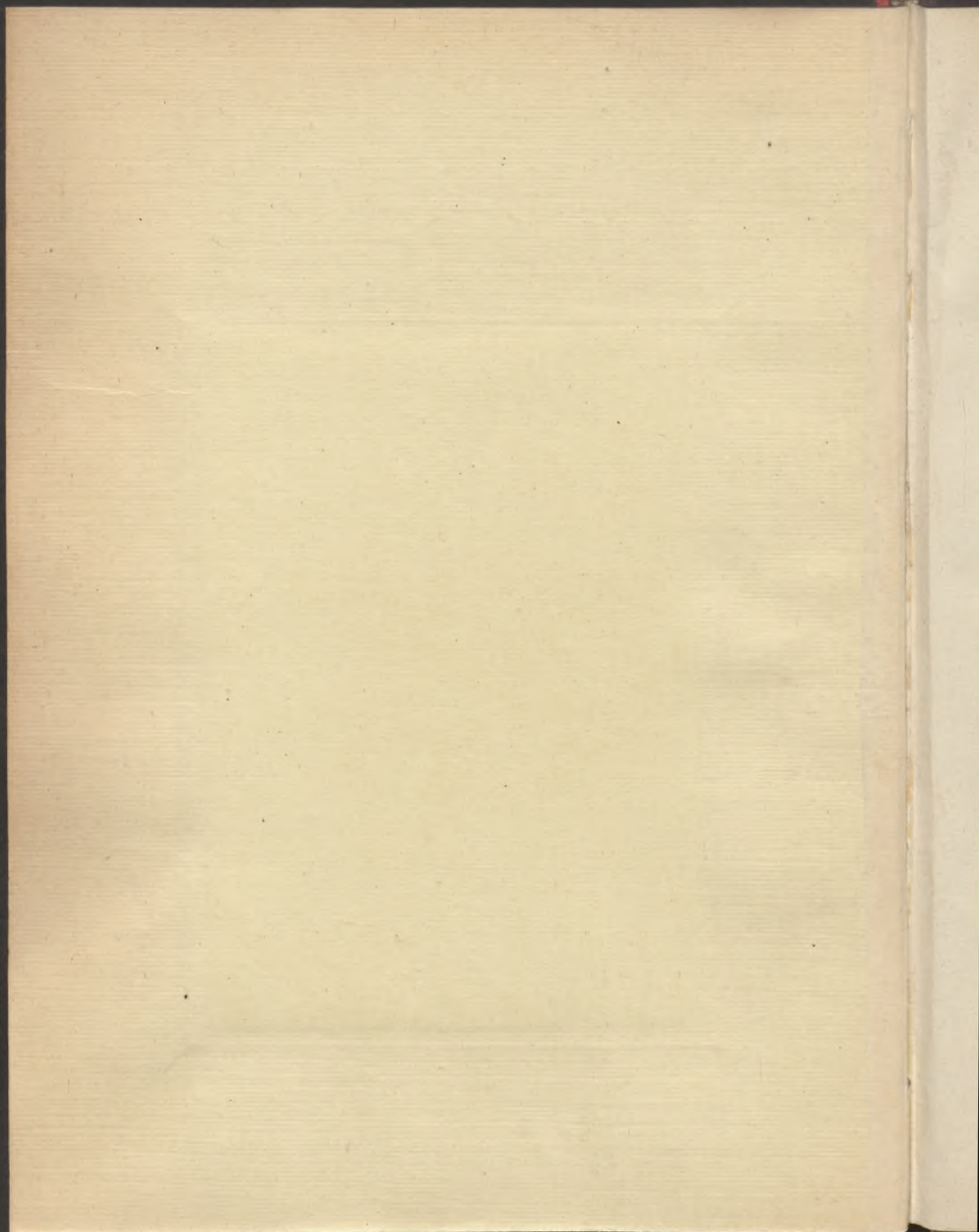


118 aj
ANDRÉ DE HEVESY

REMBRANDT



FIRMIN-DIDOT ET C^{ie}



A Magyar Nemzeti Múzeum
Könyvtárána

a 32070"

REMBRANDT

DU MÊME AUTEUR

- La Bibliothèque de Matthias Corvin.
Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures,
1923.
Jacopo de Barbari, le Maître au Caducée.
Van Oest, 1925.
Beethoven, Vie intime.
Émile-Paul, 1926.
Christoph Colomb, ou l'Heureux Génois.
Émile-Paul, 1927.
Hélène en Égypte.
Marcelle Lesage, 1928.
Vie de Mozart.
Les Portiques, 1934.
-

ANDRÉ DE HEVESY

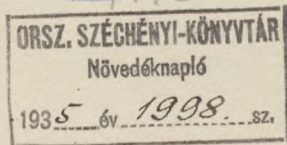
REMBRANDT

LIBRAIRIE DE PARIS
FIRMIN-DIDOT ET C^{ie}
56, rue Jacob

Art

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
35 EXEMPLAIRES SUR PUR FIL LAFUMA
DONT 10 HORS COMMERCE

172432



Copyright by André de Hevesy 1935.
Tous droits de reproduction, traduction et adaptation
réservés pour tous pays y compris l'U. R. S. S.

AVANT-PROPOS

Balzac seul était digne d'écrire la vie de Rembrandt. Seule l'intuition du grand romancier aurait pu éclairer ce qu'il y a d'impénétrable dans le plus étonnant des peintres. Quoi de plus hermétique pour un homme d'aujourd'hui que l'âme d'un Hollandais du XVII^e siècle? C'est là le mystère de Rembrandt. Mais il y a aussi le miracle.

Raphaël, Michel-Ange, Rubens, Van Dyck évoluent au milieu de l'éclat d'une société brillante. Eux-mêmes sont des seigneurs entourés de princes. Rembrandt ne quitte le silence de sa demeure bourgeoise que pour échouer dans le gîte minable du besogneux. Pourtant quelle lumière éblouissante jaillit de cet humble foyer! Vit-on jamais tant de grandeur dans un cadre si restreint? Les circonstances de sa vie l'accablent, ses contemporains le méconnaissent. Porté uniquement par ses forces intérieures, ayant pour toute compagnie un cortège de visions, ce solitaire atteint le sommet de l'art.

Il meurt sans que la gloire étende ses ailes sur sa tête blanchie. Cependant la justice des siècles va redresser l'aveuglement des hommes. Et Rembrandt apparaît non seulement comme l'un des plus merveilleux peintres qu'ait produits le monde, mais encore comme l'une des grandes figures de l'Humanité.

REMBRANDT

I

L'APPRENTI

Rien ne reste du moulin de Leyde, perché sur le rempart du Pélican, au pied duquel Rembrandt, le cinquième fils du meunier Herman Gerrits van Ryn, passa son enfance. Pourtant il faut croire que le peintre puisa dans ses souvenirs quand il se plut à représenter, quarante ans plus tard, un moulin à la brune¹.

Les derniers rayons du jour éclairent les grandes ailes de bois tendues à la brise, mais déjà le crépuscule enveloppe les bouquets d'arbres couronnant la rive. Leurs ombres projettent une masse sombre sur l'eau claire. Au milieu du sentier qui conduit vers l'abreuvoir une vieille femme encapuchonnée descend à pas lents sur la berge. Elle tient un garçonnet par la main. L'enfant regarde la barque d'un pêcheur s'enliser dans les ténèbres. Cet enfant,

c'est lui-même, à l'heure où ses yeux s'ouvraient à la vision du monde.

Que la nuit en Hollande est différente de celle des autres pays ! Sans doute, partout les étoiles scintillent au milieu du firmament. Mais, ici, les feux du ciel se reflètent dans une sorte de voie lactée terrestre, formée des milliers de canaux dont les eaux molles et miroitantes roulent sans hâte vers l'immensité de la mer. Tout comme ces flots paisibles l'imagination du Néerlandais est lente, mais illimitée. Dans l'espace, elle suit les voiles qui glissent jusqu'aux étendues inexplorées. Sur l'océan des temps, ce peuple voyageur se transporte vers le plus lointain passé en feuilletant chaque soir, à la lueur du quinquet, la Bible aux pages jaunies.

Ce fut penché sur elle que le petit Rembrandt reçut le premier enseignement de sa mère, la digne Cornelia Willemsdochter, fille d'un boulanger. Cornelia appartenait à un milieu mi-commerçant, mi-artisan, qui avait des attaches avec la bourgeoisie, gens de robe et gens d'église. Deux de ses fils se firent meuniers ; un autre choisit le métier de son grand-père. Rembrandt semblait le plus doué des petits Van Ryn. Aussi ses parents destinaient-ils le garçonnet aux cheveux touffus, à l'œil vif, aux

graves fonctions d'un jurisconsulte à ample collette ou à celles d'un prédicateur à fraise godronnée. En mai 1620, à l'âge de quatorze ans, il franchit le seuil de l'École latine de Leyde. Son fronton portait fièrement la devise : « Pour la crainte de Dieu, les langues et les arts libéraux. » Le fils du meunier fut inscrit sur le registre des élèves : « Rembrandus, studiosus litterarum, apud parentes. » (Rembrandt, habitant chez ses parents, étudiant ès lettres).

La journée commençait par une prière en commun, suivie de la lecture d'un chapitre de la Bible. On passait ensuite à l'enseignement du latin. Les dialogues d'Erasme apprenaient aux élèves l'art de s'exprimer avec distinction dans le langage des Romains. Il fallait que l'écriture des humanistes en herbe fut conforme à leur éloquence. La calligraphie formait une discipline à part; une belle écriture semblait de bon augure pour un bel avenir.

« Rembrandus » connut au collège les auteurs classiques renommés; cependant il faut croire que les préférences de l'adolescent doué d'une vive imagination allaient aux poètes, particulièrement à Ovide.

L'illustre cité universitaire était calme, digne, patriarcale. Les voyageurs vantent la beauté de ses

édifices, la largeur de ses rues, la commodité de ses canaux, l'agréable ombrage que donnent ses arbres. Le savant P. Boussingault est frappé par un autre aspect de la ville : la richesse et la variété de ses collections.

« On y voit, écrit-il, des Momies d'Égypte, des Idoles des Payens, des habits étranges, des oiseaux qui viennent de la Chine et des pays lointains, des squelettes et une infinité d'autres choses curieuses². »

Dans ces cabinets réunissant les raretés de l'art et de la nature, la jeunesse trouvait d'abondantes matières pour étendre ses connaissances et pour prendre le goût des savantes recherches. A cette époque, partout, l'érudition et ceux qui la cultivaient jouissaient d'un grand respect. Il était particulièrement vif dans les Pays-Bas. Ce peuple de marchands et de marins honorait les sciences et allait lui donner de glorieux adeptes. Dans la ville universitaire, professeurs et étudiants tenaient un rang privilégié. Aussi, comment se fit-il que le collégien ait renoncé à terminer le stage de sept ans imposé aux pupilles de l'École Latine? Quel démon le poussa à tourner le dos à la Faculté pour s'emparer de la palette? Étaient-ce les chefs d'œuvre des vieux maîtres néerlandais, les triptyques d'Engelbrechtsen, le *Juge-*

ment dernier de Lucas de Leyde ornant l'hôtel de ville qui travaillèrent son imagination? Ou bien se décida-t-il à se faire peintre grâce à ses relations avec un parent éloigné, artiste oublié aujourd'hui, mais fort estimé en son temps : Van Swanenburch?

Jacob Isaacs Van Swanenburch était homme de qualité : il portait trois cygnes d'or sur champ d'azur. En dehors du prestige que lui assurait son blason, il possédait celui que conférait dans ce temps-là un séjour prolongé en Italie. Jacob Isaacs avait travaillé à Venise, ensuite à Naples où il épousa une femme du pays. Il signait ses tableaux « Giacomo Swanenburch » et les écoulait dans une échoppe qu'il tenait près de l'église *Della Carità*. Un sabbat de sorcières lui valut des démêlés avec l'Inquisition. Pourtant, le bon Swanenburch lui-même n'avait rien d'un sorcier. Ses rares peintures qui subsistent³ révèlent un praticien de second plan. Il devait ses succès à l'engouement général pour l'Italie : son soleil, son art, ses monuments exerçaient un puissant attrait sur les imaginations nordiques.

Après de Swanenburch, Rembrandt apprit les rudiments du métier et prit le premier contact avec les choses de la Péninsule. Les récits de son maître, les gravures, les tableaux, ornant l'atelier faisaient connaître à l'apprenti ces paysages d'Italie au milieu

desquels de blanches statues parlent du Passé. Les estampes d'après les peintres italiens lui ouvraient un horizon nouveau de mythes antiques et de grandes lignes harmonieuses.

C'est après une telle préparation qu'il se rendit vers 1624 à Amsterdam, pour continuer ses études chez Pieter Lastman, peintre en vogue qui possédait une maison dans la *Breestraat*, à l'enseigne de *La chaire à prêcher*.

Lastman aussi s'était formé à Rome, dans l'entourage d'« Adam de Francfort ». On désignait de ce nom Adam Elsheimer, le Poussin allemand, peintre étonnant qui sut mettre dans ses cuivres de petites dimensions un monde de mystérieuse poésie. Il affectionnait les arbres, restait des heures étendu sur le sol pour contempler un chêne majestueux ou un olivier touffu. Rentré chez lui, il peignait de mémoire ses chers arbres, de préférence inondés de clair de lune ou bien éclairés par les lueurs d'un feu allumé au centre d'une clairière secrète et silencieuse. Ces scènes nocturnes sont peuplées de personnages qui semblent accourus des rives du Bosphore. Adam se conformait au goût inné des Italiens pour les choses de l'Orient.

Lastman prit à son maître ce penchant pour l'exotisme. L'exemple du Caravage, farouche Lom-

bard humanisé à Rome, alors à son apogée, conduisit le Hollandais vers la recherche des effets de clair-obscur, parmi les savantes combinaisons de la lumière et de l'ombre. Cette double influence engendrait un art disparate, souvent excellent dans les détails, hybride et heurté dans l'ensemble. Les personnages semblent des mannequins calqués sur des antiques ou sur des sculptures de Michel-Ange. Les sites aussi sont italiens, mais l'application minutieuse avec laquelle Lastman exécute les plantes et les fleurs dénonce le Hollandais.

Les tableaux, les gravures abondaient dans l'atelier. On y admirait une soixantaine de peintures à la main des meilleurs maîtres contemporains, des recueils d'estampes et de dessins, enfin des reproductions d'antiques, au nombre desquels figurait le buste de Marc-Aurèle⁴.

Au moment où Rembrandt entrait chez Lastman, celui-ci achevait une vaste composition : *Le Sacrifice à Junon*⁵, où grouillent au milieu de brasiers, de fleurs et de marbres, des prêtres à barbe vénérable, des musiciens, une foule de spectateurs. Rien ne manque dans cette brillante page de rhétorique picturale, sauf l'âme.

Ce genre de peinture enchantait les contemporains. Aussi ce fut sans doute plein de respect et

d'admiration que le vieux meunier vint au cours de l'automne de 1627 s'enquérir des progrès de son fils et glisser dans la main de Lastman vingt-cinq florins, honoraires des six mois d'enseignement donné à Rembrandt.

Peu après nous le retrouvons peintre à Leyde. Il se fixe dans la maison paternelle et y travaille en compagnie d'un de ses condisciples de l'école de Lastman, Lievens.

Les deux débutants s'adonnaient à toutes les besognes. Ils faisaient des tableaux qu'ils signaient de leurs initiales entrelacées. Pour reproduire leurs œuvres ils s'adjoignaient un graveur, d'ailleurs assez médiocre, Jean Georges Van Vliet. Ils enseignaient un apprenti nommé Gerard Dou.

Ce dernier a fixé l'image de l'atelier; le jeune maître, coiffé d'un béret, vêtu d'une ample blouse, se tient debout en face du chevalet. Un bouclier, un morion et différentes armes traînent autour d'un tonneau qui semble servir de table à nos deux bohèmes. Dans une niche, on aperçoit un globe; accrochées aux parois, une escarcelle et une ombrelle chinoise. Sur le guéridon recouvert d'un tapis, se dresse une nature morte composée d'un cahier, d'un violon et d'une chandelle⁶. On dirait des rapins de nos jours dans leur *studio*.

Deux buts animaient la petite confrérie : gagner quelque argent et se perfectionner dans leur état. Rembrandt particulièrement possédait au plus haut degré cette conscience, cet amour-propre d'artisan, cette ardeur patiente si répandus autrefois. Renonçant aux plaisirs de son âge, il passait au travail le plus clair de ses journées. A vingt ans, il avait son métier au bout des doigts et disposait de tous les moyens pour s'exprimer.

Ses premières œuvres montrent l'influence de Lastman, les traditions du réalisme néerlandais, une vie limitée au cercle de famille, une pensée qui revient constamment aux pages de la Bible.

Ces compositions de l'époque de Leyde se rattachent à la manière de son maître; elles sont tenues dans le faire mince, dans ces couleurs vives entremêlées de gammes de tons gris d'ardoise ou brun de terre qu'affectionnait Lastman⁷. D'autres morceaux⁸ datant de cette même année 1626, trahissent la joie de peindre les objets qui se présentent à sa vue, que ce fussent les livres et les parchemins amoncelés devant Saint-Paul ou le coq rouge dressant sa petite tête effarée derrière le groupe des marchands chassés du temple.

La vie des choses l'enchanté, pourtant elle ne lui suffit pas. Son imagination n'a pas encore pris son

essor. Il cherche un stimulant en glanant dans le passé.

Les estampes, les dessins conservés dans les ateliers tenaient à cette époque une place importante dans l'enseignement des débutants : ils y retrouvaient les expériences des artistes d'autrefois et un dépôt inépuisable de motifs. Lorsque Rembrandt entreprit de retracer l'histoire de Balaam, il s'inspira d'un dessin de Dick Vellert⁹ maître verrier du seizième siècle. Le chercheur précoce avait-il sorti ce feuillet des cartons de Lastman ou bien l'acquit-il de ses propres deniers chez quelque revendeur d'Amsterdam ou de Leyde? Toujours est-il que le groupe principal de *l'Anesse de Balaam*¹⁰ est calqué sur le dessin de Vellert. Toutefois Rembrandt a ajouté dans le fond deux cavaliers à gros turban et au-dessus de ces Orientaux un ange enveloppé de lin immaculé, brandissant son épée étincelante.

Ici, nous pénétrons dans le domaine personnel du jeune Leydois. Ce garçon qui ignore le monde, découvre dans les ténèbres nocturnes, ou au milieu des brumes tamisées de son pays, des anges aux yeux à la fois doux et terribles. Souvenir d'un récit de Cornélia au coin de l'âtre ou bien vision jaillie de quelque page de la Bible qui laissa une empreinte ineffaçable dans l'esprit de l'enfant? La vérité est

que pendant toute sa vie l'ange restera le compagnon de ses rêves.

A côté de ces êtres séraphiques sans sexe ni âge, il se sent attiré vers ceux qui se tiennent sur le seuil séparant la vie de la mort : les vieillards. Le jeune homme scrute leurs rides, leurs pensées, tout ce qui se reflète dans leur regard d'accablante lassitude, de paix profonde ou de troublante inquiétude de l'au-delà.

Son talent s'affirme. Déjà la griffe du génie paraît dans ses portraits. Vis-à-vis de l'homme, le voilà affranchi de toute imitation, seul en face de la nature.

Ces effigies de l'époque de Leyde sont peintes en général sur de petits panneaux de cuivre ou de bois et représentent tantôt lui-même, tantôt ses parents.

Vers 1630, de vrais modèles apparaissent : une jeune fille et un adolescent¹¹, sans doute frère et sœur, à en juger par leurs lèvres serrées dans la même expression de calme obstination. Ce sont des portraits directs, fouillés, exécutés avec la précision du miniaturiste et le coup d'œil pénétrant d'un juge. Ainsi ne nous étonnons point que la renommée du jeune Leydois parvint jusqu'à la capitale et qu'il y ait obtenu des commandes. La distance entre Leyde

et Amsterdam n'était pas considérable. Le voyageur qui prenait une des barques plates amarrées au quai du Pélican accostait Amsterdam quelques heures après. Rembrandt s'y rendait souvent pour faire poser ses modèles, revoir ses camarades d'atelier, frayer avec les marchands de tableaux qui servaient d'intermédiaires entre artistes et amateurs. Plus d'un, passant par Leyde, frappait déjà à la porte de sa modeste demeure. Ainsi fit Constantin Huygens, secrétaire des Commandements du Stathouder Frédéric-Henri de Nassau. Sous la plume de l'illustre écrivain paraît pour la première fois ce nom de Rembrandt dont l'éclat devait remplir le monde.

Dans son autobiographie manuscrite Huygens relate les expériences d'un médecin italien, Trajano Boccalino, qui, après avoir disséqué un gentilhomme et analysé son sang, avait dû conclure que rien ne distinguait ce fluide de celui qui circule dans les veines d'un vilain ou d'un roturier. Huygens en déduit que ce n'est point du sang que la noblesse tirait sa supériorité. D'ailleurs n'avait-il pas rencontré lui-même à Leyde deux peintres de basse extraction et pourtant d'un immense talent, l'un fils de brodeur, l'autre rejeton d'un meunier? En dépit de leur modeste condition et de leur

extrême jeunesse ces garçons imberbes produisaient des œuvres étonnantes, dignes d'être comparées à celles d'Apelle et de Parrhase. Lievens se distinguait par l'ampleur et la richesse de ses formes. Toutefois Rembrandt l'emportait par sa fougue et sa puissance expressive.

Selon Huygens, une seule chose manquait à la formation de ces prodiges : la connaissance de l'Italie, les glorieuses leçons des antiques, de Raphaël, de Michel-Ange.

Le secrétaire du Stadhouder essaya de persuader les deux compagnons d'aller compléter leurs études sous le ciel de la Péninsule. Cependant l'éloquent humaniste ne réussit pas à communiquer son enthousiasme à ses hôtes. Ceux-ci lui répondirent avec politesse et modestie qu'ils ne disposaient pas de loisirs pour entreprendre un si long voyage et qu'ils se contenteraient d'admirer les chefs-d'œuvre de l'art italien parvenus dans les Pays-Bas¹².

Comment ce brillant seigneur bourré de lettres et l'adolescent méditatif et sauvage qu'était Rembrandt se seraient-ils compris ? Ne représentaient-ils pas deux nuances opposées de l'intelligence ?

L'un a fait ses humanités et ne respire que penché sur les in-folios. Ce grand lettré connaît à fond les écrivains de son pays et ceux de la France, sans

oublier les classiques. Il s'est promené avec plaisir — selon ses propres termes — « par les plus illustres endroits de l'histoire Grecque et Romaine¹³ ». C'est un intellectuel accompli.

L'autre n'a cure des savantes lectures. Le « Rembrandus » d'autrefois s'est vite dépouillé du vernis superficiel de l'école latine. Il ne se soucie guère de feuilleter les volumes qu'imprime le sieur Elzevir, bedeau de son ancien collègue ni aucun autre livre. Certes, la curiosité du peintre est en éveil, mais il cherche à la satisfaire par les yeux. Il lit dans le visage du passant, il observe la vie mystérieuse des choses. Pour ce visuel affranchi de tout élément livresque, l'univers se résume en images, le présent comme le passé. Les tableaux, les estampes, les pierres, les bibelots ornant les parois des ateliers ou les vitrines des antiquaires ont été ses professeurs d'histoire. Sa contemplation et sa mémoire sont purement picturales.

Il fut initié à l'art par des peintres inférieurs. Les vrais maîtres, il ne les connaît que de seconde main, à travers l'enseignement de Swanenburch et de Lastman. Cependant ce jeune homme possède une sensibilité personnelle et l'instinct du pittoresque. Ajoutez-y les traditions du grand artisanat hollandais, une application sûre et délicate à la pratique.

La palette et le cuivre n'ont pas de secret pour Rembrandt.

Le noble art de la gravure était fort apprécié dans les Pays-Bas. Un groupe de praticiens ingénieux produisait une ample moisson de scènes tirées de l'histoire sainte ou profane, de portraits, de paysages. Rembrandt suit la route de ses prédécesseurs ; il préfère toutefois à la régularité du burin la liberté de la pointe d'acier. Il débute par le procédé habituel des aquafortistes. L'une de ses premières planches, datant de 1628, représente sa mère. Cette eau-forte apparaît encore purement linéaire, d'une grande précision dans le dessin, pourtant d'une certaine brusquerie de touche et d'une réelle force d'expression.

Une vive activité règne dans le petit atelier. Rembrandt et Lievens découpent et polissent les plaques de cuivre, préparent les vernis, les huiles, les noirs, manient eux-mêmes les presses. Les marchés, les expositions foraines absorbent à profusion leurs feuillets accessibles à toutes les bourses, et arrondissent les modestes ressources des deux camarades. La pratique de la gravure a aussi un heureux effet sur leur développement artistique. Grâce à l'habitude de la taille-douce, la main de Rembrandt acquiert de bonne heure de la fermeté

et une sorte de vigueur âpre et rapide. Il apportera la science la plus sûre au service d'une invention encore hésitante, mais prête à toutes les audaces.

En 1631, à l'âge de vingt-quatre ans, il dit adieu à sa ville natale, à ses puissants remparts que baigne un bras du Rhin, à ses moulins aux ailes majestueuses et s'embarque pour Amsterdam, la vaste cité dominée par une forêt de mâts qu'agite en cadence le flux de la mer.

II

AMSTERDAM

La nation hollandaise, ce peuple si petit par le nombre, avait vaincu l'immense Espagne, recouvré sa liberté et assujetti l'Océan.

« Si on mesure sa grandeur par celle de la mer où elle commande — écrivait Guez de Balzac — elle est des plus grandes ; si on compte ses années par ses victoires, elle est des plus anciennes¹ ».

Les Provinces-Unies étaient à l'apogée de leur prospérité et de leur puissance au moment où Rembrandt arrivait dans leur capitale. Ses rues étonnaient par leur régularité, les arbres hauts et touffus plantés sur les bords des canaux ; ses édifices publics inspiraient l'admiration par leur nombre et leur magnificence. Son port abritait jusqu'à dix mille vaisseaux qui apportaient dans la cité construite sur pilotis — merveille de patiente volonté — les richesses de quatre continents. Le réseau des comptoirs hollandais s'étendait jusqu'au Cap de Bonne-

Espérance, les côtes de Malabar, la Chine, le Japon, l'Amérique du Sud. Les navigateurs bataves exploitaient la pêche en haute mer jusqu'au Groënland, jusqu'à Archangelsk c'est encore eux qui fournissaient les denrées exotiques à l'Europe entière. Les banquiers hollandais achetaient régulièrement une grande partie des barres d'argent que les galions apportaient chaque année à leur ancien adversaire, le roi d'Espagne. Amsterdam apparaissait comme la foire de l'Univers, l'asile de la liberté, le paradis de la spéculation.

Le génie commercial, le besoin d'activité, l'esprit d'initiative, la confiance que donne au citoyen la force de sa nation poussaient ses habitants à s'emparer de tous les moyens pour augmenter leurs biens. Ils risquaient leur fortune sur les bateaux cinglant vers les Indes ou le Brésil, dans l'achat et la vente de tulipes, démenche du siècle, enfin en mille affaires dont les tableaux n'étaient pas l'une des moins importantes.

Le climat et les mœurs faisaient du Hollandais un homme d'intérieur. Dans ce pays, les particuliers se plurent de tout temps à embellir leur demeure ; les corporations, à orner les vastes salles qui servaient à leurs délibérations ou à leurs agapes. L'ère heureuse du dix-septième siècle favorisait en premier

lieu la floraison de la peinture, l'art préféré des Hollandais. L'engouement du public pour les tableaux engendrait une spéculation intense. Celle-ci ne s'arrêtait pas aux barrières des villes. Des marchands ambulants couraient les foires. Dans les kermesses, fleurs, marines, portraits, paysanneries bordés de cadres en ébène se balançaient sur des échafaudages dressés au milieu du champ de foire. Dès que l'amateur décrochait une toile, elle était remplacée sans retard par une autre.

Les patrons des chalands « faisaient » aussi le tableau. Les fermiers eux-mêmes achetaient de la peinture, soit pour le plaisir de retrouver les scènes familières de leur vie, soit dans l'espoir d'un placement avantageux.

Cette marchandise moyenne n'était destinée qu'au menu fretin. Mais, à Amsterdam, argentiers, brasseurs d'affaires, tout le haut commerce recherchaient les pièces exceptionnelles à l'usage des grands amateurs.

Dès le moyen âge, les Néerlandais pratiquèrent le négoce des objets d'art et tenaient une place considérable dans l'internationale de la curiosité.

Dans tous les pays d'Europe rois, princes de l'Église et de la finance, érudits ou artistes convoitaient les choses rares et précieuses. Les uns,

des antiques, des médailles, des pierres gravées, des manuscrits grecs ou latins. D'autres, des orfèvreries « d'ancienne façon », des instruments de musique, des os de mammouth ou des défenses de licorne possédant la vertu de prémunir contre le poison. Le xvi^e siècle fut partagé entre la mode des galeries iconographiques et celle des trophées d'Outre-mer. Les navigateurs rapportaient force armures et attirails de sauvages, coraux et œufs d'autruche.

En Orient, les conquérants turcs étaient suivis par une horde de trafiquants. Leur métier comportait des risques. Parfois un pacha irascible faisait empaler ces importuns. Pourtant, comme par miracle, il en surgissait d'autres pour écrémer le butin de la soldatesque et pour expédier à Venise tout ce qui pouvait convenir à Messieurs les Antiquaires.

L'entrepôt vénitien alimentait les galeries des souverains, les cabinets des curieux de toute la Chrétienté. La ville des doges possédait un autre article d'exportation : les toiles de l'école vénitienne, en premier lieu celles du Giorgione, du Titien, des Bassan, fort appréciées des amateurs.

De cette manière, l'amour de l'art, la vanité, l'esprit de lucre créaient un vaste mouvement

d'affaires qui englobait l'Europe entière. A mesure que l'importance de Venise diminuait, celle d'Amsterdam augmentait. Peu à peu, elle devenait le centre du commerce des tableaux et des antiquités.

L'atelier de Swanenburch et celui de Lastman avaient donné à Rembrandt les premières notions du connaisseur. Dans la métropole, il acquit une réelle compétence en cette matière grâce à son intimité avec l'un des personnages marquants du monde de la curiosité : Hendrick Van Uylenburch.

Lui-même avait tâté de la peinture et servait d'intermédiaire à ses jeunes confrères, s'employant à leur procurer des commandes ou à éditer leurs gravures. Pourtant l'occupation essentielle de cet homme entreprenant était le trafic des tableaux anciens.

Chez lui, Rembrandt fit son éducation d'antiquaire ; peut-être même participa-t-il à ses affaires. Sa fortune personnelle (le vieux meunier était mort en 1630) et les honoraires qu'il obtenait pour ses tableaux assuraient au peintre de vingt-quatre ans une honnête aisance. En 1631, il prêtait mille florins à Uylenburch ; l'année suivante, il allait habiter sa maison de la *Breestraat*.

Hendrick avait de la famille en Frise. Son cousin Rodbertus, bourgmestre de Leeuwarden,

laissait deux fils et cinq filles. Les deux aînées des demoiselles Uylenburch étaient mariées à des fonctionnaires, la troisième à un professeur, la quatrième au peintre Wijbrand de Geest. La plus jeune, Saskia, avait vingt ans, des cheveux blonds, une belle dot, mais pas de foyer. Elle habitait à tour de rôle chez ses sœurs. En 1634, dans la paroisse Sainte-Anne, au Bil, en Frise, elle épousait le pensionnaire de son cousin Hendrick : Rembrandt. Le mariage se fit sous le régime de la communauté.

L'amour, la fortune, le succès, tout souriait au jeune ménage. Les commandes se multiplient, les élèves affluent. Rembrandt apparaît comme l'un des portraitistes en vogue de la capitale.

Il abandonne les petits formats et représente ses modèles sur de grandes toiles ou sur d'amples panneaux, en pied ou en buste, accoutrés de leurs plus beaux costumes. Tous tiennent à passer à la postérité en attirail de fête, présentant les insignes de leur emploi ou vaquant à leur occupation ordinaire. Ce sont des gens de condition moyenne : Nicolas Ruts² et Martin Looten³, des marchands qui viennent de recevoir une importante lettre d'affaires; Willem Burchgraef⁴, un boulangier qui taquine la Muse; Coppenol⁵, un pro-

fesseur de calligraphie. Les voici en manteau noir, blanc rabat, chapeau à large rebord, et voilà leurs épouses, le front bombé sous la coiffe en dentelles, en collerettes tuyautées, serrées dans de raides corsages. Tous sont conscients de poser pour l'éternité; une once de mise en scène se mêle à leur attitude. Pourtant, dès le premier coup d'œil, le peintre pénètre dans l'intimité de son personnage, imprimant une vie étonnante à ces figures sobres, graves, recueillies.

Le beau monde occupe d'autres artistes. Miervelt et Honthorst, hiératiques et fidèles, sont les portraitistes attitrés de la maison d'Orange. Ses goûts personnels la portent vers Rubens et Van Dyck. Ce prodigieux interprète de la vie brillante, n'avait-il pas été appelé en 1630 à la Haye pour peindre le Stathouder Frédéric-Henri et les siens? De là, le superbe Flamand s'était rendu à Haarlem pour rencontrer Franz Hals et y exécuter son portrait. Van Dyck entendit-il prononcer le nom de Rembrandt? Cela ne semble guère probable. Sa renommée ne dépassait pas encore les demeures bourgeoises d'Amsterdam.

S'il eût l'occasion de perpétuer les traits d'un seigneur de haute lignée, il le dût à ses relations avec l'Université de Leyde. Elle constituait la grande

école des huguenots. Des centaines de jeunes Français appartenant à la Religion allaient s'instruire dans ses murs. En 1632, l'un des noms les plus illustres des annales du Calvinisme apparaît sur ses registres : Gaspard Coligny, accompagné par son précepteur, Jean Huguetan⁶. L'étudiant de douze ans était l'arrière petit-fils de l'Amiral de fameuse mémoire et fils du maréchal de France — marié à Anne de Polignac, dame de Saint-Germain de Clan — qui avait pris du service dans les Pays-Bas. Rien de plus naturel qu'il confiât l'éducation de son enfant aux savants professeurs de Leyde.

Le jeune marquis d'Andelot — c'était là le titre que portaient les cadets de la maison — posa-t-il pour le peintre lors de son stage dans la ville universitaire ou bien au cours de son séjour à Amsterdam, huit ans plus tard? Toujours est-il que l'effigie du gentilhomme étranger — premier trait d'union entre Rembrandt et la France — sort du cercle où se recrutait sa clientèle habituelle et témoigne d'une renommée croissante; elle allait trouver sa consécration dans un genre spécifiquement hollandais : le portrait collectif.

Dans ce pays d'un puissant esprit corporatif, il était d'usage de fixer pour la postérité les banquets des gardes civiques, les réunions des régents

d'œuvres charitables, les assemblées des syndics des guildes, les cours publics des gloires de la Faculté. Le premier travail de ce genre confié à Rembrandt en 1632 fut la leçon d'anatomie du docteur Tulp.

Pour ce grand bourgeois, le corps humain n'avait pas plus de secrets que l'administration de la cité et les affaires qui se traitaient aux Indes ou en Chine. L'ingénieux personnage avait eu l'idée de faire venir d'Extrême-Orient des cargaisons de thé en échange de sauge et de bourrache, que ses courtiers faisaient passer pour les arcanes de la joie perpétuelle.

Tout ce que les recherches des érudits ont révélé sur le fameux médecin, Rembrandt le suggère par quelques traits de pinceau : son intelligence rapide et subtile, son sang-froid teinté d'ironie. Quel contraste entre l'expression calme, presque sereine du docteur Tulp, penché, une pince à la main, sur le cadavre bleuâtre dont il vient de disséquer un bras, et les visages anxieux de ses auditeurs, maîtres jurés du corps des chirurgiens d'Amsterdam ! Derrière le chapeau à larges rebords du savant anatomiste semble planer l'ombre de la Mort, guettant les figures baignées de lumière des sept élèves et le hautain professeur qui paraît la narguer.

Ce puissant et fidèle portrait collectif⁷ accrut la

réputation du peintre de Leyde. Les commandes affluaient.

Ses tableaux se payaient de cent à cinq cents florins, prix considérable pour l'époque. Pourtant la fécondité étonnante de l'artiste n'allait pas au détriment de l'exécution. Les exigences de ses bailleurs de salaires l'obligeaient à soigner la ressemblance et les détails vestimentaires. Il s'en tirait à merveille, brossant avec une égale application les amples nœuds ornant les chaussures de l'avantageux Martin Day⁸ ou le pêle-mêle de livres et de papiers disséminés sur la table du vieux constructeur naval⁹.

Une fois débarrassé du modèle payant, de la peinture alimentaire, Rembrandt retrouve sa liberté et sa fantaisie.

Le voilà seul dans l'atelier. Les rayons du jour filtrent à travers l'étroite fenêtre aux vitrages maillés de plomb. Ce grand curieux est passionné de lumière. Il la façonne avec l'habileté et la délicatesse infinie de l'orfèvre maniant des substances précieuses. Dans ses deux petits panneaux représentant des philosophes au sein de leur cabinet¹⁰ le personnage n'est rien, la lumière est tout. L'artiste en tire des effets surprenants. Sous sa main, le jour semble plus doré, la pénombre plus obscure, le silence plus secret.

L'atmosphère est son champ d'expérience, la lumière sa compagne, son inspiratrice. Il la suit au grand jour ; en pleine nuit, il observe la flamme du pauvre brasier qui éclaire le repos de la Vierge⁴¹, projetant l'ombre de la douce fugitive sur un mur inondé de clarté. Les feux terrestres ne lui suffisent pas. Son pinceau illumine d'un éclat surnaturel les scènes de la Passion. Ces cinq tableaux étaient destinés au Stathouder Frédéric-Henri ; Constantin Huygens — qui n'oubliait pas son protégé de Leyde — avait servi d'intermédiaire pour la commande. Au cours de ces années fécondes, Rembrandt produit une vingtaine d'autres sujets religieux au nombre desquels : *Le Christ devant Pilate*⁴² et le *Sermon de Saint-Jean-Baptiste*⁴³. Toutefois, pour l'intensité de l'émotion, ces morceaux célèbres sont surpassés par d'autres, moins connus, où le peintre fait intervenir ses génies tutélaires, les anges. Qu'ils se penchent sur Tobie guérissant son père, qu'ils s'installent en hôtes familiers à la table d'Abraham, éphèbes célestes aux ailes de cygne, aux chevelures en rayons solaires, ils répandent une atmosphère d'étrange poésie, l'atmosphère propre de Rembrandt.

