

Mémoire de Master 1  
UFR III  
Sociétés, Art, Religions des mondes modernes et contemporains  
Spécialité Histoire de l'Art  
Parcours Histoire de l'Art Moderne et Contemporain

# **La construction des *vies* de Rembrandt Entre écrits et images**

**VOLUME I : Textes**

**Christian Colomba**

Sous la Direction de Mme Fabienne Sartre, Maître de conférence en Histoire de l'Art Moderne

Université Paul-Valéry  
Montpellier III  
Session juin 2015

# AVANT PROPOS

Enseignant dans le premier degré, Directeur d'école, j'ai eu la chance d'obtenir un congé-formation pour l'année scolaire afin de suivre les enseignements de ce master.

Avec franchise, je me dois de reconnaître que ma volonté de prendre un peu de distance durant une année avec mon milieu professionnel était plus important que mon intérêt pour... l'Histoire de l'Art.

Eloigné depuis bientôt trente ans du milieu universitaire, je découvris avec une certaine surprise et une grande appréhension que je ne devrais pas, au cours de l'année, me contenter d'assister à de merveilleux cours magistraux dispensés par d'éminents professeurs, mais que je devrais revêtir les habits " d'apprenti-chercheur" en produisant un mémoire de recherche.

Je m'aperçus que la plupart de mes très jeunes camarades étudiants avaient déjà une idée de leur sujet de recherche...Pas moi, évidemment. Il fallait donc que j'en trouve un au plus tôt.

C'est lors d'un cours délivré par Mme Sartre sur l'image de l'artiste que l'idée d'un sujet émergea.

Des chercheurs du XXème siècle avaient mis en évidence, dans les écrits sur les artistes, de l'Antiquité à la Révolution Française, la présence de stéréotypes, de récits récurrents qui contribuèrent à la reconnaissance d'un statut particulier, d'un caractère-type de l'artiste dans notre société.

Fortement intéressé par le cinéma, je me demandais, dès lors, si ces stéréotypes présents dans les premiers écrits se retrouveraient dans les biographies filmées. Mme Sartre accepta de bien vouloir diriger mes recherches... Il fallait que je me concentre alors sur un artiste, de l'époque moderne, qui avait suscité de nombreux écrits de son vivant et postérieurement, jusqu'à intéresser, par sa vie et son oeuvre, le septième art. Une rapide recherche fit apparaître que c'est la vie de Rembrandt qui avait connu le plus d'adaptation cinématographique.

Mon premier travail a été d'approfondir mes connaissances et de rendre compte des

travaux des chercheurs sur la psychologie et le comportement des artistes.

Ensuite, après quelques lectures indispensables sur la biographie générale de Rembrandt et sur la Hollande du XVIIème siècle, je me concentrai sur les écrits concernant le peintre hollandais. Je découvris ainsi avec bonheur les magnifiques possibilités que m'offrait internet pour l'accès à des textes du XVIIème ou XVIIIème siècle.

Malheureusement, la barrière de la langue fût rapidement une limite. Si les écrits de De Piles, Dezallier d'Argenville ou Descamp m'étaient accessibles...ceux de Baldinucci, Houbraken ou Sandrart l'étaient beaucoup moins.

Pour les textes qui n'étaient pas écrits en français ou n'étaient pas traduits, j'étais obligé de me contenter des extraits reproduits dans les différentes biographies.

Concernant les écrits du XIXème et du XXème siècle, une autre difficulté était de faire un choix dans la masse énorme des documents parus sur l'artiste. Je décidai de me concentrer sur les textes en français qui me paraissaient revenir le plus régulièrement dans les bibliographies de la grande majorité des ouvrages.

Pour la dernière partie de mon sujet, sur les biographies filmées de l'artiste, j'ai pu trouver de nombreux travaux sur les liens entre peinture et cinéma et j'ai pu visionner la plupart des films en DVD ou sur internet ( La limite de la langue- avec des traductions improbables- étant toujours encore présente).

J'ai bien conscience que mon projet de recherche dépasse les bornes chronologiques de l'époque moderne, mais je trouvais intéressant de voir dans quelle mesure les stéréotypes mis en avant dans les écrits plus anciens pouvaient se retrouver dans les images animées du XXème siècle.

# Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Fabienne Sartre, ma directrice des recherches, Maître de conférence en Histoire de l'Art Moderne pour ses indispensables conseils méthodologiques ainsi que pour les nombreuses pistes de réflexion évoquées.

Je voudrais remercier également M. le Directeur Académique des Services de l'Education Nationale du Gard pour m'avoir accordé un congé afin de bénéficier de la formation de Master en Histoire de l'Art.

Je voudrais terminer en remerciant ma compagne et mes enfants pour m'avoir permis de retrouver, pour une année, le chemin de l'Université et du magnifique silence de ses bibliothèques.

## Table des matières

AVANT PROPOS.....	2
Remerciements.....	4
Introduction.....	7
Partie I: L'écriture des vies d'artistes au XVIIème et XVIIIème siècle.....	11
Introduction.....	11
Chapitre 1: Les premières vies d'artistes.....	11
1.1 Les vies d'artistes à la Renaissance.....	11
1.2 Des motifs récurrents .....	13
1.3 Des représentations de " l'artiste-type" .....	15
1.3.1 Le contexte historique.....	16
1.3.2 Les caractéristiques de "l'artiste-type".....	16
Chapitre 2: Les premières Vies de Rembrandt.....	22
2.1 Importance de l'anecdote au XVIIème siècle.....	22
2.1.1 En Hollande et en Allemagne.....	22
2.1.2 En France.....	25
2.1.3 En Italie.....	26
2.2 Les Vies de Rembrandt au XVIIIème siècle.....	27
2.2.1 En Hollande.....	27
2.2.2 En France.....	30
Conclusion.....	33
Partie II: Les Vies de Rembrandt au XIXème et XXème siècle.....	35
Introduction.....	35
Chapitre 1 : Une scientificité croissante au XIXème siècle.....	35
1.1 Le contexte artistique.....	35
1.2 L'exploitation des archives.....	36
1.2.1 En Hollande : Rembrandt, un héros national ? .....	36
1.2.2 En Allemagne: Déclin de l'anecdote.....	38
1.2.3 En France: La réhabilitation hollandaise.....	39
1.3 Le temps des biographies-monuments.....	40

1.3.1 En Hollande.....	40
1.3.2 En France.....	41
Conclusion.....	41
Chapitre 2 : Une science au service de l'écriture des monographies de Rembrandt.....	42
2.1 Dans la première moitié du XXème siècle .....	42
2.1.1 Rembrandt, l'artiste .....	42
2.1.2 Rembrandt, l'homme.....	43
2.2 Dans la deuxième moitié du XXème siècle.....	43
2.2.1 Des recherches analytiques.....	43
2.2.2 Un retour de la biographie.....	44
2.2.3 Dans " Les yeux de Rembrandt ".....	45
Partie III: Les vies de Rembrandt en images.....	50
Chapitre 1: Rembrandt par Rembrandt: Les autoportraits.....	50
1.1 Des autoportraits en grands nombres .....	50
1.2 Les vies de Rembrandt dans ses autoportraits.....	53
Conclusion.....	57
Chapitre 2 : Les vies de Rembrandt au cinéma.....	57
2.1 L'importance des vies romancées et des anecdotes.....	58
2.1.1 Dans une adaptation anglaise.....	58
2.1.2 Dans une adaptation européenne.....	62
2.2 Des adaptations plus personnelles.....	64
2.2.1 La version de Jos Stelling.....	64
2.2.2 La version de Peter Greenaway.....	66
2.3 Un Rembrandt antisémite ?.....	68
2.3.1 La version de Hans Steinhoff.....	69
2.3.2 Rembrandt et les juifs.....	71
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE.....	79

# Introduction

Lorsqu'en 1885, Vincent Van Gogh voit *La Fiancée juive* (Vol 2.ill.1) pour la première fois, il dit à un ami "qu'il aurait volontiers donné dix ans de sa vie pour passer quinze jours devant le tableau, avec pour seule nourriture un quignon de pain".<sup>1</sup>

Ce tableau de Rembrandt admiré par son compatriote plus de deux cents ans après sa réalisation, est visible dans l'exposition qui, après un gros succès à la National Gallery à Londres à la fin de l'année 2014, se trouve maintenant au Rijksmuseum d'Amsterdam, jusqu'au 17 mai 2015. On peut aller y admirer une rétrospective unique sur les dernières œuvres de Rembrandt van Rijn.<sup>2</sup>

Bientôt trois cent cinquante ans après sa mort, en 1669, le peintre hollandais est toujours d'actualité. Un nombre incalculable de textes, documents, ouvrages, colloques, expositions ont été consacrés à cet artiste majeur.

Dans l'introduction au catalogue de l'exposition " Rembrandt et son entourage", Jan Blanc s'interroge:

" Qui était Rembrandt ? Un artiste bohème et marginal, replié dans le superbe isolement de son atelier, comme il a été décrit par les artistes romantiques et réalistes ? Un peintre typiquement batave, insensible aux beautés de l'antique et aux charmes de l'art italien, comme l'ont supposé les premiers historiens du Siècle d'or hollandais, à la fin du XIXème siècle ? Un homme aux mœurs légères qui, après la mort de sa femme, Saskia, a entretenu des relations coupables avec deux de ses servantes, GeertjeDircx et Hendrickje Stoffels ? Ou un précurseur de la modernité qui, par son goût pour une touche forte et

---

1 [http://www.lesechos.fr/14/11/2014/LesEchos/21814-407-ECH\\_rembbrandt--l-apotheose.htm](http://www.lesechos.fr/14/11/2014/LesEchos/21814-407-ECH_rembbrandt--l-apotheose.htm)

2 *Rembrandt, the Late Works (Rembrandt: les années de plénitude)*, National Gallery, Londres, 15 octobre 2014 - 18 janvier 2015, Rijksmuseum, Amsterdam, 12 février-17 Mai 2015, Bikker Jonathan et J.M.Weber Gregor, 2014.

visible et son refus de toute idéalisation, a annoncé la peinture de Chaïm Soutine ( 1893-1943) ou Francis Bacon ( 1909-1992) ?" <sup>3</sup>

Après plusieurs siècles de recherche, des témoignages des contemporains jusqu'à l'exploitation scientifique des archives en passant par un travail toujours plus spécialisé sur les œuvres du peintre, les "visages de Rembrandt" sont toujours aussi multiples.

