Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2006

La monographie d'artiste

Les vies de Rembrandt

Mariët Westermann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4218>

DOI : 10.4000/perspective.4218

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2006

Pagination : 557-584

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Mariët Westermann, « Les vies de Rembrandt », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4218> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4218>

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2020.

Les vies de Rembrandt

Mariët Westermann

- 1 Dans le domaine artistique, la monographie est un genre très vaste, qui a connu des modifications au cours de l'Histoire. Dans les *Vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori* de Vasari – sans doute le texte fondateur du genre – trois formes se distinguent, qui vont chacune créer leur propre sous-genre monographique dans la nouvelle discipline de l'histoire de l'art : une périodisation du style (dans les trois introductions aux vies des artistes) ; des exposés sur les exigences pratiques de l'architecture, la sculpture et la peinture (dans les introductions techniques à ces techniques) ; et les vies proprement dites, les biographies, qui situent les artistes dans le temps et l'espace, évoquent leurs personnes et décrivent leur style ainsi que de plusieurs œuvres choisies. Certaines biographies de Vasari comprennent tellement de commentaires sur les œuvres qu'elles préfigurent le catalogue raisonné, compilation du travail d'un artiste dans une ou plusieurs techniques. Nous devons la première pleine apparition de ce genre monographique à Gersaint, qui publie un catalogue de l'œuvre gravé de Rembrandt, bien après la mort de l'artiste, en 1751 (GERSAINT, 1751)¹.
- 2 Rembrandt a été un sujet de monographie particulièrement apprécié. Régulièrement, des bilans sur sa bibliographie font état de douzaines de nouvelles monographies chaque décennie. La British Library, qui détient l'une des collections les plus complètes au monde, possède plus de 1000 titres sur l'artiste ; la Bibliothèque universitaire d'Amsterdam, fondamentale pour la littérature spécialisée en néerlandais, en compte plus de 1200. La variété de toute cette littérature est également étonnante, allant des catalogues raisonnés détaillés aux études sur les techniques, des organigrammes sur l'environnement social de Rembrandt aux considérations portant essentiellement sur des sujets thématiques². Au sein de cette diversité, cependant, c'est la biographie qui semble avoir été le genre monographique privilégié, même si toutes les publications signalées dans les catalogues ne sont pas des ouvrages sérieux (mais la plupart le sont), et si ses formes et ses priorités ont connu des modifications. Celles-ci, au fil du temps, rendent compte de l'état de nos connaissances, avec des mises au point nécessitées par des oublis ou des redécouvertes, ainsi que par des recherches programmées dans les archives. Les structures et les orientations choisies par les biographes de Rembrandt

apparaissent également très dépendantes des lieux et des époques de leur rédaction et de leur publication. Elles semblent au moins autant assujetties aux conventions du genre à une époque donnée qu'à une réelle connaissance de sa vie et de ses œuvres.

- 3 Cet article examine les composantes communes et les différences qui apparaissent dans quelques-unes des multiples vies de Rembrandt, depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours. Le but n'est pas de réaliser une étude exhaustive mais plutôt une première investigation, pour comprendre pourquoi et comment la biographie est devenue un genre interprétatif si efficace pour Rembrandt, comme cela le fut pour Van Gogh ou Picasso, mais beaucoup moins, par exemple, pour Hals ou Poussin.

L'impulsion biographique dans la culture de la Renaissance

- 4 Pour nous, la biographie pourrait sembler la façon la plus naturelle d'écrire sur l'art et les artistes : ne faut-il pas comprendre à quoi ressemblait la personne qui a créé l'œuvre d'art si nous voulons avoir un petit espoir de comprendre son art ? Cette idée communément admise est récente, elle date à peu près de l'époque où l'on commence à avoir une conscience de la définition esthétique de l'art lui-même. Nous avons hérité de ces idées de la Renaissance, époque où l'homme devient la mesure de toute chose, lorsqu'un mécène pouvait demander à un artiste de lui envoyer des tableaux – n'importe lesquels – à condition qu'ils soient de sa main, lorsque Vasari composait son histoire de l'art comme une suite de biographies dans lesquelles chaque artiste se présentait lui-même à travers ses œuvres. Pour expliquer l'art exécuté selon ces pratiques, le plus évident était de s'identifier aux intentions de l'auteur, et la formule qui s'imposait alors était une analyse fouillée de la parenté de l'artiste, son éducation, son talent inné, sa formation artistique, son environnement social et sa constitution psychologique.

La quête de soi

- 5 Ces facteurs sont des composantes importantes des *Vite* de Vasari. Ils sont restés caractéristiques de nombreuses études modernes dans toutes les disciplines historiques et ils semblent loin d'avoir été abandonnés, malgré la critique déconstructionniste apportée par les sciences humaines (FOUCAULT, 1966). Ils demeurent les traits principaux de tous les écrits biographiques actuels – dans la culture populaire comme dans la culture savante – et la biographie est toujours un modèle de structure narrative quand il s'agit d'écrire l'histoire, que ce soit la grande ou la petite histoire. À notre époque de sacralisation du moi, la biographie est l'un des genres les plus populaires, dans la littérature, les shows télévisés et les films. Plus que jamais, le genre a pris un tour psychologique, privilégiant l'exploration des prétendues relations entre l'être intérieur, son apparence extérieure et ses actions dans ce monde.
- 6 Notre obsession de l'identité personnelle, de la généalogie et de la santé de notre psyché, a une longue histoire, qui a connu un développement rapide au XVII^e siècle et à laquelle ont participé à la fois le genre de la biographie de l'artiste et les autoportraits de Rembrandt. De plus, à l'époque même de l'artiste, les implications et les capacités spécifiques de la biographie, ainsi que la relation privilégiée du peintre avec le genre,

sont frappantes, si on les replace dans la longue durée de l'écriture biographique qui va de l'Antiquité à la fin de la Renaissance.

- 7 À la Renaissance, en effet, la biographie est devenue un genre particulièrement influent dans les écrits sur l'art, d'autant plus qu'elle ne se limitait pas aux artistes mais qu'elle concernait également les critiques, les collectionneurs et les amateurs d'art³. Elle bénéficiait, bien sûr, d'un marché beaucoup plus large que les traités techniques ou intellectuels. Pas ouvertement théorique (même si elle l'est souvent implicitement), et truffée d'anecdotes amusantes, palpitantes ou tragiques, la biographie pouvait rendre les artistes plus accessibles, plus humains, plus proches du lecteur profane lui-même. De plus, en reliant les réalisations artistiques remarquables à des traits de caractère hors du commun, des apparences physiques particulières et des comportements originaux, voire bizarres, elle pouvait célébrer et distinguer les artistes, rendant ainsi leurs œuvres d'autant plus fascinantes et prisées (KRIS, KURZ, [1934] 1979 ; WITTKOWER, 1963).

Le plaisir du roman

- 8 L'histoire de la biographie de l'artiste est étroitement liée à celle de l'écriture du roman. Dans les compilations d'anecdotes adorées des auteurs et des lecteurs de la Renaissance – dont le *Décameron* de Boccace n'est que la version la plus célèbre –, peintres et sculpteurs figurent aux côtés des princes, des prêtres et des courtisans sous les traits de curieux individus, dignes de récits divertissants et édifiants. Bien que Vasari, Karel van Mander et leur héritier hollandais Arnold Houbraken aient écrit des biographies d'artistes pour instruire leur public sur la théorie, le savoir-faire, la critique et l'histoire de l'art, d'autres auteurs ont conçu leurs vies d'artistes dans un seul esprit de divertissement. L'une des compilations les plus complètes des vies des peintres hollandais fut publiée entre 1729 et 1769 par Jacob Campo Weyerman, un écrivain au sens large – nous dirions plutôt aujourd'hui satiriste ou journaliste, plutôt qu'un expert en art ou en histoire de l'art (WEYERMAN, 1729 ; 1769)¹. Ses récits fourmillent d'anecdotes cancanières, de détails picaresques, d'affrontements passionnés. Les critiques ont souvent souligné avec humeur que Weyerman avait volé la majeure partie de ses biographies à Houbraken et que ses propres ajouts étaient douteux. C'est assez vrai si l'intérêt est de retrouver une documentation sur l'art et les artistes ; mais ce qui est fascinant pour notre étude est le succès que le livre enthousiaste de Weyerman a connu sur le marché, et la liberté avec laquelle l'auteur a subtilisé ces histoires et les a embellies afin de servir son propos narratif.
- 9 Toutefois le plaisir pris à connaître les vies des autres – qu'elles soient réelles ou fictives – n'explique pas pourquoi, depuis la Renaissance, les artistes en général, et Rembrandt sans doute plus que n'importe qui, soient devenus des sujets biographiques tellement prisés. La description de la personnalité, des actes et des œuvres de personnages célèbres avait été exploitée dans l'Antiquité et s'était prolongée au Moyen Âge, mais elle s'intéressait à des personnes de haut rang, occupant une position sociale importante, politique ou religieuse. Les artistes de cour étaient entrés dans les archives de l'histoire par le biais de courtes anecdotes, du type de celles que raconte Pline le Jeune, plutôt que par des biographies étoffées. À la Renaissance, la biographie conserva un bon nombre des exigences antiques et médiévales du genre, même si elle en élargit la portée sociale aux commanditaires et aux artistes. On attendait deux choses du genre

depuis ses débuts : une valeur d'exemplarité morale et l'instruction par le divertissement, et cette attente a aussi fortement influencé la biographie de l'époque de la Renaissance.

Une écriture morale

- 10 Les exemples les plus anciens de biographie morale sont peut-être les récits de la vie des anciens rois, prophètes et prêtres des Saintes Écritures juives. Les vies de ces figures héroïques et souvent tragiques de l'Ancien Testament révélaient la fin de Dieu, et, mises en séquences, elles écrivaient la grande histoire du peuple élu. Certains récits apparaissent contradictoires et, dans leurs excès, ils nous apportent des points de vue embrouillés, dont la vie de David est un bon exemple. Mais aucune vie ne s'est révélée aussi déconcertante et plus contestée que celle de Jésus. Sa biographie nous est parvenue sous les formes croisées, complémentaires et parfois contradictoires des Évangiles, auxquels il faut ajouter les récits apocryphes de la basse Antiquité et du Moyen Âge. Sa parenté paradoxale – humaine et divine, de descendance royale et de celle d'un charpentier – et sa personnalité controversée – travaillant sans être employé, rabbin sans temple, criminel reconnu coupable mais dispensateur de bonnes œuvres et de « la bonne parole » – ont fait de lui l'un des sujets biographiques les plus passionnants de tous les temps, capable d'exercer une fascination sans limites.
- 11 Si l'Ancien et le Nouveau Testament sont devenus les points d'ancrage du judaïsme et de la chrétienté, ils le doivent beaucoup à l'écriture biographique, et pourtant leurs récits ne furent pas écrits et assemblés dans cet esprit. La biographie, en tant que genre littéraire reconnu de plein droit, fut une invention romaine. D'ailleurs, nous connaissons deux grands écrivains romains, Suétone et Plutarque, par leurs écrits biographiques. Tout en exerçant diverses fonctions dans l'Empire, Suétone (v. 69-v. 122) a consacré sa vie à l'écriture. Dans ses biographies, il a mis au point une formule standard qui permet de comparer les réalisations de ses sujets. Le *De Vita Caesarum* (*Vies des douze Césars*) présente la biographie des douze premiers empereurs romains, en décrivant leur apparence physique, les augures prononcés à leur naissance, leur histoire familiale, leurs maximes les plus fameuses et l'histoire de leur règne. Dans son *De viris illustribus*, Suétone a élargi et diversifié la formule en présentant la vie de certains hommes qui s'étaient, comme lui, illustrés dans les lettres : poètes, orateurs, historiens, grammairiens et rhétoriciens. Les biographes de la Renaissance lui seront reconnaissants d'avoir consigné et vanté les mérites de la profession et ils suivront largement son exemple.
- 12 La comparaison systématique des *Vies parallèles* de Plutarque (v. 46-127), généralement condensée dans un résumé à la fin de chaque chapitre, fait ressortir le paradoxe inhérent à toute biographie : destinée à reconstituer un être humain particulier, ses exigences structurelles sont parfois tellement prédominantes qu'elles réduisent l'individu à devenir un paradigme. Plutarque nous expose sa conception de la double exigence de la biographie, la singularité personnelle et l'exemplarité morale : « Je me suis mis à la rédaction des *Vies* pour rendre service aux autres, mais si, par la suite, j'y ai persévéré et même avec complaisance, c'était dans mon intérêt. L'histoire me présente, comme en un miroir, les vertus des grands hommes, auxquelles je m'efforce de conformer ma vie pour l'embellir. Accueillir à tour de rôle chacun de ces modèles et lui donner l'hospitalité de l'histoire, n'est-ce pas l'équivalent d'un commerce et d'une

liaison intimes ? On peut ainsi contempler leur grandeur et apprécier leurs qualités en prenant dans leur activité, pour arriver à bien les connaître, les traits les plus importants et les plus beaux [...]. Nous, au contraire, par notre commerce avec l'histoire et l'habitude de l'écrire, nous nous rendons capable de recevoir toujours dans notre âme le souvenir des hommes les meilleurs et les plus illustres. Ainsi tout ce que la fréquentation du monde nous présente de vil, de méchant ou de grossier, nous l'écartons et le repoussons en détournant notre pensée bienveillante et digne vers les plus beaux exemples » (PLUTARQUE, *Vie de Paul-Émile*, 1-6).