Pourtant cet imaginaire de forte carrure maintient toujours ses attaches avec la terre. Il transpose les

récits sacrés sur le plan de la réalité et présente les personnages de la Bible ou des Évangiles sous les traits des hommes de son temps et de son milieu. Il ne se contente pas d'observer leurs physionomies, leurs gestes, d'introduire dans ses compositions les aspects des choses passagères de l'humanité qui l'entoure. L'artiste a le goût des accessoires curieux, surtout des bijoux, des armes, des cuirasses, du brillant métallique, de tout ce qui répand un éclat lumineux. Quand il se peint lui-même, il arbore volontiers le heaume et le hausse-col d'acier, à moins qu'il n'opte pour la toque surmontée d'aigrettes et le manteau maintenu par un sautoir constellé de diamants.

Ce penchant pour les bijoux se manifeste encore plus vivement quand il représente Saskia. Il se plaît à la parer de colliers de perles, de bracelets, de bagues précieuses, à l'attifer de riches costumes, à remplir ses bras de fleurs. Elle apparaît tour à tour en Flore, en Suzanne ou en Danaé. L'atmosphère mythologique ajoute un nouvel attrait à sa plantureuse nudité conjugale que le mari contemple avec la sensualité calme de sa robuste nature.

Son indépendance d'esprit ne le préserve pas toujours de la contagion des modes du jour. Parfois il se laisse entraîner par l'engouement de ses

compatriotes pour l'ingénieuse mise en scène. Le public des Pays-Bas s'en montre extrêmement friand. L'architecte Nicolas van Campen construit en 1637 un nouveau *Schouwburg*; dans ce « Château du Spectacle » des drames hollandais ou des pièces traduites de l'anglais et de l'espagnol mettent en émoi les citadins. Ils se produisent eux-mêmes dans les « Chambres de Rhétorique », associations d'amateurs qui cultivent le beau parler, la diction, le travesti. Le peuple a les tréteaux de la foire, la grosse gaieté des parades et des mascarades. Le clergé s'efforce en vain de mettre un frein à cette débauche d'imagination. Les poètes publient des vers contre les abus de la scène.

Rembrandt lui-même fréquente le spectacle. Il s'amuse à croquer vers 1635 des silhouettes d'acteurs ainsi qu'un comédien grimé en roi. Il exécute des illustrations à l'eau-forte pour l'adaptation hollandaise de *La vie de Constance* par Calderon. Rien de surprenant qu'à certains moments les réminiscences de la scène se manifestent dans son art. On s'en rend bien compte en face de l'un de ses morceaux les plus populaires, le portrait représentant l'artiste et sa femme¹⁴. Le voilà déguisé en cavalier débraillé, épée au côté, l'œil allumé, la lèvre gourmande, coiffé d'un magnifique chapeau

au plumet blanc, soulevant d'une main son verre, tenant de l'autre la taille de Saskia. Il joue au viveur dissolu, lutinant sa belle. Aussi, en face de cette magistrale peinture, éprouve-t-on l'impression d'assister aux ébats d'habiles acteurs s'exhibant sur les planches. Plus d'un tableau de cette époque offre ce caractère un peu théâtral. Le superbe porte-drapeau⁴⁵ semble attendre l'avertissement du régisseur pour entrer en scène. Et Samson⁴⁶ se présente comme un jeune premier présomptueux étudiant devant la glace les attitudes qui troubleront ses spectatrices.

Les forces profondes de l'artiste, son besoin de sincérité et de vérité contrebalancent la mode des attitudes factices. Il s'en affranchit entièrement dans ses compositions à nombreuses figures, comme *Le Christ devant Pilate*⁴⁷ ou le *Sermon de Saint Jean-Baptiste*⁴⁸. On dirait que ces masses grouillantes ont jailli de son imagination sans études préalables, sans effort, sans savant agencement. Mais quand on examine le détail, on est frappé par la physionomie, l'exactitude, la justesse de chaque personnage. Sous le pinceau de Rembrandt, ces foules apparaissent comme les symphonies des maîtres de l'orchestration, où chaque instrument tient sa place, accomplit sa fonction propre, tout en se

fondant dans la puissante harmonie de l'ensemble.

Ce caractère de spontanéité paraît encore plus distinctement dans les rares œuvres où l'artiste entreprend une incursion dans le domaine mythologique.

L'enlèvement de Proserpine⁴⁹ semble une improvisation vertigineuse, une sorte de légende instantanée. Pluton, sur son char léonin, serrant sa victime contre sa poitrine, se lance en avant dans un élan d'ardeur irrésistible qui pourrait symboliser la fantaisie ailée de l'artiste. Elle l'emporte vers le sous-bois d'un noir tragique, ouvert sur une clairière inondée de lumière où Diane, déjà dévêtue, mais attentive encore aux bruits de la forêt, s'apprête à prendre son bain²⁰.

Le tempérament de poète se manifeste encore plus fougueusement dans les paysages de Rembrandt : des arbres étranges contemplant un ciel immense où les nuages bataillent avec le soleil, où des ombres fantômes chevauchent au-dessus de torrents de lumière, paysages à trame de rêves qui alimentent le rêve²¹.

Particularité digne de remarque : cet homme qui a le goût de l'espace illimité n'aime pas la mer. Ses narines aspirent les brises salines, il perçoit le bruissement de l'océan, le vaste champ d'action de

son peuple. Il a beau l'entendre : il ne daigne pas tourner vers lui son regard. On ne retrouve les flots que dans un seul de ses tableaux, et encore en raison de son sujet — sans doute une commande — *Le Christ dans la tempête*²².

Il suffit de constater cette anomalie bien surprenante pour un Hollandais, sans parvenir à l'expliquer.

Par contre, il partage pleinement la prédilection de ses compatriotes pour la nature-morte. Celle-ci a la même source que leur culte des fleurs : l'exiguïté des demeures, une existence casanière, l'habitude de la paisible contemplation, l'attention fixée longuement sur le même objet, nature morte peinte ou fleur vivante, que le Batave caresse des yeux comme l'Oriental égrène son chapelet d'ambre.

Un butor présenté par le chasseur²³ et un enfant tenant une bécasse²⁴ sont les seules natures-mortes proprement dites que Rembrandt ait peintes à cette époque, pourtant on en retrouve dans toutes ses toiles. Il suffit d'isoler certaines parties, comme par exemple le paon en croûte sur un plat d'argent dans le double portrait de Dresde, ou bien le bouquet champêtre que tient Saskia²⁵, ou encore le surtout de table des *Noces de Samson*²⁶ et on pourra admirer des natures-mortes qui égalent les plus belles productions du genre.

A la manière des peintres d'autrefois, Rembrandt travaillait entouré d'un essaim d'élèves. Les anciennes coutumes de l'artisanat réglaient les rapports entre patron et apprentis. Ceux-ci versaient une pension annuelle de cent florins au maître. Ces jeunes gens installés dans une vaste pièce de sa maison, divisée par des cloisons de papier ou de toile, dessinaient soit d'après des plâtres, soit d'après des modèles que leur hôte affublait de costumes et paraît de bijoux tirés de ses coffres.

Après Gérard Dou, ses plus anciens disciples furent deux huguenots de Leyde : Isaack de Joudreville, rejeton d'un hôtelier messin, et Jacques des Rousseaux. De la seconde équipe, Willem de Poorter, Jacob de Wet, Jacob Backer, Karel van der Pluym, Govaert Flinck et une dizaine d'autres artistes moins connus²⁷ allaient tenir la place de praticiens honorables. Par contre, Salomon et Jacob de Koninck, Fernand Bol, Gerbrand van Eeckhout, Karel Fabritius vont témoigner d'un réel talent. Mais ce ne sont pas seulement ces jeunes qui suivent le sillon de Rembrandt. Plus d'un de ses aînés subit son ascendant, comme par exemple : Roeland Roghman et Léonard Bramer.

A côté de ces honnêtes satellites, il y a les imitateurs de mauvaise foi. Un certain Herman Dullaart

s'approprie à tel point la manière de Rembrandt qu'il réussit à écouler — à Amsterdam même — un *Mars cuirassé* comme l'œuvre authentique du maître.

La copie constituait une branche importante de l'enseignement d'autrefois. Les apprentis étaient tenus de reproduire tantôt les morceaux d'anciens maîtres, tantôt les peintures ou les dessins de leur patron. Celui-ci, d'habitude, corrigeait ces devoirs. On rencontrait donc dans l'atelier des travaux de débutants retouchés partiellement par Rembrandt; des toiles achevées avec la collaboration de ses disciples; enfin des pièces faites d'après lui par ses élèves. Ces jeunes gens n'avaient pas le droit de signer leurs œuvres avant d'être admis dans la corporation. Selon l'usage du temps c'est au professeur que revenait tout ce que rapportait la production des compagnons. Ces bénéfices s'ajoutaient aux rétributions considérables du peintre en vogue.

Il apparaît à la fois prodigue et âpre au gain, car cet homme sans besoins pour sa personne — plus d'une fois il fit son repas d'un hareng ou d'une tranche de fromage — nourrissait une passion dispendieuse : il était collectionneur.

L'exemple de ses premiers éducateurs lui avait

communiqué ce goût. Ses relations avec Hendrick van Uylenburgh, l'entraînement du milieu dans lequel il vivait, avaient transformé ce penchant en habitude impérieuse.

Les amples revenus que lui procurait sa palette, il les dépensait à cœur joie dans les boutiques des antiquaires. Il achetait, troquait, revendait et employait à de nouveaux achats les bénéfices de ces opérations fructueuses. Il suivait assidûment les ventes. Quand on dispersa en 1635 la succession de Barent van Someren, tenancier de l'auberge « A l'écu de France », le peintre obtint une série de gravures et de dessins.

C'était le temps de sa splendeur. Il raffait des paquets de dessins ou d'estampes, des plâtres, des coquillages, des étoffes, tantôt un lot de croquis de Brouwer, tantôt un paysage de Govert Jansz, dit Mijneer, peintre fort apprécié de son vivant, oublié aujourd'hui. En 1637 le fervent collectionneur s'attaque à une pièce plus importante : il achète à la femme d'un amateur nommé Troyanus de Magistris une peinture de Rubens : *Hero et Léandre*. Magistris prête le prix d'achat : 424 florins, mais garde le tableau en gage²⁸.

Ces combinaisons subtiles et hasardeuses étaient-elles conformes aux habitudes de l'époque ou

avaient-elles leur source dans une aveugle convoitise qui acceptait tous les compromis pour arriver à la possession de l'objet désiré? Toujours est-il qu'à côté de la peinture, son activité de collectionneur constituait la principale occupation de Rembrandt, sa joie, son but, sa passion.

Pour mettre en valeur le fruit de tant de laborieuses recherches, il fallait trouver un gîte permanent. L'achat d'une demeure constitue une affaire capitale pour chaque ménage. N'est-ce pas en quelque sorte l'arbre que l'on plante pour finir ses jours à son ombre et pour y laisser ses enfants, son bien, tout ce que peut produire une courte vie humaine?

Le choix d'un domicile paraissait encore plus important à un peintre soucieux de sa liberté, sensible au décor, à un artiste doublé d'un collectionneur animé de l'instinct irrésistible d'amasser des objets qui forment son goût, enchantent ses yeux, inspirent son art.

En 1639, Rembrandt acquit pour treize mille florins dans la *Joden Breestraat*, la rue Large des Juifs, une maison à deux étages en briques rouges, à chaînages de pierre, au fronton dentelé en marches d'escalier²⁹. Comme toutes les habitations hollandaises elle était paisible et confortable. Un damier

de marbre couvrait le sol du rez-de-chaussée. Des plafonds à poutrelles visibles soutenues par des corbeaux de pierre donnaient une impression de sécurité. Les bruits de la rue ne pénétraient pas à travers la solide maçonnerie de ses murs. La cour était plantée d'arbres dont les branches se miraient dans les eaux d'un canal.

Sur ces eaux d'un noir d'encre les chalands aux flancs bombés glissaient lentement vers le Sud, lourds de leur cargaison de faïences qu'ils allaient échanger contre des fûts de vin de France. Au milieu des chemins encadrés d'ormes silencieux, les charretiers encourageaient à grands cris leurs attelages haletants sous le poids des coffres à double fond qui recélaient des livres prohibés.

Au loin, au milieu des dunes de Santpoort, à une lieue de Haarlem, la lumière d'une lampe filtrait à travers la fenêtre d'une modeste demeure champêtre. M. Descartes, ancien volontaire au service de la maison de Nassau, y rédigeait une verte réponse à quelques théologiens « chahuants ».

A Paris, au Palais Cardinal, dans une salle tendue de brocards aux plis majestueux, Richelieu veillait dans l'attente des dépêches de l'Espagne et des Flandres. Son regard se portait de temps en temps vers les sculptures placées sur des scabellons dorés

et vers les tableaux accrochés aux parois. Pour ce seigneur de belle taille et de petite santé, ces objets étaient le délassement d'un immense labeur. Sauf quelques morceaux de son peintre en titre, Philippe de Champaigne ou de Rubens, presque tous venaient d'Italie. Son Eminence appréciait hautement ce qui sortait de la Péninsule. N'avait-elle pas accordé récemment par lettres patentes la qualité de Français à son collaborateur, le subtil Giulio Mazzerini? La prédilection du Cardinal pour les hommes et les choses d'Italie n'était secrète pour personne. Aussi ses mandataires qui furetaient partout après des antiques ou des peintures susceptibles de plaire au puissant mécène surveillaient-ils la place d'Amsterdam, ce grand entrepôt de la curiosité. Était-ce ici que ses courtiers avaient remarqué un peintre nommé Rembrandt où celui-ci fût-il connu par les curieux de Paris grâce au portrait qu'il avait fait du marquis d'Andelot? Sa peinture apparaissait l'inverse de la perfection italienne, et pourtant frappait par son extrême originalité.

Au-delà de la mer, dans son cabinet de curiosités au Palais de Saint-James, le roi Charles se délectait dans la béate contemplation de ses tableaux bordés de cadres somptueux couronnés de son chiffre. N'était-il pas, au dire de Rubens « le prince le plus

amateur de peinture qui soit au monde? » Il avait réuni à grands frais les plus fameux morceaux des vieux maîtres. Le dilettante royal ne se montrait pas moins friand des contemporains. Charles Stuart, le délicat connaisseur aux boucles soyeuses — que la main rude du bourreau soulèverait bientôt! — regardait un panneau ovale que Lord Ancrum venait de rapporter d'Amsterdam, — l'œuvre d'un peintre dont on commençait à parler dans la capitale batave. C'était le portrait en buste d'un homme vêtu de velours noir, coiffé d'une toque de la même couleur. Une mince chaînette d'or ceignait le couvre-chef; une grosse chaîne de la plus belle orfèvrerie soutenait son manteau. Ces colifichets pouvaient faire croire qu'il s'agissait d'un courtisan. Le regard audacieux et franc, les moustaches en bataille, les cheveux rebelles, dénotaient pourtant l'homme du peuple. Charles Stuart se pencha et lut la signature : Rembrandt.

III

LA MAISON DE LA JODEN BREESTRAAT

La demeure de Rembrandt comportait deux étages et quatre fenêtres sur rue. Rien ne la distinguait de mille autres habitations de Hollandais aisés, si ce n'est la profusion des tableaux et des objets d'art.

Un grand vestibule, une antichambre ornée d'une cheminée à colonnes de marbre et la salle de réception occupaient le rez-de-chaussée; s'y ajoutaient deux cabinets : l'un, caché sous l'escalier, servait de chambre au ménage¹; dans l'autre, pièce exigüe et basse, donnant sur la cour, le maître avait installé ses presses, l'une en chêne, l'autre en bois des îles.

L'atelier, de proportions modestes, se trouvait au premier. La lumière filtrant à travers les fenêtres cerclées de plomb, se rencontrait avec la clarté du feu, flambant dans la haute cheminée à hotte. Ce réduit que nous connaissons grâce à un dessin² exhalait quelque chose de secret; on eût dit l'offi-

cine d'un alchimiste. Sur le même palier se trouvait la grande chambre, flanquée d'un cabinet rempli de curiosités, un petit bureau, enfin la cuisine.

L'étage supérieur comprenait l'atelier et les logements des élèves ; le grenier, les soutes affectés aux serviteurs.

Le cadre dans lequel vécut Rembrandt subsiste et abrite aujourd'hui la fondation qui porte son nom. Pour redonner la vie à ce lieu de souvenirs et de pèlerinage, il convient d'évoquer ses habitants. Cette tâche ne demande pas un effort d'imagination excessif. Grâce au pinceau du maître, lui-même et son épouse surgissent devant nous tels qu'ils furent à la fleur de l'âge. Il apparaît accoudé à une balustrade, vêtu d'un ample manteau bordé de fourrure, coiffé de la fameuse toque de velours dont la mode s'est répandue par la suite à travers les pays et les siècles. Le regard est attentif, le maintien d'une tranquille assurance³.

Sa femme tient une fleur rouge d'une main et touche de l'autre son sein. Le visage, d'une blancheur mate, un peu carré, est voilé de ce pressentiment mélancolique des êtres destinés à disparaître prématurément, et la douce créature semble étonnée du diadème, des colliers, des pendentifs dont l'a couverte son époux⁴.

Il ne se contente pas de la combler de bijoux : le mari épris se plaît à jeter sur le papier des instantanés de la bien-aimée. Grâce à ces dessins, la vie intime de Saskia se déroule comme sur l'écran de la lanterne magique : la fiancée, la jeune femme rêvant à sa fenêtre, assise ou couchée dans son lit, ou occupée à passer le peigne à travers son abondante chevelure ; Saskia, pendant la période de ses couches, sous les yeux de ses amies bavardant dans sa chambre ; enfin, Saskia, après ses relevailles, soulevant avec fierté son enfant⁵.

L'air du cercle familial remplit le petit tableau surnommé *Le ménage du menuisier*⁶. Au milieu d'un humble intérieur aux croisées fleuries Saskia allaite l'enfant. Derrière elle le charpentier de Nazareth manie le rabot. Ce bon ouvrier, c'est lui-même. Pourtant plus d'une fois le père appliqué se vit contraint de déposer ses outils. Le paisible logis allait en effet devenir le théâtre d'événements aussi communs aux mortels que le changement des saisons ou la chute des feuilles, mais qui n'en meurtrissent pas moins le cœur de ceux qu'ils touchent. A trois berceaux succéderont trois petits cercueils : le premier né, Rompertus et deux fillettes. Après ces innocents, ce fut le tour de l'aïeule. Que de fois son fils n'avait-il peint son visage ridé ? Dans l'émouvant

portrait qu'il fit d'elle en 1639⁷, la digne vieille apparaît le menton soutenu par un bandeau, comme si elle se préparait déjà au dernier voyage. Son heure sonna un jour d'automne de l'année suivante. Heureusement que les anges gardiens qui semblaient oublier leur peintre se ravisèrent. Une année plus tard, un rayon de soleil entra dans la maison en deuil : un garçonnet d'un blond cendré de septembre, — Titus.

Aux peines domestiques s'ajoutaient des préoccupations matérielles. La maison n'était pas payée, le patrimoine de Saskia ébréché, l'artiste exposé au clabaudage des parents de province qui le traitaient de dissipateur.

En dépit de ces ennuis, sa notoriété grandissait. Orlers, le bourgmestre de Leyde, ne venait-il pas de consacrer dans la nouvelle édition de sa description de la ville, en 1641, une page élogieuse à son compatriote, si hautement apprécié à Amsterdam?

Dans ces conditions Rembrandt entreprit de nouveau une œuvre du genre le mieux rétribué et le plus apte à rehausser sa renommée : le portrait corporatif.

Il y avait à Amsterdam un opulent personnage nommé Frans Banning Cocq, Seigneur de Purmerland, gendre du bourgmestre Overlander auquel il

devait succéder dans la même dignité. En 1642, ce Frans Banning Cocq commandait un corps d'élite des gardes civiques, celui des arquebusiers. Il était d'usage de peindre les compagnies de miliciens pour la salle d'honneur du cantonnement. Le choix du capitaine désigna Rembrandt. Le chef et chacun des quinze miliciens s'engageaient à verser cent florins au peintre. Cette toile, mesurant quatre mètres sur cinq, fut placée dans le *Klovenirsdooelen*, la maison des arquebusiers. Cependant, au début du XVIII^e siècle, alors que le volumineux tableau fut transporté à l'Hôtel de Ville et placé entre deux fenêtres, on supprima deux bandes de toile des côtés et une du bas, sacrifiant trois personnages à gauche ainsi que la moitié du tambour. La crasse et l'imagination aidant, le peuple surnomma ce morceau enfumé « La Ronde de Nuit ».

En réalité, celui-ci n'a rien de nocturne. Frans Banning Cocq sort à la tête de sa compagnie en plein jour. Il est magnifique : vêtement et chapeau noir, fraise blanche, une écharpe écarlate en sautoir, sa main droite appuyée sur une longue canne. Son second, le capitaine Van Ruytenburg, apparaît habillé de jaune bordé d'or, botté, ganté de cuir jaune, ceinturé de blanc ; sa pertuisane au manche guilloché de clous de métal luit au soleil.

Derrière ces chefs, on aperçoit des soldats maniant leur arquebuse; d'autres brandissent des piques ou des lances; l'un, sans s'arrêter, se courbe pour tirer la baguette de son mousqueton; dans le fond, un enseigne en pourpoint vert à manches jaunes déploie l'étendard aux armes d'Amsterdam. Un gamin, affublé d'un casque, balance une poudrière en corne suspendue à une chaîne d'acier. Au milieu du groupe, une note claire : deux jeunes vivandières blondes aux cheveux épars, habillées de moire blanche; la première porte, pendus à sa ceinture, un coq et une bourse, sans doute récompenses destinées au vainqueur du concours de tir.

En avant, à droite, le tambour, penché sur sa caisse, fait vibrer au bruit de ses baguettes cette scène déjà si éclatante de couleur, de mouvement, d'agitation, de faste vestimentaire et martial.

On sait que les valeureux soldats des Pays-Bas avaient pris à leurs adversaires espagnols l'habitude de se lancer dans la mêlée revêtus de leurs plus somptueux costumes. Pourtant la compagnie des arquebusiers n'a rien de belliqueux. On dirait une troupe d'amateurs représentant une scène militaire, ou encore, comme l'a remarqué Verhaeren, « l'illustration d'une comédie que Shakespeare a oublié d'écrire. »

Ce savant tumulte rappelle le goût des Hollandais pour le spectacle, l'apparat, la déclamation, les « Chambres de Rhétorique ». Les couleurs sont admirables, les détails d'une rare perfection ; l'ensemble sent la recherche, l'étalage, la main du régisseur. Cette fantasia des mousquetaires bataves demeure l'œuvre la plus populaire du maître. Mais comment la foule ne préférerait-elle pas l'éblouissement du feu d'artifice à la flamme divine qui sort des entrailles de la terre ?

Des nécessités matérielles obligeaient le peintre à ces concessions au goût de ses bailleurs de salaire. Cependant dans les œuvres où il pouvait suivre librement son inspiration il se montre simple et grand.

Le modèle même de la *Dame à l'éventail*⁸ fascine : un front haut, des yeux fiévreux, un mince diadème qui semble l'auréole du rêve dans lequel se complait l'être délicat. Le peintre a revêtu cette apparition de toutes les nuances du blanc : pâleur laiteuse du visage, clair orient des perles, blanc de givre des dentelles.

Le prodigieux artiste échappe à toute routine. Il pénètre l'âme de ceux qu'il peint, il recrée leur atmosphère morale. Voici Renier Anslo, le mennonite⁹. Cette secte, fort répandue en Hollande, refuse de porter des armes et de paraître en jus-

tice, Anslo explique la loi de la pitié et du renoncement à une vieille, émue et recueillie. Le visage boursoufflé du prédicateur, son teint blafard, le chandelier à deux branches aux bougies demi-consumées indiquent l'homme voué à l'étude, cloîtré dans la pensée. Derrière l'humble ouaille, on croirait entendre la respiration d'une multitude invisible qui écoute la parole de l'éloquent ministre.

*Le Christ détaché de la Croix*¹⁰ et une série de paysages¹¹ en dépit de la différence des sujets, témoignent d'une conception similaire. On dirait qu'ils ont été enfantés nuitamment en demi-sommeil, et exécutés le lendemain selon les règles de la plus stricte observation et du plus vif souci de la vérité. Tous ces morceaux ont la rapidité de la vision, la vigueur du réel et cette magie de l'éclairage qui constitue le mode d'expression personnel à Rembrandt.

D'ailleurs on ne connaît que peu de tableaux de ces premières années qui suivirent l'achat de la maison. Ce n'est pas un hasard. L'aménagement de son intérieur et la passion de la curiosité absorbaient le temps du maître.

Il menait la vie d'un praticien laborieux et fort occupé, vaquant à ses besognes professionnelles, entretenant des relations avec une série d'hommes

distingués, peintres, médecins, ecclésiastiques. Toutefois il faisait peu de cas du monde et des honneurs. Son passe-temps préféré consistait à courir les boutiques de revendeurs et à accumuler au logis son butin.

Amateurs et marchands d'Amsterdam formaient une petite paroisse. Toutes les figures marquantes de ce clan défilent dans la maison de la *Joden Breestraat*.

Voici d'abord Jan Six, descendant d'un teinturier de Saint-Omer établi en 1584 à Amsterdam où il se mit à fabriquer la grosse étoffe appelée burat. Jan continua l'industrie familiale et épousa la « Tulipe », fille de l'opulent docteur Tulp.

Rembrandt frayait avec les deux familles. N'avait-il pas portraituré la mère de Six ? Ajoutez à cela qu'une passion commune associait les deux compagnons en curiosité.

Dans le cabinet de Jan Six, Poussin voisinait avec Holbein, Scorel avec Van Dyck. Cependant les prédilections de l'industriel éclectique allaient aux Italiens : Giorgione, le Titien, le Tintoret, Palma, Dosso, Sebastien del Piombo, André del Sarte. Six appréciait également les dessins ; l'un de ses cartonniers contenait quarante-cinq feuillets de Léonard de Vinci.



A côté du riche bourattier, féru d'italianisme, apparaît la silhouette de Maerten Kretzer, marchand amateur aux moyens limités. Il courait les ateliers en quête de talents inconnus et s'empressait de s'assurer l'exclusivité de la production des débutants pleins de promesses. On connaît un contrat en vertu duquel un certain P. van den Bosch s'engageait à travailler uniquement pour lui de l'aube au crépuscule. Cette fois, Kretzer n'eut pas la main heureuse, car jamais son protégé ne sortit de l'obscurité. Le malin déçu se consola de ce mécompte en remplissant ses portefeuilles de dessins de Rembrandt. Kretzer recueillait aussi des peintures flamandes, enfin des œuvres des Italiens à la mode : le Titien, les Bassan, André del Sarte.

La première place parmi les amateurs d'Italiens revenait à Jan et Gerrit Reynst, fils d'un armateur qui avait fait fortune aux Indes Néerlandaises. Jan et Gerrit possédaient une galerie à Amsterdam, une autre à Venise. Ridolfi leur dédia le premier volume de ses *Maraviglie dell'arte*, paru en 1646. Ce furent eux qui achetèrent la fameuse collection formée au seizième siècle par un patricien de Venise, Vendramin. Le cabinet des frères Reynst jouissait d'une renommée frisant la légende. Les contemporains estimaient sa valeur à trois tonnes d'or¹².

Jean van de Cappelle, dont le nom a passé à la postérité grâce à ses délicates marines, était un opulent teinturier qui allait laisser quarante-quatre sacs remplis de pièces d'or. Il faisait un usage judicieux de sa fortune, accumulant les œuvres des meilleurs contemporains, en premier lieu les tableaux et les dessins de Rembrandt. Celui-ci brossa le portrait de son confrère¹³. On imagine les conversations des deux infatigables fureteurs pendant les séances de pose!

Le jeune Jan Pieterz Zoomer, peintre, graveur et expert appréciait particulièrement les estampes du maître; il en possédait un choix abondant. Sans doute ne se montrait-il pas toujours fort consciencieux dans ses attributions, car les vers badins imprimés sous son portrait gravé le qualifiaient d'« Anabaptiste en art ».

Jean de Renialme cumulait le négoce des bijoux et la vente des tableaux. Il avait des Bassan, des Palma, un paysage de Fouquières, une scène militaire de Sébastien Bourdon. Était-ce en vrai connaisseur ou bien par pure charité que Renialme acheta un paquet de toiles d'Hercule Seghers? On serait tenté d'accepter cette dernière hypothèse car dans l'inventaire de Renialme on retrouve en rouleaux un lot de peintures de Seghers; le marchand

n'avait pas même pris la peine de faire monter sur châssis ces morceaux invendables.

Cet Hercule Seghers, peintre assez gueux, ne parvenait pas à vivre du produit de ses propres tableaux; il écoulait donc ceux des autres, soit au détail, soit en gros, par paquets de vingt ou vingt-cinq toiles. Cependant Rembrandt appréciait particulièrement le talent de ce miséreux, objet de la risée des contemporains.

Le plus entreprenant personnage du clan de la brocante était le fils de Hendrick Van Uylenburch, Gerrit, cousin de Saskia. Il avait tâté de la peinture dans l'atelier de Rembrandt, mais abandonna bientôt la palette pour les affaires. L'élasticité de ses principes, l'indulgence excessive qu'il témoignait pour l'authenticité des tableaux qu'il débitait, son habileté à glisser les faux parmi les vrais¹⁴ n'étaient surpassés que par son adresse à se donner les apparences de la plus parfaite honorabilité. Il figura à plusieurs reprises comme homme de confiance de leurs Hautes Puissances les États Généraux. Enhardi par ses succès, il entreprit un grand « coup » : la vente de treize toiles de maîtres italiens à l'Électeur de Brandebourg pour la somme de trente mille florins. Les experts conseillèrent au prince de refuser ce lot douteux. Il s'ensuivit une série de polémiques et de

procès. Vondel, le fameux poète s'engagea à fond pour l'antiquaire et publia des louanges rimées des tableaux contestés. Le célèbre auteur n'avait qu'une excuse : son incompétence absolue en matière de peinture.

Ces événements se passèrent à une époque où Rembrandt n'était plus de ce monde. Toutefois il faut croire que pendant les années de prospérité d'Uylenburch, le peintre fut l'hôte assidu de la splendide galerie que son ancien élève avait installée dans un hôtel de la *Nieuwe Heerengracht*. On peut se rendre compte de son importance grâce à l'inventaire qu'en fit dresser la « Chambre des Insolubles ». Car en dépit de tant d'astuce, Gerrit allait finir par la banqueroute.

L'inventaire comporte cent cinquante-trois numéros¹⁵. Les noms des fameux maîtres italiens, d'ailleurs estropiés, imposent une certaine réserve. Il faut se demander si le Titien — orthographié Tietsaen — ainsi que le Giorgione — écrit Schorson — virent jamais les toiles que leur attribuait Uylenburch sans oublier une *Judith* portant avec désinvolture l'étiquette de Raphaël ?

Ces noms ronflants et peu authentiques en l'occurrence servaient de miroir aux alouettes. Pourtant Gerrit était un vrai connaisseur. Ne réunit-il pas,

sans doute pour sa satisfaction personnelle, certaines toiles de maîtres néerlandais, ardemment convoitées jusqu'à nos jours par les amateurs : un paysage de Hercule Seghers, *Un petit forgeron*, de Kalf, enfin *Une trompette polonaise* de Jean (sans doute de Paul) Bor ?

Un autre marchand, d'une moralité moins douteuse, Pieter de la Tombe, tenait boutique sur le *Vijgendam*, à l'enseigne de la Bible Française. C'est lui qui édita le cuivre de Rembrandt *Jésus prêchant*. La Tombe avait acquis deux peintures en commun avec Rembrandt : *La Samaritaine* du Giorgione¹⁶ et *Un homme riche* (la parabole de l'homme riche) de Palma le Vieux.

On voit donc que Rembrandt était ce que l'on appelle aujourd'hui un « marchand amateur ». Il profitait de son expérience et de la sûreté de son coup d'œil pour réaliser des bénéfices qui lui permettaient d'agrandir ses collections tout en lui donnant l'illusion d'augmenter son bien. Il croyait concilier ses penchants et ses intérêts en se jetant à corps perdu dans les achats.

Au milieu du feu des enchères, il perdait parfois toute mesure et se laissait entraîner à miser à des prix qui étonnaient ses contemporains. Un jour, il se heurta néanmoins à un compétiteur redoutable,

Cet événement se passa en 1639 lors de la dispersion du cabinet d'un riche commerçant, Lucas van Uffelen, formé particulièrement de peintures italiennes. Le clou de la vente était le portrait de Baldasar Castiglione par Rafael¹⁷. Cette fois, Rembrandt dut se contenter de jeter sur son carnet une rapide esquisse à la plume du chef-d'œuvre convoité¹⁸. Après une lutte ardente, celui-ci fut adjugé contre le peintre allemand Sandrart pour la somme considérable de trois mille cinq cents florins à un autre étranger, mandataire du plus puissant collectionneur du temps : Richelieu.

Ce personnage s'appelait Alfonso Lopez. Il se disait descendant des Abencerages. On ne sut jamais au juste s'il était issu de Maures ou de Juifs ibériques. D'ailleurs, les uns et les autres étaient communément appelés « Portugais ». Il vint à Paris comme représentant des Morisques réfugiés en France. Orfèvre, fondateur du premier atelier de taille de diamants à Paris, il vendait d'une main des brillants, de l'autre des secrets d'État. Il s'attacha à la fortune de Richelieu et obtint, grâce à lui, des lettres de noblesse.

Le Cardinal l'avait expédié à plusieurs reprises en Hollande afin de conclure des marchés de vaisseaux et de canons. Lopez profitait de l'occasion

pour acheter « mille curiosités des Indes »¹⁹, des meubles, des tableaux, des bibelots d'art tant pour son Eminence que pour son compte personnel²⁰.

En dehors de cet habile homme — qui allait instituer dans son hôtel de la rue des Petits-Champs des ventes à la criée — une multitude de diplomates, de marchands amateurs ou professionnels s'employaient à enrichir les collections de Richelieu.

Jusqu'à son dernier souffle, l'omnipotent ministre s'adonna à sa passion de constructeur et de collectionneur.

Le Grand Cabinet du Palais Cardinal renfermait, à côté de la *Sainte Anne* de Vinci et d'autres œuvres insignes de la Renaissance, une foule de Bolonais et de Lombards, jouissant alors d'une faveur démesurée.

A l'exemple du Cardinal, la Cour et la Ville italia-nisent. L'appareil mythologique envahit le décor de la vie. L'ampleur donne l'illusion de noblesse et de force. Les dilettantes se pâment devant les Carrache, le Dominiquin et leurs émules. Tout le monde se mêle de collectionner : princes, gens de robe, argentiers, médecins, jusqu'au pâtissier à la mode, M. Tribou.

Le trafic des belles choses rattachait Paris à Amsterdam. D'ailleurs, une foule de marchands fla-

mands ou néerlandais demeuraient aux abords de Saint-Sulpice, à proximité de la fameuse Foire de Saint-Germain. Elle était franche, ce qui veut dire que n'importe qui pouvait y vendre n'importe quoi, sauf des livres et des armes. Beaucoup de peintres étrangers profitaient de cette liberté pour débiter leurs propres œuvres, de même que des tableaux anciens.

En France aussi le commerce de la curiosité se trouvait partagé entre les marchands amateurs « en chambre haute », dont de nombreux artistes, les professionnels : « les marchands tenant boutique ». On remarque parmi eux un personnage d'une humeur voyageuse : François Langlois, dit Chartres.

Il y avait vers 1621 à Rome trois gais compagnons : Van Dyck, le tourangeau Claude Vignon, fils d'un valet de chambre d'Henri IV, et notre Langlois. Maniait-il lui-même le burin²¹ ou se contentait-il de faire tirer les cuivres de ses amis ? Ce qu'il y a de certain c'est que l'entreprenant personnage s'adapta si bien à la vie romaine qu'il signait les gravures sorties de son officine du nom de sa ville natale, toutefois prononcé à l'italienne : « Ciar-tres ». Les deux Français étaient liés d'une intime amitié²². Vignon a peint sur le vif son jeune compatriote : cheveux incultes, toque surmontée de

plumes, mouche sous la lèvre, barbe naissante au menton, la musette sur le bras, bref le franc bohème du dix-septième siècle. Ce portrait n'est connu que par une gravure; l'inscription qui l'accompagne célèbre les dons musicaux du modèle : « Il n'y a ni orgue ni autre instrument que la sourdine ne surpasse estant touchée de celui cy ».

Langlois ne se contentait pas de donner des sérénades aux brunes ardentes des bords du Tibre. Ses presses ne chômaient pas. Il reproduisit entre autres de nombreux morceaux de Vignon. Les trois amis couraient les boutiques des antiquaires à la recherche d'estampes rares et d'autres pièces de choix, ou aidaient dans leurs achats des étrangers de distinction. A force de voir Langlois déambuler avec des milords, le peuple romain le désignait du surnom « L'Anglais » (L'Inglese). L'habile homme allait devenir par la suite l'un des pourvoyeurs des collections du roi Charles; il faut croire que Van Dyck n'était pas étranger à cette faveur. Lui aussi exécuta le portrait de Langlois²³, mais à une époque où le fureteur de Rome était devenu un important personnage à Paris. Il porte un collier de barbe, un chapeau retroussé, une veste rouge; fidèle à ses habitudes de mélomane, il n'a pas abandonné son instrument favori. La gravure²⁴ reproduisant ce

tableau porte la légende : « François Langlois, natif de Chartres, libraire et marchand de tailles douces à Paris, excellait à jouer de la musette et de plusieurs autres instruments ».

En 1634, il avait été reçu libraire et s'était établi rue Saint-Jacques « Aux Colonnes d'Hercule », à l'angle de la rue des Noyers, en face de la chapelle Saint-Yves.