La première image de Rembrandt s'est constituée à travers les premières *vies* écrites après sa mort.

La *vie* d'une personne est le terme utilisé à partir du XIIème siècle pour raconter par écrit " l'histoire des actions de quelqu'un; de ce qui lui est arrivé..."<sup>4</sup>. Ce terme se retrouve dans de nombreux titres d'ouvrages c'est pourquoi il figurera ici toujours écrit sous une forme italique. Il faudra attendre le XVIIIème pour voir apparaître le mot " biographie".<sup>5</sup>

Des chercheurs au XXème siècle<sup>6</sup> ont travaillé sur les récits qui ont été faits dans les *vies* des peintres et des sculpteurs de l'Antiquité jusqu'à la Révolution Française.<sup>7</sup>

Dans ces travaux, ils mettent en évidence la présence de stéréotypes, de motifs récurrents qui vont se retrouver dans la majorité des textes étudiés. La récurrence de ces thèmes, souvent d'inspiration mythologique comme nous le verrons, aboutit à la construction d'une sorte d'image-type de l'artiste qui va se répandre parmi la population.

L'artiste est ainsi très souvent un être difficile à vivre, qui a un caractère très particulier, lunatique, nostalgique, coléreux, excentrique, dépensier ou avare, obsédé par son travail ou paresseux, lubrique, caractériel, instable...

Le but de ce travail sera donc de chercher à savoir dans quelle mesure on peut retrouver dans les textes consacrés à Rembrandt la présence des stéréotypes mis en évidence dans les travaux des chercheurs du XXème siècle.

Il sera intéressant également de se demander si des évolutions sont notables concernant cette présence depuis les premiers écrits du XVIIème siècle jusqu'aux représentations dans le

---

3 *Rembrandt et son entourage*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 7 février - 20 avril 2012, Palais Fesch, musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, 28 juin - 1er octobre 2014, dir Brugerolles Emmanuelle, 2012.

4 FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel des termes tant vieux que modernes (...)* [1690], Paris, France, éd 1702.

5 Le mot apparaît pour la première fois dans la 4ème édition du dictionnaire de l'Académie Française en 1762.

6 KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *L'image de l'artiste: Légende,mythe et magie*[1934], Paris, France, Éd. Rivages, 1987.

7 WITTKOWER, Rudolf et WITTKOWER, Margot, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, France, Macula, 1991.



cinéma de fiction au XXème siècle. Ici se trouve la justification du choix de Rembrandt comme sujet d'étude plus particulier: c'est un artiste sur lequel on a énormément écrit mais c'est surtout celui pour lequel on trouve le plus grand nombre de films de fiction réalisés.

Il faudra également chercher à savoir, à travers l'étude des écrits et des images sur l'artiste hollandais, dans quelle mesure l'apparition de l'histoire de l'Art comme véritable science va remettre en cause ces anecdotes récurrentes et modifier l'image de Rembrandt.

La première partie sera consacrée à l'étude de quelques exemples de *vies* écrites sur des artistes principalement à la Renaissance. Un intérêt plus particulier sera porté au travail de Giorgio Vasari (1511-1574) qui est considéré comme incontournable pour ce type d'écriture.

Il faudra étudier ensuite les travaux des chercheurs Ernst Kris (1900-1957) et Otto Kurtz (1908-1975) ainsi que ceux de Rudolf (1901-1971) et Margot (1902-1995) Wittkower.

Ces recherches nous permettront d'isoler des anecdotes qui se retrouvent dans de nombreuses *vies* d'artistes et de clarifier la notion d'artiste-type.

Après ce premier travail sur l'artiste en général, nous en arriverons plus particulièrement au cas "Rembrandt". A travers l'étude des textes écrits à son sujet par ses contemporains puis par des auteurs jusqu'au XVIIIème siècle, nous vérifierons si les motifs récurrents mis en évidence par les chercheurs du XXème siècle sont bien présents et sous quelles formes.

Le sujet nous obligera à avoir une vision " européenne" puisque, pour le XVIIème siècle nous étudierons les textes de deux hollandais, Jan Orler( 1570-1646) et Samuel van Hoogstraten (1627-1678), d'un allemand, Joachim Von Sandrart ( 1606-1688), d'un français, André Felibien (1619-1695) et d'un italien, Filippo Baldinucci ( 1624-1697).

Pour le siècle suivant, le hollandais Arnold Houbraken (1660-1719) et les français Roger de Piles ( 1635-1709), Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765), Edme-François Gersaint(1694-1750) et Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) seront les auteurs dont nous découvrirons les écrits concernant le peintre hollandais.

Pour cette période là, l'anecdote est encore très importante dans le récit des *vies* de Rembrandt.

La deuxième partie, en poursuivant de façon chronologique, sera consacrée tout d'abord aux écrits du XIXème siècle. Nous constaterons ainsi que le contexte artistique de l'époque

puis un recours plus systématique aux archives amèneront des écritures qui vont délaissier le côté anecdotique des premières *vies*. Ce sera le cas, notamment, dans le travail de l'allemand Eduard Kollof (1811-1879).

D'autres textes auront, nous le verrons une volonté de faire de Rembrandt un véritable héros national, chez le hollandais Pieter Scheltema (1812-1885), ou de contribuer à sa réhabilitation chez le français Thoré-Bürger ( 1807-1869).

La volonté toujours plus grande d'un recours aux archives, l'intérêt pour les œuvres mais aussi pour la vie de l'homme, aboutiront à l'écriture de biographies-monuments comme celles de Carel Vosmaer (1826-1888) en Allemagne ou Emile Michel (1828-1909) en France.

Le XXème siècle, dans sa première moitié, verra l'affirmation de l'histoire de l'art en tant que science, indispensable à l'écriture sérieuse des monographies sur Rembrandt.

Nous verrons que si certains s'intéressent davantage à l'artiste et à ses œuvres, comme Hofstede De Groot (1863-1930), Wilhelm Bode (1845-1929) et Abraham Bredius (1855-1946); d'autres reviennent à un certain intérêt pour l'anecdote et la vie privée de l'homme comme Jan Veth (1864-1925) ou Frederik Schmidt-Deneger (1881-1941).

Si la deuxième moitié du XXème siècle sera dominée par le travail du Rembrandt Research Project<sup>8</sup>, on pourra noter un certain retour à la biographie monumentale regroupant un travail exhaustif sur l'oeuvre et la vie du peintre avec les travaux de Christopher White (1930- ), Gary Schwartz (1940- ) et Simon Schamma (1945- ).

Les deux premières parties étant consacrées aux écrits, la dernière prendra en compte les images.

Tout d'abord des images sous la forme de tableaux...car l'on peut considérer que la première personne, dans l'histoire, qui a parlé de Rembrandt est bien le peintre lui-même qui, à travers ses nombreux autoportraits, a contribué à la construction de son image. Nous étudierons les relations que l'on peut trouver entre ces autoportraits et la vie de son auteur. Nous soulignerons la présence éventuelle de stéréotypes dans ces représentations.

Enfin nous parlerons des images sous la forme animée des films de fiction. A travers l'étude des cinq longs métrages consacrés à la vie de l'artiste hollandais, nous rechercherons la présence des anecdotes, motifs récurrents qui se trouvaient déjà dans les écrits des XVII et XVIIIème siècles.

---

8 Rembrandt Research Project est un groupe rassemblant les plus grands spécialistes, qui depuis 1968 , consacre ses recherches aux problèmes de l'attribution des œuvres à Rembrandt .

# Partie I: L'écriture des *vies* d'artistes au XVIIème et XVIIIème siècle

## Introduction

Dans cette première partie, nous rappellerons dans un premier chapitre comment sont apparues les premières *vies* d'artistes à la Renaissance avec un texte fondateur pour le genre: Les "Vite" de Vasari<sup>9</sup>. Nous verrons ensuite que des stéréotypes, motifs récurrents ont été mis en évidence dans la plupart des premières *vies* d'artistes<sup>10</sup>. L'accumulation des anecdotes finira par construire dans l'imaginaire commun une sorte "d'artiste-type" avec des traits de caractère, des comportements bien distinctifs<sup>11</sup>.

Dans un second chapitre, nous étudierons ce qui a été écrit sur Rembrandt par ses contemporains puis après sa mort et jusqu'à la fin du XVIIIème siècle. Nous verrons ainsi dans quelle mesure les stéréotypes décrits par Kris et Kurz sont présents dans les premières *vies* consacrées à l'artiste hollandais.

## Chapitre 1: Les premières *vies* d'artistes

### 1.1 Les *vies* d'artistes à la Renaissance

L'artiste a toujours eu un pouvoir de fascination, d'enchantement. Depuis quand écrit-on sur lui et de quelle manière ?

---

9 VASARI, Giorgio, *Le vite de'più eccelenti pittori, scultori ed architettori*[1550], Florence, Italie, Gaetano Milanesi, 1568.

10 KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *L'image de l'artiste: Légende, mythe et magie*[1934], Paris, France, Éd. Rivages, 1987.

11 WITTKOWER, Rudolf et WITTKOWER, Margot, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, France, Macula, 1991.

Si, dès le IV<sup>ème</sup> siècle avant JC, en Grèce, apparaissent les premières signatures d'œuvres et les premières discussions théoriques autour de l'art, les plus anciennes traces de récits de vies de peintres ou de sculpteurs remontent à 340 avt JC avec Duris de Samos. On peut y noter déjà l'importance accordée à l'anecdote et la présence de traits caractéristiques dont nous reparlerons souvent dans ce dossier.

