



17.3_Alois Hauser le Jeune (à gauche), suivi de Max J. Friedländer et Wilhelm von Bode (à droite), à la Berliner Gemäldegalerie dans l'Altes Museum, v. 1900, photographie. SMB PK, Zentralarchiv



Wilhelm von Bode et le musée de Colmar

Longtemps directeur de la Gemäldegalerie de Berlin et conservateur général des musées berlinois, Wilhelm von Bode (1845-1929) compte parmi les personnalités les plus influentes du paysage muséal de l'époque wilhelminienne. Il a fait l'objet, ces dernières années, d'un grand nombre d'études¹, alors qu'étaient réédités ses souvenirs publiés pour la première fois en 1930². Plusieurs ouvrages sont aussi parus qui s'attachent au nouveau concept muséographique concrétisé par Bode au Kaiser-Friedrich-Museum achevé en 1904³. Wilhelm von Bode accompagnera pendant plus de trente ans la destinée du musée de Colmar.

Après des études de droit et d'histoire de l'art, Bode entre en 1872 comme stagiaire au département des sculptures de l'Altes Museum, avant de devenir l'assistant du directeur de la Gemäldegalerie, Julius Meyer. En 1883, Bode prend la direction du département des sculptures, puis il succède en 1890 à Julius Meyer à la tête de la Gemäldegalerie. Il occupe ce poste jusqu'en 1905, date à laquelle il est nommé directeur général des musées royaux de Berlin, fonction qu'il assumera jusqu'à sa retraite en 1920.

L'une de ses plus grandes réalisations est la construction du Kaiser-Friedrich-Museum, inauguré en 1904 sur l'actuelle « Ile des musées » et destiné à recevoir les peintures et sculptures post-médiévales. Pour la première fois, Bode peut concrétiser ici un mode de présentation sur lequel il travaille depuis des années. Cette nouvelle scénographie vise d'une part à la mise en valeur des trésors de la collection au moyen d'un accrochage symétrique et hiérarchique, d'autre part à une disposition

plaisante et variée des œuvres des différents foyers artistiques, par un mélange savant des genres, notamment de la peinture et de la sculpture.

Vers le tournant du siècle, Bode fait autorité, surtout dans les domaines de la sculpture italienne et de la peinture flamande. Son regard de connaisseur lui permet d'attribuer et de dater des œuvres anonymes. Travaillant en étroite liaison avec le marché de l'art et les collectionneurs privés, il mène une intense politique d'acquisitions qui lui permet d'enrichir considérablement les musées de Berlin et de les conduire à une reconnaissance internationale⁴.

Bode cont ribuera aussi largement au développement des musées d'Alsace-Lorraine. À partir de 1889, à la demande du *Statthalter* (gouverneur) impérial, il s'emploie à la reconstruction du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, après que la collection, autrefois propriété de la ville, eut été détruite par le feu à l'« Aubette » le 24 août 1870, pendant la guerre franco-allemande. En l'espace de quelques années, Bode rassemble une collection représentative qui compte déjà plus de soixante peintures à l'inauguration du musée en 1890. Durant les années suivantes, Bode continuera à soutenir activement la politique d'achats du musée de Strasbourg⁵.

Jusqu'à présent, les spécialistes ne se sont pas encore penchés sur une possible influence de Bode sur l'activité du musée de Colmar. Pourtant, même à distance, à partir des années 1880 jusqu'à la Première Guerre mondiale, Bode apportera constamment son soutien scientifique et ses conseils au musée de Colmar : en 1887, ses

recherches lui permettent d'attribuer un médaillon en calcaire à Hans Daucher (ill. 17.1) ; en 1900, il confirme l'identification d'un tableau de Rembrandt (ill. 17.2) avancée par son ami Cornelius Hofstede de Groot lors d'une visite à Colmar ; en 1901, le *Retable d'Issenheim* est déplacé selon le nouveau principe de présentation des œuvres élaboré par Bode au Kaiser-Friedrich-Museum ; en 1903, le directeur de la Gemäldegalerie de Berlin est appelé comme arbitre à l'occasion d'une polémique concernant le nettoyage du *Retable d'Issenheim* ; en 1907, enfin, Bode se rend lui-même brièvement à Colmar. La Première Guerre mondiale engendra toutefois une attitude anti-prussienne qui placera le travail de Bode sous un jour négatif⁶.

L'influence des conseils de Bode sur l'évolution du musée d'Unterlinden ne doit pas être sous-estimée. Edmond Fleischhauer (1812-1896), président de la Société Schongauer à partir de 1885, comme André Waltz (1837-1923), conservateur du musée depuis 1883, ont tous deux activement recherché le contact avec Wilhelm von Bode. Vers le tournant du siècle, l'identification du tableau de Rembrandt conservé dans les collections colmariennes déclenchera un élan d'émancipation qui sera aussi à l'origine du déplacement de la peinture ancienne et du *Retable d'Issenheim* dans la chapelle du couvent d'Unterlinden. Pour la première fois, l'idée prenait forme que le musée de Colmar n'était pas uniquement un musée de province important par ses témoignages culturels et historiques, mais qu'il pouvait aussi prétendre au rang de musée d'art de dimension internationale. Avec la Première Guerre mondiale, tous ces espoirs seront toutefois réduits à néant.

1887 : attribution d'un médaillon à Hans Daucher

Un premier échange scientifique entre le musée de Colmar et les collections berlinoises a lieu en 1887, lorsque Edmond Fleischhauer entreprend des recherches sur le monogramme «HD». Son travail recoupe les investigations que mène à la même époque Wilhelm von Bode en sa qualité de directeur du département des sculptures des musées de Berlin.

La Société Schongauer possédait un médaillon en calcaire de ce monogramme, représentant un *Portrait du comte palatin Philipp bei Rhein* (1503-1548), vêtu d'une armure et coiffé d'une barrette. Don du D^r Morel, cette pièce était entrée dans les collections de Colmar dans les années

1840. Vendu à Munich en 1917 – avec un tableau de Rembrandt provenant aussi de Colmar – et acheté par le prince Rupprecht de Bavière, le médaillon est aujourd'hui la propriété du Wittelsbacher Ausgleichsfond à Munich⁷ (ill. 17.1).

Le rapport annuel de 1887 comprend une analyse détaillée de Fleischhauer et une reproduction du médaillon en photogravure⁸. En raison du monogramme «HD» figurant sur le fourreau de l'épée du comte palatin, cette œuvre, datée de 1522 par une inscription, avait été attribuée jusqu'alors à un artiste actif à Augsbourg, du nom de Hans Dollinger, dont on ignore tout par ailleurs. Encouragé par la vente d'un médaillon analogue portant également le monogramme «HD» et provenant de la collection Felix à Leipzig, Fleischhauer s'était intéressé de plus près au médaillon de Colmar et avait recueilli diverses informations sur son auteur présumé auprès de collègues français et allemands. Le directeur du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg August Essenwein lui avait finalement expliqué que seul un relief en pierre monogrammé, de la collection du château d'Ambras (près d'Innsbruck), était attribué à un certain «Hans Dollinger» en vertu d'une ancienne tradition nullement attestée. Plusieurs œuvres signées «HD» avaient par la suite été données à cet artiste⁹.

Comme Fleischhauer l'explique dans le rapport annuel, ce sont les récentes recherches effectuées sur ce sujet par Wilhelm von Bode qui lui ont apporté les éléments décisifs concernant l'auteur du médaillon de Colmar. En effet, le secrétaire de l'université de Strasbourg, August Stricker, avait attiré son attention sur un article de Bode qui venait de paraître dans le *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*¹⁰. Pour la première fois, Bode y apportait la preuve que le monogramme «HD» ne faisait pas référence à «Hans Dollinger», mais plutôt à l'artiste Hans Daucher actif à Augsbourg entre 1522 et 1527. Sans connaître le médaillon de Colmar, Bode attribuait désormais à Hans Daucher différents portraits analogues dont la paternité avait été donnée autrefois à Hans Dollinger¹¹. Cette identification du monogramme «HD» continue à s'imposer dans la recherche actuelle¹².

À la demande du musée de Colmar, Bode avait envoyé un tiré à part de son article sur Hans Daucher et reçu une lettre de remerciements de la part de Fleischhauer à la fin du mois de février 1887¹³. Fleischhauer exprimera encore dans le



17.1_Hans Daucher, Médaillon représentant le comte palatin Philipp bei Rhein, 1522, calcaire Munich, Wittelsbacher Ausgleichsfond

rapport annuel sa reconnaissance envers son collègue berlinois¹⁴. De son côté, Bode le remercie de lui avoir signalé l'existence d'un autre médaillon de Hans Daucher, comme il le note dans un supplément à son article du *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*¹⁵. Après cette première mention du nom de Bode dans les rapports annuels de la Société Schongauer, le musée de Colmar fera appel à plusieurs reprises au futur directeur de la Gemäldegalerie et conservateur général des musées de Berlin, en tant qu'expert et arbitre.

