cause n'est pas un candidat sérieux au corpus Rembrandt. Le nombre des œuvres étant apparues d'abord dans la

littérature ou les salles de ventes comme « attribution » pour se retrouver dans le cercle d'or des pièces incontestables doit être extrêmement réduit. Bien plus nombreux sont les tableaux ayant été présentés comme autographes et qui ont glissé vers l'« attribution ».

Cette région frontière a été la scène du grand « boom » Rembrandt du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Le marché des « attribués » était d'un grand intérêt pour les négociants et les collectionneurs mais pour les érudits écrivant sur Rembrandt, il ne signifiait presque rien. Seuls les rédacteurs de catalogues et les auteurs d'expertises avaient à se préoccuper des centaines de tableaux de cette zone mal définie. Ce n'était pas un secret qu'ils étaient payés pour leurs soins et que les payeurs utilisaient, sur le marché, leurs opinions. Le catalogue Bode des peintures de Rembrandt fut publié par Sedelmeyer<sup>21</sup> et comme disait Hofstede de Groot en 1928 : « La recherche diligente de tableaux perdus du maître lui fournit de nombreuses occasions d'acheter des œuvres inconnues<sup>22</sup>. » Les catalogues commerciaux de Sedelmeyer présentent les Rembrandt comme « décrit et reproduit dans *L'Œuvre Complet de Rembrandt* par le Dr. Bode » ou comme devant être inclus dans un volume en préparation. Le propre *Catalogue Raisonné* de Hofstede de Groot fut publié par la Galerie Kleinberger et celle-ci bénéficia, sans doute de la même manière, des investigations de l'auteur<sup>23</sup>.

Les auteurs de livres ou d'articles d'ensemble sur l'artiste, quand ils ne traitent pas de problèmes d'attribution, tiennent rarement compte des peintures marginales dans leur argumentation (à cet égard Jakob Rosenberg est une exception). La première monographie sérieuse de Rembrandt, publiée en 1854 par Eduard Koloff, mentionne 69 peintures dont 48 sont encore acceptées par Gerson. Presque toutes les autres sont des copies, des répliques de compositions de Rembrandt ou des œuvres d'atelier avec des pedigrees vénérables<sup>24</sup>. Bien que je n'ai pas fait ce compte pour les monographies de Vosmaer (1863, 1877) et de Michel (1893), elles me donnent la même impression. Elles empruntent leurs exemples au noyau solide et créent une image de Rembrandt à travers ses monuments reconnus. Le fait extraordinaire est qu'il y a beaucoup *moins* de différences d'opinion au sujet des œuvres représentant l'essentiel de Rembrandt que pour celles des autres maîtres anciens de sa stature. En lisant les monographies de ce peintre, faites au XIX<sup>e</sup> siècle, nous ne nous trouvons jamais en présence de chapitres entiers et rarement même de pleines pages, traitant d'œuvres qui ne sont plus prises au sérieux ou qui avaient été l'objet d'erreurs d'attribution grossières. C'est le cas pourtant quand il s'agit de Vermeer et de Frans Hals pour ne rien dire de Dürer, Raphaël, Michel-Ange, Léonard ou n'importe lequel des maîtres flamands du XV<sup>e</sup> siècle. Quand apparaissait un tableau réunissant les « desiderata » de Smith, la question de l'authenticité était rarement abordée. Mais quand le siècle avançait et que les prix augmentèrent à nouveau en raison de l'apparition des collectionneurs américains sur le marché, le nombre des Rembrandt découverts commença à monter en flèche. Bien peu des nouvelles découvertes furent publiées dans des articles documentés de revues sérieuses et bien moins encore dans des monographies, la plupart firent leur première apparition dans des catalogues de marchands ou de ventes publiques avant d'être — ou de ne pas être — repris dans les catalogues de l'œuvre par Bode et par Hofstede de Groot<sup>25</sup>. L'évolution est clairement indiquée dans les éditions successives des volumes des *Klassiker der Kunst* consacrés aux tableaux de Rembrandt, chacun des volumes étant vendu comme un catalogue complet. La première édition datée de 1904 et signée par Adolf Rosenberg s'en tient au chiffre conservateur de 399 peintures. La seconde édition, en 1906, présente 558 peintures, la troisième, en 1908, 606. En 1921 apparut un volume de *Wiedergefundene Gemälde* avec 100 nouveaux tableaux rejoints par 8 autres dans la réimpression de 1923. La troisième édition et les *Wiedergefundene Gemälde* sont signés par Wilhelm R. Valentiner<sup>26</sup>. Bien que chaque nouvelle vague d'additions contient un certain nombre de tableaux authentiques et même de tableaux majeurs, le pourcentage des œuvres n'ayant jamais obtenu une adhésion totale progressa aussi de volume en volume. Des 399 tableaux de la première édition, environ 300 sont encore acceptés par Gerson. Des 100 des *Wiedergefundene Gemälde* seulement 30. De quelque manière qu'on juge les mérites relatifs de Valentiner et de Gerson comme connaisseurs, il est clair que c'est le premier nommé et non le



second qui créa les divisions parmi les spécialistes. La plupart des nouveaux Rembrandt de Valentiner étaient connus avant lui et n'avaient jamais été acceptés auparavant.

