

Revisionen: Zeichnung bei Rembrandt und seinem Umfeld

Peter Schatborn
Rembrandt and his Circle. Drawings in the Frits Lugt Collection.

2 vols. Busum, Thoth 2011.
446/237 pp., ill. ISBN 978-9-06868-522-0. € 75,00.

Exhibition: Institut
Néerlandais, Paris,
30 June–2 Octobre 2011

L'exposition que la fondation Custodia a organisée durant l'été 2011 autour des dessins de Rembrandt et de son entourage n'a pas seulement été un succès public; elle peut également être considérée comme un véritable événement scientifique. Accompagnée d'un volumineux catalogue signé par Peter Schatborn, ancien conservateur en chef du Rijksprentenkabinet d'Amsterdam, elle a proposé en effet une révision aussi fouillée que convaincante des dessins du „cercle de Rembrandt“.

L'EXPOSITION ET LE CATALOGUE

Imaginée par Mária van Berge-Gerbaud, directrice de la fondation Custodia jusqu'à la nomination récente de Ger Luijten, *Rembrandt and his Circle* proposait un parcours très complet de la production graphique issue de ou liée à l'art de Rembrandt, grâce au fonds abondant de la collection Frits Lugt. Comme c'est souvent le cas des expositions conçues par l'équipe de la fondation Custodia, la mise en scène des œuvres présentées dans les quatre salles a été particulièrement soignée. Le nombre relativement limité des objets exposés (98

feuilles), présentés de façon chronologique, ainsi que l'intelligence d'un accrochage procédant davantage par comparaisons et oppositions formelles qu'en suivant une logique strictement iconographique, constituaient les points forts de cette exposition. Il faut saluer également l'effort considérable que représentent les deux épais volumes du catalogue – 446 pages pour le volume des textes, et 237 pages pour le volume des illustrations –, fruits du travail que Peter Schatborn a mené pendant près de dix ans. Le premier volume, essentiellement occupé par les 165 notices du catalogue (19–384), est consacré à 31 artistes et aux ateliers de Rembrandt, Jan Lievens et Nicolaes Maes. Le „cercle de Rembrandt“, tel qu'il est défini par le titre du catalogue et de l'exposition, est ici à considérer en son sens large: Pieter Lastman (270–278), Claes Cornelisz. Moyaert (322–325), Jan (325–332) et Jacob Pynas (329–330), les peintres souvent présentés, de façon imprécise et téléologique, comme des „pré-Rembrandtesques“, y figurent ainsi en bonne place.

FRITS LUGT

Ces notices sont précédées d'un essai de Peter Schatborn où est explicité le goût que le collectionneur Frits Lugt (1884–1970) a toujours nourri pour les dessins de Rembrandt („Frits Lugt and Drawings by Rembrandt“, 9–15). Relativement bref, ce texte nous informe sur l'histoire de la collection et l'esprit du collectionneur. Le rôle qu'ils ont joué dans le développement d'une réflexion critique sur l'attribution des œuvres du maître, de ses élèves, de son entourage et de ses suiveurs est notamment clairement souligné. Les annotations présentes sur les premiers dessins acquis par Lugt montrent d'ailleurs que le collectionneur achetait davantage par intérêt et par goût pour les caractéristiques plastiques ou les sujets des œuvres plutôt qu'en raison d'une attirance pour un nom prestigieux (9).



Fig. 1 Justus de Gelder, *Le Christ au mont des Oliviers*. Plume et encre brune, lavis bruns, 151 x 211 mm. Paris, Institut néerlandais, fondation Custodia, inv. 1971 – T. 28 (cat. 91)

Les méthodes employées par Frits Lugt pour étudier, identifier et dater les pièces de sa collection sont également analysées. Lugt s'est toujours gardé tout autant des dangers d'une analyse trop systématique que des affres d'un intuitionnisme excessivement arbitraire (13). Il ne pensait pas pertinent de dater les dessins de Rembrandt et de ses élèves par années, voire groupes d'années, et condamnait une fétichisation de la „main“, au nom de la variation inévitable des propriétés visuelles et techniques de tout artiste, d'une œuvre à une autre. L'exemple le plus probant de cette variété est fourni par les dix-sept dessins attribués à Gerbrandt van den Eeckhout (cat. 60–76), dont sept sont signés de la main de l'artiste: on y a parfois le sentiment de voir défilier toute la gamme des manières des élèves de Rembrandt, de celle de Ferdinand Bol (cat. 60) à celle d'Abraham van Dijck ou de Govert Flinck (cat. 69), en passant par Jacob Backer (cat. 70) ou Philips Koninck (cat. 73, à comparer à cat. 105).

