Portraits d'historiens : études sur la peinture néerlandaise de l'époque moderne

A gallery of historians: studies in Dutch painting from the early modern period

Edward Grasman

Traducteur : François Boisivon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/739>

DOI : 10.4000/perspective.739

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 657-670

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Edward Grasman, « Portraits d'historiens : études sur la peinture néerlandaise de l'époque moderne », *Perspective* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/739> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.739>

Portraits d'historiens : études sur la peinture néerlandaise de l'époque moderne

Edward Grasman*

En 1885, le Rijksmuseum d'Amsterdam, conçu par P. J. H. Cuypers, ouvrit ses portes à la plus importante collection d'art des Pays-Bas ; en 1907, Willem Vogelsang devint le premier professeur d'histoire de l'art du royaume, à l'université d'Utrecht. Ces deux moments clés de l'histoire de l'art néerlandaise reflètent l'importance des deux institutions, le musée et l'université, qui ont donné à la discipline sa forme actuelle. La présentation qui suit, naviguant entre ces deux pôles, décrit le développement du *connoisseurship* aux Pays-Bas entre 1885 et 1907, puis l'ouverture de l'histoire de l'art à une multitude d'autres approches dans les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale.

Idéalement, une historiographie de la discipline aux Pays-Bas devrait combiner trois histoires complémentaires : celle du musée, celle de l'université et celles des relations tissées entre ces deux institutions. Mais pour éviter une présentation trop complexe, cet article est construit autour de sept protagonistes, tous nés avant 1940, qui jouèrent un rôle important dans l'évolution de l'histoire de l'art néerlandaise de la période moderne. Abraham Bredius (1855-1946), Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930), Frederik Schmidt-Degener (1881-1941), Hans van de Waal (1910-1972), Eddy de Jongh (1931-), Henk van Os (1938-) et Ernst van de Wetering (1938-) furent choisis en raison de leur position, de leurs productions et du retentissement de leurs travaux, de leur créativité et de leur engagement au service de la discipline. Tous ont travaillé sur la peinture, néerlandaise ou italienne, l'étude des dessins, des miniatures, des questions théoriques ou encore des collections n'étant traditionnellement pas au cœur de l'histoire de l'art néerlandaise.

1945 marque un tournant dans la discipline, car c'est à partir de cette date que les universités – et non plus seulement celle d'Utrecht – commencèrent à établir des chaires professorales en histoire de l'art. Ce moment charnière sépare deux générations d'historiens de l'art : alors que Bredius, Hofstede de Groot et Schmidt-Degener ne travaillèrent jamais à l'université, Van de Waal, De Jongh, Van Os et Van de Wetering y ont longtemps enseigné. En outre, les relations qu'entretenaient les universités avec les musées ne peuvent être élucidées sans présenter ici certaines expositions qui ont fait date, de la première exposition consacrée exclusivement à Rembrandt, principalement organisée par Hofstede de Groot en 1898 à *Gebed in schoonheid: schatten van privé-devotie in Europa, 1300-1500*, mise en place au Rijksmuseum en 1994 par Van Os, qui dirigeait alors le musée¹.

Après le musée et l'université, le marché de l'art, qui connut au tournant du XX^e siècle une croissance impressionnante, doit être considéré comme un facteur déterminant de l'histoire de l'art. Il est frappant que les trois protagonistes les plus âgés – Bredius, Hofstede de Groot et Schmidt-Degener – furent très impliqués dans le commerce d'art, contrairement à leurs confrères plus jeunes. À l'évidence, le marché de l'art ne prit donc aucune part à l'élaboration des méthodes introduites par les universitaires après la Seconde Guerre mondiale.

Edward Grasman est maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Leyde. Ses travaux portent principalement sur des questions historiographiques liées à l'art italien et à l'art néerlandais au XVI^e siècle. En 2007, il a publié un ouvrage sur l'historien de l'art Horst Gerson intitulé *Gerson in Groningen: een portret van Horst Gerson, kunstkenner en hoogleraar kunstgeschiedenis (1907-1978)* (Hilversum, 2007).

Abraham Bredius et Cornelis Hofstede de Groot : *connoisseurship* et le cas Rembrandt

L'histoire de l'art était étudiée aux Pays-Bas depuis des siècles, bien avant que Bredius et Hofstede de Groot ne s'y intéressent, mais c'est avec eux que le *connoisseur* commença à se professionnaliser². Selon eux, l'historien de l'art se devait d'être objectif, qualité qui ne pouvait être acquise que par l'étude directe des œuvres, aux prix de nombreux voyages, et par celle des sources et de la littérature artistique. Alors que Bredius, qui avait aspiré à devenir musicien, était attiré par les archives, Hofstede de Groot, d'une famille de théologiens, se concentra sur l'analyse des œuvres, mais sans montrer un grand intérêt pour le sujet, fut-il religieux. Bredius publia l'essentiel de ses découvertes dans la revue *Oud Holland* et dans les sept volumes de son *Künstler-Inventare*³, paru entre 1915 et 1922. Le grand œuvre de Hofstede de Groot demeure le *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis*⁴, publié en dix volumes, entre 1907 et 1928, ouvrage collectif réalisé sous sa direction et qui répertorie la production des principaux peintres néerlandais du XVII^e siècle.

Bredius comme Hofstede de Groot sont les héritiers de Wilhem Bode, tant par la préférence qu'ils ont accordée à la peinture hollandaise que par les questions qu'ils ont posées et par la façon dont ils ont tenté d'y répondre. En 1872, Bode fut appelé aux Musées royaux de Berlin, dont il dirigea à partir de 1890 le département des peintures, avant d'en devenir le directeur général en 1905. C'est notamment Bode qui incita Bredius à étudier la peinture hollandaise, tandis que Hofstede de Groot, jeune diplômé en histoire de l'art, avait débuté sa carrière comme son assistant, collaborant avec lui à un catalogue en huit volumes sur l'œuvre peint de Rembrandt. Pour les trois hommes, l'histoire de l'art était synonyme de *connoisseurship* et concernait surtout l'attribution et la datation des peintures. L'absence de réponses univoques fut pour eux un problème essentiel, puisque leur argument reposait principalement sur l'existence d'une autorité experte.

Avant qu'ils ne se brouillent, Bredius et Hofstede de Groot travaillèrent ensemble pendant des années, notamment à la conception du catalogue de la Mauritshuis à La Haye en 1895, qu'ils établissaient alors que Bredius dirigeait le musée et que Hofstede de Groot en était le directeur adjoint. Conformément à leurs principes, la notice de chaque peinture comprend systématiquement des informations biographiques sur l'artiste, une reproduction de la signature, une brève description de l'œuvre, des informations sur son historique, ses reproductions et sa documentation dans les sources secondaires. En fin d'ouvrage, un index par nom renvoie aux peintres, aux sujets des portraits et aux collectionneurs. Les deux hommes recherchaient l'objectivité mais ne prétendaient nullement à la neutralité, affichant parfois des jugements tranchés qui ont pu peser pendant longtemps, comme celui sur Gerard de Lairese : « C'est ainsi qu'il forma une école ultra-académique, dont les théories furent adoptées et admirées pendant quelque temps. À présent ses tableaux nous intéressent seulement du point de vue historique »⁵.

