

REMBRANDT

Jan Blanc



CITADELLES
& MAZENOD



Chacun des anciens maîtres a son royaume, son apanage, – qu’il est souvent contraint de partager avec des rivaux illustres. Raphaël a la forme, Rubens et Véronèse la couleur, Rubens et Michel-Ange l’imagination du dessin. Une portion de l’empire restait, où Rembrandt seul avait fait quelques excursions, – le drame, – le drame naturel et vivant, le drame terrible et mélancolique, exprimé souvent par la couleur, mais toujours par le geste.

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*

Quelques années après sa mort, Rembrandt van Rijn (1606-1669) fut accusé par l’avocat et dramaturge néerlandais Andries Pels d’avoir été «le premier hérétique de l’art de peinture». Il met notamment en cause la manière insuffisamment idéalisée dont le peintre a représenté les corps féminins, mais aussi le mépris que Rembrandt affichait, selon Pels, à l’égard des modèles antiques et des grands maîtres de la peinture européenne.

Cette attaque, d’une rare violence – au xvii^e siècle, l’hérésie pouvait encore conduire à l’excommunication, à l’exil ou à la prison –, a souvent été attribuée aux goûts conservateurs de Pels et à son attachement au modèle du théâtre classique français. À rebours de cette approche, cet ouvrage propose de prendre au sérieux les propos de Pels, en les rapportant aux choix de Rembrandt, qui, durant sa vie et sa carrière, n’a jamais cessé d’affirmer sa singularité vis-à-vis de ses maîtres et de ses contemporains.

Cette singularité biographique et artistique est envisagée dans cet ouvrage à travers la notion d’*originalité* qui, depuis l’Antiquité et, *a fortiori*, à partir de la Renaissance et des prémisses de ce qui constituera, au xvii^e siècle, la Querelle des Anciens et des Modernes, devient l’un des enjeux centraux de la critique poétique, rhétorique et artistique. En se présentant comme un peintre et un graveur original, qui fait valoir la primauté de ses choix artistiques, l’authenticité de ses œuvres et le caractère inimitable – et donc sans cesse imité – de sa manière, Rembrandt jette ainsi les bases d’une nouvelle conception de la peinture, où la critique des règles de l’art et les enjeux associés à la visibilité du génie se heurtent de façon volontairement polémique aux principes de l’imitation.

Autoportrait aux deux cercles

Vers 1665-1668

Huile sur toile, 114,3 x 94 cm

Londres, Kenwood House

Sommaire

Introduction

Partie 1

L'angoisse de l'influence (1606–1625)

L'ascension d'un transclasse :

l'éducation de Rembrandt van Rijn (1606-1621)

Le benjamin (1606-1615)

L'école latine (1613-1620)

L'université (1620-1622)

Aux confins de l'imitation : dans l'atelier

de Jacob van Swanenburg (1622–1625)

Le « bon peintre M. Jacob Isaacsz. van Swanenburg »

Le premier maître de Rembrandt

Dans l'atelier et au-delà

Les horizons de l'émulation :

la rencontre de Pieter Lastman (1625)

La connaissance des sources

Le sens de l'histoire

La poésie de la peinture

Partie 2

La naissance d'un auteur (1625–1639)

Le « meunier imberbe » devenu maître :

les débuts professionnels à Leyde (1625-1631)

Industria : les ambitions d'un jeune maître

Affectuum vivacitate : la peinture des actions et des passions

Judicio : l'intelligence des sujets

Signé Rembrandt : au service de Hendrick Uylenburgh

(1631–1635)

Peindre et faire peindre : la « célèbre académie » de Uylenburgh

Faire le peintre : l'artiste par lui-même

Comblent les attentes : la politique de la peinture

La fabrique d'une autorité : les deux premiers ateliers

de Rembrandt à Amsterdam (1635–1639)

Disciplina, ou l'art de l'affiliation

Æmulatio, ou l'art de la désaffiliation

A(u)ctor, ou l'art de l'individualité

Partie 3

La destruction créatrice (1639–1669)

Le rapport de forces : le grand atelier de la Sint Antoniesbreestraat

Fascination : le célèbre Rembrandt

Disputes : le goût des changements

Joutes : le duel artistique

« Un peintre assez universel » : l'art poétique de Rembrandt

Le naturel contre la nature

Une beauté contre une autre

L'art du spectateur

Un « moderne en liberté » :

le dernier atelier de Rembrandt (1656-1669)