1899-1900: identification d'un tableau de Rembrandt

Vers le tournant du siècle, Wilhelm von Bode influence de manière déterminante le profil des collections du musée de Colmar lorsqu'il parvient, avec l'expert hollandais Cornelius Hofstede de Groot, à attribuer à Rembrandt un portrait de femme conservé à Colmar. Le déroulement de cette découverte est bien documenté, tout comme

le rôle joué par Wilhelm von Bode et Alois Hauser le Jeune, restaurateur en chef de la Gemäldegalerie de Berlin : en 1900, André Waltz publiera à ce sujet un tiré à part de la *Société Schongauer* dans lequel il placera en annexe la correspondance avec les institutions allemandes et néerlandaises concernées¹⁶. Vendu à Munich en 1917 avec le médaillon de Daucher, le tableau dont il est question, *La Femme au petit chien*, se trouve aujourd'hui à Toronto, à l'Art Gallery of Ontario¹⁷ (ill. 17.2).

C'est sous le titre *Portrait de jeune femme en costume du milieu du XVII^e siècle* que le tableau avait été légué en 1842 au musée de Colmar, avec quatre autres œuvres, par le peintre colmarien Henri Lebert¹⁸. Comme l'explique André Waltz dans le tiré à part, des visiteurs avaient à plusieurs reprises émis l'hypothèse que cette peinture pouvait être une œuvre de Rembrandt, mais sans jamais avancer cette attribution avec certitude¹⁹. Seule la visite de Cornelius Hofstede de Groot, le 6 juillet 1899, avait apporté la révélation. Membre



17.2_Rembrandt Harmensz van Rijn, *La Femme au petit chien*, v. 1665, huile sur toile. Toronto, Art Gallery of Ontario

de la commission scientifique de la grande exposition Rembrandt montrée à Amsterdam en 1898, Hofstede de Groot avait reconnu sans ambiguïté le tableau comme une œuvre tardive de Rembrandt. Il avait alors conseillé d'envoyer à Berlin la peinture fortement altérée par des restaurations et de mauvais repeints. Elle pourrait y être étudiée par Wilhelm von Bode, meilleur connaisseur de l'œuvre de Rembrandt, et nettoyée par Alois Hauser le Jeune, restaurateur de la Gemäldegalerie²⁰.

Le 15 juillet 1899, Wilhelm von Bode adresse une lettre à la direction du musée dans laquelle il se montre favorable à l'envoi du tableau. Avec l'autorisation du président de la Société Schongauer Jean-Baptiste Fleurent, et du maire de Colmar Auguste Riegert, la peinture est donc acheminée à Berlin²¹. Le 28 juillet, le lendemain de l'arrivée du tableau, Bode fait part au musée de Colmar de sa première impression : il le reconnaît comme une œuvre authentique de Rembrandt. Il est toutefois dérouté par le « traitement rapide et peu articulé des mains²² ». Les mesures de restauration, qui comprennent un rentoilage et la pose d'un nouveau cadre, se prolongent jusqu'en décembre en raison des nombreuses tâches qui accaparent Alois Hauser²³ (ill. 17.3). Dans une lettre adressée à André Waltz le 12 décembre 1899 après l'achèvement de la restauration, Bode écarte ses réserves initiales et désigne le tableau comme une « belle et authentique œuvre de la dernière période de Rembrandt » réalisée vers 1662-1665²⁴. En même temps, il demande l'autorisation d'exposer le tableau huit jours dans la salle Rembrandt de la Gemäldegalerie de Berlin, requête qui lui est accordée²⁵.

Dès novembre 1899, Hofstede de Groot avait sollicité une autorisation d'exposition pour les Pays-Bas que le musée de Colmar avait également acceptée²⁶. C'est ainsi qu'au début de l'année 1900 le tableau quitte Berlin pour La Haye afin d'y être exposé à la Galerie royale de peinture jusqu'à la fin du mois de mars. Il fait l'objet d'une critique positive de J. Veth dans la revue hollandaise *De Kroniek* du 24 mars 1900, critique qui est traduite dans le tiré à part de la Société Schongauer²⁷. La découverte, la restauration et l'exposition du tableau sont aussi abondamment commentées dans la presse allemande et française²⁸. *Le Journal de Paris* évoque même la soi-disant nomination d'une seconde commission qui doit être cette fois constituée majoritairement de Français²⁹.

Le 2 avril 1900, la peinture repart enfin de La Haye pour Colmar où elle arrive sans dommage le 10 avril³⁰. Le 12 mai 1900, André Waltz remercie une nouvelle fois Wilhelm von Bode pour son aide, dans une lettre qu'il accompagne d'un exemplaire du rapport qu'il a terminé le 11 avril et publié sous forme de tiré à part. Il loue expressément le remarquable travail de restauration accompli par Hauser³¹. Bode intégrera le tableau dans son catalogue de l'œuvre de Rembrandt en huit volumes, publié en collaboration avec Cornelius Hofstede de Groot entre 1897 et 1905, et paru également en français et en anglais³². Dans le septième volume présenté en 1902, il date à nouveau l'œuvre de 1665 ou légèrement plus tard, datation qui est encore retenue aujourd'hui. Il la décrit toutefois comme un travail inachevé du maître qui correspondrait peut-être à une étude préparatoire³³.

L'identification de cette peinture tardive de Rembrandt provenant des collections de Colmar s'est effectuée dans un climat d'enthousiasme accru pour le maître hollandais, dont l'œuvre commence au tournant du siècle à faire l'objet d'études scientifiques approfondies³⁴. Ce processus connaît plusieurs sommets, comme la vaste rétrospective Rembrandt présentée à Amsterdam en 1898, ou encore les festivités organisées dans plusieurs villes d'Europe en 1906 pour célébrer le 300^e anniversaire de la naissance du peintre³⁵. À cette époque, les travaux de Wilhelm von Bode font de Berlin un centre de la recherche rembranesque. Par la rédaction du catalogue raisonné en huit volumes, qui s'attache essentiellement à résoudre les problèmes d'attribution, Bode et Hofstede de Groot s'emploient à combattre une image de Rembrandt par trop romantique et chargée d'idéologie³⁶.

Ces efforts accrus des historiens de l'art pour obtenir des connaissances attestées sur la vie et l'œuvre de Rembrandt profitent au musée de Colmar : la découverte d'un tableau du musée et son attribution au maître hollandais par des experts de renom international comme Cornelius Hofstede de Groot et Wilhelm von Bode stimulent la volonté d'émancipation des responsables locaux. Pour la première fois, il devient évident que le musée de Colmar possède non seulement des œuvres maîtresses des primitifs allemands et un ensemble important de tableaux alsaciens contemporains, mais aussi des chefs-d'œuvre d'autres grandes époques de l'art occidental. L'ambitieux tiré à part rassemblant le rapport du

conservateur André Waltz, ainsi que les lettres adressées au musée par Wilhelm von Bode, Cornelius Hofstede de Groot et Abraham Bredius, témoigne de la grande importance que Colmar accordait à cette découverte. À travers ces échanges avec de grands musées de Berlin et de La Haye dominés par le souci scientifique, Waltz voyait la possibilité de donner une nouvelle orientation au musée et de le faire entrer dans le cercle des musées d'art reconnus à l'échelle internationale.

Une telle mutation exigeait toutefois des changements radicaux dans la présentation muséographique, mais aussi dans le programme d'organisation des collections. Or, comme le reconnaissait lui-même André Waltz, ces prétentions dépassaient les possibilités du musée : le manque d'argent et de place, mais aussi la vocation provinciale et alsacienne que s'était donnée le musée de Colmar apparaissaient comme autant d'obstacles. Ainsi, lorsque Hofstede de Groot indiqua que le tableau restauré et placé dans un nouveau cadre devait être présenté dans un endroit isolé du musée, et éclairé par une lumière chaude venant latéralement du sud-ouest, Waltz ne put que répondre dans son rapport final que l'on examinerait dans quelle mesure il serait possible de suivre ce « conseil bienveillant³⁷ ». Il n'en demeure pas moins que l'identification du tableau de Rembrandt semble avoir déclenché, au sein du musée de Colmar, un processus de rénovation et de modernisation qui visera surtout l'amélioration de l'accrochage, de la répartition et de l'éclairage des œuvres. Envisagé depuis 1900 et réalisé durant l'été 1901, le déplacement du *Retable d'Issenheim*, n'aurait certainement pas été pensable sans la découverte d'une peinture de Rembrandt dans les collections du musée.