Cet intérêt pour le travail de peinture et de sculpture, cette reconnaissance d'une sorte de statut de l'artiste, va disparaître durant tout le Moyen-Age. Tant que ce désintérêt va perdurer, les écrits sur les artistes seront presque inexistantes.

Au XV<sup>ème</sup> siècle, l'idée de l'importance de l'individu, l'émergence d'une certaine "classe moyenne", les changements de rapports entre artistes et commanditaires, vont contribuer à la construction d'un véritable statut de l'artiste.

Des artisans vont écrire sur leur pratique, affirmer l'aspect intellectuel et plus seulement manuel de leur travail: le peintre Cennino Cennini (1370-1440) écrit un important traité de techniques picturales, le *Livre de l'art*; Brunelleschi (1377-1446) va vouloir son indépendance par rapport à la guilde où chaque artisan était obligé d'être affilié; Lorenzo Ghiberti (1378-1455), peintre, sculpteur, architecte, écrira des commentaires, sorte d'ébauche de traité sur l'Art; Lorenzo Battista Alberti (1404-1472) écrira des ouvrages sur les arts figuratifs et l'architecture qui sont considérés comme les premiers traités des Temps modernes.<sup>12</sup>

C'est dans ce contexte marqué par une évolution du regard sur l'œuvre qui tend à être assimilé à une œuvre d'art et non plus à un bel ouvrage artisan que vont paraître, en Toscane, les *Vies* de Vasari, entre 1550 et 1568.

Vasari, peintre, architecte propose le récit d'une histoire de l'art en Toscane, à travers le portrait des plus célèbres peintres de son époque. Il réalise un travail vraiment important dans lequel il veut expliquer, ordonner la vie humaine à travers la création artistique. Pour chaque artiste, on trouve une réflexion théorique, des faits réels ou imaginaires, des anecdotes, des jugements, des interprétations, des informations sur le tempérament de l'artiste. Il offre une image fondamentale de l'artiste. Pour lui, la création artistique permet de comprendre l'humanité. Il va présenter l'œuvre comme étant inscrite dans l'histoire.

Ce travail de Vasari est fondamental car il donne un schéma d'écriture des *vies* d'artistes qui sera repris quasiment à l'identique dans les écrits au XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle. On y

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 30-32.

trouve ainsi toujours des informations sur les origines de l'artiste, sa jeunesse, sa formation, une description de sa personnalité et une liste de ses œuvres.

En 1568, dans la dernière édition, on comptera 153 *vies* d'artistes accompagnées des descriptions de quelques œuvres. Les nombreuses anecdotes que l'on trouve dans cet ouvrage vont participer de la construction d'un véritable mythe autour de l'artiste.

C'est ce que nous allons voir avec les travaux de deux chercheurs du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont travaillé sur ces écrits concernant les artistes de l'Antiquité à la Renaissance.

## 1.2 Des motifs récurrents

Nous nous appuyons ici exclusivement sur le travail réalisé par Ernst Kris, historien d'Art et psychanalyste et Otto Kurz, historien. Dans leur livre <sup>13</sup>, ils ont étudié l'attitude de la société vis à vis des artistes à travers le jugement des contemporains. Ils montrent que la plupart des anecdotes employées dans les *vies* d'artistes prennent leur source dans les mythes, les légendes. Ils démontrent dans cet ouvrage que la légende de l'artiste est à relier à certains traits invariants du psychisme humain mis en évidence par la psychanalyse. Ils ne cherchent pas à vérifier la réalité de l'anecdote racontée mais soulignent et mettent en évidence la récurrence de certaines anecdotes.

Quels sont ces principaux motifs que l'on retrouve dans un très grand nombre d'écrits et que Kris et Kurz énumèrent en trouvant, pour chacun, de nombreux exemples au travers des différentes *vies* d'artistes ?

-L'importance de l'enfance :

Tout événement y est décisif pour l'évolution ultérieure. Les événements racontés sont des signes prémonitoires de sa vie future. Il ne pourra pas y échapper. L'idée de prédestination est très présente.

-Le caractère autodidacte de l'artiste :

La plupart du temps, le talent est déjà présent avant toute forme d'apprentissage. Il est précoce et demeure inexpliqué.

-La découverte du talent :

Très souvent, l'artiste va être découvert, par hasard, par un maître qui le prendra sous son

---

13 KRIS, Ernst , KURZ, Otto , *L'image de l'artiste:Légende , mythe et magie* [1934], Rivages, Paris, 1987.

aille. Le statut social de l'artiste s'en trouvera brusquement changé.

-L'artiste a des capacités divines:

Il arrive souvent à terminer un travail important grâce à l'aide de Dieu.

-L'artiste est un magicien:

Il peint plus vrai que nature. De nombreuses anecdotes existent. Kris et Kurz nous font part de la plus célèbre d'entre elles:

" Elle se trouve dans Pline (XXV,65) ... Des raisins peints par Zeuxis furent picorés par des hirondelles. Parrhasios demanda à Zeuxis de l'accompagner dans son atelier car il souhaitait lui prouver que lui aussi était capable d'une telle réussite. Une fois chez Parrhasios , Zeuxis le pria de tirer le rideau qui cachait sa toile, mais le rideau était peint."<sup>14</sup>

A la Renaissance, l'artiste ne devra plus se contenter d'imiter la nature, il devra la sublimer pour devenir l'égal de Dieu.

-La rapidité d'exécution:

Elle étonne toujours le public. L'artiste crée avec facilité et grande rapidité comme s'il subissait l'influence ou bénéficiait de l'assistance de puissances divines. La vitesse d'exécution se couple souvent avec une virtuosité extrême: Giotto prouve sa maîtrise en dessinant un cercle parfait avec son doigt. Cette anecdote sera reprise pour Beccafumi, Dürer et Wu Tao-Tzu.

-L'art de la répartie facile:

L'artiste ne se contente pas de créer rapidement et facilement. C'est aussi un personnage brillant intellectuellement, capable de mots d'esprits. De nombreuses anecdotes attestent d'une maîtrise des situations et d'une supériorité qui sont les caractéristiques d'hommes hors du commun.

-La supériorité de l'artiste face aux critiques:

L'artiste se fait ironique. Mais également la supériorité de l'artiste face aux commanditaires: L'artiste se montre rusé. Le stéréotype du client pingre est récurrent mais on trouve également de nombreux exemples d'artistes caractérisés par leur grande avarice.

---

<sup>14</sup> *ibid*, p. 97.

-L'artiste et la sexualité:

L' idée récurrente apparaît d'un parallèle entre la création artistique et l'activité sexuelle de l'artiste. La très belle femme qu'un peintre représente est forcément sa maîtresse. Dans l'imagination populaire une grande liberté sexuelle est accordée aux artistes.

-Les rivalités entre artistes:

L'artiste est un être de passion qui ne supporte pas la compétition (Michel-Ange détruit les tableaux de Dürer ...). De nombreux motifs reprennent l'idée d'une confrontation maître/disciple...qui se termine souvent mal pour le second ( Dédale aurait tué Talos, un bâtisseur de cathédrale aurait éliminé un élève qui l'a surpassé...).

-L'artiste coupé du monde:

Il est complètement absorbé par sa création, pris par son art . Il est coupé de toutes considérations extérieures.

On voit, à travers le travail de Kris et Kurz, que tous ces motifs sont récurrents et se retrouvent dans de nombreuses *vies* d'artistes écrites de l'Antiquité à la Renaissance. L'anecdote est une figure primordiale de ces écrits sur les artistes, elle en est la cellule primitive, elle exploite le royaume des mythes et tend à construire ainsi l'image de l'artiste comme un être vraiment à part.

Nous allons nous intéresser maintenant à ces traits caractéristiques particuliers constitutifs de la personnalité supposée des grands créateurs.

### **1.3 Des représentations de " l'artiste-type"**

Quand on évoque la vie d'un artiste, ce qui est communément admis dans le grand public , c'est qu'il a l'image d'un être centré sur lui-même, atteint de névrose, ayant un caractère particulier, manquant de stabilité, faisant preuve de difficulté à vivre avec son entourage....en bref une personne généralement extravagante qui ne mène pas une vie comme celle du commun des mortels.

Mais comment cette image s'est-elle construite pour être encore de nos jours largement répandue dans les mentalités ? Comment les contemporains jugeaient-ils les artistes ? Quelles images les artistes renvoyaient-ils d'eux-mêmes ?

### **1.3.1 Le contexte historique**

Nous avons déjà vu, dans le chapitre précédent, qu'au cours des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles des changements importants sont survenus qui ont amené à l'émergence d'un nouveau statut de l'artisan . Celui-ci pouvait dorénavant se passer de l'intermédiaire de la guilde pour se retrouver en position un peu plus favorable dans des négociations directement avec le commanditaire.

En Italie, dès le XV<sup>ème</sup> siècle, des artistes commencent à contester les manières habituelles d'évaluer les oeuvres d'art. Ce basculement des rapports entre artistes et commanditaires est facilité par l'apparition à cette époque d'une " classe moyenne " qui va avoir les moyens et la volonté de s'approprier certaines œuvres d'art. Des rapports d'intimité vont se créer entre artistes et commanditaires. Ces derniers vont désormais traiter d'égal à égal certains artistes jugés exceptionnels. Les nobles sollicitent Raphaël, Titien, Michel-Ange...<sup>15</sup>

Ces artistes vont très vite être associés à des comportements, des types de caractère propres, qui vont constituer, au fil du temps, une sorte d'image-type.

### **1.3.2 Les caractéristiques de "l'artiste-type"**

#### L'artiste est susceptible:

Michel-Ange se voit confier par le pape Jules II des travaux d'une grandeur incomparable. Lorsque l'artiste est contrarié, il part pour Florence. Le pape fait tout pour le faire revenir. Jamais auparavant un commanditaire n'avait montré autant de compréhension pour les "humeurs des hommes de ce genre"<sup>16</sup>.

#### L'artiste est lent:

De nombreux exemples dans l'histoire montre que l'artiste ne respecte que rarement la date prévue pour la remise de ses travaux. Quand Jules II demande à Michel-Ange: " Quand aurez vous fini le plafond de la chapelle Sixtine ?" Celui-ci répond: " quando potro" ( quand je pourrai).