L'art de la marge

La manière forte

Le retour moderne aux Anciens

Conclusion

Annexes

Chronologie sommaire

L'inventaire de la collection de Rembrandt en 1656

Bibliographie

Index

Titus écrivant à un pupitre

Détail

1655

Huile sur toile, 77 x 63 cm

Rotterdam, Museum Boijmans

van Beuningen





Autoportrait
Vers 1628
Huile sur bois, 22,6 x 18,7 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

**La Compagnie du capitaine
Frans Banning Cocq
et du lieutenant Willem
van Ruytenburg,
dite La Ronde de nuit**
1642
Huile sur toile, 379,5 x 453,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum,
prêt permanent de la ville
d'Amsterdam

Le génie incompris

Ces critiques ont aujourd'hui de quoi surprendre. Rembrandt n'est-il pas considéré comme l'un des peintres et des graveurs les plus importants de l'histoire de l'art ? Pour un grand nombre d'artistes contemporains, il apparaît comme une référence absolue. C'est devant l'*Autoportrait aux deux cercles* que la peintre britannique Jenny Saville explique avoir appris à « peindre un nez », à « faire de la lumière réfléchie », « l'utilisation de l'empâtement » et « de la contradiction dans les images », grâce à quoi il lui a été possible de créer « une sorte de poétique dans la peinture ». Pour elle, Rembrandt est le parangon du peintre authentiquement moderne, à l'égal de Diego Velázquez, de Francis Bacon ou de Mark Rothko.

Cette idéalisation de Rembrandt est ancienne. Depuis le XIX^e siècle, il est le génie par excellence, le premier des « chefs de l'école romantique », au



**Portrait d'un homme
se levant d'une chaise**

1633
Huile sur toile, 124 x 99 cm
Cincinnati (Ohio),
The Taft Museum

**Portrait féminin
(probablement Maria Trip)**

Vers 1639
Huile sur bois, 107 x 82 cm
Amsterdam, Rijksmuseum,
prêt de la fondation
Familie Van Weede



point qu'Eugène Delacroix semble gêné de le préférer à Raphaël d'Urbin : « J'écris ce blasphème propre à faire dresser les cheveux de tous les hommes d'écoles, sans prendre décidément parti ». Rembrandt est le peintre des peintres, que de nombreux artistes, comme sir Joshua Reynolds, cherchent à imiter, dans sa manière comme dans ses autoportraits. Il est aussi le peintre-poète, le peintre chrétien, quand il n'est pas présenté comme le modèle du peintre

authentiquement hollandais. Au moment où la Belgique et les Pays-Bas modernes accèdent définitivement à l'indépendance politique, après la ratification du traité de Londres (19 avril 1839), Peter Paul Rubens et Rembrandt deviennent les héros respectifs des deux États. « D'hérétique de l'art, Rembrandt » devient « héros de la nation », sans doute parce que, dès le début du XVIII^e siècle, son art avait déjà été assimilé au « génie » de son pays : « Parce qu'avec le lait



[de sa nourrice], il avait sucé le goût de son pays, qu'il avait été élevé dans une vue continuelle d'un naturel pesant, [...] ses productions se tournèrent du côté de son habitude.» Ayant ainsi contracté ce que le chevalier de Jaucourt appelle le «vice du terroir», Rembrandt est, pour les Néerlandais, le seul maître universel qu'ait connu leur jeune patrie : « Personne ne se mettra dans la tête de dire de Rembrandt qu'il est notre Titien : Rembrandt est Rembrandt et personne d'autre. »

La fortune critique de Rembrandt apparaît ainsi comme un paradoxe. Comment expliquer le prestige unanime dont il a joui dès le milieu du XVIII^e siècle, tout en tenant compte des nombreuses critiques dont il a fait l'objet, de son vivant et plusieurs décennies après sa mort ? Pour résoudre ce paradoxe, les historiens de l'art ont souvent sauvé les apparences, en reprochant aux accusateurs du peintre d'avoir été incapables de reconnaître sa grandeur, aveuglés



par le «classicisme» de leurs idées et leur admiration aveugle des modèles antiques et des grands maîtres. Cette explication ne résiste pourtant pas à l'analyse. D'une part, elle fait l'économie de la reconnaissance dont a très tôt joui le peintre. Quelques-uns de ces éloges ont été rappelés en ouverture de cette introduction, et ont conduit certains historiens de l'art à se demander si Rembrandt n'avait pas été plus conformiste qu'on ne l'avait dit jusque-là. D'autre part, elle fait comme si le peintre hollandais avait été une victime consentante de ses accusateurs – comme s'il n'était en rien responsable des jugements portés sur sa vie et son œuvre.