Les nouvelles œuvres étant publiées par Bode, Hofstede de Groot et Valentiner sans le qualificatif « attribué à », on demandait au public d'accepter, sous leur autorité, que Rembrandt en soit l'auteur. Sans cette soupape de sûreté, le conflit entre l'érudition rembranesque et le connoisseurship (souvent pratiqués par les mêmes protagonistes) devint aigu. Le fossé creusé à ce moment n'a pas encore été comblé. Alfred von Wurzbach était assez amer sur le sujet en 1911 pour écrire ceci : « Il n'y a pas eu beaucoup d'activité autour de Rembrandt depuis que le marchand parisien Charles Sedelmeyer a fermé sa firme. Les possesseurs des produits Sedelmeyer envisagent l'avenir avec calme. Son adroite technique commerciale consistant à transformer de la marchandise de seconde classe en chef-d'œuvre de premier ordre pour Américains a été sans aucun scrupule transmise en d'autres mains comme celles de Kleinberger à Paris et de Duveen Brothers à Londres. Leurs pages entières de publicité dans chaque numéro de toutes les revues anglaises témoignent de leurs relations cordiales avec la presse d'art. Les héritiers de la gloire de Rembrandt, les docteurs ès Rembrandt ont perdu aussi beaucoup de leur importance. Ils ne sont plus tout à fait aussi célèbres. Le monde ne s'extasie pas maintenant devant les fabuleuses connaissances de Bode, Bredius et Hofstede de Groot et C<sup>ie</sup>. Personne n'écoute aux portes quand ils prononcent leurs opinions infailibles. Depuis la disparition de Sedelmeyer leur autorité a pâli... Hofstede de Groot, à travers l'océan, prêche aux Américains acheteurs de tableaux l'évangile de la société Kleinberger, l'unique source de la véritable, ancienne et bonne marchandise Rembrandt <sup>27</sup>. »

Il y a malheureusement quelque vérité dans cette attaque et les considérations défensives de Hofstede de Groot dans l'Introduction à la section Rembrandt de son *Catalogue raisonné* ne peuvent nous convaincre du contraire : « On a tenté, dans différents milieux, de diviser les spécialistes de Rembrandt en deux catégories, à savoir : un groupe, plus ou moins sceptique, essayant d'exclure de l'œuvre du maître ce qui n'est pas authentique en l'assignant à ses élèves et un groupe, plus généreux, tentant d'étendre la liste de ses œuvres aussi loin que possible en attribuant continûment au maître davantage de tableaux récemment découverts. Ce dernier groupe ne renonce, en aucune façon, aux droits de la saine critique mais s'oppose à l'esprit d'hypercritique pratiqué aux dépens de l'œuvre de Rembrandt. Il compte dans ses rangs, avec W. von Bode et W. R. Valentiner, l'auteur de ce livre... Quand, au cours des années, des opinions ont été modifiées à la suite d'études approfondies et quand des tableaux auparavant attribués à Rembrandt lui ont été retirés, cela a été presque toujours fait par cette classe de critiques accusée de vouloir assigner, à tout prix, au peintre le plus grand nombre de tableaux possibles — volonté naturellement étrangère à l'esprit scientifique ne recherchant que la vérité <sup>28</sup>. » On aimerait beaucoup croire tout cela mais il n'en reste pas grand-chose quand on se reporte aux actes de la saine critique au lieu d'écouter ses propos. Il est vrai que Bode élimina 200 des 588 Rembrandt de Smith dans son premier catalogue, des *Studien zur holländischer Malerei* (Brünswick, 1883) qui compte au total 377 numéros. Mais dès 1905 quand il acheva le monumental catalogue en huit volumes en collaboration avec Hofstede de Groot, le total avait bondi à 595 (nombre de ces nouveaux tableaux, nous l'avons vu, avaient été découverts pour Sedelmeyer, éditeur du catalogue). Le volume de Valentiner dans les *Klassiker der Kunst* de 1908 comptait 606 tableaux, le *Catalogue raisonné* d'Hofstede de Groot en 1915 acceptait, selon mon compte, 644 œuvres, chiffre dépassé, en 1921, par Valentiner avec environ 690. Ce dernier explique le phénomène dans le premier paragraphe des *Wiedergefundene Gemälde* : « Comme pour de nombreuses découvertes dans d'autres domaines la curiosité scientifique marche main dans la main avec l'espoir du gain <sup>29</sup>. » Pourtant quand ces auteurs écrivent sur Rembrandt au lieu de cataloguer son œuvre, une autre image apparaît, différente au point d'en être choquante.