Vignon aussi était rentré en France et y avait fait son chemin. Il possédait un talent facile, une sorte de gracieuse souplesse, ainsi qu'en témoigne sa toile *Esther devant Assuérus*²⁵. De même que son contemporain Rembrandt, Vignon montre une prédilection pour les costumes orientaux. En dehors de ses tableaux de chevalet, il brossait des décors, illustrait des livres ou crayonnait des sujets d'actualité que les graveurs répandaient parmi le public²⁶.

Langlois se partageait entre son activité d'éditeur et la haute brocante internationale. Déjà lors de son séjour en Italie, il avait rencontré l'un des premiers experts d'art de son temps : Nicolas Lanier, descendant d'une famille de musiciens originaire de Rouen. Il remplissait les fonctions d'intendant des musiciens du roi Charles I^{er}. Avec cela, Lanier servait d'intermédiaire pour les achats de ce prince

et contribua à négocier l'acquisition de la fameuse collection des ducs de Mantoue.

Le mandataire du souverain britannique était fort bien de sa personne. Mariette le dit : « bel homme d'une physionomie pleine de douceur et qui tient beaucoup de celle du roi son maître. » Van Dyck fit son portrait en Italie et le représenta une seconde fois en David jouant de la harpe²⁷.

En Angleterre, ce fut le tour de Lievens de retracer les traits du fameux connaisseur. Lucas Vosterman a gravé ce portrait, accompagné d'une inscription flatteuse²⁸.

L'infatigable chercheur se rend en 1633 à Amsterdam où il pose pour Rembrandt. On a surnommé ce superbe tableau « Le Musicien²⁹ ». C'est un homme mûr, de la plus grande distinction, rayonnant d'intelligence. Il tient un rouleau de musique sous le bras. On se souvient que Lanier occupait une charge musicale à la cour d'Angleterre. Il apparaît plus âgé, moins plaisant que sur la toile de Van Dyck et sur la gravure de Lievens, mais combien plus profond et plus humain. C'est que Van Dyck, que Lievens flattent toujours, Rembrandt ne flatte jamais.

Ainsi, grâce à son activité de marchand amateur, Rembrandt connut l'un de ses confrères les plus

renommés. On verra par la suite que ce cercle s'agrandira.

De retour à Londres, en 1628, Lanier retrouva Langlois, mélomane et antiquaire comme lui. Lanier traitait son aîné avec une affectueuse considération. « Caro mio padrone amantissimo » (Mon cher patron bien-aimé), lui écrivait-il de Chiswick en septembre 1637 dans un billet où il est question du « comte » (Arundel), d'un autre amateur, Endymion Porter, huissier de la chambre du roi, de dessins que recherche Lanier, mais qu'il désire de premier ordre : « Buoni, buoni, buonissimi³⁰. »

L'ingénieux négociant était de trempe à exaucer les désirs de son correspondant ainsi que ceux des hautes personnalités qui mettaient leur confiance dans ses lumières. Cependant au milieu des grandes affaires qu'il traitait pour de puissants collectionneurs, Langlois ne négligeait pas sa boutique de la rue Saint-Jacques.

Il édite des pièces des meilleurs peintres et graveurs de son temps : le Poussin, Vouet, Jan Lys, Abraham Bosse, Claude Mellan qui l'intitule « M. Chartres dict l'Anglais ». Il imprime différents recueils, dont quelques uns dignes d'enchanter tout bourgeois gentilhomme : *Le Jardin de la noblesse française dans lequel se peut cueillir leurs manières de*

vettements, et la Noblesse française à l'église, dédiée à Messire Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, l'un des amateurs les plus distingués de l'époque³¹.

Le marchand d'estampes que l'on désignait alors du terme latin *iconopola* était tenu à satisfaire en premier lieu le besoin d'instruction, l'appétit d'actualité de sa clientèle. Les têtes couronnées, princes, princesses, foudres de batailles, héroïnes de romans, ainsi que les séries de paladins, de sibylles, de philosophes, de monarques d'antan, se débitaient en masse. Les graveurs prenaient beaucoup de liberté avec les droits d'auteur et ne respectaient pas davantage la vérité historique.

Dans la suite des philosophes publiée par Langlois, on rencontre une page qui porte la légende : *Democritos, H. Rembrandt, Inventor, F. L. D. Ciartres excud.* (Démocrite, composition de H. (*sic*) Rembrandt. Publié par François Langlois dit Chartres.)

Ce penseur juvénile, la bouche légèrement ouverte, les cheveux en broussaille, à la barbe naissante, c'est Rembrandt lui-même ainsi qu'il a perpétué ses traits dans un tableau peint vers 1630³².

Sur un autre feuillet, la même figure apparaît le front festonné du turban, un ample manteau à col de fourrure sur les épaules. Quel éclat de rire dut

faire trembler les vitraux de l'atelier de la *Breestraat* si la gravure éditée par Chartres y parvint ! Elle porte tout bonnement la légende *Mahomet*.

Préalablement Van Vliet avait gravé ce portrait. Sans doute que Chartres, frappé par son cachet pittoresque, n'avait pas hésité à le faire copier et à l'incorporer dans sa série de souverains exotiques.

Ce fut donc en butinant à travers ses portefeuilles d'estampes que le subtil négociant à l'enseigne « Aux Colonnes d'Hercule » se familiarisa avec l'œuvre gravé du grand Hollandais. Quant à ses peintures, — que ce fut par les récits de Lanier qu'il les connut ou qu'il ait eu l'occasion de les voir à Amsterdam, à Londres ou à Paris même — leur puissante originalité ne pouvait échapper à l'excellent expert. Son ami Vignon partageait ce sentiment.

L'habile praticien continuait à donner dans la brocante. Elle le mena un jour rue des Massons, dans la maison d'un des plus grands curieux de France. Il s'appelait Perruchot. Le Docteur Evelyn³³ qui visita son cabinet put y admirer un *Saint-Sébastien* du Titien, des médailles, des agates et surtout les essences les plus rares de tulipes. Pourtant, dans cette petite Hollande du bord de la Seine, la fleur la plus suave était M^{lle} Perruchot. Claude Vignon l'épousa. Ils vécurent longtemps et

eurent beaucoup d'enfants. Peut-être même trop ; on parle de trente quatre.

Sans doute que le peintre, insatiable d'accroître le nombre des petits enfants du sieur Perruchot mit la même fougue à augmenter les trésors de sa collection. Vignon ne manquait ni de compétence, ni d'autorité. Ses expertises faisaient loi. C'est à lui que Messire Alphonse de Lopez s'adressa en 1641 pour l'évaluation d'un tableau représentant le prophète Balaam³⁴.

Ce diable de bijoutier, doué de l'admirable sens de la qualité qui distingue souvent les gens de sa corporation, avait flairé la griffe du maître dans le petit panneau exécuté autrefois par Rembrandt à Leyde. Nous ignorons la valeur marchande que Vignon attribua à ce morceau³⁵. Mais le fait lui-même est significatif : il prouve que le nom de Rembrandt n'était pas inconnu à Paris, où l'une de ses œuvres de jeunesse avait trouvé acquéreur, et où déjà quelques connaisseurs des plus qualifiés s'entretenaient d'un artiste aussi personnel.

Langlois se trouvait alors à Londres. Vignon s'empressa d'écrire à son ami pour le prier de dire au chevalier Van Dyck que l'estimation des peintures du seigneur Lopez venait d'être effectuée par ses soins et que celles-ci passeraient en vente au

cours du mois de décembre. La liste imprimée devait suivre.

Dans sa missive rédigée, selon son habitude, en italien, Vignon ne se borne pas aux messages destinés à l'Angleterre. Langlois s'apprêtait à passer dans les Pays-Bas. Vignon l'engage à le rappeler au bon souvenir de différents artistes hollandais : Poelenbourg, Wtenbrouck, Honthorst. Et il ajoute : « A Amsterdam, saluez de ma part également Monsieur Rembrandt et apportez quelque chose de sa main. Dites-lui que j'ai fait l'estimation de son tableau, le prophète Balaam que lui a acheté le seigneur Lopez et que ce tableau se vendra avec les autres ».

Il faut croire que le marchand imagier exécuta fidèlement les commissions de son correspondant. Chaque visiteur était autrefois une précieuse source d'informations, une gazette vivante. Par le libraire de la rue Saint-Jacques, qui avait usé ses semelles sur les routes de l'Europe, le peintre hollandais pouvait apprendre tout ce qui se passait dans les ateliers, les galeries, les palais de Londres, de Paris, de Rome.

En ce temps là, par tous les pays, ces curieux agiles et tenaces se connaissaient, se recherchaient, formaient une sorte de confrérie. Elle servait souvent

de cible aux brocards des moralistes. Sorbière, l'un des penseurs les plus écoutés du siècle, ne déclarait-il pas la curiosité l'invention de quelque mélancolique de grand loisir ou des personnes qui manquaient « de bonne et sérieuse occupation ³⁶ » ?

Ce n'était certes pas le cas de Rembrandt. Il menait de front sa tâche de peintre et sa besogne de collectionneur. L'une complétait l'autre.

Il ne se contentait pas de disposer ses acquisitions presque quotidiennes dans un harmonieux ensemble. Il incorporait ces objets disparates à sa vie imaginaire.

Il examine, scrute, médite ces peintures, ces estampes, ces bronzes qui nourrissent sa sensibilité, activent le travail de sa pensée. Mais il n'imité pas : il assimile. La médaille de Gian Francesco Gonzaga, modelée par Pisanello, réapparaît dans le dernier état de sa gravure *Les trois croix*. L'*Antiope* du Corrège lui suggère une eau-forte. Pour peindre sa *Sibille*, il s'inspire de la *Sibille de Cumes* du Dominiquin. Pour ses chasses au lion, il se sert des gravures de Tempesta. Sa composition *Le Phénix* se rattache aux Stances du Vatican décorées par Tommaso Lauretti. Le portrait de Baldasar Castiglione, si âprement disputé à la vente Van Uffelen, lui donne l'idée de graver son propre portrait dans la même attitude.

Il revient à la grande admiration de sa jeunesse, Adam Elsheimer, en peignant *Philemon et Baucis*, d'après une composition du vieux maître allemand, gravée par Goudt. Raphaël, Giorgione, le Titien, les Bassan, le Caravage, Jan Van Eyck, Claus Sluter, Durer, Hemskerk, Elsheimer, le Nord et le Sud, les maîtres d'autrefois et ceux des écoles contemporaines passent par le creuset de son imagination.

On pourrait multiplier les exemples, relever des emprunts à d'autres peintres surtout à ceux de la Péninsule³⁷. Car si Rembrandt n'a pas obéi aux conseils impérieux de Huygens et n'a jamais franchi les Alpes, il n'en doit pas moins beaucoup aux Italiens, particulièrement aux prodigieux coloristes de Venise.

Quand il se mettait devant le chevalet ou qu'il se penchait sur la planche de cuivre, il associait sa conception personnelle du sujet à l'une des innombrables images qui peuplaient sa mémoire et transportait ces réminiscences dans son atmosphère propre, le monde de sa grave imagination nordique.

Pour pénétrer la personnalité de Rembrandt, il convient de tenir compte de la place que tenait dans son existence la curiosité. Elle lui apportait une préoccupation, une espérance continuelles, une

forme d'émotion que ne connaissent que les amoureux et les joueurs.

Il courait les ruelles des revendeurs qui se suivaient de porte en porte. Au fond des sordides magasins on voyait s'entasser pêle-mêle mille objets hétéroclites. Dans ces antres ténébreux, il choisissait d'un œil sûr une pièce rare, une défroque pittoresque ou quelque humble débris dont la forme ou la couleur le captivaient.

Tantôt il entrait dans une somptueuse galerie où le marchand avisé, guettant dans le regard du visiteur les lueurs de l'envie, lui soumettait quelques échantillons de ces tableaux de maître ou de ces précieux marbres antiques que les lentes nefes apportaient des mers lointaines dans le port d'Amsterdam.

Ou encore assistait-il aux ventes, la convoitise en éveil, fasciné dans son âme d'artiste par le morceau exposé aux enchères, ou alléché par l'esprit de lucre, la perspective d'une opération fructueuse.

A la fois prodigue et serre-deniers, il brocantait pour augmenter son pécule, multiplier ses achats, enrichir et épurer ses collections. Tous ces objets accumulés dans son capharnaüm apparaîtront dans son œuvre, des parures précieuses achetées à l'orfèvre Lutma jusqu'aux vieilles étoffes ramassées

chez les fripiers étalant leur marchandise sur les parapets des ponts.

Cet homme toujours en quête de formes nouvelles n'avait jamais accompli de voyage. Mais pendant les longues veillées d'hiver, dans le silence de son atelier, il retrouvait dans ses tableaux, dans ses gravures, les reflets d'Italie, les reflets d'Orient, le panorama du Monde.

On aurait donc tort de voir en Rembrandt un maniaque de bric à brac. Pour ce solitaire et ce sédentaire, sa collection constituait un admirable instrument de travail et un stimulant inépuisable. Chacune des choses disparates qui l'entouraient était pour lui une amie et une inspiratrice. Il s'épanouissait au milieu de ses trésors qu'il contemplait en amoureux. Ces tableaux, ces sculptures, ces curiosités étaient les odalisques de son imagination.

Soudain le malheur s'abattait sur cette vie à la fois si simple et si élevée. En 1642, le cercueil se refermait sur le doux visage de Saskia. Cette mort mettait un terme à la paisible existence de son mari, consacrée entièrement à l'art, aux joies du foyer, aux délices du chercheur. Il arrivait à l'âge de trente-six ans. La formation de l'homme, l'enfantement du génie étaient achevés. Sa jeunesse n'avait pas connu d'orages. Le destin les réservait pour sa maturité.

IV

LA DÉBACLE

Saskia fut inhumée à la Vieille Église, sous l'orgue, dans un caveau acquis par Rembrandt pour y déposer la dépouille de la chère disparue.

Elle léguait ses biens à son fils Titus, toutefois l'usufruit revenait à Rembrandt. Celui-ci était affranchi de tout compte de tutelle aussi longtemps qu'il ne contracterait pas un nouveau mariage.

Le veuf et le petit Titus âgé d'un an restaient seuls dans la maison. Avec Saskia, Rembrandt perdait une compagne dévouée qui écartait de son chemin toutes les difficultés matérielles de l'existence et lui permettait de se consacrer exclusivement à son art et à son activité de collectionneur.

Les événements extérieurs n'arrêtaient pas l'élan de cet homme passionnément adonné à sa profession. Le vide du cœur, les souvenirs d'une chère présence qu'il rencontrait à chaque pas ne surent ni altérer son équilibre, ni diminuer sa force de travail

Au contraire, au cours des années qui suivent la mort de Saskia, il produit une série d'œuvres puissantes, sobres, harmonieuses. *L'homme au faucon*, *La femme à l'éventail*, le peintre Claes Berchem et son épouse¹, l'effigie d'un artiste inconnu², *Le porteur de drapeau*³ — qui virent le jour entre 1643 et 1654 — montrent le portraitiste en pleine possession de ses moyens, affranchi des compromissions mondaines, de toute recherche d'effets plaisants. Les personnages ne présentent plus cette ressemblance minutieuse chère à la clientèle bourgeoise. Le maître se borne à noter les traits essentiels. Mais à chaque être humain qui pose devant lui il communique quelque chose de sa flamme, l'enveloppe de cette atmosphère particulière qui est le propre des grands artistes. Le personnage vit, mais vit dans le monde de Rembrandt.

Pour se rendre compte du chemin qu'il a parcouru, rien n'est plus efficace que de le suivre à travers les sujets qu'il reprend à grands intervalles, comme par exemple le portrait de Jean Six. Le descendant des huguenots émigrés qui allait terminer sa carrière comme bourgmestre d'Amsterdam, débuta en industriel féru d'art et de lettres. Aussi Rembrandt l'a-t-il perpétué au milieu de son cabinet, un livre à la main. On connaît toutes les phases de cette œuvre

qui vit le jour en 1647 : d'abord deux rapides indications à la pierre noire et un magistral dessin à la plume⁴ ; ensuite une petite esquisse à l'huile⁵. Notre bibliophile a déposé son manteau, son épée, sur un guéridon et placé le livre sur le rebord de la fenêtre largement ouverte ; il paraît plongé dans une profonde méditation, tandis que la lumière caresse son visage pensif et ses cheveux bouclés d'un blond roux.

Tous ces morceaux servent de préparation à l'eau-forte. Ses noirs profonds, la lumière éclairant l'homme adossé à la croisée — lumière d'une fulguration de diamant entourée d'ombres crépusculaires — obtiennent des effets dignes de la plus riche palette. Rembrandt a créé là l'un des chefs d'œuvre de l'art graphique.

Le peintre et son modèle continuent leurs relations d'amitié. L'année suivante, Six publie chez le libraire Lescaillies sa tragédie *Medea* ; Rembrandt y ajoute une page qui va assurer l'éternité aux alexandrins du dilettante : l'eau-forte représentant le mariage de Jason et de Créuse.

Les années passant. Le buratier poète se mêle à la vie publique de la cité, épouse Marguerite Tulp et va bientôt remplir la charge de commissaire des mariages (1656). Il a pris de la gravité ; un petit panneau ne saurait suffire à représenter un si considérable

personnage; il convient de prendre une toile plus étendue. Ses traits, son attitude sont familiers au peintre; il brosse à larges coups de pinceau le pourpoint gris tendre, le manteau rouge bordé de tresses d'or. Sous le feutre haut de forme, le regard profond, légèrement alangui, semble exprimer le regret des heureuses années consacrées au souci de l'art et aux jeux de l'esprit⁶.

Ces portraits fournissent à Rembrandt une part importante de ses ressources. Pourtant l'Écriture reste son sujet préféré, l'objet de sa préoccupation constante.

Une page de Saint-Luc hante l'artiste depuis sa jeunesse : la parabole du Samaritain. Dès 1633, il lui consacre une eau-forte et un petit panneau⁷. Les menus faits de la vie journalière se déroulent autour d'une demeure hollandaise : la servante puise de l'eau; le chien se soulage au milieu du chemin, sans se soucier du grand cheval dont on enlève le blessé grimaçant de douleur. Tout cela est clair, honnête, mais sans flamme.

Rembrandt continue à chercher, à méditer. Cinq ans plus tard, la figure du Samaritain surgit au milieu de l'orage, portant dans ses bras le voyageur couvert de blessures, tandis que la tempête courbe les cimes des vieux chênes⁸.

Enfin, après trois lustres de travail intérieur, l'idée a mûri; une grisaille⁹ et un rapide dessin¹⁰ préparent la voie au tableau définitif¹¹.

Deux serviteurs s'occupent à décharger du cheval le pauvre blessé, au front entouré d'un bandage taché de sang. Sur le perron de pierre de l'hôtellerie, son sauveur, la bourse à la main, se penche vers l'aubergiste. Un enfant se dresse sur la pointe des pieds pour regarder par dessus la croupe du cheval.

Le jour tombant enveloppe cette scène d'un voile d'angoisse. Pourtant quelque chose d'insaisissable l'apaise et l'éclaire : la pitié.

Rembrandt achevait cette toile en 1648, dernière année de l'interminable série de carnages et de ruines que l'on a surnommée : « La Guerre de Trente Ans ». Suivait-il les événements extérieurs ou leurs échos le relançaient-ils malgré lui à travers les volets clos de sa maison? Il y a lieu de croire que l'action inconsciente de tout ce qui émouvait l'opinion agit sur sa sensibilité, si bien préparée par les circonstances de sa propre vie, et que les souffrances de ses contemporains ne furent pas étrangères à la naissance de cette œuvre qui respire l'amour du prochain, la charité évangélique.

Parmi tant d'hommes qui devaient s'arrêter devant

Le Bon Samaritain citons l'une des plus illustres victimes des passions déchaînées : Louis XVI. On doit à l'infortuné souverain l'acquisition de l'œuvre qui reste la plus profonde expression de la miséricorde humaine.

Dans son atelier exigü, quand les bruits de la ville s'évanouissent, le maître continue à feuilleter l'Écriture. A l'heure où le quinquet s'éteint, où seul l'âtre dessine des ombres sur le mur, il s'applique à fixer ses visions nocturnes. Après avoir peint *L'Adoration des bergers*¹² à la lueur des flambeaux, sa pensée suit la Vierge dans l'humble étable de Bethléem, où l'Ange du Seigneur apparaît un soir pour ordonner à Joseph de fuir en Egypte. Tout est ténèbres et silence. Marie dort appuyée contre le genou de Joseph. Elle a relevé par dessus la tête son manteau bleu doublé de rouge et cache, sous cet abri improvisé, son trésor : l'Enfant. L'ange descendu des hauteurs célestes touche l'épaule du dormeur. Le bœuf et l'âne lèvent la tête pour contempler cette émouvante grappe humaine¹³.

Après le songe de Joseph, voici le repos pendant la fuite en Egypte¹⁴.

Douze ans ont passé depuis qu'il s'est attaqué à ce sujet pour la première fois. Comme son talent s'est épanoui ! A la science de l'expression, il ajoute

une sorte d'enthousiasme contenu qui est l'antipode du pathétique, ou, si l'on veut, le pathétique du sublime. Sous un grand ciel aux nuages blafards, de rares lumières s'échappent à travers les meurtrières d'un donjon surplombant une masse noire. A la lisière de ce parc invisible, une branche éclairée par un feu de bois forme un dais ardent qui abrite la Vierge et l'Enfant. Au-delà du brasier, un groupe de petites figures se tient prosterné dans la pénombre. L'étang endormi reflète les rayons illuminant l'humble scène qui remplira le monde de sa lumière.

Après ces excursions dans le pays de l'imaginaire, il revient à la réalité. Il dispose d'un modèle qu'il a toujours sous la main : lui-même.

Au cours de l'année 1650, il s'est représenté deux fois : d'abord, dans un costume étrange, inspiré par les personnages de la Renaissance italienne¹⁵, coiffé d'une résille à losanges rouges, surmontée d'une calotte, bordée d'un mince galon d'or à la manière de celle que portait César Borgia. Ensuite, travesti en lansquenet¹⁶, revêtu de la plus belle cuirasse de sa collection, appuyé sur une épée à deux tranchants, arme terrible qui évoque les images sanglantes de Marignan et de Pavie.

Il a quarante quatre ans, l'âge où l'on a déjà

plus d'années révolues que de saisons à espérer, où l'on détourne la tête pour toiser le chemin parcouru, où les souvenirs deviennent chers comme des compagnons de jeunesse. A mesure que le cycle de la vie se déroule, le passé se réveille.

C'est alors qu'il peint le site de son enfance, le moulin au crépuscule¹⁷. Cornélia, le vieux meunier, tant d'autres qui les entouraient dorment du sommeil éternel. L'ombre descend, lente et attendrie, sur les lieux où ils vécurent. Aucun détail inutile dans ce paysage, le goût des oppositions puissantes, une force d'exécution qui égale la grandeur de la conception.

Cette élévation se manifeste dans tout ce qu'il touche. La vie populaire le tente. Il dédaigne cependant les effets faciles, le côté anecdotique, paysans ou gueux couverts de lambeaux crasseux, livrée de la pauvreté, ou ces joyeux garçons l'éternel broc de bière à la main, les bouffonnes scènes de tavernes où se complaisent trop de ses confrères. Lui, au contraire, ne recherche que la singularité, le caractère, l'expression.

Amsterdam fourmille de types pittoresques. Aux jours de marché, les chalands amènent des troupes de campagnards. Son port déverse les différentes peuplades de la terre, arctiques, slaves, levantins,

barbaresques, nègres, malais. L'Université, cet « Athenaeum » fondé en 1631, héberge des centaines d'étudiants germaniques, scandinaves, polonais.

Tous les exotismes attirent l'artiste. Il n'était pas seul à subir ce penchant. Que l'on se souvienne des Bohémiens de Callot, des cavaliers bizarres de son élève De La Belle ! Aussi, dès ses premières années à Amsterdam, Rembrandt se plait à broser des personnages en costumes fantasques. En 1637, il peint sur le vif un seigneur au regard perçant, affublé d'un haut bonnet en fourrure, les moustaches en bataille, tenant une sorte de bâton de maréchal — sans doute quelque notable sarmate de passage en Hollande¹⁸. Pourtant son œuvre maîtresse dans ce genre est le *Cavalier Polonais* qui devait voir le jour en 1655.

Imaginez un pur-sang blanc recouvert d'une peau de panthère, monté par un adolescent imberbe, souple, grêle de flancs, pris dans une redingote jaune aux boutons bleus, coiffé d'une toque rouge garnie de fourrure ; la tête haute, une main sur la hanche, tenant de l'autre son cimeterre ; superbe, dédaigneux, comme s'il s'apprêtait à jeter le gant à l'Univers ! Dans le fond, un rocher couronné d'un château-fort, une cascade et au bord d'un étang, le feu de bivouac¹⁹. Ce n'est pas une apparition, mais

bien un portrait, évidemment celui d'un jeune magnat rencontré à Amsterdam ou à Leyde. L'exactitude du costume a permis d'établir l'unité à laquelle appartenait le séduisant étranger : le régiment de Lysowski. Pourtant que ce guerrier s'élève au-dessus de la plate réalité ! Celle-ci n'est plus qu'un canevas sur lequel brode le prodigieux poète du pinceau.

Il ne se borne pas au Septentrion dans sa recherche de types d'une originalité pénétrante. Il copie des enluminures d'artistes hindous attachés à la cour des empereurs mogholes, presque ses contemporains. Les négociants hollandais avaient rapporté un grand nombre de ces volumes ornés de miniatures délicates. Rembrandt aussi devait en détenir dans sa collection et en tirait des silhouettes dignes des « Mille et une nuits » : le sultan Timour sur son trône, le schah Djehan à cheval, le faucon sur le poing, des vizirs, des guerriers, des scheiks, enturbannés, accroupis, aux yeux insondables de charbon éteint.

D'ailleurs, le maître n'a qu'à fermer le manuscrit en souple vélin, mettre le chapeau à larges bords sur sa chevelure rebelle, descendre les marches du perron, et le voilà en plein Orient : dans le quartier juif.

L'atmosphère de tolérance d'Amsterdam avait

attiré un peuple de Juifs chassés de la Péninsule Ibérique.

Ils jouissaient ici de tous les droits, seul l'accès aux fonctions publiques leur était fermé. Ces immigrants, entourés de mystère, occupaient sans cesse la fantaisie populaire. Les commères chuchotaient de seigneurs hébreux vivant dans des salles tapissées de pièces d'or, de mages à barbes fluviales détenant les arcanes redoutables de la Kabbale.

Rembrandt habitait au seuil de leur quartier. Sa maison était encastrée entre les propriétés de Salvator Rodrigues, de Daniel Pietro et de Joseph Belmonte, tous Portugais. Sa promenade quotidienne le menait à travers la grande rue aux Juifs. Il scrutait ces visages qui semblaient porter dans leurs rides la fatigue des siècles, ces gestes qui trahissaient la lassitude d'une migration sempiternelle. Les jeunes tentent rarement son pinceau. Il préfère les vieillards. Peu lui importe que ce soient des besogneux aux yeux ternes, d'opulents commerçants ruminant leurs affaires, ou des rabbins solennels, la bouche douloureuse, les paupières gonflées par l'étude²⁰. L'un des tableaux les plus étonnants de cette série est le *Marchand Juif* de la National Gallery. L'homme se détache d'un fond obscur, coiffé d'un bonnet en fourrure fauve, habillé de

burat noir. Il a le regard fixe, l'attitude étrange : le marchand d'Amsterdam serre son bâton des deux mains comme s'il tenait un aviron ; on dirait qu'il se raidit pour diriger l'esquif de la Fortune.

Un théologien portugais universellement considéré demeurait à l'extrémité de la rue de Rembrandt : Manasseh ben Israël. Ce grand lettré, qui occupait depuis sa dix-huitième année la chaire d'une synagogue, avait fondé une imprimerie hébraïque dans la capitale hollandaise. En 1654, il publiait en espagnol un livre intitulé *La Piedra Gloriosa o de la estatua de Nabuchadnesar*, La pierre glorieuse ou la statue de Nabuchodonosor. La vision du roi de Babylone était un sujet qui pouvait tenter la fantaisie du peintre. Il composa quatre petites eaux-fortes pour illustrer le volume du docte rabbin. Leurs relations dataient de loin : huit ans auparavant, Rembrandt ne gravait-il pas le portrait de Manasseh Ben Israël ?

Celui-ci avait eu l'honneur d'enseigner Spinoza. Un autre maître et plus tard persécuteur du philosophe, Haham Morteira²¹ figure dans l'œuvre de Rembrandt sous la désignation : *L'homme aux mains croisées*²². Originaire de Venise, il avait quitté sa ville natale en compagnie d'un aventureux personnage, Philotée Elie de Montalto, docteur et

nécromancien, qui s'insinua dans l'intimité de la maréchale d'Ancre. On mourait avec facilité dans l'entourage de Léonora Galigai. Ce fut le sort de Montalto. Quant à Morteyra, il passa en Hollande et finit, grâce à son immense savoir, grand rabbin d'Amsterdam.

A côté du sévère et inflexible vieillard que le docteur Bonus semble doux et humain ! La gravure représente l'ancien étudiant de Bordeaux sur le perron de sa maison. Coiffé d'un chapeau haut de forme, une main sur la rampe de l'escalier, il s'apprête à porter secours à quelque malade. Sur la toile²³ d'une touche grasse et chaude, le fameux praticien qui ciselait des sonnets dans ses heures de loisir, apparaît, légèrement voûté, le regard lourd de pensée²⁴.

En général, Rembrandt se plaisait à perpétuer les traits des médecins, des ecclésiastiques, des patriarches, des êtres que l'étude, la méditation, l'âge ont marqué de leur sceau. De cette époque on connaît son eau-forte représentant un petit Saint Jérôme à l'ombre d'un saule massif ravagé par le temps. Rembrandt affectionnait les vieux saules humains.

Peu lui importait leur doctrine. Il peint avec la même incroyable puissance de vie le pasteur Eleazar Swalmius²⁵, le vénérable Sylvius²⁶, parent de Saskia,

le ministre Elison³⁷, Jean Uytenbogaert²⁸, prêtre remonstrant, enfin le mennonite Anslo²⁹.

Il serait téméraire d'en conclure que Rembrandt lui-même appartenait à cette confession. Filippo Baldinucci l'affirme, cependant les renseignements de seconde main du florentin, qui ne vint jamais en Hollande, sont sujets à caution. Ajoutez à cela que l'horreur des armes constituait l'un des fondements de la profession de foi des mennonites. Or Rembrandt raffolait d'armes et vivait entouré de panoplies. Sans doute, le peintre ne pouvait manquer de considérer avec intérêt les adeptes de la secte, fondée par un curé frison, Menno Simon. Celui-ci s'efforçait de faire revivre les traditions des anabaptistes, l'austérité des mœurs et du costume des premiers chrétiens. La morale de ces mennonites se reflétait dans leur allure, dans leur physionomie. C'était là ce qui attirait Rembrandt, habitué à tout considérer en peintre.

Il aurait pu écrire comme Descartes à Balzac :
« Je me vais promener tous les jours parmy la confusion d'un grand peuple avec autant de liberté et de repos que vous sçauriez faire dans vos allées et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y voi que je ferois les arbres qui se rencontrent en vos forests³⁰... »

Peut-être qu'un jour où il flânait l'œil aux aguets le peintre aperçut-il dans la rue, parmi les marchands ambulants, un jeune vendeur d'amandes dont le visage, d'une pâleur diaphane, avait la forme des fruits qu'il offrait aux passants; peut-être que l'artiste fut frappé par les yeux fiévreux de l'inconnu, brillants sous des sourcils arqués; mais, à cela seulement se bornèrent les rapports de Rembrandt et de Spinoza. Le reste est légende. Les hommes d'une même génération sont comme les épis d'un vaste champ; seul le hasard les rapproche. Quand toute la moisson humaine s'est évanouie, les rares tiges qui subsistent semblent se regarder. Pourtant le tardif commentateur ne se rend pas compte des rangées épaisses qui les séparaient de leur vivant.

Le mouvement des idées laissait l'artiste indifférent. Grâce à ses relations avec une série de personnes distinguées, il entendait parler des questions qui préoccupaient l'esprit de ses contemporains, sans y mettre beaucoup du sien.

Rembrandt n'était pas l'homme des spéculations abstraites, des disputes théologiques, des querelles de parti. L'ancien étudiant de Leyde témoignait une parfaite indifférence aux lettres. Son génie n'avait rien de métaphysique. Il puisait ses inspira-

tions dans le monde extérieur, l'aspect des hommes et des choses qu'il rencontrait sur son chemin.

Ce taciturne sensuel vit seul dans sa maison. Le grand lit à baldaquin est vide et glacé. Le testament de Saskia lui interdit de se remarier. Quand la chair parle, le veuf tend la main et attire la femme la plus proche. Lui qui n'hésite pas à courir jusqu'au fin fond de la ville pour un tableau ou un bibelot, s'accommodera des femmes qui partagent son logis.

Le premier objet de sa convoitise fut la veuve d'un trompette, Geertghe Dierx. A la tâche de soigner le petit Titus, elle allait ajouter celle de soulager le veuvage de son père. Elle ne semble pourtant pas bien séduisante dans son costume de paysanne, avec ses pommettes saillantes, ses petits yeux ronds, son masque de campagnarde obstinée³¹. Sept ans après, elle quittait la maison, non sans orageux démêlés. Une action en rupture de promesse de mariage s'ensuivit. La maîtresse-servante, déçue dans ses ambitions matrimoniales, mourut d'une maladie nerveuse dans l'asile de Gouda.

L'apparition d'une jeune Frisonne avait commencé ce drame domestique. Elle s'appelait Hendrikje Stoffel, orpheline d'un certain Iaghers, cultivateur à Ransdorp sur les confins de la Westphalie,

Elle était fraîche et simple, aux grandes mains de paysanne ; sous ses mèches d'un châtain ardent, ses yeux d'ambre regardaient l'univers, pleins de candeur³². Peu experte dans l'art d'écrire elle signait son nom d'une tremblante écriture d'enfant.

Hendrikje s'abandonnait aux caresses du peintre, tenait sa maison, élevait Titus. En dehors de ses occupations variées, elle remplissait une fonction importante : elle servait de modèle à l'artiste. Le métier de modèle professionnel était alors inconnu. Seule la femme qui avait l'habitude d'enlever sa chemise dans l'alcôve, consentait à en faire autant dans l'atelier.

On rencontre souvent dans les compositions antérieures de Rembrandt des académies de femmes. La plume, la pointe, le pinceau, tous les moyens lui étaient bons pour les représenter. Une eau-forte de Leyde montre une personne plantureuse, complètement dévêtue, exécutée par le jeune homme avec le réalisme inexorable de son âge. D'autres nus, plus parfaits, suivent : tantôt des Dianes, des Andromèdes, des Suzannes, éclatantes de blancheur au milieu d'étoffes chatoyantes et d'objets aux lueurs métalliques, tantôt des cuivres, des dessins montrant les attitudes intimes de la femme, parfois assez libres, comme par exemple, l'estampe intitulée

lée : *Le lit à la française* : un couple fort absorbé sous la protection d'un lourd baldaquin.

Ces morceaux si différents ont cependant un trait commun : cette nuance de prohibé, d'illicite, que prend le nu sous la main des Nordiques. Au lieu de l'insouciance aisance des Latins en face d'Eve se dépouillant de ses voiles et de leur besoin inné d'ordonner, de perfectionner tant de beauté, l'on dirait ici un tête à tête clandestin : réticence de la femme, émotion de l'homme, l'acharnement de l'artiste à fixer jusqu'au moindre détail de ce spectacle insolite et défendu. Son veuvage accroît l'inquiétude et la curiosité du peintre devant les visions d'érotisme.

Après une jeunesse chaste et l'amour conjugal tempéré de respect, une fringale tardive et audacieuse s'empare de l'homme mûr. L'académie de Geertje Dirck, assise et riante, est une œuvre de la plus robuste crudité ³³. L'attirance sensuelle de Hendrickje maintient son amant dans cette voie. Le voici attablé devant son chevalet, caressant du regard les formes de la jeune femme ³⁴, dont une draperie jetée sur l'épaule accentue la nudité. Une autre fois il la surprend au moment où elle entre avec précaution dans un étang, soulevant doucement sa chemise. Le fond roux de la végétation, la ruti-

lance de la robe restée sur la berge se reflètent dans l'eau claire. La baigneuse frissonne au contact des ondes. Elle a ce recueillement sensuel de la femme seule avec son corps. Un spectateur invisible suit la scène champêtre : l'amant épris de cette chair drue, captivé par le plus séduisant miracle de la nature : le corps féminin³⁵.

Le chef-d'œuvre de ce genre est la Bethsabée du Louvre. Hendrickje a posé une main sur le linge dont elle vient de se dépouiller, de l'autre main elle froisse la lettre du roi David. Elle suit instinctivement le travail de la vieille qui polit son pied. A l'expression vague, voire hébétée, on sent que la pensée est absente de cette chair plantureuse, chaude, fleurie de santé. Le peintre l'a modelée avec une précision d'anatomiste, indiquant jusqu'aux moindres déformations; on devine que cette poitrine a nourri des enfants et que les baleines du corset ont labouré ces flancs.

L'éclat de la peau, le vêtement en brocart d'or gisant sur le rebord de la piscine, les coraux s'enroulant autour des cheveux, la robe d'un rouge foncé de la suivante, le bracelet d'or ceignant le bras de la belle, forment une gamme de couleurs allant de l'ivoire ocreux jusqu'au roux doré, d'une pâte épaisse, d'une touche large, brusque, spontanée.

Devant cet étonnant tableau, si hardi, si sincère, cette page d'amour sans le moindre accent de licence ou de mièvrerie, comment s'étonner que dans la maison de la *Joden-Breestraat*, l'appel de la chair ait brisé l'armature des lois sévères qui réglaient les rapports des sexes dans ce pays puritain? En parlant des Hollandaises, un pénétrant observateur, Saint-Évremond, vantait la vieille tradition de continence qui passe de mère en fille comme une espèce de religion. Néanmoins une grande liberté de mœurs régnait dans certains milieux d'artisans quelque peu bohèmes.