- 13 Pour évoquer les caractères individuels, Plutarque a émaillé ses *Vies* d'anecdotes, avec de nombreuses histoires croustillantes et même scabreuses. Et pour en faire des stéréotypes humains, il a parfois poussé les parallélismes à l'extrême, si bien que la plupart des historiens ont refusé de suivre son schéma comparatif. Toutefois, les nombreuses similitudes, un peu plus subtiles, entre les vies des artistes telles qu'elles sont décrites par Vasari, Van Mander et leurs successeurs, trahissent le même penchant biographique à faire de chaque vie individuelle la manifestation d'un modèle général, celui de la vie d'artiste, et de chaque individu un grand artiste. Ainsi, de nombreux peintres sont découverts par hasard, leur talent est contrarié par leurs parents, ils échouent dans des activités plus respectables ou plus convenues, leur œuvre se construit au détriment de leur santé, sans qu'ils dorment ni ne mangent, ils sont grossiers avec les clients qui ne les comprennent pas, et ainsi de suite (KRIS, KURZ, [1934] 1979 ; WITTKOWER, 1963).
- 14 La structure biographique qui se généralise à la Renaissance tire également ses racines dans les biographies des saints écrites au Moyen Âge. Des compilations d'écrits sur la vie de plusieurs d'entre eux, comme la *Légende dorée*, présentent des parallèles frappants et divers leitmotivs communs. Le modèle suprême du genre fut la vie de Jésus, telle qu'elle est racontée dans les Évangiles et, spécialement en ce qui concerne son enfance, dans les biographies apocryphes de la Vierge Marie. Les saints, comme les artistes, défient toute attente. À l'instar de Jésus, ils sont souvent d'humble naissance. Leur nature divine se manifeste tôt mais progressivement, et elle n'est pas immédiatement visible, ni acceptée par tous. Leurs œuvres caritatives sont souvent rejetées, et leurs miracles, sujets à controverse, préoccupent les autorités politiques. Beaucoup d'entre eux connaissent une mort aussi violente que celle du Christ, et l'endurent avec la même patience. Leurs corps, ou certaines parties, ont le pouvoir magique de se reconstituer ou de se maintenir en vie après la mort, et leurs sépultures deviennent des lieux de pèlerinage. La vie de certains artistes se prêtait à ce traitement hagiographique, grâce aux constats de prouesses artistiques comparables à des miracles, et de cadavres conservés de façon surnaturelle (EMISON, 2004).
- 15 Les biographies des saints ne s'intéressaient pas particulièrement à ce que nous appellerions aujourd'hui le « caractère », aux traits psychologiques. Par leurs actions, ces individus révèlent leur sainteté, leur relation directe au divin, plutôt que des forces ou des faiblesses fondamentalement humaines. Par contraste, la biographie de la Renaissance prend une nouvelle orientation, laïque et psychologique. Pour servir de modèle viable, que ce soit en bien ou en mal, le sujet doit agir en accord avec son caractère ou sa disposition, que l'on nomme à l'époque « tempérament » ou « humeur », ou bien, pour ceux qui font montre d'un talent inné exceptionnel, avec son « ingegno », l'ancêtre de notre « génie ».

- 16 Comme c'est le cas dans la *Vie des douze Césars* ou dans les *Vies parallèles*, la biographie de la Haute Renaissance était consacrée aux hommes et aux femmes de noble naissance et de haut rang politique ou militaire. Au cours des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, toutefois, des figures qui ont accompli une œuvre intellectuelle ou humaniste deviennent des sujets dignes du genre, comme l'avaient été les orateurs et les poètes dans l'Antiquité. Finalement, les arts visuels s'élevant au niveau des arts libéraux et au même rang que la poésie, les artistes devenaient eux aussi dignes d'avoir leur biographie (KRISTELLER, 1951). Dans ce domaine, les *Vies* de Vasari sont l'une des plus grandes entreprises biographiques du début des temps modernes, et l'ouvrage accéléra la montée en considération des arts visuels, dont elle était également le produit.
- 17 À partir de Vasari, les biographies artistiques fonctionnèrent comme les premiers véhicules de l'histoire de l'art et de sa critique (ALPERS, 1960), à une époque où ces disciplines étaient encore en gestation et mettaient progressivement au point les outils et les équipements modernes que sont les musées, les expositions régulières, les salons et les revues. La caractéristique de la biographie de la Renaissance qui a permis à la vie de l'artiste de s'affirmer comme un véritable genre critique est l'hypothèse que les actes d'une personne se devaient d'être en conformité avec son caractère. Dans le cas des artistes, cette attente se manifeste dans la maxime *ogni dipintore dipinge sè*, « chaque peintre se peint lui-même ». On trouve ce vieil adage dans de nombreux écrits italiens à partir de la fin du ^{xv}^e siècle, et il va rapidement devenir un leitmotiv dans le corpus de la nouvelle littérature sur l'art en Europe. À partir d'un éloge ambigu qui se veut traduire la pensée de Léonard et ses contemporains, se peindre soi-même devint une exigence qui allait de soi pour les peintres les plus ambitieux et que l'on s'attendait à trouver dans les peintures les plus hautement considérées (KEMP, 1976 ; ZÖLLNER, 1992 ; COLE, 2002). On peut dire que de nombreux peintres de la Renaissance se sont constitués par leurs œuvres – par une habileté picturale évidente, des prédilections thématiques flagrantes, des motifs signifiants équivalant à une signature, comme la petite chouette que Herri met de Bles était censé cacher dans tous ses paysages élaborés (VAN MANDER, 1604, fol. 219a). Et même si tous les peintres ne se peignaient pas consciemment, les collectionneurs et les critiques d'art prenaient grand plaisir à identifier les styles et les motifs personnels comme des extensions du moi pictural ; c'est probablement ainsi que Henri gagna son surnom de *Civetta*, « Petite chouette », à cause des collectionneurs qui se lançaient sur la piste de cette ruse, manifestation de soi aussi furtive que celle de cet oiseau.
- 18 Aux Pays-Bas, les vies d'artistes devinrent de véritables instruments critiques tout autant qu'une littérature divertissante. Van Mander encadre ses vies des peintres italiens et néerlandais d'un traité de peinture théorique et critique ainsi que d'une explication d'Ovide à l'usage des peintres (VAN MANDER, 1604). En 1718, Arnold Houbraken reprend explicitement les vies où Van Mander les avait laissées dans son *Grand théâtre des peintres néerlandais* avec des artistes hollandais et flamands du début du ^{xvii}^e siècle. L'histoire biographique de Rembrandt commence réellement avec lui.

Les premières vies : anecdotes biographiques et artistiques

La vie de Rembrandt selon Houbraken

- 19 Le récit de Houbraken sur Rembrandt, très divertissant, comporte toutes les exigences du genre, héritées de Vasari et de Van Mander (HOUBRAKEN, 1718, t. 1, p. 254-273). L'auteur fait un gros effort pour citer avec exactitude les lieux et les dates qui jalonnent la vie du peintre, et il localise certaines œuvres avec précision tout en rapportant de nombreuses anecdotes amusantes. Ses sources sont diverses : témoignages recueillis auprès de personnes ayant connu Rembrandt ou ses élèves, auprès des œuvres et de leurs propriétaires, ainsi que dans les écrits antérieurs sur le peintre. Certains récits brefs ont été publiés au XVII^e siècle et au début du XVIII^e (VON SANDRART, 1675 ; VAN HOOGBSTRATEN, 1678 ; PELS, 1681 ; BALDINUCCI, 1686 ; SLIVE, 1953 ; STRAUSS, VAN DER MEULEN, 1979), mais le livre de Houbraken est la première véritable biographie de Rembrandt. On y trouve explicités la plupart des thèmes qui allaient devenir des leitmotifs dans toute la littérature biographique de l'artiste.
- 20 Les récits de Houbraken sur le peintre enchaînent de nombreuses anecdotes, avec des remarques sur la personnalité des artistes en général et de Rembrandt en particulier. Les histoires portent autant sur l'art pictural que sur la personne et la vie de l'artiste. Bien qu'on puisse leur reprocher d'être des commérages peu dignes de foi, Houbraken les a choisies pour mettre en valeur la nouveauté et les caractéristiques de l'art de Rembrandt.
- 21 Dans la plupart de ces histoires, le peintre apparaît comme un individu fougueux, doté d'un esprit indépendant et original, mais aux manières grossières et intolérant à l'égard de ceux qui entravent ses intérêts artistiques. Plusieurs anecdotes insistent sur son obstination farouche à copier d'après nature. Houbraken illustre ses dires par un exemple : Rembrandt a aménagé une partie de son atelier en alcôves pour permettre à ses élèves de dessiner des modèles féminins nus. L'un d'eux, succombant à la tentation, enlève ses vêtements. De son poste de surveillance, Rembrandt surprend ses paroles : « Nous voilà exactement comme Adam et Ève au Paradis, puisque nous sommes nus tous les deux ». Aussitôt, il frappe à la porte avec son bâton de peintre et s'adresse à eux à voix haute, à leur grande surprise : « Parce que vous êtes nus, vous devez quitter le Paradis », tout en menaçant son élève et le forçant à ouvrir la porte (HOUBRAKEN, 1718, p. 269). Houbraken ajoute que l'élève et son modèle n'eurent que quelques secondes pour récupérer leurs vêtements avant d'être jetés dehors. Cette histoire lie adroitement le fait réel – Rembrandt accordait des espaces privés à ses élèves pour qu'ils dessinent d'après des modèles vivants – et le penchant naturel du peintre à représenter des personnages historiques ou légendaires sans les idéaliser – dans le cas d'Adam et Ève, en pauvres pécheurs ordinaires. L'eau-forte de 1638, où Adam et Eve apparaissent tellement gauches et misérables, a pu fournir la trame de cette histoire.
- 22 La facture de Rembrandt, inhabituelle, toujours visible et encore plus manifeste dans les dernières œuvres, attire de nombreux commentaires. Houbraken se lamente : « ... étant inconstant et facilement attiré par des changements et autres choses, il [Rembrandt] a laissé de nombreuses pièces à demi achevées, dans ses peintures et encore plus dans ses gravures, dans lesquelles les parties achevées nous donnent une

idée de la beauté que nous y aurions trouvée s'il avait fini le tout de sa main, comme il l'avait commencé » (HOUBRAKEN, 1718, p. 258-259).

- 23 Selon Houbraken (et il y a de fortes présomptions que ce soit la vérité), le fini inégal de ses œuvres valut à Rembrandt des difficultés avec ses commanditaires. L'artiste était vraisemblablement très irritable dès que l'on contestait son style : « Pendant de nombreuses années, il a été si occupé à peindre que les clients devaient attendre longtemps leur commande, même s'il travaillait rapidement, particulièrement dans sa dernière période, lorsque ses toiles, vues de près, semblaient avoir été enduites à la truelle. C'est pourquoi, lorsque des gens venaient dans son atelier pour voir son travail de près, il les repoussait en proférant : 'L'odeur de la peinture vous incommoderait'. On raconte également qu'une fois, il aurait peint un portrait si épais, que l'on aurait pu soulever la toile du sol avec le nez. De même, l'on voit des pierres et des perles sur les bijoux et les turbans qui sont tellement en relief qu'on les croirait sculptées et, par ce traitement, ses œuvres apparaissent fortes, même vues de loin » (HOUBRAKEN, 1718, p. 269).
- 24 Houbraken notait que Rembrandt avait délibérément choisi de laisser des œuvres d'une facture inachevée. Alors qu'on lui avait fait une remarque à ce sujet, il aurait répondu : « Une œuvre est achevée quand le maître voit qu'il a fait ce qu'il avait l'intention de faire » (HOUBRAKEN, 1718, p. 259).
- 25 Si Houbraken a remarqué que le style tardif était dû à une exécution rapide nécessitée par la demande écrasante du marché, cela implique que Rembrandt pourrait l'avoir mis au point pour des raisons économiques. Ailleurs, le biographe commente la nouvelle habitude du peintre de faire de multiples tirages de ses gravures, très légèrement différents, et il y voit la preuve de sa sensibilité au marché. Cet encouragement à l'obsession de la collection complète, qui était sans aucun doute un effet de la pratique de Rembrandt, est présenté par Houbraken comme une manipulation de la part de l'artiste et comme un trait ridicule des collectionneurs victimes de la mode : « Cette habitude lui apporta une grande renommée et autant d'avantages financiers, particulièrement par l'astuce d'effectuer un changement mineur, de petites additions qu'il apportait à ses estampes et qui lui permettaient de les vendre une deuxième fois. La demande était si grande et si forte à cette époque que les gens n'étaient pas de véritables connaisseurs s'ils ne possédaient pas la petite Junon avec ou sans sa couronne, le petit Joseph au visage blanc ou au visage brun, et autres choses du même ordre. Vrai ! La *Femme près du poêle*, bien que l'une de ses estampes mineures, chaque état devait la montrer avec ou sans bonnet blanc, avec ou sans la clé du poêle » (HOUBRAKEN, 1718, p. 271).
- 26 Le côté « grippe-sou » de Rembrandt est attesté par une autre anecdote : ses élèves avaient peint des pièces de monnaie sur le sol et l'avaient dupé, le surprenant dans une position embarrassante, le nez dessus (HOUBRAKEN, 1718, p. 272). En plus de confirmer le caractère vénal de l'artiste – ce qui, note Houbraken, ne lui a pas pour autant apporté la réussite financière – l'histoire attire l'attention sur l'amour que le maître et ses élèves portaient à la peinture illusionniste des métaux. Cet aspect fut une innovation incontestable dans l'art de Rembrandt dès le début de sa carrière, comme en témoignent précisément les trente pièces représentées sur le sol dans *Judas rapportant au Grand Prêtre le prix de sa trahison* (1629, Royaume-Uni, collection privée).
- 27 Le style familier, la vivacité du récit et les anecdotes hautes en couleur de la biographie de Houbraken reflètent la nature de l'art rembranesque, puisqu'il appartient désormais