Lugt condamnait également l'absence ou la faiblesse des méthodes fondées sur l'œil du connais-

seur, au nom de la rigueur scientifique, du sens de la chronologie et de la documentation positive. Il faisait notamment un usage important des estampes datées, une méthode que Peter Schatborn reprend à son compte, même si l'on peut regretter parfois que ne soit pas suffisamment prise en compte la spécificité du médium dans la comparaison du „style“ des eaux-fortes et des dessins (cat. 4). Lugt ne semblait d'ailleurs guère croire à la notion de „qualité“, pourtant à la mode en son temps, évitant ainsi la pente, souvent suivie, consistant à attribuer les meilleures productions au maître et les œuvres moins „réussies“ à ses élèves ou ses suivants.

MÉTHODES

Se plaçant dans l'héritage de Frits Lugt, Peter Schatborn fonde sa propre méthode sur une parfaite compréhension des techniques employées dans l'atelier de Rembrandt ainsi que sur une observation rigoureuse des feuilles. N'hésitant pas à entrer dans le détail des analyses, en distinguant, par exemple, des dessins réalisés à la plume d'oie

et au roseau taillé (cat. 14, p. 61), Schatborn ne confond pas les dessins qu'il étudie avec des œuvres d'art achevées. En les analysant systématiquement en relation avec des tableaux ou des estampes connus, il rappelle que le dessin est d'abord, au XVII^e siècle, le lieu de formulation d'une pensée, ce qui suppose de tenir compte de la temporalité des gestes et des signes inscrits à la surface de la feuille, que Schatborn cherche à reconstituer, autant que faire se peut, en comparant la superposition des traits et des encres, la disposition des motifs et la densité des encrements (cat. 9, p. 46).

La précision de ses analyses permet à Schatborn de valoriser des artistes peu ou mal connus. Le peintre et graveur Andreas van Rijmsdijck (v. 1730–1788/1789), le paysagiste Jan Ruyscher (v. 1625–ap. 1675) et Edward Cooke (1811–1880) font l'objet de cinq notices (cat. 23–24, 27, 157–158), où les dessins analysés seraient sans doute impossibles à distinguer de ceux de Rembrandt en l'absence de la documentation positive, des dessins „originaux“ ou des traces de signature. Dans le même cadre, le dessin des *Deux hommes buvant dans une taverne* (cat. 28), réalisé par Adam von Bartsch (1757–1821), ou les deux paysages (cat. 113–114) de Johannes Leupenius (1643–1693) sont plus aisément identifiables. On regrettera en revanche

que l'attribution à Heyman Dullaert (1636–1684) d'une copie d'après un *Sacrifice d'Isaac* de Pieter Lastman (cat. 111) et d'une *Esther assise à une table* (cat. 139) à Johannes Raven et, dans une moindre mesure, du *Christ et les apôtres* (cat. 159) à Karel van Savoy ne soit pas suffisamment étayée, soit parce que la documentation est trop pauvre ou parce que le corpus de référence est encore trop incertain.

Outre l'étude de l'œuvre dessinée des paysagistes Roelant Roghman (cat. 145–156) et Pieter de With (cat. 161–165), dont la collection Frits Lugt dispose d'un grand nombre de pièces remarquables, l'un des événements de ce catalogue est l'„invention“ d'un nouvel artiste dans le sillage de Rembrandt: Justus de Gelder (1650–ap. 1707). Peter Schatborn attribue désormais à ce genre de Nicolaes Maes cinq dessins de la collection Frits Lugt (cat. 89–93; fig. 1), qui appartiennent eux-mêmes à un groupe plus large de dessins, assez aisément reconnaissables, que les historiens de l'art ont jusqu'à présent attribué à toutes sortes d'artistes, souvent dans l'entourage de Jan Victors ou de Nicolaes Maes. Peter Schatborn appuie sa nouvelle proposition sur la découverte, en 2000, d'un tableau de Justus de Gelder, des *Enfants jouant sur un pont*, daté de 1671, dont les points communs