Cela s'explique par leur " bizzaria" (extravagance) ou parce que "vu les cerveaux des gens

---

15 Wittkower, pp. 52-55.

16 *Ibid*, p. 59.



de ce genre, il était impossible de prévoir quand l'œuvre serait achevée"<sup>17</sup>.

Les artistes l'expliquent eux-mêmes par l'impossibilité de prévoir le temps exact nécessaire à leur processus de création.

#### L'artiste est obsédé par son travail:

Son esprit est tellement absorbé par la création qu'il est très souvent indifférent à l'égard de sa façon de s'habiller, de se nourrir, de prendre soin de lui-même. Tout ce qui est extérieur à son art peut être délaissé : sa famille, ses liens avec la communauté...

De nombreux récits de Vasari à propos de Masaccio, Luca della Robbia, Paolo Uccello, Bartolomeo Torri ou de Baldinucci sur Alessandro Allori vont dans ce sens.<sup>18</sup>

Cette obsession au travail contribue à l'image du caractère différent des artistes. Toutefois, cette obsession peut-être accompagnée d'un autre caractère qui peut apparaître comme contradictoire...une sorte de paresse absolue !!

#### L'artiste est paresseux:

Si la main habile de l'artisan peut travailler à un rythme très soutenu, l'inspiration de l'artiste ne se commande pas. Il a besoin de réfléchir, de moment d'introspection, de moment de repos.

Si Henry Murger écrira dans ses *Scènes de la vie de bohème* en 1880 que "Jacques était paresseux comme tous les vrais artistes", Vasari écrit déjà dans ses *Vies*, à propos de Pontorno: "Parfois, alors qu'il partait travailler, il se mettait à penser si profondément à ce qu'il voulait faire qu'il repartait sans avoir rien fait d'autre de toute la journée que de rester perdu dans ses pensées".<sup>19</sup>

#### L'artiste est solitaire:

L'isolement semble être un trait caractéristique de la création artistique. Pétrarque souhaite une vie solitaire mais il en souffre, Michel-Ange" ne trouve la paix que dans les bois"<sup>20</sup> et voulait être seul pour créer (même le pape est exclu). Pour Léonard : " Le peintre doit vivre seul, contempler ce que son œil perçoit et s'entretenir avec lui-même".<sup>21</sup>

---

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, pp. 74-76.

19 *Ibid.* p. 81.

20 *Ibid.* p. 84.

21 *Ibid.* p. 85.

### L'artiste a des comportements excentriques:

De nombreux comportements étranges se retrouvent régulièrement dans les écrits sur les artistes:

Niccolo dell'Arca "était un homme bizarre, aux habitudes barbares, si rustre que tout le monde l'évitait"<sup>22</sup>; Piero di Cosimo " était ennuyé par les enfants, qui pleuraient, les gens qui toussaient, le son des cloches, le chant des moines [...] Il tenait des discours très divers et pleins d'originalité, et ses propos étaient parfois si extraordinaires qu'ils suscitaient des éclats de rire[...] Il devint si étrange et si bizarre qu'il ne se supportait plus"<sup>23</sup>; Jacopo Pontormo " ne voulaient travailler qu'au moment et pour ceux qui lui plaisaient[...] Il ne se rendit jamais à une fête ni en un autre lieu où des gens se rassemblaient pour éviter d'être pris dans la foule"<sup>24</sup>; Graffione Fiorentino "ne dormait jamais dans un autre lit qu'un coffre plein de paille, sans le moindre drap"<sup>25</sup>, des groupes de jeunes artistes " vivaient comme des porcs et des bêtes sauvages; ils ne se lavaient jamais les mains, le visage, les cheveux ou la barbe..."<sup>26</sup>

L'idée que l'artiste est de nature bizarre peut aussi être illustrée par l'exemple de Copé qui sculpte toute sa vie en secret une seule œuvre ou de Frederico Barocci qui ne peut travailler qu'une heure par jour car le reste du temps il...vomit. Il vit dans la peur de l'empoisonnement par des confrères jaloux.<sup>27</sup>

Après les nombreux exemples d'artistes " sales", certains se sont illustrés par leur manie d'une extrême propreté (Giovan Domenico Cappellino et Gérard Dou) ou la particularité de dérober des cadavres pour réaliser des dessins d'anatomie (Paolo Guidotti)<sup>28</sup>

Les plus grands ont leur place également dans constitution de cette image de l'artiste excentrique.

Michel-Ange avoue lui-même qu'il souffre d'un grand tourment, vit dans une grande solitude et a une extrême sensibilité.

A l'inverse, Léonard est si détaché, si étranger à la moindre émotion qu'il en apparaît inquiétant comme lorsqu'il évoque dans son journal la mort de son père:" Le 9 juillet 1504, mercredi, à 7 heures , mourut Pierro Da Vinci, notaire, mon père. Il avait 80 ans. Il a laissé 10

---

22 *Ibid.* p. 90.

23 *Ibid.* p. 91.

24 *Ibid.* p. 92.

25 *Ibid.* p. 93.

26 *Ibid.* p. 93.

27 *Ibid.* pp. 102-105.

28 *Ibid.* pp. 106-111.

filis mâles et deux filles".<sup>29</sup>

#### L'artiste est génial, fou, mélancolique:

Si la psychanalyse, au XIXème siècle, tentera d'expliquer ces comportements particuliers, l' image de l'artiste "fou" qui apparaît à la Renaissance existe encore dans l'opinion , de nos jours.

Cette "folie" peut être diagnostiquée comme une maladie mentale pour certains, en très petits nombres,( UgoVander Goes, Franz Xaver Messerschmidt).

Trop peu de suicides seront dénombrés chez les artistes pour pouvoir considérer ce comportement comme représentatif.<sup>30</sup>

Pour l'immense majorité, on peut noter un comportement mélancolique. Pour Aristote, tous les philosophes, poètes, artistes sont des mélancoliques. Si ce sentiment saturnien est assimilé à un désordre physique au Moyen-Age, il devient " à la mode" au XVIème siècle.

#### L'artiste a une vie amoureuse qui peu paraître paradoxale:

De très grands artistes sont restés célibataires: Michel-Ange connaissait un amour platonique pour les hommes, Léonard rejetait toute forme de liens mais avait des tendances homosexuelles, Raphaël appréciait la compagnie des femmes mais il ne se maria pas.

De nombreux exemples de vies qui pourraient nous paraître aujourd'hui moralement condamnables peuvent être cités:Filippo Lippi, grand peintre de la Renaissance, qui était moine, s'enfuit avec une sœur: Lucrezia Buti ; Pour Pieter Van Laer le problème était " que les femmes légères étaient la cause principale de son perpétuel besoin d'argent"; Francesco Romanelli profita de son séjour à Paris pour connaître de nombreuses aventures amoureuses à tel point qu' "il fut atteint de la maladie pénible qui accompagne d'ordinaire ce genre de passe-temps".<sup>31</sup>

Il faut faire attention, toutefois, de bien replacer ces comportements dans leur époque. Une vie qui pourrait paraître " débauchée" aujourd'hui pouvait correspondre aux normes du moment.

Les amours illicites étaient ainsi ouvertement pratiqués dans toutes les classes de la société. Il faut absolument tenir compte du fait que, les habitudes sexuelles des artistes ont

---

29 *Ibid.* p. 97.

30 *Ibid.* p. 161.

31 *Ibid.* p. 193.

évolué, au cours des siècles, au même rythme que le climat moral de leur société.

### L'artiste est avare ou dépensier :

Dans de nombreuses *vies* d'artistes, nous pouvons trouver des informations sur les relations à l'argent. Dans de nombreux cas, on décrit une personne dépensière, mais des cas d'artistes "harpagon" sont également présents:

Antonio Correggio " voulait toujours faire des économies et il en était devenu plus avare qu'il n'est possible"<sup>32</sup>; Heemskerck " craignait de se retrouver pauvre dans sa vieillesse et, pour cette raison, il porta toujours, jusqu'à sa mort, des couronnes d'or dissimulées dans ses vêtements. Il était par nature, parcimonieux et avare"<sup>33</sup>; Calvaert " laissa une grande quantité d'argent; il l'avait acquise grâce aux peines qu'il consacra à la peinture, mais aussi à cause de la parcimonie excessive, pour ne pas dire l'avarice la plus sordide, qu'il manifesta toujours dans son mode de vie et d'habillement"<sup>34</sup>; Cerquozzi, quand il avait une bonne somme d'argent, " en était jaloux, il avait peur qu'on le lui volât et, plus d'une nuit, cette inquiétude lui déroba le sommeil, tout en l'empêchant souvent de travailler dans la journée".<sup>35</sup>

Le plus souvent, l'image de l'artiste est associée à celle d'un homme qui "jette l'argent par les fenêtres": Hans Holbein le Jeune avait de nombreuses dettes et demandait régulièrement des avances, Franz Hals " malgré le nombre et l'importance de ses commandes, n'avait jamais d'argent[...] il devait de l'argent à son cordonnier, à son charpentier, à son boulanger et à son marchand de toiles"<sup>36</sup>; Hercules Seghers, vers l'âge de quarante ans, se retrouva dans la plus grande misère; Adriaen Brouwer, lorsqu'il reçut de l'argent pour la vente de ses premières toiles " jeta les pièces sur son lit et se roula dedans, puis, après avoir rassemblé les brillantes pièces d'argent, il sortit Dieu sait où. Il revint neuf jours plus tard, à une heure avancée le soir, chantant et sifflant. Quand on lui demanda s'il avait toujours son argent, il répondit qu'il s'était débarrassé de cet encombrement. C'est ainsi qu'il continua à vivre, incapable de s'empêcher de faire la fête, de boire et de batifoler, chaque fois qu'il avait de l'argent".<sup>37</sup>

La liste serait longue, des peintres ou sculpteurs prodigues, et cette image est ainsi fortement reliée, dans l'esprit populaire, au mythe de l'artiste. Notons tout de même que la

---

32 *Ibid.* p. 248.