au biographe de peindre le peintre se peignant lui-même. Si la volonté d'harmoniser le style de l'écriture avec celui de la peinture n'est sensible ni dans les *Vite* de Vasari, ni dans celles de Van Mander – d'ailleurs, en matière d'art, leurs descriptions s'avèrent étonnamment homogènes de style, de langage et de ton –, cette volonté existe chez Houbraken et, dans un bon nombre de ses biographies, elle crée une atmosphère qui s'apparente à celle des romans du début du XVIII^e siècle. La vie du peintre de genre satirique Jan Steen, racontée comme une farce, en est un bon exemple. Dans un style descriptif alerte, joyeux et plein d'un vocabulaire familier, le récit est conduit sur un mode de représentation théâtrale, en une suite de petites scènes qui évoque une comédie ou le contenu d'un recueil de farces, genre extrêmement populaire à l'époque (CHAPMAN, 1993 ; WESTERMANN, 1997, ch. 3). Pour Govert Flinck, l'un des élèves formés par Rembrandt, un homologue qui connaît une grande réussite sociale, Houbraken privilégie un style d'écriture raffiné et un ton de profonde gravité. La netteté des surfaces lisses de Gérard Dou lui inspire des récits sur la méticulosité et le caractère obsessionnel du peintre. Pour les artistes qu'il connaît peu, il s'en tient à une description sèche et impartiale. Au début du XIX^e siècle, c'est le genre romanesque arrivé à maturité qui sera le dépositaire d'une telle prose évocatrice, et la biographie d'artiste imitera ses divers styles pendant une bonne partie du XX^e siècle.

- 28 Bien que le Rembrandt de Houbraken nous soit présenté comme un original, un individualiste désagréable et grossier, ce n'est pas une figure tragique. C'est un artiste couronné de succès, tellement demandé qu'il peut se permettre d'être mal considéré. Dépourvu d'ambition sociale, il préfère dîner simplement de harengs, de fromage et de pain, recherche surtout la compagnie des gens de basse condition et des artistes. « Pour me remonter le moral », aurait-il dit, « ce n'est pas d'honneurs dont j'ai besoin, mais de liberté »⁴. Houbraken, même s'il n'approuve pas la personnalité « mal dégrossie » de Rembrandt, rapporte malgré tout cette sentence qu'il trouve digne de Balthasar Gratian, auteur très prisé de manuels de savoir-vivre (HOUBRAKEN, 1718, p. 272-273).

Suiveurs français, de Descamps à Gersaint

- 29 En 1753, Jean-Baptiste Descamps, le premier biographe français des artistes néerlandais, accepte le Rembrandt de Houbraken et résume le peintre d'une formule lapidaire : « Il n'aimait que sa liberté, la peinture et l'argent » (Descamps, 1753). L'admiration, même à contre-cœur, de Houbraken et de Descamps pour un Rembrandt se consacrant à sa vocation artistique et négligeant la reconnaissance sociale restera un sentiment très peu répandu, jusqu'à ce que l'époque romantique ne commence à encenser l'artiste.
- 30 Dans sa *Vie de Rembrandt*, Descamps reprend les leitmotifs de Houbraken comme le feront toutes les biographies jusqu'à ce que les recherches sur la vie du peintre mettent au jour les archives au XIX^e siècle. À partir de la fin du XVII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, la plupart des écrits sur Rembrandt furent plus superficiels, mais cependant présentés plutôt comme une critique d'art que comme une réelle biographie. La critique rembranesque fut incorporée à des traités de peinture ou bien s'infiltra par bribes dans les articles des nouveaux catalogues destinés aux ventes publiques et aux collectionneurs. Tout en s'intéressant aux exceptionnelles qualités artistiques du peintre, ces écrits critiques introduisirent de nouvelles anecdotes biographiques et c'est à cette époque que certaines histoires les plus célèbres concernant Rembrandt

entrèrent dans l'historiographie. Roger de Piles décrit la représentation illusionniste exceptionnelle d'une jeune fille accoudée à une fenêtre, qu'il avait achetée dans les années 1690 (sans doute la toile de 1645 de la Dulwich Picture Gallery), en affirmant que Rembrandt avait placé la toile dans l'encadrement d'une fenêtre, face à la rue, et avait trompé tous les passants, qui avaient cru voir une personne vivante (PILES, 1708). Dans son catalogue raisonné de l'œuvre gravé (1751), Gersaint raconte une autre anecdote : l'épouse du peintre aurait encouragé Rembrandt à quitter la ville en secret pour un certain temps, assez longtemps pour qu'elle puisse répandre la rumeur de sa mort et ainsi faire monter les prix de ses œuvres. Gersaint s'interroge sur la véracité de cette légende, mais il faut dire qu'elle s'accorde bien avec une série de rumeurs antérieures insinuant que Rembrandt avait tout essayé pour augmenter la valeur marchande des gravures – les siennes et celles des autres, que ce soit pour son intérêt ou pour la noblesse de son art². La différenciation extrême, sans précédent, des différents états de ses estampes, déjà signalée par Houbraken, était l'une des pratiques utilisée dans ce but, et les estampes étaient bien sûr le principal intérêt de l'artiste pour Gersaint.

- 31 Gersaint a ajouté plusieurs autres histoires au répertoire rembranesque. Selon lui, l'artiste emportait toujours des planches à la campagne pour pouvoir capter la nature de façon vivante dans ses estampes de paysage – supposition à laquelle il y a tout lieu de ne pas adhérer, mais qui évoque bien la fraîcheur et l'aspect parfois inachevé des scènes d'extérieur de Rembrandt. Gersaint illustre sa suggestion par l'histoire de la création du *Pont de Six*, qui représenterait une vue prise de la demeure de campagne de Jan Six, ami et protecteur de l'artiste à cette époque. Un jour où Rembrandt avait été convié à déjeuner, la moutarde vint à manquer. Six envoya une servante en acheter à Amsterdam et mit Rembrandt au défi de se mettre à la fenêtre et d'achever la vue avant son retour. Le *Pont de Six* est peut-être l'estampe la plus esquissée de toute sa production.
- 32 Un tel usage de l'anecdote biographique pour tenir lieu de description d'une œuvre peut aujourd'hui sembler un mode de critique d'art curieux ou naïf. Cette tendance part de l'idée que les peintres se peignent eux-mêmes, mais elle a pu également être renforcée par le besoin de donner une idée visuelle aux lecteurs, à une époque où la plupart des livres d'art et des catalogues de vente n'étaient pas illustrés (HASKELL, 1987). Les livres renfermaient parfois des portraits des artistes, souvent reproduits à partir de peintures ou d'autres estampes, et parfois des colonnes d'illustrations de préceptes techniques, mais ils reproduisaient rarement les œuvres analysées dans le texte. Même le *Geschichte der Kunst der Alterthums* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, la première monographie se qualifiant elle-même d'histoire de l'art, ne présentait çà et là que quelques gravures, dans un style linéaire qui révélait peu de chose de la facture ou de la tridimensionnalité des sculptures ou des vases antiques décrits dans le texte. Des catalogues d'importants cabinets de peintures, avec de luxueuses illustrations, commencèrent à apparaître au XVIII^e siècle. L'aspect lisse et scintillant de leurs gravures, estampes et aquarelles convenait parfaitement aux surfaces lumineuses et réfléchissantes des peintres favoris des collectionneurs, tels que Gerard ter Boch, Gabriel Metsu et Philips Wouwerman (LE BRUN, 1792-96 ; BANN, 2001). En revanche, ces techniques desservaient l'art de Rembrandt et de ses élèves, fait de la superposition d'épaisses couches de couleur. Jusqu'à ce que la lithographie, la photographie et la photogravure deviennent les techniques de reproduction communes au XIX^e siècle, l'art

de Rembrandt resta surtout connu à travers ses eaux-fortes, et l'artiste était célèbre précisément en raison de son énorme production d'estampes.

- 33 Avant le XIX^e siècle, la renommée de Rembrandt ne fut égalée que par celle des peintres ayant des œuvres accrochées dans les lieux publics comme les églises ou les bâtiments officiels, dont les tableaux étaient reproduits par des graveurs talentueux, dont les ateliers produisaient de nombreuses copies, ou bien qui avaient été récompensés par les académies nationales nouvellement créées. Michel-Ange, Raphaël, Titien, Dürer, Bruegel, Rubens et Poussin ont bénéficié de quelques-unes ou de toutes ces conditions. Mais des artistes tels que Vermeer et même le prolifique Frans Hals, parce qu'ils ne répondent pas à ces critères, semblent avoir été négligés, voire oubliés, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, quand la photographie et les voyages facilités par le chemin de fer permirent aux experts leur redécouverte.
- 34 Le catalogue de Gersaint et sa version complétée éditée par Adam Bartsch (1797) consolidèrent la réputation de Rembrandt en tant que graveur d'exception, mais ils ne dissipèrent pas les sujets de controverse soulevés par son art et sa vie (BARTSCH, 1797). Comme Houbraken, la plupart des critiques firent l'amalgame entre sa réputation de personne irritable et son style affirmé. Les premiers balbutiements de cette critique sont apparus très tôt après sa mort en 1669, dans les écrits de Joachim Sandrart (1675), Samuel van Hoogstraten (1678), Andries Pels (1681) et Filippo Baldinucci (1686). Sandrart regrette que les peintures de Rembrandt comportent trois marques de fabrique qui étaient en désaccord avec la composition et le traitement au goût du jour après 1650 : les clairs-obscur brutaux, qui dérangent déjà Samuel van Hoogstraten dans *La ronde de Nuit* (1642, Rijksmuseum, Amsterdam) ; la facture empâtée, que Gérard de Lairese (1707) avait comparée à des excréments coulant sur la toile ; enfin, l'attachement excessif à la nature qui, d'après Pels et Lairese, entraînait Rembrandt à aggraver ses erreurs et à négliger les enseignements de la forme antique. Pour Lairese, la modernité maladroite de Rembrandt le plaçait dans un monde à part de celui des artistes inspirés par les canons de la forme antique. L'attitude rebelle du peintre envers ses clients et son mépris relatif de la richesse et du statut social étaient mis sur le même plan que son art fruste et non classique.

Les biographies de Rembrandt au XIX^e siècle

- 35 Les critiques d'art de l'époque romantique perpétuèrent joyeusement la vision bien ancrée d'un Rembrandt farouchement indépendant et même arrogant. Son refus catégorique de composer avec les princes et les mécènes, dans l'art comme dans la vie, devint une vertu, à une époque où les artistes étaient censés vivre uniquement pour leur art et non pour leur aisance sociale. Des peintres pleins de fougue comme Eugène Delacroix, ou très conscients de leur image, comme le réaliste Courbet, virent en Rembrandt le modèle de l'artiste moins attaché à sa vie qu'à la valeur transhistorique de son art (bien que la teneur anti-bourgeoise de sa prétendue conduite ait probablement soutenu son crédit artistique). Sous cet aspect, la réception de Rembrandt en France commença à diverger de celle des Pays-Bas, où la réhabilitation biographique devint prioritaire, presque indépendamment de la signification de son art (MCQUEEN, 2003).