Bredius et Hofstede de Groot s'intéressèrent à l'ensemble des artistes néerlandais du XVII^e siècle, mais Rembrandt occupe sans aucun doute la première place dans leurs études. Ils formèrent pendant des années, aux côtés de Bode, un front unifié, dédié à la découverte de toujours plus de Rembrandt inconnus. L'exposition sur le peintre, organisée en 1898 à l'occasion de l'intronisation de la reine Wilhelmine, marqua indubitablement leur carrière, en particulier celle de Hofstede de Groot. C'est probablement Bode qui eut l'idée de cette première grande manifestation exclusivement consacrée à Rembrandt, mais ce fut Bredius qui la défendit dans les

cercles gouvernementaux et Hofstede de Groot qui en fut le principal organisateur. Le *Cavalier polonais* (1655, New York, Frick Collection) découvert peu auparavant en Pologne par Bredius (son propriétaire, le comte Tarnowski le vendit en 1910 à Henry Clay Frick) y figurait, ainsi que *Homère* (1663, La Haye, Mauritshuis) et *Saül et David* (1655, La Haye, Mauritshuis), deux œuvres dont Bredius fit don à la Mauritshuis.

Toute sa vie, y compris les vingt années pendant lesquelles il dirigea la Mauritshuis de 1889 à 1909, Bredius fréquenta les marchands d'art. Hofstede de Groot, plus modeste, après avoir travaillé à la Mauritshuis et au Rijksprentenkabinet, s'installa en 1898 comme historien de l'art indépendant, tirant l'essentiel de ses revenus de ses expertises de peintures.

Le catalogue des peintures de Rembrandt que Bredius publia en 1935 témoigne de la profonde rupture entre les deux hommes. Le différend remonte à 1911, lorsqu'ils s'opposèrent sur l'attribution du *Portrait d'Élisabeth Bas* (1643, Amsterdam, Rijksmuseum). Hofstede de Groot, soutenu par Bode, maintenait qu'il s'agissait d'une œuvre de Rembrandt, tandis que Bredius le rattachait à la production de Ferdinand Bol. Les disputes acrimonieuses débutèrent entre les deux hommes et ne cessèrent qu'à la mort de Hofstede de Groot en 1930. Les adversaires de Bredius lui reprochaient de se montrer excessivement critique, quand bien même le catalogue qu'il consacra à la peinture de Rembrandt publié en 1935, avec la collaboration de Hans Schneider et de Horst Gerson, comprend pas moins de 630 œuvres. Toutefois, Bredius rejeta presque un quart des œuvres présentes dans l'exposition de 1898 et défendues par Hofstede de Groot jusqu'à sa mort. Parmi les peintures dont Bredius remit en cause l'authenticité dans son catalogue de 1935 figurent les *Goûteurs de vins* (Bayonne, Musée Bonnat), alors qu'en 1898, il était encore plus convaincu que Hofstede de Groot qu'il s'agissait d'une œuvre autographe : son revirement d'opinion reflète une indéniable versatilité.

Divers musées néerlandais bénéficièrent de l'héritage de Bredius et de Hofstede de Groot, et les reproductions et les notes de ce dernier constituèrent le premier fonds du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) à La Haye. Grâce au soutien sans faille du *connoisseur*, grand collectionneur et marchand de haut vol Frits Lugt, et sous la direction de Horst Gerson et aujourd'hui de Rudi Ekkart, le RKD s'est transformé en un centre de documentation pour l'histoire de l'art unique au monde (fig. 1).

Malgré leur ambition affichée d'objectivité, les raisonnements de Hofstede de Groot et de Bredius ne se fondaient guère sur une analyse systématique dictée par des critères préalablement définis, mais plutôt sur une rationalisation après coup. Le premier à s'intéresser véritablement aux problèmes méthodologiques que posait la connaissance de l'œuvre de Rembrandt fut Willem Martin, qui établit, en 1921, cinq catégories de peintures, correspondant au degré d'authenticité des œuvres⁶. Il distingue donc, dans un ordre de pertinence décroissant : les peintures authentiques, les pièces signées, les œuvres pour lesquelles existent des dessins préparatoires, celles qui sont traditionnellement attribuées à l'artiste et celles qui l'ont été plus récemment. Ces catégories furent vivement critiquées par Hofstede de Groot. Il n'est pas anodin que Martin, auteur prolifique dont le sujet de prédilection fut la peinture du XVII^e siècle néerlandais ait été non seulement le successeur de Bredius à la direction de la Mauritshuis, mais aussi professeur d'histoire de l'art à l'université de Leyde.

1. Vue de la salle de lecture des anciens locaux du RKD situés au Korte Vijverberg, La Haye.

Frederik Schmidt-Degener et le subjectivisme

Schmidt-Degener est la figure la plus représentative d'une nouvelle génération d'historiens de l'art revendiquant le subjectivisme⁷. Il se considérait à peine comme un historien de l'art : selon lui, dans l'interaction entre histoire et art, c'est le second qui prime. Il s'était fixé pour but de décrire la vie intérieure des artistes telle qu'elle s'exprimait dans leur œuvre, avec une prédilection pour Michel-Ange, Jérôme Bosch, Francisco de Goya, El Greco, Lorenzo Lotto, Emmanuel de Witte et surtout Rembrandt, des artistes dont la production était empreinte de tragique. Selon Schmidt-Degener, le grand art ne pouvait être conçu que dans la solitude. Il était lui-même réservé mais manifestait parfois ses sentiments avec impulsivité, associant une sensibilité extrême à une activité forcenée.

Schmidt-Degener avait entrepris des études d'histoire de l'art à Berlin, qu'il abandonna au bout d'une année par dégoût, disait-il, du « bachotage ». Il fit quatre ans d'études à la Sorbonne mais n'obtint pas son diplôme. Il sembla pourtant avoir été en bons termes avec Charles Ephrussi, si l'on en juge sa collaboration précoce à la *Gazette des Beaux-Arts*. Son retour aux Pays-Bas marqua le début d'une carrière brillante : en 1908, il fut directeur du musée Boijmans, en 1921, du Rijksmuseum, et ce parallèlement à des activités de poète et d'écrivain qui furent toutefois connues plus tardivement. Durant ces années, il demeura en contact étroit avec les acteurs du marché de l'art et avec Joseph Duveen en particulier. Guère intéressé par les préoccupations de Bredius et de Hofstede de Groot, qui avait acquis des œuvres de qualité très variable, Schmidt-Degener se montra très exigeant dans ses choix et transforma en conséquence le Rijksmuseum. Comme Bode, il préféra présenter ensemble les peintures, les sculptures et les objets d'art décoratif, mais ses critères esthétiques furent beaucoup plus rigoureux. Il parvint à donner aux collections du Rijksmuseum, autrefois exposées dans des salles surchargées, une organisation claire, reposant sur la symétrie ; et lorsqu'il dut affronter les critiques, il n'hésita pas à brandir – avec succès – la menace de sa démission.