33 *Ibid.* p. 249.

34 *Ibid.* p. 249.

35 *Ibid.* p. 250.

36 *Ibid.* p. 254.

37 *Ibid.* p. 255.

réussite financière existe aussi (Rubens, Van Dyck, Velázquez, Reynolds...)...mais elle intéressera moins le biographe à la recherche de vies romantiques et tragiques.

Toute cette construction mythique de l'image de l'artiste est sensible aux modes de vie, aux influences culturelles de chaque époque.

Si dès le XV<sup>ème</sup> siècle un nouveau type d'artiste apparaît avec toutes les caractéristiques que nous venons d'étudier, à partir du XVI<sup>ème</sup> siècle, des écrits s'opposent à cette idée. Giovan Battista Armenini affirme ainsi dans " Dei veri precetti della pittura" en 1587:

"Une habitude néfaste s'est développée dans l'esprit du vulgaire, et peut-être aussi des gens cultivés, il leur paraît presque naturel qu'un peintre ne puisse pas être excellent sans être souillé de quelques vices, laid ou infâme, doublé d'une humeur capricieuse ou excentrique, engendrée par une cervelle pleine de bizarreries. Le pire, c'est que de nombreux artistes ignorants se nourrissent de cette même erreur, en affectant une bizarrerie mélancolique dont ils pensent qu'elle fait d'eux des êtres exceptionnels."<sup>38</sup>

Au XVII et XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'image d'un artiste plus noble sera mise en avant avec un peintre idéal qui serait un homme de culture et de moralité. Le Bernin, Rubens, Le Brun ou Reynolds incarnent complètement ce type d'artiste. Plus tard, le romantisme, la psychanalyse, contribueront à modifier le comportement des artistes et l'attitude du public.

A travers les nombreux exemples étudiés et rapportés essentiellement des travaux de Kris et Kurz et de Wittkower, des stéréotypes, des traits récurrents, des images-type de l'artiste sont bien en place.

Nous allons maintenant voir dans quelle mesure nous pouvons les retrouver dans les écrits sur la vie de Rembrandt.

---

38 *Ibid.* p. 115.

## Chapitre 2: Les premières *Vies* de Rembrandt

Rembrandt meurt en 1669. Nous étudierons les premiers témoignages sur son travail, sa vie, écrits par ses contemporains puis quelques années après sa mort. Nous mettrons en évidence certaines anecdotes qui semblent tout à fait correspondre aux stéréotypes listés par Kris et Kurz.

Au XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle, la plupart des *vies* consacrées à Rembrandt vont reprendre les mêmes anecdotes qui seront considérées plus tard, nous le verrons très souvent comme des fables ou des légendes mais qui nous intéressent ici fortement pour démontrer qu'elles sont nécessaires ( indispensables ?) à la création du véritable statut de l'artiste. Les premiers biographes ne séparent pas l'artiste en tant que tel de l'individu. Ils écrivent la plupart de leurs biographies sur le schéma choisi par Vasari. Leurs principales sources sont les témoignages de ceux qui ont connu le peintre. Le travail sur les documents ne fait pas encore partie de la méthodologie de ces écrivains qui sont pour la plupart artistes eux-mêmes.

### 2.1 Importance de l'anecdote au XVII<sup>ème</sup> siècle

#### 2.1.1 *En Hollande et en Allemagne*

##### Jan Jans Orlers (1570-1646):

C'est dans un ouvrage de Jan Jans Orlers, éditeur et historien de la ville de Leyde ( lieu de naissance de Rembrandt), que l'on trouve des premières informations sur Rembrandt. Il écrit, au sujet du peintre, en 1641, vingt ans seulement après les faits :

" Ses parents l'envoyèrent à l'école pour apprendre la langue latine, et ensuite à l'académie [l'université] de Leyde, ce qui lui permettrait, une fois parvenu à l'âge adulte, de mettre ses connaissances au service de la ville et

de la communauté et de contribuer ainsi à leur essor. Cependant, il ne faisait preuve d'aucun enthousiasme ou penchant en ce sens. Sa nature le poussant exclusivement vers la peinture et le dessin, ses parents n'eurent d'autres choix que de le retirer de l'école et de le mettre en apprentissage chez un artiste afin qu'il s'initie aux principes de base de la peinture".<sup>39</sup>

Nous pouvons noter que d'après ce témoignage, Rembrandt correspondrait au stéréotype mis en évidence par Kris et Kurz de l'artiste pour qui la nature a choisi un destin. Devant cette évidence, les parents n'ont pas le choix et doivent se résoudre à accepter la voie imposée.

Toutefois l'idée d'un talent inné de l'artiste n'est pas repris ici, puisque, nous précise Orlers " son père jugea-t-il opportun de le placer chez le célèbre peintre P.Lastman, qui habitait Amsterdam, afin qu'il reçût une instruction meilleure et plus approfondie".<sup>40</sup>

Orlers fait de Rembrandt " l'un des peintres aujourd'hui les plus renommés de notre siècle".<sup>41</sup>

#### Joachim von Sandrart (1606-1688) :<sup>42</sup>

Le peintre et collectionneur Joachim von Sandrart publie en 1675, un ouvrage<sup>43</sup> dans lequel il consacre son 22ème chapitre à Rembrandt. Ce travail servira de référence aux biographies suivantes et installera durablement les caractéristiques de l'homme et de l'artiste. Sandrart a vécu à Amsterdam et a côtoyé Rembrandt entre 1637 et 1645. S'il exprime des réserves sur son travail, il en demeure tout de même admiratif. Il décrit Rembrandt comme un grand professeur qui consacre une bonne partie de sa vie aux activités d'enseignement. Chaque élève lui paie la somme de 100 florins par an.

" Il était un très grand amateur d'art, appréciant toutes

---

39 SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt*, Paris, France, Flammarion, 2006. p. 41.

40 D'ADDA, Roberta (Dir), *Rembrandt*, Paris, France, Flammarion, 2006. p. 176.

41 BLANC, Jan, *Dans l'atelier de Rembrandt: le maître et ses élèves*, Paris, France, Éd de La Martinière, 2006.p. 12.

42 Pour les écrits de Sandrart, voir le site sandrart.net ainsi que HECK, Michèle-Caroline, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme de Paris, coll. Passages/Passagen, 2006.

43 SANDRART, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675.Leben derberühmten Maler,Bildhauer und Baumeister, herausgegeben und kommentiert von Dr.A.R.Peltzer, Munich, Allemagne, G.Hirth Verlag AG, 1925.*

sortes d'œuvres d'art, de peintures, de dessins, d'estampes et d'autres curiosités étranges, qu'il possédait en grande quantité et pour lesquels il avait montré beaucoup d'intérêt".<sup>44</sup>

Sandrart précise que la collection de l'artiste hollandais n'est pas présente uniquement pour la valeur esthétique des pièces mais aussi pour l'utilité de son enseignement.

A la différence d'Orléans, Sandrart reconnaît le don inné de l'artiste qui correspond au stéréotype décrit: "Il est remarquable que le grand Rembrandt, qui était fils de meunier, ait atteint un si haut degré dans l'art, grâce à une grande ardeur au travail, mais aussi à un penchant et à une inclination innés".<sup>45</sup>

Mais Sandrart n'épargne pas Rembrandt à qui il reproche de ne pas vouloir aller se perfectionner en Italie et de ne pouvoir compenser cela par la lecture d'ouvrages car "ne lisant qu'à peine le néerlandais, les livres ne pouvaient lui être d'un grand secours."<sup>46</sup>

On retrouve chez Sandrart, l'idée de Rembrandt, artiste libre, qui n'en fait qu'à sa tête sans tenir compte des normes en vigueur à son époque. Ainsi, Sandrart lui reproche le non respect de toutes les règles et lois de la perspective:

" De fait, il en resta toujours à la manière qu'il avait adoptée, et ne craignit pas de combattre et de contredire nos règles de l'art- comme le respect de l'anatomie et des proportions du corps humain-, la perspective, l'étude des sculptures antiques, le dessin et la composition de Raphaël, non moins que les académies, pourtant si nécessaires à notre profession. Attitude que lui dictait son souci de s'en tenir à la seule et unique nature et de ne se lier par aucune règle".<sup>47</sup>

Mais Sandrart n'apporte pas qu'un jugement négatif sur Rembrandt. Il lui reconnaît une grande qualité des couleurs :

---

44 Traduction dans BLANC, Jan, .p. 49.

45 Traduction dans D'ADDA, Roberta, . p. 176.

46 *Ibid*, . p. 177.

47 *Ibid*, .



"C'est tout à son honneur qu'il ait su violer le caractère propre des couleurs de manière fort judicieuse et artistique(...).Il fit preuve, dans la représentation des vieilles gens, de leur peau et de leurs cheveux, d'un sérieux extrême, d'une maîtrise et d'une patience qui les rendirent tout proche de la vie à l'état pur."<sup>48</sup>

### Samuel van Hoogstraten (1627-1678):

Samuel van Hoogstraten est un peintre, poète et théoricien de l'art néerlandais. Il écrit son "*Introduction à l'école supérieure de la peinture*"<sup>49</sup> en 1678. On y trouve quelques anecdotes liées à son passage dans l'atelier de Rembrandt entre 1641 et 1648. Il reconnaît à son maître de grandes qualités pour la représentation des ombres et lumières et pour son mariage des couleurs. Mais l'élève rapporte également des anecdotes biographiques qui vont commencer à construire l'image d'un artiste individualiste, qui se moque de toutes les convenances artistiques de l'époque et qui va s'en trouver isolé.