Recherches historiques pour la vie d'un artiste national

- 36 L'effort des Hollandais pour asseoir la vie de Rembrandt sur des faits bien documentés participait de mouvements historiques plus larges. Au XIX^e siècle en Europe, l'art et les artistes deviennent des enjeux fondamentaux pour les politiques culturelles des États nouveaux ou reconstitués qui cherchaient à identifier et à promouvoir des héros culturels emblématiques de leurs histoires nationales. Ces projets de légitimation étaient inextricablement liés à l'évolution de l'histoire vers une discipline dont la vocation était de découvrir un véritable passé unitaire et d'être une entreprise au service de la nation. Ces desseins en apparence disproportionnés, incarnés respectivement de la façon la plus convaincante par l'historien Leopold von Ranke et le philosophe Friedrich Hegel, pouvaient fonctionner solidairement, comme le démontre la réécriture de Rembrandt par les Hollandais entre 1850 et 1900.
- 37 Pour les historiens hollandais de l'époque, Rembrandt a dû paraître à la fois le plus évident et le plus improbable des artistes capables de tenir le rôle de *genius nationis*. La sincérité de sa vocation artistique et sa prééminence n'avaient jamais été mises en doute, même si son art souleva autant de colère que d'admiration. Aucun autre artiste hollandais ne pouvait rivaliser avec sa renommée internationale, même si d'autres avaient pu bénéficier de protecteurs de rang plus élevé ou de rémunérations plus élevées. Mais que faire de sa personnalité mal dégrossie, colérique et vénale ? Méfiants vis à vis du caractère anecdotique de l'historiographie sous l'Ancien Régime, des antiquaires et des artistes hollandais firent grand cas des archives qui n'avaient pas intéressé leurs prédécesseurs. Dans les archives municipales et notariales d'Amsterdam, ils allaient à la rencontre de Rembrandt en espérant prouver qu'il avait été un bon citoyen et un guide culturel pour les Hollandais, comme Rubens pouvait se vanter de l'être pour les Belges. La comparaison était dans l'esprit des intellectuels de l'époque : en 1830, la Belgique s'était finalement constituée en un État indépendant séparé des Pays-Bas. Si la sécession fut relativement pacifique, la perte des territoires provoqua une crise de confiance parmi les intellectuels, comme au sein du gouvernement hollandais et chez les citoyens dans leur ensemble. La nouvelle Belgique ne tarda pas à élever Rubens au plus haut rang culturel, et sa statue en bronze fut dévoilée à Anvers en 1840. Rembrandt dut attendre jusqu'en 1856 pour avoir la sienne – et le budget alloué par Amsterdam ne put lui offrir qu'une statue en fonte et non en bronze.
- 38 Il serait faux de dire que l'effort de la Hollande pour réunir une documentation sérieuse sur Rembrandt n'obéissait qu'à des intérêts nationalistes³. La nécessité d'obtenir de nouvelles informations se faisait intensément sentir dans les nouveaux musées et sur le marché de l'art international qui encourageaient une connaissance scientifique et des études historiques sur l'art. En effet le premier catalogue de peintures de Rembrandt fut publié en 1836 par un marchand anglais, John Smith, préfacé par un court texte qui contenait une biographie et une analyse des œuvres, de longueur égale (SMITH, 1836). Le catalogue comportait 640 tableaux, que Smith n'avait pas vus pour la plupart, et dont beaucoup étaient des doubles, un petit nombre de dessins et la liste complète des estampes. Fait étonnant, l'auteur publiait une traduction anglaise de l'inventaire des biens de Rembrandt confisqués lors de sa faillite en 1656, et confirmait donc ainsi l'insolvabilité de l'artiste.

L'honnêteté par les archives : les biographies de Scheltema et Kollof

- 39 Malgré ces incursions dans les archives, l'élaboration d'une histoire de l'art hollandais sérieusement documentée fut lente. Le catalogue général du Louvre publié en 1853 déplore l'insignifiance des catalogues des musées hollandais, dépourvus de véritables informations biographiques, d'indications précises sur la provenance des œuvres et d'attributions soigneusement justifiées. L'appel semble avoir été entendu car, en 1853, Pierre Scheltema, premier archiviste officiel à Amsterdam, donne une conférence sur ses découvertes au sujet de Rembrandt, dans laquelle il commence à détruire l'image du génie incontrôlable (SCHELTEMA, 1853) : Saskia van Uylenburgh, l'épouse du peintre, venait d'une grande famille fortunée ; Rembrandt avait épousé ses dernières maîtresses (ce qui était faux) et il avait eu comme protecteurs importants le prince Frederick Hendrick, son secrétaire Constantijn Huygens, et des membres du conseil d'Amsterdam comme Jan Six (ce qui était vrai). La récente découverte de sa faillite exigeait réparation. L'historien hollandais E. J. Potgieter avait interprété la vente forcée des biens du peintre comme une preuve que les magistrats d'Amsterdam n'avaient pas réussi à soutenir un artiste dont ils ne pouvaient comprendre la grandeur : « Quelle différence avec le destin de Rubens, le ministre des princes, à Anvers, ou avec celui de Van Dyck, le favori de Charles I^{er}, à Londres ! N'est-il pas quelque peu réconfortant de penser que Rembrandt est aussi immortel qu'eux ? » (POTGIETER, 1836, p. 14). Scheltema au contraire impute la faillite de Rembrandt à des conditions économiques défavorables à Amsterdam et dans toute la Hollande, plutôt que de miser sur l'incapacité du peintre à plaire aux dirigeants d'Amsterdam.
- 40 En 1854, Eduard Kollof suit l'exemple de Scheltema en défendant coûte que coûte l'image d'un personnage moral dans un très long essai qui peut être considéré comme la première monographie érudite sur Rembrandt (KOLLOFF, 1854). En s'appuyant sur des données d'archives, un bilan critique des écrits et une étude de nombreuses peintures et estampes, Kolloff réalisait la matrice d'une biographie critique approfondie, débarrassée de la plupart des anecdotes, ainsi qu'un exposé digne de foi et visuellement bien conçu sur l'art de Rembrandt. Poursuivant le travail de Smith, la monographie de Kolloff est un exemple du nouveau mode d'écriture savante sur l'art, qui sépare soigneusement la chronique de la vie de l'interprétation des œuvres. Radicalement différente des efforts d'intégration de Houbraken ou de Gersaint, chez qui la vie illumine l'œuvre et l'œuvre exprime la vie, la vie sociale et biologique est maintenant séparée de la production artistique. Toutefois, des écrivains comme Kolloff ont minutieusement étudié les documents d'archives afin d'expliquer l'extraordinaire réussite artistique de Rembrandt. Là où, au XVIII^e siècle, l'art non conventionnel avait produit une biographie excentrique, pittoresque et parfois de mauvais goût, la vision d'un Rembrandt philosophe réclamait désormais un artiste équilibré, profond, recherchant la vérité.

Vosmaer et le temps des biographies-monuments

- 41 Cet artiste fut rendu à la nation en 1868 par Carel Vosmaer, dans son monumental *Rembrandt Harmens van Rijn : sa vie et ses œuvres* (VOSMAER, 1868). Pour ce dernier, les recherches d'archives sur la vie de l'artiste constituaient des bases solides pour appréhender la qualité spirituelle de son art. Par de multiples aspects, la biographie de

Vosmaer est celle que nous accepterions comme moderne, différente dans ses priorités mais non dans ses ambitions, des récentes publications de Gary Schwartz ou de Simon Schama (SCHWARTZ, 1984 ; 2000 ; SCHAMA, 1999). Son but est d'être exhaustive. Le moindre détail de la vie de Rembrandt, de sa famille et de son environnement social est passé en revue, et chaque peinture connue est analysée. Vosmaer a pris soin de maintenir la distinction entre la vie documentée et l'interprétation des œuvres, alternant les chapitres biographiques et les chapitres sur les œuvres dans une stricte chronologie. Rembrandt en ressort comme « le peintre de la vie et de l'âme humaine ». La grande attention qu'il porte au monde réel ordinaire, dans toute son insignifiance et sa banalité, est le garant de sa compréhension de l'âme. Il est à la fois l'artiste hollandais par excellence et universellement grand : un homme complet. Comme le note l'un des premiers critiques : « Nous assistons, pour ainsi dire, à la naissance du grand homme » (DE STUERS, 1870).

- 42 L'approche révisionniste de Vosmaer caractérise les écrits sur Rembrandt dans la suite du XIX^e siècle. Le peintre devint ainsi un artiste tragique qui continua à suivre sa vocation artistique malgré la perte de ses femmes, ses enfants, ses biens et sa renommée (bien que de tels événements de la vie aient été assez habituels au XVII^e siècle). La plupart des biographies, érudites ou grand public, présentèrent les infortunes du peintre comme des incitations à privilégier la lecture psychologique et l'indépendance de l'artiste. Les auteurs continuèrent le plus souvent à glisser sur les faux pas sociaux et financiers. Lorsqu'une information officielle venait confirmer les rumeurs malveillantes, comme ce fut le cas en 1899 lorsque fut publiée la preuve que Rembrandt avait fait une demande d'incarcération dans une maison de correction pour sa maîtresse Geertje Dircx, l'information était soigneusement réinterprétée ou bien dissimulée au public (DUDOK VAN HEEL, 1991). La dissonance entre l'art fondamentalement humain, « miroir de l'âme », de Rembrandt et la personnalité difficile de l'artiste devint la dernière preuve de son talent artistique consommé.
- 43 À cette époque, c'est le prétendu rejet de *La ronde de nuit* par ses commanditaires qui accapare l'intérêt des auteurs⁸. Dans la biographie monumentale d'Émile Michel parue en 1893, cet événement, contemporain de la mort de Saskia en 1642, marque un tournant dans la carrière du peintre. C'est ce qui précipite la chute financière et sociale de l'artiste tout en le conduisant vers un art encore plus intériorisé. Bien que rudimentaire dans son argumentation, le récit de Michel a influencé la structure des « vies » de Rembrandt jusqu'à nos jours, à la fois en raison de la place qu'il accorde à *La ronde de nuit* et de son jugement sans appel de l'indépendance forcée du peintre : « Il n'est pas d'artiste qui, avec un pareil abandon, ait mis dans ses ouvrages la confiance de ses pensées, de ses joies, de ses amours et de ses peines ; il n'en est pas qui se soit montré plus à découvert, avec le douloureux contraste de son génie si puissant et de cette nature d'enfant incapable de se conduire, n'ayant de volonté que pour le travail, gardant jusqu'au bout, à travers les épreuves les plus cruelles et les plus méritées, cet amour ardent pour son art, devant lequel tout devait céder et qui domine son existence entière » (MICHEL, 1893, p. 543-544).
- 44 Même la monographie méticuleuse et documentée de Paul Crenshaw sur la faillite de Rembrandt rejoint les conclusions de Michel pour affirmer que les déboires financiers – que Crenshaw attribue partiellement, de façon convaincante, aux agissements douteux du peintre sur le plan légal et moral – sont nécessairement proportionnels à la consécration sans réserve à son art : « Rembrandt a créé, mené ses affaires et vécu sa

vie plus ou moins selon les mêmes principes – ou selon l'absence de principes – avant, pendant et après sa ruine. Cette même dérogation aux normes qui lui causa des ennuis en tant que citoyen renforça paradoxalement sa prééminence en tant qu'artiste » (CRENSHAW, 2006, p. 16). Et encore : « Les mêmes traits de caractère qui lui ont causé des ennuis lui ont en même temps permis de persévérer, jusqu'à la gloire éternelle. L'héritage de Rembrandt est bien sûr son art, et son art a peu souffert – en fait, beaucoup diraient qu'il s'est épanoui – parce que, pendant tout le bouleversement occasionné par la faillite, Rembrandt a conservé une suprême indépendance dans son domaine artistique » (CRENSHAW, 2006, p. 257).

Le tournant historiographique de 1900

- 45 Tandis que la vie de Rembrandt se récrivait sur un mode tragique, les études des connaisseurs et les recherches des historiens dans les archives, en apparence dépassionnées, gagnaient une nouvelle dimension scientifique. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle en Europe, les études rembranesques contribuèrent de façon disproportionnée au développement scientifique et institutionnel de l'histoire de l'art en tant que discipline. La photographie et le chemin de fer apportaient maintenant un panorama complet qui permettait de comparer la vie et l'œuvre d'un artiste. Wilhelm von Bode et Abraham Bredius, deux figures dominantes dans le développement de l'histoire de l'art, respectivement en Allemagne et aux Pays-Bas, ont consacré leurs carrières à la reconstitution de Rembrandt⁴. Directeur du musée de Berlin, Bode avait une connaissance inégalée des collections muséales et privées en Allemagne et à l'étranger. Bredius mit à profit sa position de premier administrateur du Mauritshuis, ainsi que son statut d'autorité culturelle de premier plan aux Pays-Bas pour en tirer les mêmes avantages, c'est-à-dire avoir un accès privilégié aux tableaux et aux archives. Les efforts de Bode et de Bredius, ainsi que ceux d'autres experts de même sensibilité, tel Cornelis Hofstede de Groot, furent stimulés par l'intérêt qu'ils portaient à l'art de Rembrandt plutôt qu'à sa vie. Bredius et Hofstede de Groot firent des découvertes fondamentales dans les archives, mais, contrairement aux chercheurs précédents, ils les mirent au service de la compréhension de l'œuvre. Aux alentours de 1900, la réhabilitation de la vie de Rembrandt était une préoccupation secondaire. Il est révélateur que leurs recherches aient produit des catalogues exhaustifs et des publications documentaires précises, mais pas de biographies narratives (BODE, HOFSTEDE DE GROOT, 1897-1905 ; HOFSTEDE DE GROOT, 1906 ; BREDIUS, 1935).
- 46 En 1906, année du trois-centième anniversaire de la naissance de Rembrandt, le rêve positiviste d'écrire l'histoire objective de la vie et l'œuvre du peintre semblait pouvoir se réaliser, et les nombreuses publications parues autour de cette année-là semblent le confirmer. Elles incluaient la mise au point définitive du monumental catalogue de peintures par Bode, la publication complète de la plupart des documents disponibles annotés par Hofstede de Groot, et une nouvelle biographie sous la direction de Jan Veth qui intégrait les données archivistiques, et plusieurs notes de moindre importance destinées à un lectorat plus vaste.
- 47 Par la suite, l'historiographie de Rembrandt montre clairement que, dans l'histoire de l'art, l'écart s'est fait de plus en plus grand entre une littérature scientifique toujours plus focalisée sur des œuvres et des problèmes spécifiques, et un mode de biographie synthétique qui a en même temps réuni l'homme et l'artiste. Les catalogues de Bode,