Le petit livre sur Rembrandt que publia Schmidt-Degener en 1906, dans lequel il introduit des thèmes développés par la suite dans ses essais, montre l'observateur et le juge original qu'il fut. Ainsi considérait-il que la *Ronde de nuit* (1642, Amsterdam, Rijksmuseum) était un échec, Rembrandt n'ayant pas pu s'y consacrer pleinement en raison du mauvais contexte de la commande, intervenue durant la maladie qui emporta Saskia, et de sa difficulté à s'émanciper du style baroque de sa période précédente. Schmidt-Degener remarqua l'usage de sculptures du xv^e siècle dans la *Bénédiction de Jacob* (1656, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister) attribuées alors à Jacques de Gêrines. Son interprétation des *Syndics des drapiers* (1662, Amsterdam, Rijksmuseum) – « La réunion touche à sa fin, les messieurs s'apprêtent à partir, lorsqu'une question s'élève dans l'assistance »⁸ – lui valut plus tard les critiques de Hans van de Waal, qui y voyait la projection sur le xvii^e siècle de l'esprit démocratique et de la psychologie moderne⁹. Il porta en outre un grand intérêt à l'inventaire des biens de Rembrandt dressé lors de sa faillite, document qu'il considéra comme le plus important de l'histoire de l'art puisqu'il marqua pour Rembrandt un moment encore plus déterminant que la mort de Saskia. Dans son ouvrage, Schmidt-Degener décrit la vente aux enchères : « L'homme lui-même ne fut pas blessé, mais ce qu'il y avait de meilleur en lui, l'artiste »¹⁰.

Schmidt-Degener organisa deux expositions sur Rembrandt au Rijksmuseum, en 1932 et en 1935, toutes deux accompagnées de catalogues dont il rédigea les textes ; il acquit par la suite pour le musée plusieurs des peintures exposées, dont *Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem* (1630, Amsterdam, Rijksmuseum). De son point de vue,

Rembrandt gagnait à être présenté en compagnie d'autres maîtres de renom international, et il acheta aussi des œuvres attribuées alors à Goya, à El Greco et à Lotto. En 1934, les intérêts très divers de Schmidt-Degener trouvèrent une expression idéale dans une exposition importante sur l'art italien dans les collections néerlandaises, à laquelle collaborèrent notamment le collectionneur Otto Lanz, le marchand d'art Jacques Goudstikker et l'historien de l'art Raimond van Marle, auteur des dix-neuf volumes du très controversé et très cité *The Development of the Italian Schools of Painting*¹¹. Sur cent soixante-dix-huit personnes que remercie Bernard Berenson dans son ouvrage *Italian Pictures of the Renaissance: A list of the principal artists and their works with an index of places* paru en 1932¹², Van Marle est le seul Néerlandais, ce qui en dit long sur le manque d'intérêt porté à l'art italien aux Pays-Bas avant la Seconde Guerre mondiale.

En 1915, Schmidt-Degener collabora à un livre en l'honneur de Bredius, par un article sur le portrait d'*Homère* de Rembrandt, dans lequel il évoque la grande solitude de l'auteur de l'*Odyssée*. En octobre 1941, il assista à la mise en sûreté de cette peinture dans les dunes de Zandvoort. Les personnes présentes notèrent sa tristesse lorsqu'il jeta un dernier regard sur la toile, qui associe sa dévotion à l'Antiquité à celle pour Rembrandt¹³. Il mourut à peine un mois plus tard.

Deux des lectures critiques novatrices de Schmidt-Degener de l'œuvre de Rembrandt justifient à elles seules qu'on convoque ici sa mémoire : l'analyse formelle, en termes de rhétorique classique, qu'il a donnée de la composition de la *Ronde de nuit*, qui fait encore autorité, et de celle sur l'eau-forte du *Phénix* (1658, Amsterdam, Rijksmuseum ; fig. 2), qu'il voit comme une représentation allégorique du triomphe de l'artiste, mais aussi comme une prise de position de Rembrandt sur son œuvre propre¹⁴.

2. Rembrandt, *Phénix ou la statue renversée*, 1658, Amsterdam, Rijksmuseum..

Hans van de Waal et l'iconologie

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, en 1946, Jan van Gelder succédait à Vogelsang à l'université d'Utrecht rejoignant ainsi le corps professoral croissant des historiens de l'art aux Pays-Bas, qu'avait déjà intégré quelques mois auparavant Hans van de Waal. Professeur à l'université de Leyde, Van de Waal, qui travaillait sur Rembrandt, définit le *connoisseurship* comme la reconnaissance de ce que l'on n'a jamais vu, montrant ainsi la part qu'avait prise la philologie dans sa formation universitaire. On pense ici à la maxime du philologue August Böckh : « Re-connaître ce qui a déjà été connu ».

Dans son discours inaugural, Van de Waal insista sur deux points qu'il trouvait troublant : en premier lieu, le fait qu'en histoire de l'art, toute question peut être considérée comme scientifique hormis celles qui touchent directement aux sujets des peintures¹⁵ ; et en second lieu Van de Waal affirme également que l'histoire de l'art s'est malheureusement développée à une époque – celle de Bredius et de Hofstede de Groot – à laquelle la plupart des spécialistes de la littérature tournaient le dos à la philologie, champ d'étude qui aurait permis aux historiens de l'art de poser d'autres types de questions – ce qu'il fit lui-même dans sa thèse.

À la suite de nombreuses difficultés, la thèse qu'il soutint en 1940, *Drie eeuwen vaderlandsche geschiedsuitbeelding 1500-1800: een iconologische studie*, fut publiée en 1952¹⁶. Le livre pourrait être considéré comme une très longue introduction à la *Conspiration de Claudius Civilis* de Rembrandt (1661-1662, Stockholm, Nationalmuseum), et il est comparable en ce sens – ainsi que par la richesse de son information – à l'étude de Raymond Klibansky, Fritz Saxl et Erwin Panofsky sur la *Mélancolie I* de Dürer, ouvrage également nourri de philologie¹⁷. Van de Waal démontre dans sa thèse que, cours des XVI^e et XVII^e siècles, le raisonnement typologique ne se limitait pas à l'Ancien et au Nouveau Testament, mais s'appuyait aussi sur l'histoire contemporaine. Les habitants de la République, qui s'opposaient à la puissante Espagne, étaient comparés au peuple d'Israël en rébellion contre l'empire égyptien, et Guillaume d'Orange était aussi bien assimilé à Gédéon qu'à Julius Civilis. Le passé s'interprétait comme symbole du présent, et le présent comme symbole du futur. L'œuvre littéraire de Joost van den Vondel, que Van de Waal avait étudiée, lui avait probablement inspiré ce type de lecture. Le raisonnement typologique animant en effet les écrits de cet auteur, à l'instar de son drame *Pascha* de 1612, dans lequel le peuple d'Israël symbolise les Néerlandais contemporains de Vondel.