1901 : déplacement du *Retable d'Issenheim*

Au cours de l'été 1901, on décide de modifier la disposition du *Retable d'Issenheim* conservé dans la chapelle de l'ancien couvent des dominicaines. Depuis 1869, les parties sculptées, placées dans un châssis rudimentaire, étaient situées dans le chevet, alors que les volets peints des deux côtés se dressaient séparément au milieu du chœur. En 1889, lorsqu'on retrouva les rinceaux sculptés de la caisse, on retira les panneaux du centre pour les exposer le long des murs latéraux du chœur, perpendiculairement à l'axe principal. La disposition de 1901 reprend

celle de 1869 : les panneaux sont revenus au milieu du chœur, mais cette fois les volets sont rassemblés par paires et dressés sur de hauts socles étagés devant la caisse du retable. Ainsi était obtenu un mode de présentation compact et symétrique dont le principe est encore conservé aujourd'hui. Une photographie prise depuis la tribune à l'extrémité occidentale de l'église conventuelle, vraisemblablement à l'occasion de la réorganisation de l'été 1901, montre l'effet d'ensemble de cette nouvelle présentation (ill. 17.4).

C'est à l'historien d'art bâlois Heinrich Alfred Schmid, alors maître de conférences à Berlin, que l'on doit ce changement dans la disposition des différentes parties du *Retable d'Issenheim* disloqué depuis la Révolution. Au cours d'un séjour d'études durant l'été 1900, il avait suggéré cette réorganisation qui sera finalement concrétisée un an plus tard par André Waltz. Il s'agissait essentiellement d'améliorer l'éclairage des panneaux qui n'était guère satisfaisant le long des murs de la chapelle. En même temps, cette nouvelle disposition dans le sanctuaire du couvent devait assurer la mise en valeur du *Retable d'Issenheim*, joyau des collections et apogée du parcours à travers le musée.

Bien que Wilhelm von Bode n'ait pas contribué directement à cette réorganisation, on y reconnaît des aspects essentiels de sa réforme des musées telle qu'il pourra finalement la concrétiser à Berlin dans le Kaiser-Friedrich-Museum achevé en 1904. Schmid agira comme l'ambassadeur des nouvelles conceptions muséologiques nées dans la capitale du Reich. Le retour du tableau restauré de Rembrandt avait sensibilisé les responsables du musée de Colmar aux problèmes d'éclairage et de présentation. Hiérarchiser les œuvres en fonction de leur qualité artistique, et placer l'œuvre maîtresse au centre d'une disposition symétrique, répondaient à des critères esthétiques fondamentaux du nouveau principe d'accrochage de Bode, qui fera son entrée à Colmar par l'intermédiaire de Schmid. De même, en projetant la construction d'un nouveau bâtiment pour la peinture moderne, le musée de Colmar tentera d'éviter la surcharge des salles d'exposition à laquelle s'était résolument opposé Bode dans sa conception du Kaiser-Friedrich-Museum.

Maître de conférences à Berlin de 1897 à 1901, Heinrich Alfred Schmid (1863-1951) est nommé en 1901 professeur d'histoire de l'art à l'université de Bâle. Appelé à Prague en 1904, il ne revient à Bâle



17.4_Intérieur de l'église conventuelle, avec la nouvelle présentation du Retable d'Issenheim, été 1901, photographie Colmar, musée d'Unterlinden

qu'en 1919 après un séjour intermédiaire à Göttingen³⁸. Son étude *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, accompagnée d'un luxueux album in-quarto de reproductions en héliogravure, fera figure de référence pour la recherche grünewaldienne. Il y tente une reconstitution de l'aspect initial de l'ensemble du *Retable d'Issenheim*³⁹. Les premiers travaux relatifs à cet ouvrage remontent au début des années 1890 ; la monographie ne sera toutefois achevée qu'en 1911, et ne sera rendue possible que grâce à l'aide financière généreuse du *Bezirkspräsidium* de Haute-Alsace, de la ville de Colmar et du *Ministerium für Elsaß-Lothringen*⁴⁰.

Une lettre de Schmid adressée à André Waltz le 21 juin 1900 indique pour la première fois que l'historien d'art bâlois a déjà proposé depuis longtemps, lors de son séjour d'études à Colmar, de déplacer les panneaux au milieu du chœur pour qu'ils bénéficient d'un meilleur éclairage. Schmid conseille de faire nettoyer soigneusement les peintures, et de profiter de la réorganisation

pour les transporter à l'air libre afin d'effectuer de bons clichés à la lumière du jour pour sa monographie sur Grünewald⁴¹. Peu de temps plus tard, dans un rapport détaillé envoyé au maire le 14 juillet, André Waltz commente les déclarations de Schmid : il est d'accord pour nettoyer le vernis de la *Crucifixion*, mais pas celui des autres panneaux. De toute façon, il convient de demander l'avis de Wilhelm von Bode à Berlin, ou d'un autre directeur de musée important. L'intervention devra être confiée à Alois Hauser qui a restauré le Rembrandt, ou à son père actif à Munich⁴². Concernant le transport des panneaux à l'air libre souhaité par Schmid, Waltz se montre indécis, mais reconnaît avec Schmid que les «panneaux d'Issenheim sont mal exposés [...] et requièrent un éclairage plus favorable». Rejetant la proposition de Georg Dehio, qui suggère de placer le retable sur la tribune à l'ouest de la chapelle, Waltz préfère une reconstitution du retable telle que Schmid est en train de l'étudier⁴³.

Après un autre séjour d'études de Schmid, durant l'été 1900, aucune décision n'est encore prise. Il faudra attendre le 18 février 1901 pour qu'André Waltz exprime une seconde fois son opinion à ce sujet dans un rapport détaillé adressé au maire⁴⁴. Selon lui, il est hors de question de restaurer les panneaux. On peut tout au plus envisager un nettoyage, mais uniquement en concertation avec des experts reconnus. Il s'oppose résolument aux déclarations de la *Frankfurter Zeitung* qui prétend que des gouttes de vernis risqueraient de ruisseler sur l'*Annonciation* du *Retable d'Issenheim*⁴⁵. Il ajoute que les conditions d'éclairage de la chapelle conventuelle sont difficiles car la lumière n'entre que d'un côté, par d'étroites et hautes fenêtres. Lors de son séjour de l'été précédent, M. Schmid avait proposé de placer les paires de volets peints du *Retable d'Issenheim* devant la caisse, au centre du chœur, proposition que Waltz appliquerait volontiers avec l'assentiment du président de la Société Schongauer Jean-Baptiste Fleurent⁴⁶. On profiterait du déplacement des panneaux pour faire réaliser des clichés en extérieur par l'entreprise Braun & C^e, mais on attendrait le printemps.

Comme le souligne plus loin André Waltz, on avait déjà expérimenté autrefois une présentation étagée des volets devant la caisse, mais cette solution avait été rejetée car elle nuisait à l'impression générale procurée par le retable⁴⁷. En effet, en 1869, on avait déplacé les parties sculptées du mur sud de la nef vers le chevet, où se trouvait, depuis l'inauguration du musée en 1853, un moulage en plâtre du *Laocoon*⁴⁸. Encore alignés contre les murs latéraux, les volets avaient alors été placés sur des socles bas au milieu du chœur, comme l'explique Charles Goutzwiller dans son guide du musée de 1875 :

« Un remaniement heureux, opéré par la Société Schongauer, en 1869, a groupé dans le chœur toutes les œuvres remontant aux XV^e et XVI^e siècles, en donnant les places d'honneur aux tableaux de Martin Schongauer. Tous les panneaux, peints des deux côtés, ont été détachés du mur et placés sur des socles, à peu de distance du sol. Cette disposition permet aux visiteurs de circuler autour de chaque panneau et d'examiner, sous un jour convenable, la face et le revers. Le magnifique maître-autel de l'église des Antonites d'Issenheim est placé au fond de l'abside comme un centre d'attraction autour duquel rayonne ce peuple d'images sorti des anciens sanctuaires chrétiens, et qui semble avoir été réveillé par une baguette magique pour revivre en plein XIX^e siècle dans le sanctuaire transformé des Unterlinden.⁴⁹ »