En 1906, par exemple, pour le trois centième anniversaire de la naissance de Rembrandt, Bode et Valentiner collaborèrent à un volume intitulé *Rembrandt in Bild und Wort* <sup>30</sup>. Dans la préface,

Bode écrit que l'objet du livre est de présenter « les plus remarquables » tableaux. Le choix fait par lui et Valentiner, à cette occasion, est le même qu'un siècle plus tôt. Des soixante tableaux reproduits, deux seulement ont été donnés à Rembrandt après 1836 : *L'Homme au Casque d'Or* et *Hendrickje dans la porte entrebâillée*. Les cinquante-huit autres étaient tous dans Smith ou dans des collections publiques ou princières en 1836. Les nouveaux venus ont deux choses en commun : l'un et l'autre représentent des membres de la famille de Rembrandt (Bode appelait *L'Homme au Casque* « Le frère de Rembrandt »), l'un et l'autre furent achetés par Bode pour le Kaiser-Friedrich Museum. La même année, Bode, de nouveau avec le concours de Valentiner, publia un volume d'essais intitulé *Rembrandt und seine Zeitgenossen* dans lequel un seul tableau de Rembrandt est nommé — *La Ronde de Nuit* <sup>31</sup>.

On dit souvent que les redécouvertes en art ancien sont rendues possibles par l'influence de l'art contemporain. Rien dans l'histoire des attributions à Rembrandt ne confirme cette vue <sup>32</sup>. L'Impressionnisme est l'agent de redécouvertes le plus souvent cité et de fait les seules redécouvertes majeures en matière de tableaux de Rembrandt ont été faites entre 1870 et 1900. Or, il s'agissait d'œuvres de jeunesse, de l'époque de Leyde qui, à quelque point de vue qu'on se place, sont les moins impressionnistes des œuvres de Rembrandt. Si une donnée générale peut être dégagée, c'est le nombre extraordinaire d'auto-portraits et de portraits de parents apparus entre 1883 et 1921. Deux sur cinq des portraits de Rembrandt achetés et vendus par Sedelmeyer entre 1894 et 1905 — la période de ses catalogues annuels — passaient pour représenter ou l'artiste ou sa mère, son père, sa sœur, son frère ou son fils <sup>33</sup>. Le frère et la sœur étaient, sans aucun doute possible, de pure imagination et beaucoup des effigies paternelles étaient douteuses. L'effet — sans aucun doute intentionnel — de telles identifications était d'ajouter un intérêt sentimental contribuant à la valeur marchande de portraits ou d'études sans cela anonymes. Valentiner n'identifie pas moins de 182 tableaux — l'œuvre de toute une vie pour un maître moins prolifique — comme étant des auto-portraits et des portraits de membres de sa famille.

La publication des *Wiedergefundene Gemälde* de Valentiner en 1921 provoqua un nouveau tapage dans le monde des spécialistes de Rembrandt, qui cette fois marqua un tournant <sup>34</sup>. Quand Abraham Brédus publia son catalogue des peintures, en 1935, il retint 630 œuvres au lieu des 690 de Valentiner — les portraits de l'artiste et des siens furent réduits davantage encore : de 182 à 131. Ce mouvement inverse s'est poursuivi, en 1966 Kurt Bauch a laissé 562 tableaux à Rembrandt et en 1968, à la vieille du 300<sup>e</sup> anniversaire de la mort du maître, Gerson catalogua 420 tableaux. Dans aucun des catalogues du xx<sup>e</sup> siècle, notons-le, il n'est fait un usage réfléchi du mot « attribution » pour distinguer les œuvres certaines de celles qui le sont moins.

Cela nous ramène à 1969 et aux questions posées par Slive et Rosenberg. Comme nous l'avons vu, la discussion n'apporta pas de nouveautés et — comme j'espère l'avoir démontré — la différence entre les 420 Rembrandt de Gerson et les 617 de Rosenberg n'implique pas nécessairement l'existence de deux personnalités artistiques distinctes, contrairement à l'opinion de Slive. Afin de mettre le doigt sur les attributions précises qui opposent le Rembrandt de Rosenberg de celui de Gerson, je vais partir non des 617 totalisés par le premier mais des 166 étudiés dans le texte de son livre et constituant son *Rembrandtbild* particulier. En comparant le catalogue de Gerson à cette liste, on constate que son auteur est beaucoup moins en désaccord avec le noyau des tableaux retenus par Rosenberg qu'avec l'œuvre complet. Si Gerson rejette 30 % de l'ensemble des peintures retenues par Rosenberg, il ne rejette que 19 % (31 sur 166) de celles nécessaires à Rosenberg pour constituer son *Rembrandtbild*. La différence entre ces deux pourcentages attire l'attention sur un phénomène très semblable à celui déjà constaté dans le cas de Bode et de Valentiner : comme connaisseur, ne disant rien d'autre d'un tableau que oui ou non, Rosenberg applique des critères moins élevés que quand il donne une vue synthétique du peintre et de son art. Rosenberg l'historien d'art, contrastant avec le connaisseur, revient sur un terrain plus familier et plus solide. Les désaccords principaux concernent des œuvres évidemment jugées moins importantes que d'autres par Rosenberg.