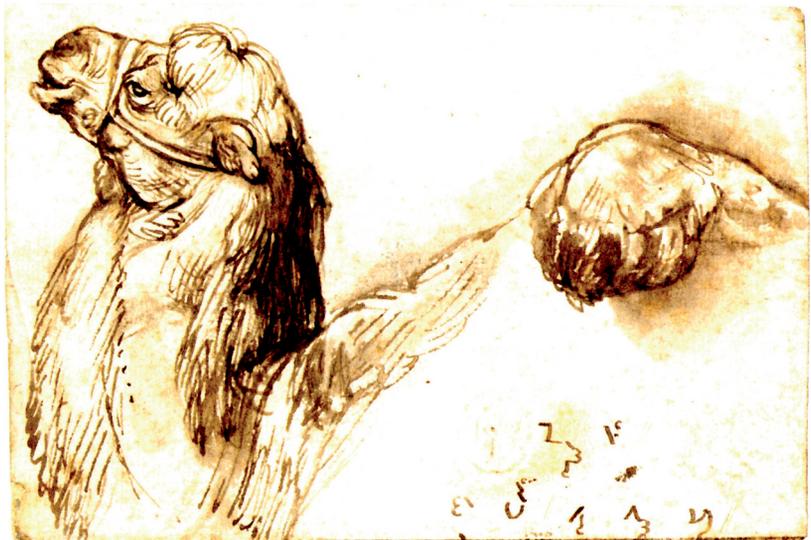


Fig. 2 Samuel van Hoogstraten, *Étude de dromadaire*. Plume et encre brune, lavis bruns, 93 x 139 mm. Paris, Institut néerlandais, fondation Custodia, inv. 9027 (cat. 95)



Fig. 3 Abraham Furnerius, Paysage boisé. Plume et encre brune, lavis bruns et gris-bruns, traces de charbon, rehauts blancs, 161 x 213 mm. Paris, Institut néerlandais, fondation Custodia, inv. 49 [cat. 87]

formels avec les œuvres de Nicolaes Maes (cat. 128–132) attestent d'un probable séjour de Gelder dans l'atelier du peintre dordrechtsois. Par recoupement, certains tableaux jusqu'alors donnés à Maes peuvent ainsi être attribués à De Gelder, comme le *Joueur de vielle à roue*, lui-même associé à un dessin du British Museum appartenant au groupe des cinq dessins de la fondation Custodia (cat. 89–93).

Cette découverte capitale et fort bien argumentée offre certes le désavantage de dépouiller le catalogue des dessins de Nicolaes Maes d'une partie substantielle. Mais il permet d'associer des œuvres à un artiste qui, jusque là, n'était qu'un nom, et qui, s'il n'a probablement jamais été l'apprenti de Rembrandt, en a été l'élève, en perpétuant les solutions formelles mises en place par Nicolaes Maes, pendant et après le séjour de ce dernier dans l'atelier d'Amsterdam, avant 1653.

QUESTIONS ET PROBLÈMES

La quasi totalité des œuvres analysées par Peter Schatborn font l'objet d'un examen circonspect et d'un travail d'attribution, d'identification et de datation fort convaincant, y compris lorsque les enjeux sont fort complexes. Dans ce domaine, on ne peut que soutenir l'attribution de l'*Agar et Ismaël dans le désert* (cat. 58) à la plume de Willem Drost, en ajoutant que sa structure se rapproche fortement de la *Vision de Daniel* (Berlin, Gemäldegalerie), aujourd'hui attribuée au même peintre.

