

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^e 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^e 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 Rotterdamsche Courant*, 1^{er} 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^e 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^e 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^e 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 |

7

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

Aantal
7

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 :