Bredius et Hofstede de Groot (pour les peintures), de Bartsch (pour les estampes) ainsi que la publication des archives sur Rembrandt par Hofstede de Groot deviennent la base des études détaillées sur le style, les techniques, les commanditaires, les élèves et les thèmes du peintre. Ce type d'études arborant un ton impartial, un appareil scientifique soucieux du détail et une volonté d'éviter tout jugement critique, eut du mal à trouver sa place aux côtés des biographies qui s'appliquaient à évoquer les mérites esthétiques de Rembrandt. Bien que des biographes comme Jan Veth et Frederik Schmidt-Degener aient été informés des derniers résultats de la recherche rembranesque, leur insistance sur l'engagement de Rembrandt dans son art, proche de la modernité, semblait plaider en faveur d'une compréhension esthétique et de la capacité du genre biographique à la mettre en valeur. Dans leurs ouvrages, la tragédie personnelle et l'insouciance sociale sont toujours les pré-requis ou les corollaires de la grandeur artistique (VETH, 1906 ; SCHMIDT-DEGENER, 1950). L'intérêt que Schmidt-Degener porte à Rembrandt est celui d'un historien de la peinture moderne. Conservateur au Rijksmuseum, il installe la collection des peintures néerlandaises comme une histoire du style, sur des plans d'un blanc immaculé. Dans le catalogue de l'exposition Rembrandt de 1932, il plaide la cause de l'artiste comme étant le peintre *medium-specific*, autrement dit de la matérialité du médium, de la peinture pure, et d'une grande finesse psychologique, donc moderne : « Avec le triple talent de dessinateur, de graveur et de peintre, Rembrandt a créé trois mondes séparés, chacun indépendant et autonome. Chacun contient un commentaire sur les autres, chacun est gouverné par un impératif, et chacun révèle le maître dans sa quasi entièreté. Jusqu'à 1642, il a travaillé à la manière baroque. Après cette date, il y eut un renouveau stylistique et il est allé de plus en plus dans la direction opposée. Les apparences extérieures sont devenues moins importantes pour lui que l'être profond. Le public s'était détaché de lui et ne le comprenait plus » (*Rembrandt*, 1932). Mais l'interprétation romantique de Schmidt-Degener ne fut jamais totalement acceptée par les chercheurs qui travaillaient exclusivement sur Rembrandt. La monographie qui allait s'en approcher le plus en retraçant l'évolution intérieure de l'art de Rembrandt allait être la biographie de Jacob Rosenberg, publiée en 1948 (ROSENBERG, 1948).

Au xx^e siècle : science et biographie

- 48 Le type de biographie narrative apparaissait déphasé par rapport à l'arrivée des études rembranesques spécialisées. L'accumulation d'un savoir local et scientifique sur l'œuvre provoqua le déclin de l'intérêt que les chercheurs portaient à la place transhistorique de Rembrandt dans l'histoire de l'art, ainsi qu'un refus de croire à l'articulation entre la vie et l'art. Peut-être pour compenser ce manque, Rembrandt devint le sujet favori du genre de biographie moderne destinée au grand public : l'histoire des grandes figures historiques racontée sur le mode romanesque, « la vie romancée ». La plus fameuse concernant Rembrandt est *R.v.R. : The Life and Times of Rembrandt van Rijn*, publiée en 1930 par Hendrik Willem Van Loon, émigré Hollandais aux États-Unis (VAN LOON, 1930). Van Loon mit en avant la soi-disant véracité de sa biographie en se présentant comme un descendant du médecin qui s'était occupé de Rembrandt durant les dernières années de sa vie. On peut toujours trouver cet énorme roman au rayon « occasions » de n'importe quelle librairie, particulièrement aux États-Unis, où il a fourni les grandes lignes et les détails du scénario du *Rembrandt*

d'Alexander Korda, sorti en 1936. De toutes les biographies filmées de Rembrandt, celle-ci est certainement la plus attachante ; Charles Laughton s'y produit en innocent savant, en homme profond, dont la chance tourne lors de la mort de Saskia et de l'échec de *La ronde de nuit*. Dans le livre comme dans le film, la foule de bourgeois auto-satisfaits hurlant sa désapprobation lors de la présentation de cette œuvre devient le garant du véritable talent artistique.

Après 1945 : vers des approches analytiques

- 49 Après la Seconde Guerre mondiale, les nouveaux protocoles établissant l'histoire de l'art comme une science exacte divisèrent encore plus les spécialistes de Rembrandt. Les études présentées par le biais de la narration psychologique chère au XIX^e siècle cédèrent la place aux méthodes analytiques sophistiquées. Ces approches cherchaient explicitement à faire oublier les fictions publiées sur le peintre à l'époque romantique en rétablissant les faits, que ce soit dans sa biographie, sur son style, sa technique, son atelier, sa clientèle ou ses prédilections thématiques. Chaque étude de ce genre avait tendance à accentuer un aspect de Rembrandt au détriment des autres, et toutes se montraient méfiantes quant à la possibilité de décrire l'homme dans sa totalité. La rétrospective du Rijksmuseum en 1956, à l'occasion du 350^e anniversaire de la naissance du peintre, donna la preuve de cet éclatement latent de la recherche. L'exposition proposait trois catalogues différents consacrés aux peintures, dessins et estampes, matérialisant ainsi la volonté expresse de Schmidt-Degener de distinguer les différents moyens d'expression conçus comme autant de défis par l'artiste. Et plutôt que de proposer un essai englobant la vie et l'œuvre, chaque ouvrage contenait une rapide introduction sur le travail de Rembrandt dans chaque technique, ainsi que de brèves notices éclairant tel aspect matériel ou tel détail iconographique, plutôt que l'évocation globale de l'effet produit par une œuvre.
- 50 L'orientation de la recherche sur Rembrandt s'est poursuivie de la même façon jusqu'à nos jours, même si on a pu constater une certaine résistance. Les énormes efforts de catalogage du Rembrandt Research Project ont apporté des aperçus sans précédent sur les techniques de peinture et les pratiques d'atelier du maître, même s'ils n'ont pas été capables de produire le corpus définitif des peintures autographes, dont c'était pourtant la finalité en 1969 (*Corpus*, 1982-2005). Certaines des interprétations les plus passionnantes sont le fait de Ernst van de Wetering, le chercheur le plus assidu à ce projet depuis son commencement, et qui en a maintenant pris la direction (VAN DE WETERING, 1997). Cet ouvrage constitue à son tour un recueil d'articles définitifs sur les aspects créatifs et techniques d'une personnalité, plutôt que la tentative de resituer par le texte la place de l'artiste à l'intérieur de l'histoire de l'art ou de la tradition culturelle dont il est issu. En 1991-1992, les résultats du Rembrandt Research Project et des recherches récentes dans les archives constituèrent l'armature d'une vaste exposition présentée à Berlin, Amsterdam et Londres, à chaque fois selon un schéma identique : dans la présentation l'accent était mis sur les attributions des œuvres à Rembrandt et à ses élèves qui occupaient des chapitres distincts dans les deux catalogues (l'un sur les peintures, l'autre sur les œuvres sur papier). Le catalogue dans ses textes introductifs se gardait de présenter le détail d'une « vie-et-œuvre » synthétique de l'artiste (*Rembrandt. The Master and His Workshop*, 1991).

- 51 L'orientation du Rembrandt Research Project sur la technique de Rembrandt est devenue la norme pour les catalogues des peintures et des gravures de l'artiste, désormais mieux comprises dans leur matérialité que presque toutes les représentations du début de la période moderne (*Art in the Making*, 1988 ; HINTERDING, 2001, 2006). Les études iconographiques de Christian Tümpel sont exemplaires pour la compréhension approfondie de ce que Rembrandt doit à la tradition artistique (TÜMPEL, 1968 ; 1971 ; 1986). La publication de documents par Hofstede de Groot en 1906 a été complétée et supplantée par les investigations dans les archives de nombreux spécialistes aux travaux novateurs (STRAUSS, VAN DER MEULEN, 1979 ; DUDOK VAN HEEL, 1991). Nous savons tout maintenant de la famille, des amis et des ennemis de Rembrandt, de ses stratagèmes et de ses connaissances, du montant de ses biens véritables et de ses collections. Et pourtant, comme le font parfois remarquer des comptes rendus critiques de ces publications, des études comparatives détaillées peuvent assécher le plaisir et la saveur originale de l'art de Rembrandt. Cela peut nous faire perdre de vue les raisons pour lesquelles son art est un sujet d'étude qui occupe tellement notre attention, et pourquoi il suscite une fascination à ce point inébranlable, à la fois comme un art du passé et comme un art foncièrement actuel. Des tentatives réitérées pour répondre à ces questions ont été faites de l'extérieur, en dehors de l'histoire de l'art. Mieke Bal a essayé de retrouver la charge psychanalytique que l'œuvre de Rembrandt présentait à ses spectateurs (d'alors et spécialement d'aujourd'hui), et Harry Berger Jr. a interrogé l'inquiétante étrangeté des représentations du maître (BAL, 1991 ; BERGER, 2000). Cependant, plus intéressées par une phénoménologie critique que par une étude historique fouillée, de telles investigations ont eu peu de résonance chez les spécialistes de Rembrandt.

Biographie ou monographie ?

- 52 Il existe quelques monographies qui font exception à cet état des études rembranesques, et elles se sont multipliées ces derniers temps, les disciplines historiques ayant encouragé un retour à la biographie. Mais bien avant déjà, les études de Julius Held avaient retourné la tendance. Entre 1948 et 1970, après avoir quitté Berlin en 1934 pour émigrer aux États-Unis, il écrivit cinq essais d'une grande portée sur des œuvres particulières et des thèmes abordés par Rembrandt. Avec un mélange de rigueur historique et de reconstruction inventive, ces textes exposent en détail comment le peintre a transformé un matériau visuel, historique et littéraire complexe en une œuvre singulière. Fait étonnant, Held était ouvert à la possibilité d'une motivation psychologique, discréditée à son époque, et à la façon dont elle pouvait avoir influé sur la réalisation d'une œuvre d'art. Bien que sceptique à propos de la psychanalyse, il a montré comment Rembrandt avait pu grâce à son art venir à bout de difficultés concernant son identité personnelle et professionnelle. Ses études sur l'*Aristote* (New York, The Metropolitan Museum), ainsi que sur l'intérêt que Rembrandt portait à l'aveugle Tobie, continuent d'en imposer parce qu'elles ont accompli une réintégration plausible de la vie et de l'œuvre. Held fait montre du même sens de la narration que Houbraken, tout en corrigeant ses excès d'enthousiasme par des procédés de discours savants. Il est révélateur toutefois qu'il n'ait jamais écrit de biographie complète de Rembrandt (ni d'ailleurs de Rubens, qu'il considérait comme un personnage parfait et qu'il plaçait au-dessus de tous les autres ; HELD, 1969).

- 53 En 1964, Christopher White publiait un élégant petit livre intitulé simplement *Rembrandt*. L'auteur était alors embarqué dans ce qui allait être une carrière brillante de conservateur, qui lui apportait une grande compétence dans le domaine ; d'abord en poste au British Museum et à la National Gallery of Art de Washington, il assuma ensuite la direction de l'Ashmolean Museum à l'université d'Oxford. Fait rare chez les historiens d'art, il a su mener de front son activité essentielle de conservateur et une reconstruction attachante de l'œuvre de l'artiste sur le plan tant biographique qu'artistique. Son catalogue de l'œuvre gravé de Rembrandt (WHITE, BOON, 1969), et sa monographie sur Rembrandt graveur (WHITE, 1969), remarquable de fidélité historique et de sensibilité artistique, sont des modèles du genre. Sa biographie de Rembrandt destinée au grand public est une telle réussite qu'elle est régulièrement actualisée (WHITE, 1964). Le récit est prudent au sujet des faits : il s'ouvre sur un tableau de l'environnement historique de Rembrandt à Leyde et témoigne d'une grande retenue dans les interprétations de l'échec présumé de *La ronde de nuit*. Humaniste dans son orientation, White propose des comparaisons éclairantes des procédés de création de Rembrandt avec la pratique musicale et littéraire de différentes périodes. Il est méticuleux sur les intentions artistiques vérifiables et ne se hasarde pas à des spéculations excessives.
- 54 Publiée en 1984, la monographie courageuse et divertissante de Gary Schwartz ne faisait pas preuve de la même réserve. *Rembrandt : His Life, His Paintings* est une bouffée d'air frais : une biographie stimulante et détaillée qui essaye de faire coïncider les peintures aux divers moments de la vie du peintre. S'appuyant sur les nombreux documents publiés diffusés dans les années 1970, le livre donne l'image la plus convaincante que nous ayons eue jusqu'alors de l'entourage et de la clientèle de Rembrandt. Il apparaît que le peintre se fraye difficilement une voie dans ce milieu, avec sa manière talentueuse, excentrique mais parfois véritablement peu glorieuse. Quelques interprétations des tableaux que Schwartz propose sont audacieuses et novatrices, notamment quand il essaie de créer des connexions entre Rembrandt et ses contemporains, n'en déplaise aux critiques, tout particulièrement aux Pays-Bas (par exemple SLUIJTER, 1986). Mais c'est l'interprétation par Schwartz de la réussite du maître qui constitue l'aspect le plus original de son travail. Selon son analyse, le caractère déplaisant, socio-pathologique du peintre met des entraves à son art au lieu de le stimuler, et empêche Rembrandt de réaliser toutes ses potentialités. Pour Schwartz, Américain qui a émigré en Hollande par amour du pays, une personne aussi talentueuse que Rembrandt aurait dû rendre un plus grand service à l'histoire de l'art hollandais, et il lui en veut d'avoir failli à ce devoir (SCHWARTZ, 1985, p. 362-365). On retrouve des échos à la biographie de Houbraken, dans ces reproches et dans la façon dont Schwarz mène son récit. En 2006, le même auteur a publié *The Rembrandt Book*, une interprétation nouvelle qui revendique le droit d'embrasser tout le personnage, comme l'indique son titre. Le livre met l'accent sur les réalisations artistiques dans toutes les techniques, à la différence de la première monographie, limitée aux peintures. Il présente de nouvelles découvertes ainsi que des interprétations plus mesurées. Et il défie une fois de plus les études rembranesques en déplorant leur aveuglement devant les défaillances morales du peintre, écartant par exemple une fois pour toutes l'idée reçue de la bienveillance de Rembrandt à l'égard des Juifs, et selon laquelle l'artiste aurait été alors un homme à part dans la culture de son époque et en avance sur son temps (SCHWARTZ, 2006).