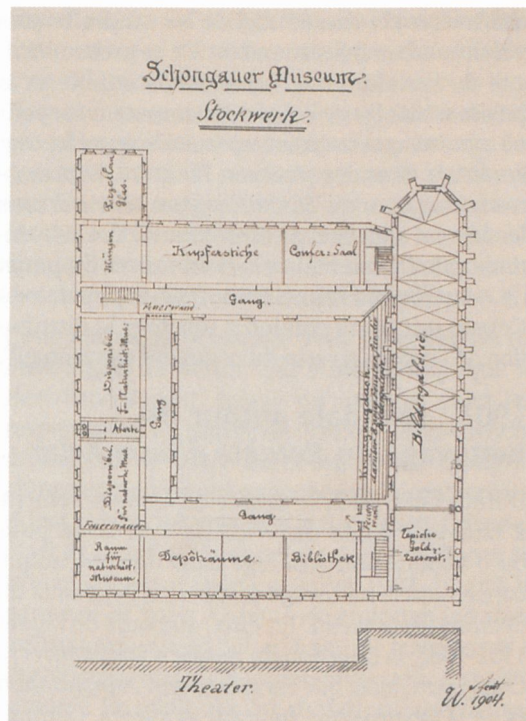
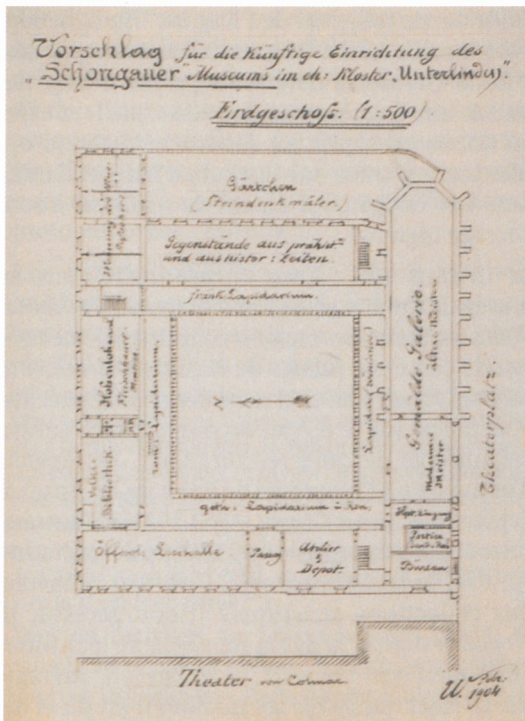
La modification de la présentation de 1869, évoquée par Waltz, a vraisemblablement eu lieu en 1889 lorsqu'on compléta la caisse du retable

avec les rinceaux sculptés du gothique tardif perdus depuis la Révolution⁵⁰. Pour obtenir une meilleure vision de la caisse restaurée, les panneaux peints furent sans doute enlevés du milieu du chœur et repoussés à nouveau contre les murs latéraux où ils furent dressés sur des socles bas perpendiculairement au mur.

La nouvelle disposition annoncée par Waltz dans son rapport de février 1901 sera finalement réalisée en été. Dans son rapport des années 1893 à 1902, Jean-Baptiste Fleurent revient en détail sur le déplacement du *Retable d'Issenheim*, en sa qualité de président de la Société Schongauer : « On sait que ces panneaux étaient jusqu'ici placés en travers à l'entrée du chœur. Mais l'éclairage était tout à fait insuffisant et ne permettait même pas, par un temps clair, de bien voir et d'étudier ces œuvres d'art qui ont attiré déjà si souvent et surtout dans les derniers temps l'admiration de tous les connaisseurs. En conséquence, ils ont été placés l'un derrière l'autre dans le chœur où ils reçoivent par tous les temps une lumière tout à fait suffisante et peuvent être aisément vus des deux côtés.⁵¹ »

Comme Fleurent l'explique aussi dans son rapport des années 1893-1902, les nombreux autres panneaux peints des deux côtés de la collection – comme le *Retable des Dominicains* de l'atelier de Schongauer ou les restes du *Retable de la collégiale Saint-Martin* de Caspar Isenmann – ont aussi été placés les uns derrière les autres perpendiculairement aux murs latéraux de la chapelle, à l'instar des peintures du *Retable d'Issenheim*, pour qu'on puisse en voir les faces antérieure et postérieure⁵². Ainsi était obtenue une disposition symétrique des panneaux à l'intérieur de la chapelle, qui se limitait surtout à la peinture allemande ancienne avec une mise en valeur particulière du retable de Grünewald. Cette nouvelle mise en scène permettait de mieux comprendre l'aspect initial du retable ainsi que sa fonction liturgique première. Le chœur voyait aussi renforcé son caractère sacré. Chapelle et retable s'accordaient dans leurs fonctions mutuelles.

C'est essentiellement grâce à l'engagement personnel d'André Waltz en tant que conservateur responsable des collections colmariennes que le musée connaît au tournant du siècle une dynamique extraordinaire. La surcharge de la chapelle avec des peintures d'époques les plus diverses a été sensiblement atténuée. La symétrie de l'accrochage, la mise en valeur d'un chef-d'œuvre capital, l'allègement des salles d'exposition, et la séparation plus nette selon les époques et les



17.5. Charles Winckler, Proposition pour le futur aménagement du Musée Schongauer dans l'ancien couvent d'Unterlinden, rez-de-chaussée et premier étage, 1904. AMC

genres, apparaissent comme autant d'échos de la réforme muséographique engagée à Berlin par Wilhelm von Bode – réforme transmise par le Suisse Heinrich Alfred Schmid qui travaillait à l'époque à la fois à Berlin et à Colmar.

Les clichés en extérieur du *Retable d'Issenheim* souhaités par Schmid ne seront toutefois réalisés qu'en juillet 1903⁵³. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur la détérioration de l'un des panneaux pendant le transport et sur le scandale provoqué par le nettoyage de certaines des peintures.

Peu après le déplacement du *Retable d'Issenheim*, est aussi nourri un projet d'agrandissement qui ne verra jamais le jour pour des raisons financières. En juin 1902, le maire envisage de déménager la bibliothèque hors du couvent d'Unterlinden et de l'installer dans un nouveau bâtiment à l'emplacement de l'Ackerhof⁵⁴. Il demande à ce sujet l'opinion d'André Waltz⁵⁵. Dans l'expertise qu'il présente au maire fin octobre, Waltz estime certes que le besoin d'espace de la bibliothèque et du musée n'est pas encore critique, mais il souligne que les tableaux modernes et le fonds d'art graphique souffrent d'un manque de place. Comme les œuvres des maîtres anciens doivent

absolument rester dans la chapelle en raison de l'atmosphère particulière de ce lieu, Waltz propose soit d'installer la bibliothèque municipale dans un nouveau bâtiment afin de libérer de l'espace pour le musée au sein du complexe conventuel, soit de construire, en liaison avec une école d'art appliqué, une annexe pour accueillir les fonds modernes du musée sur le terrain jouxtant l'*Oberlandesgericht* (cour d'appel). Un dégagement dans les locaux du couvent des Catherinettes est aussi envisagé⁵⁶.

Les plans de 1902, visant à étendre le musée hors des murs du couvent d'Unterlinden, seront rapidement abandonnés pour des raisons budgétaires. En 1904, l'architecte Charles Winckler, en sa fonction de président de la Société Schongauer, se contente de proposer une nouvelle distribution de l'espace à l'intérieur des bâtiments conventuels entre le musée Schongauer, le musée d'histoire naturelle et la bibliothèque municipale. Ses plans laissent transparaître une nouvelle démarche muséologique qui prévoit pour la première fois explicitement une pièce destinée aux « réserves » au rez-de-chaussée de l'aile ouest (ill. 17.5). Jusqu'alors on avait toujours essayé de montrer dans les salles d'exposition la presque totalité

des trésors du musée afin de les rendre le plus possible accessibles au public. Or ce projet témoigne de la volonté de comparer la qualité et la puissance suggestive des différentes œuvres pour ne montrer que les plus importantes et entreposer les autres dans des réserves. Pourtant, le plan de restructuration de Winkler restera lui aussi sans lendemain en raison de l'insuffisance des subventions publiques, mais aussi en raison du projet de construction d'une bibliothèque populaire à Colmar qui aurait conduit à repenser la distribution de l'espace au sein du complexe conventuel⁵⁷.