D'autres analyses paraissent plus fragiles. C'est le cas de la *Vue des dunes près de Haarlem* (cat. 35), donnée à Ferdinand Bol en s'appuyant principalement sur une comparaison avec trois dessins eux-mêmes attribués à Bol (112) et sur la présence d'une signature (*F Bol f*), dont il n'est pas certain qu'elle soit autographe. Ces réserves peuvent être également faites concernant le dessin de l'*Eliezer et Rebecca* attribué à Carel Fabritius (cat. 77), dont Peter Schatborn reconnaît qu'il n'existe

que peu de dessins avérés (201): les différences, qui peuvent être notées entre le dessin de la collection Frits Lugt et le corpus de référence, notamment en termes d'équilibre de la composition spatiale et chromatique, tendent à fragiliser la proposition d'attribution. À noter, enfin, que l'inscription sténographique, en bas à droite de l'*Étude d'un chameau* (cat. 95; fig. 2) de Samuel van Hoogstraten, n'est que partiellement déchiffrée par Peter Schatborn. Après que Michiel Roscam Abbing y a reconnu le mot *Dromedaris* je proposerais de lire ainsi le reste de l'inscription: 's een dromedaris, niet een kameel. pas 't panorama van, soit „Ceci est un dromadaire, et non un chameau. Conviendrait un panorama de [...]“ (*Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten*, Berne 2008, cat. D190, 354). L'*Étude de chameau* est donc, en réalité, une *Étude de dromadaire*.

Le travail de Peter Schatborn montre que l'œuvre de certains artistes demeure encore excessivement négligé. Abraham Furnerius (cat. 86–87), dont la vie nous est presque inconnue (218), n'a signé aucun dessin que nous ayons conservé. Il nous faut, pour établir un corpus de référence, nous appuyer sur cinq dessins où apparaît son nom, dans des inscriptions que l'écriture permet de dater du XVII^e siècle. Très travaillés, grâce notamment à une grande variété de lavis et de transparence, ces dessins sont très proches de ceux que nous connaissons – ou que nous attribuons – à Carel Fabritius et à Samuel van Hoogstraten, ses camarades dans l'atelier de Rembrandt au début des années 1640. Bien souvent, le second apparaît comme un candidat sérieux à l'attribution des paysages de Furnerius. Ce n'est pas le cas de la *Route dans les bois* (cat. 86); mais des doutes peuvent être exprimés au sujet du *Paysage boisé* (cat. 87; fig. 3). Pour Schatborn, le nom de Van Hoogstraten n'est pas recevable car ce dessinateur „used more hatching and applied a more even wash, whereas Furnerius achieved stronger contrast with the brush“ (221). Cet avis est évidemment recevable, mais il mériterait d'être nuancé en rappelant que l'œuvre de comparaison sur laquelle s'appuie ici Schatborn est un *Moïse en présence de la fille de Pharaon et de sa suite* (Paris,

collection Dutuit) et non un paysage autonome. N'occupant que le fond du dessin, le paysage n'y attire pas les clairs les plus intenses, réservés aux figures principales de l'histoire, et ne fait donc pas l'objet d'un traitement comparable à celui qui aurait été le sien dans une véritable scène extérieure comme le *Paysage boisé*.

Ces quelques réserves ne doivent pas masquer ou affaiblir les grandes qualités d'un travail où, il faut le noter, la „matérialité“ des œuvres étudiées est scrupuleusement respectée par Schatborn, qui évite la plupart des tics de langage, des facilités et des notions approximatives qu'il est parfois encore possible de trouver sous la plume de certains *connoisseurs*. L'appareil critique fait l'objet d'un travail considérable et extrêmement détaillé, où chaque argument avancé par l'auteur est clairement et explicitement détaillé, y compris lorsqu'il s'agit d'invalider des attributions ou des datations antérieures. La minutie de ces observations explique la taille parfois considérable des notices qui se développent rarement sur moins de trois pages. La lisibilité de la présentation, la richesse de la bibliographie, qui intègre l'état de la recherche le plus récent, et la grande complétude des index, où l'on peut retrouver le nom des artistes, des lieux de conservations et des anciens propriétaires cités ne sont pas des qualités secondaires, en permettant à ce travail convaincant d'être aisément utilisable par les historiens de l'art intéressés par les arts du dessin durant le Siècle d'or hollandais.

PROF. DR. JAN BLANC
 Université de Genève, Département d'histoire
 de l'art, Uni Dufour, CH-1204 Genève,
 Jan.Blanc@unige.ch