- 55 En 1990, peu après la parution de ce Rembrandt « auto-destructeur » de Schwartz, H. Perry Chapman publiait une monographie qui prenait sérieusement en compte les autoportraits de Rembrandt, les considérant comme étant des outils utilisés par l'artiste tout au long de sa carrière pour l'exploration de ses intérêts personnels et professionnels (CHAPMAN, 1990). Intitulé *Rembrandt's Self-Portraits : A Study in Seventeenth Century Identity*, l'ouvrage était le premier à considérer les autoportraits non comme des dérivés accidentels d'une riche production artistique, mais comme un support fondamentalement nouveau pour la formation artistique et la connaissance de soi. L'auteur montre que l'art en était venu à avoir une fonction introspective, pour les artistes et les spectateurs, au début de la période moderne. Même si Rembrandt vendait ses autoportraits, ils pouvaient cependant l'avoir aidé à penser et à exprimer ses positions, dans certaines circonstances de sa vie et dans sa pratique. Les nombreuses gravures que l'artiste dessine des expressions de son visage exacerbées, comme celle du mendiant au regard mauvais, ne sont pas de simples exercices d'atelier : elles ont été diffusées, elles étaient donc destinées à être vues, et elles semblent avoir participé aux multiples visions de l'artiste ; un être humain particulier, sujet à de fréquentes sautes d'humeur. Le très étonnant *Autoportrait en Fils prodigue* (1635, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister) ne peut se justifier uniquement par le désir de l'artiste de se prendre comme modèle, avec son épouse Saskia, dans une peinture d'histoire ; il peut être compris, au moins en partie, comme une tentative de venir à bout des tensions considérables, attestées, qui assombrissaient ses relations avec sa belle-famille. La monographie de Chapman est une remarquable biographie de Rembrandt, vue à travers les propres yeux de l'artiste et comme faite de sa propre main.
- 56 L'intérêt que Schwartz et Chapman portent à la psychologie de Rembrandt marque leurs livres comme des produits de notre époque, ainsi que leur attention aux liens qui unissaient Rembrandt au marché de l'art. Dans leurs écrits, ainsi que dans la plupart des autres textes sur le peintre aujourd'hui, le point d'ancrage n'est plus *La Ronde de nuit* mais la faillite de l'artiste en 1656. Et si la ruine n'est pas au centre, ce sont les perspectives économiques et les intérêts de Rembrandt à manipuler le marché qui jouent des rôles significatifs dans l'interprétation de ses œuvres. Le *Rembrandt's Enterprise* (1988) de Svetlana Alpers n'est que l'exemple le plus explicite de cette récente préoccupation ; *Rembrandt's Bankruptcy*, de Paul Crenshaw (2006), est entièrement consacré aux raisons du déclin financier de Rembrandt et à ce qu'il peut nous apprendre sur ses engagements artistiques (ALPERS, 1988 ; CRENSHAW, 2006).

La biographie : Rembrandt selon Rembrandt ou en contexte

- 57 Aucun des auteurs que je viens d'évoquer ne parlerait de biographies à propos de leurs ouvrages ; je suppose qu'ils les considèrent comme des essais appartenant à l'histoire de l'art et rendant compte de toute la carrière de Rembrandt. Toutefois, lors de la parution du livre de Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, en 1999, la biographie générale était redevenue un genre d'analyse acceptable au sein des sciences humaines (SCHAMA, 1999). Ce texte est une véritable biographie, focalisée sur la vie personnelle de Rembrandt et l'impact qu'elle a eu sur son art, à un niveau de détail jamais atteint depuis les vies romancées, de Michel à Van Loon.
- 58 L'initiative d'un retour à une biographie micro-historique s'est faite jour dans les études historiques et littéraires. Le signal de cette évolution a été donné par le texte de

Stephen Greenblatt : *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (GREENBLATT, 1980). Greenblatt a montré que les écrivains anglais de la Renaissance utilisaient leur travail pour comprendre ce que signifiait être un individu, pour définir et saisir leur propre identité. Seule une attention scrupuleuse aux situations personnelles de ces écrivains pouvait donner un aperçu de cet aspect structurel de leurs œuvres. Le travail de Chapman sur les autoportraits de Rembrandt s'était inspiré du modèle de Greenblatt. L'efficacité des travaux de ces deux auteurs réside dans l'équilibre qu'ils ont trouvé entre les intérêts des artistes comme individus et les contraintes imposées ou les facilités fournies par les sociétés ou les groupes à l'intérieur desquels ils évoluent.

- 59 Schama s'intéresse certainement à la structure sociale, mais ce qui le captive en priorité, c'est l'explication du génie de Rembrandt en termes psychologiques, spécifiques et locaux. Long de 750 pages, le livre a la taille des anciennes biographies et son récit enthousiaste se lit comme tel. L'auteur consacre 150 pages complètes à la rivalité présumée du peintre hollandais avec Rubens – et parmi celles-ci de nombreuses pages sont réservées à l'obsession pathologique de Rubens d'effacer la honte de la disgrâce de son père (celui-ci occupait une position officielle mineure à la cour flamande et avait été démis de ses fonctions pour avoir eu une liaison avec une protectrice appartenant à la noblesse). Par un retour à Plutarque, Schama montre un Rembrandt qui use de tous les moyens pour égaler Rubens, son émule, et qui semble écrire sa propre vie pour être mis en parallèle avec le maître flamand. Cette littérature réussit à captiver, mais ne ressemble guère au genre spécialisé, d'apparence objective, de l'histoire de l'art. C'est une biographie romancée, de premier ordre, avec quelques interprétations surprenantes, analogues à celles avancées par Schwartz, mais aussi quelques fulgurances et quelques descriptions de tableaux passionnées que beaucoup d'historiens d'art chevronnés auraient souhaité avoir écrits.
- 60 Ma tentative d'exprimer l'intérêt que représente Rembrandt à nos yeux, dans *Rembrandt : Art and Ideas*, se situe, à maints égards, dans la droite ligne de ces travaux récents qui visent à intégrer dans un récit la vie et l'art d'un artiste (WESTERMANN, 2000). Il m'est apparu, à la lumière de publications fort détaillées sur son travail, tout comme de travaux plus généraux sur l'art hollandais (dont HAAK, 1984 ; SLIVE, 1995 ; WESTERMANN, 1996), que Rembrandt avait perdu en partie sa capacité d'action. S'il ne pouvait agir de la façon autonome qui lui était reconnue au XIX^e siècle, il pouvait sûrement prendre des décisions de manière consciente et se comporter en fonction de ses intérêts dans cette ville de la première modernité avec son marché de l'art florissant. J'avais dans l'idée que les doctorants et le public averti – nombreux grâce aux musées et au marché de l'art – se devaient de connaître le peintre sous ses traits spécifiques d'artiste de la modernité urbaine. Faisant suite aux travaux de Dudok van Heel, Schwartz et Alpers, j'ai cherché à le décrire comme un *homo economicus*, entre autres, mais aussi comme un lettré et un créateur, doté de talents aussi bien manuels qu'intellectuels qui se renforçaient remarquablement. Ma biographie se donne pour but de montrer comment Rembrandt peut être considéré comme un artiste du début de la période moderne, dont le travail reflète ce statut et en même a justement fait de lui ce type d'artiste, un artiste qui a encore un pied dans le système médiéval des guildes (système qui d'ailleurs contribua à définir ses méthodes artisanales et la structure de son atelier), et un autre dans le système artistique propre à l'époque moderne (et qui joua un grand rôle dans ses relations particulières avec ses étudiants et son impressionnante obstination à maintenir une autonomie de son art)⁵. Dans le système

moderne, les peintures, les dessins et les estampes elles-mêmes ne font pas que remplir des fonctions au-delà de leur techniques (de portrait, d'illustration ou de décoration pour des lieux particuliers), ils ont aussi pour but, et même principalement, de constituer un support à la méditation, la contemplation et la conversation.

- 61 Pour mener à bien mon projet, je ne pouvais suivre le schéma traditionnel de la monographie, en séparant la chronique de la vie du peintre, incluant quelques rapides considérations sur ses œuvres majeures, d'un catalogue raisonné. Il existe quantité de catalogues très solides de son œuvre, et si les historiens de l'art ne vont jamais cesser de discuter des marges de la production de l'artiste (et de savoir si telle peinture est autographe), ce qui est certainement de sa main est tout à fait acquis. Ce corpus est gigantesque, à multiples facettes, ambitieux, et bien suffisant pour un travail de recherche qui veut cerner pourquoi cet artiste est si représentatif de son époque et en même temps si hors du commun, pourquoi l'histoire de sa réception est à la fois si controversée et si riche, et pourquoi son art compte encore bien au-delà du contexte hollandais. Mon livre suivit grosso modo un plan chronologique et intégra à travers les événements documentés de la vie de Rembrandt le déroulé de ses œuvres. J'ai voulu aussi, quand cela était possible, suggérer comment l'historiographie des XVIII^e et XIX^e siècles, riche et variée, éclaire Rembrandt, l'homme et l'œuvre, plutôt que d'orienter sur de fausses pistes, comme on l'a si souvent fait. À l'inverse de Plutarque, je ne considérais pas Rembrandt comme un modèle à suivre ou au contraire un contre-modèle : il ne constitue en rien un exemple, mais une figure d'intérêt esthétique et historique toujours actuel. Mais j'ai cependant suivi Plutarque en tentant de « sélectionner dans la carrière [de Rembrandt] ce qui est le plus important et ce qui est le plus beau et digne d'être connu », ce que je considère comme le plus pertinent à nos yeux de modernes, me rendant parfaitement compte que mon jugement ne serait pas accepté par tous, ni aujourd'hui ni à l'avenir.
- 62 En mettant l'accent sur les œuvres les plus belles et les plus importantes, il m'est arrivé de m'éloigner de la démarche chronologique pour mettre en valeur une œuvre, un ensemble d'œuvres ou une pratique artistique particulièrement signifiants. C'est ainsi que la dimension commerciale de l'art de Rembrandt n'est envisagée vraiment que dans la seconde moitié de l'ouvrage, où je la mets en relation avec la question de sa collection et celle de la faillite : je me rends compte aujourd'hui que mon propos met en cause, d'une certaine manière, cet événement (même si je donne à *La ronde de nuit* la possibilité de jouer le rôle central qu'elle avait eu). En choisissant de focaliser mon étude sur ce qu'il y a de moderne et de novateur chez Rembrandt et sur la façon dont nous pouvons comprendre à quelle source il a puisé dans le bouillonnement de la situation culturelle de l'Amsterdam du XVII^e siècle, j'ai forcément négligé certains aspects plus traditionnels de sa pratique artistique. Dans un compte rendu, on m'a reproché de donner parfois de Rembrandt l'image d'un peintre américain de l'*action painting* des années 1950 (SCALLEN, 2001). C'est le risque que l'on encourt quand on veut présenter les relations de Rembrandt à la peinture comme modernes. Je persiste à vouloir le concevoir ainsi, non seulement parce que des peintres comme Picasso ou Courbet, ou encore Rauschenberg, furent directement inspirés par les thématiques de Rembrandt et ses choix techniques, mais aussi parce que Rembrandt est l'un des premiers artistes pour qui la peinture a eu une fonction d'auto-identification et de critique – position qu'il est possible de qualifier de « proto-moderne ». Aucun aspect de son travail n'illustre ce rôle de l'art de façon plus évidente que ses autoportraits.