1903 : scandale autour du nettoyage du *Retable d'Issenheim*

Durant l'été 1903, le musée de Colmar sollicite à nouveau l'aide de Wilhelm von Bode pour qu'il apporte son arbitrage dans une polémique concernant le nettoyage de certains panneaux du *Retable d'Issenheim*. En effet, au cours de l'hiver 1902-1903, la direction du musée a fait nettoyer la *Crucifixion*, ainsi que les scènes de l'*Annonciation* et de la *Résurrection* figurant au revers. Contrairement à ses résolutions antérieures, elle n'a pas demandé le conseil d'un restaurateur ou directeur de musée de renom international, mais fait appel à un restaurateur local du nom de Schultis originaire de Fribourg-en-Brigau. Or il s'est avéré que Schultis a procédé avec dilettantisme – mais sans préjudice pour l'œuvre – et enlevé l'ancien vernis de manière très irrégulière ; sous la nouvelle couche de vernis apparaissent désormais des taches qui altèrent l'effet chromatique des panneaux. Professeur à Fribourg-en-Brigau et assurant à titre honorifique la direction des collections artistiques de la ville, Ernst Grosse a été choqué lors de sa visite en mars 1903 par ce nettoyage qu'il estime relever d'une décision arbitraire. Les dimensions de l'affaire s'amplifient lorsque Grosse informe Wilhelm von Bode. Ce dernier prie le *Bezirkspräsident* de Haute-Alsace (équivalent du préfet), le prince Alexander von Hohenlohe-Schillingsfürst, d'inspecter le retable. Finalement, le restaurateur en chef des musées de Berlin, Alois Hauser le Jeune, devra se rendre à Colmar pour constater l'ampleur de l'intervention de Schultis et calmer les esprits. Ce scandale, qui persistera jusqu'en juillet 1903, révèle de manière significative les tiraillements du musée de Colmar, qui tente alors de s'affirmer comme une institution autonome et compétente au sein du paysage muséal allemand, mais qui reste dépendant des conseils et de

l'aide de ses collègues de l'Empire. L'indignation avec laquelle André Waltz fait face aux reproches d'Ernst Grosse et défend sa propre démarche traduit une double revendication : que le musée de Colmar soit pris au sérieux et reconnu en Allemagne comme une institution indépendante, sans être obligé pour autant de renoncer à son ancrage régional.

Le 11 mars 1903, Ernst Grosse visite donc le musée de Colmar et exprime oralement à André Waltz ses premières craintes concernant le nettoyage de certaines parties du *Retable d'Issenheim* effectué durant l'hiver. Il exige des renseignements plus précis sur le travail accompli par Schultis, responsable de cette restauration⁵⁸. Professeur d'ethnologie à l'université de Fribourg-en-Brigau depuis 1894, Ernst Grosse (1862-1927) s'illustrera surtout après le tournant du siècle par ses études sur l'art de l'Asie orientale⁵⁹. Directeur bénévole des collections artistiques fribourgeoises, il s'occupe depuis le début du siècle de leur futur aménagement. En 1902, il rédige un ouvrage sur ce sujet qui révèle ses qualités d'érudit et de directeur de musée éclairé et novateur⁶⁰. Le 14 mars 1903, Grosse adresse au musée de Colmar une première plainte écrite. Il y annonce d'autres visites et demande des informations claires sur les produits de nettoyage employés lors de l'intervention sur le *Retable d'Issenheim* entreprise durant l'hiver⁶¹.

Grosse n'en reste pas là, et fait part à Wilhelm von Bode de son inquiétude quant au nettoyage du retable. Bode demande alors à Alexander von Hohenlohe-Schillingsfürst de se rendre sur place pour jeter un œil sur les panneaux nettoyés. Le 4 avril 1903, le prince informe Bode du résultat de son inspection : il juge les craintes de Grosse exagérées, mais conseille de faire venir Alois Hauser à Colmar, car lui-même n'a pas vu les panneaux depuis longtemps et ne connaît pas précisément leur état d'avant la restauration⁶². Après la visite du *Bezirkspräsident* de Haute-Alsace, André Waltz s'adresse personnellement à Wilhelm von Bode dans une lettre détaillée envoyée le 8 avril⁶³. Il a appris par le prince Hohenlohe les dernières protestations du professeur Grosse qui prétend que les Colmariens auraient dénaturé le *Retable d'Issenheim*. Waltz demande donc instamment à Bode qu'il agisse en arbitre et prête l'oreille à ses explications d'« accusé » : le musée a fait appel à un peintre local, parce qu'on pouvait mieux le contrôler et le surveiller qu'un coryphée de renom international ;

de plus on n'a pas entrepris de restauration, mais un simple nettoyage de la *Crucifixion* et des scènes de l'*Annonciation* et de la *Résurrection du Christ* figurant au revers. Ces mesures ont uniquement consisté à enlever les anciennes couches de vernis pour les remplacer par une nouvelle qui a restitué l'ancienne brillance et la profondeur des couleurs⁶⁴.

Les autres déclarations de Waltz montrent combien il s'est senti froissé par l'arrogance des remontrances adressées au musée de Colmar par l'historien d'art allemand :

«Il [Ernst Grosse] semble penser que nous ignorons quel trésor nous abritons dans notre musée. Colmar n'est plus la ville des Iroquois de Voltaire ; ici aussi des gens ont étudié Grünewald, et savent combien ses peintures sont admirables. Ils n'ont pas besoin de Fribourg pour en connaître la beauté. Nous n'avons pas traité les panneaux comme des Philistins qui mesurent la valeur de l'art à l'aune et à l'éclat, et trouvent un tableau beau lorsqu'il est bien laqué.⁶⁵»

Tout en insistant sur le professionnalisme du musée de Colmar, Waltz demande en même temps à Wilhelm von Bode de sanctionner en juge impartial la démarche de Colmar.

Prenant très au sérieux les interventions sur le *Retable d'Issenheim*, Wilhelm von Bode décide d'envoyer Alois Hauser à Colmar⁶⁶. Malgré ses multiples occupations, Hauser s'y rend le 9 juillet 1903⁶⁷. Dès le 14 juillet, il présente son expertise accompagnée d'une brève déclaration officielle⁶⁸. Dans son rapport, Hauser explique qu'un allègement uniforme et régulier du vernis est impossible lorsqu'on ne procède pas à un enlèvement radical. Il en résulte souvent des «différences de ton» qui dérangent l'harmonie du tableau. Il faut donc accorder les parties trop claires aux plus sombres au moyen d'un vernis teinté. Hauser ajoute qu'il a montré ce procédé à son collègue, procédé qui ne nuit d'ailleurs en rien à la substance de la peinture⁶⁹. Sa brève déclaration officielle, qui résume son opinion, sera publiée en annexe des rapports de la Société Schongauer de 1893-1902⁷⁰.

Ce résultat satisfait manifestement les responsables de Colmar. Dans sa dernière lettre à propos de cette affaire, adressée le 28 juillet 1903 à Wilhelm von Bode, André Waltz repousse résolument les reproches exprimés par Grosse et invite Bode à venir goûter «l'atmosphère des salles de notre musée» et admirer «les panneaux de Grünewald dans leur nouvelle présentation et l'éclat retrouvé de leurs couleurs⁷¹». Dès le lendemain, Bode répond par une lettre aimable et rassurante dans

laquelle il cite les déclarations de Hauser : «Votre restaurateur n'a absolument rien endommagé et c'est le principal.⁷²» Il ajoute néanmoins que Hauser a reconnu que le peintre Schultis n'était pas très expérimenté en matière de nettoyage des peintures et qu'il avait supprimé le vernis de manière très irrégulière sur certains panneaux. Hauser a donc montré à son collègue la méthode appropriée et discuté avec lui en toute discrétion des critiques dont il avait fait l'objet⁷³.

Cette discussion cuisante avec les collègues de Fribourg et de Berlin, qui a même impliqué le *Bezirkspräsident*, laisse un malaise chez les responsables du musée de Colmar : ils se méfient désormais de leurs homologues de l'Empire allemand qui leur ont reproché leur incompétence et leur provincialisme dans le traitement d'œuvres d'art de réputation mondiale. Cette méfiance se trouve encore accrue en juillet 1903, quand le panneau de *Saint Antoine* est endommagé alors qu'Heinrich Alfred Schmid veut le transporter à l'extérieur afin de le photographier pour sa publication⁷⁴. En dépit des collaborations antérieures fécondes, la confiance envers les spécialistes allemands est ébranlée. C'est sans doute dans cette discussion de l'été 1903, autour du nettoyage des panneaux du *Retable d'Issenheim*, qu'il faut chercher l'une des origines des réserves qui seront émises du côté français, à la fin de la Première Guerre mondiale, à propos des méthodes de restauration allemandes et des mesures entreprises sur le retable pendant sa présence à Munich entre 1917 et 1919⁷⁵.