Si maintenant nous analysons, à la lumière de ce qui précède, le groupe néanmoins important des 31 tableaux essentiels pour Rosenberg et rejetés par Gerson, nous constatons que ce groupe se décompose en deux parts inégales. La grande majorité des tableaux — 24 pour être précis — n'étaient pas donnés à Rembrandt avant la fin du siècle dernier ou plus tard encore. Par contre, Gerson met en cause sept seulement des tableaux déjà considérés comme des Rembrandt en 1836. Sur 107 tableaux mentionnés par Rosenberg qui étaient considérés comme des Rembrandt en 1836, sept sont rejetés par Gerson soit 6,5 %. Sur 59 entrés dans la littérature à une date plus tardive, 24 sont contestés par Gerson, soit 40,7 %. En nous reportant au domaine voisin, celui du marché de l'art, nous constatons que là aussi, comme chez les érudits, on ne put parvenir à aucun accord au sujet des tableaux discutés. Sur les 31, deux seulement ont été dans les mêmes mains pendant au moins cent ans : l'*Auto-Portrait* légué au Musée d'Aix en 1863 (HdG 524) et *Hendrickje en Vénus* au Louvre (HdG 215). Aucun des tableaux mis en question n'entrait dans la catégorie sans équivoque de ceux « achetés volontiers par le vrai connaisseur à des prix très généreux ». Typiquement il s'agissait de tableaux de commerçants, la marchandise en stock de Sedelmeyer, Agnew, Colnaghi, Durand-Ruel, Gimpel, Wildenstein, Bourgeois, Dowdeswell, Kleinberger et Duveen ou des collectionneurs-marchands comme Adolphe Schloss, Marcus Kappel et Ludwig Mandl. En soulignant cela je n'entends pas dénigrer la qualité de ces œuvres ni suggérer qu'elles sont moins susceptibles d'avoir été peintes par Rembrandt que des toiles ayant des provenances plus retentissantes. Je pense pourtant qu'une provenance en zig-zag (plusieurs de ces tableaux allèrent et revinrent d'un marchand à l'autre parfois après une décennie) est une preuve indirecte que les directeurs de musée, les collectionneurs et leurs conseillers n'étaient pas entièrement convaincus de la paternité de tel ou tel tableau. Ramenée aux cas d'espèce, la controverse entre Gerson et Rosenberg porte pour 93,5 % (29 sur 31) sur des œuvres n'ayant jamais été acceptées sans réserve comme des Rembrandt par les historiens d'art ni par le marché. Si on peut parler de modes en matière de tradition, Gerson avec son œuvre diminué représente la tradition à notre époque. Au contraire, Rosenberg, en répugnant à sacrifier de vieux attachements à un courant, s'efforce de geler les choses dans l'état où elles étaient dans les années 1920.

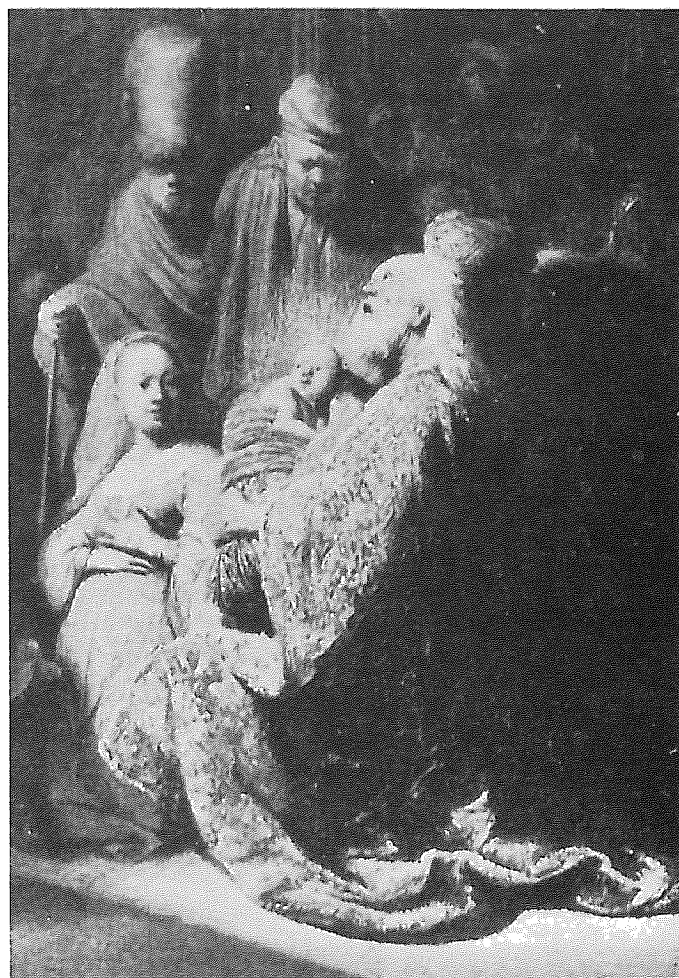
Résumons-nous : pour les besoins de la connaissance synthétique, il y a toujours eu un corpus de Rembrandt sur lequel on pouvait travailler. Ce corpus a connu des additions et des suppressions généralement acceptées. Sa définition — d'un point de vue stylistique et technique — est pourtant trop diffuse et ses limites qualitatives trop mal définies, pour qu'il puisse servir de pierre de touche au nombre beaucoup plus grand de peintures rembranesques pouvant être, ou n'être pas, autographes. La zone frontrière, contrairement au noyau, est toujours en mouvement, au gré des changements du goût et des conditions du marché.