Il nous rapporte par exemple que Rembrandt arpentait les rues d'Amsterdam à la recherche d'un mendiant pour représenter Pierre sur un tableau. Il en trouve un, le fait venir dans son atelier. La description de cet atelier nous montre que l'artiste est un collectionneur pour le moins farfelu. Le mendiant est terrifié par les cranes, les mannequins sans tête et autres objets divers. Il est effrayé, désespéré mais pose tout de même comme modèle.<sup>50</sup>

### **2.1.2 En France**

#### André Félibien (1619-1695):

Historiographe du Roi de France, son ouvrage sur les *vies* des peintres<sup>51</sup> donne des renseignements intéressants sur la réception du travail et de la vie de Rembrandt dans le milieu académique français de l'époque.

Le peintre hollandais y est décrit comme un original. Félibien souligne l'aspect frustré, brut, mal fini du travail de Rembrandt : "Tous ses tableaux sont peints d'une manière très

---

48 Traduction dans CHALARD, Anne, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes: Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris, France, L'Harmattan, 2004. p. 45.

49 HOOGSTRATEN, Samuel Van, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, [1678], Genève, Suisse, Droz, 2006.

50 ALPERS, Svetlana, *L'atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, France, Gallimard, 1991. p. 173.

51 FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: entretiens I et II*, éd. René Démoris, Paris, France, 1685.

particulière[...]. Souvent il ne faisait que donner des coups de pinceau, et coucher ses couleurs fort épaisses, les unes après les autres". Félibien reconnaît toutefois " qu'il y a beaucoup d'art, et qu'il a fait de fort belles têtes" et recommande de prendre du recul, de la distance pour bien apprécier ses tableaux.<sup>52</sup>

### **2.1.3 En Italie**

#### Filippo Baldinucci (1624-1697):

Peintre et biographe italien, il va, dans son ouvrage paru en 1686,<sup>53</sup> établir les bases qui vont contribuer à la légende de Rembrandt.

Baldinucci utilise pour principale source le témoignage de Bernhardt Keil (1624-1687), peintre danois, qui fut l'élève de Rembrandt de 1642 à 1644.

On trouve dans le récit de Baldinucci l'anecdote concernant Diego d'Andrada qui se plaignit , en 1654, que le portrait de sa fille n'était pas ressemblant. Il exigea une modification ou un remboursement de l'avance. Rembrandt ne céda pas et répondit qu'il ne toucherait pas au tableau ou ne l'achèverait pas tant que le solde ne lui serait pas payé. Lorsque le tableau serait terminé , il serait soumis pour la ressemblance à la guilde de St Luc; s'il devait être à nouveau modifié ou ne convenait toujours pas au client , Rembrandt le reprendrait pour le revendre à l'occasion de sa prochaine vente de tableaux.

Baldinucci insiste sur l'image de l'artiste rebelle, anticonformiste et montre que la singularité de son art correspond à son mode de vie, débridé et extravagant. Il reconnaît que Rembrandt est plus un aquafortiste qu'un peintre, qu'il maîtrise grandement le clair-obscur et l'art des couleurs mais qu'il néglige le dessin et toute convention.

On retrouve dans les écrits de Baldinucci les stéréotypes de l'artiste qui ne vit pas comme le commun des mortels et qui est capable de " rendre la vie à l'égal d'un illusionniste."<sup>54</sup>

Pour l'italien, l'artiste hollandais est un " umorista di prima classe, e tutti disprezzava" ( un fantaisiste de première classe, regardant le monde de haut).<sup>55</sup>

On peut noter la présence du stéréotype de l'artiste lent dans son travail:

---

52 D'Adda, p. 180.

53 BALDINUCCI, Filippo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Florence, Italie, 1686.

54 Chalard-Fillaudeau, p. 47.

55 Schwartz, p. 369.

Il travaillait très lentement, et achevait son travail avec une lenteur et une peine jamais atteintes par personne[...] il devint assez communément admis que quiconque désirait être peint par lui devait poser quelques deux ou trois mois, et il y en eut peu qui eurent cette patience."<sup>56</sup>

L'image de l'artiste " dans son monde" qui néglige ses tenues vestimentaires est bien présente dans le récit de Baldinucci qui note que : " Le visage disgracieux et frustré dont il était affligé était accompagné par une tenue négligée et sale"<sup>57</sup>

Cette version de la vie de Rembrandt par Baldinucci va servir à la poursuite de la mise en place de l'image de l'artiste rebelle. Son mode de vie extravagant et débridé est mis en liaison avec la singularité de l'art du peintre.

## **2.2 Les *Vies* de Rembrandt au XVIIIème siècle**

Au XVIIIème siècle, l'anecdote occupera encore une place primordiale dans les écrits concernant la vie de Rembrandt.

### **2.2.1 *En Hollande***

Arnold HOUBRAKEN (1660-1719):

Peintre et biographe hollandais, il publie "Le Grand Théâtre des artistes et peintres néerlandais" en 1718 <sup>58</sup>, qui contient les biographies de peintres du XVII<sup>e</sup> siècle dont vingt pages sont consacrées à Rembrandt.

Quand il l'écrit, le classicisme en vigueur attaquait Rembrandt sur sa manière de peindre ou la gestion de sa vie privée.

Houbraken parle autant de l'art du peintre que de sa vie personnelle. Il pense que ces anecdotes contribueront à mettre en valeur la nouveauté et les caractéristiques de Rembrandt. Le peintre y est décrit le plus souvent comme un être fougueux, doté d'un esprit original, mais aux manières grossières et intolérant vis à vis de ceux qui sont en désaccord avec lui.

---

<sup>56</sup> D'Adda, p. 178.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> HOUBRAKEN, Arnold, *Arnold Houbraken's Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen*, [1718-21], Wien, Autriche, Wilhelm Braumüller, 1880.

Sur sa manière de peindre, il insiste sur l'épaisseur de ses pigments. C'est ainsi qu'il critique une toile :

" Un portrait si chargé de couleur qu'on aurait pu soulever le tableau en le prenant par le nez de la figure. On voit dans ses toiles des pierres précieuses et des perles de colliers ou des turbans exécutés avec un tel empâtement qu'elles semblent en relief; et c'est à cause de cette façon de peindre que ses tableaux font un grand effet même lorsque on les contemple de loin."<sup>59</sup>

Il établit des relations entre ses manières frustrées et sa technique grossière de peinture. Il note que les relations n'étaient pas bonnes entre Rembrandt et ses clients: " Il faut le supplier et offrir encore plus d'argent."<sup>60</sup> On a l'impression que Rembrandt désirait voir ses clients plier l'échine devant lui et que cela faisait partie du prix à payer.

Houbraken reprend l'anecdote présente chez Baldinucci du procès intenté par un client , Diego Andrada. Rembrandt avait peint le portrait de la fille de ce marchand portugais, mais insatisfait du résultat il avait demandé des modifications à l'artiste. Celui-ci avait refusé de façon assez agressive.

Houbraken livre des informations sur le fonctionnement de l'atelier de Rembrandt qui aime copier d'après nature le plus fidèlement possible. Ainsi, il affirme que l'artiste avait aménagé une partie de son atelier pour permettre à ses élèves de dessiner des modèles féminins nus dans une certaine intimité. L'un de ses élèves, succombant à la tentation, enleva ses vêtements. Quand Rembrandt entendit : "Nous voilà exactement comme Adam et Eve au Paradis, puisque nous sommes nus tous les deux". Il frappa à leur porte et répliqua , menaçant: « Parce que vous êtes nus vous devez quitter le paradis".<sup>61</sup>

Nous conservons une trace de cet événement dans la gravure *Adam et Eve* ( Vol.2.ill.2)

On retrouve l'image de l'artiste-type, qui a un caractère fort, qui peut se montrer facilement irritable :

" Pendant de nombreuses années, il a été si occupé à peindre que les clients devaient attendre longtemps leur

---

59 ALPERS, p. 34.

60 *Ibid*, p. 233.

61 HOUBRAKEN, p. 269.

commande, même s'il travaillait rapidement, particulièrement dans sa dernière période, lorsque ses toiles, vues de près, semblaient avoir été enduites à la truelle. C'est pourquoi lorsque les gens venaient dans son atelier voir son travail de près, il les repoussait en proférant "L'odeur de la peinture vous incommoderait."<sup>62</sup>

On retrouve également dans le récit de Houbraken le thème récurrent du peintre illusionniste. Mais, cette fois, ce sont les élèves de Rembrandt qui "piègent" leur maître. Ils avaient peints des pièces de monnaie sur le sol et celui-ci, en passant, se baissait pour les ramasser...se trouvant dans une position embarrassante.<sup>63</sup>

Cette anecdote peut également faire partie des motifs habituels liés aux relations de l'artiste avec l'argent.

Houbraken cite encore une histoire qui montre l'extravagance de l'artiste:

"Un jour, il travaillait à un grand portrait de groupe, où figuraient un couple et ses enfants. Il l'avait presque terminé, quand son singe familier mourut : n'ayant pas alors d'autres toiles sous la main, il inséra dans l'œuvre en cours le singe mort. Naturellement, ses modèles ne souffrirent point que ce cadavre répugnant figurât à leur côté ; mais le peintre s'était tellement entiché de l'effet produit par cette dépouille que, plutôt que de l'effacer pour satisfaire ses clients, il préféra conserver le tableau inachevé, qui servit longtemps de cloison de séparation pour ses élèves."<sup>64</sup>

On retrouve ici un type de témoignages sur les comportements "hors normes" des artistes dont nous avons pu voir quelques exemples dans les nombreux cas cités chez Wittkower.

---

62 Ibid, .

63 Ibid, p 272.

64 D'ADDA, p. 184.

### 2.2.2 En France

#### Roger de Piles (1635-1709):

Roger de Piles est peintre, écrivain, critique d'art, diplomate. Envoyé en mission en Hollande, il passera 5 ans en détention durant lesquels il écrira des *Vies* d'artistes.

Après une première édition en 1699, c'est dans l'édition de 1715 que l'auteur consacra sept pages à Rembrandt. Il précise que «le peintre était né avec un beau génie et un esprit solide.»<sup>65</sup>

La qualité intrinsèque de l'artiste est donc reconnue mais on ne retrouve pas le stéréotype de l'autodidacte complet car De Piles signale que Rembrandt s'est formé auprès de maîtres successifs.