Selon les propres mots de Van de Waal, sa méthode était iconologique. Le but de cette iconologie (*beeld-leer* en néerlandais) était d'étudier la fonction de l'image dans une société donnée – une approche comparable à celle de Warburg – en s'intéressant aux procédés complexes de formation de l'image (*beeld-vorming*) et de transfert de l'image (*beeld-overdracht*). Dans le résumé en anglais de son ouvrage, Van der Waal souligne l'acception sémiotique en traduisant ces deux notions respectivement par *sign-formation* (« formation du signe ») et *sign-transfer* (« transfert du signe »). Transparaît ainsi son intérêt pour l'analyse de la structure des objets d'art, pour la constitution de groupes iconologiques de motifs comparables et pour la citation d'images. Van der Waal ouvrait ainsi de nouvelles voies aux jeunes chercheurs néerlandais travaillant sur les débuts de la période moderne.

L'esprit systématique de Van de Waal est parfaitement illustré par son thésaurus iconographique, *Iconclass*¹⁸, constitué d'images soigneusement classées en fonction de leur sujet (fig. 3). Son enseignement articulé autour des trois éléments fondamentaux de toute œuvre d'art – la forme, le contenu et la fonction – dont il ne fallait pas s'éloigner, reflétait ce même sens de la discipline¹⁹. Si ce triangle tenait également un rôle central dans ses propres publications, il ne se préoccupa pourtant jamais de

les définir. Ainsi, la « fonction » peut parfois renvoyer à l'usage de certains moyens artistiques dans une œuvre ou, encore à l'œuvre d'art dans son contexte original. La question qui détermine tout le travail de Van de Waal peut se résumer ainsi : à quelle fonction l'artiste (souvent Rembrandt) destine-t-il la forme spécifique qu'il a choisie pour exprimer un contenu spécifique ? Selon lui, *Claudius Civilis* fut un échec, car Rembrandt a transféré dans la forme un contenu qui adhérerait scrupuleusement au texte original, sans accorder à la fonction, à savoir, le décorum, l'attention qu'elle méritait. Par là même, Van de Waal donna raison aux commanditaires de cette œuvre qui lui réservèrent un accueil frileux.

Son emprisonnement de 1943 à 1945 aux camps de Barneveld et de Westerbork marqua une rupture à sa vie, non seulement parce qu'il y détruisit sa santé, mais aussi parce que cette expérience lui fit prendre conscience de son identité juive. Sa thèse ne témoigne pas encore de l'inspiration talmudique qui imprégna son travail d'après-guerre. Commentant

3. Vue du Thésaurus *Iconclass* mis en ligne par le RKD, donnant à voir la hiérarchie des entrées iconographiques.

un recueil d'articles posthume de Van de Waal, *Steps towards Rembrandt*²⁰, Joos Bruyn note son identification au peintre²¹. En s'appuyant sur la définition du Talmud d'Élie Wiesel comme « un dialogue avec les vivants et les morts »²², l'hypothèse serait-elle trop osée de voir en Van de Waal un lecteur érudit du Talmud, qui les jours de shabbat reprenait son dialogue, non pas avec Hillel mais avec Rembrandt ? Dans l'un de ses derniers articles sur la peinture de Rembrandt la *Disgrâce d'Aman* (1665, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage), Van de Waal pousse assez loin la comparaison talmudique. Le tableau représente trois personnes, Aman, Assuérus et un vieillard, que Van der Waal identifie comme étant l'eunuque Harbona. Selon son interprétation, la peinture n'aurait qu'en apparence pour sujet Aman ; Harbona sous son déguisement étant Élie, le véritable sujet de la peinture serait l'intervention en ce monde du Dieu caché²³. Van de Waal a ainsi annoncé l'un des thèmes majeurs de l'histoire de l'art aujourd'hui, celui de la « peinture de l'invisible ».

Van de Waal n'organisa aucune exposition au cours de sa carrière. La perspective eût été certainement différente si on lui avait offert un rôle à sa mesure dans *Middeleeuwse kunst der Noordelijke-Nederlanden* qui se tint en 1958 au Rijksmuseum²⁴, à laquelle seuls les membres de l'équipe du musée, y compris le département d'histoire, participèrent activement. L'événement innovait par la variété des œuvres présentées : peintures, miniatures, dessins, gravures, verres colorés, textiles, sculptures et argenterie. Il inaugura le début d'une série d'expositions similaires au Rijksmuseum, avec, en 1986 *Kunst voor de Beeldenstorm*²⁵, puis, en 1993, *Dageraad van de Gouden Eeuw*²⁶. L'exposition de 1958 et la préface à son catalogue révèlent clairement le manque de considération pour l'iconographie dans ce cadre. Panofsky n'est cité qu'en raison de son rôle dans l'attribution de certaines œuvres, sans dire mot de son apport à l'iconographie²⁷. Van de Waal est l'un des très rares auteurs mentionnés sur les questions iconographiques, notamment à propos d'une de ses conférences sur Geertgen tot Sint Jans. Cette absence ne choqua personne à l'époque, pas même Eddy de Jongh, qui rendit compte favorablement de l'exposition²⁸. L'année 1966 allait pourtant montrer ce dernier sous un jour différent.

Eddy de Jongh et la peinture de genre

1966 fut une année singulière pour l'histoire de l'art néerlandaise : l'exposition *In het licht van Vermeer*²⁹ organisée à la Mauritshuis par Bob de Vries, son directeur, qui y faisait ses adieux, fut sévèrement critiquée par De Jongh. Dans le même temps, le volume de Jakob Rosenberg, Seymour Slive et E. H. ter Kuile consacré à l'art et l'architecture des Pays-Bas aux XVII^e et XVIII^e siècles paru dans la célèbre collection d'histoire de l'art *Pelican* fut lourdement attaqué par Albert Blankert³⁰. Respectivement, dix et quinze ans plus tard, De Jongh et Blankert ont chacun pris les rênes d'une grande exposition dans lesquelles le contenu prima sur la forme : *Tot lering en vermaak* eut lieu en 1976 au Rijksmuseum et *Gods, Saints, and Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt* en 1981 à Amsterdam, au Rijksmuseum, à Washington et à Detroit. Cette dernière frappa d'autant plus les esprits qu'elle montrait des types de peinture néerlandaise jusqu'alors peu présentés, des tableaux aux sujets classiques ou bibliques peints par des maniéristes, des caravagistes, des pré-rembrandtistes ou des classicistes. Pour être exact, rappelons que Vitale Bloch, qui avait participé à l'exposition organisée par De Vries, avait déjà défendu Cesar van Everdingen, Abraham Hondius et d'autres artistes présentés dans l'exposition *Gods, Saints, and Heroes*.