Hercules Seghers, à peine sorti de l'atelier de Coninxloo, à l'âge de vingt-deux ans, déflora une demoiselle et la rend mère. Le tribunal d'Amsterdam condamne le séducteur à verser une amende ainsi qu'une pension alimentaire. Cet amateur de bachelettes, pourchassé par ses créanciers, épouse une Anversoise quadragénaire.

Franz Hals, lui aussi veuf, se marie avec une demoiselle Lysbeth Pieters. A peine eut-elle arboré la couronne de fleurs de myrtes, la jeune épouse mit au monde un enfant.

Hendrikje se trouvait dans la même situation. Cependant son amant ne pouvait songer à régulariser leur union. Les conséquences ne se firent

pas attendre : le consistoire de l'Église réformée citait Rembrandt et Hendrikje à comparaître par devers lui afin de s'expliquer sur leur vie commune, dépourvue de la sanction du mariage. Rembrandt fit sourde oreille à la convocation. Hendrickje seule se présenta. Par une chaude journée de juillet 1654, la belle paysanne aux yeux pailletés d'or, à la chevelure marron tirant sur le roux, tortillait son tablier en face des juges, redoutables dans leurs robes noires. L'ingénue ne niait rien de ce qu'on lui reprochait. Sur quoi le greffier, ajustant ses besicles, inscrivait la sentence : « Henriette Jaghers, parue devant l'assemblée, reconnaît qu'elle s'est adonnée à la débauche — a été pour cette raison sévèrement punie, admonostée et exclue de la table du Seigneur. »

Peu après elle donnait le jour à une fille que Rembrandt reconnut et qu'il fit baptiser du nom de sa propre mère, Cornelia.

Ces démêlés avec les autorités ecclésiastiques furent suivis par des différends bien plus lourds de conséquences entre le peintre et ses créanciers.

Lors de l'achat de l'immeuble de la Joden-Breestraat au prix de treize mille florins, l'acquéreur n'avait versé qu'un quart de cette somme, mais s'engageait à s'acquitter du reliquat en cinq ou six

ans. Toujours à court d'argent, il s'était vu obligé de céder l'héritage maternel à son frère. Ses embarras augmentaient d'année en année. Depuis 1649, le débiteur négligent ne servait plus d'annuités à Cristophe Thysz qui lui avait vendu sa maison. Bientôt il cessa même de payer les intérêts de sa dette ainsi que ses impôts.

Quelles étaient les causes de sa gêne? Tandis que son insouciance d'artiste laissait aller ses affaires à la dérive, une crise très grave s'abattait sur son pays.

Elle avait ses sources dans les conditions générales de l'Europe, les excès de la spéculation en Hollande, brusquement interrompus par la guerre entre les Provinces Unies et l'Angleterre, enfin dans la peste qui venait combler ces calamités.

La facilité des moyens de s'enrichir, l'abondance de l'or, avaient favorisé les arts somptuaires. Ceux-ci furent les premiers à pâtir de l'amoindrissement du bien-être et du déclin de la confiance. Gêne, insécurité mettaient un frein à l'enthousiasme des amateurs. On achetait moins de tableaux à Amsterdam et l'on en achetait surtout moins à Rembrandt.

En dehors de la dépression économique, des raisons particulières contribuaient à diminuer sa clientèle. Pendant plusieurs années, il avait tenu

la première place parmi les peintres de la capitale batave. Son atelier était peuplé d'élèves : jeunes Hollandais fort doués, tels que Lambert Doomer, Samuel Van Hoogstraeten, Barent Fabritius, Esaias Boursse, Nicolas Maes et un groupe d'apprentis accourus des Allemagnes : Christoph Paudiss, Juriaan Ovens, Jean Ulric Mayr, voire un Danois : Bernhard Keihl. Cependant l'estime, l'admiration de ses confrères ne pouvaient le préserver de l'éloignement du public. Pour en découvrir les mobiles, il convient d'examiner les liens délicats qui rattachent l'individu à la société qui l'entoure.

A cette époque où la presse en était à ses premiers balbutiements, où la critique d'art n'existait pas, les humanistes conduisaient l'opinion, établissaient les renommées. Dans l'Europe entière, des cours italiennes jusqu'aux demeures du patriciat commerçant du Nord, ces élégants latinistes donnaient le ton. Eux-mêmes vivaient dans un temple pavé de mosaïques de mots, prosternés devant leur idole : l'Antiquité. Dépourvus de toute originalité, formés par d'abondantes lectures, en général peu entendus dans les beaux-arts, à leurs yeux, le moindre praticien frotté de belles-lettres ou d'un vernis superficiel de goût classique passait pour un peintre accompli.

Que pouvaient-ils penser de ce Rembrandt Van Rhyn, personnage à l'aspect plébéien, à la parole crue, insensible à toute rhétorique, dédaigneux des vers latins qui glissent sur son âme de vieux Hollandais comme la pluie sur un rocher? Un abîme séparait ces laborieux rimeurs et ce grand, ce singulier esprit orné d'images et de formes, porté exclusivement au visuel.

Aussi en dehors de quelques gens de lettres de second plan, aucun des auteurs de renom ne daigna lui accorder la publicité des subtils bouts-rimés que les éditeurs plaçaient au bas des portraits gravés. Vondel, le pur et fécond poète qui se plut à célébrer tant d'artistes d'ordre inférieur, ne trouve pas le moindre alexandrin pour honorer Rembrandt. Par déférence pour Jan Six, l'écrivain vante le portrait de sa mère, sans daigner nommer le peintre qui fixa les traits de la vénérable aïeule : Rembrandt. Pourtant Vondel et lui vécurent trente-huit ans dans la même ville. Quel exemple de l'incertitude des jugements humains dans l'art!

Constantin Huygens ne manquait certes pas de bienveillance pour son ancien protégé. Celui-ci n'avait-il pas peint le frère de Constantin, Maurice³⁶ ainsi que leur beau-frère, l'amiral Dorp? Le prince Frédéric-Henri aussi continuait ses commandes :

une *Circoncision* et *L'Adoration des Bergers*³⁷. En 1650, l'artiste fut chargé d'exécuter le portrait du jeune Guillaume d'Orange. Le secrétaire du Sta-thouder ne pouvait être étranger à cette commande. Toutefois peu à peu, même cet ami d'ancienne date se détachait du peintre.

Les raisons? Il suffit de jeter un coup d'œil sur le portrait de Constantin Huygens³⁸ pour les deviner. Ce noble seigneur respire la distinction : pâle visage allongé par l'impériale, mise de la plus grande recherche, doigts effilés posés sur un tapis d'Orient. Le secrétaire du chef d'État, l'ami de Descartes, le correspondant de Corneille, l'homme de société, le dilettante intelligent et courtois appréciait avant tout le bon ton. Or, Rembrandt refusait de s'y conformer dans ses mœurs, dans ses finances, dans sa peinture.

Il n'était pas un révolutionnaire par parti pris et n'avait jamais songé à une rupture voulue avec la norme picturale. Au contraire, il avait commencé par adopter, perfectionner les traditions artistiques de son pays. A présent, il les dépassait.

Le goût dominant en Hollande vers le milieu du siècle allait aux élégances mythologiques dans les compositions; au faire correct, à la ressemblance dans le portrait, au fini pour les uns et les autres.

Tout ce que Rembrandt produisait était aux antipodes de ces tendances.

Voyez le portrait du petit prince Guillaume d'Orange³⁹ libre, large, exquis ; au coloris si vrai et si hardi comme seul le vieux Titien savait en peindre. Le Vénitien s'inspirait de l'azur du ciel subalpin et des couchers de soleil de l'Adriatique. Rembrandt, lui, avait des cieux et des soleils plein le cœur ; leur suc coulait de sa palette par touches puissantes. Comment cette facture aurait-elle pu plaire aux chambellans, aux bourgmestres, aux échevins, à toutes ces bonnes gens, cérémonieux, ordonnés, méthodiques ? Ils souriaient d'aise devant l'achevé du dessin, l'émaillé de la matière, et haussaient l'épaule en face des élucubrations de ce fou de Rembrandt. Ils préféraient la correction au génie.

Certes, personne ne contestait son talent. Mais par Dieu que n'en faisait-il un meilleur usage ? Que n'empruntait-il ses sujets à la mythologie ? Que ne recherchait-il la douceur de l'expression, l'harmonie des formes élégantes, des sujets attrayants, présentés d'une manière aimable ? Il perdait même tout discernement entre motifs bas et nobles ? Ne s'avisait-il pas de peindre des quartiers saignants de bœuf ? A plusieurs reprises il s'attaquait à ces objets répugnants⁴⁰. Son pinceau, pourtant si facile, dédaignait

les allégories aux ornements étudiés, les fictions riantes, les bouquets de fleurs, les intérieurs polis comme des miroirs, tout ce qui semblait digne de figurer sur un tableau de cabinet. Cet excentrique au goût bizarre choquait ses contemporains.

Un médiocre versificateur. Andries Pels⁴¹ a résumé leur opinion à l'égard de Rembrandt :

« ... Plus l'esprit est élevé, plus il se perdra,
S'il ne se tient pas aux principes et aux règles,
Mais s'il prétend tout savoir par soi-même ! »

Il ajoutait à ses torts une incoercible indépendance.

Parmi les rares sujets satiriques que laisse Rembrandt, on découvre certain feuillet représentant un prétentieux personnage aux oreilles d'âne, pérorant, la pipe à la main, en face d'un tableau. Des amateurs examinent une seconde toile. Dans le fond, le peintre exprime son dédain du verbiage par un geste grossièrement obscène⁴².

On imagine le ton dont il devait rétorquer les observations ou les remontrances des censeurs patentés !

Cet esprit buté qui ne se pliait pas à la loi commune, qui ne tenait compte ni des puissances établies, ni des penchants de ses concitoyens, finit par se mettre à dos les uns et les autres. De tout temps

l'art officiel se conformait aux mêmes règles : pose, apothéose, emphase et fini. Il n'en était pas autrement dans les Pays-Bas. Quant aux particuliers, comment n'auraient-ils pas préféré au hardi novateur ses confrères qui s'appliquaient à représenter la vie sous des aspects plus riants, ou à exécuter des portraits plaisants et fidèles.

Restait l'Etranger. Le nom de Rembrandt y était connu, ses estampes fort répandues. En Angleterre, comme nous l'avons vu, une de ses toiles figurait dans la galerie royale. Les amateurs pouvaient suivre l'exemple du souverain.

Or, en janvier 1649, une funeste nouvelle mit en émoi les bonnes gens d'Amsterdam et particulièrement le peuple des manieurs de brosses. La tête de Charles Stuart venait de tomber.

La disparition du généreux mécène touchait de près les artistes. Le Protecteur Cromwell ne protégeait guère les arts. Au contraire, le Parlement ordonna la vente des collections royales. Elle fut effectuée à l'amiable de 1649 à 1652. *L'homme avec une chaîne autour du cou* : le portrait de Rembrandt par lui-même, obtint deux livres⁴³.

A Paris, Mazarin tenait la première place parmi les collectionneurs. Le Cardinal appréciait surtout la richesse des matières. Il se connaissait admira-

blement en pierres précieuses, tapisseries, brocards d'or, meubles ornés d'écaille ou d'ivoire. Pour le reste, son oracle était Mignard. Celui-ci ne jurait que par les Italiens. S'il voulait bien accorder le droit de cité à quelques nordiques, c'était aux « Flamands » mignards : Gérard Dou et Breughel de Velours.

Dans la capitale française, les admirateurs de Rembrandt se recrutaient dans les boutiques de la rue Saint-Jacques, dans les officines des graveurs, parmi les gens de petit crédit et à la bourse plate.

Seuls quelques amateurs d'originalités le connaissaient et l'appréciaient : Vignon, Chartres, enfin un turbulent personnage qui maniait avec la même dextérité la plume et l'épée, Georges de Scudéry, capitaine sur les galères du roi, gouverneur de Notre-Dame de la Garde, en Provence. Vignon avait illustré sa tragi-comédie *Andromire*. Le goût de la brocante liait également les deux hommes. Cependant Scudéry ne se contente pas de recueillir des objets rares et des tableaux de prix ; il se plaît à les célébrer en vers dans un volume intitulé *Le Cabinet de M. de Scudéry*⁴⁴. La préface contient l'éloge de la curiosité, « cette belle maladie de l'Esprit, qui cherche dans toute la Terre de quoy se satisfaire et qui voudroit assembler en mesme lieu toutes les raretés de l'Art et de la Nature. »

Le frontispice montre des amateurs occupés à inspecter un cabinet. Un fringant cavalier, chaussé de bottes à l'entonnoir, effleure le sein de marbre d'un antique. Deux seigneurs qu'on dirait campés par Poussin contemplent les peintures qui garnissent le mur, de la cimaise au parquet. Sur une table recouverte d'un tapis d'Orient on aperçoit des amphores, des coraux, des coquillages.

Évidemment, dans cette demeure, les Carraches, le Dominiquin, le Guerchin sont les dieux. C'est à eux que Scudéry adresse ses plus brillants tours de force rimés. Pourtant cet éclectique n'oublie ni Durer, ni Breughel. Il pousse la singularité jusqu'à inscrire en tête d'une page le nom du peintre d'Amsterdam :

« Le Portraict de Monsieur le Marquis
D'Andelot
De la main de Rheimbrand.

Tels les Perses autrefois
Vouloient que fussent les Rois
Qu'ils estoient sur le Thrône :
Chacun en le voyant demeure charmé ;
Il paroist Adonis, lorsqu'il n'est point armé
Et lors qu'il a son Casque, une Reine Amazone ! »

Gaspard de Coligny, l'ancien étudiant de Leyde, avait parcouru une carrière aussi brillante que brève. Il s'était battu sous le grand Condé et ser-

vait d'aide de camp à son père dans les guerres de la Fronde. Blessé lors de la prise du pont de Charenton, il mourut fort chrétiennement à Vincennes en février 1649 à l'âge de vingt-neuf ans.

Ce tragique événement émut l'opinion. Les graveurs Van Merlen, Moncornet, Davet publièrent des feuilles volantes ornées de l'effigie du jeune preux. Il porte perruque et de petites moustaches au-dessus de ses lèvres heureuses.

On a cru reconnaître ses traits dans une œuvre de Rembrandt représentant un guerrier glabre occupé à fermer la ceinture de son corselet d'acier. C'est une armure allemande du seizième siècle. Le casque et une dague reposent sur la table. Au mur on aperçoit une affiche dont seulement la première ligne est déchiffrable : « U. Placaet », — ce qui signifie proclamation.

Il y a une certaine ressemblance entre ce juvénile combattant et les estampes reproduisant l'image de Coligny. Si c'est bien lui qui posa en 1640, à l'âge de vingt ans, pour Rembrandt, la fantaisie du peintre l'a pour ainsi dire vénitianisé. En effet, ce tableau se rattache aux figures du maître inspirées par le Giorgione. On se croirait en face du jeune Giorgione lui-même tel qu'il apparaît dans le recueil de Vasari⁴⁵. Un tableau reproduisant le peintre de Castelfranco

sous les traits de David se trouvait dans une collection anversoise, celle des frères Van Verle, et fut gravé en 1650 par Hollar.

Que le portrait présumé du marquis d'Andelot soit réellement lui ou bien un personnage imaginaire, il est certain qu'en brochant cette saisissante effigie⁴⁶, Rembrandt se trouvait sous l'emprise du grand Vénitien.

Les vers de Scudéry n'indiquent pas l'emplacement du portrait d'Andelot. Toutefois le trouvère de la brocante apporte la preuve que lui, ainsi que ses lecteurs connaissaient, appréciaient le Hollandais. Un groupe restreint d'esprits ouverts aux nouveautés parlait de lui, comme vers 1900, dans les cafés de la « Rive Gauche », on devait vanter Cézanne. Cette renommée portée par l'avant-garde désargentée des curieux n'était pas d'étoffe à renflouer les finances du débiteur de la *Joden Breestraat*.

A Bruxelles résidait l'un des mécènes du temps. Léopold-Guillaume, frère de l'empereur Ferdinand III et gouverneur des Pays-Bas de 1647 à 1656. L'archiduc possédait un *Astrologue* de Rembrandt ainsi qu'un portrait par Lievens, lequel figurait dans l'inventaire comme œuvre de Rembrandt⁴⁷. Pourtant Léopold-Guillaume réservait ses faveurs aux Velches et aux Flamands. On le voit bien dans la scène

peinte sur le vif où Téniers le représente au milieu de sa galerie⁴⁸, tapissée de pièces de choix, mais le plus grand nombre était de la main de célébrités appartenant à l'école italienne.

On se montrait moins exclusif Outre-Monts. L'Italie, passionnée de peinture, lieu de pèlerinage des amateurs, pouvait beaucoup pour le succès et l'avantage d'un artiste étranger. Il se trouva dans la lointaine Sicile un collectionneur qui avait ouï parler de Rembrandt et qui désira posséder des œuvres de sa main. Don Antonio Ruffo, fils cadet du prince de Bagnara, avait réuni dans son palais de Messine deux cents toiles des meilleurs sujets de l'Europe. Désireux d'orner une salle des effigies de quelques glorieuses figures de l'Antiquité, il commanda au Guerchin le *Cosmographe*. Aristote devait servir de pendant. Don Antonio pensa à Rembrandt. Il demanda l'avis du Guerchin. Le Bolognais, affranchi de toute jalousie professionnelle, confirma le mérite de son confrère batave : il ne le connaissait que par ses gravures, mais le considérait comme un maître.

La commande fut effectuée par l'entremise d'un marchand de Messine. En 1654, le navire *Bartolomeo* mettait à la voile pour la Sicile, emportant *Aristote*⁴⁹, estimé cinq cents florins. Le philosophe

au regard pensif, enveloppé dans un grand manteau blanc, désignant de la main le buste d'Homère fit bonne figure dans le palais du mécène sicilien, car quelques années plus tard, vers 1663, Ruffo demandait au peintre hollandais *Alexandre et Homère*⁵⁰.

Parmi les curiosités qui encombraient l'atelier de la Breestraat, il y avait un haume ancien que la fantaisie de son possesseur transformait en casque d'or. Cet objet précieux servit à ressusciter Alexandre : le noble conquérant apparaît en adolescent, immobile, lance au poing, coiffé du fameux casque d'où semble rayonner tout l'or des Indes⁵¹.

Pour Homère aussi, l'artiste puisa dans sa collection. Ne possédait-il pas un buste de l'aïeul des poètes ? Sous son pinceau, la figure de pierre revit transformée en grand vieillard à barbe grise, le front ceint d'un mince cercle d'or, enveloppé dans un manteau jaune, un châle de la même couleur jeté sur les épaules, la main levée comme s'il dictait des vers à un scribe invisible⁵².

Ces œuvres d'une inspiration magnifiquen'obtinrent pas la satisfaction de l'amateur sicilien qui formulait des griefs sérieux contre *Alexandre*, peint, selon lui, sur quatre pièces de toile grossièrement cousues et ne contenant « qu'une seule tête ». En conséquence, il déclarait ne vouloir payer que la moitié du prix

convenu de cinq cents florins. Toutefois, pour autant qu'il obtiendrait satisfaction, Don Antonio promettait la commande de trois autres tableaux.

On a conservé la réponse, sobre billet d'affaires, dans lequel l'artiste se déclare prêt à exécuter un nouvel Alexandre, moyennant le versement de six cents florins et propose le renvoi d'*Homère*, afin de le transformer selon les désirs du patricien de Messine.

Que ce seigneur était difficile ! Il y eut bien un brave homme de peintre qui osa prendre la défense de Rembrandt dans une lettre adressée à Don Antonio ; ce fut Pierre Breughel, dit « le Romain », l'un des innombrables rejetons du patriarche de la peinture flamande. L'*Homère* répudié n'en voguait pas moins à travers les mers pour revenir quelques années plus tard dans la galerie Ruffo, muni des retouches demandées.

Quand même, il ne fut plus question des trois morceaux dont le mécène sicilien avait laissé espérer la commande. Les tentatives du peintre pour se créer des débouchés à l'étranger se bornèrent à ces entreprises peu satisfaisantes. Il n'eut pas plus de chance dans son activité de marchand amateur.

Sa réputation de connaisseur lui valut des expertises. En 1653, sur la demande d'un certain Abraham

de Cooge à Delft, Rembrandt « peintre célèbre » déclare par-devant un notaire d'Amsterdam qu'il a examiné une toile attribuée à Paul Bril et l'a reconnue œuvre authentique de ce maître.

En dépit de sa compétence et de son expérience incontestables, fit-il toujours des affaires avantageuses en matière de tableaux? On pourrait en douter. Le froid calculateur, dépourvu d'imagination, a plus de chance de s'enrichir que l'amateur passionné. Ajoutez à cela l'état d'âme de l'homme se débattant parmi de terribles embarras d'argent, hanté de l'idée de bénéfices rapides, aptes à le délivrer de ses cuisants soucis.

L'emprise des questions d'intérêt, le spectre de la faillite, l'oppressent et lui communiquent une sorte de fièvre. L'homme inquiet par ses créanciers veut faire flèche de tout bois, gagner de l'argent à n'importe quel prix. En 1655, il négocie l'achat d'une maison de la *Hoochstraat*, appartenant aux frères Van Cattenborch, prêteurs sur gages et marchands de tableaux, qu'il pense payer en peintures. Cette affaire échoue. Malheureusement pour lui, il s'était lancé dans bien d'autres entreprises hasardeuses, Nous en ignorons le détail. Son compatriote Van Gojen, le poète des grisailles délicates, s'était ruiné en achats d'immeubles et de tulipes. L'imagination

de Rembrandt dépassait les bornes de l'horizon familial.

Un nom apparaît dans sa vie qui aiguille la pensée vers de lointaines et fabuleuses contrées : Abraham van Wilmersdonck, « marchand aux Indes », qu'il avait peint en 1642⁵³. Ses conversations avec ce négociant audacieux décidèrent-elles l'artiste à confier les restes de sa fortune à quelque navire cinglant vers les colonies néerlandaises ? Endura-t-il les tourments du *Marchand de Venise* sans connaître la jubilation de l'armateur qui voit avancer la nef anxieusement attendue vers la pointe de la jetée ? Ces secrets gisent dans les abîmes du Temps, plus profonds que ceux de l'Océan, qui engloutit peut-être les dernières ressources du spéculateur à l'imagination inflammable.

En 1656, celui-ci déclarait qu'il lui était impossible de satisfaire ses créanciers : « par suite de pertes éprouvées dans le commerce et sur mer⁵⁴ ».

A quoi bon suivre l'infortuné débiteur à travers les méandres de la procédure ? D'ailleurs, à la manière de tous ceux qui se trouvent dans de pareils embarras, lui aussi avait adopté le fâcheux expédient de conclure de nouvelles dettes pour s'acquitter des anciennes.

En 1653 il contractait un emprunt de 4.180 florins

auprès du conseiller municipal Cornelis Witsen; 4.200 auprès d'Isaac van Hertsbeek, s'engageant à rendre ces sommes dans un an. La fortune entière du débiteur devait servir de gage. Bien entendu, Rembrandt ne parvint pas à rembourser l'édile. Les droits de Titus sur la succession achevaient d'embrouiller la situation. L'étau se resserrait autour de l'artiste qui unissait la témérité de l'imaginaire et le manque de savoir-faire de l'homme vivant dans les nuages.

Il existe un dessin de ce temps-là⁵⁵ qui le montre dans son accoutrement d'atelier, en blouse, coiffé d'un feutre haut de forme, les mains sur les hanches, la bouche serrée, les yeux froncés — l'image de la force et du souci.

Dans son désarroi, l'homme hautain et renfermé se résigne au métier de quémandeur. Il frappe à toutes les portes : Jean Six, le pharmacien et marchand de tableaux Abraham Francen, et d'autres amis y passent. Vaines humiliations ! Les créanciers le pressent, le harcèlent sans que nul ne lui tende une main secourable.

Malgré tant de mortifiants efforts, il se voit acculé à la faillite ; mot terrible dans une ville de commerçants où le crédit tenait lieu de blason. Afin d'éviter cette extrémité, Rembrandt eut recours à un pallia-

tif : la cession judiciaire de ses biens aux créanciers. Peine perdue ! Le règlement de comptes eut lieu dans une période de troubles où la valeur de l'actif : l'immeuble hypothéqué et les collections achetées à des prix élevés dans une ère de prospérité générale se dépréciaient de jour en jour. Le résultat ne pouvait être douteux.

En 1656, la « Desolate Boedelkamer », la Chambre des insolubles, fit dresser l'état des biens mobiliers de Rembrandt van Rijn « demeurant dans la Breesstraat, près de l'écluse Sint-Antonis ».

En dehors de ses propres peintures et de celles de ses élèves on découvre dans cet inventaire des œuvres de tous les contemporains de marque : Adrien Brouwer, Hercule Seghers, Lievens, Pinas, Hendrik Antonisz, Porcellis, Simon de Vlieger, Govert Jansz. Rien de son compatriote Van Gojen, l'homme des nuées pâles et des ciels couleur de lin !

Les anciens étaient représentés par *Une tête de vieillard* de la main de Van Eyck, *Un bouclier en fer, orné de figures* de Quentin Massys, *Une perspective* de Lucas de Leyde, des morceaux de Valckenburg, d'Abraham Vinck, — Allemand italianisant —, la *Résurrection d'un mort* et la *Barque de saint Pierre* par Artie van Leijden, — peintre verrier du xvi^e siècle, — un petit *Effet d'hiver* par Grimmer.

L'Italie avait fourni *Une Vierge* et *Une tête* de Raphaël, le *Camp en feu* de Jacques Bassan, une *Mise en Croix* de Lelio Novellare, *Un grand tableau de la Samaritaine* du Giorgione, *La parabole de l'homme riche* par Palma le Vieux — ces deux derniers morceaux, propriété commune de Rembrandt et de Pierre de la Tombe.

Ajoutez à cela des portefeuilles bondés de gravures de Lucas de Leyde, Breughel, le Vieux, Durer, Cranach, Goltzius, Schongauer, Holbein, Brosamer, Israel van Meckenhen, Floris, Buitewech, Blomaert, Callot; de nombreux cahiers remplis de dessins du maître ou de ceux de ses élèves Lievens et Bol; un album contenant l'œuvre de Hemskerk; un autre, des vues du Tyrol, relevées d'après nature par Roland Savery, enfin des cartonniers pleins de dessins « par divers maîtres distingués ».

Suivaient d'autres portefeuilles renfermant des portraits gravés de Rubens, de Van Dyck, de Mierevelt, des cuivres de l'école italienne : Mantegna, Raphaël, Michel-Ange; « un grand portefeuille avec l'œuvre presque complète du Titien »; les trois Carrache voisinaient avec le Guide, Tempesta, Vanni, le Barroche, sans oublier un cahier recélant des sujets libres par Raphaël, le Rosso, Annibale Carrache et Jules Bonnasone.

L'Orient n'avait jamais cessé de préoccuper l'infatigable chercheur, ainsi qu'en témoigne un portefeuille plein « d'édifices turcs, de Melchior Lorch, Hendrick van Aelst et autres, représentant la vie turque ».

« Un petit panier des Indes Orientales » contenait diverses estampes de Rembrandt, Hollar, Coeck et d'autres. »

Après les tableaux et les gravures, voici une multitude d'objets hétérogènes : le masque mortuaire du prince Maurice d'Orange, des globes, des porcelaines, des verres de Venise, des écuelles chinoises, des éventails, des coraux, des plâtres, des moulages, des armes, des costumes, des instruments de musique indiens, des bois de cerf, des arcs, des arbalètes, des casques, des boucliers, des statues d'empereurs romains, le groupe de Laocoon, le buste d'Homère et d'autres antiques, une tête de satyre cornu, une petite pièce d'artillerie en métal, des étoffes anciennes, des instruments à cordes ou à vent, une trompette en bois, des peaux de lion, enfin « un petit enfant » de Michel-Ange Buonarrotti.

En fait d'imprimés, l'inventaire ne contient qu'une vieille Bible; le *Livre des Proportions*, par Durer; *Les sept livres de la guerre et captivité des Juifs*, par Flavius Josèphe en allemand et un autre ouvrage

dans la même langue, tous deux avec des figures sur bois; *Médée*, tragédie de Jean Six, enfin un lot de quinze volumes divers.

L'étourdissante nomenclature ne donne qu'une vague idée de la richesse et de la variété des objets entassés dans la maison de la *Joden-Breestraat*, Chacun représentait une heure de la vie de Rembrandt, chacun parlait un langage muet que lui seul entendait.

Tous ces trésors, jusqu'à ses propres études, étaient destinés à être dispersés aux quatre vents. Quel pouvait être le résultat de la vente à l'encan d'un homme ruiné, à qui l'on mettait le couteau sur la gorge en pleine crise?

Quelque temps après la vente, les experts Lodewyck van Ludick et Adriaen de Wees estimaient « les gravures, dessins, raretés, antiques, médailles et plantes marines » à onze mille florins, les tableaux à six mille quatre cents. Cette appréciation optimiste avait été désavouée par les faits.

Les syndics de la faillite ordonnaient en septembre 1658 la mise aux enchères des biens du banqueroutier à l'auberge de la « Couronne Impériale » dans la *Kalverstraat*. Ce bâtiment imposant et vétuste datait du xvi^e siècle et servait autrefois d'orphelinat municipal. Une couronne et des écus-

sons aux armes royales sculptés au-dessus de l'entrée rappelaient son ancienne splendeur. Au milieu du fronton, on découvrait deux reliefs représentant des formes féminines, sans doute la Justice et la Fortune. C'est sous leur ironique égide que l'infortune de Rembrandt devait se consommer.

On commença par « l'art en papier » de Rembrandt, c'est-à-dire les gravures et les dessins faisant partie de sa collection.

Les peintures et le mobilier firent l'objet d'une seconde adjudication. Le tout rapportait 4.964 florins. La maison fut aliénée après de longues tergiversations à 11.218 florins; l'acquéreur était un cordonnier⁵⁶.

Pour se rendre compte des conditions dans lesquelles eut lieu la liquidation des biens de Rembrandt il suffit de noter que les deux tableaux qu'il possédait de moitié avec Pierre de la Tombe, dont *Le Christ et la Samaritaine* du Giorgione furent adjugés 64 florins.

Cette opération désastreuse laissait à Rembrandt une double blessure : il avait beau se dépouiller de tout son avoir, le passif dépassait l'actif; il restait donc insolvable en dépit du sacrifice intégral de ce qu'il possédait.

A deux ans de distance, un autre collectionneur

allait être arraché à ses trésors. Mais, pour celui-là, au lieu du marteau d'ivoire du commissaire-prieur, la main osseuse de la mort allait frapper le coup fatal. On connaît la scène : Mazarin, nu sous sa robe de chambre, son bonnet de nuit sur la tête, au milieu de la galerie de son palais, répétant : « Il faut quitter tout cela ! »

« Donnez-moi la main, dit le Cardinal à Brienne, son secrétaire particulier qui a rapporté ses propos, je suis bien faible ; je n'en puis plus.

« Voyez-vous, mon ami, ce beau tableau du Corrége, et encore cette Vénus du Titien, et cet incomparable déluge d'Antoine Carrache, car je sais que vous aimez les tableaux et que vous vous y connaissez très bien. Ah ! mon pauvre ami, il faut quitter tout cela ! Adieu, chers tableaux que j'ai tant aimés, et qui m'ont tant coûté ! »

Que fait Rembrandt ce sombre matin de décembre en 1657, au moment d'abandonner la maison remplie de souvenirs, de se séparer des objets précieux qui avaient stimulé son travail, enchanté ses loisirs ? Nous ignorons les gestes, les paroles. Nous savons seulement que les liquidateurs le logent dans une chambre de la « Couronne Impériale ». Peut-être que ses nuits y sont hantées par le Paradis perdu : la vieille demeure où il a connu de si heu-

reuses années et qui devient à présent la propriété d'un savetier; toutes ces choses délicates et rares, les confidentes de sa vie, recueillies avec tant d'amour et de sollicitude, et que palperont des mains étrangères, que d'autres yeux caresseront du regard! Pourtant, l'homme qui a subi cette cascade de malheurs n'a rien d'amer. Il plane au-dessus de l'adversité. N'a-t-il pas emporté ses pin-ciaux et sa palette? Il garde en lui-même des ressources que le vulgaire ignore. Retranché derrière son chevalet, il s'absorbe dans la peinture. Sa force de concentration le sauve.

Il y ajoute une autre vertu bien rare chez les artistes en général nerveux, impressionnables, prompts au découragement : en aucun temps le doute ne l'effleure. Il possède la conscience de sa propre valeur. Ce banqueroutier déconsidéré aux yeux de ses concitoyens circonspects, ce peintre déprécié — que seuls quelques rares confrères et une poignée de connaisseurs avisés apprécient — a la certitude de créer des œuvres impérissables. Il sait que la durée est pour lui. Il exprime sa profession de foi dans sa gravure : *Le Phénix* (1658). L'envie foudroyée gît sur les carreaux de marbre, tandis que l'oiseau éternel renaît de ses cendres et s'apprête à prendre son vol³⁷.

Cette grande âme ne fut pas domestiquée par les revers. Dans sa chambre d'hôtel, dans le modeste logis qu'il allait occuper, il gardera son égalité d'humeur et toutes ses facultés de concentration. Puissance d'isolement de la vocation passionnée : jamais son art ne sera plus haut.

On connaît quatre portraits de ces années pénibles⁵⁸. Une ride transversale s'est formée au milieu du front, la figure bourgeonnante de vigneron semble encore plus haute en couleur, les traits ont durci, les yeux sont froncés comme s'ils voulaient chasser de lointains soucis. Mais la toile de Dresde montre le quinquagénaire son calepin à la main, l'attention concentrée vers l'objet qu'il jettera sur le papier. L'amour de l'art a vaincu l'adversité.

L'année même de sa ruine, il produit *le Reniement de saint Pierre*, l'une de ses œuvres les plus étonnantes et les moins connues. Au cours du dix-huitième siècle, ce tableau fut transporté au Musée de l'Ermitage et ce n'est qu'à une date récente que « L'Association Rembrandt » la fit revenir de Russie au Rijksmuseum.

Que *La Ronde de Nuit*, déclarée l'une des merveilles du monde, paraît théâtrale comparée au *Reniement de saint Pierre* ! Ce ne sont pas des

personnages qui ont endossé leurs plus beaux vêtements pour mimer une scène : c'est une page de l'Évangile exprimée avec une simplicité sublime, du surhumain foncièrement humain, rendu avec la plus scrupuleuse fidélité à la nature.

Sous une balustrade en pierre, assez basse, un soudard romain, le casque sur les genoux, le glaive à la portée de sa main, s'apprête à boire dans unealebasse. Derrière lui, un autre légionnaire debout, face glabre, lippe bestiale. Tous deux regardent d'un air menaçant l'apôtre.

La servante qui vient de s'écrier : « Toi aussi, tu étais avec Jésus, le Galiléen », jeune étourdie fraîche et vive dans son corsage rouge, toute joyeuse de l'importance qu'elle se donne, désigne de sa main droite l'Apôtre, tandis que de la gauche, elle soulève une chandelle qui éclaire le visage et le manteau en laine jaune de Pierre.

Dans le fond, la foule entraîne le Christ, un Christ clément et serein qui se retourne vers celui qui l'abandonne.

Les paroles sont impuissantes à exprimer l'émotion qui se dégage de cette atmosphère nocturne sillonnée d'éclairs de feu, de rouille et d'or.

Aucun effort ! Trente ans de méditation et de labeur ont engendré cet admirable rythme des

lignes, cette touche hardie, cette facilité fougueuse, ce caractère pénétrant de grandeur. On dirait que ces formes, ces couleurs ne proviennent pas d'une main humaine, que l'âme les fit jaillir dans une coulée de feu. Il est des hauteurs dans l'art où l'on se sent fier d'être un homme.

V

GÉNIE ET SOLITUDE

L'ironie du destin a transplanté le peintre démodé, le marchand amateur en faillite, au *Rosengracht*, le Quai aux Roses. En face de l'humble logis de l'homme dont la vie n'était qu'épines, des couples fleuris disparaissent sous la voûte du lieu de plaisir surnommé « Le nouveau Labyrinthe ». L'air résonne du clapotis des jets d'eau, du crin-crin des violons, des fusées de rire de l'exubérante jeunesse.

Le « raté » se dresse dur et droit au milieu du monde indifférent. Le poil châtain commence à grisonner. Une étincelle veille au milieu de l'œil sombre. Qu'est-ce qui s'agite dans l'abîme du cœur? Vulnérable? Invulnérable? Seuls quelques familiers s'en soucient, amis ou élèves. Le vent des siècles a soufflé sur leurs pas. Toutes les conjectures sont permises.

Connut-il des heures de déchirement, la souff-

france du juste humilié? Pleura-t-il ses chers trésors évanouis? Ou bien possédait-il cette faculté d'oubli qui s'accorde si bien avec la sensibilité suraiguë de certains tempéraments d'artistes? Ou encore l'excès même de sa détresse fournit-il le remède, le rendant impassible devant la fatalité?

Sur son carnet, il croque un aveugle qui reçoit l'aumône et y ajoute l'inscription suivante :

« Ayez pitié du pauvre Bélisaire, respecté pour ses actions viriles et qui a été condamné à la cécité par l'envie ¹. »

Plus heureux que le fameux capitaine de l'empereur Justinien, Rembrandt, au contraire, voit augmenter dans l'adversité sa puissance visuelle. Sa compréhension aussi s'élargit. Ses propres épreuves l'ont rendu compatissant aux maux d'autrui et ont intensifié ses dons de sympathie humaine.

La faillite le condamne à la solitude; son génie mûrit dans la retraite. Il faudrait s'arrêter dès lors devant chaque peinture qui sort de sa main. Elles respirent une étrange grandeur. Celle-ci ne provient pas seulement de l'éblouissante exécution. Toutes les figures que crée le maître vers la fin de sa vie ont un air de dignité et de commandement, une élévation d'apôtre.

Encore une fois, il se met en face du miroir pour

se peindre lui-même². Quel seigneur ! Carré dans son fauteuil, la poitrine bombée, les yeux brillants, il a posé la main gauche sur le rebord du siège ; de la droite, il tient un bâton d'airain. Dans l'antiquité, on eut dressé cette apparition au centre d'un carrefour comme le dieu de la volonté.