On retrouve bien l'idée de l'artiste magicien qui peint plus vrai que nature et qui est capable, par son art, de rendre l'illusion du réel :

"Il savait fort bien qu'en peinture, on pouvait, sans beaucoup de peine, tromper la vue.....Il fit le portrait de sa servante qu'il exposa à sa fenêtre dont toute l'ouverture était occupée par la toile du tableau. Tout ceux qui le virent y furent trompés, jusqu'à ce que le tableau ayant été exposé durant plusieurs jours et l'attitude de la servante étant toujours la même, chacun vint enfin à s'apercevoir qu'il était trompé<sup>66</sup>."  
(Vol2.ill.3a et 3b<sup>67</sup>)

Roger de Piles écrit également que le peintre ne se préoccupait pas de respecter les proportions et qu'il était coutumier d'un assez mauvais goût.

Le motif sur l'art de la répartie, la supériorité de l'artiste, se retrouve dans le passage où l'auteur rapporte que, comme on reprochait un jour à Rembrandt sa façon d'employer les couleurs, celui-ci rétorqua qu'il était peintre et non pas teinturier.

L'artiste supérieur au commun des mortels, libre, se retrouve dans un propos de Rembrandt rapporté par De Piles: "Quand je veux délasser mon esprit, ce n'est pas l'honneur

---

65 DE PILES, Roger, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* [1699], Seconde édition, revue & corrigée par l'auteur; avec un abrégé de sa vie, & plusieurs autres additions, Jacques Estienne, Paris, 1715. p 424.

66 *Ibid*, p. 423.

67 En 1999, Michiel Roscam Abbing place le tableau de la *servante de Rembrandt* (Ill.3a) à la fenêtre de la maison Rembrandt, à Amsterdam, pour vérifier l'effet sur les passants( Ill.3b).

que je cherche, c'est la liberté."<sup>68</sup>

De Piles reproche, comme Sandrart, à Rembrandt son manque de respect des normes académiques. Mais il ne peut que reconnaître ses mérites essentiels : beauté, vérité, expressivité des portraits, dessins et gravures. Toutefois, si l'on note cette amorce de reconnaissance, on peut voir pour finir que De Piles poursuit la mise en place de l'image de Rembrandt déjà commencée chez Sandrart. En effet, il ressort de son portrait, dans l'ensemble, une accusation de trivialité et un reproche quant aux choix des thèmes mais aussi sur la manière de peindre...et de vivre.

#### Antoine Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE (1680-1765) :

Dezallier d'Argenville est un naturaliste, collectionneur et historien d'art. Dans le tome 3 de ses vies d'artistes, il consacre 11 pages à Rembrandt.<sup>69</sup> On y retrouve l'anecdote rapportée par De Piles sur l'artiste magicien qui trompe le passant avec le portrait réaliste de sa servante à sa fenêtre.

L'auteur précise que Rembrandt cherchait avec scrupule l'imitation de la nature vivante.

On y retrouve également le propos quasi identique de Rembrandt rapporté par De Piles: " Pour me délasser, besoin de liberté, pas d'honneur." <sup>70</sup>

L'image de l'artiste libre se retrouve dans un autre jugement porté par Dezallier D'Argenville: "Sa manière de vivre n'était pas moins extraordinaire que sa façon de penser. Sa physionomie commune et son air grossier et malpropre répondaient à la bizarrerie de son habillement ridicule. Il ne se plaisait qu'avec des gens du commun."<sup>71</sup>

Le stéréotype sur la facilité d'exécution n'est pas repris ici, au contraire, car l'auteur nous dit que Rembrandt passait beaucoup de temps, des journées entières, à reprendre des détails.

#### Edme François GERSAINT(1694-1750) :

Edme-François Gersaint est un marchand de tableaux et historien de l'art français. Il ajoutait la biographie des artistes aux descriptions de leurs œuvres. En 1751, est publié à titre posthume à Paris, le premier catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Rembrandt.<sup>72</sup> Il y

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 424.

<sup>69</sup> DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris, France, De Bure l'aîné, 1762.

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>71</sup> *Ibid*, .

<sup>72</sup> GERSAINT, Edme-François, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux des ses principaux imitateurs* [1751], Leipzig, Allemagne, Danz, 1880

aborde en détail les attributions douteuses, les questions de connaisseur consistant à distinguer l'œuvre de Rembrandt de celle de ses élèves. Mais, et c'est ce qui nous intéresse surtout ici, il livre de nouvelles anecdotes dans la partie biographique consacrée à l'artiste hollandais.

On retrouve l'image de l'artiste-type et son rapport à l'argent lorsque Gersaint raconte que Rembrandt aurait quitté Amsterdam en secret suffisamment longtemps pour que sa femme puisse répandre la rumeur de sa mort et faire ainsi monter, artificiellement, le prix de ses œuvres.

Une autre anecdote reprend le motif de l'artiste qui a des facilités et travaille rapidement : Rembrandt était invité à déjeuner chez son ami et protecteur, Jan Six, lorsque, la moutarde venant à manquer, celui-ci envoya sa servante en chercher. Il lança alors à Rembrandt un défi: Représenter la vue du paysage depuis la fenêtre avant le retour de la servante. Rembrandt s'exécuta . La gravure, *Le pont de Six*, en serait le résultat .(Vol2.ill.4)

Pourtant Gersaint semble ne pas reconnaître de grandes qualités aux nus de Rembrandt :  
" Je ne sais pas pourquoi Rembrandt tenait tant à représenter des nus masculins ou féminins, quand il apparaît avec évidence qu'il n'a jamais réussi. Je ne crois pas que l'on puisse en citer un qui ne soit pas désagréable à l'œil."<sup>73</sup>

#### Jean Baptiste DESCAMPS ( 1714-1791):

Jean-Baptiste Descamps est un peintre et un historien de l'art. Dans le tome 2 de sa *vie des peintres*, il consacre 15 pages à Rembrandt.

Pour l'auteur, l' idée récurrente de la part innée du talent de l'artiste est présente. En effet, il pense que Rembrandt devait son talent à son génie, à la nature et à son instinct.

On retrouve encore l'idée de mystère, de surnaturel qui enveloppe l'acte de création : "La façon de faire de Rembrandt est une espèce de magie."<sup>74</sup>

Il est à noter que dans, les écrits de Descamps , on ne retrouve pas l'anecdote, rapportée par De Piles, de l'artiste magicien qui trompe les passants avec la peinture de sa servante au balcon...Mais on retrouve celle rapportée par Houbraken sur les élèves du maître qui s'amuse à le tromper en peignant des pièces de monnaie que Rembrandt s'empresse de ramasser. On peut noter donc la récurrence de l'anecdote qui contribue à la construction de

---

73 GERSAINT, p. 156.

74 DESCAMPS, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais: avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, A Paris, France, chez Charles-Antoine Jombert : Chez Dessaint et Saillant, chez Pissot, chez Durand, 1753. p. 93.



l'image de l'artiste avare.

Le motif de l'artiste supérieur, libre, est également présent quand Descamps nous rapporte que "Rembrandt n'aimait que la liberté, la peinture et l'argent."<sup>75</sup>

Il poursuit dans la consolidation de l'image de l'artiste libre en citant l'anecdote du portrait de la famille avec le singe déjà présente chez Houbraken.

On peut retrouver enfin dans le texte de Descamps l'idée de la vitesse d'exécution (en contradiction avec les écrits de Dezallier d'Argenville) de Rembrandt quand il précise qu'il pratiquait la gravure "avec un air de facilité qui porte à croire qu'il faisait ce travail fort vite et sans beaucoup de peine."<sup>76</sup>

## Conclusion

Nous venons de voir, à travers l'étude des écrits sur Rembrandt au cours des XVII et XVIIIème siècle, que de nombreuses anecdotes sont reprises d'un auteur à l'autre contribuant à la constitution d'une véritable légende de Rembrandt. Les motifs récurrents mis en avant par Kris et Kurz s'y retrouvent en grand nombre et contribuent à rendre l'artiste mythique et magicien.

L'écriture sur les *vies* d'artistes ne correspond pas encore aux critères modernes de la recherche. Les auteurs privilégient encore l'anecdote qui est souvent reprise, et contribue à forger l'image de l'artiste qui correspond en de nombreux points à l'image-type mise en avant dans les travaux de Wittkover étudiés dans le premier chapitre.

On voit également que Rembrandt n'est pas, loin s'en faut, partout et toujours célébré. Les réserves émises sur le travail de l'artiste hollandais s'inscrivent dans un climat où règne le primat du classicisme. L'esthétique de la perfection, le profond respect des règles établies restent des critères essentiels dans la perception de l'œuvre. Un défenseur du classicisme comme Winckelmann ne peut que condamner la peinture de Rembrandt qu'il assimile "à ces singes de la nature qui ne font rien d'autre que représenter les gens tels qu'ils sont."<sup>77</sup> Ces critiques étaient largement présentes, nous l'avons vu, dans les écrits de Sandrart, Van Hoogstraten ou Félibien qui reprochent à Rembrandt son mépris des règles et de la forme.

On lui fait des reproches aussi sur le contenu même de son travail. Il s'éloignerait des

---

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 90.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 95.

<sup>77</sup> CHALARD-FILLAUDEAU, p. 33.

peintures d'histoire pour mettre en avant la nature humaine. Où est le bon goût ou le respect des convenances dans sa version de *Ganymède* ( où l'on voit Ganymède urinant) (Vol2.ill.5), un *sermon de St-Jean* ( où l'on voit deux chiens copuler), *le bon samaritain* (où l'on voit un chien uriner) (Vol2.ill6.) ?<sup>78</sup>

Ce que les critiques classiques dénigrent, les partisans de Rembrandt en feront des arguments, aux siècles suivants, pour admirer l'œuvre .

---

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 36.