4. Double page du catalogue d'exposition *Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1976, p. 144-145 : a. Nicolaes Maes, *Servante endormie* 1655, Londres, National Gallery ; b. Philips Galle, *La Paresse* ; c. Johannes Vermeer, *Jeune fille endormie*, 1657, New York, Metropolitan Museum of Art.

taient souvent un sens moral, qu'il vit également dans les portraits et les natures mortes (fig. 4). De Jongh s'inspirait de Panofsky en dépit des différences qui les séparent, ce dernier n'ayant jamais reconnu à la peinture de genre ou de paysage des significations cachées, et De Jongh refusant d'adhérer à la lecture hégélienne de Panofsky³¹.

En 1961 et en 1963, il publia deux articles retentissants sur Frans Hals, en collaboration avec l'intellectuel touche-à-tout Pierre Vinken. Le premier texte traite d'un célèbre portrait de couple que les auteurs, par l'étude connexe des emblèmes, de la poésie et des médailles nuptiales, identifiaient au mariage d'Isaac Massa avec son épouse. Le second est une critique de certaines interprétations romantiques des *Régents de l'hospice des vieillards de Haarlem* et de son pendant, les *Régentes de l'hospice des vieillards*, qui percevaient dans la manière peu flatteuse dont sont réalisés les portraits des commanditaires de ces peintures, l'expression d'un dépit du peintre³². Selon De Jongh et Vinken, ce type d'explication psychologique est anachronique. Avec Vinken, Jan Emmens, auteur d'un livre inspiré sur Rembrandt et les règles de l'art, a également marqué De Jongh, qui a longtemps conservé dans son bureau une photographie de cet historien de l'art si prometteur qui mourut en 1971.

Dans le *Portrait de mariage d'Isaac Massa et Beatrix van der Laen* de Frans Hals, De Jongh avait également relevé des connotations érotiques. Dans ses publications de 1966 et 1967, « *Erotica in vogelperspectief* »³³ et *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende Eeuw*³⁴, cette interprétation domine. La révolution sexuelle n'avait bien évidemment pas laissé en reste les études d'histoire de l'art des débuts de la période moderne aux Pays-Bas mais la vieille génération ne souhaitait pas pour autant abandonner Gabriel Metsu et Gerard ter Borch au stupre des bouges. L'influence de De Jongh se développa en 1976 jusqu'à atteindre une stature internationale avec l'exposition *Tot lering en vermaak* qu'il prépara au Rijksmuseum avec ses étudiants. L'accent mis sur le contenu est encore plus évident en visitant l'exposition qu'en lisant le catalogue : dans le musée, les peintures étaient disposées thématiquement, alors qu'elles sont classées alphabétiquement dans l'ouvrage. Pas plus dans cette exposition qu'ailleurs, De Jongh ne distingue pas les grands des petits maîtres, Rembrandt de Jacob Duck. Il accepte tacitement les attributions des *connoisseurs*, dont il considère pourtant – il diffère en ce point de Van de Waal – que les préoccupations sont vieux jeu.

Le sujet de prédilection de De Jongh était celui du sens caché des œuvres, et non ceux liés à la représentation, qu'il tenait pour résolu. En 1983, Svetlana Alpers l'attaqua précisément sur ce point faible. D'assaillant, depuis 1961, De Jongh se mua, à partir de 1983, en défenseur. Dans un cas comme dans l'autre, il s'est plu à tenir le

rôle d'un adversaire incisif et souvent drôle. Mais sa condamnation du livre d'Alpers est à ce point véhémente qu'elle en devient pénible³⁵. Certes, De Jongh défendait alors sa propre position dans l'histoire de l'art, mais le ton qu'il employa pourrait avoir une cause plus profonde et plus existentielle : la peur de voir ressurgir un nationalisme qui lui rappelait le temps de la Seconde Guerre mondiale.

La différence entre les commentaires suscités par le livre d'Alpers à l'intérieur et en dehors des Pays-Bas est étonnante. Les commentateurs non néerlandais se montrent aussi critiques, mais la plupart d'entre eux considèrent que l'ouvrage est novateur, même s'ils lui reconnaissent d'importants défauts. À la différence des Néerlandais, ils notent l'influence de Michel Foucault, de Thomas Kuhn et de Richard Wollheim sur l'auteur. Si l'iconologie occupe une place notoire dans les commentaires aux Pays-Bas, ailleurs elle n'a pas attiré la même attention. Hormis Jeroen Stumpel, qui succéda à De Jongh comme professeur à Utrecht, mais ne poursuivit pas ses travaux sur la peinture néerlandaise, aucun de ses anciens élèves ne commenta l'ouvrage d'Alpers. En réalité, ils préparaient leur propre assaut contre De Jongh mais partageant beaucoup avec lui, ils l'attaquèrent avec moins de détermination que ne l'avait fait Alpers.

De Jongh a lui-même écrit l'histoire de l'iconologie dans l'histoire de l'art néerlandaise. Ses textes sur le sujet dégagent une force de conviction qui tient en partie à son attachement à cette approche. Cependant, il fait preuve d'une admirable retenue, il passe sous silence, au prix d'une déformation de la vérité, sa propre contribution à cette iconologie pour laquelle il a tant œuvré. Au-delà des critiques, la contribution de De Jongh à notre connaissance de la peinture néerlandaise du XVII^e siècle demeure majeure.

Henk van Os et l'étude de la peinture italienne

Bien qu'il ne fût pas spécialiste de la peinture toscane, De Jongh commenta en 1969 la thèse de Henk van Os sur l'origine et la transformation de certains thèmes majeurs de la peinture siennoise du *Trecento* touchant notamment à l'humilité et à la glorification de la Vierge Marie, patronne de la ville. Indépendamment de son évaluation favorable du livre, De Jongh démontra une fois de plus, dans son article, son scepticisme à l'égard de l'empathie en tant qu'instrument d'étude historique³⁶. Selon Van Os, les retables de Simone Martini, de Pietro et d'Ambrogio Lorenzetti pour la cathédrale de Sienne répondent à des principes communs d'organisation, qu'ils partagent avec la *Maestà* de Duccio, dont ils diffèrent pourtant radicalement. Les saints patrons, largement représentés dans la *Maestà*, sont cantonnés aux panneaux latéraux dans les autres retables, libérant l'espace central pour une scène unique de fête mariale. Selon Van Os, il faut voir dans ces changements une nouvelle religiosité. Une dévotion particulière à Marie se manifesta d'abord dans les peintures d'autel, et seulement plus tard, dans les peintures destinées à la dévotion privée. Dans l'usage qu'il fait des manières d'invocation, et dans l'attention qu'il prête au contexte originel des peintures, à leur contenu et à leur fonction en tant qu'objets de dévotion, l'ouvrage annonce nombre des préoccupations abordées dans les publications ultérieures de Van Os. À la différence des travaux de De Jongh, la localisation d'origine des peintures est ici connue et il est donc plus facile d'en tirer des hypothèses sur leur fonction et sur le public auquel elles étaient destinées.