La première biographie : Rembrandt par lui-même

- 63 Si ce survol historiographique des biographies de Rembrandt a débuté juste après sa mort, avec les courts textes de Sandrart et Baldinucci et, plus sérieusement, en 1718, avec le livre de Houbraken, j'aurais pu en fait le commencer en 1625, l'année où Rembrandt a inséré son visage dans *La lapidation de saint Étienne* (Lyon, Musée des beaux-arts). C'est le premier autoportrait de lui qui nous est resté. Le peintre apparaît encore l'année suivante en spectateur dans une peinture d'histoire sur un thème incertain (Leyde, Stedelijk Museum De Lakenhal). Ces visages inauguraient une longue pratique de l'autoportrait qui allait se poursuivre toute sa carrière – la plupart dans une véritable formule de portrait, plutôt qu'en se représentant dans des scènes historiques. Comme Chapman l'a montré, cette préoccupation de Rembrandt correspondait à un modèle typique du XVII^e siècle qui se déployait sur d'autres supports. L'autobiographie était en effet devenue un genre à part entière à la Renaissance, dans les échanges épistolaires, les journaux intimes et les mémoires, ainsi que dans les méditations des protestants et dans les recherches philosophiques. Vers 1630, Constantijn Huygens, l'un des premiers défenseurs et mécènes de Rembrandt, écrivait un long texte de mémoires alors qu'il n'avait qu'une trentaine d'années, tandis que Rembrandt commençait à faire circuler ses petits autoportraits par le biais de ses estampes.
- 64 La propension de Rembrandt à s'auto-représenter est-elle de sa part une façon de « se peindre lui-même », comme « tous les peintres » ? Il semble que Rembrandt ait pris cette injonction formelle plus littéralement qu'aucun de ses prédécesseurs et de ses pairs. Depuis le tout début de son indépendance artistique, il a réalisé son portrait sous d'innombrables apparences, en utilisant toutes les techniques. En moyenne, il semble en avoir produit au moins deux par an. Avant lui, seuls les autoportraits d'Albrecht Dürer avaient été aussi riches pour ce qui est du contenu biographique et de l'ambition mais, à la différence de Rembrandt, ils n'ont pas jalonné sa vie année après année (KOERNER, 1993). Personne avant Picasso n'a égalé le nombre et la diversité des autoportraits de Rembrandt.
- 65 Il a coulé beaucoup d'encre pour expliquer cette pratique (DE VRIES, 1989 ; CHAPMAN, 1990 ; MANUTH, 1999 ; VAN DE WETERING, 2006). Est-ce que Rembrandt se servait simplement de sa personne comme d'un modèle immédiatement disponible et peu onéreux, ce qu'il semble avoir fait avec les membres de sa famille ? Voulait-il exploiter son visage et son corps pour sa propre réclame et celle de son art, dans le but de se faire une place dans le marché auprès des collectionneurs hollandais, en associant un visage familier à son style ? Ou bien, est-ce que cette pratique donnait le signal d'une nouvelle évolution de l'histoire de l'identité personnelle et du rôle de l'art par rapport à sa création ? Ses autoportraits sont-ils des moyens propices à la méditation, qui lui offrent une manière de poursuivre ses intérêts artistiques et ses préoccupations personnelles, de la façon matérielle qui lui convient le mieux : en faisant du grand art ?
- 66 En réponse à l'argument de Chapman sur les multiples emplois des autoportraits pour Rembrandt, quelques autres spécialistes ont essayé de poser comme postulat que les seules motivations vérifiables expliquant cette pratique étaient la fonction de modèle et le profit obtenu sur le marché. En fait, les essais de rationalisation de cette production ne s'excluent pas mutuellement, et les autoportraits ont pu jouer des

fonctions variées à différents moments de la carrière du peintre. Les petits visages diffusés par les gravures vers 1630 peuvent avoir eu un pouvoir de promotion personnelle plus important que l'élégant *Autoportrait en gentilhomme* (1640, Londres, National Gallery), qui semble être l'exemple classique de *self-fashioning* par émulation avec ses prédécesseurs, de Dürer à Titien. Les insertions que Rembrandt fait de sa personne dans ses premières peintures d'histoire ne semblent pas teintées de la même gravité, sur le mode de la confession, que sa présence dans *L'érection de la Croix* (1632, Munich, Alte Pinakothek). Et s'il est impossible d'affirmer avec certitude que Rembrandt avait voulu que ses cols militaires et l'abord franc sous lequel il se représente dans les années 1630 inspirent la confiance, ou encore si le visage buriné et les orbites sombres de ses yeux doivent exprimer la sagesse du grand âge, on peut argumenter que la composition de ces œuvres était délibérément conçue pour une telle interprétation de sa personne. Le fait que des portraits peuvent renfermer un contenu que nous appellerions aujourd'hui psychologique est confirmé par de nombreuses preuves, dont le témoignage de Constantijn Huygens sur son portrait exécuté par Jan Lievens. Ce dernier faisait remarquer que l'expression contemplative du visage et du regard du peintre était effectivement liée aux soucis que l'artiste affrontait à l'époque où il a conçu cette œuvre (HUYGENS, 1991, p. 134).

- 67 L'autoportrait semble occuper une place si centrale dans l'art de Rembrandt, dans sa vocation à dépister la transformation physique, et il est tellement subtil dans l'impression qu'il donne de fournir la clé de son âme, qu'il paraît inconcevable qu'il n'ait eu aucune des fonctions personnelles que ses contemporains recherchaient dans l'écriture (CHAPMAN, 1990). Les sources, les motifs et les circonstances d'un bon nombre de ses autoportraits s'accordent de façon remarquable avec ce que nous connaissons de sa vie. Pour les portraits très expressifs, de facture grossière, des visages effrontés exécutés autour des années 1630, nous avons le commentaire de Huygens, affirmant que « le meunier sans barbe » était outrecoûdant dans ses manières et se montrait particulièrement expert dans l'expression des émotions. Peu de temps après son mariage, obligé de subvenir aux besoins de son épouse, Rembrandt se dessine au travail, Saskia à ses côtés. Lorsque la belle-famille raffinée se plaint de ce que le couple vive au-dessus de ses moyens, celui-ci apparaît sous les traits du Fils prodigue et de sa pécheresse. Lorsque Rembrandt fait l'acquisition d'une belle maison et mène la vie d'un gentleman collectionneur, il se déguise pour le rôle dans plusieurs autoportraits. En 1648, alors qu'il est pris par la réalisation de portraits à l'eau-forte pour des experts et des savants, il se représente comme l'un d'entre eux sur une estampe, fixant sa propre image dans un miroir. Enfin, à un moment où ses couches de peinture grumeleuses et son obstination à ne pas embellir la vérité recueillent moins la faveur du public, il se peint à plusieurs reprises devant son chevalet et produit des tableaux de la facture la plus fruste qu'il ait jamais exécutée (Londres, Kenwood House ; Paris, Musée du Louvre ; Cologne, Wallraf-Richartz Museum).
- 68 Nombreuses sont les œuvres qui, sans être des autoportraits, nous donnent la même impression de ne pas être uniquement motivées par les exigences d'une commande ou par des intérêts artistiques, mais également par une réflexion sur une situation personnelle. Les nombreux dessins de femmes et d'enfants, les eaux-fortes qui ont l'air de feuilles de carnet de croquis remplies de plusieurs motifs sans rapport les uns avec les autres (dont des autoportraits, des mendiants et une femme qui ressemble à Saskia), les peintures de Saskia en *Flore* (1634, Hermitage, St Pétersbourg ; 1635, Londres

National, Gallery), Hendrickje en *Bethsabée* (1654, Paris, Musée du Louvre) et la *Femme au bain* (1654, Londres National, Gallery), sont des œuvres présentant des idiosyncrasies qui ne peuvent pas être totalement expliquées par un précédent iconographique ou formel, et exigent que soit pris en compte l'enjeu personnel de Rembrandt au moment de leur conception. Sa manière légendaire, si originale, diversifiée et communicative, qui semble vouloir tenter de retracer les mouvements de son stylet, de sa brosse, son bâton de pastel et même son pouce, accroît la sensation extraordinaire que ses œuvres, tout en transcendant son expérience vécue, en sont le témoignage.

- 69 Plus que peindre soi-même comme chaque peintre le fait, Rembrandt semble clamer que chaque peintre peint sa propre biographie.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS, 1960: Svetlana Alpers, « *Ekphrasis and Aesthetic Attitude in Vasari's Lives* », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, p. 190-215.
- ALPERS, 1988 : Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise : The Studio and the Market*, Chicago, 1988 ; trad. fr. : *L'atelier de Rembrandt*, Paris, 1991.
- *Art in the Making*, 1988 : David Bomford, Ashok Roy, Christopher Brown, *Art in the Making : Rembrandt* (cat. expo. Londres, National Gallery, 1988), (Londres, 1988), Londres, 2006.
- BAL, 1991: Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, 1991.
- BALDINUCCI, 1686 : Filippo Baldinucci, *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame : colle vite di molti de' più eccellenti maestri dela stessa professione*, Florence, 1686.
- BANN, 2001 : Stephen Bann, *Parallel Lines : Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, 2001.
- BARTSCH, 1797 : Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes estampes, qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs...*, 2 vol. , Vienne, 1797.
- BERGER, 2000 : Harry Berger J.-R., *Fictions of the Pose : Rembrandt against the Italian Renaissance*, Stanford, 2000.
- BODE, HOFSTEDE DE GROOT, 1897-1905 : Wilhelm von Bode et Cornelis Hofstede de Groot, *Rembrandt : Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde*, Paris, 8 vol. , 1897-1905.
- BOOMGAARD, 1995 : Jeroen Boomgaard, *De verloren zoon : Rembrandt en de Nederlandse kunstgeschiedschrijving*, La Haye, 1995.
- BOOMGAARD, SCHELLER, 1991 : Jeroen Boomgaard, Robert Scheller, « A Delicate Balance : A Brief Survey of Rembrandt Criticism », dans *Rembrandt : The Master...*, 1991, I, p. 106-23.
- BREDIUS, 1899 : Abraham Bredius, « Nieuwe Rembrandtiana », dans *Oud-Holland*, 17, 1899, p. 1-5.
- BREDIUS, 1935 : Abraham Bredius, *Rembrandt schilderijen*, Utrecht, 1935.

- CHAPMAN, 1990: H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, 1990.
- CHAPMAN, 1993 : H. Perry Chapman, « Persona and Myth in Houbraken's Life of Jan Steen », dans *The Art Bulletin*, LXXV/⁶, 1993, p. 135-150.
- COLE, 2002 : Michael W. Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, 2002.
- CORPUS, 1982-2005 : Josua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 4 vol. , La Haye/Dordrecht, 1982-2005.
- CRENSHAW, 2006 : Paul Crenshaw, *Rembrandt's Bankruptcy*, Cambridge/New York, 2006.

- DE STUERS, 1870 : Victor de Stuers, « Rembrandt Harmensz van Rijn door Mr.C. Vosmaer, I », dans *De Gids*, 8, 1870, p. 277-292.
- DESCAMPS, 1753 : Jean Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4 vol. , Paris, 1753-1763.
- DUDOK VAN HEEL, 1991 : S. A. C. Dudok van Heel, « Rembrandt van Rijn : A Changing Portrait of the Artist », dans *Rembrandt : The Master...*, 1991, I, p. 50-67.

- EMISON, 2004: Patricia Emison, *Creating the 'Divine' Artist from Dante to Michelangelo*, Leiden, 2004.

- FOUCAULT, 1966 : Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966.
- FUCHS, 1968 : Rudi Fuchs, *Rembrandt en Amsterdam*, Rotterdam, 1968.

- GERSAINT, 1751 : Edme François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces, qui forment l'œuvre de Rembrandt...*, Paris, 1751.
- GREENBLATT, 1980 : Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning : More to Shakespeare*, Chicago, 1980.

- HAAK, 1984: Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, London, 1984.
- HASKELL, 1987 : Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*, Londres, 1987 ; trad. fr. : *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, 1992.
- HELD, 1969 : Julius S. Held, *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton, 1969.
- HINTERDING, 2001 : Erik Hinterding, « Rembrandt als etser : twee studies naar de praktijk van productie en verspreiding », Thèse de doctorat, University of Utrecht, 2001.
- HINTERDING, 2006 : Erik Hinterding, *Rembrandt as an Etcher*, 3 vol. , Ouderkerk aan den IJssel, 2006.
- HUYGENS, 1991 : Constantijn Huygens, « Mémoire de Rembrandt et Lievens », dans Christiaan Vogelaar et al., *Rembrandt en Lievens in Leiden. Een jong en edel schildersduo* (cat. Expo., Leyde, Stedelijk Museum De Lakenhal, 1991).