Ainsi se montre-t-il à nous. Comment le voyaient ses contemporains et quelle attitude adoptaient-ils vis-à-vis de cette personnalité extraordinaire ? Les Romantiques, ces caudataires de l'exagération, ont construit autour d'elle un décor de mélodrame. En réalité, aucune cabale ne s'était formée contre Rembrandt, il ne subit aucune persécution. Au lieu de suivre la route qui conduit aux riches prébendes et aux honneurs, il s'était engagé volontairement sur un sentier solitaire. Pendant quelques années, il avait tenu la première place parmi les peintres de Hollande ; son inflexible indépendance lui valut d'être mis au rancart. Les calamités du temps et son incompétence en affaires avaient enrayé son activité de collectionneur.

Mais comment une nature aussi virile et consciente de sa valeur aurait-elle pu croire cette éclipse définitive ? L'infatigable travailleur se met à l'œuvre pour remonter le courant. Il revient aux moyens qui lui valurent ses plus retentissants succès, ses

plus abondants bénéfiques : le portrait corporatif et le tableau civique.

Grâce à ses relations dans le milieu médical, il avait eu l'occasion de retracer par le pinceau³ et le burin, l'effigie d'un fameux praticien : Arnold Tholinx. La même année, en 1656, l'auteur de la *Leçon d'Anatomie* obtenait de la confrérie des chirurgiens la mission de peindre le docteur Deyman entouré de ses élèves. Vingt-quatre ans s'étaient écoulés depuis que Rembrandt avait représenté le professeur Tulp au milieu de l'amphithéâtre. Entre temps, le peintre avait gagné infiniment en ampleur et en hardiesse. On put s'en rendre compte quand il brossa la scène saisissante où le docteur Deyman, la tête couverte d'un linge blanc, dissèque un cadavre, tandis que son assistant, le docteur Kalkoen, tient la boîte osseuse du crâne. Neuf élèves se penchent vers le savant professeur. Les chairs bleuissantes du mort sont d'un réalisme inexorable. Le raccourci audacieux du corps s'inspire du *Christ mort* de Mantegna⁴. Tout Rembrandt est dans ce coup d'œil d'aigle qui embrasse le monde, du cadavre d'un condamné jusqu'aux cimes de l'art italien.

L'œuvre magistrale apportait cependant une déception à ceux qui s'attendaient à une brillante

page d'élégance médicale. Le collège des chirurgiens plaça tout de même la toile dans sa salle de réunion située dans le vétuste bâtiment nommé la *St. Anthoniespoort*. Au début du dix-huitième siècle un incendie faillit détruire la seconde *Leçon d'Anatomie*; seule la partie centrale put être sauvée. Heureusement qu'une étude à la plume conserve l'aspect de l'ensemble³.

Après ce tableau d'une morne magnificence, Rembrandt trouve l'occasion de briguer une commande officielle.

Un nouvel hôtel de ville s'élevait à Amsterdam, édifice que l'orgueil des bourgeois mettait au rang de la huitième merveille du monde. Quel événement pour les peintres, quelle perspective de dépasser le cercle restreint des amateurs et de se produire devant la nation entière ! La municipalité avait été prodigue pour le statuaire ; les sculptures de la main du Flamand Quellinus qui ornaient la façade n'avaient-elles pas coûté plus de soixante-quinze mille florins ? Les peintres attendaient leur tour.

Rembrandt travaillait à une composition qu'il espérait voir figurer au-dessus de la cheminée monumentale du cabinet où siégeait le bourgmestre Van Graeff. Le sujet ne pouvait manquer

de convenir aux édiles fascinés par la gloire de l'ancienne Rome : le triomphe de Fabius Maximus selon le récit de Valère Maxime ⁶.

Le vainqueur aux grâces d'archange, tout acier et or sur son cheval blanc, s'arrête sous les murailles de Suessa, la ville conquise. Derrière lui, ses lieutenants, des légionnaires, des hommes de guerre nubiens. Au-dessus du scintillement des cuirasses, des casques et des armes se dresse le lourd étendard couronné de l'aigle d'or.

Sous la porte du rempart, la garnison déferle en flot étincelant dans la direction du conquérant.

Devant lui, à gauche, se tient un licteur, la hache à la main. A droite, à quelques pas de l'impérieux cavalier, un vieillard, à pied, nu-tête, l'expression à la fois fière et attendrie : Quintus Fabius Maximus, son père. Il était venu à cheval au-devant du héros. Pourtant le respect de la loi l'emporte sur la déférence filiale. Le jeune Fabius Maximus ordonne au licteur d'inviter son père à mettre pied à terre. Le vieillard obéit et accompagne son geste de ces paroles empreintes de la grandeur antique :

« Ta haute dignité, mon fils, je ne l'ai point dédaignée ; mais j'ai voulu me rendre compte si tu savais te comporter en consul. »

L'aspect de cette scène a quelque chose d'épique

et de légendaire. On se croirait, par un torride soir d'été, en face d'hommes immobiles après un immense effort. La tonalité générale apparaît noire et ocre foncée ; dans le haut, le bleu profond d'un pan de ciel. Au milieu de ce crépuscule guerrier le fer et l'or introduisent un doux miroitement, comme si le métal meurtrier n'avait d'autre destination que d'animer l'image créée par le peintre insigne.

L'hôtel de ville pouvait devenir réellement l'une des merveilles du Monde. Les magistrats n'avaient qu'à laisser agir le génie de leur compatriote et celui-ci produisait l'équivalent des Stances de Raphaël⁷.

Cependant Cornelis de Graeff et ses adjoints ne soupçonnaient pas la valeur de l'homme qu'ils écartaient en faveur de peintres secondaires comme Lievens et l'obscur Bronchorst. On ignore le sort de *Fabius Maximus*. Le certain c'est qu'il ne figura jamais dans le cabinet du bourgmestre⁸.

Il restait toutefois un vaste espace à décorer ; les lunettes dans le haut de la galerie du nouvel édifice. Vondel indiqua le thème et usa de son influence pour le choix du peintre. Grâce à lui, Govaert Flinck fut chargé d'orner les lunettes de douze épisodes des guerres entre les Romains et

les Bataves. Le prix convenu était de mille florins par toile.

L'ancien élève de Rembrandt commença par jeter sur le papier les esquisses au fusain et à l'aquarelle de ces scènes. Mais Flinck mourait l'année suivante. Les parois de la galerie restaient vides. Le bourgmestre distribua le travail de sa décoration entre Jordaens, Rembrandt et Lievens.

Après que les deux condisciples se fussent séparés à Leyde, Lievens, protégé par l'ambassadeur d'Angleterre, Sir Dudley Carlton, s'était rendu à Londres et par la suite à Anvers. Il parcourut une brillante carrière de peintre mondain. Quand il s'établit en 1644 à Amsterdam, l'habile homme rencontra la considération qui revient à un artiste respectueux du goût public, docile aux suggestions de sa clientèle.

Rembrandt ne possédait guère ces qualités. L'opinion des hommes en place, le suffrage des oisifs n'effleuraient jamais sa pensée. Son sujet le portait. Et quel magnifique sujet que le repas des Bataves dans la forêt sainte, la harangue de leur chef Claudius Civilis!

La première idée, sabrée à coups de plume au dos d'un faire-part d'enterrement, représente une réunion sous les voûtes d'une vaste bâtisse en hauteur⁹.

Cependant, à mesure que l'idée mûrit, elle gagne en simplicité.

Voici les conjurés attablés autour du tribun borgne, Claudius Civilis, ainsi que l'a relaté Tacite. Les yeux brillent, les glaives nus se touchent : les conspirateurs prêtent serment de secouer le joug romain. Le feu des torches éclaire ce festin héroïque d'une lumière rouge et or ; on dirait que le peintre a trempé son pinceau dans les coupes que l'on élève pour boire le vin enflammé de la vengeance. La figure de Claudius, coiffé d'une sorte de haute tiare, domine. Autour de lui les convives. Chaque tête, chaque silhouette, chaque accoutrement sont individuels. Pourtant aucune minutie de détails. La fougue des conjurés ne dépasse pas celle de l'artiste fixant leurs gestes.

Les personnages de cette toile sont de grandeur naturelle. L'ensemble donne pour ainsi dire une impression unique. On croirait cette scène gravée dans le roc par un peuple de géants, à la lueur d'une ville incendiée.

Le peintre avait traité son sujet d'autant plus librement qu'il le savait destiné à être accroché fort haut. Le public prit-il ce souffle puissant et ce souci légitime de la perspective pour de la désinvolture ? Le fait est que le tableau ne plut ni aux édiles, ni à la foule, et encore moins aux juges suprêmes en ma-

tière d'art : les humanistes. Évidemment, ils n'avaient pas devant eux des Bataves de convention, des mannequins reconstitués laborieusement par quelque praticien pauvre de sève, riche en connaissances historiques.

Le tableau important ne resta pas longtemps exposé dans la galerie de l'Hôtel de Ville. Il fut rendu à son auteur afin d'être remanié. On le remplaça par une composition singulièrement conventionnelle, froide et vide, de Juriaen Ovens, Frison attaché à la cour du duc de Holstein.

Rembrandt reprenait sans sourciller les morceaux refusés ; toutefois il se montrait rebelle aux compromis : au lieu de transformer ces toiles selon les exigences de ses commettants, il les laissait moisir, enroulées dans un coin de son atelier ¹⁰.

Après son humiliant échec auprès du conseil municipal de la métropole, il essaya de revenir au portrait collectif, et, en effet, réussit à obtenir une commande importante : les contrôleurs des métiers du drap. Cette confrérie qui tenait une place considérable à Amsterdam siégeait dans un hôtel nommé *Staalhof* ; aussi désignait-on les vérificateurs et plombeurs de drap du terme de *Staalmeesters*.

Voici donc Rembrandt en face des cinq syndics de la Halle aux draps occupés à examiner leurs comptes

autour d'une table recouverte d'un tapis rouge vermillon; dans le fond se tient un valet, tête nue.

Tous ces magistrats sont costumés de noir; seuls les collets plats sont blancs. Sous les feutres à haute forme, à larges bords, les perruques bouclées encadrent des visages probes, tenaces, soucieux de dignité, de profit, de considération. On sent leur âme taillée sur un seul modèle; on devine que des pensées identiques remplissent ces cerveaux, que les mêmes paroles sortiront de ces bouches charnues, comme les instruments semblables produisent le même son. La variété dans la ressemblance, l'individuel dans le collectif, Rembrandt les a rendus avec l'étonnante virtuosité d'un peintre insigne doublé d'un profond psychologue. Cette fois il a mis le frein à son imagination, il s'est imposé une réserve comme si lui-même faisait partie de cette assemblée au milieu de laquelle il serait malséant d'élever la voix.

Le velouté des noirs, la saveur des carnations, jusqu'au brun des lambris en boiseries de chêne, sont traités avec cette conscience d'observation directe propre aux grands Néerlandais.

Toute routine — on le voit — est étrangère à Rembrandt. Chaque fois qu'il change de sujet, il modifie sa conception et les nuances de sa facture.

Le prodigieux artiste se renouvelle constamment.

Les conditions extérieures de sa vie manquent d'aménité. Cet esprit farouchement indépendant subit la tutelle des hommes de justice.

Le banqueroutier entretient cependant des relations courtoises avec les tabellions qui le régendent et dispersent les derniers restes de son bien. Même dans ces circonstances pénibles, le peintre l'emporte. Toute la Chambre des Insolubles y passe : d'abord Nicolas Bruyningh¹¹, secrétaire, ensuite le ménage Trip, concierges de la redoutable institution. Il n'a pas l'air méchant, ce Jacob Jacobsz Trip. On dirait plutôt un amateur qui tient le rôle du grand prêtre dans une comédie mondaine, le front entouré d'un bandeau blanc, une haute canne d'airain à la main. Sa femme porte une collerette d'une ampleur conforme à l'importance de la place qu'occupe son mari. Elle semble pourtant plus naturelle que lui, digne, usée, les yeux profonds comme les ténèbres qui la guettent¹².

Après le vieux couple, c'est le tour de deux autres fonctionnaires de la Chambre des Insolubles, portraiturés au burin : Haaring le Vieux, geôlier de la prison pour dettes et son fils, Haaring le Jeune, crieur de la liquidation des faillis.

Tous ces personnages vivent dans l'atmosphère

des salles de vente. L'insolvable a-t-il eu le courage de s'y arracher? Ou bien se mêle-t-il à la foule qui assiste en spectatrice à l'encan, arrière-ban de la brocante, désœuvrés, désargentés, pouilleux et profiteurs guettant un instant d'inadvertance des riches pour s'adjuger à vil prix un laisser pour compte? Quel tourment, pour l'amateur passionné de voir défiler les tableaux, les objets d'art et de se savoir condamné à l'inaction; pâlir de convoitise et tâter sa bourse plate; se sentir un pauvre hère là où l'on avait occupé il y a quelques années encore le premier rang!

Peut-être déserta-t-il pendant quelque temps les ventes pour chercher un apaisement à ses mortifications sous la lumière du Bon Dieu? Les aspects de la nature l'avaient toujours attiré. Le changement de sa condition extérieure, l'âge, l'en rapprochèrent de plus en plus. Les campagnes qui entouraient la capitale virent souvent passer le robuste vieillard. Il aimait sa Hollande. Voici les propos qu'il tint à ce sujet tels que les rapporte son élève Hoogstraeten :

— « Les villes, les bourgs, les églises et mille richesses de la création nous crient : viens, homme studieux, contemple-nous, suis-nous. Tu trouveras dans la patrie tant de charme, tant de douceur et de

dignité que la vie te semblera trop courte pour représenter tout cela. »

Après avoir fixé les traits des hommes, il se met à faire le portrait de son pays.

Dans ses gravures, dans ses innombrables dessins il crayonne au vol tout ce qui s'offre à ses yeux.

On se souvient des « livres contenant des études de paysages d'après nature » de l'inventaire. En dehors de ces recueils, Jan van de Cappelle, ami du maître, possédait divers « portfolios » dont l'un contenait quatre-vingt-neuf, un autre cent quatre-vingt-huit croquis de paysages de sa main.

Au cours de ses flâneries, il dessinait les vieux quartiers d'Amsterdam, ses canaux, ses remparts surmontés de moulins à vent qui devaient lui rappeler son enfance à Leyde, les écluses, les ponts-levis jetés au-dessus des eaux sillonnées d'embarcations, les portes de la ville, les berges de l'Amstel, les parties de canotage sur la rivière, les humbles fermes, les vergers, les jardins fleuris qui couvrent les alentours de l'industrielle cité. Il pousse jusqu'à IJmond, la maison de campagne de Jan Six qu'il a croqué penché sur sa table auprès des croisées grand ouvertes sur l'Ij¹³. Le promeneur solitaire entreprit aussi quelques voyages au Zuiderzée, à Utrecht, à Rhenen sur le Rhin, à Arnhem en Gueldre,

jetant sur son carnet des vues et des monuments, de jeunes frondaisons et de vieilles pierres, tout ce qui tentait son caprice d'artiste.

Il ne s'empare qu'exceptionnellement des pinceaux pour traduire en peinture les études emmagasinées dans son souvenir ou fixées dans ses calepins, comme par exemple la ferme enfouie sous des arbres, croquée à deux reprises sur son carnet¹⁴, reproduite ensuite par le burin avant de réapparaître sur la toile¹⁵.

Un matin d'hiver, en 1646, il s'arrête en face d'une ronde de patineurs. Le soleil aussi semble glisser sur la glace. On dirait que le ciel a oublié les rigueurs de la saison. Seules les maisonnettes enfumées rappellent les longues nuits nordiques¹⁶. Rembrandt a montré là qu'il ne tenait qu'à lui de remplir le rôle de l'interprète perspicace et sobre des choses vues. Pourtant le plus souvent l'imagination l'emportera vers le paysage héroïque. Il ne faut pas entendre par là de l'héroïque à la Poussin. Le Hollandais n'ajoute aucun élément intellectuel au site devant lequel il a planté son chevalet, mais cherche à dégager le côté épique inhérent au motif. L'atmosphère et la lumière lui fournissent les moyens : un faisceau de rayons perçant les nuages, une voile blanche dévalant au fil de l'eau noire, un éclair

illuminant le ciel suspendu au-dessus d'une route pâle, les beautés que le crépuscule apporte dans ses ombres.

Il présente certaines affinités avec Hercule Seghers et possédait de nombreux morceaux de cet étrange artiste. Seghers s'attache à deux sortes de sites : tantôt le terrain plat à horizon sans fin, l'immobile panorama où seul le ciel est mouvementé; tantôt sa contre-partie : la nature sauvage, les contrées montagneuses hérissées de rochers sur lesquels se dressent des arbres isolés qui semblent crier leur détresse.

Ce genre de paysages plaît à Rembrandt : il imprime souvent ce cachet pittoresque à ceux qu'il reproduit. Prenant la même liberté avec les aspects de la nature qu'avec les hommes, il regarde tout en poète.

Dans ce goût, le plus ancien morceau parvenu jusqu'à nous est *L'Obélisque*¹⁷ : un faisceau incandescent illumine le ciel ténébreux et se reflète dans l'eau lourde de l'étang formant le centre de la composition; tout le reste n'est qu'accessoire : le cavalier au béret rouge accompagné d'un piéton, les vieux chênes nouveaux, la colonne de pierre à laquelle cette toile doit son nom.

*Les Trois Ponts*¹⁸, *La Rivière aux cygnes*¹⁹ et le *Paysage avec des ruines*²⁰ sont toujours des expé-

riences de lumière. Le luminaire moderne avec ses phares électriques n'a jamais produit des jeux d'éclairage comparables à ces arbres opaques se détachant d'un fond adamantin, aux cataractes incandescentes défonçant un ciel apocalyptique, ou aux nuages bleu-noirs traversant un espace livide, — ainsi que les peignait jadis le vieux maître Patinir.

Le *Moulin*²¹ dont il a déjà été question, apparaît comme une symphonie crépusculaire : tout ralentit, s'arrête et paraît prêt à s'évanouir, la clarté du ciel, le mouvement de l'air, le souffle des hommes. Une pénétrante émotion élégiaque se dégage de ce tableau.

Quel regret de penser qu'à peine quinze paysages du maître subsistent. Il paraît qu'en dehors de ceux-ci il en exécuta une cinquantaine de plus, aujourd'hui perdus ou cachés sous des noms étrangers.

Aucune marine ne figure dans ce nombre. Lors de ses débuts à Amsterdam il avait gravé la nef de la Fortune — une femme nue déployant la voile — destiné à servir de frontispice à *l'Éloge de la Navigation* de Herckmans. C'est à cela que se borna son activité de mariniste.

Ce grand civilisé se sentait-il mal à l'aise en face de l'élément sauvage ? Ou bien, lui qui avait atteint le plus haut degré des facultés humaines, se détour-

nait-il de ce qui le dépassait? Toujours est-il que le peintre qui se sentait attiré par tous les aspects de la nature ne consacra à la mer pas une toile, pas le moindre dessin ²².

La mer lui est indifférente, le ciel le tient. Il reste uni de cœur aux croyances de ses pères, mais, en lui, l'instinct religieux s'élève jusqu'aux sommets lumineux de la plus pure humanité.

Au cours des siècles, des millions d'hommes se sont penchés sur les textes des livres saints. Chacun les a interprétés selon la hauteur de sa propre conscience, chacun y a vu d'autres images, personne de plus émouvantes que ce grand visionnaire.

Il fait sa lecture quotidienne de la Bible et des Évangiles; sous son regard chaque ligne prend une forme plastique. Il les a fixées par la pointe, la plume, le pinceau. L'œuvre de Rembrandt pourrait servir à illustrer entièrement l'Histoire Sainte ²³.

Deux traits le distinguent de tous ceux de ses contemporains qui se sont attachés à des entreprises de cet ordre. D'abord sa conception d'avancer l'Histoire sainte dans le temps, de placer les prophètes, les apôtres sous l'auvent d'une maison hollandaise, de leur prêter les gestes de ses habitants, de les vêtir de costumes mi réels, mi fantaisistes. Il

était aidé dans cette tâche par la proximité du quartier juif. La Bible le rattache au Peuple de Dieu. L'intérêt que lui inspire Israël l'aide à transformer les récits sacrés en scènes vivantes. Sous son pinceau la vie prend un pli légendaire : et la légende devient réalité.

L'autre trait particulier consiste dans la nature de sa religion. N'est-il pas un isolé, vivant en marge de la société? Il a le choix entre la haine et l'amour, entre le venin des rancunes et le réconfort de la vie intérieure. Le ressentiment est le propre des faibles. Comment pourrait-il effleurer l'homme qui a l'âme d'un constructeur de cathédrales?

A mesure que son génie se hausse, sa foi s'humanise. Personne n'a mieux senti la majesté simple de l'Évangile. Rembrandt est un Père de l'Église en peinture : il a donné une interprétation à la fois profonde et familière aux textes sacrés; il a rapproché les livres saints des hommes, les hommes des livres saints.

Il demeure réfractaire aux joutes théologiques, étranger au zèle intempestif. Ce calviniste est affranchi de toute animosité à l'égard du catholicisme. Il n'hésite pas à peindre des saintes, des moines, voire une religieuse tenant son rosaire

— portrait peu connu et des plus émouvants²⁴.

Les anges resplendissants de lumière continuent à hanter ses songes. En 1661, il représente Saint Mathieu inspiré par le divin messager, penché sur l'épaule de l'apôtre et lui soufflant les paroles que celui-ci transcrit sur un gros cahier de papier blanc. L'auguste vieillard qui écoute la voix d'en haut, sa main noueuse appliquée sur sa poitrine, c'est Rembrandt lui-même. Dix lustres se sont ajoutés à son enfance. L'ange aussi a changé. Ce n'est plus le séraphin radieux de la jeunesse, c'est l'ange pensif des gens âgés, qui du jour au lendemain peut leur chuchoter : l'heure a sonné...

En attendant, il s'agit pour le peintre de se préparer à des dépaysements moins définitifs. Des frontières de sa patrie, un jour de mer suffit pour atteindre la grande île qui importe constamment des peintures et des peintres : l'Angleterre. Dans son journal, écrit un demi-siècle plus tard (en 1713), le graveur Georges Vertue prétend que Rembrandt habita vers 1662 à Hull dans le Yorkshire. Vertue rapporte également qu'il tenait ce récit de son confrère Marcel Laroon et que le peintre suédois Michel Dahl possédait le portrait d'un capitaine anglais, ouvrage muni de la signature de Rembrandt et de la mention : « York — 1662 »²⁵.

La tradition se base le plus souvent sur un fond de vérité. On s'imagine aisément la scène : l'un de ces voiliers qui faisaient le service entre les Pays-Bas et les côtes de la Grande-Bretagne; au milieu des marins aux gestes décidés, à l'accent rauque, adossé au mât de misaine, un vieil homme vigoureux et grave; son regard effleure à peine la redoutable nappe d'eau qui engloutit autrefois le navire dont dépendait la tranquillité et le faste de sa vie. Il cherche à travers la brume les falaises crayeuses qui annoncent le pays inconnu. Le voilâ à Hull. Le bruit de l'arrivée du peintre étranger se répand à travers la petite ville. Loups de mer, gentilshommes campagnards s'acheminent vers son hostellerie. Le rude bonhomme ne devait pas se déplaire dans ce pays de rude bonhomie. Ces squires à face rubiconde, ces marins hâlés ne sont pas des modèles à dédaigner. Sa bourse s'emplit. Il n'a qu'à prendre la poste, courir à Londres, frapper à quelques portes armoriées, solliciter la protection d'un seigneur musqué pour revenir chargé d'or et d'honneurs comme Lievens et tant d'autres de ses confrères. Mais le fils du meunier de Leyde ne possède aucun savoir-faire. Il ne pense pas à réussir, il ne pense qu'à peindre. En août 1662, nous le retrouvons à Amsterdam.

Son foyer ne manque pas de douceur. On sent une affection grave, retenue, profonde dans certains de ses tableaux, comme par exemple dans *Jacob bénissant ses petits enfants*²⁶. Sa famille était digne de ce geste ému. Titus, à demi ruiné par l'incompétence en affaires de son père, ne cessait de lui témoigner la plus affectueuse déférence. Ce fils dévoué nourrissait les mêmes sentiments à l'égard de Hendrickje et de Cornélia. A l'âge de seize-ans, Titus rédigeait un testament assurant la jouissance de sa fortune à son père, et instituant sa demi-sœur Cornélia sa légataire universelle.

Quel être charmant que Titus ! Une face irrégulière, exsangue ; des cheveux d'un blond cendré, le regard franc, les yeux d'un brun pailleté d'or qu'il tenait de sa mère Saskia, de même que cette peau mate et la santé délicate qui allait l'arracher si prématurément aux siens.

Ce fils parfait servait souvent de modèle à son père. On connaît une douzaine d'effigies du jeune Titus. Tantôt il est représenté coiffé d'un béret de velours noir à plume blanche, des pendentifs en perles aux oreilles²⁷ ; tantôt ses abondants cheveux bouclés tombent librement sur ses épaules²⁸ ; ou encore apparaît-il travesti en moine, son frais visage encadré d'un sévère capuchon de bure²⁹.

L'amour filial rend ingénieux. Depuis la banqueroute de Rembrandt n'était-il pas loisible aux créanciers de saisir tout ce que le débiteur défaillant pourrait produire ou acquérir? Hendrickje et Titus se liguent donc pour rendre au peintre sa liberté d'action. Ils s'établissent en 1660 marchands de tableaux et éditeurs d'estampes. Les deux associés engagent Rembrandt à titre d'expert; il recevra le logement et la nourriture. Toutes ses acquisitions appartiendront à la communauté.

Cependant la subtilité des sauveteurs ne s'arrête pas là. Les hommes de loi pouvaient mettre la main sur les toiles du maître dès le dernier coup de pinceau. On inscrit donc dans le contrat qu'en échange des subsides d'argent fournis par Hendrickje et Titus, le peintre offre en garantie tous ses tableaux présents et futurs.

Rembrandt respire. Le voilà délivré de la meute des créanciers. L'accès des salles de ventes s'ouvre de nouveau devant lui. Il reprend — évidemment dans des proportions fort réduites — ses anciennes occupations, se partageant entre la peinture et la curiosité. L'association familiale ne disposait que de moyens limités; parfois elle se voyait obligée de mettre en gage des gravures ou des dessins pour obtenir un prêt d'argent.

Une eau-forte de Rembrandt garde le souvenir de son activité de négociant d'objets d'art : le portrait de son ami et confrère Abraham Francen en train d'examiner une peinture. Aux parois du cabinet, un triptyque et un second tableau cintré ; sur la table, un livre ouvert, une potiche et une tête de mort : on n'a qu'à substituer à la face grêle de Francen la physionomie énergique du peintre pour faire revivre Rembrandt antiquaire.

Un autre visage familial apparaît dans la maison du Rosengracht : François Langlois. Le marchand de tailles-douces vient-il de la rue Saint-Jacques ou d'un château d'Angleterre ? Quelque milord friand de curiosité l'a-t-il chargé d'achats à Amsterdam ou s'arrête-t-il pour le plaisir de revoir son illustre collègue en brocante ? Celui-ci peint son portrait ³⁰. Que ne connaissons-nous les conversations des deux hommes pendant les séances de pose ? Quel admirable document humain et en même temps quel aperçu à vol d'oiseau des goûts et des idées du siècle ! Les paroles se sont évanouies, pourtant l'effigie demeure.

Ce n'est plus le joyeux bohème tel que l'ont présenté Vignon et Van Dyck. Mais c'est la même figure longue, à charpente osseuse, coupée par un nez droit, éclairée par des yeux ardents.

L'important négociant, gloire de sa corporation, l'homme de confiance des plus fameux amateurs a pris du sérieux. Il a enlevé sa barbe et n'a gardé qu'une légère mouche sous le menton. Le voici installé à sa table. La main à la fois robuste et agile, qui maniait jadis la sourdeline, tient une lettre décachetée. Devant lui, à travers la fenêtre grande ouverte, on aperçoit l'un de ces voiliers qui le portèrent si souvent à travers les mers. Son costume se compose d'un pourpoint bleu foncé, d'un foulard blanc rayé de rouge, d'un chapeau brun à larges bords. Dans le haut on lit sa devise :

Vigilantia et patientia.

Cette toile de grandeur naturelle montre un beau type de Français qui a su garder au milieu du souci des affaires, de la poussière des in-folios, sa vivacité innée et sa ferveur pour les arts.

Bientôt le visiteur se met en route pour reprendre sa place parmi les portefeuilles de l'officine à l'enseignement : « Aux colonnes d'Hercule ». Dans le modeste atelier du *Rosengracht* les commandes se font rares. Il s'agit de diminuer les dépenses, d'éviter les frais de modèle. Mais le peintre ne dispose-t-il pas d'un modèle gratuit qu'il a toujours sous la main ? Il n'a qu'à se mettre en face d'une glace, les yeux dans

les yeux. Il a multiplié son image de cette manière plus de cent fois; soixante-deux de ces portraits ont été conservés.

Le fils du meunier de Leyde qui se plaisait dans sa jeunesse à scruter les physionomies des vieillards n'a qu'à se regarder pour étudier les déformations dont la griffe du temps marque le visage humain. Il s'observe avec une inexorable acuité et pose lui-même les jalons de sa déchéance physique. De 1660 jusqu'à sa fin, il s'est peint plus de dix fois.

Le voilà devant son chevalet, en costume de travail, la palette au pouce, coiffé d'un serre-tête en linge blanc³¹ ou bien d'une toque noire, la poitrine barrée d'un ruban jaune auquel pend une médaille d'or³², ou encore de profil, la bouche ouverte, un châle jaune sur l'épaule³³. Le nez a grossi, le visage couperosé, charnu, bosselé de bourrelets de chair pourrait être qualifié de vulgaire, sans les yeux, ces yeux splendides qui rayonnent, commandent, fascinent.

Quel contraste entre ce regard et sa condition!

Un grand nombre de peintres hollandais apparaissent alors comme des artisans vivant au jour le jour. Dès que la faveur publique les abandonne ou que leur force de production diminue, la misère les guette. Le vieux Franz Hals se voit contraint

de céder plusieurs tableaux à son boulanger, auquel il doit deux cents florins « tant pour du pain livré que pour des prêts honnêtement consentis ». Quelques années plus tard ses confrères de la guilde le dispensent des contributions « pour cause d'âge avancé » ; l'administration communale lui accorde à diverses reprises des secours pour acquitter son loyer ou pour s'acheter du bois de chauffage.

Emanuel de Witte qui connut des succès et dont on apprécie aujourd'hui encore les intérieurs délicats, arrivé à l'âge de soixante ans, démuné de toute ressource, se pend un jour d'hiver au bord d'un canal. La corde casse ; le courant qui charriait des glaçons emporte l'infortuné vieillard.

Rembrandt n'arrive pas à de pareilles extrémités. Il traîne le boulet de ses anciennes dettes, toutefois il parvient à gagner tant bien que mal son pain quotidien. Hendrickje qu'il a représentée avec son enfant dans les bras sous les traits de Vénus et de l'Amour³⁴, disparaît brusquement en 1664. Cependant Titus et Cornélia entourent le veuf de leur affection.

Évidemment la défection de ses élèves marque son discrédit auprès de la clientèle bourgeoise. Autrefois des pères soucieux de l'avenir de leur enfant se pressaient devant l'entrée de l'atelier

en vogue. A présent les apprentis se font rares; Jan Andries Lievens, fils de son associé de Leyde; Arent de Gelder, jeune peintre de Dortrecht plein de talent; enfin deux étrangers des villes hanséatiques : Franz Wulfhagen de Brême et Godefroy Kneller de Lubeck. La troupe semble bien mince comparée à l'affluence d'autrefois. Et même les anciens disciples abandonnent peu à peu la manière du maître démodé. Cette défection présente cependant un caractère purement utilitaire. Plus d'un de ceux qui renoncent à son enseignement ou à son exemple n'agissent que par opportunisme, par égard à la pratique. Dans leur for intérieur, ils lui gardent une grande déférence. Il vit dans une atmosphère d'estime et de compassion, tel un fameux capitaine qui aurait échoué dans sa dernière campagne.

Parmi les gens de lettres, il conserve quelques admirateurs, comme par exemple Jérémie Van Dekker qui lui consacre un poème emphatique; en revanche Rembrandt exécute l'effigie du bonhomme à titre gracieux³⁵. De rares dilettantes d'un esprit ouvert apprécient toujours sa peinture. L'Etranger se montre particulièrement friand de ses estampes. Don Antonio Ruffo, oubliant leurs anciens démêlés, lui en achète d'un coup cent quatre-vingts.

Le discrédit qui a touché le peintre épargne le graveur. Il n'abandonne jamais la pointe et reste le plus apprécié des aquafortistes. Cette branche de l'art s'adresse en premier lieu aux connaisseurs. Ils apprécient la manière de Rembrandt et rivalisent à gonfler leurs cartons de ses estampes. Jamais faveur ne fut plus légitime.

Le procédé souple et rapide de l'eau-forte sert admirablement cet imaginaire. Il continue à traiter tous les sujets : portraits, études, paysages, compositions tirées de l'histoire sainte. Parmi tant de profondes, d'incomparables études, une fortune singulière échet à la page représentant Notre-Seigneur guérissant les infirmes, qui vit le jour vers 1650. Elle ne dépasse les œuvres gravées de Rembrandt ni par la vivacité de l'inspiration, ni par la force de l'exécution. Sa célébrité provient d'une anecdote. Il paraît qu'un beau matin certain marchand de Rome vint frapper à la porte du maître et lui proposa un paquet d'estampes de Marc-Antoine Raimondi pour le prix de cent florins. Les collectionneurs de ce temps faisaient grand cas de Marc-Antoine. Néanmoins Rembrandt n'hésita pas d'offrir en échange du lot une seule gravure de sa main. Depuis on désigne celle-ci du nom de « La pièce aux cent florins. »

Elle n'est ni plus rare ni plus belle que tant d'autres planches par lesquelles il nous initie à ses propres rêves. Le travail de la pointe lui convient admirablement pour faire appel à l'imagination. Il a toutes les audaces. Il se sert des outils, des procédés de la gravure — selon les termes du comte Henri Delaborde — comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant au besoin de sa pensée, en les contraignant de l'exprimer. La perfection éblouissante du métier l'aide à créer des centres lumineux d'une clarté solaire dont les ondes diminuent graduellement et se meuvent dans des ténèbres opaques. Les valeurs de noir et de blanc, les zones d'ombres et de lumière, quelques morsures de la pointe sur le métal lui permettent d'enregistrer sur un carré de papier des visions à la fois raffinées et grandioses, des cataractes de lumière, une pluie de rayons qui s'abîment au milieu d'ombres puissantes comme les nuages du ciel.

La pointe contribue à lui faire gagner sa vie ; le dessin demeure son passe-temps.

Rembrandt dessinait comme d'autres respirent. Il usait du crayon, de la sanguine, de la pierre noire, du pinceau, de la plume, voire de la pointe d'argent. Son encre était fabriquée à domicile. Après 1640 il emploie de préférence l'encre ombrée de

bistre, parfois avec des corrections à la gouache blanche.

Son dessin n'a rien de commun avec celui des grands Italiens, pur, harmonieux, de la plus merveilleuse élégance et perfection linéaire. Rembrandt dessine pour lui-même. Ces travaux instantanés et intimes qu'il ne destinait pas au public représentent le premier jet de son imagination. Aucun souci du détail, du fini, aucune délimitation rigide ; il ne vise que l'ensemble : rien que la ligne expressive, des taches à la sépia ou au lavis, une sorte de sténographie pittoresque. Il a l'ivresse du crayon et de la plume. Ces instantanés de formes et de mouvements nous livrent les confidences les plus intimes de son art, pour ainsi dire le réflexe direct de son cerveau.

Il avait gravé autrefois un adolescent en train de croquer une statue à la lueur du quinquet. Lui-même en faisait autant chaque soir. Tout y passait : son entourage, sa femme, ses enfants, les paysages familiers, les images que suscitent ses rêveries, ses rares lectures et ses conversations avec ses amis.

L'audace et la certitude de l'exécution n'étonnent pas moins que la variété et l'abondance de ses sujets. On y retrouve la rue, le cabaret, le tréteau, les fauves des ménageries, des études académiques,

des portraits, la Bible, les Évangiles, la mythologie, l'histoire romaine, les Métamorphoses d'Ovide.

L'observation directe et le domaine de la pensée ne lui suffisent pas. Dans ses calepins, on découvre une sorte de galerie dessinée. Il commence par esquisser les tableaux de son maître Lastman. Il continue à jeter sur le papier les œuvres d'art qui frappent son imagination, que ce soit dans sa maison, chez les marchands ou parmi le feu des enchères. Ainsi il copie la Cène de Léonard de Vinci d'après une gravure milanaise, le portrait de Baldasar Castiglione par Raphaël, la médaille en bronze du doge Andrea Doria, des dessins de Carpaccio, de Raphaël, de Polidore de Caravage, des miniatures indiennes, des bustes romains.

La curiosité tient toujours une place considérable dans sa vie. Les difficultés auxquelles il se heurte ne font qu'attiser ses convoitises. En dépit de son immense labeur, il reste brocanteur dans l'âme. Ce n'est pas en vain qu'à Paris l'on appelle cette race des « grippés ». Ils s'épuisent à flairer, à chercher, à s'exalter, à se leurrer. Les uns vendent une ferme pour s'offrir un marbre antique ; d'autres ne désespèrent pas de découvrir le bouclier de Scipion ou de faire une autre trouvaille extraordinaire qu'ils pourront monnayer en écus sonnants.

Rembrandt aussi poursuit avec ardeur ses occupations de marchand-amateur. Hélas, ses revenus sont minces, son crédit inexistant. Il rencontre sans doute un mélange singulier de mésestime et de considération ; l'une va à l'insolvable, l'autre à l'impeccable connaisseur.

Tout ce que nous savons de son activité de collectionneur dans la dernière phase de sa carrière consiste en deux documents qui révèlent un monde de passion, de tourment et d'amertume : en 1662, le peintre vend la sépulture de *l'Oude Kerk* où reposait Saskia. En 1666, il offre la somme, alors fort importante, de mille florins pour un portrait par Holbein.