Lorsque Van Os entama son travail sur les peintures siennoises à la fin des années 1950, il était un des très rares chercheurs avec Enzo Carli à s'y intéresser. S'inspirant de Jacob Burckhardt, il s'est plus particulièrement penché sur la question

du retable comme *künstlerische Aufgabe*, notamment dans le cadre de la reconstruction du polyptyque qui forme le retable Pizzicaiuoli de Giovanni di Paolo. Plus que la plupart de ses collègues, qu'ils soient néerlandais ou italiens, Van Os a pris en considération les aspects techniques comme l'attestent les inventaires qu'il a publiés des peintures italiennes dans les collections aux Pays-Bas, initiative qui s'inscrit dans un projet plus vaste auquel participèrent également des chercheurs comme Anton Boschloo, Bernard Aikema et Bert Treffers³⁷.

Van Os et Boschloo ont tous deux étudié auprès de Henk Schulte Nordholt qui avait été nommé professeur d'histoire de l'art à l'université de Groningue en 1953. Au début des années 1960, ils quittèrent ensemble un colloque où l'on discutait sans fin pour savoir si le dallage de Saint-Pierre était autrefois un demi-centimètre plus haut, préférant abandonner leur métier d'historien de l'art que de subir ce genre d'histoire de l'art. En 1974, Van Os occupa la chaire de son professeur à Groningue, tandis que Boschloo prit un peu plus tard à Leyde la succession de Van de Waal. Boschloo publie sur la peinture et la gravure italienne, cherchant surtout à comprendre la façon dont l'artiste prend en compte le spectateur. Aikema, quant à lui, travailla des années durant à l'université de Nimègue et publie beaucoup sur la peinture vénitienne, mêlant critique stylistique et iconographie, à l'instar de son mentor Michelangelo Muraro. Bert Treffers, longtemps actif lui aussi à l'université de Nimègue, s'est plus particulièrement intéressé à Caravage, qu'il considère comme un génie de la commande. Ces quatre chercheurs montrent bien l'intérêt pour l'art italien qui n'a cessé de se développer après-guerre aux Pays-Bas, et ce grâce aux institutions indispensables que sont le Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR) créé en 1904 et le Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI) à Florence fondé en 1958.

De 1989 à 1996, Van Os fut directeur général du Rijksmuseum, et signe un parcours exceptionnel, tant il est rare aux Pays-Bas qu'une figure de l'université accède à une position de cette importance au sein d'un musée. À ce titre, Van Os fut responsable de l'exposition *Gebed in Schoonheid: schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500* dont le titre original intraduisible signifie « prière » ou « inséré » « dans la beauté » (fig. 5). C'est la première grande exposition où la fonction des œuvres sert de fil directeur. L'objectif était d'évoquer la culture médiévale de la prière, avec des œuvres principalement choisies dans les collections néerlandaises, tout en attirant un vaste public – ce qu'elle atteignit pleinement. Une place centrale était donnée aux pratiques

de dévotion, publiques et privées, différenciées par la taille et la provenance des œuvres. L'exposition montra que les mêmes sujets pouvaient être représentés avec des fonctions complètement différentes : intentions théologiques et didactiques d'une part, décelables dans des objets destinés à paraître au public, et méditation d'autre part, aspiration de ceux qui étaient réservés à la dévotion privée. Le catalogue est inhabituel car il n'a qu'un seul auteur, Van Os, dont on croirait lire un cours. L'auteur y analyse notamment la manière dont certaines scènes, comme la Crucifixion ou la Vierge en pleurs représentée en Pietà, sont séparées afin d'inciter à la prière individuelle. L'exposition mit au jour les dynamiques complexes de la dévotion, de la sphère publique à la sphère privée, mais aussi, à l'inverse, révéla certaines pratiques privées s'intégrant aux pratiques collectives. Van Os embrasse ici un univers beaucoup plus large que ce qui constituait jusque-là son espace de recherche ; l'échelle n'est plus celle de Sienne, mais de l'Europe toute entière. Cet élargissement du champ est symptomatique de l'évolution du chercheur pendant et après sa direction du Rijksmuseum.

5. *Gebed in Schoonheid: schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Henk van Os, (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1994-1995), Zwolle/Amsterdam, 1995.

L'ouvrage de Neil McGregor *Seing Salvation: Images of Christ in Art*³⁸, qui traite du même sujet, avec la même lecture, témoigne à lui seul du retentissement international de cette exposition. Van Os reconnaît souvent sa dette envers Hans Belting, mais cette reconnaissance, est, semble-t-il, réciproque. L'interprétation donnée par Belting des fresques de Giotto dans l'église supérieure de la basilique Saint-François d'Assise, dans lesquelles il voit un programme cohérent, rappelle le plan unifié que Van Os attribua aux retables de la cathédrale de Sienne en 1969³⁹.

Ernst van de Wetering et l'atelier de Rembrandt

La dernière figure de l'histoire de l'art présentée ici aurait pu être, comme Bredius, Schmidt-Degener et De Jongh, de ceux qui ne terminèrent pas leurs études d'histoire de l'art. Déçu par les questions que posaient – ou ne posaient pas – ses enseignants, il abandonna brutalement son cursus – ignorant alors qu'il ne s'agissait que d'une interruption – et partit pour les grands espaces de l'Ouest américain. Au Canada, il apprit soigneusement à mettre en pratique les recommandations d'un homme de la Renaissance tel que Cennino Cennini ; il acquit ainsi une connaissance intime des méthodes de travail des peintres du début de la période moderne. Après cette expérience, il revint à Amsterdam où il acheva ses études d'histoire de l'art, non pas sur Rembrandt, comme on aurait pu s'y attendre, mais sur son autre passion, Hans von Marées, chez qui le procédé pictural prime sur l'œuvre finale. À l'exception de Rembrandt, l'intérêt de Van de Wetering pour la peinture hollandaise du siècle d'or est en fait très limité.

Van de Wetering arriva tardivement à l'histoire de l'art, s'étant d'abord formé en tant qu'artiste et professionnel du dessin. Pendant presque vingt ans, il travailla au Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap (CL) consacré à l'étude des objets artistiques et scientifiques. En 1968, il devint assistant pour le Rembrandt Research Project (RRP), créé la même année, puis, quelque temps plus tard, intégra l'équipe à plein temps. En 1986, il soutint sa thèse sur l'atelier de Rembrandt et succéda un an après à Josua Bruyn comme professeur à l'université d'Amsterdam.