1907 : visite personnelle de Wilhelm von Bode

Il est étonnant que Bode, malgré son travail d'organisation des collections strasbourgeoises et son activité d'expert auprès du musée de Colmar, ne se soit rendu lui-même que très tardivement à Colmar, pour n'y faire qu'un bref séjour. Ses souvenirs ne mentionnent qu'une seule visite à Colmar, en 1907 :

«En quittant le Congrès d'histoire de l'art, j'ai fait une petite incursion en Italie pour voir la rétrospective de Pérouse. Je suis passé à Strasbourg et Colmar pour revoir les Grünewald [...].⁷⁶»

En effet, Bode a participé au VIII^e Congrès international d'histoire de l'art organisé à Darmstadt du 23 au 26 septembre 1907⁷⁷. D'autres informations sur le voyage de Bode vers Pérouse, en passant par Strasbourg et Colmar, nous sont fournies par les notes concises, limitées à des

indications de lieux, qui figurent dans son agenda de 1907. Le 26 septembre, Bode part de Darmstadt pour Colmar, en passant par Strasbourg, et arrive dès le lendemain à Bâle⁷⁸. Le 28 septembre, il est déjà à Milan qu'il quitte en direction de Pérouse pour visiter la *Mostra di antica arte Umbra*⁷⁹. Le passage au couvent d'Unterlinden évoqué dans ses souvenirs s'est donc déroulé le 26 septembre 1907, mais est resté limité à quelques heures de l'après-midi.

Cette visite pourtant doit avoir été précédée d'une autre, car Bode écrit qu'il s'est rendu à Strasbourg et Colmar «pour revoir les Grünewald». Or les indications concernant d'éventuels voyages antérieurs sont très parcimonieuses. Dans sa correspondance avec André Waltz, à propos de l'identification du tableau de Rembrandt, il écrit le 15 juillet 1899 qu'il n'est pas allé à Colmar depuis trente ans⁸⁰. Dans une autre lettre adressée à Waltz en juillet 1903, après le scandale soulevé par le nettoyage du *Retable d'Issenheim*, Bode exprime à nouveau son espoir de pouvoir se rendre personnellement à Colmar car il n'y a pas été depuis longtemps⁸¹. Pourtant, pour la période comprise entre juillet 1903 et septembre 1907, figure uniquement dans l'agenda de Bode l'indication d'un séjour d'une journée à Strasbourg, suivi par une visite à Fribourg et à Bâle en avril 1906⁸². Peut-être est-il alors passé par Colmar en se rendant de Strasbourg à Fribourg?

Toutefois, il ne faut pas conclure de la brève note portée par Bode dans son agenda le 26 septembre 1907 que le *Retable d'Issenheim* n'a pas laissé d'impression durable sur le directeur général des musées de Berlin. Pendant la Première Guerre mondiale, Bode sera offusqué de voir le *Retable d'Issenheim* transféré à Munich plutôt qu'à Berlin. Avec l'aide de l'empereur, il tentera d'obtenir des responsables du musée de Colmar l'autorisation de montrer également le retable à Berlin après la guerre⁸³. Après la fin des hostilités il fera même comprendre à une délégation française, venue admirer les célèbres tableaux de Watteau conservés à Berlin, que les Allemands vouaient une telle passion à Grünewald qu'ils seraient prêts à échanger ces toiles contre le *Retable d'Issenheim*⁸⁴.

C'est d'une manière presque imperceptible que le travail du musée de Colmar s'est professionnalisé avec le changement de siècle. S'appuyant sur les acquis des décennies précédentes concernant l'aménagement des bâtiments conventuels, l'enrichissement des collections et l'amélioration de la présentation des œuvres, les responsables du

musée ont pu se consacrer plus intensément à la sélection, la mise en valeur et l'éclairage des différentes parties de la collection. La découverte du tableau de Rembrandt montra qu'il fallait à l'avenir séparer plus nettement au sein du musée les œuvres de premier et de second rang, et faire bénéficier les pièces maîtresses d'un espace et d'un éclairage les plus favorables possible. C'est cette volonté qui aboutira à la mise en scène, dans la chapelle du couvent, du *Retable d'Issenheim* devenu le fleuron du musée en raison d'un intérêt scientifique croissant pour Matthias Grünewald. La séparation spatiale entre peinture ancienne et moderne sera désormais appliquée de manière plus systématique : la chapelle sera surtout réservée aux maîtres anciens, alors qu'on envisagera la construction d'un nouveau bâtiment pour une présentation adéquate des fonds plus récents. On procédera aussi à une distinction entre collection exposée et réserves. Cette évolution n'aurait pas été possible sans l'influence des spécialistes étrangers et allemands, avec lesquels la direction du musée de Colmar chercha le contact dès les années 1880. L'apport d'Heinrich Alfred Schmid, spécialiste suisse de Grünewald, est significatif à cet égard : c'est lui qui suggéra le déplacement du *Retable d'Issenheim* dans l'esprit de la réforme des musées engagée à Berlin par Wilhelm von Bode. Réalisé durant l'été 1901, ce changement détermine aujourd'hui encore la présentation de cette œuvre dans la chapelle du couvent d'Unterlinden. Ce n'est pas au musée de Colmar que Wilhelm von Bode consacra ses efforts en matière de politique culturelle dans le *Reichsland*, mais à la reconstruction du musée de Strasbourg. Il suivait en cela les souhaits de l'empereur pour lequel le développement de Strasbourg en sa qualité de capitale de l'Alsace-Lorraine avait la priorité sur le soutien aux villes provinciales du *Reichsland*. Pourtant, jusque peu après le tournant du siècle, Bode interviendra plusieurs fois à Colmar, soutenant ainsi un processus d'émancipation qui allait offrir au musée pour la première fois depuis sa fondation la possibilité de s'affirmer comme une institution reconnue au-delà des frontières régionales.

Traduit de l'allemand par Aude Virey-Wallon

1_Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag, Angelika Wesenberg éd., cat. exp., Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1995; *Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen, Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag*, Kaiser-Friedrich-Museums-Verein éd., Berlin, 1995; Ohlsen M., *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*, Berlin, 1995; «*Kenntnis*». *Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*, Gaetgens T. W. et Schuster P.-Kl. éd., Berlin, 1996 (*Jahrbuch der Berliner Museen*, n. s. n° 38, 1996, supplément).

2_Bode W. von, *Mein Leben*, Gaetgens T. W. et Paul B. éd., présenté par Barbara Paul, Tilmann von Stockhausen, Michael Müller et Uta Kornmeier, 2 vol., Berlin, 1997 (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte, 4). Les souvenirs rédigés entre 1907 et 1929 ont été publiés dans une 1^{ère} éd. : Bode W. von, *Mein Leben*, 2 vol., Berlin, 1930.

3_Joachimides A., *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresde, 2001, p. 81-93; *Idem*, «*Die Schule des Geschmacks*». Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt », dans *Museumsinszenierungen: zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Kunstlandschaft 1830-1990*, Joachimides A., Kuhrau S., Vahrson V. et Bernau N. éd., Dresde-Bâle, 1995, p. 142-156; Gaetgens T. W., *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, Munich, 1992, p. 44-51.

4_Voir l'introduction de Thomas W. Gaetgens dans *op. cit.* note 2 (1997), t. I, p. I-XVIII.

5_Baensch T., «*Wilhelm von Bode et l'origine des collections du musée des Beaux-Arts*», dans *Strasbourg 1900. Naissance d'une capitale*, Paris-Strasbourg, 2000, p. 38-43; voir aussi *op. cit.* note 2 (1997), t. I, p. 202-205.

6_Voir dans l'étude suivante du présent ouvrage, notamment § «*Les suites parlementaires des ventes d'art de Colmar*».

7_*Portrait du comte palatin Philipp bei Rhein*, calcaire, Ø 14 cm, ép. 2,5 cm, Hans Daucher 1522, monogramme sur le fourreau de l'épée; inscription : PHILIPPU · CO[m] · ESPA[latinus] · RE · NI · DUX · INFE[rrioris] · + · SVP[er] · IORI · S · BAVARI[a] · E · M · D · X · XII; Wittelsbacher Ausgleichsfond, Munich, P I 16; voir Eser T., *Hans Daucher. Augsburgur Kleinplastik der Renaissance*, Berlin,

1996, n° 10, p. 139-143.

8_*Société Schongauer, Rapport n° 12. Assemblée Générale du 22 mai 1887*, Colmar, 1887, p. 14-19, ill. entre p. 14 et 15.