- HOFSTEDE DE GROOT, 1906 : Cornelis Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)*, La Haye, 1906.
- HOUBRAKEN, 1718-21 : Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, 3 vol. , 1718-1721.
- KEMP, 1976: Martin Kemp, « Ogni Dipintore Dipinge Se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Theory », dans Cecil H. Clough éd., *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honor of Paul Kristeller*, Manchester, 1976, p. 311-312
- KOERNER, 1993 : Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993.
- KOLLOFF, 1854 : Eduard Kolloff, « Rembrandts Leben und Werke, nach neuen Acktenstucken und Gesichtspunkten geschildert », dans *Historisches Taschenbuch*, 3-5, 1854, p. 401-587.
- KRIS, KURZ, [1934] 1979 : Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist : A Historical Experiment*, New Haven/Londres, 1979, (Londres, 1934) ; trad. fr : *L'image de l'artiste*, Paris, 1987.
- KRISTELLER, 1951 : Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics », dans *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, p. 496-527, 13, 1952, p. 17-46.
- LE BRUN, 1792-1796 : [Jean Baptiste Pierre] Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands ; ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres*, Paris,⁷ vol. , 1792-1796.
- MANUTH, 1999: Volker Manuth, « Rembrandt and the Artist's Self-Portrait: Tradition and Reception », dans *Rembrandt by Himself*, 1999, p. 38-57.
- MCQUEEN, 2003 : Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt : Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, 2003.
- MICHEL, 1893 : Émile Michel, *Rembrandt : sa vie, son oeuvre, et son temps ; ouvrage contenant 343 reproductions directes d'après les œuvres du maître*, Paris, 1893.
- NIEUWENHUY, 1834: C. J. Nieuwenhuys, *A Review of the Lives and the Works of Some of the Most Eminent Painters: With Remarks on the Opinions and Statements of Former Writers*, Londres, 1834.
- PELS, 1681 : Andries Pels, *Gebruik én misbruik des tooneels*, Amsterdam, 1681.
- PILES, 1699 : Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, 1699.
- PLUTARQUE, *Les vies parallèles*, Bernard Latzarus éd., Paris, 1950.
- POTGIETER, 1836 : E. J. Potgieter, « De eerste schilderij van Rembrandt van Rhijn : een huisselijk tooneel in 1628. (Tot proeve van schetsen uit zijn leven) », dans *Nederlandsche Volksalmanak*, 1836, p. 1-14 ; disponible sur <http://cf.hum.uva.nl/dsp/ljc/potgieter/rembrandt.html>

- Rembrandt, 1932: *Rembrandt tentoonstelling ter plechtige herdenking van het 300-jarig bestaan der Universiteit van Amsterdam*, Amsterdam, 1932.
- Rembrandt by Himself, 1999 : *Rembrandt by Himself*, Christopher White, Quentin Buvelot éd., (cat. expo., Londres, National Gallery/La Haye, Royal cabinet of paintings, 1999), Londres/La Haye, 1999.
- Rembrandt. *The Master and His Workshop*, 1991 : Christopher Brown, Jan Kelch, Pieter van Thiel éd., *Rembrandt : The Master and His Workshop*, (cat. expo. Berlin, Staatliche Museen Preussischer/ Amsterdam, Rijksmuseum/Londres, National Gallery, 1991), Amsterdam/Berlin/New Haven/Londres, 2 vol. , 1991 ; trad. fr. : *Rembrandt, le maître et l'atelier*, Paris, 2 vol. , 1991.
- ROSENBERG, 1948 : Jakob Rosenberg, *Rembrandt*, Cambridge, 2 vol. , 1948.
- SCALLEN, 2001: Catherine Scallen, « Review of Westermann, 2000 », dans *CAA.reviews* (Avril 2001), <http://www.caareviews.org/>
- SCALLEN, 2004 : Catherine B. Scallen, *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam, 2004.
- SCHAMA, 1999 : Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, New York, 1999 ; trad. fr. : *Les yeux de Rembrandt*, Paris, 2004.
- SCHELLER, 1961 : R. W. Scheller, « Rembrandt's Reputatie van Houbraken tot Scheltema » dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12, 1961, p. 81-118.
- SCHELTEMA, 1853 : Pieter Scheltema, *Rembrand : redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Rijn met eene menigte geschiedkundige bijlagen*, Amsterdam, 1853.
- SCHMIDT-DEGENER, 1950 : Frederik Schmidt-Degener, *Rembrandt*, Amsterdam, 1950.
- SCHWARTZ, 1985 : Gary Schwartz, *Rembrandt, His Life, His Paintings*, (Maarssen, 1984), London, 1985.
- SCHWARTZ, 2006 : Gary Schwartz, *The Rembrandt Book*, New York, 2006 ; trad. fr. : *Rembrandt*, Paris, 2006.
- SLIVE, 1953 : Seymour Slive, *Rembrandt and his critics, 1630-1730*, La Haye, 1953.
- SLIVE, 1995 : Seymour Slive, *Dutch Painting, 1600-1800*, New Haven, 1995.
- SLUIJTER, 1986 : Eric Jan Sluiter, « Een nieuwe vertekening van het Rembrandt-beeld », dans *Oud Holland*, 101, 1987, p. 287-300.
- SMITH, 1836 : John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters...*, vol. VII : *The Life and Works of Rembrandt van Rhyn*, Londres, 1836.
- STRAUSS, VAN DER MEULEN, 1979 : Walter L. Strauss, Marjon van der Meulen éd., *The Rembrandt Documents*, New York, 1979.
- TÜMPEL, 1968, 1971 : Christian Tümpel, « Ikonographische Beiträge zu Rembrandt », dans *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 13, 1968, p. 195-126 ; 16, 1971, p. 20-38.
- TÜMPEL, 1986 : Christian Tümpel, *Rembrandt*, Amsterdam, 1986 ; trad. fr. : *Rembrandt*, Anvers, 1986.

- VAN HOOGSTRAATEN, 1678: Samuel van Hoogstraten, *Inleyding to the hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam, 1678.
- VAN LOON, 1930 : Hendrik Willem Van Loon, R. v. R. : *Being an Account of the Last Years and the Death of one Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, New York, 1930.
- VAN MANDER, 1604 : Karel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604.
- VAN DE WETERING, 1997 : Ernst van de Wetering, *Rembrandt : The Painter at Work*, Amsterdam, 1997.
- VAN DE WETERING, 2006 : Ernst van de Wetering, « Rembrandt's Self-Portraits : Problems of Authenticity and Function », dans *Corpus*, 2005, p. 88-317.
- VETH, 1906 : Jan Veth, *Rembrandt's leven en kunst : geschreven in opdracht van de Algemeene Commissie ter Herdenking van Rembrandt's 300-Jarigen Geboortedag*, Amsterdam, 1906.
- VOSMAER, 1868 : Carel Vosmaer, *Rembrandt : sa vie et ses œuvres*, La Haye, 1868.
- DE VRIES, 1989 : Lyckle de Vries, « Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings », dans *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*,⁸, 1989, p. 185-202.
- WESTERMANN, 1996 : Mariët Westermann, *Le siècle d'or en Hollande*, (Londres, 1996), Paris, 1996.
- WESTERMANN, 1997 : Mariët Westermann, *The Amusements of Jan Steen : Comic Painting in the Seventeenth Century*, Zwolle, 1997.
- WESTERMANN, 2000 : Mariët Westermann, *Rembrandt : Art and Ideas*, Londres, 2000.
- WEYERMAN, 1729, 1769 : Jacob Camp Weyerman, *De Levens-beschryvingen der Nederlandsche konst-schilders en konst-schilderessen*, La Haye/Dordrecht,⁹ vol. , 1729-1769.
- WHITE, 1964 : Christopher White, *Rembrandt and His World*, Londres, 1964.
- WHITE, 1969 : Christopher White, *Rembrandt as an Etcher : A Study of the Etcher at Work*, Londres, 1969.
- WHITE, BOON, 1969 : Christopher White, Karel G. Boon, *Rembrandt's Etchings, an Illustrated Critical Catalogue*, (Hollstein, vol. XVIII-XIX), Amsterdam,¹⁰ vol. , 1969.
- WINKEL, 2006 : Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy : Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam, 2006.
- WITTKOWER, 1963 : Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn : The Character and Conduct of Artists*, New York, 1963 ; trad. fr. : *Les Enfants de Saturne*, Paris, 2000.
- ZÖLLNER, 1992: Frank Zöllner, « 'Ogni pittore dipinge sè.' Leonardo da Vinci and 'automimesis' » dans Matthias Winner, éd., *Der Künstler über sich in seinem Werk*, (colloque, Rome, Bibliothèque Herztiana, 1989), Weinheim, 1992, p. 137-160.

NOTES

1. Les premières publications de ces documents commencent dans les années 1830 ; voir spécialement NIEUWENHUYNS, 1834.

2. Sur l'histoire de Gersaint et autres preuves des interventions de Rembrandt dans le marché de l'art qui ont attiré l'attention des critiques, voir l'effort stimulant d'ALPERS, 1988, et la récente ré-interprétation approfondie de CRENSHAW, 2006, p. 147 et suiv.
3. Pour les textes fondamentaux de l'historiographie rembranesque au XIX^e siècle, voir aussi SCHELLER, 1961 (jusqu'à Scheltema) ; BOOMGAARD, SCHELLER, 1991 ; BOOMGAARD, 1995 ; SCALLEN, 2004.
4. Pour un examen détaillé de leurs culture professionnelle, de leurs découvertes, avis et querelles d'experts, voir SCALLEN, 2004.
5. Situer Rembrandt au croisement de ces deux traditions (médiévale et moderne) pour ce qui regarde la pratique artistique et son interprétation était dû, d'un côté au Rembrandt Research Project qui a mis l'accent de manière extraordinaire sur les techniques de peinture et les pratiques d'atelier, et d'un autre à Paul Oskar Kristeller et sa périodisation déterminante du « système moderne des arts », ainsi qu'il l'appelle. Voir Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics », dans *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), p. 496-527, et 13 (1952), p. 17-46.
6. Edme François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces, qui forment l'œuvre de Rembrandt... mis au jour avec les augmentations nécessaires par les sieurs Helle et Glomy*, Paris, 1751. La preuve de l'importance des gravures au début de la carrière de Rembrandt est donnée dans le titre : le catalogue dit avoir rassemblé toutes les « pièces » du peintre, alors qu'il s'est limité aux estampes. Le catalogue raisonné a pu devenir un genre au XIX^e siècle, en raison des voyages facilités par le chemin de fer, ainsi que par l'arrivée des nouvelles techniques de reproduction, qui permirent aux experts de voir et de comparer les peintures et les dessins des artistes qui avaient été dispersés.
7. Voir par exemple la page de titre du livre de Karel Van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604, qui se présente elle-même « aux peintres, aux amateurs d'art, aux poètes, et à toute autre sorte de gens ». Directement inspiré par Vasari, le *Livre de peinture* de Van Mander comporte un « Leerdicht » (« poème édifiant ») théorique et technique pour les jeunes artistes, un ensemble complet de biographies d'artistes italiens et de l'Europe du nord, ainsi qu'une traduction commentée des *Métamorphoses* d'Ovide à l'usage des peintres.
8. La pauvreté des preuves concernant la légende, ainsi que sa source possible dans les aspects contradictoires de la réception du tableau, sont résumées chez WESTERMANN, 2000, p. 161-171. Même si *La ronde de nuit* ne peut être la seule responsable du tour que prirent les événements, le déclin de Rembrandt, sur tous les plans, semble coïncider avec la première réception du tableau, comme Paul Crenshaw en fait état dans sa recherche approfondie sur les déboires sociaux et financiers du peintre (Crenshaw par ailleurs n'accorde aucun crédit au mythe de *La ronde de nuit*).
9. Ce propos est inspiré d'une phrase analogue de R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, 1699 : « Quand je veux délasser mon esprit...ce n'est pas l'honneur que je cherche, c'est la liberté » (p. 423-424, éd. 1715).
10. Un bon exemple de ces sous-genres peut être trouvé dans Josua Bruyn *et al.*, *A Corpus of Rembrandt's Paintings*, 4 vol. , La Haye, 1982 ; Christopher White, *Rembrandt as an Etcher/A Study of the Etcher at Work*, Londres, 1969 ; Rudi Fuchs, *Rembrandt en Amsterdam*, Rotterdam, 1968 ; Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy : Dress and Meanings in Rembrandt's paintings*, Amsterdam, 2006.

INDEX

Mots-clés : biographie, genre, historiographie, roman, anecdote, narration, individu, littérature sur l'art, histoire de l'art hollandais, histoire objective, interprétation, autoportrait

Keywords : biography, type, historiography, novel, anecdote, narrative, character, art literature, Dutch art history, objective history, interpretation, selfportrait

Index chronologique : 1600, 1700, 1800, 2000

AUTEURS

MARIËT WESTERMANN

Directrice de l'Institute of Fine Arts of New York University où elle enseigne également l'histoire de l'art. Spécialiste des Pays-Bas, elle a publié *Le Siècle d'or en Hollande*, (Londres, 1996 ; Paris, 1996), *The Amusements of Jan Steen : Comic Painting in the Seventeenth Century* (1997), *Rembrandt : Art and Ideas* (2000), *Art and Home : Dutch Interiors in the Age of Rembrandt* (2001), and *Johannes Vermeer : The Rijksmuseum Dossier* (2003). Ses recherches portent aujourd'hui sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle du point de vue de la modernité contemporaine et aussi dans la relation avec l'art ancien. En 2006, elle a mené à bien avec Hilary Ballon une étude complète des publications monographiques en histoire de l'art, publiée en ligne sous le titre *History and Its Publications in the Electronic Age* par les presses de la Rice University.