Initialement, le RRP fut l'objet d'une collaboration de l'université et du musée ; issus du premier univers, on y trouvait Bob Haak, Simon Levie, Pieter van Thiel ; appartenant au second, Jan van Gelder, Jan Emmens, Josua Bruyn et Van de Wetering. Le projet était novateur pour deux raisons : il s'agissait d'une équipe travaillant de manière consensuelle, avec pour but de répertorier des peintures supposées de la main de Rembrandt à l'aide de tous les moyens scientifiques disponibles. Une classification de type ABC servait de point de départ : la catégorie A comprenait les peintures dont l'attribution à Rembrandt était certaine ; la catégorie C celles dont il était au contraire certain qu'elles n'étaient pas de lui ; entre les deux, les œuvres d'origine problématique ou douteuse étaient rangées dans la catégorie B. La perspective d'une recherche scientifique avait engendré beaucoup d'espoirs, mais ceux-ci s'évanouirent aussitôt, le *connoisseurship* ayant repris ses droits.

La thèse de Van de Wetering, qui recoupait ses activités au sein du RRP, concerne la pratique d'atelier du jeune Rembrandt. Elle traite de façon systématique les panneaux, les toiles, les fonds, les ébauches, les pigments, les façons d'appliquer ces derniers, l'utilisation de copies d'après Rembrandt et les relations entre le maître et ses élèves au sein de l'atelier. Van de Wetering parvint à des résultats importants,

montrant par exemple l'usage probable de panneaux de tailles standardisées dont les fonds étaient souvent préparés à l'avance, l'habitude de travailler de l'arrière-plan vers l'avant-plan, les modifications parfois radicales effectuées, la réutilisation de panneaux déjà peints et la fabrique de copies de portraits dans le style de Rembrandt et sous sa direction. Pour parvenir à certains de ses résultats, Van de Wetering mêla à la recherche sur les peintures proprement dites la lecture de textes d'époque, de Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten, etc., qui fournissent des informations utiles sur la pratique picturale, contredisant implicitement la thèse d'Alpers sur la distance entre la culture artistique du XVII^e siècle néerlandais et la culture textuelle⁴⁰.

En 1993, les premiers membres du RRP décidèrent de mettre un terme à leur participation, laissant la direction du projet à Van de Wetering. Il en résulta un changement radical. La classification ABC fut abandonnée, de même que le travail en équipe et des principes plus souples furent instaurés. Le catalogue de l'exposition *Rembrandt: The Master and his Workshop*, qui se tint à Berlin, Londres et Amsterdam en 1991, reproduit en partie les résultats du RRP⁴¹ et comprend une contribution de Van de Wetering augurant ses publications futures. Aux résultats de ses recherches techniques, à l'observation attentive de la structure peinte et à des notions théoriques, il mêle l'objectif affiché de présenter la technique de Rembrandt comme un moyen de créer l'illusion (fig. 6). Van de Wetering prend pour point de départ les multiples façons, extrêmement différentes et parfois même énigmatiques, dont la peinture est appliquée dans la *Fiancée juive* (1667, Amsterdam, Rijksmuseum), pour proposer de voir dans le style « rugueux » de Rembrandt une manière d'imiter Titien, notamment par l'utilisation des *pentimenti*, même s'il se conformait largement aux méthodes déjà en usage aux Pays-Bas afin de rendre les textures et de créer des effets de profondeur. Deux notions illustrent les préoccupations majeures de Van de Wetering à partir de 1991, « illusion » et « procédé », soit comprendre la complexité des procédés qui permettent de créer l'illusion dans les peintures de Rembrandt⁴².

6. Comparaison par Ernst van de Wetering dans le catalogue d'exposition *Rembrandt: The Master and his Workshop* (New Haven/Londres, 1991, p. 34-35) d'œuvres de Rembrandt et de Ferdinand Bol, conservées au Rijksmuseum : *La Ronde de nuit* (1642), *Jérémie pleurant la destruction de Jérusalem* (1630), *Le Syndic des drapiers* (1662) et *Six Régents et un bedeau du Huiszittenhuis d'Amsterdam* (1657).

La Seconde Guerre mondiale, à tous égards, a marqué une rupture fondamentale dans l'histoire de la peinture aux Pays-Bas, car cette discipline a pris dès lors son essor à l'université. Une figure comme Schmidt-Degener, directeur omniprésent qui imposa sa marque dans les moindres détails au Rijksmuseum, serait inconcevable aujourd'hui. Certaines traditions persistent néanmoins. Les historiens de l'art néerlandais continuent de s'attacher à la peinture du XVII^e siècle de leur pays et particulièrement à Rembrandt, traduisant ainsi la réalité des collections aux Pays-Bas. La peinture italienne a également fait des adeptes, à la différence de la peinture française, allemande ou des Pays-Bas méridionaux. La place centrale que continue d'occuper l'objet, tant à l'université qu'au musée, freine l'intérêt pour des questions plus théoriques, raison pour laquelle les directions suggérées par Van de Waal, vers la sémiotique et le structuralisme, ont été largement ignorées par ceux qui ont étudié la peinture néerlandaise des débuts de la période moderne. Pourtant, avec les trois pôles de la forme, du contenu et de la fonction, Van de Waal traçait pour des décennies le programme de l'histoire de l'art. Les préoccupations de Van de Wetering sur la question du procédé soulignaient un autre aspect capital et donnèrent à la recherche technique sur la peinture la direction et l'angle de lecture qui avaient jusque-là fait défaut. Du fait des relations très lâches entre le musée

et l'université, il fallut des années pour que le contenu et la fonction, dont l'université plaidait l'importance, soient pris en compte dans les expositions destinées au grand public. Cela témoigne encore du fossé qui subsiste entre l'université et le musée. Pour n'en donner qu'un exemple, on n'entre pas à l'université sans doctorat, ce qui n'est certainement pas vrai du musée. Ces différences entre université et musée pourraient toutefois trouver des explications dans un cadre plus large, qui ferait place, notamment, au contexte politique et économique, mais qui excède les limites de cet article.

* Ce texte a été traduit par François Boisvion.

Je dédicace cet article à Anton Boschloo, et remercie Caroline van Eck et Arno Witte pour leur stimulantes remarques.

1. *Gebed in schoonheid: schatten van privé-devotie in Europa, 1300-1500*, Henk W. van Os éd., (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1994-1995), Amsterdam, 1994.

2. Pour une excellente étude de Bredius et Hofstede de Groot, voir Catherine B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam, 2004.

3. Abraham Bredius, *Künstler-Inventare: Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI^{ten}, XVII^{ten} und XVIII^{ten} Jahrhunderts*, 7 vol., La Haye, 1915-1922.

4. Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 10 vol., Esslingen/Stuttgart/Paris, 1907-1928.