9_*Ibid.*, p. 17.

10_*Ibid.*, p. 18; Bode W. von, «*Ein Altar in Kehlheimer Stein vom Augsburgur Meister Hans Daucher in den Königlichen Museen zu Berlin*», *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*, 8, 1887, p. 3-10; suppl., p. 169-171.

11_*Ibid.*, p. 10. Bode n'avait pas pu intégrer ses dernières découvertes sur cet artiste dans son vaste ouvrage *Geschichte der deutschen Plastik* paru la même année; le médaillon y est donc encore attribué à Hans Dollinger. Voir Bode W. von, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berlin, 1887, p. 189 sqq.

12_Voir Eser T., *op. cit.* note 7, ainsi que Goeltzer W., article «*Hans Daucher*», dans Sauer K. G. éd., *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich-Leipzig, t. 24, 2000, p. 375 sqq. : Hans Daucher est probablement né à Ulm entre 1485 et 1488 et mort en 1538 à Stuttgart. Sa collaboration au retable du maître-autel de Sainte-Anne d'Annaberg, en Saxe, sous la direction de son père Adolf Daucher l'Ancien, est supposée mais non attestée. De même, l'ampleur de sa participation au décor sculpté de la chapelle des Fugger à Sainte-Anne d'Augsbourg n'a pas encore été parfaitement élucidée. Les médaillons de Daucher, qui ne se distinguent pas toujours nettement des œuvres des autres médailliers de Haute Allemagne, frappent par leur précision et leur naturalisme, alors que ses autres travaux en relief se servent souvent des modèles graphiques fournis par Dürer et Schongauer (voir *L'empereur Charles Quint et son frère le roi Ferdinand à cheval*, 1527, New York, Pierpont Morgan Library; *L'empereur Maximilien I^{er} à cheval en saint Georges*, vers 1522, Vienne, Kunsthistorisches Museum).

13_SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, n° 1827, Edmond Fleischhauer à Wilhelm von Bode, Colmar, 23 février 1887.

14_*Société Schongauer. Rapport n° 12. Assemblée générale du 21 mai 1887*, Colmar, 1887, p. 19.

15_Bode W. von, *loc. cit.* note 10, 1887, p. 170. Début de l'année 1909, le musée de Colmar envoie à Berlin son médaillon de Daucher pour que celui-ci puisse être comparé

avec un pendant acquis récemment par le musée de Berlin et représentant Ott Heinrich, le frère aîné du comte palatin Philippe. Le médaillon berlinois se révèle être un faux. Voir les deux lettres de remerciements : BMC, ms 761¹, 9, Wilhelm Bode à André Waltz, Berlin, 10 janvier 1909; Menudier, directeur du cabinet des médailles des musées de Berlin, à André Waltz, Berlin, 11 janvier 1909.

16_*Museum der Stadt Colmar, Schongauer-Gesellschaft, Bericht über ein Rembrandt zugeschriebenes Gemälde im Colmarer Museum*, Colmar, 1900.

17_Voir *Art Gallery of Ontario: selected Works*, Toronto, 1990, p. 92-93 (Inv. 54/30); *Painting and Sculpture. Illustrations of selected paintings and sculpture from the collection*, Toronto, 1958, p. 24 sqq. Le tableau fut d'abord acquis par Klas Fahreus à Stockholm; il arriva ensuite à New York en novembre 1919, où il fut acheté lors d'une vente aux enchères en janvier 1920 par Frank P. Wood, originaire de Toronto, pour la somme de 300 000 \$ (voir AMC, 2 R1, boîte 23, vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar; BayHStA, dép. II, Mk 41225, «*Vom Colmarer Rembrandt*», *Kölnische Volkszeitung*, 29 août 1918, n° 680).

18_*Op. cit.* note 16, p. 7 sqq.

19_*Ibid.*, p. 8 sqq.

20_*Ibid.*, p. 9 sqq.

21_*Ibid.*, p. 10 et p. 12 sqq.

22_*Ibid.*, p. 10 et p. 13 (citation).

23_Alois Hauser le Jeune (1857-1919) apprend le métier de restaurateur auprès de son père Alois Hauser l'Ancien (1831-1909), d'abord à Bamberg puis à la Kunstakademie de Munich, lorsque son père est nommé restaurateur en chef à l'Ancienne Pinacothèque. En avril 1887, Alois Hauser le Jeune est nommé premier restaurateur de la Gemäldegalerie de Berlin. Il travaille en étroite collaboration avec Wilhelm von Bode qui l'apprécie beaucoup et lui confie les travaux les plus délicats. Hauser travaille en outre pour de nombreux galeristes de renom, comme Paul et Dominic Colnaghi, Thomas Agnew ou Charles Sedelmeyer, mais aussi pour des collectionneurs privés comme Rodolphe Kann ou Robert von Mendelssohn. Voir Bode W. von, *op. cit.* note 2 (1997), t. I, p. 232 sqq.; t. II, p. 94; Mandt P., «*Alois Hauser d. J. (1857-1919) und sein Manuskript «Über die Restauration von Gemälden»*,

Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 9, 1995, p. 215-231.

24_*Op. cit.* note 16, p. 10 et p. 16.

25_*Ibid.*, p. 10 et p. 16.

26_*Ibid.*, p. 10 et p. 14.

27_*Ibid.*, p. 21 sqq.

28_AMC, 2 R1, boîte 23, « Vente du tableau de Rembrandt par la ville de Colmar 1900-1920 », *Frankfurter Zeitung*, n° 31, 1^{er} février 1900 : cette information erronée, selon laquelle le tableau de Rembrandt aurait été acheté à La Haye par la Gemäldegalerie, provoqua de la part du musée de Colmar la réaction suivante :

« [...] notre administration municipale n'aurait certainement jamais l'idée de vendre ce précieux bien. » (« [...] nur wird es unserer Stadtverwaltung sicherlich niemals einfallen, diesen werthvollen Besitz zu verkaufen. »). Voir également *Straßburger Post*, n° 378, 3 mai 1900 ; *Express*, 6 mai 1900 ; *Straßburger Post*, n° 410, 12 mai 1900 ; *Kölnner Zeitung*, n° 753, 20 août 1900.

29_*Le Journal*, Paris, 7 mai 1901.

30_*Op. cit.* note 16, p. 11 et p. 19-20.

31_SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, n° 5744, André Waltz à Wilhelm von Bode, Colmar, 12 mai 1900.

32_L'Œuvre complet de Rembrandt. Reproduction par l'héliogravure de tous les tableaux du maître accompagnée de leur histoire, de leur description et d'une étude biographique et critique par Wilhelm Bode [...] avec le concours de [Cornelius] Hofstede de Groot, trad. A. Marguillier, t. 1-9, Paris, 1897-1906, t. 7, n° 491, p. 46-47 et p. 4.

33_*Ibid.*, t. 7, p. 4.

34_Stückelberger J., *Rembrandt und die Moderne: der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, Munich, 1996, p. 53-59.

35_*Ibid.*, p. 53 sqq.

36_*Ibid.*, p. 40. Quelques années auparavant, l'ouvrage de Julius Langbehn *Rembrandt als Erzieher*, publié dans une première édition anonyme en 1890 et d'abord salué par Bode, avait propagé une image du maître néerlandais le montrant comme l'archétype d'un individualisme considéré comme spécifiquement nordique et germanique. La démarche positiviste de la recherche rembranesque, basée sur une analyse approfondie des œuvres et l'étude critique des sources, apparaît principalement comme une réaction à l'ouvrage de Langbehn, ouvrage aux prétentions de réforme sociale qui connut

un énorme succès. Outre le catalogue raisonné de Bode et Hofstede de Groot on retiendra aussi l'importante monographie de Carl Neumann, *Rembrandt*, 2 vol., Berlin-Stuttgart, 1902, 3^e éd. revue, Munich, 1922.

37_*Op. cit.* note 16, p. 11 et 14.

38_Art. « Heinrich Alfred Schmid », dans *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Killy W. et Vierhaus R. éd., Munich et al., t. 8, 1998, p. 702.

39_Schmid H. A., *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strasbourg, 1^{ère} partie : 69 héliogravures en porte-folio 1907 ; 2^e partie : texte, 1911.

40_*Ibid.*, avant-propos de la 2^e partie.

41_AMC, 2 R1, boîte 22, Retable d'Issenheim, Heinrich Alfred Schmid à André Waltz, Berlin, 21 juin 1900.

42_*Ibid.*, André Waltz au maire Auguste Riegert, Colmar, 14 juillet 1900.