On ne peut manquer de constater deux faits corrélatifs : Premièrement, la tendance à l'expansion de l'œuvre était à son maximum quand les juges suprêmes parmi les historiens d'art travaillaient pour le marché. Maintenant que leurs successeurs dans les universités, les instituts et les musées ne dépendent plus du commerce et ne font plus les intérêts de celui-ci, la tendance est à une plus grande clarté et une sélection plus sévère. Deuxièmement, le désir nouveau de combler le fossé entre les deux œuvres — celui des érudits et celui des connaisseurs — est plus fort en Europe, particulièrement en Hollande, qu'en Amérique où il est mal vu. Pour présenter différemment les choses : à l'époque où la plupart des Rembrandt marginaux se trouvaient dans des mains européennes, les savants européens couvraient de leur autorité des attributions aventureuses. Au contraire, maintenant que les marchands employant ces historiens d'art ont réussi à vendre ces tableaux en Amérique où beaucoup, se trouvant encore chez des particuliers, sont proposés à des musées européens, le « connoisseurship » européen s'est rétracté. L'édition de 1969 du Brédius cite 189 peintures de Rembrandt en Amérique et au Canada dont Gerson met en doute 80 soit 42,3 %. Le pourcentage correspondant pour les 443 Rembrandt non américains est de 29,8 %.

Tout ce qui précède pose des problèmes essentiels : Dans quelle mesure l'actuelle érudition rembranesque peut-elle se voir imposer

la responsabilité de résoudre des questions auxquelles il a été impossible de répondre depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle ? Dans quelle mesure sommes-nous plus attentifs, sensibles, méthodiques et moins soumis aux pressions et à la mode que nos prédécesseurs ? Est-il dans le meilleur intérêt de la recherche de vouloir forcer à répondre par oui ou par non à des questions que beaucoup de spécialistes peuvent préférer laisser ouvertes ?

Ma propre réponse peut être déduite du ton de cet article. En raison de l'ambiguïté du matériel, du passage des siècles ayant obscurci Rembrandt à nos yeux, des intérêts politiques et commerciaux en cause — puisque aussi bien l'érudition rembranesque n'a été, dans l'ensemble, ni paralysée ni même gênée dans ses recherches, par un corpus aux franges incertaines — j'ai la conviction que le rôle des historiens d'art n'est pas de donner des réponses catégoriques à de vieilles questions non résolues. Il faudra pour cela attendre que de nouvelles preuves ou de nouvelles techniques permettent de prévoir un consensus ayant une bonne chance de survivre. Aussi soucieux de rigueur scientifique que nous soyons maintenant devenus, une chose n'a pas changé : la paternité d'une œuvre d'art ne peut toujours pas faire l'objet d'une démonstration rigoureuse. L'authenticité est encore fonction de l'accord entre les spécialistes et de rien d'autre.



2. Rembrandt, La présentation au temple, détail. La Haye, Gemeentemuseum.

1. *Rembrandt after three hundred years : a symposium*, Chicago (The Art Institute of Chicago) 1973, (discussion en octobre 1969) et *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, éd. Otto von Simson et Jan Kelch, Berlin, 1973 (colloque de Berlin, 1970).

2. Rosenberg n'a jamais publié un catalogue des œuvres acceptées par lui. Dans son livre *Rembrandt : life and work*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1964, p. 371, il indique son opinion quant à l'authenticité avec une liste d'additions et de suppressions par rapport à Brédius. Celui-ci donnait 613 tableaux à Rembrandt dans les éditions de 1935 et 1937 de son catalogue (en hollandais, allemand et anglais) et 9 de plus dans l'édition en anglais

de 1942. Rosenberg rejette 38 tableaux sur ces 622 mais en ajoute 33 omis par Brédus, portant ainsi le total à 617. Gerson, qui avait aidé Brédus à préparer la première édition de son livre, en fit une seconde édition pour Phaidon Press en 1969. Dans cette édition il relègue un certain nombre des numéros de Brédus dans un appendice et exprime un doute plus ou moins marqué au sujet de plusieurs autres. Une image plus claire du corpus de Gerson est donnée par le catalogue de son livre *Rembrandt paintings* publié en éditions anglaises, françaises, allemandes et hollandaises en 1968 et 1969. Il y énumère 420 œuvres. Compte tenu de sa mise en garde d'éloges (p. 166 de l'édition anglaise) : « le catalogue n'entend pas représenter une liste définitive de toutes les peintures de Rembrandt », et malgré les doutes émis par lui au sujet de certaines œuvres de ce catalogue, je n'en considère pas moins que les 420 numéros constituent un reflet exact du jugement réfléchi de Gerson en matière d'authenticité.