Son amour-propre de curieux allait obtenir une satisfaction inattendue : le prince héritier de Toscane, Cosme Médicis, venait frapper à la porte de sa modeste demeure en 1668. On est tenté de croire que cette visite ne s'adressait pas seulement à l'artiste, mais en premier lieu à l'antiquaire avisé.

Son associé et le digne héritier de ses penchants et de ses goûts, Titus, épousait la même année sa cousine Magdalena van Loo, fille de Cornelia van Uylenburch. Le jeune ménage s'installait sur le Singel, dans la maison à l'enseigne de *La balance*

d'or. La même année, un mal foudroyant emportait Titus, âgé seulement de vingt-sept ans.

La fin de la vie de Rembrandt est entourée d'une obscurité profonde. Seuls ses tableaux l'éclairent. Loin de se restreindre, de s'amollir dans l'exécution, avec l'âge, il s'élève encore dans la grandeur.

L'homme qu'aucune douleur n'avait épargné était apte à peindre les tourments du roi Saül. Ce sujet l'avait préoccupé dès les premières années de son apprentissage. Trente-cinq ans se sont écoulés entre le petit panneau sec de Leyde³⁶ et la grande toile de 1665, trente-cinq ans d'enfantement intérieur, d'opiniâtre continuité de la pensée, secret de plus d'un chef-d'œuvre. Voici Saül, essuyant ses larmes au revers du rideau d'un mauve crépusculaire, vieux roi aux narines mauvaises, vêtu d'un manteau pourpre, coiffé d'un ample turban lourd comme l'âge et le remords. Il tient, d'une main osseuse, la lance qui ne servira plus. Le jeune David, dans une tunique rouge vermillon, se penche sur sa harpe ; les cordes résonnent et leurs sons apaisent le déchirement du monarque³⁷.

Rembrandt lui-même était-il musicien ? L'homme qui avait la joie de la couleur connut-il celle des sons ? On serait tenté de le croire. Il avait croqué des scènes musicales et des musiciens ; son inven-

taire mentionnait des instruments à cordes et à vent. Enfin ce harpiste conjurant l'angoisse de Saül ne pouvait naître que sous le pinceau d'un homme sensible à l'art sonore.

Ces régions flottantes, incertaines, où les effluves de la musique rencontrent les rêveries voluptueuses lui sont familières. L'âge et la solitude n'écartent pas la préoccupation de l'amour. Tout au plus abandonne-t-il le plan de la réalité pour s'égarer dans le domaine de la fantaisie, lascive chez les uns, décente et digne chez les autres. L'adieu de Rembrandt au pays du Tendre porte le nom de *La Fiancée Juive*³⁸.

D'un fond de parc à peine indiqué — vert sombre et gris de fer — se détache une jeune femme couverte de bijoux. Son costume se compose d'un corsage rouge, d'une pèlerine et de manches blanches. Un homme mûr, aux boucles qui tombent jusqu'aux épaules, pris dans un pourpoint jaune aux larges manches brodées, coiffé d'une toque noire pose une main sur l'épaule gauche de la belle; l'autre main caresse le sein. La pudique personne ne semble nullement formalisée de ces privautés; au contraire, du bout de ses doigts elle effleure la main du séducteur.

Ce qui frappe dans cette scène, c'est la gravité

dans la sensualité : l'amant manifeste son désir avec la lente solennité d'un sacrificateur.

La composition énigmatique a été dénommée d'abord « Ruth et Booz ». L'un des historiens de Rembrandt, John Smith, l'a classée sous le titre « The birth-day salutation ». Il faut convenir que cette manière d'exprimer ses souhaits d'anniversaire à une dame ne manque pas de saveur³⁹.

En réalité, ce sujet remonte aux Vénitiens. Le groupe des amants pensifs apparaît pour la première fois dans un tableau de Giorgione⁴⁰. L'expression, l'attitude sont les mêmes, sauf qu'un troisième personnage, un adolescent recueilli, se tient dans le fond. Cette œuvre poétique a été démarquée et rabaissée par Paris Bordone : son tableau, *La Séduction*, représente l'amant dans la même pose, mais en train de glisser un riche collier dans la main de sa maîtresse. Ces deux versions furent souvent imitées ou copiées⁴¹. Elles circulaient également en gravure.

Il faut croire que Rembrandt qui professait une vive admiration pour le Giorgione, recherchait ses œuvres et s'était inspiré plusieurs fois de ses guerriers lacés dans des cottes d'armes azurées et sombres, connut une reproduction au burin ou bien une copie des « Amants » du maître de Castel-

franco. La soi-disant fiancée juive n'a pas l'abandon de la Vénitienne; cependant le galant, au costume près, a le même mouvement, le même geste; la main masculine qui se referme sur l'épaule de la femme ne laisse aucun doute sur les sources de l'inspiration de Rembrandt.

Voilà comment le vieillard qui autrefois avait refusé de franchir les monts fit par la pensée et en Italie un dernier voyage. De sa main de feu, il assimila l'emprunt. Pourtant il convient de se souvenir que le génie de deux peuples se rencontre devant cette grande cime.

Siméon est la dernière idée picturale qui va l'occuper. Dans sa lointaine jeunesse, il avait retracé son histoire et montré le Juste recouvert d'un manteau doré, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, agenouillé au milieu d'un temple mi-sanctuaire de pharaons, mi-basilique de fantômes¹².

Ainsi chez Rembrandt les images ont leur flux et reflux. Un quart de siècle plus tard, Siméon surgit une seconde fois dans une émouvante eau-forte : le vieillard, hébété d'émotion, soulève l'Oint du Seigneur; du haut de son trône, le Grand-Prêtre esquisse le geste de la bénédiction; à sa droite un immense garde — spectre immobile, casqué d'or — présente un étendard somptueux et barbare, tandis

que Siméon murmure : « Maintenant, Seigneur, tu laisses s'en aller ton serviteur en paix. »

Le mystère flotte au-dessus de la nef. Les bijoux resplendissent dans l'ombre. Elle enveloppe lentement le chemin de l'artiste sexagénaire.

Sur ses dernières effigies⁴³, on lit dans le regard en dedans le regret des choses évanouies. L'expression d'ensemble rappelle celle de Bismarck ou de Clémenceau, des grands conducteurs d'hommes auxquels l'expérience de la vie a fini par inculquer une amère apathie de vieux lion. L'ultime portrait, daté de 1669, le montre apaisé, le teint parcheminé, les cheveux tout blancs, comme poudrés de la poussière du néant⁴⁴. L'Ange approche...

Que Rembrandt apparaît grand au terme de sa route!

Parmi ses contemporains, on rencontre une pléiade de maîtres : Franz Hals, Ostade, Terborch, Ruysdael et bien d'autres. Ils ont les mêmes traditions, la même école, le même savoir, la même application. Pourquoi les surpasse-t-il tous? Comment parvient-il à cette qualité unique, à ce sortilège qui éblouit les yeux et remue l'âme? Les chefs de la peinture hollandaise ne furent que de parfaits, d'excellents ouvriers, des interprètes hors ligne de ce qui les environnait. Lui est un peintre doublé d'un poète, d'un incomparable conteur. Le secret de son génie,

c est l'ampleur humaine de sa nature, un merveilleux don de sympathie, l'acuité et l'originalité de sa vision qu'il fixait avec une rare perfection de métier et une justesse de ton qu'il garde jusque dans ses plus audacieuses chimères. Ce grand créateur possède la faculté d'exprimer le rêve et la vie, de transfigurer le monde extérieur et de mettre sur le plan de la réalité le songe.

Les étapes qu'il a parcourues sont faciles à suivre. Il est parti du coutumier pour arriver au personnel. A ses débuts il s'applique à la manière de ses maîtres hollandais. Sans aucune volonté d'innover, il crée spontanément un art nouveau grâce à sa force et à sa flamme, à sa virtuosité pour tirer parti des contrastes de la lumière et de l'ombre, au puissant pittoresque de sa couleur. Après le faire mince des tableaux du début il parvient à une touche fière et large, il brosse en pleine pâte, voire maçonne la matière à l'aide du couteau à palette. Pour cet alchimiste tout est couleur : l'ombre et la lumière, la radiation des pierres précieuses, la phosphorescence des eaux, la fulguration des éclairs. Il n'y a pas d'orfèvre qui ait connu teintes plus délicates de l'or, du métal pâle semblable à celui que cèlent les tombes antiques, jusqu'à l'or roux qui rappelle la splendeur du couchant.

De subtils érudits se sont plu à classer ses œuvres, à établir selon le ton général de sa couleur plusieurs manières consécutives : âge d'argent, âge d'or; ou bien période froide, période poétique, période magistrale. Distinctions superficielles et vaines. La véhémence et la liberté de cette peinture qui se renouvelle sans cesse échappe aux cloisons. On ne met pas un torrent en bouteille.

Des âmes ingénues assuraient que la perfection de ses tableaux venait de ce qu'ils étaient peints sur un fond d'or pur. L'or était en lui. Son secret, c'est sa personnalité.

Son savoir était d'un ordre particulier. Instruit par les yeux, l'esprit orné, mais orné exclusivement d'images et de formes, il connaissait tout ce que les arts plastiques avaient créé jusque-là dans son pays comme à l'étranger. S'il faut cinquante ans pour produire un homme, que de siècles de civilisation ne faut-il pas pour engendrer un grand peintre ? Rembrandt a ses racines d'une part dans le sol nourricier de sa patrie, de l'autre dans cet immense trésor d'art qu'a accumulé l'Europe. Il apprit à le connaître grâce à sa passion de la brocante. Une place d'honneur lui revient dans la galerie des illustres amateurs. Il devait à la curiosité les meilleurs jouissances de la vie. Elle l'enchantait, l'informait, l'ins-

pirait. Sa collection était pour lui ce que la bibliothèque d'Alexandrie fut pour les scolastes. Il ne se consola jamais de sa perte.

Son caractère est plein de contradictions. Il apparaît fruste, voire bourru, avec des élans intérieurs de la plus profonde pitié. Jamais à la fois exubérant et terre à terre à la manière de Franz Hals, au contraire, toujours recueilli et pensif, imbu de sa dignité naturelle de vieux batave, il a la corde grave jusque dans la joie. Chicaneur, âpre, pointilleux dans les questions d'intérêt, il témoigne pourtant de la plus dédaigneuse insouciance dès qu'on lui demande de se plier aux exigences des bailleurs de salaire.

Il vit attaché à sa tâche comme l'amoureux à l'objet de sa passion. Il a beau recueillir tous les grades du malheur, rien ne l'arrête : ni les deuils, ni la ruine, ni les abaissements de l'existence.

Méprisant les modes, indifférent au succès d'autrui, refusant de claironner à la manière de son contemporain Rubens la gloire du ciel et de la terre, sa vie s'écoule modestement à l'écart des grands de ce monde. Au milieu de son isolement volontaire, ce génie obstiné ne respirait que pour son art. Il lui apportait plus que de la ferveur, plus que de l'énergie : un instinct impétueux, une poussée irrésistible, le saint délire dont parle Platon.

Certes, c'est un mystique, mais d'une essence à part, d'une pâte forte ; sorte de mage doublé d'un créateur, d'une poésie souveraine, d'une force élémentaire, qui lui permettent d'exprimer des choses pour lesquelles il n'y a de paroles dans aucune langue.

Le vieux mage agonise. Nous ignorons le caractère du mal qui s'attaquait à cette puissante nature et qui allait arrêter ce cœur nourri du sang le plus généreux qui fût donné à un mortel. Deux femmes, sa bru et sa fille, se penchent sur son chevet. Elles portent le deuil. Il y a quelques mois à peine que la mort a passé dans la demeure. Elle en sait le chemin.

S'insurgea-t-il contre le destin ou l'accueillit-il avec la sérénité de ce Jean-Sébastien Bach qui dicta sa dernière cantate de son lit d'agonie ? Peut-être l'Ange qui suivit le peintre sa vie durant vint-il lui prendre la main au moment suprême et cet élan vers le songe l'aida-t-il à passer sans secousses vers l'Au-delà.

Il avait vécu soixante-trois ans.

Un jour d'octobre de l'année 1669, la façade étroite de la maison de la Rosengracht et les grands ormes du quai se reflétaient paisiblement dans les eaux vertes du canal. Tout à coup les feuilles d'automne crissèrent sous le pas pesant de porteurs soulevant

une bière. Selon les us du pays, ils étaient seize, — sans doute plus nombreux que le modeste cortège. Cornelia, la petite-fille du trépassé, Rebecca Willems, sa domestique, une poignée d'élèves, quelques voisins s'acheminaient lentement vers la Westerkerk. Le soleil radieux souriait à l'indifférence des hommes.

Le lendemain, le 5 octobre, les tabellions commencèrent leur besogne. L'inventaire de la succession témoigne de la profonde indigence du disparu. Un pauvre mobilier, quelques ustensiles de ménage, quelques hardes, quatre coussins, huit mouchoirs, dix casquettes, voilà ce que laisse l'homme qui vécut au milieu d'une galerie d'une magnificence à troubler l'imagination. Son enterrement coûta vingt florins.

Ce décès passa inaperçu.

Aucun poète ne se soucia de rimer son épitaphe; aucun journal ne rendit compte de sa mort. On chercherait en vain sa trace dans les *Nouvelles Ordinaires* imprimées chez Otto Barnart Smient ou dans *La Gazette d'Amsterdam* publiée par Corneille Jansz Zwoll, marchand libraire, qui enregistrent avec tant de sollicitude les bulletins de santé des souverains, les relations de batailles, la cargaison des vaisseaux qui levaient l'ancre à Bata-

via. Seul le registre mortuaire de la Westerkerk gardait le souvenir de cette mort obscure :

Mardi, 8 octobre 1669.

« Rembrandt van Ryn, peintre, sur le Roosegracht, vis-à-vis le Doelhof. Laisse deux enfants. »

Le grand laborieux avait produit presque sept cents peintures, deux mille dessins, trois cents gravures. L'inventaire ne mentionne que vingt-deux tableaux, tant finis qu'inachevés, dans le vestibule. L'atelier aussi contenait évidemment bon nombre de croquis, d'études et d'esquisses. Quel fut le sort de ces reliques? Furent-elles jetées aux quatre vents? Ou soustraites par les héritiers à l'avidité des créanciers, allèrent-elles moisir dans quelque galetas? Ou encore les élèves terminèrent-ils les compositions restées à l'état d'ébauches?

Le notaire avait apposé les scellés sur trois pièces « remplies de tableaux, de dessins, d'objets anciens et d'autres raretés ». Les héritiers, Magdalena Van Loo, veuve de Titus, et Cornelia, représentée par son tuteur Christian Dusart, demandèrent un délai avant de décider si elles accepteraient la succession. Le passif du banqueroutier subsistait. L'hésitation des légataires semblait fondée. On est tenté de croire

que la solution qu'elles adoptèrent ne tint guère compte de la mémoire de leur aïeul. Hendrikje, Titus, qui avaient entouré le solitaire de leur affectueuse admiration, ne vivaient plus. Magdalena et Cornélia étaient jeunes, inexpérimentées, tourmentées par des soucis domestiques.

Ce jour même une scène pénible eut lieu entre les deux femmes, Magdalena réclamait la moitié des pièces d'or d'une valeur de cent soixante-dix florins que Cornélia détenait dans une cassette au *Rosengracht*. La belle-sœur répondit que Rembrandt puisait dans ce trésor pour subvenir aux frais de ménage. La veuve demeura « comme touchée par la foudre ». Elle mourait quinze jours plus tard laissant une enfant de six mois, Titia. Celle-ci allait se marier par la suite au fils de son tuteur, Bylaert le jeune, joaillier. Elle s'éteignit en 1725 à Amsterdam sans laisser de postérité.

Cornélia épousa à l'âge de dix-huit ans le peintre Suythof. Le couple s'embarqua aussitôt sur le navire *Tulpenburgh* à destination des Indes Néerlandaises. La fille de Rembrandt confiait son jeune bonheur à une nef portant le nom du domaine de ce docteur Tulp auquel son père avait dû ses premiers succès. A Batavia, Cornelia Suythof mit au monde un garçonnet qui reçut au baptême le nom de Rembrandt.

Quel fut le sort du dernier Rembrandt, le Rembrandt des palmiers? Il mena sans doute la vie alanguie du planteur s'assoupissant au balancement du hamac, tandis que son aïeul gisait immobile sous les dalles bleutées de la Westerkerk.

VI

LA JUSTICE DES SIÈCLES

Un sépulcre dans le caveau de la Westerkerk, un souvenir pâissant dans le cœur de sa lointaine petite-fille, quelques propos d'anciens élèves ou de commères du quartier — « Ah! ce bon Monsieur van Rhyn » — voilà tout ce qui reste de cette puissante personnalité. Les flots du temps submergent vite les disparus. Si les hommes savaient l'oubli inexorable qui les attend après la mort, ils mettraient un frein à leurs ambitions et accueilleraient en souriant l'heur comme le malheur.

Quel sort échet aux œuvres du peintre incomparable? Dispersées un peu partout, en Angleterre, en Italie, dans certains cabinets de Paris, mais surtout en Hollande, elles ornaient les demeures d'un petit nombre de collectionneurs éclairés ou attendaient le client chez les marchands. Peu à peu, l'arrière-boutique allait remplacer le magasin. A peine dix ans après son décès, ses tableaux sont estimés de trois

à trente florins. Dans une vente à La Haye¹, sa *Nuit de Noël* dépasse la somme de cent cinquante florins, cependant la même année un *Paysage avec château* est adjugé dix florins, un nu de femme, un florin, une académie d'homme, quinze sous. Selon son neveu Wybrand de Geest, l'un de ses morceaux ne fit que douze sous².

Les fluctuations du goût, les transitions de la mode, l'inconstance naturelle du public obscurcissaient la renommée de Rembrandt. Toutefois elle avait été trop éclatante pour sombrer complètement dans le silence. Ceux qui écrivent sur les beaux-arts ne manquent pas de lui accorder quelques pages. Mais que d'incompréhension, que de futilité, quelle arrogante incompétence ! S'il existe un paradis pour les critiques d'art, plus d'un de ces seigneurs, avant d'y pénétrer, aura dû faire amende honorable à la mémoire de Rembrandt, pieds nus, un cierge dans les mains.

Joachim Sandrart demeure au moins respectueux dans l'ignorance. Il avait connu Rembrandt au début du séjour de celui-ci à Amsterdam et s'exprime avec beaucoup de considération sur sa science, sur sa virtuosité. Cependant l'Allemand italianisant n'a pas assez de blâmes pour les compositions, les idées générales de son confrère batave :

« Il a peint peu de poésies antiques et des histoires dignes d'intérêt, mais le plus souvent des choses naïves, ne demandant pas beaucoup de réflexion, assez picturales, conformes à son goût, de petits sujets tirés tout bonnement de la nature. »

Samuel Hoogstraeten, ancien élève de Rembrandt, peintre graveur et écrivain, rapporte avec candeur que souvent il exaspéra le grand taciturne par le flux de ses questions. Voilà celui-ci condamné au silence éternel. L'indiscret babillard prend sa revanche³. Il éclabousse la grande ombre du trépassé. Pour lui, Rembrandt est un excentrique, un simple d'esprit. Pourtant, à travers ces propos cavaliers, l'admiration perce de temps à autre, surtout quand il s'agit de la *Ronde de Nuit*.

L'Italien Filippo Baldinucci, dans un volume publié à Florence sur les graveurs célèbres² consacre un chapitre à « Rembrandt Del Rino », « peintre ayant plus de crédit que de valeur ». Sa source d'information est Bernard Keilh, « Monsu Bernard », Danois transplanté en Italie, autrefois obscur élève de Rembrandt. Baldinucci traite celui-ci de personnage des plus extravagants, de farceur (umorista), au visage laid et plébéien, habillé d'un vêtement sordide sur lequel il essuyait souvent son pinceau. Le chroniqueur si bien renseigné termine son récit

fantaisiste en assurant que cet original était mort à la cour du roi de Suède où il s'était réfugié après ses revers de fortune.

Le dénigrement arrive à son comble avec Gérard de Lairesse, froid praticien pourtant fort réputé de son vivant. Lorsque cet habile metteur en scène se plaçait devant le chevalet, il tirait de dessous son manteau un violon et jouait quelques airs avant de saisir de nouveau ses pinceaux. Malheureusement il oubliait de s'inspirer de ces suaves harmonies quand il s'emparait de la plume. Dans son *Grand livre des peintres*⁵ ce prétentieux personnage, qui, pourtant, avait approché le maître⁶, parle avec dégoût de ses couleurs et va jusqu'à les désigner d'un terme scatologique.

Enfin, Arnold Houbraken, l'auteur du *Grand théâtre de la peinture hollandaise*⁷ réunit une série d'anecdotes sur Rembrandt et résume en une phrase la raison de sa défaveur : le public, et particulièrement les femmes, préféraient à ses tons d'un sombre éclat les couleurs claires.

Paris n'était pas affranchi des modes du jour. Les mécènes, les artistes y vivaient en général le regard tourné vers la Péninsule. Les dieux de l'Olympe, les héros de l'antiquité, les nymphes bocagères leur étaient des personnages familiers, la mythologie et

l'allégorie leur nourriture spirituelle. Quant à la gent des demi-connaisseurs, comme partout ailleurs elle n'appréciait que le fini, le limpide, le mignon. Si les tableaux raboteux du sombre Rembrandt n'y recevaient quand même pas un trop mauvais accueil, c'est que dans cette étonnante ville, on rencontrait sur tous les gradins de l'échelle sociale, du duc à l'artisan, des hommes qui possédaient cette acuité de vision, ce don d'appréciation personnelle, ce discernement naturel que l'on appelle le sens de la qualité. Cette société, pourtant fort attachée aux anciens usages, ne craignait pas la nouveauté. L'affluence des voyageurs favorisait le mouvement des idées, répandait des œuvres d'art des quatre coins de la terre. Le chercheur, souvent doublé d'un spéculateur, papillonnait au-dessus de cet amas. Recueillir des peintures ne constituait pas seulement une activité à la mode, mais encore une fructueuse opération.

« C'est de l'or en barre que les tableaux, écrivait M^{me} de Coulanges à M^{me} de Sévigné en août 1675; il n'y eut jamais de meilleure acquisition. Vous les vendrez toujours au double quand il vous plaira. Ne vous ennuyez donc pas d'en avoir toujours de nouveaux à Grignan, et parez-en vos cours et avant-cours quand vous en aurez suffisamment pour toutes vos chambres. »

La capitale collectionne; les uns par conviction, les autres par esprit de lucre. Si les dilettantes écoutaient les esthètes ils se désintéresseraient de Rembrandt. L'arbitre le plus considéré en matière d'art, Roger de Piles⁸, reconnaît ses qualités de coloriste, comparables à celles du Titien. Cependant ce Hollandais n'a-t-il pas sucé avec le lait le goût de son pays? N'a-t-il pas été élevé dans la vue continuelle d'un naturel pesant? Aussi manque-t-il de distinction, d'élégance, de pensées poétiques. Parfois il parvient à corriger cette bassesse de son tempérament par un bon mouvement de son génie. Hélas, il ne possède pas « la pratique de la belle proportion » et retombe dans la mauvaise voie à laquelle il était accoutumé.

Roger de Piles, âme de maître d'école, s'amuse à établir un recensement quantitatif du mérite des artistes. Rembrandt obtient une bonne note pour la composition et le coloris, la plus mauvaise du tableau pour le dessin. Le magister lui préférerait Lebrun et Lesueur.

Rue Saint-Jacques, le laurier et l'olivier fleurissaient toujours aux pieds d'Hercule appuyé sur sa massue entre deux fûts de colonnes; cependant le fonds de Langlois était passé par mariage dans la famille Mariette. Le petit-fils du premier ami fran-

çais de Rembrandt, Jean-Pierre Mariette, remarquable connaisseur, brûlait d'un amour exclusif pour les Italiens. On le vit bien quand il rédigea l'inventaire après décès de Pierre Crozat, le plus opulent amateur du siècle. Ses dix-neuf mille dessins comprenaient une section consacrée aux Hollandais, dont trois cent quinze pages de Rembrandt. Vendues en lots, elles ne firent que de très petits prix; un paquet de quarante dessins fut adjugé six francs.

Dans le commentaire ajouté au catalogue, Mariette traite avec réticence leur auteur : « Il s'en faut de beaucoup que ce maître ait connu la justesse des proportions, ni la noblesse des expressions; il ne s'attachait qu'à l'effet du clair-obscur. Ce n'est pas cependant ce qu'il paraît avoir le plus recherché dans ses dessins. Il y retourne le même sujet d'une infinité de façons différentes, toutes plus bizarres les unes que les autres; voilà ce qui semble avoir été son principal objet. Ce qu'il a dessiné de plus vrai sont les paysages⁹. »

Une autre fois, en parlant d'Alexis Grimou, Mariette ajoute : « Il est regardé comme un second Rembrandt, mais il n'a pas été plus loin¹⁰... »

On voit que la doctrine officielle ne faisait pas grand cas du peintre incomparable. Pourtant les collectionneurs allaient leur petit bonhomme de

chemin, sans se soucier des censeurs myopes. L'opinion souterraine était favorable au Hollandais. Le clan de la brocante soutenait et allait remettre à l'honneur celui qui fut l'un de ses princes.

Les amateurs d'estampes sont en tête du mouvement. L'abbé Michel de Marolles appartenait à cette ancienne école qui avait son cœur au delà des Monts. Quand même il acquit une remarquable série d'estampes de « Rhinbrand ».

« L'œuvre de ce peintre et graveur — rapporte le savant tourangeau — consiste en force pièces dont j'ai recueilli dans ce volume jusqu'au nombre de 224; où il y a des Portraits et des Caprices fort curieux¹¹. »

André Félibien, écrivain d'art très estimé de son temps, traite Rembrandt avec plus d'égards que ses prédécesseurs. On sent que l'injuste ostracisme touche à sa fin. Après l'éloge des gravures du maître, Félibien rend justice à ses toiles peintes d'une manière très particulière, « bien différente de celle qui paroît si léchée, dans laquelle tombent d'ordinaire les peintres flamans ».

Les artistes aussi commencent à apprécier et à étudier leur illustre prédécesseur. Louis de Boullogne, Santerre, Tournières le copient, d'autres, comme Rigaud¹², l'imitent. Son portrait par lui-

même¹³ est conçu dans la manière de Rembrandt, un Rembrandt aux couleurs flamandes qui aurait passé par l'Olympe de Versailles. Ses œuvres sont recherchées par Rigaud et ses confrères. Jacques Antoine Arlaud, le peintre du Régent, conserve dans son appartement de la rue de Condé — nous apprend le guide de Germain Brice — « un philosophe assis dans son fauteuil. Ce tableau est reconnu le plus beau qui soit de la main de ce grand peintre¹⁴. »

Son heure approche. Déjà, il a sa petite paroisse de fidèles. Bientôt il obtiendra la consécration de se voir attribuer des pastiches ou des pièces douteuses.

Un étranger de distinction, le docteur Lister qui visita Paris en 1698, fut reçu par un certain M. du Vivier qui réunissait dans son appartement de l'Arsenal, une collection fort réputée. Le médecin anglais donnait la palme à trois morceaux de Rembrandt : « Une jeune fille tenant une cage dont l'oiseau vient de s'envoler » ; « un garnement appuyé sur une table, son œil malicieux vous annonce qu'il va faire quelque mauvais tour » ; enfin « un jeune gentilhomme avec un bonnet fourré et en déshabillé¹⁵ ».

On chercherait en vain ces tableaux dans l'œuvre

de Rembrandt. D'après la description de Lister il doit s'agir là des peintures de quelque Néerlandais friand de scènes anecdotiques, affublées de l'étiquette du maître.

Au couvent des Célestins, Lister découvre dans la cellule du P. Hochereau des Rembrandts qui ont plus de titres à l'authenticité : « Saint-Pierre au chant du coq, une Nativité de Notre-Seigneur, enfin le Massacre des Innocens ¹⁶ ».

Le nom du docte religieux qui se recueillait par la vue des tableaux du grand Hollandais nous mène quai de Conti, vis-à-vis du Pont-Neuf, dans la boutique de Hochereau l'aîné, à l'enseigne « Au Phénix ».

Nous voilà au pays de la curiosité.

Les rues étroites qui descendent de la Montagne Sainte-Genève, les ponts, les quais, sont peuplés d'éditeurs, de libraires, de marchands d'estampes ou de tableaux. On y rencontre des pauvres hères de revendeurs installés sous une porte cochère, un carton sur les genoux, aussi bien que les noms les plus réputés de la corporation : Glomy qui doit sa fortune à son invention de coller les dessins en les ajustant à filets d'or ; Sirois, marchand de tableaux au pont Notre-Dame ainsi que son gendre et associé Edme-François Gersaint, marguillier de Saint-Jacques de la Boucherie. Les

uns appartiennent eux-mêmes à l'artisanat, les autres vivent dans sa familiarité. Le peuple de France a la métamorphose facile et franchit rapidement l'étape qui mène de l'habit de pinchina du cultivateur au drap noir du bourgeois. Dans sa nouvelle condition, il garde sa bonne humeur, l'esprit aussi vif que la main; il a l'amour du métier; le respect du travail bien fait le conduit à la compréhension, à l'amour de l'art. On ne saurait retracer l'histoire du goût public en France sans tenir compte de ces petites gens pleins de finesse qui se recrutent dans l'officine du libraire, dans l'atelier du peintre ou de l'orfèvre, à l'étalage du bouquiniste. Naturellement frondeurs, dans leur for intérieur assez irrespectueux pour les grands de la terre, plus d'un membre de cette confrérie voue cependant un culte fervent et éclairé à l'artiste de sa prédilection. Le flair du commerçant s'y ajoute. Ce fut de ce milieu que sortirent les premiers zélateurs de Rembrandt en France. L'homme qui réunit tous ces fils et donna l'essor à l'enthousiasme pour le grand méconnu était le fin, le clairvoyant Gersaint, le marchand du pont de Notre-Dame. La mort l'empêcha de terminer son catalogue raisonné de l'œuvre de Rembrandt, mis à jour par les sieurs Helle et Glomy, et publié en 1751 par Hochereau l'ainé.

De Langlois à Gersaint, de la cellule du P. Hochereau jusqu'à la boutique de son petit-neveu, ce fut donc l'intuition et la perspicacité de ces Parisiens d'humble extraction qui tissèrent la première flamme à la gloire de Rembrandt en France. Désormais le voilà au centre de l'intérêt général.

Au cours du dix-huitième siècle — grande époque de la curiosité — chaque fois qu'une de ses œuvres affronte le feu des enchères, que ce soit dans la salle du couvent des Grands-Augustins, à l'Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, ou encore à l'Hôtel Bullion, rue Plâtrière, c'est presque toujours un amateur de marque qui s'en rend acquéreur.

La faveur croissante de Rembrandt mettait dans une situation assez délicate l'homme qui détenait le sceptre de la critique : Diderot.

Ce prodigieux écrivain avait une conception toute littéraire de la peinture. L'auteur des *Salons* ne possédait aucun sens de la qualité, aucune acuité visuelle. A ses yeux le peintre devait remplir le rôle d'un romancier puisant ses effets dans des tubes de couleurs. Son mérite dépendait de l'émotion que la vue de ses œuvres imprimait aux glandes lacrymales du spectateur.

On connaît sa profession de foi : « Je donnerais dix Watteau pour un Tenier¹⁷. »

Peut-être eût-il montré encore plus de libéralité s'il s'était agi de Rembrandt. Évidemment, dans certains de ses écrits, Diderot parle de lui d'un ton de considération pour ne pas se mettre à dos la république des curieux; par contre, dans ses *Pensées détachées sur la peinture* parues en 1798, ce brillant esprit donne libre cours à ses préventions à l'égard du Hollandais. Il s'y exprime en termes latins fort malaisés à traduire⁴⁸ et qui rappellent la fameuse sortie de Gérard de Lairese.

Le public ne ratifie pas ce jugement. Un fastueux cortège de compétiteurs se dispute les Rembrandts qui passent en vente : la comtesse de Verrue, le comte de Lassay, Jean de Julienne, le prince de Carignan, le comte de Vence, le duc de Choiseul, Amédée de Burgy, Quentin de Lorangère, Vivant Denon, le joaillier Lempereur, le marquis de Beringhen, premier écuyer de Louis XV, enfin le roi Louis XVI qui fit acquérir, en dehors du *Bon Samaritain*, les *Pèlerins d'Emmaüs* dans la vente du fermier général Randon de Boisset en 1777.

Le même mouvement se dessine au delà de la Manche. Les Anglais furent toujours de fervents collectionneurs. Charles I^{er}, le duc de Buckingham, Lord Arundel et d'autres mécènes établirent de splendides musées. Leurs émissaires exploitaient

Venise, Rome et poussaient jusqu'en Grèce. Chaque jeune lord qui entreprenait son tour d'Europe se plaisait à emporter des antiques, des peintures et surtout des dessins, comme de nos jours on fait provision de cartes postales. La prédilection des Britanniques allait à l'art de l'Antiquité et de la Renaissance. Pourtant il se formait de bonne heure chez eux un courant en faveur des Néerlandais.

Un prince d'Orange occupait le trône de la Grande-Bretagne. De multiples relations commerciales reliaient les deux pays. Enfin la contagion de la mode agissait dans ces périodes aux communications primitives avec autant de force qu'elle en déploie à notre époque vertigineuse. Aussi, de même que chez leurs confrères du Continent, dès le premier quart du dix-huitième siècle, un vif intérêt se manifestait-il en Angleterre pour Rembrandt.

Son opulent élève Govaert Flinck laissait un fils, Nicolaes Anthoni, qui devait diriger la Compagnie des Indes. Après la mort de celui-ci, le premier duc de Devonshire acquit en 1723 la succession des Flinck, contenant entre autres trésors une série de paysages à la plume de Rembrandt.

Le peintre Arthur Pond rassembla des dessins et des estampes achetés en partie à la famille Six,

ainsi qu'au graveur Houbraken. Pond céda son cabinet à Sir Edward Astley qui le fit passer en vente en 1760.

D'autre part, James Hazard, gentilhomme anglais établi à Bruxelles, se rendit acquéreur de plus de quatre cents estampes et dessins de Rembrandt du cabinet de l'excellent connaisseur John Barnard, fonds ayant appartenu autrefois également au graveur Houbraken.

Après ces ensembles provenant de l'entourage du grand homme, les chercheurs étaient tenus de fureter à la sueur de leur front pour découvrir quelques morceaux du maître.

Sir Thomas Lawrence le fit avec tant de zèle et d'habileté qu'il laissa une centaine de croquis de Rembrandt. A la vente du fameux portraitiste ceux-ci furent acquis par le banquier Esdaile.

Déjà en 1752, on avait mis sous presse à Londres une traduction anglaise du catalogue raisonné de Gersaint. En 1796, Daniel Daulby publiait un nouveau dénombrement avec préface de son beau-frère, l'historien Roscoe. Cela provoqua une recrudescence de l'engouement pour Rembrandt.

Lord Aylesford, lui-même aquafortiste amateur, ainsi que le portraitiste Hudson, remplissaient leurs cabinets de ses œuvres. Une foule d'inconnus sui-

vait l'exemple de ces personnalités en vue. La chasse aux Rembrandts passionne marchands et dilettantes.

Le Continent ne reste pas en arrière des Iles Britanniques. Les princes allemands, eux aussi, avaient l'habitude de faire leur tour d'Europe et de recueillir des tableaux de prix. Rentrés chez eux, la convoitise des belles choses ne les abandonnait pas, primant parfois les affaires d'État. Afin de satisfaire l'envie du souverain, ses envoyés, souvent eux-mêmes connaisseurs distingués, s'abouchaient avec des peintres, des amateurs, des marchands, des courtiers. L'achat de tableaux passait pour l'une des tâches essentielles de la diplomatie. La Saxe, la Bavière, la Hesse, le duché de Brunswick étaient en tête du mouvement, suivis par les potentats de seconde zone. Les sujets fortunés marchaient dans le sillon de leur suzerain.

Grâce au prince Guillaume de Hesse qui occupait au cours du XVIII^e siècle la charge de gouverneur de Maestricht et de Breda, Cassel s'enrichit d'admirables Rembrandts.

A Dresde, Auguste II de Saxe eut la bonne fortune d'accrocher dans son palais cinq morceaux du maître. Auguste III surpassa le zèle de son père. A Paris, il eut Rigaud pour correspondant; ses courtiers de Brais et Le Leu poussaient les enchères pour son

compte chaque fois que l'on dispersait quelque cabinet réputé.

Munich reçut par héritage plusieurs pièces importantes de la galerie des ducs de Deux-Ponts à Dusseldorf, entre autres deux panneaux du cycle de la vie du Christ, peints pour Guillaume d'Orange.

En Hollande aussi, il y eut des curieux fervents et avisés, tels que le baron P. C. Van Leyden qui forma dans la ville dont il portait le nom un remarquable cabinet particulièrement riche en feuillets de son illustre concitoyen. Louis Bonaparte, roi de Hollande, acquit la succession de Van Leyden; elle fait partie de nos jours du dépôt du Rijksmuseum.

Une autre personnalité marquante de ce temps fut l'opulent marchand de vins Ploos van Amstel qui accumula dans sa maison d'Amsterdam des milliers de dessins et de gravures. Tout cela fut dispersé après sa mort; une enchère à part avait été consacrée, en 1810, à l'œuvre gravé de Rembrandt et de ses élèves. Il faut ajouter aux noms des hommes qui ont bien mérité de Rembrandt celui du baron Verstolk van Soelen, ministre des Affaires Étrangères des Pays-Bas et les deux Goll Van Franckenstein, père et fils. Malheureusement le marteau du commissaire-priseur finit par éparpiller toutes ces collections.

Dans la seconde moitié du siècle, la Russie entraît dans la lice. Elle ne ménageait pas son or quand il s'agissait d'acquérir quelque pièce de capitale importance. Les mandataires de l'impératrice Catherine transportaient sur les bords de la Néva une série de Rembrandts qui allaient contribuer grandement à la réputation de l'Ermitage.