43_*Ibid.*

44_*Ibid.*, André Waltz au maire Auguste Riegert, Colmar, 18 février 1901 ; même rapport aux ADHR, 8 AL 1/10230.

45_*Ibid.* (article en question aux ADHR, 8 AL 1/10230, F. R., « Freiburger Kunstchronik », *Frankfurter Zeitung*, 27 janvier 1901, n° 27).

46_*Ibid.*

47_*Ibid.*

48_L'article de Christian Heck, « Les présentations du Retable d'Issenheim », dans Heck Chr., Recht R., *Le Retable d'Issenheim avant Grünewald. Les sculptures de Nicolas de Haguenau*, Colmar, 1987, p. 11-35, constitue une première étude sur ce sujet, mais en plusieurs points imprécise et négligeant des sources importantes. Heck affirme ainsi p. 17 que la caisse du retable n'a été placée dans le chœur qu'en 1884 alors qu'elle le fut dès 1869, comme on va le montrer.

49_Goutzwiller Ch., *Le Musée de Colmar, Martin Schongauer et son École. Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les œuvres d'artistes alsaciens modernes*, 2^e éd., Colmar, 1875, p. 6.

50_Sur l'ajout de ces éléments voir *loc. cit.* note 49, p. 22-24.

51_Fleurent J.-B., « Rapport du Président sur les opérations du comité de la Société Schoengauer pendant les années 1893-1902 », *BSS 1893-1902*, p. 77.

52_*Ibid.*, p. 77.

53_C'est précisément en soulignant le meilleur éclairage des panneaux, obtenu par le déplacement des volets du retable au milieu du chœur,

que les responsables du musée tentèrent jusqu'en juin 1903 d'empêcher le transport des œuvres dans le cloître. Voir AMC, 2 R1, boîte 22, *Retable d'Issenheim*, projet de lettre d'André Waltz [?] à Heinrich Alfred Schmid, Colmar, juin 1903.

54_Concernant l'Ackerhof, voir *supra*, Gueth (4), note 81.

55_AMC, 2 R1, boîte 16, travaux d'entretien 1842-1969, le maire Auguste Riegert au bibliothécaire de la ville André Waltz, Colmar, 18 juin 1902 [daté par erreur sur le document de l'année 1901].

56_*Ibid.*, expertise d'André Waltz pour le maire Auguste Riegert, Colmar, 30 octobre 1902, fol. 2-5.

57_*Ibid.*, le maire Auguste Riegert à Charles Winkler, Colmar, 22 juin 1904 : sur le projet de construction d'une bibliothèque populaire ; *ibid.*, Charles Winkler à André Waltz, San Remo, 2 janvier 1905 : sur la situation financière précaire de la Société Schongauer.

58_AMC, 2 R1, boîte 26, nettoyage des tableaux de Grünewald, André Waltz à Schultis, Colmar, 12 mars 1903 : Grosse s'était rendu la veille au musée. Schultis devait indiquer quelles substances il avait utilisées pour le nettoyage, s'il avait procédé à des retouches, et si les « bandes (peut-être laissées par le pinceau?) figurant sur les 4 tableaux de Grünewald allaient entièrement disparaître. »

59_*Neue Deutsche Biographie*, Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften éd., t. 7, Berlin, 1966, p. 148 sqq. ; *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Killy W. et Vierhaus R. éd., t. 4, Munich et al., 1996, p. 194.

60_*Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Der Stadt Freiburg gewidmet von Ernst Grosse*, Tübingen et Leipzig, 1902. Avec un ton quelque peu arrogant et sûr de lui, Grosse se rallie aussi dans cet ouvrage aux dernières tendances de la réforme des musées : il plaide en faveur d'un accrochage aéré des tableaux sous un bon éclairage, et contre des salles surchargées d'œuvres médiocres qui nuisent à l'effet des bons travaux peu nombreux (voir surtout p. 20 sqq. et p. 27).

61_AMC, 2 R1, boîte 26 (voir note 58), Ernst Grosse à la direction du musée de Colmar, Fribourg-en-Brisgau, 14 mars 1903.

62_SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, n° 2604, le prince Alexander

von Hohenlohe-Schillingsfürst à Wilhelm von Bode, Colmar, 4 avril 1903.

63_AMC, 2 R1, boîte 22, *Retable d'Issenheim*, André Waltz à Wilhelm von Bode, Colmar, 8 avril 1903.

64_Ibid.

65_Ibid.

66_Bode demande d'abord aux responsables du musée de Colmar s'ils sont d'accord que Hauser examine le nettoyage entrepris sur les panneaux de Grünewald. Dans une lettre du 25 mai 1903, ces derniers approuvent la venue de Hauser, qui a déjà restauré à l'automne 1900 le Rembrandt conservé dans les collections du musée. Ibid., André Waltz à Wilhelm von Bode, Colmar, 25 mai 1903.

67_AMC, 2 R1, boîte 26 (voir note 58), Alois Hauser à Wilhelm von Bode, Francfort-sur-le-Main, 8 juillet 1903 : dans cette lettre, Hauser informe la direction du musée qu'il arrivera le lendemain à Colmar.

68_Ibid., Alois Hauser à André Waltz, Berlin, 14 juillet 1903, avec deux pièces jointes.

69_Ibid., première pièce jointe.

70_AMC, 2 R1, boîte 26 (voir note 58), supplément imprimé aux rapports de la Société Schongauer de 1893-1902.

71_SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, n° 5744, André Waltz à Wilhelm von Bode, Colmar 28 juillet 1903.

72_AMC, 2 R1, boîte 26 (voir note 58), Wilhelm von Bode à André Waltz, Berlin, 29 juillet 1903.

73_Ibid.

74_Les clichés en extérieur pour la publication de Schmid furent réalisés en juillet 1903 alors que les volets du retable étaient déjà exposés depuis longtemps en une présentation étagée dans le chœur de la chapelle.

À l'origine, il avait été prévu de transporter les panneaux dehors lors de leur changement de place, mais ce projet avait été abandonné pour des raisons de coordination. L'incident se produisit alors que les œuvres allaient être transportées dans le cloître pour y être photographiées : le panneau représentant *Saint Antoine* en pied heurta le sol par son petit côté et se fendit sur toute sa hauteur le long d'un ancien assemblage. Schultis fut alors chargé des retouches nécessaires. Dans une lettre du 5 août 1905, le maire de Colmar porte les coûts occasionnés au compte d'Heinrich Alfred Schmid (AMC, 2 R1, boîte 26 (voir note 58), Auguste

Riegert à Heinrich Alfred Schmid, Colmar, 5 août 1903). Peu après, Schmid s'excuse auprès du maire de cet incident dont il explique tous les détails (AMC, 2 R1, boîte 22, *Retable d'Issenheim*, H. A. Schmid à A. Riegert, Bâle, 11 août 1903).

75_Voir dans l'étude suivante « Le musée de Colmar pendant la Première Guerre mondiale » le paragraphe « Le rapatriement des œuvres à Colmar en septembre 1919 ».

76_Bode W. von, *op. cit.* note 2 (1997), t. I, p. 342.

77_*Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt, 23.-26. September 1907*, Leipzig, 1907, p. 5.

78_SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, *Tage- und Notizbuch 1907*, t. 3 : juillet-septembre 1907 (Findbuch-n° 158), p. 284-286 : notes des 25, 26 et 27 septembre 1907.

79_Ibid., p. 287 : note du 28 septembre 1907 ; voir : Lupattelli A., *Mostra di antica arte Umbra in Perugia*, Rome, 1907.

80_*Op. cit.* note 16, p. 12.

81_AMC, 2 R1, boîte 26 (voir note 58), Wilhelm von Bode à André Waltz, Berlin, 29 juillet 1903.

Voir, pour compléter, l'invitation correspondante de Waltz dans sa lettre de remerciement adressée à Bode : SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, Colmar, n° 5744, André Waltz à Wilhelm von Bode, Colmar, 28 juillet 1903.

82_SMB PK, Zentralarchiv, NL Bode, *Tage- und Notizbuch 1906*, t. 2 : avril-juin 1906 (Findbuch-n° 153), p. 105-107 : notes du 6 avril : « Strassb[ur]g - Freib[ur]g », du 7 avril : « Freib[ur]g », et du 8 avril : « Basel ».

83_Voir dans l'étude suivante du présent ouvrage, sous « Le projet d'exposition du *Retable d'Issenheim* à Berlin en 1916 ».

84_Bode W. von, *op. cit.* note 2 (1997), t. I, p. 461 sqq.