3. Valentiner assumait la responsabilité des volumes Rembrandt des *Klassiker der Kunst* à partir de 1908 (voir ci-dessous n. 26). Dans cette troisième édition de 1908, il fit figurer 606 tableaux. Le volume supplémentaire de *Wiedergefundene Gemälde*, publié en 1921, en ajoutait 100, dont 8 prenaient la place de numéros du volume de 1908. En 1923, dans la seconde édition des *Wiedergefundene Gemälde*, 8 œuvres étaient ajoutées, portant le total à 706. L'ouvrage de John C. VAN DYKE, *Rembrandt and his school : a critical study of the master and his pupils with a new assignment of their pictures*, New York, 1923, est, sur le mode extrémiste, une « reconstruction [du] tohu-bohu actuellement intitulé l'œuvre de Rembrandt » (p. VIII). Ses méthodes jacobines ne sont pas particulièrement efficaces mais elles ne sont que trop compréhensibles par réaction contre ce qu'il considérait comme « l'éloge sans discrimination, la promotion ou la compilation » de la part des spécialistes du nord de l'Europe (p. 3).

4. Voir ci-dessous, n. 27.

5. *Rembrandt after three hundred years*, cité n. 1, p. 45. Les chiffres ne coïncident pas parce que, comme le dit Slive, il ne « suivit pas complètement les statistiques ». La référence à Bruyn était motivée par la conférence de ce dernier « définissant les problèmes de l'attribution » (*ibid.*, pp. 32-40), dans laquelle sont mis en doute de nombreux tableaux encore acceptés par Gerson. Les recherches de Bruyn ont été menées dans le cadre du « Rembrandt Research Project » dont les résultats — s'ils étaient connus — auraient, sans aucun doute, influencé les exemples et les conclusions du présent article.

6. Roeland VAN EIJNDEN et Adriaan VAN DER WILLIGEN, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIII eeuw*, Amsterdam, 1816-1820, vol. 1, 1816, pp. 390-391.

7. Cité par Niels VON HOLST, *Creators, collectors and connoisseurs*, Londres, 1967, p. 185.

8. La vente aux enchères eut lieu à La Haye le 12 août 1850.

9. W. BÜRGER [Th. THORÉ] *Musées de la Hollande*, vol. 2, *Musée van der Hoop, à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Bruxelles, etc., 1860, p. 169 : « Deux tableaux au Musée d'Amsterdam, la *Ronde de Nuit* et les *Syndics* — cinq au musée de La Haye, la *Leçon d'Anatomie*, le *Siméon*, la *Suzanne*, et deux portraits de jeunes hommes — un au musée van der Hoop, la *Fiancée juive*, — et ce débris de portrait au musée de Rotterdam; c'est donc tout ce que la Hollande a pu garder de Rembrandt dans ses galeries publiques. »

10. Vol. 1, 1828, p. XI.

11. *Ibid.*, p. XVIII.

12. Vol. 7, 1836, p. XV.

13. Le dessin à la sépia de Stolker au British Museum est reproduit dans R. W. SCHELLER, « Rembrandt's reputation van Houbraeken tot Scheltema », dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12, 1961, p. 86; « Neuentdeckte Rembrandtbilder », dans *Zeitschrift für bildende Kunst*.

14. W. BODE, « Rembrandts früheste Thätigkeit : der Kunster in seiner Vaterstadt Leiden », dans *Die graphischen Künste*, 3, 1881, pp. 49-72.

15. W. BODE, « Neuentdeckte Rembrandtbilder », dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, n.s. 17, 1906, pp. 9-12. Trois ans plus tard encore, Hofstede de Groot mettait l'œuvre en doute : « Nieuw-ontdekte Rembrandts », dans *Onze Kunst*, 16, 1909, pp. 173-183. Mais en 1915, quand parut la section Rembrandt du *Catalogue raisonné* (voir ci-dessous n. 23), Hofstede de Groot avait complètement surmonté ses doutes et retint le tableau sans aucune question sous le numéro 26. Nous ne saurons jamais si le jugement de l'historien d'art avait été ou non influencé par le fait que la Galerie Kleinberger, editrice du livre, avait entre-temps acheté et vendu le tableau.

16. En raison de la politique à courte vue de secret pratiquée par les musées au sujet des prix de leurs achats, nous ne possédons pas de chiffres sûrs. En gros le prix de marché d'un tableau d'histoire de 1626 est d'environ un demi-million de florins. Daté des années 40 ou 50, sa valeur serait d'au moins cinq millions.