5. Abraham Bredius, Cornelis Hofstede de Groot, *Musée royal de La Haye (Mauritshuis) : catalogue raisonné des tableaux et des sculptures*, La Haye, 1895, p. 206.

6. Willem Martin, « Rembrandt-Rätsel », dans *Der Kunstwanderer*, 3, 1921, p. 6-8.

7. De nombreux détails sur la carrière de Schmidt-Degener sont tirés de l'article de Ger Luijten, « De veelheid en de eelheid: een Rijksmuseum Schmidt-Degener », dans numéro thématique du *Nederlands Kunsthistorisches Jaarboek: Het Rijksmuseum. Opstelle over de geschiedenis van een nationale instelling*, 35, 1984, p. 351-429.

8. « Het loopt tegen het einde van een zitting: reeds maken de heren zich gereed om heen te gaan, als nog iemand uit het publiek een vraag doet ». (Frederik Schmidt-Degener, *Rembrandt: een beschrijving van zijn leven en zijn werk*, Amsterdam, 1906, p. 67-69, 77, 111 et 119).

9. Hans van de Waal, « De Staalmeesters en hun legende », dans *Oud Holland*, 71, 1956, p. 61-107.

10. « Toen was het niet de mensch die gewond werd, maar het beste in hem, de kunstenaar », (Schmidt-Degener, 1906, cité n. 8, p. 77).

11. Raymond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 vol., La Haye, 1923-1938.

12. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932, p. ix.

13. Henricus Petrus Baard, *Kunst in de schuilkeiders*, La Haye, 1946, p. 36.

14. Frederik Schmidt-Degener, « Rembrandt's Vogel Phoenix » (1925) et « Compositie-problemen met Rembrandt's Schuttersoptocht » (1942) dans Frederik Schmidt-Degener, *Rembrandt*, Amsterdam, 1950, p. 114-134 et 135-172.

15. Hans van de Waal, *Traditie en bezieling*, Rotterdam, 1946, p. 17-18.

16. Hans van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800: een iconologische studie*, La Haye, 1952.

17. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie : études historiques et philosophiques, nature, religion, médecine et art*, Paris, 1989 [éd. orig. : *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, New York, 1964].

18. Hans van de Waal, *Iconclass: an Iconographic Classification System*, Amsterdam, 1979. La base de données *Iconclass* a fait l'objet d'une version en ligne, mise en place par le RKD : voir www.iconclass.nl.

19. Hans Locher, « Lévi-Strauss en de structurele bestudering van de kunst », dans Hans van de Waal, Leendert D. Couprie, *Opstellen voor H. van de Waal*, Amsterdam/Leyde, 1970, p. 101-104.

20. Hans van de Waal, *Steps towards Rembrandt*, Amsterdam/Londres, 1974.

21. Josua Bruyn, « Dr H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800: een iconologische studie*, 2 dln, M. Nijhoff, 1952 »,

dans *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 87, 1974, p. 466.

22. Élie Wiesel, *Wise Men and their Tales*, New York, 2003, p. 291.

23. Hans van de Waal, « Rembrandt and the Feast of Purim » dans *Oud Holland*, 84, 1969, p. 199-223.

24. *Middeleeuwse kunst der Noordelijke-Nederlanden: 150 jaar Rijksmuseum Amsterdam*, Remmet van Luttervelt éd., (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1958), Amsterdam, 1958.

25. *Kunst voor de Beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1986), La Haye, 1986.

26. *Dageraad van de Gouden Eeuw: Noordnederlandse kunst 1580-1620*, Wouter Kloek éd., (cat. expo., Amsterdam, Rijksmuseum, 1993-1994), Amsterdam, 1993.

27. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953.

28. Eddy de Jongh, « Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden », dans *Parool*, 21 juin 1958, p. 13.

29. *In het licht van Vermeer: vijf eeuwen schilderkunst*, Ary Bob de Vries éd., (cat. expo., La Haye, Mauritshuis, 1966), La Haye, 1966 ; Eddy de Jongh, « Vermeer in het licht van Dr A. B. de Vries », dans *Vrij Nederland*, 6 août 1966, p. 6.

30. Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600-1800*, Harmondsworth, 1966 ; Albert Blankert, « Jakob Rosenberg, Seymour Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800* », dans *Simiolus*, 1, 1966-1967, p. 116-120.

31. Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis*, Leyde, 1995, p. 19.

32. Eddy de Jongh, Pierre J. Vinken, « Frans Hals als voortzetter van een emblematische traditie », dans *Oud Holland*, 76, 1961, p. 117-152, et « De boosaardigheid van Hals' regenten en regentessen », dans *Oud Holland*, 78, 1963, p. 1-26.

33. Eddy de Jongh, « Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17^{de} eeuwse genrevoorstellingen », dans *Simiolus*, 3, 1968, p. 2274.

34. Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1967.

35. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago/Londres, 1983 ; Eddy de Jongh, « Svetlana Alpers, *The Art of Describing* », dans *Simiolus*, 14, 1984, p. 51-59.

36. Henk van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, La Haye, 1969 ; Eddy de Jongh, « Henk van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, La Haye, 1969 », dans *Vrij Nederland*, 14 juin 1969, p. 8.

37. Henk van Os et al., *Sienese Paintings in Holland*, Groningen, 1969 ; Henk van Os, Marian Prakken, *Florentine Paintings in Holland (1300-1500)*, Maarssen, 1974 ; Henk van Os et al., *The Early Venetian Paintings in Holland*, Maarssen, 1978 ; Henk van Os, *The Early Sienese paintings in Holland*, Florence/La Haye, 1989 ; *Italiaanse schilderkunst in Nederlands bezit: Van Titiaan tot Tiepolo*, Bernard Aikema, Anton Boschloo, Bert Treffers, éd., (cat. expo., Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1989-1990), Rotterdam, 1989 ; Anton W. A. Boschloo, Gert Jan J. van der Sman et al., *Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections*, Florence, 1993.

38. Neil MacGregor, *Seeing Salvation: Images of Christ in Art*, New Haven, 2000.

39. Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin, 1977 ; Henk van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, La Haye, 1969.

40. Ernst van de Wetering, *Studies in the Workshop Practice of the Early Rembrandt*, Amsterdam, 1986.

41. Ernst van de Wetering, « Rembrandt's brushwork and illusionism; an art-theoretical approach », dans *Rembrandt: the Master and his Workshop*, Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel éd., (cat. expo., Berlin, Altesmuseum/Amsterdam, Rijksmuseum/Londres, National Gallery, 1991-1992), New Haven/Londres, 1991, p. 12-39.

42. Voir Ernst van de Waal et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, IV, *The Self-Portraits*, Dordrecht, 2005 ; V, *The Small-Scale History Paintings*, Dordrecht, 2011.

Mots-clés : XX^e-XXI^e siècles, connoisseurship, iconologie, parcours institutionnel, peinture de genre, Rembrandt.