Un bon exemple de cette ambivalence est la relation que Rembrandt a nouée avec Gerard de Laïresse. Originaire de Liège, ce dernier s'installe à Amsterdam en 1664, où il bénéficie des réseaux du marchand Gerrit Uylenburgh, devenant en quelques années l'un des peintres d'histoire les plus demandés de la ville. C'est la raison pour laquelle, sans doute, Rembrandt est sollicité pour peindre son portrait. Il s'agit du seul portrait de Laïresse que nous connaissons, en tenant compte de l'autportrait que l'artiste peint probablement pour le grand-duc de Toscane, Cosme III de Médicis. Laïresse souffrait d'une syphilis congénitale qui défigurait tant ses traits – son nez

Mendiant
(autoportrait ?)
1630
Eau-forte, 11,6 x 7 cm
Collection particulière

Femme urinant
1631
Eau-forte, 8 x 6,3 cm
Brunswick, Herzog Anton
Ulrich-Museum



Adam et Ève
(le Pêché originel)
1638
Eau-forte, 16,3 x 11,7 cm
Amsterdam, Rijksmuseum



avait perdu une grande partie de son arête – que, si l'on en croit Houbraken, la première fois qu'il fit son entrée dans l'atelier de Uylenburgh, les peintres présents « restèrent cois, à le regarder avec horreur ». Contrairement à Lairesse, dont l'autoportrait florentin est fortement idéalisé, Rembrandt ne ménage pas le visage de son confrère. Sa peau apparaît grêlée, ses yeux globuleux, sa bouche lippue et son nez décharné. Quand, frappé de cécité, Lairesse renoncera à la peinture pour se consacrer à l'écriture de plusieurs traités de peinture, il ne manquera pas d'exprimer sa vive hostilité vis-à-vis de l'art de Rembrandt. Il juge la manière de son confrère trop proche de la nature ordinaire et, on l'a dit, contraire aux règles communes de l'art. Pourtant, sans rancune à l'égard du portraitiste sévère et du peintre insoumis, Lairesse reconnaît, quarante ans après la mort du peintre, que Rembrandt « était en mesure de faire tout ce que l'art et le pinceau permettaient de réaliser, ayant surpassé tous les plus célèbres de son temps, jusqu'à aujourd'hui ».

**Modèle féminin
posant en Suzanne**

Vers 1647
Pierre noire et craie blanche,
20,4 x 16,4 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett

Suzanne et les vieillards

1647
Huile sur bois, 76,6 x 92,7 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Gemäldegalerie

Page de droite

Suzanne et les vieillards

Détail
1636
Huile sur bois, 47,4 x 38,6 cm
La Haye, Mauritshuis



L'auteur

Jan Blanc est professeur d'histoire de l'art de la période moderne à l'université de Genève. Depuis 2015, il exerce les fonctions de doyen de la faculté des lettres de cette même université, tout en poursuivant ses activités d'enseignant et de chercheur. Ses recherches portent essentiellement sur l'art français, flamand et hollandais du XVII^e siècle ainsi que sur les arts britanniques du XVIII^e siècle. Il est notamment l'auteur de *Stilleven : peindre les choses au XVII^e siècle* (Éditions 1:1), *Le Siècle d'or hollandais* et *L'Art des anciens Pays-Bas* (Citadelles & Mazenod, 2019, 2021), des *Écrits de Sir Joshua Reynolds* (Brepols, 2016), *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten* (Peter Lang, 2008) et *Dans l'atelier de Rembrandt. Le maître et ses élèves* (La Martinière, 2006).



Ci-dessus
Autoportrait la bouche ouverte
1630
Eau-forte et pointe sèche
5,2 x 4,7 cm
Oxford, Ashmolean Museum

Ci-contre à droite
Femme se baignant
Détail
1654
Huile sur toile, 61,8 x 47 cm
Londres, The National Gallery

Première de couverture
Autoportrait accoudé à une fenêtre
Détail
1640
Huile sur toile
91 x 75 cm
Londres, The National Gallery

Quatrième de couverture
Paysage au pont de pierre
Détail
Vers 1638
Huile sur bois, 29,5 x 42,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

COLLECTION « LES PHARES »

Un livre de 432 pages,
env. 340 illustrations couleur
Relié sous jaquette et coffret illustrés
32,5 x 27,5 cm

ISBN : 978 2 85088 934 9
Hachette : 7724 512
Parution : office 533, 13 septembre 2023



9 782850 889349