17. SMITH, *op. cit.*, vol. 7, pp. 144-145, n° 430, « Les Vœux d'Anniversaire ». « Il a rarement donné quelque chose d'aussi beau dans le portrait que le caractère et l'expression de l'homme mais il n'a pas atteint à la même réussite avec la dame. »

18. Une des premières études sur le sujet est R. HAMANN, « Der Altersstils Rembrandts, Goethes, Beethovens », *Rheinlande*, 12, 1906, juillet, pp. 23-32.

19. C. HOFSTEDÉ DE GROOT, *Kennerchaft : Erinnerungen eines Kunstkritikers*, Berlin, 1931 (d'abord publié en hollandais en 1927), p. 8.

20. SMITH, *op. cit.*, vol. 1, pp. XXI-XXII.

21. W. BODE, *Rembrandt : beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde... unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot*, 8 vol., Paris, 1897-1905. Publié concurremment en édition française et anglaise. Les différentes éditions ne sont pas tout à fait identiques. Comme l'a remarqué Gerson, la version du Brédus 5 figurant dans l'édition allemande est différente de celle de l'édition anglaise (une copie) publiée la même année.

22. C. HOFSTEDÉ DE GROOT, « Winsten in de kunsthandel », dans *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 1<sup>er</sup> décembre 1928.

23. Idem, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, 10 vol., Esslingen a.N. et Paris, 1907-1928. Publié en même temps en édition anglaise à Londres. Je cite cette édition d'après la réimpression faite en 1976 par Somerset House et Chadwyck-Healey.

24. Eduard KOLOFF, *Rembrandt's Leben und Werke nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*, publié d'abord comme le volume 5 de la série *Historische Taschenbuch* de Friederich von Raumer, Leipzig, 1854. Réimprimé avec des notes et un index par Christian Tümpel et formant le volume 4 de *Abhandlungen und Vorträge* de la Deutsches Bibel Archiv, Hamburg, 1971.

25. L'entreprise de Bode fut préfigurée par Gustav Waagen (1794-1868), son prédécesseur au Kaiser-Friedrich Museum. Waagen tira de ses voyages une série d'importants semi-catalogues, en particulier *Treasures of art in Great-Britain*, 4 vol., Londres, 1854-1857, qui comprenait 158 Rembrandt anglais contre 140 chez Smith. Tout en ajoutant au chiffre de Smith, Waagen contesta certaines des attributions de celui-ci, l'accusant de vanter des tableaux « davantage par respect pour leurs possesseurs que par manque de lucidité » (cité par Smith d'après une publication préliminaire des voyages de Waagen dans volume 8, 1842, p. viii). Smith repousse l'accusation avec dignité.

26. Le titre complet de la série, imprimé face à la page de titre, est *Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe*; elle était publiée par la Deutsche Verlagsanstalt à Stuttgart et à Leipzig. Le titre des trois éditions est toujours *Rembrandt : des Meisters Gemälde*. La page de titre annonce aussi le nombre des illustrations; 1904 : in 405 Abbildungen; 1906 : in 565 Abbildungen; 1908 : in 643 Abbildungen. Un certain nombre de détails sont pourtant reproduits dans chaque volume et les tableaux ne sont pas numérotés. Le compte a été fait par moi.

Adolf Rosenberg mourut en février 1906 mais il semble avoir achevé, avant sa mort, la seconde édition publiée cette année-là. L'augmentation entre la première et la seconde édition peut s'expliquer en partie par les ajouts du catalogue de Bode (voir n. 21). L'explication pourtant n'est pas complète : la première édition omet de nombreux tableaux déjà publiés par Bode en 1904. Valentiner prit les choses en main à partir de la troisième édition, changeant l'ordre des illustrations, étendant les notes et ajoutant d'autres tableaux. Il accepta tous les Rembrandt de Bode à l'exception de six et en ajouta dix-sept. Valentiner conserva l'introduction biographique de Rosenberg « aus Rücksichten der Pietät » (p. IX).

Aucun des comptes rendus que j'ai pu trouver des deux dernières éditions ne fait de commentaires au sujet de la croissance anormale de l'œuvre.

27. Alfred VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, vol. 3, Vienne, 1911, p. 134.

28. *Catalogue raisonné...*, vol. 6, 1915, pp. 6, 9.

29. Éd. 1921, p. v.

30. Publié par Rich. Bong Kunstverlag, Berlin. Le texte de 160 pages est de Valentiner. Bode donna une brève préface.

31. Publié par E. A. Seemann à Leipzig. La publication des deux ouvrages fut évidemment faite à l'occasion du 300<sup>e</sup> anniversaire de Rembrandt en 1906.

32. Il me semble que cette conclusion s'accorde avec le tableau d'ensemble tracé par Francis HASKELL dans *Rediscoveries in art : some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Londres, 1976. Voir, par exemple, pp. 5-6 : « Le renversement des valeurs artistiques survenu entre ca. 1790 et ca. 1870 (le laps de temps approximatif couvert par ce livre) est, sans aucun doute, le plus fracassant qu'on ait connu... Mais, bien que les changements [du goût] fussent fréquents et très commentés, ils ne provoquaient qu'étonnamment peu de perturbations dans une hiérarchie [d'artistes] implicitement acceptée depuis la quatrième ou cinquième décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle. » Associer les changements survenus, en effet, après 1870 aux développements de l'art contemporain demande un effort que la réalité ne justifie pas.