Vienne avait hérité de quelques toiles du fameux fonds de l'archiduc Léopold-Guillaume. Dans la capitale autrichienne, un engouement particulier se manifestait pour les estampes. Adam Bartsch, conservateur de la Bibliothèque Impériale, avait dressé en 1797 le catalogue de l'œuvre gravé du plus réputé des aquafortistes. Des épreuves hors ligne gonflaient les portefeuilles du Cabinet Impérial et de celui du duc Albert de Saxe-Teschen, fondateur de la collection qui porte son nom.

A ces mécènes s'ajoute une légion de seigneurs de moindre envergure, sans exception à l'affût des Rembrandts. Son nom figure dans presque tous les catalogues de l'époque.

D'où provenait cette source intarissable, ces centaines de Rembrandts qui ont affronté le feu des enchères au cours du XVIII^e siècle, à Paris, à Londres, à Amsterdam et ailleurs? Ils se partageaient en trois catégories : de rares œuvres authentiques; celles

— exécutées de son vivant — des élèves et des imitateurs; enfin les pastiches des artistes du XVIII^e siècle. Ceux-ci n'étaient qu'exceptionnellement des contrefaçons intentionnelles. A force d'étudier et de copier le maître, les excellents praticiens d'alors assimilaient sa manière avec aisance.

Dans le grand salon de M. La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs, on pouvait admirer « Un vieillard, dans le goût de Rembrandt, peint sur bois, par Chantereau⁴⁹ ». Jean Chantereau était un élève fort doué de Watteau qui allait terminer ses jours en Suède.

Cette fois, le mécène et le peintre montrèrent une franchise de bon aloi. D'autres furent moins sincères. Aussi dans ce temps-là où les moyens de reproduction étaient imparfaits, l'esprit critique peu développé, la moindre toile noyée de larges ombres passait facilement pour un Rembrandt.

On cultivait ce genre dans toutes les contrées. En Angleterre il était pratiqué, surtout pour la gravure et le dessin, par Thomas Wordlidge, l'Irlandais William Baillie, l'Écossais Andrew Geddes. En Allemagne, le Saxon Dietrich, roi des pasticheurs, et I. G. Trautmann à Francfort y excellaient. A. F. Oeser, directeur de l'Académie de Leipzig, s'amusait à faire des lavis au bistre dans le goût du maître. En

Italie, on peut nommer les Vénitiens Constantino Cumanò et Novelli, Giuseppe Cades à Rome, enfin Giovanni Suntach à Bassano. En France, il y eut H. C. Watelet et Bernard Picart, habile à graver dans le style des anciens. On publiait en 1738 un recueil de sa main sous le titre *Les Impostures Innocentes*. Par la suite, au regard de l'estampe comme de la peinture, on en vit bien d'autres, moins candides, acceptées par de crédules amateurs avec une certitude absolue.

Chose étrange, on découvre parmi ces traqueurs un élève de David, le Bordelais Pierre-Nolasque Bergeret. Ce peintre d'histoire contrefaisait les dessins de Rembrandt avec une prodigieuse adresse et se vantait de retrouver ses enfants dans des collections réputées.

Au début du xix^e siècle la jeunesse se plaisait à renverser des idoles. Rembrandt échappa à ce sort. Au contraire, les romantiques l'enrôlèrent dans leur tumultueuse phalange. Ils ne voyaient en lui que le bric à brac, le panache, l'esprit frondeur et les dettes; aussi le considéraient-ils comme l'un des ancêtres de leur bruyante corporation. Celle-ci porta Rembrandt aux nues, mais c'était un Rembrandt transformé à sa propre image.

On rencontre une appréciation plus judicieuse du grand peintre chez Delacroix qui n'hésite pas à mar-

quer dans son *Journal* : « Peut-être découvrira-t-on que Rembrandt est un beaucoup plus grand peintre que Raphaël. »

Il n'y eut qu'une seule voix dissonnante au milieu de ce concert d'éloges ; elle émanait d'un humaniste fort distingué : Jacob Burckhardt.

Dans une de ses conférences tenues à Bâle en 1844, cet amant ombrageux de l'Italie déclarait avec force qu'il refusait de « capituler devant la laideur », fût-elle présentée avec génie²⁰.

Ce dernier écho des anciens griefs des classiques exclusifs tomba dans le vide. Rembrandt n'allait plus rencontrer de détracteur. Toutefois l'admiration que l'on lui vouait prit des formes plus nettes. La rapidité des communications, l'invention de la photographie, les catalogues des musées et des dépôts d'art graphique, le dépouillement des archives fournissent de précieux secours aux érudits et aux experts qui s'appliquaient à étudier le grand peintre. Une équipe de savants met au jour les documents sur Rembrandt et son milieu. On divulgue ses amours et ses finances, ses succès et ses déboires, on établit le bilan de son labeur prodigieux : plus de six cents peintures, trois cents gravures, presque deux mille dessins.

En dépit de l'abondance et de la précision de ces

renseignements, les prix fabuleux qu'atteignaient ses toiles autrefois dédaignées ne pouvaient manquer d'armer les bras des faussaires. D'année en année, les mystificateurs tiraient des galetas de la brocante quelque tête ennuyeuse poussée au noir ou de prétentieux tableaux d'élèves, sans compter les morceaux fabriqués de toutes pièces, lesquels n'avaient rien de commun avec Rembrandt, mais touchaient de près l'industrie de son père : ils avaient passé par le four du boulanger.

L'acharnement des chercheurs révéla cependant l'existence d'un nombre considérable de pièces authentiques oubliées ou ignorées. Les érudits, les amateurs, les marchands rivalisent dans cette tâche de prospecteur, suivant la trace des toiles qui avaient fait partie des cabinets célèbres, courant les ventes, scrutant les oubliettes de la brocante.

Charles Sedelmeyer était un des personnages de marque de ce clan d'explorateurs. Grâce à son portrait par Gabriel Ferrier au Petit Palais, le vieillard élancé à la barbe soyeuse apparaît à la postérité une immense loupe en main, — symbole de la sollicitude constante qu'il apportait à son métier. Ce Viennois formé à Paris unissait les qualités que pouvaient donner deux anciennes civili-

sations éprises d'arts plastiques. Connaisseur doublé d'un remarquable homme d'affaires, des milliers de tableaux passèrent par ses mains, des plus purs chefs-d'œuvre jusqu'aux femmes de cinquante ans de la peinture. Une équipe de restaurateurs s'évertuait à refaire la beauté de ces épaves. Toutefois il cessait d'être marchand dès qu'il s'agissait de Rembrandt. Le culte du maître constituait ses lettres de noblesse. Si l'on avait érigé un ordre de chevalerie en l'honneur de Rembrandt, Charles Sedelmeyer eut mérité la dignité de bailli. Dans la vaste galerie qu'il avait aménagée dans son hôtel de la rue La Rochefoucauld, il restait des heures silencieux et recueilli en face d'un morceau de son idole. Admirer Rembrandt suffisait pour être admis dans son intimité. Le vieil enthousiaste et le Docteur Bode étaient faits pour se comprendre.

Cet homme d'airain avait abandonné la jurisprudence pour les beaux-arts. Il unissait à la sévérité du légiste le sens de la qualité du collectionneur de race et les aptitudes administratives du haut fonctionnaire. C'est en premier lieu grâce à lui que la galerie moyenne des rois de Prusse prit rang parmi les premiers musées d'Europe. A ses débuts, l'Italie l'avait ensorcelé. Mais sur le tard il découvrit les Pays-Bas et se voua pas-

sionnement à l'étude de leurs peintres, particulièrement à celle du plus grand de tous.

Le directeur du musée de Berlin ne se contenta pas d'acquérir à des prix qui semblaient alors exorbitants plusieurs tableaux de Rembrandt. Il s'associa avec Charles Sedelmeyer pour élever un monument à la gloire du maître et entreprit en 1897 le catalogue raisonné de son œuvre peint. Peut-être que cette importante publication ne fut pas conçue sans arrière pensée commerciale de la part du bailleur de fonds. Pourtant elle constituait un progrès considérable dans la connaissance du plus populaire des artistes néerlandais.

Entre temps on avait fondé à Amsterdam la *Société Rembrandt* et la revue *Oud-Holland*. Un groupe de sagaces érudits des Pays-Bas suivait les traditions de Scheltema et de Vosmaer, les premiers biographes modernes de leur illustre compatriote. MM. Bredius et Hofstede de Groot étaient à la tête de ces travaux, soutenus par une troupe d'éminents collaborateurs.

L'amour de Rembrandt ne parvint cependant pas à unir ses adeptes. Au contraire, des controverses passionnées éclatèrent entre eux. Ajoutez à cela que les questions d'authenticité dépassaient désormais le domaine de l'érudition. Les objets des

expertises atteignaient des prix astronomiques, surtout depuis qu'un nouveau compétiteur s'était présenté : les États-Unis. A partir de 1880 d'importantes collections s'y étaient formées. Toutes convoitaient des Rembrandts.

Un ardent dénicheur de contrefaçons, Paul Eudel, estimait alors à trois cents le nombre des morceaux douteux circulant sous cette étiquette. Grâce à l'augmentation de la demande on assista à la multiplication des Rembrandts.

Pourtant à côté des pastiches du dix-huitième, des toiles d'élèves et des productions mises au point avec le concours de la boulangerie, des œuvres capitales passèrent Outre-Mer. En dehors des dépôts publics une série de collectionneurs américains — il suffit de citer les noms de MM. Frick Widener, Mellon, Huntington, Goldmanet Bache — détiennent aujourd'hui des morceaux qui comptent parmi les plus beaux fleurons de la couronne du maître.

L'un des hommes qui déploya l'activité la plus efficace pour le faire connaître et aimer aux États-Unis est M. W. R. Valentiner, actuellement directeur du Musée de Detroit. Son bagage littéraire est considérable : un volume reproduisant les tableaux de Rembrandt, un autre consacré à des peintures

retrouvées²¹, le dernier enfin présentant les Rembrandts détenus en Amérique²². Certaines de ses attributions n'ont pas rencontré un assentiment universel. Néanmoins il convient de reconnaître que l'auteur a le mérite de restituer bon nombre d'œuvres authentiques à leur peintre.

M. Valentiner s'occupe maintenant à éditer intégralement les dessins de Rembrandt. Ceux de Londres et de Paris avaient déjà vu le jour grâce aux lumières de deux autorités en matière rembranesque : MM. Hind et Lugt. La place de leurs publications est marquée parmi les meilleures du genre.

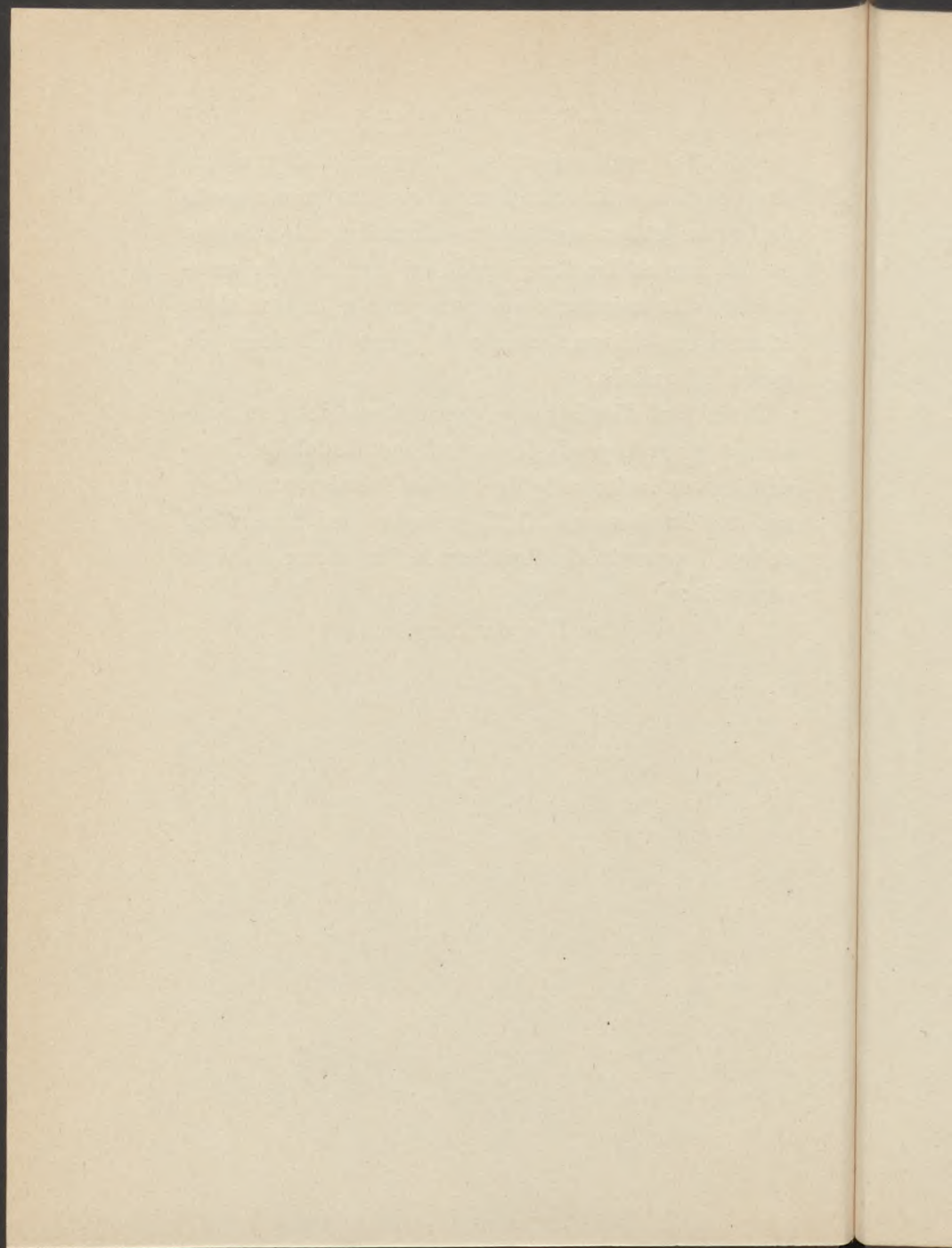
De nos jours les nations rivalisent à glorifier l'artiste qui ferma les yeux abandonné de tous. Le troisième centenaire de sa naissance, en 1906, donna lieu à une vraie apothéose. Depuis lors, les manifestations en son honneur se suivent sans arrêt. L'une des plus importantes fut l'exposition organisée en 1932 pour commémorer le tricentenaire de l'Université d'Amsterdam. Ainsi se vérifie l'aphorisme si profond de Chateaubriand : « La mort est une promotion. »

Actuellement, une dévotion presque superstitieuse entoure le grand méconnu d'autrefois. Son nom seul donne la fièvre aux amateurs et aux marchands. La justice des siècles a enveloppé de son

auréole le front volontaire. Cependant il y a des consécrationes plus touchantes que les monuments de bronze et les apothéoses officielles : les Saskia en broches et les Rembrandt en boutons de manchettes. Ils montrent que son peuple le considère comme son héros, comme la personnification du génie hollandais.

Parmi tant d'artistes qui exprimèrent leur enthousiasme pour ce prodigieux confrère, Rodolphe Bresdin trouva la formule de la plus frémissante admiration. Un jour où Odilon Redon lui demandait ce qu'il pensait de Rembrandt, le vieux bohème répondit :

« Il a du Dieu. »



TABLEAUX PERDUS DE REMBRANDT

de
Gr
pe
bre
siè
son
d'é
for
se
hon
ici
ind
just
bien

On a dressé à plusieurs reprises le catalogue des œuvres de Rembrandt. Celui de Hofstede de Groot contient un millier de numéros : la liste des peintures authentiques aussi bien que le dénombrement des pièces mises en vente au cours des siècles sous le nom du maître¹. Ces dernières sont le plus souvent des copies, des tableaux d'élèves ou des contrefaçons. Il est évidemment fort instructif de parcourir cette nomenclature pour se rendre compte de la faculté d'illusion des hommes. Pourtant le répertoire que nous donnons ici ne comprend que les tableaux perdus qui sont indéniablement de Rembrandt, ceux qui peuvent justifier leurs quartiers par des documents ou bien par des traditions dignes de foi.

Abraham et les trois anges.

En 1647 dans la maison de Martin van der Broeck à Amsterdam qui l'échange avec Andries Ackersloot contre des cordages et du fer. Hofstede de Groot, *Urkunden uber Rembrandt*. N° 110.

Abraham et les anges.

(Peut-être le même morceau). Dans la collection de Ferdinand Bol en 1669. Bredius, *Oud-Holland* 1610, 234.

Abraham recevant les anges.

Hofstede de Groot, 386.

Amazone.

Le prince Auguste-Guillaume laisse au prince Henri, frère de Frédéric II, par l'article XII de son testament, le tableau peint par Watteau représentant Louis XIV et une Amazone de Rembrandt.

*Andelot. V. Coligny.**Animaux (études d').*

Un lièvre,
un cochon,

lions luttant
deux lévriers
un bœuf,
un cheval
Poissons : petit tableau
un butor

Inventaire de Rembrandt de 1656. Hofstede de Groot, 169.

Un brochet

Hofstede de Groot, 252.

Astrologue.

« Une peinture à l'huile sur bois, représentant un astrologue installé près d'une table sur laquelle on voit un livre, un globe, une tête de mort et d'autres instruments astrologiques. Dans un cadre de chêne, haut de trois pieds deux pouces, large de deux pieds sept pouces ».

Inventaire de l'archiduc Léopold Wilhelm, Vienne, 1659. Hofstede de Groot, 263.

Banck (Adriaen) marchand d'Amsterdam.

Vendu en 1660 à Adrian Maer. Hofstede de Groot, 232.

Baptême (le) du Chambellan.

Œuvre de jeunesse. Hofstede de Groot, 17 et 371.
Gravée par van Vliet. Plusieurs copies subsistent.

Cette composition est différente de celle du tableau de la collection Del Monte à Bruxelles. Bredius, *Some early Rembrandts*. The Burlington Magazine, 1924, 159.

Bol (Balthasar)

Chirurgien de Dortrecht et père de Ferdinand Bol. Figure en 1669 dans l'inventaire de celui-ci. Bredius, *Oud-Holland*, 1910, 234.

Capitaine (un) au long cours

Portrait muni du nom du personnage, signé Rembrandt et daté de York, 1662.

En 1713, selon Georges Vertue, dans la collection de Michiel Dahl à Londres. Hofstede de Groot, 394.

M. Alven Fuller, à Boston, Mass., possède un beau portrait de marin par Rembrandt.

Caullery (Joris de) et son fils

Le portrait du père se trouve dans la collection T. Yerkes à New-York; celui du fils est inconnu. Hofstede de Groot, 242.

Chanteur (Un)

Dans la collection de Jan Jansz van Rhijn à Leyde en 1668. Hofstede de Groot, 296.

Christ (deux têtes de)

Inventaire de Jean Van de Capelle à Amsterdam en 1680. — Hofstede de Groot, 350.

Christ (le) chez Marie et Marthe

Marthe cuit des gâteaux sur un poêle hollandais, dans une casserole en fer d'un modèle usité à Liège. Houbraken, Ouvr. cit. II. 246.

Christ (le) apparaît à Marie Madeleine

Peint pour H. F. Waterloos en 1660. Hofstede de Groot, 221.

Christ (le) funérailles

Inventaire de Rembrandt, 1656.

Circoncision (la) Forme cintrée

Commandée par le prince Frédéric Henri d'Orange vers 1646. La dernière trace de ce tableau se retrouve dans la galerie du duc Guillaume de Deux-Ponts, mort en 1716 à Dusseldorf. — Une copie ancienne figure dans la galerie de Brunswick. Le dessin original est au Cabinet des Estampes à Munich.

Un autre exemplaire se trouvait dans la collection de Lodewijck Van Ludick en 1662 et dans celle de Ferdinand Bol en 1669. Hofstede de Groot, 253. Bredius, Oud-Holland, 1910, 234.

Coligny (Gaspard de), marquis d'Andelot, duc de Châtillon.

Immatriculé en 1632 à l'Université de Leyde :
« Cotspar a Coligniaco, 12 ans, » accompagné par
son précepteur Jean Huguetan, âgé de 33 ans. — En
1640, Coligny fait un deuxième séjour dans les Pays-
Bas. — Gustave Cohen. Les Écrivains Français en
Hollande, Paris 1920, 346. — Georges Scudéry, dans
son *Cabinet* paru à Paris en 1646, publiait un poème
sur « Le Portraict de Monsieur le Marquis D'An-
delot. » — Hofstede de Groot. Oud-Holland, 1912,
130. — 1913, 65.

Peut-être le beau portrait de la Galerie John Levy
à New-York, très influencé par le Giorgione.

Courtisane (une)

Inventaire de Rembrandt, de 1656.

Crucifixion (la)

Esquisse peinte. Inventaire de Rembrandt, de 1656.

Daniel

Petit tableau dans la collection de Pieter Croon à
Amsterdam en 1650. Hofstede de Groot, 128.

David

Petit tableau dans l'inventaire de la faillite de

Gerrit Uylenburch du 27 mars 1675. Hofstede de Groot, 331.

David et Ionathan

Rembrandt s'engage en mars 1659 à livrer ce tableau à son créancier Ladewijk van Ludick. Hofstede de Groot, 213. Ce morceau figure en 1678 dans l'inventaire d'un autre de ses créanciers. Hermann Becker. Bredius, Oud-Holland 1910. 196.

Descente de Croix

Dans la succession de Johannes de Renialme à Amsterdam en 1657, estimé 400 florins. Hofstede de Groot, 177.

Danae

Grand tableau dans la collection de Clara de Valaer, veuve d'Édouart van Domselaer à Amsterdam en 1660. Bredius, Oud-Holland, 1908, 223.

Dirck (Geertghe)

En 1647 dans la maison de Martin van den Broeck à Amsterdam. Hofstede de Groot, 110.

Domselaer (Hendrick van)

En 1660 dans la collection de sa veuve Clara de Valaer. Bredius, Oud-Holland, 1908, 222.

Dorp (L'amiral Philipps van)

Beau-frère de Constantin Huygens. Peint en 1634.
Gravé par S. Sarry. Repr. Valentiner, Rembrandt.

Elisa prédisant sa mort

Gravé par Pietro Monaco. Un dessin pour cette composition se trouve au Cabinet des Estampes à Berlin.

Esther et Assuérus

Dans la succession de Iohannes de Renialme en 1657, estimé par A. Camerarius et Marten Kretzer à 350 florins, donc certainement une toile assez importante. Hofstede de Groot, 177.

Esther (la reine)

Inventaire de la veuve du capitaine Aldert Mathijsz à Amsterdam en 1682, estimé 830 florins. Hofstede de Groot, 355.

Europe

Dans la collection de Jacques Speck à Amsterdam en 1652. Bredius, Oud-Holland, 1908, 221.

Eycke (Evert van der)

Dans l'inventaire de sa succession en 1694. Bredius, Oud-Holland, 1910, 11.

Flagellation (la) du Christ

Inventaire de Rembrandt en 1656.

Foix (Gaston de)

Gravé par W. de Leeuw avec les initiales de Rembrandt et la date de 1633. Une autre gravure porte l'adresse de F. L. O. Ciartres et l'inscription :
« Gaston de Foix. »

Hofstede de Groot, 28 B.

Guerrier (un) cuirassé

Dans l'inventaire de Rembrandt en 1656.

Homme du peuple (un)

Dans la cinquantaine, la chemise ouverte, aux cheveux broussilleux, à la barbe hirsute. Gravé par J. G. Hertel. Hofstede de Groot, 288.

Homme riant

Inventaire de Hermann van der Eel à Delft Hofstede de Groot, 133.

Huybrechts (Anna) veuve de Jan van Loo

Légué par testament à sa fille, Magdalena van Loo. Bredius, Oud-Holland, 1910, 6.

Jean-Baptiste (Saint) tête de

Dans l'inventaire de la collection d'Hyacinthe Rigaud
en 1703. Estimé 100 francs.

Jérôme (Saint)

Figure dans l'inventaire de Rembrandt. Des copies
anciennes sont au Musée de Berlin et d'Abbeville.
Gravé par van Vliet avec la date de 1631.

Jérôme (Saint) en prière

Inventaire de Rembrandt. De l'époque de Leyde.
On conserve une copie ancienne au Musée Suermond
à Aix-La-Chapelle.

Repr. Valentiner, *Ouvr. cit.* 518.

Joseph expliquant les songes

Dans la collection de Ferdinand Bol à Amsterdam
en 1668. Bredius, *Oud-Holland*, 1910. 234.

Juive (une)

Appartenait en 1675 à Gerrit Uylenburch à Amsterdam.
Hofstede de Groot, 331.

Junon

Commandée à Rembrandt par Herman Becker à

Amsterdam; inachevée en 1665. Hofstede de Groot, 278. Bredius, Oud-Holland, 1910, 196.

Koper (Koert) libraire à Amsterdam et sa femme

Figurent en 1660 dans l'inventaire de celui-ci, Hofstede de Groot, 228.

Lavement (le) des pieds

Grisaille. Inventaire de la succession de Hermann Becker à Amsterdam. Bredius, Oud-Holland, 1910, 196.

Lavement (le) des pieds

Petit tableau faisant partie de la faillite de Jacobsz Greeven à Amsterdam en 1660. — Collection de H. Becker en 1678 V. Hofstede de Groot, 227. — Bredius, Oud-Holland, 1910, 196.

Lazare, la résurrection (de)

Inventaire de Rembrandt en 1656 et celui de Johannes de Renialme en 1657. Collection d'Abraham Fabritius en 1670. — Hofstede de Groot 294, 169, 177, 321.

Loth et ses filles

B H L van Rijn inventor 1631. Gravé par van Vliet. Repr. Valentiner, Ouvr. cit. 521.

Lucrèce, grand tableau

Dans l'inventaire de la faillite d'Abraham de Wijs et Sara de Potter, Amsterdam, 1 mars 1658. Hofstede de Groot, 190.

Lucrèce, datée de 1664

Hofstede de Groot, 240. C'est peut-être le tableau de la collection A. W. Mellon à Washington Valentin, Rembrandt in America, Pl. 164.

Marchand (un) de lunettes

Vendu en 1640. Hofstede de Groot, 76.

Mariana

Jeune fille en buste. Hofstede de Groot, 23.

Massacre des Innocents

Le docteur Lister vit ce tableau en 1698 dans la cellule du P. Hochereau au couvent des Célestins. Voyage de Lister à Paris. Paris, 1873, 46.

Mise au tombeau (la)

Dans la collection de Ferdinand Bol en 1669. Bredius, Oud-Holland, 1910, 234.

Nacelle (la) de Saint Pierre

En 1652 dans la collection Jacques Specx à Amsterdam. Bredius, Oud-Holland, 1908, 221. Peut-être *Le Christ dans la tempête* de la collection Gardener à Boston.

Nature morte

Retouchée par Rembrandt. Dans son inventaire.

Nuit (la) de Noël

Achetée à Rembrandt en 1662 par Lodewik van Ludick. — Vendu par Louis Rinaldi en 1684 à Jacques la Vésne pour 50 florins. — Vente Johann van Tongeren à la Haye en 1692 pour 152 florins. Hofstede de Groot, 253. — Bredius, Oud-Holland, 1910, 10.

Il y a une « Nuit de Noël » par Lastman au musée de Haarlem.

Paracelse, Bombastus Theophrastus de Hohenheim

Adjugé dans la vente de Reynier van der Wolf à Rotterdam en 1676. Hofstede de Groot, 333.

Paul (Saint)

Collection de Gerrit van Heusden à Amsterdam en 1667. Hofstede de Groot, 292.

Pierre (Saint), au chant du coq

Le docteur Lister vit ce tableau en 1698 dans la cellule du P. Hochereau aux Célestins. Voyage de Lister à Paris. Paris, 1873, 46.

Paysages

Les paysages suivants figurent dans l'inventaire de Rembrandt :

Trois petits paysages.

Une cour.

Petit paysage montagneux.

Petit paysage avec pâtre et troupeau

Étude avec plusieurs maisons.

Trois études pour un petit paysage.

Crépuscule.

Clair de lune, retouché par Rembrandt.

Grange de foin

Hofstede de Groot, 323.

Paysage montagneux

Hofstede de Groot, 325.

Escalier tournant

Dans la collection de la veuve du peintre Nicolas Rosendael en 1687. Hofstede de Groot, 361.

Château

Dans la collection de la veuve de Johan van der Chijs à Delft en 1602. Hofstede de Groot, 368.

Une petite étude de nu

Inventaire de Rembrandt.

Un petit homme nu

Inventaire de Rembrandt.

Un nu de femme

Inventaire de Rembrandt.

Quelques figures nues

D'après un maître italien.

Officier (un) polonais

Gravé par van Vliet, 1631. Sur des tirages postérieurs désigné comme Georges Ragozy ou Scarebec (Scanderberg) Roy d'Albanie.

Portrait d'une femme tenant des fleurs

Inventaire de la faillite de Dionys de Glabays à Amsterdam en 1646. Hofstede de Groot, 106.

Portrait d'une jeune fille

Commandé et refusé par le marchand portugais Diego Andrada en 1654. Hofstede de Groot, 154.

Portrait de femme commencé

Inventaire de Rembrandt, 1656.

Prêtre (un)

Inventaire de Johannes de Renialme, Amsterdam, 1640. Estimé 100 florins. Hofstede de Groot, 77 et 99.

Rembrandt, portraits par lui-même ou celui de son père Harmen Gerritz

Coiffé d'un turban, un manteau à col de fourrure jeté sur l'épaule.

Gravé par van Vliet avec le titre « Mahomet ». Autre gravure publiées par Ciantres et par J. de Frey.

Rembrandt

En costume à l'antique. Dans la succession de Johannes de Renialme en 1657. Hofstede de Groot, 177.

Rembrandt, Portrait en buste, coiffé d'une toque, le vêtement ouvert sur la poitrine, signé et daté 1654

Une copie ancienne se trouvait dans la galerie du duc J. G. de Deux-Ponts, à Dusseldorf.

Rembrandt, son portrait en compagnie de Gérard Dou

Dans la succession de Johannes de Renialme en
1657. Hofstede de Groot, 177.

Résurrection (la)

Inventaire de Rembrandt de 1656.

Résurrection (la) du Christ

Dans l'inventaire de M. Lambert Doomer en 1700.
Bredius, Revue de l'Art ancien et moderne, 1910,
412.

Reixse ou Rycksz

Reixse ou Rycksz, Madame

Dans l'inventaire de leur fils en 1659. Bredius,
Oud-Holland, 1908.

Ritel (Frederick) marchand à Amsterdam

Portrait équestre. Dans son inventaire après décès
de 1681. Bredius, Oud-Holland, 1910, 193.

Sainte Famille

Au pied d'un escalier la Vierge nourrit l'Enfant.
Saint Joseph lit à la lueur du feu.

Lithographie par Lenglade. Repr. Valentiner, Ouvr. cit. 517.

Deux morceaux représentant le même sujet figurent dans l'inventaire de Iohannes de Renialme en 1657, estimés à 120 et à 56 florins, Hofstede de Groot, 177.

Sujet inconnu

Tableau octogonal désigné dans l'inventaire de la succession de Cornelis Ioan Reyxs à Amsterdam en 1659 du terme incompréhensible : « Harder Oom. » Bredius, Oud-Holland, 1908, 224.

Sujet inconnu

Un prêtre installé auprès d'une table; derrière lui, un vieillard barbu; un personnage debout, couvert d'un ample manteau, s'avance vers le groupe.

Dans un morceau conservé dans la collection de Sir Fr. Coock à Richmond, Dou a représenté Rembrandt travaillant à ce tableau.

Swalmius (Eleazar)

Assis dans un fauteuil, devant une embrasure de fenêtre, accoudé sur un gros volume.

Gravé par H. Geldorpius ainsi que par J. Suyderhoef. Repr. Valentiner, Ouvr. cit. 524.

Temple de Salomon, la consécration

Grisaille. Dans l'inventaire de Rembrandt, 1656.

Tobie et sa femme; vers 1636

Gravé par W. de Leeuw « Rembr. van Rijn inv. »
Hofstede de Groot, 45.

Tête antique

Dans la succession de Johannes de Renialme en
1657. Estimé 50 fl. Hofstede de Groot, 177.

*Têtes (deux) d'après nature**Tête de vieillard*

Inventaire de Rembrandt, 1656.

Turc barbu (un)

Baldinucci vit ce morceau avant 1686 dans la
collection du Prince Pamfili à Rome.

Vanitas

Quatre exemplaires, dont un avec un sceptre —
retouchés par Rembrandt.

Dans son inventaire. Sans doute tableaux d'élèves
auxquels le maître mit la dernière main.

Dans le catalogue de la vente de Gérard Hoet, en
1756 à Amsterdam, on trouve une *Vanitas* par
Rembrandt, avec une tête de mort, un globe et des
livres, vendu 31 florins.

Vénus

Grand tableau. Dans la collection de Jean d'Ablijn à Amsterdam en 1644. Estimé 400 florins. Bredius, Oud-Holland, 1910, 9.

Vénus et Cupidon

Une copie figure dans l'inventaire de Herman Becker à Amsterdam en 1678. Bredius, Oud-Holland 1910, 196.

Vierge (la) et l'Enfant

Inventaire de Rembrandt, 1656.

Wilmerduox (Abraham)

Directeur de la Compagnie des Indes, verse en 1642 500 florins à Rembrandt pour son portrait et celui de sa femme; 60 florins pour la toile et le cadre.

Témoignage de L. Crayers, tuteur de Titus.

BIBLIOGRAPHIE

Quand on entreprend d'étudier la vie et l'œuvre de Rembrandt, il convient d'abord de faire un choix parmi les centaines de volumes qui lui ont été consacrés et d'en écarter tout ce qui est vide, faux ou suranné. Cette nomenclature ne contient donc que les titres des ouvrages essentiels pour la connaissance du maître.

La Revue *Oud-Holland*, fondée en 1882 à Amsterdam, par A. Bredius et N. de Roever, dirigée de nos jours par M. le Professeur F. W. Hudig, est une incomparable carrière pour les recherches sur Rembrandt.

BACKER, J. F. — Les tracés judiciaires de Rembrandt.

Gazette des Beaux-Arts, 1924-25.

BARAUDE, H. — Lopez. Paris, 1933.

BARTSCH, A. — Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt. Vienne, 1797.

BAUCH, K. — Der Junge Rembrandt. Heidelberg, 1933.

BODE, W. — Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälden. Paris. Ch. Sedelmeyer, 1897-1905. VIII.

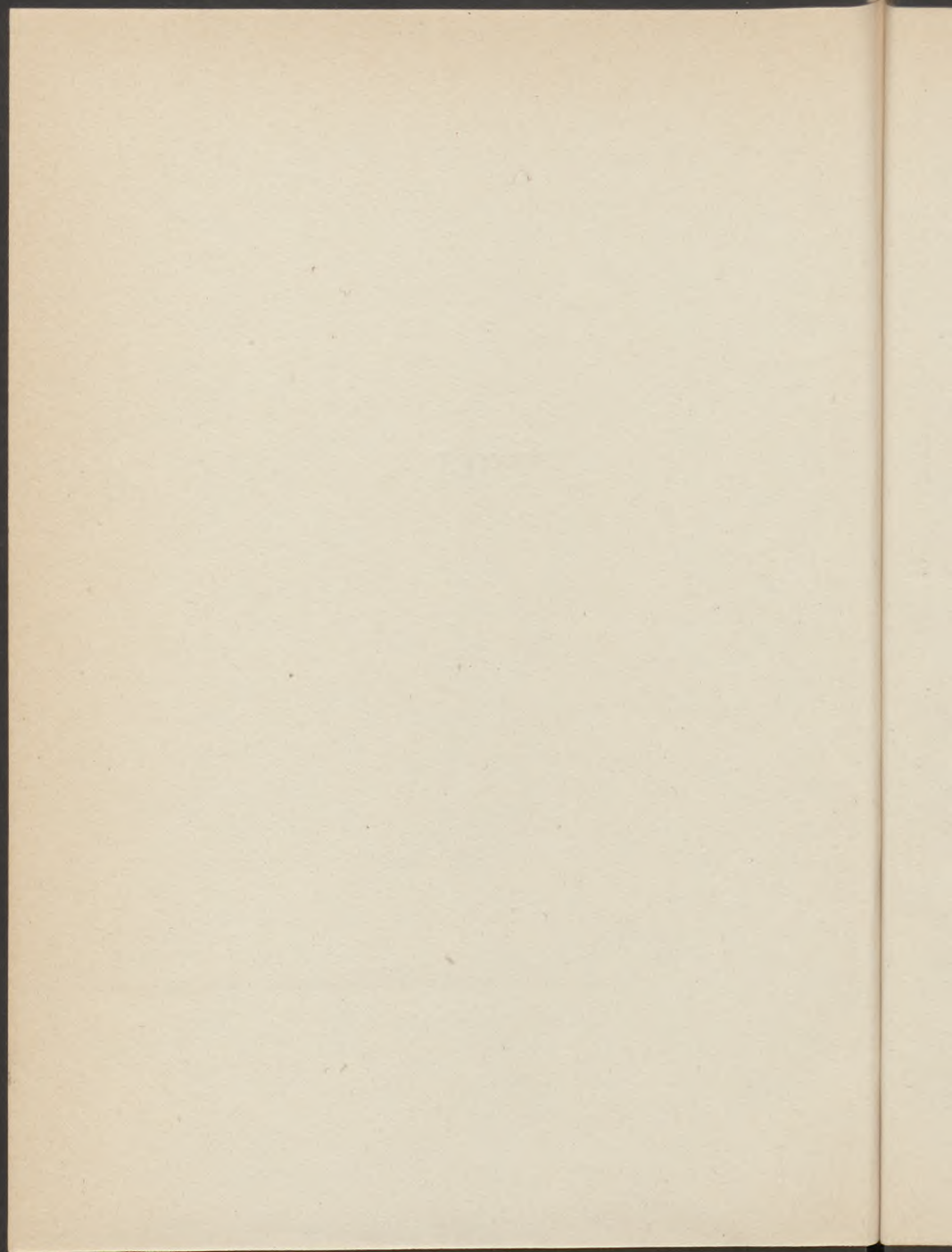
v. (Il y a également une édition française et une anglaise, parues à la même date).