33. Chaque année, au cours de cette période, Sedelmeyer publia un catalogue où se trouvaient reproduits cent tableaux de maîtres anciens. Le RKD à La Haye en conserve une collection portant en marge les prix d'achat et de vente. La chose peut-être la plus importante qu'elle révèle est la fréquence avec laquelle Sedelmeyer rachetait le tableau d'un client afin de le revendre — généralement après quelques semaines, à un prix plus élevé. Lors d'une transaction à couper le souffle, le 8 septembre 1894, Sedelmeyer vendit pour 50 400 florins à Jules Porgès un tableau qu'il ne possédait même pas. Le 12 septembre il racheta ce tableau à un certain Gottlieb moyennant les 32 000 florins que ce Gottlieb lui en avait donnés deux ans plus tôt. (Bien que connaissant évidemment la transaction Hofstede de Groot mit Gottlieb dans la provenance du tableau, qui a été rejeté par tout le monde à partir de Brédus, dans son *Catalogue raisonné* n. 108.)

34. Voir la controverse entre W. Martin et Hofstede de Groot dans le périodique berlinois *Der Kunstwanderer* entre 1921 et 1924. Voir aussi Hofstede de Groot, *Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandtforschung*, Stuttgart, etc. 1922. Jakob Rosenberg a rappelé le conflit dans son exposé inaugural de la rencontre de Berlin (voir note 1) : « Berlin und die Rembrandt-Forschung », p. 10 : « Es gab damals, d.h. in den zwanziger Jahren, sozusagen zwei Parteien in der Frage der Zuschreibungen an Rembrandt : die Bode-Hofstede de Groot-Valentiner-Gruppe und die Brédus-Martin-Schmidt-Degener-Gruppe, die sich — wie Sie wohl wissen — oft befehdeten. »

35. Un phénomène analogue a été observé au XIX<sup>e</sup> siècle lors de la confrontation entre Smith et Waagen représentant respectivement un pays vendeur et un pays acheteur (voir ci-dessus note 25). Le fait que l'Angleterre a été, depuis un siècle et demi, nettement exportatrice de tableaux des maîtres anciens a certainement contribué à l'indolence traditionnelle du connoisseur anglais.



A095165347

NCC/IBL AANVRAAGBON

KOPIE PERIODIEK



(4)

28-07-2011

Datum indienen : 27-07-2011 10:29      25331-1 Clearing House  
 Datum plaatsen : 27-07-2011 10:29  
 Aanvrager : 0003  
 Aanvraagident :  
 Aanvragerident : 0003  
 Eindgebruiker :

Telefoonnummer : 070-3140595  
 Cooperatiecode : R

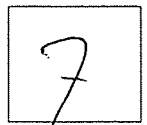
Leverwijze : Elektronisch  
 Fax : 070-3140652/653  
 Ftp :  
 E-Mail : ibl@kb.nl



Plaatscode : 84055477X ; T 5846 ; ; 1968 V1 -

28/7

- |                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| (1) [ ] Origineel gestuurd | (6) [ ] Niet beschikbaar       |
| (2) [ ] Copie gestuurd     | (7) [ ] Uitgeleend             |
| (3) [ ] Overige            | (8) [ ] Wordt niet uitgeleend  |
| (4) [ ] Nog niet aanwezig  | (9) [ ] Bibliografisch onjuist |
| (5) [ ] Niet aanwezig      | (0) [ ] Bij de binder          |



A095165347

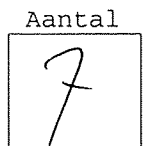
NCC/IBL AANVRAAGBON

Verzamelnota volgt.

KOPIE PERIODIEK

28-07-2011

Datum indienen : 27-07-2011 10:29      24764-1 Koninklijke Bibliotheek  
 Datum plaatsen : 27-07-2011 10:29      Documentlevering  
 Aanvrager : 0003      Postbus 90407  
 Aanvraagident :  
 Aanvragerident : 0003      2509 LK Den Haag  
 Eindgebruiker :      tav



PPN Titel : 315860707,8  
 Titel : Revue de l'art  
 Auteur :  
 Deel/Supplem. :  
 Corporatie : Centre National de la Recherche Scientifique, Paris  
 Jaar/Editie : 1968      Extern nummer :  
 Uitgave : Paris      CNRS  
 Serie/Sectie :  
 Pag-ISSN/ISBN :      1953-812X

28/7

Plaatscode : 84055477X ; T 5846 ; ; 1968 V1 -

Jaar : 1978-00-00  
 Volume : 42  
 Aflevering :  
 Auteur : Gary Schwartz      Aanvragerident. : Gary Schwartz 117806  
 Artikel : "Rembrandt: 'Connoisseurship' et erudition  
 Bladzijden : 100-106  
 Bron :  
 Opmerking :