- BREDIUS, ABRAHAM. — Le Musée d'Amsterdam. S. D.
- BREDIUS, ABRAHAM. — Kunstler-Inventare. Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, V. Haag, 1913.
- BREDIUS, ABRAHAM. — Wiedergefundene « Rembrandts ». Zeitschrift für Bildende Kunst, 1921.
- COHEN, G. — Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVII^e siècle. Paris, 1920.
- COPPIER, A. CH. — Les eaux-fortes de Rembrandt. Paris, 1922 et 1929.
- FIERENS, P. — Choix de cinquante dessins de Rembrandt. Paris, 1929.
- GERSAINT, EDMÉ FRANÇOIS. — Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt. Publ. par Helle et Glomy. Paris, 1751.
- GERSAINT, EDMÉ FRANÇOIS. — Ed. anglaise London, T. Jefferys, 1752.
- HIND, A. M. — Rembrandts Etchings. London, 1912 et 1923.
- HIND, A. M. — Catalogue of drawings in the British Museum. I. Drawings by Rembrandt and his school, London, 1915.
- HIND, A. M. — Rembrandt. Lectures delivered before Harvard University, 1930-31. London, 1932.
- HOFSTEDE DE GROOT, CORNELIS. — Quellenschriften zur Holländischen Kunstgeschichte. III. Die Urkunden über Rembrandt. Haag, 1906.
- HOFSTEDE DE GROOT, CORNELIS. — Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der Hollaendischen Maler des XVIIth. VI. Rembrandt. Esslingen et Paris, 1915.

- HOFSTEDE DE GROOT, CORNELIS. — Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung. Stuttgart, 1922.
- HOLMES, C. J. — Notes on the art of Rembrandt. London, 1911.
- LARAN, J. — Rembrandt. Encyclopédie par l'image, Paris, 1926.
- LAURIE, A. P. A. — Study of Rembrandt by means of magnified photographs. London, 1930.
- LUGT, F. — Wandelingen met Rembrandt in Amsterdam. Amsterdam, 1919.
- LUGT, F. — Edition allemande. Berlin, 1920.
- LUGT, F. — Inventaire général des dessins du Musée du Louvre. Écoles du Nord. T. III. Rembrandt, ses élèves, ses imitateurs, ses copistes. Paris, 1933.
- MARTIN, W. — Rembrandträtsel. Kunstwanderer, 1921.
- MICHEL, E. — Rembrandt. Paris, 1893.
- RICCI, C. — Rembrandt in Italia. Milano, 1918.
- RIJCKHERVORSEL, A. M. VAN. — Rembrandt en de traditie. Rotterdam, 1932.
- ROVINSKI, D. — L'œuvre gravé de Rembrandt. Saint-Petersbourg, 1890. — Réédité à Vienne, 1923.
- ROVINSKI, D. — L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt, Saint-Petersbourg, 1894.
- ROVINSKI, D. — Supplément à l'œuvre gravé de Rembrandt. Publ. par N. Tchétchouline, Saint-Petersbourg, 1914.
- SCHELTEMA, P. — Rembrandt, Amsterdam, 1853. — Réédition française par W. Burger, Paris, 1866.
- SCHMIDT-DEGENER. — Rembrandt und der Holländische

- Barock. Studien der Bibliothek Warburg, Hamburg, 1928, III.
- SINGER, H. W. — Rembrandt, Des Meisters Radierungen. Klassiker der Kunst, Stuttgart, 1906.
- SMITH, J. — A Catalogue Raisonné of the pictures by Rembrandt. London, 1836.
- STERLING, CH. — Un précurseur français de Rembrandt : Claude Vignon. Gazette des Beaux-Arts, 1934.
- VALENTINER (W. R.). — Rembrandts Gemälde. Stuttgart, 1909.
- VALENTINER (W. R.) — Rembrandts Wiedergefundene Gemälde. Stuttgart, 1923.
- VALENTINER (W. R.). — Rembrandt, Handzeichnungen. Stuttgart, 1932-33, 3 v. (dont deux de parus).
- VALENTINER (W. R.). — Rembrandts Paintings in America. New York, 1931.
- VERHAEREN, E. — Rembrandt, Paris, 1916.
- VOSMAER, C. — Rembrandt, La Haye, 1863.
- WOSMAER, C. — Réédition française, Paris, 1877.
- WEISBACH, W. — Rembrandt, Berlin, 1931.

NOTES



CHAPITRE I

1. Ce tableau, autrefois chez le marquis de Landsdowne à Lowood, se trouve à présent dans la collection Widener à Philadelphie.

2. R. P. Boussingault, *Le Guide universel des Pais-Bas*, Paris, 1668.

3. Les musées de Copenhague et d'Augsbourg conservent de lui une vue de la Place Saint-Pierre animée d'une procession.

4. L'inventaire dressé en 1632 a été publié par K. Freise, *Pieter Lastman*, Leipzig, 1911. 20.

5. Au Musée de Stockholm.

6. Dans la collection de Sir Frederick Cook, à Richmond.

7. *David présentant à Saül la tête de Goliath*, Coll. Smidt van Gelder, Blœmendaal. — *Le Jugement de Brutus*, Coll. Chabot, Musée d'Utrecht.

8. *Le Changeur*, Berlin; *Tobie et sa femme*, Moscou; *Les marchands chassés du Temple*, Russie; *Saint-Paul dans sa prison*, Stuttgart.

9. Aujourd'hui au Musée de Brunswick.

10. Au Musée Cognacq-Jay à Paris.

11. A La Haye, chez M. Scheurleer et à Nice, dans la succession de M. John Jaffé.

12. J. A. Worp. Constantin Huygens. Oud-Holland, 1891.

13. Mémoires de Constantin Huygens, publ. par Th. Jorissen. La Haye, 1873.

CHAPITRE II

1. *Discours sur l'Estat des Provinces Unies*, Leyde, 1638.

2. Autrefois à Paris, dans la collection du comte Boni de Castellane; à présent dans celle de Pierpont Morgan à New-York.

3. Autrefois dans la collection Holford à Londres.

4. A Dresde.

5. A Cassel.

6. G. Cohen, *Les écrivains français en Hollande*, Paris, 1920, 346.
7. A La Haye.
8. Autrefois dans la collection du Baron Gustave Rothschild.
9. Au Buckingham-Palace, à Londres.
10. Au Louvre.
11. Au Mauritshuis à La Haye.
12. A la National Gallery.
13. A Berlin.
14. A Dresde.
15. Autrefois dans la collection du baron Gustave Rothschild, à Paris.
16. Boston, Coll. de M^{me} R. D. Evans.
17. A la National Gallery.
18. A Berlin.
19. A Berlin.
20. A Londres, à la National Gallery.
21. A Cracovie, au musée Czartoryski, à Boston, dans la collection Gardener, à Amsterdam, à Brunswik, à Oldenbourg, enfin chez l'Earl of Northbrook à Londres.
22. A Boston, dans la collection Gardener.
23. A Dresde.
24. Chez Mrs. John. D. Mc Ilhenny à Philadelphie.
25. Chez le duc de Buccleuch à Londres.
26. A Dresde.
27. On trouvera leur liste complète chez A. M. Hind, *Catalogue of drawings in the British Museum*, I. Drawings by Rembrandt and his school, London, 1915.
28. Sept ans après, Rembrandt devait revendre ce tableau à un certain Lodevyck van Ludick pour 530 florins.
29. Cette maison n'a guère subi de changement depuis le temps de Rembrandt, sauf qu'elle a été surélevée d'un étage et que le jardin a disparu.

CHAPITRE III

1. Un dessin représentant cette chambrette avec son grand lit à baldaquin se trouvait dans la collection Hosftede de Groot.
2. A Oxford. — Sur d'autres dessins représentant l'atelier, v. Frits Lugt, Musée du Louvre, Inventaire général des Ecoles du Nord. Ecole Hollandaise, III. Rembrandt, p. 27.

3. De 1640. A la National Gallery.
4. De 1641. A Dresde.
5. Valentiner, Rembrandt. Handzeichnungen, Stuttgart, 1933, II: 244-269.
6. Au Louvre.
7. A Vienne.
8. Au Buckingham-Palace à Londres.
9. A Berlin.
10. A la National Gallery.
11. A Oldenbourg, à Londres, dans la collection Wallace et chez l'Earl of Northbrook, à Amsterdam, à Brunswick, au Musée Czartoryski à Cracovie, chez le duc d'Albe à Madrid, chez le baron Ketteler au château d'Ehringfeld.
12. T. Borenius, *The picture gallery of Andrea Vendramin*. London, 1923. — E. Jacobs, *Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst*. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1925.
13. Dans la collection Edgar Speyer à Londres.
14. Houbraken, *Grootc Schouburgh*, trad. Wurzbach, Vienne, 188, II, 294.
15. Ce document, datant de 1675, a été publié par Scheltema, *Rembrandt*, Paris, 1866, 110.
16. En effet, le Giorgione avait exécuté ce sujet. Le tableau d'une grande beauté, est perdu; on ne le connaît que grâce à une gravure de Giulio Campagnola. Si l'original se trouvait réellement dans la collection de Rembrandt, celui-ci possédait là l'un des chefs-d'œuvre de l'école vénitienne.
17. Aujourd'hui au Louvre.
18. Dans l'Albertina à Vienne.
19. Tallemant Des Réaux.
20. Baraude, H. Lopez, Paris, 1933.
21. Mariette le conteste.
22. Une gravure de Vignon, représentant le martyre de Saint Laurent, porte la dédicace : « Al carissimo e vero amico il Signore Francesco L'inglese, detto il Ciartres, dedico le mie opere et il mio cuore. » (Au cher et vrai ami, Monsieur François Langlois, dit Chartres, j'offre mes œuvres et mon cœur.)
23. Chez M. Agnew à Londres. — La première idée de ce portrait, un magistral dessin à la pierre noire, rehaussé de blanc, appartient à M. Frits Lugt.
24. Une de J. Pesne, l'autre de P. Mariette.

25. Au Louvre.

26. Sterling (Ch.), Un précurseur français de Rembrandt. *Gazette des Beaux-Arts*, 1934.

27. Le premier — qui figurait dans la vente du roi Charles et fut racheté par Lanier — lui-même se trouve dans la Galerie de Vienne, où il passait pour l'effigie du souverain ou pour celle du prince grec Rhodokanakis.

28. « Nicolao L'anier In Aula Serenissimi Caroli Magnae Britanniae Regis Musicae Artis Directori, admodum Insigni Pictori, Caeterarumque Artium Liberarium maxime Antiquitatum Italiae Admiratori et Amatori Sunmo Moecenati suo Unice Colendo.

29. The Corcoran Gallery of Art, Washington. — Valentiner, *Rembrandt's Paintings in America*, Pl. 41.

30. Mariette, *Abeceario*, VI, 329. — Lugt. *Les Marques de Collections*, Amsterdam, 1921, p. 533.

31. Marcel Langlois, *Les Langlois*. L'Amateur d'Estampes, 1929.

32. Au Mauritshuis à La Haye.

33. *Voyage d'Evelyn à Paris*, publ. par Paulin Paris. Paris, 1873. 242. — John Evelyn était l'un des hommes de confiance de lord Arundel, l'illustre mécène. — V. sur Perruchot : Brienne, *Mémoires*, Paris, 1916, I. 286.

34. Hofstede De Groot, *Urkunden über Rembrandt*. La Haye, 1906. — W. Moes, *Een Brief van Kunsthistorischer Beteekenis*. Oud-Holland, 1894.

35. Par un curieux hasard, trois siècles plus tard, cette peinture allait revenir de New-York à Paris, au Musée Cognacq-Jay.

36. Sorberiana, Tolosae, 1691.

37. V. Muntz, *Rembrandt et l'Italie*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892. — Schmidt-Degener, *Rembrandt imitateur de Claes Sluter et de Jean Van Eyck*. *Ibid.*, 1906, 89. — Hofstede de Groot, *Entlehnungen Rembrandts*. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1894. — Dr. Jan Veth, *Rembrandt en de Italiaansche Kunst*. Oud-Holland, 1915. — Fritz Saxl, *Rembrandt und Italien*, *Ibid.*, 1923-24. — F. Hudig, *Rembrandts Nachtwacht en Italie*, *Ibid.*, 1923-24. — Van Rijekevorsel, *Rembrandt en de traditie*, Rotterdam, 1932.

CHAPITRE IV

1. Tous ces tableaux sont dans la collection du duc de Westminster.
2. Dans la collection Frick à Pittsburg.
3. Dans la collection de C. J. Gould à New-York.
4. Dans la collection Six, à Amsterdam.
5. Dans la collectoin Bonnat à Bayonne.
6. Dans la collection Six à Amsterdam.
7. Dans la collection Wallace, à Londres.
8. Au Musée Czartoryski, à Cracovie.
9. A Berlin.
10. A Rotterdam.
11. Au Louvre.
12. A Munich et à Londres.
13. A Budapest.
14. A Dublin.
15. Autrefois dans la collection de Lady Anthony Rothschild.
16. A Cambridge.
17. Dans la collection Widener, à Philadelphie.
18. Ces deux tableaux sont au Musée de l'Ermitage.
19. Autrefois au château du comte Tarnowski à Dzikow en Galicie; de nos jours, dans la collection Frick, à New-York.
20. A Chatsworth, à Hampton Court, au Buckingham Palace A Berlin, à Budapest, à l'Ermitage, à la National Gallery, dans la collection Nostitz à Prague.
21. Swarts, J. H. G. L. de Morteyra en zijn portraict door Rembrandt, Oud-Holland, 1926.
22. Dans la Galerie Pitti, à Florence.
23. Dans la collection du Dr. F. Manheimer à Amsterdam.
24. Lievens aussi a peint le Dr. Bonus. Ce beau portraict a été gravé par Clement de Jonghe.
25. A Anvers.
26. Dans la collection Carstanjen à Berlin.
27. Dans la collection Eugène Schneider, à Paris.
28. Dans la collection de Lord Roseberry à Mentmore.
29. A Berlin.
30. Descartes, *Œuvres*, éd. Adam et Tannery, Paris, 1897, I, 203.

31. V. les dessins au British Museum et au Musée Teyler à Haarlem.
32. On connaît neuf tableaux de Rembrandt représentant Hendrikje. L'un des plus beaux, peint vers 1652, se trouve au Louvre.
33. Frits Lugt, Inventaire général des dessins du Musée du Louvre. Ecole Hollandaise, III, 118.
34. Dans la Corporation Art Gallery, à Glasgow.
35. A la National Gallery.
36. A Hambourg.
37. A Munich.
38. Par Th. de Keyser, à la National Gallery.
39. A Althorp, chez l'Earl of Spencer. — M. Valentiner croit reconnaître dans ce portrait Titus, le fils de Rembrandt.
40. Au Louvre, à Glasgow, au Musée Rath à Budapest.
41. Vosmaer, Rembrandt, Paris, 390.
42. Dans la collection du roi de Saxe.
43. C'est le portrait ovale qui se trouve de nos jours au Louvre. V. Claude Philipps, The portrait-gallery of Charles I. The portfolio, London, 1896.
44. A Paris, 1646.
45. *Le Vite*, éd. de 1568.
46. Dans la Galerie John Levy à New-York. — Valentiner, *Rembrandts paintings in America*. Pl. 72. — Ian Veth, *Kunst chronik*, 1909.
47. Hofstede de Groot, *Urkunden*, p. 264.
48. A Vienne.
49. Aujourd'hui dans la collection A. W. Erickson à New-York. V. Valentiner, *Rembrandt's Paintings in America*, Pl. 115.
50. Schmidt-Degener, Rembrandt en Homerus. *Bredius Feest-Bundel*, Amsterdam, 1915. — Vincenzo Ruffo, La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII. *Bolletino d'Arte*, 1916. — Dr. G. J. Hoogewerff, *Rembrandt en cel italiaansche Maecenas Oud-Holland*, 1917. — Corrado Ricci, *Rembrandt in Italia Milano*, 1918.
51. Un exemplaire à l'Ermitage, l'autre dans la Corporation Art Gallery, à Glasgow.
52. Au Docteur Bredius; déposé au Mauritshuis, à La Haye.
53. Les portraits de Wilmersdonek et de celui de sa femme sont perdus. V. Hofstede de Groot, *Urkunden*, 209.
54. Jonckheer J. F. Backer. Les tracés judiciaires de Rembrandt. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

55. Au Rembrandthuis à Amsterdam. — Reproduit sur la couverture de ce volume.

56. Hofstede de Groot, *Ouvr. cit.* 221.

57. Schmidt-Degener, Over Rembrandts Vogel Phoenix. Oud-Holland, 1925, 191.

58. A Florence, à Vienne, à Cassel et à Dresde.

CHAPITRE V

1. A Berlin.

2. 1658. Autrefois à Melbury Park, chez Lord Ilchester, à présent dans la collection Frick à New-York.

3. Au Musée Jacquemart-André à Paris.

4. A la Brera à Milan.

5. La toile et l'étude sont au Rijks-Museum à Amsterdam.

6. *Facta et dicta mirabilia*, II, 2, 4.

7. Schmidt-Degener. Le troisième centenaire de Rembrandt en Hollande, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, 268. — *Rembrandt und der hollaendische Barock*, Hamburg, 1928.

8. Il semble surprenant que, de nos jours, la Municipalité d'Amsterdam, qui témoigne un si profond respect pour le souvenir de Rembrandt, n'ait pas songé à rapatrier *Fabius Maximus*. Echouée en Angleterre, l'œuvre avait passé à Paris, ensuite à Munich. Aujourd'hui, ce magnifique tableau proclame la gloire de Rembrandt au musée de Belgrade.

9. A. Munich.

10. En 1798, Mme Peill, née Grill, d'origine hollandaise, légua à l'Académie de Stockholm la partie centrale du *Serment des Bataves*, tout ce qui reste de ce fameux tableau. — V. K. Bauch, Rembrandt Claudius Civilis. Oud-Holland, 1925. — H. Schneider, Govert Flinck en J. Oovens in het stadhuis te Amsterdam. Oud-Holland, 1925.

11. En 1652. A Cassel.

12. Ces deux portraits sont à la National Gallery,

13. On peut suivre les promenades de Rembrandt dans un volume aussi savant que vivant de M. Frits Lugt, *Wandelingen mit Rembrandt in Amsterdam*, Amsterdam, 1919. Il y a également une édition allemande, publiée à Berlin en 1920.

14. A Berlin.

15. Dans la collection Horne à Montreal.

16. A Cassel.
 17. A Boston, dans la collection Gardner. Peint en 1638.
 18. A Endhoven, dans la collection Philips.
 19. A Paris, dans la collection Adolphe Schloss.
 20. A Cassel.
 21. Dans la collection de P. A. Widener à Philadelphia.
 22. Les voiliers dans l'orage, au British Museum, ne sont pas de Rembrandt, mais comme le remarque M.-Hind, d'un de ses élèves, sans doute de Renier de Zéeman.
 23. En effet, il y a plusieurs éditions des deux Testaments avec des illustrations tirées de l'œuvre du maître.
 24. A Epinal.
 25. Au Louvre.
 26. A Cassel.
 27. Autrefois dans la collection Rodolphe Kann à Paris.
 28. Ce magnifique portrait, il y a quelques années encore dans une collection particulière à Paris, a passé dans celle de M^{me} Lawrence P. Fischer à Detroit.
 29. Autrefois dans la collection Stroganoff, de nos jours au Rijksmuseum.
 30. Cette toile, autrefois chez Lord Feversham à Duncombe Park, appartient aujourd'hui aux successeurs du baron Edmond de Rothschild.
- La ressemblance entre ce portrait et les effigies authentiques de Langlois retracées par Van Dyck et Vignon est frappante. Pourtant les dates ne concordent pas, car il paraît que le portrait est daté de 1659. Or selon Herluison, *Actes d'Etat civil d'artistes français*, Orléans, 1873, Langlois serait mort en 1647. Le même auteur rapporte qu'il fut enterré en l'Eglise Saint-Benoît et que sa veuve épousa en 1655 Jean-Pierre Mariette.
- Pour arriver à la certitude, il faudrait vérifier les données d'Herluison et examiner la date inscrite sur le tableau de la collection Edmond de Rothschild.
31. Au Louvre, daté de 1660 et chez Lord Iveagh à Londres, daté de 1663.
 32. Au Musée des Offices, peint vers 1664.
 33. A Munich, peint vers 1663.
 34. Au Louvre.
 35. A L'Ermitage.
 36. Au Musée Staedel, à Francfort.

37. A La Haye.
38. A Amsterdam.
39. M. Valentiner croit reconnaître dans ce couple Magdalena et Titus. Mais comment identifier cet homme mûr avec le fils de Rembrandt, mort à la fleur de l'âge?
40. Peut-être achevé par Le Titien. A la Casa Buonarrotti à Florence.
41. L. Cust. *The Lovers by Titian*. *The Burlington Magazine*. 1916.
42. Daté 1631. A La Haye.
43. A Florence, aux Offices et à Vienne.
44. Chez Sir Audley W. Neeld, Grittleton House, puis dans la collection Marcus Kappel à Berlin.

CHAPITRE VI

1. Hofstede de Groot, *Die Urkunden Uber Rembrandt*, La Haye, 1906, 410.
2. Academia Todesca della Pictura, Nuremberg, 1675.
3. Inleyding tot de hooge schoole der Schilde Ronat. (Introduction à la haute étude de la peinture.) Rotterdam, 1678.
4. *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame colle vite di molti dei piu eccellenti maestri della stessa professione*. Firenze, 1686.
5. Amsterdam, 1714.
6. Rembrandt avait peint son portrait en 1665. — Dans la collection A. L. Koppel, à Berlin.
7. Amsterdam, 1718.
8. *Abrégé de la vie des Peintres*, Paris, 1669.
9. Description sommaire des dessins des grands maîtres du Cabinet de Feu M. Crozat, par P. J. Mariette, Paris, 1741.
10. Mariette, *Abeceario*, II, 335.
11. Michel de Marolles, *Catalogue de Livres, d'Estampes et de Figures en taille-douce*. Paris, 1666, 54.
12. Entretien sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes. Paris, 1685, IV, 150.
13. De 1698. Au Louvre.
14. *Description de la ville de Paris*, 1717, III, 92.
15. Voyage de Lister à Paris, publ. par Paulin, Paris, 1873, 46.



16. On connaît trois Nativités de Rembrandt, à Munich, à la National Gallery et au Buckingham Palace.
17. Diderot, *Pensées détachées. Du Goût*. Œuvres complètes, Éd. Assérat, XII, 3, 75.
18. « Il me semble que Rembrandt aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit...* »
19. L. Courajod, *Journal de Lazare de Vaux*. Paris, 1873, I. 280.
20. J. Burckhardt, *Vortraege*, 1844-1887. Bâle, 1919.
21. Dans le recueil *Klassiker der Kunst*.
22. Rembrandt in America, New York, 1931.

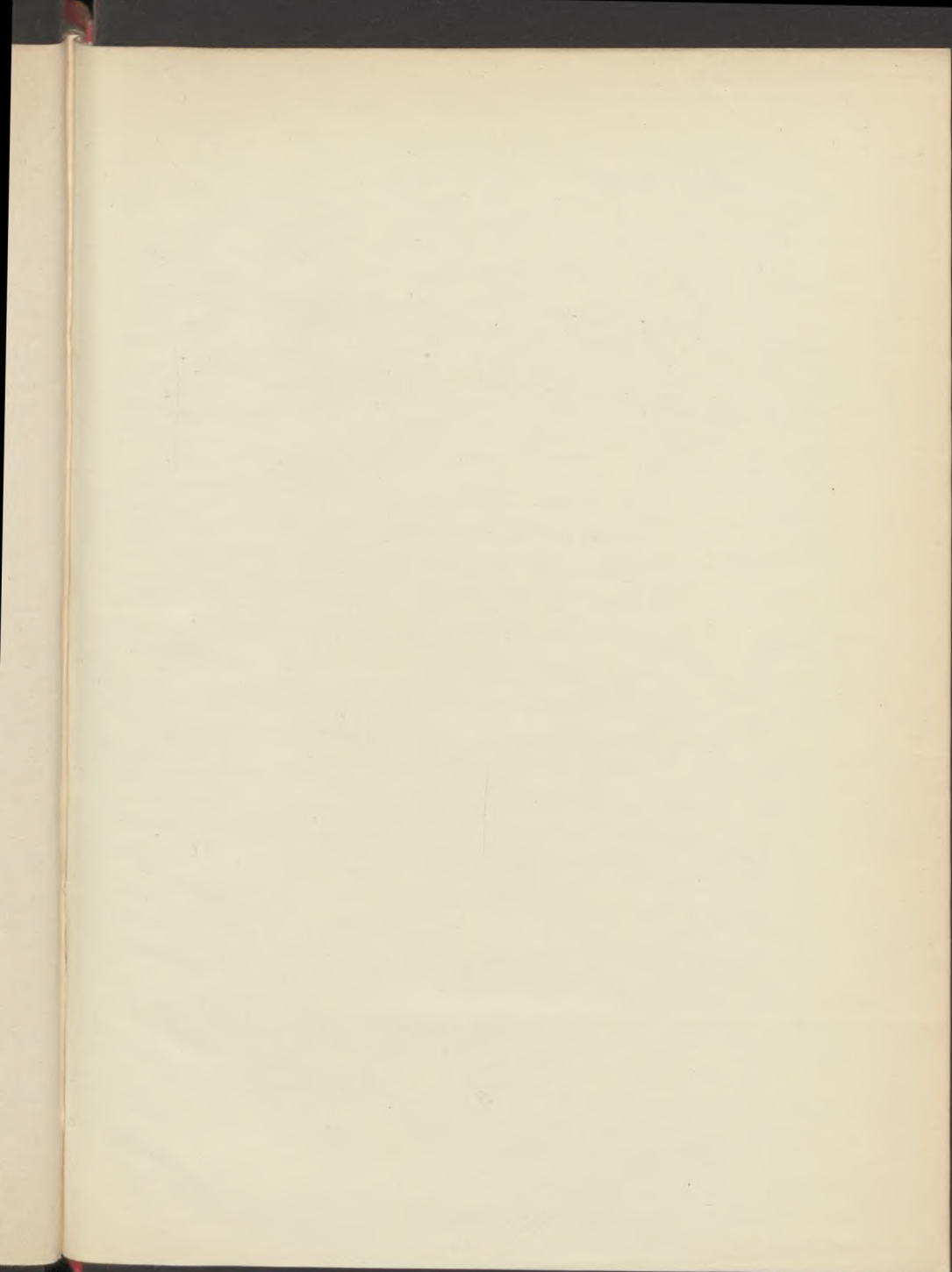
TABLEAUX PERDUS DE REMBRANDT

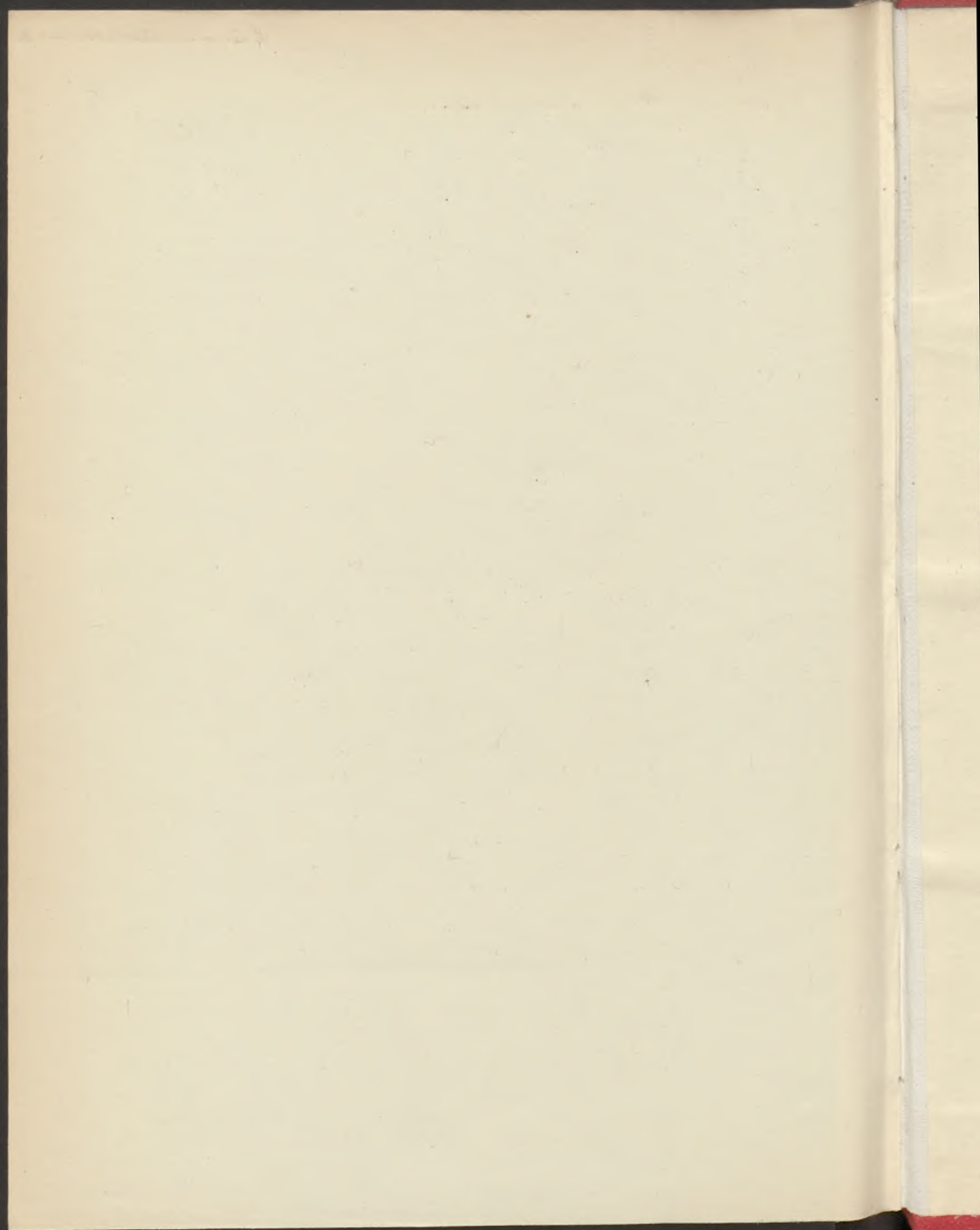
1. Verzeichnis der Werke der Hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhundert. Bd. VI. Hofstede de Groot, Rembrandt. Esslingen et Paris, 1915.

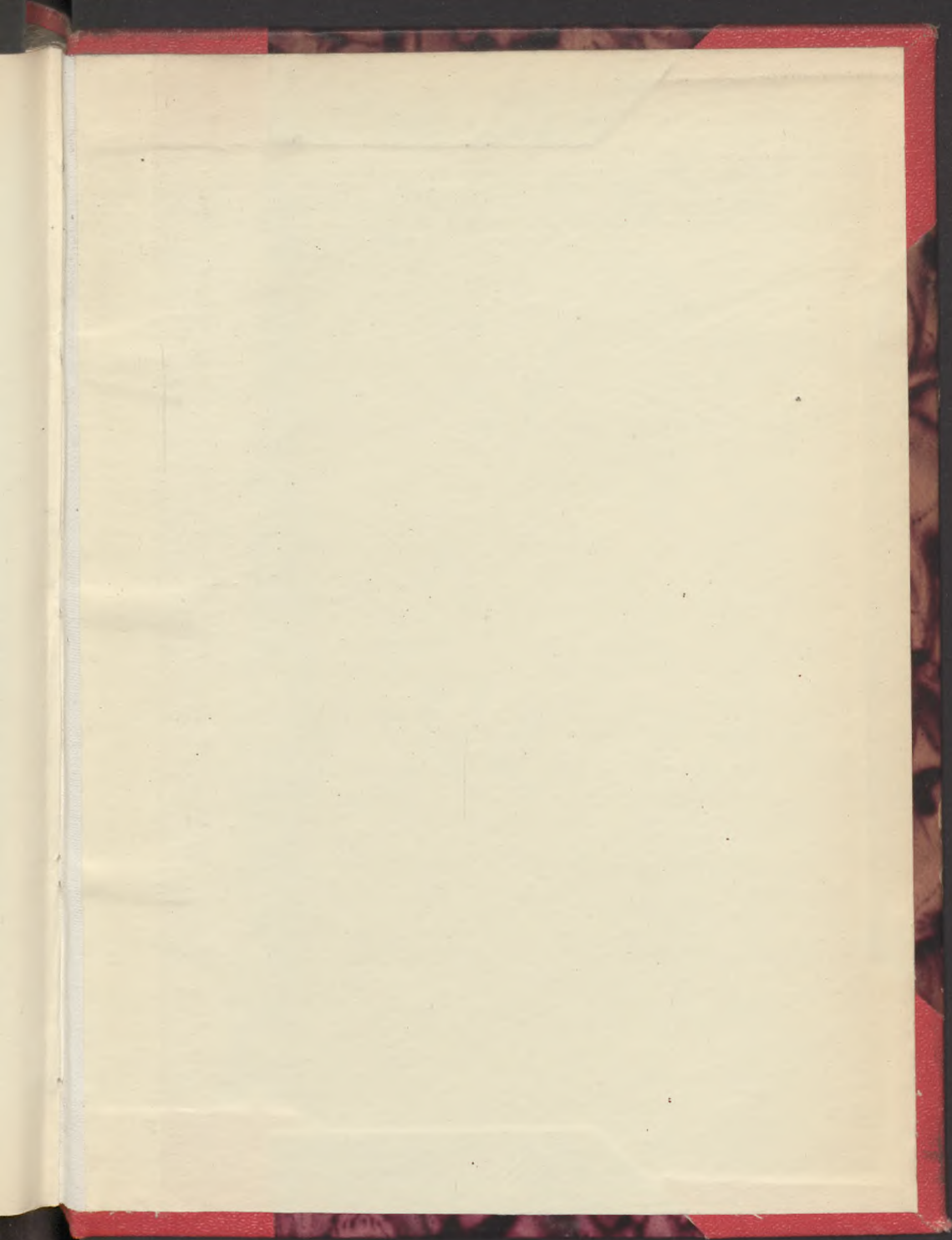
TABLE DES MATIÈRES

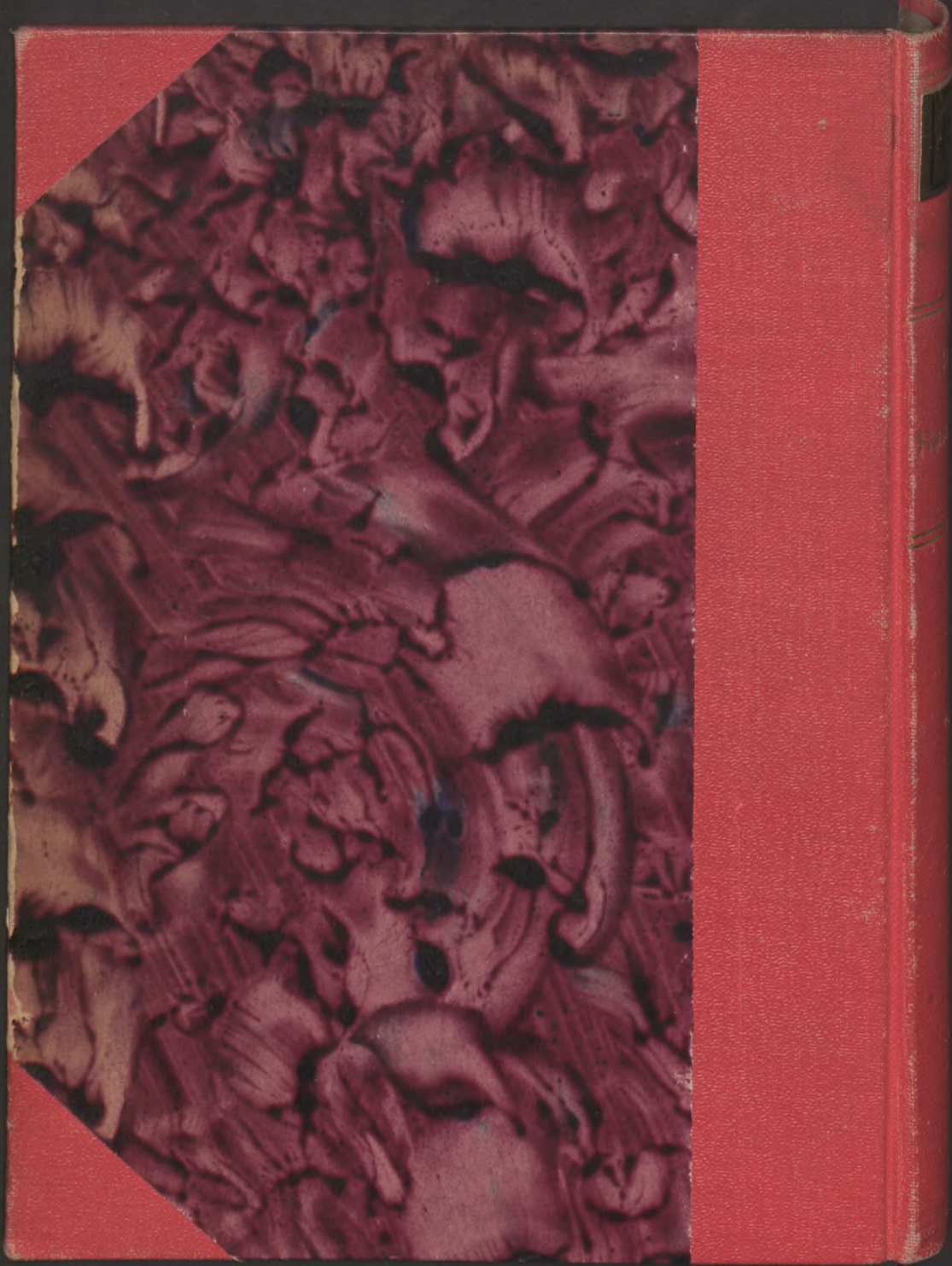
	Pages.
I. L'Apprenti.....	3
II. Amsterdam.....	19
III. La Maison de la Joden Breestraat.....	43
IV. La Débâcle.....	71
V. Génie et Solitude.....	119
VI. La Justice des Siècles.....	165
Tableaux perdus de Rembrandt.....	195
Bibliographie.....	215
Notes.....	219











172432

HEVESTY

Rembrandt

N. M.