# Partie II: Les *Vies* de Rembrandt au XIXème et XXème siècle

## Introduction

Nous avons vu dans la première partie que des stéréotypes mis en évidence dans les travaux de Kris et Kurz se retrouvent dans de nombreuses *vies* écrites sur Rembrandt au XVIIème et XVIIIème siècle. La présence de ces motifs récurrents peut s'expliquer par la volonté de mythifier, rendre légendaire tout ce qui touche à la vie de l'artiste. La "méthodologie" utilisée par les auteurs consolide cela par le fait qu'ils privilégient l'anecdote au discours sur les œuvres. Ils n'utilisent principalement qu'une seule source...celle des témoignages de personnes ayant connu le peintre. Ils ne distinguent pas l'homme de l'artiste et sont encore très éloignés des attendus scientifiques de notre époque.

Nous verrons dans cette deuxième partie que tout au long des XIXème et XXème siècles, les auteurs vont moins privilégier l'anecdote, la vie privée. Ils vont également contribuer à l'émergence d'une véritable discipline scientifique, l'histoire de l'art, en utilisant des méthodes de recherche basées sur des documents trouvés dans les archives et en remettant en cause très souvent la véracité de certains témoignages.

## Chapitre 1 : Une scientificité croissante au XIXème siècle

Les *Vies* de Rembrandt du XVIIIème siècle avait construit un être excentrique, rebelle...Les recherches dans les archives au XIXème vont contribuer à l'émergence de l'image d'un artiste beaucoup plus équilibré et respectable.

### 1.1 Le contexte artistique

Le XIXème siècle sera celui de la réévaluation de Rembrandt et de son œuvre. Si nous avons vu qu'aux siècles précédents, son travail était contesté et avait donné lieu aux

interprétations les plus diverses, on va s'attacher dorénavant à explorer davantage en profondeur l'œuvre du maître hollandais. Les travaux vont se multiplier. Cette inflation du discours sur Rembrandt va s'accompagner d'une exposition de plus en plus importante de l'œuvre. Des travaux de recherches de plus en plus documentés accompagneront les grandes expositions consacrées à l'artiste.

Ce siècle est également celui de l'effervescence artistique et théorique. De nombreux débats se mettent en place: Importance attribuée au dessin ou à la couleur, montée du mouvement romantique en opposition au classicisme en vigueur jusqu'alors, discussions entre idéalistes ou réalistes...

Dans ce contexte, Rembrandt va être récupéré par chaque camp à des fins polémiques.<sup>79</sup> Cette utilisation de l'artiste hollandais dans différents débats qui agitent l'époque va contribuer à la réévaluation de son œuvre.

Les classiques, sous l'influence de Winckelmann, prônaient l'idéal de beauté, le respect des normes définies, le bon goût. Pour toutes ces raisons ils avaient accueilli avec de nombreuses réserves, nous l'avons vu dans la première partie, les œuvres de Rembrandt. Avec la montée du romantisme et l'importance que ce mouvement attribue aux voies intérieures, aux émotions, Rembrandt va trouver une reconnaissance très large.

Les romantiques allemands sont à la recherche d'un génie populaire; Rembrandt qui est considéré comme le peintre du peuple, du quotidien correspond tout à fait à cette attente.

En France, Delacroix sera un des premiers à participer à la réévaluation de l'œuvre de Rembrandt en prétendant dans son journal, en 1851, que celui-ci est supérieur à Raphaël.<sup>80</sup> Cette redécouverte de l'œuvre de Rembrandt à la faveur du romantisme naissant va s'accompagner d'un travail beaucoup plus rigoureux des biographes avec une utilisation toujours plus importante des preuves découvertes dans les archives.

## **1.2 L'exploitation des archives**

### **1.2.1 En Hollande : Rembrandt, un héros national ?**

#### Pieter Scheltema (1812-1885)

---

<sup>79</sup> CHALARD-FILLAUDEAU, p. 82.

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 84.

Il s'agit ici clairement d'une réhabilitation de la vie de l'artiste qui correspond à la nécessité de faire de Rembrandt une véritable icône nationale. Toutefois, cette réhabilitation ne repose pas sur rien mais sur un vrai travail de recherche dans les archives.

Pieter Scheltema, premier archiviste officiel à Amsterdam, voulut réformer la biographie de Rembrandt en utilisant les documents et archives découverts. Il avait mené de nombreuses recherches dans tout le pays afin d'éclaircir de nombreux points écrits dans les nombreuses *vies* de Rembrandt. Il fait état de l'avancée de ses recherches à l'occasion de la pose de la statue de Rembrandt à Amsterdam en 1852.<sup>81</sup>

Ainsi, on apprend que des documents certifient la naissance de Rembrandt à Leyde, son apprentissage chez plusieurs maîtres successifs, l'identité de sa femme, Saskia, son lieu de vie à Amsterdam, la modestie de ses moyens, les circonstances de sa mort. Il réhabilite la représentation du peintre en dénonçant les calomnies qui couraient encore à son sujet et qui abîmait son image. Pour lui, Rembrandt ne se déshonorait pas en fréquentant les gens de condition plus faible que la sienne. Il remet en cause les anecdotes sur ses mœurs prétendues grossières.

Il lui semble impossible d'accréditer l'anecdote des pièces peintes au sol par ses élèves ou celle de la rumeur volontairement propagée de sa mort pour faire augmenter le prix de ses œuvres.

Il s'appuie sur des lettres de la main même de Rembrandt adressées à Huygens et qui montrent une grande discrétion et un certain désintéressement. Il démontre qu'il dépensait peu. Il explique sa ruine par des problèmes financiers liés à la guerre et à son second mariage. Toutes les affirmations de Scheltema sont étayées par un recours permanent aux sources trouvées dans les archives hollandaises. Toutefois, le scientifique laisse place à l'admirateur lorsqu'il écrit:

"Comment essayerais-je de suivre ce prodigieux génie dans sa course hardie, dans son vol enlevé, moi qui reconnais que sa valeur est bien au-dessus de mes louanges ?[...]mais le meilleur éloge du talent incomparable de Rembrandt, vous le trouverez dans ses propres œuvres.[...] il est digne de l'hommage de la postérité reconnaissante".<sup>82</sup>

---

81 SCHELTEMA, Pieter, *Rembrandt: discours sur sa vie et son génie, avec un grand nombre de documents historiques*, Paris, France, Renouard, 1866.

82 *Ibid.*, p. 36.

Si l'ouvrage de Scheltema n'a pas eu une diffusion immédiate et importante due à une traduction tardive en Europe, il a tout de même fortement contribué à modifier l'opinion sur Rembrandt. L'image du génie incontrôlable laisse place à un artiste beaucoup plus sage.<sup>83</sup>

### **1.2.2 En Allemagne: Déclin de l'anecdote**

Eduard Kolloff (1811-1879):

Le travail de réhabilitation de l'artiste hollandais commencé par Scheltema sera poursuivi l'année suivante par le chercheur allemand Eduard Kolloff qui explique assez clairement sa méthode de travail et nous éclaire sur l'évolution du travail sur les monographies en histoire de l'art :

"Ce que la vie d'artiste a de merveilleux, c'est l'histoire de ses œuvres; ce qui nous intéresse, ce sont en premier lieu les conditions qui ont présidé à leur production ou régné en la circonstance[...] Ce que les anciens biographes et les biographes plus récents de Rembrandt ont si soigneusement appréhendé et rassemblé en fait de bizarre et de légendaire va, sinon totalement disparaître, du moins sensiblement diminuer dans notre représentation. Nous puisons nos indications et nos vues dans les pièces du dossier que les archives hollandaises ont jusqu'ici mises à jour, ou tout simplement dans le contenu et la date des tableaux et des gravures rembranesques qui suffisent seuls à mettre au panier toutes ces belles traductions et commentaires spirituels."<sup>84</sup>

On voit ici toute l'évolution dans la méthodologie de la monographie. Cette tendance ne va cesser de s'amplifier.

Dans cette monographie, Kolloff donne une image toujours plus morale de l'artiste. L'image de l'artiste extravagant, pittoresque ou de mauvais goût très souvent trouvée dans les

---

83 CHALLARD-FILLAUDEAU, pp. 87-89.

84 KOLLOFF, Eduard, *Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*, dans *Historisches Taschenbuch*, Leipzig, Allemagne, 1854. Traduction dans CHALLARD-FILLAUDEAU, p. 93.

*vies* du XVIII<sup>ème</sup> siècle va laisser place ici à une image beaucoup plus polie de l'artiste.

Basé sur des recherches en archives, un travail précis sur les écrits et une étude des nombreuses peintures et estampes, Kolloff ne s'intéresse pas à la plupart des anecdotes de la vie de Rembrandt. Alors que dans les *vies* consacrées à Rembrandt par Houbraken ou Gersaint, une place primordiale laissées aux anecdotes étaient censées éclairer les œuvres du peintre, ici, chez Kolloff, c'est dans l'étude des œuvres que l'on en apprendra davantage sur l'homme.<sup>85</sup>

### **1.2.3 En France: La réhabilitation hollandaise**

Théophile THORE ( William Bürger) ( 1807-1869):

Critique d'art, historien de l'art et journaliste politique, Théophile Thoré pensait que l'art contribuait à la construction d'un monde plus fraternel. Déjà critique d'art reconnu, il fût contraint à l'exil en raison de son rôle dans la Révolution de 1848. Durant les dix années qu'allait durer cet éloignement de la France, il écrira sous le nom de William Bürger. A son retour en France, il se fit appeler, jusqu'à sa mort Thoré-Bürger.

Admirateur de la Hollande pour son indépendance politique et religieuse, il participa fortement à la réévaluation globale de l'art hollandais du XVII<sup>ème</sup> siècle. Il contribua ainsi à la redécouverte de Rembrandt en France. Ses recherches sont caractéristiques de la démarche scientifique.<sup>86</sup>

Il délaisse complètement le travail sur le peintre pour se centrer sur les œuvres qu'il va observer avec précision, comparer aux critiques déjà parues, mettre en contexte, faire des parallèles avec d'autres artistes. Pour lui, Rembrandt est un grand artiste naturaliste qui incarne la peinture hollandaise du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Dans le second volume dans son étude, il compare et oppose Raphaël et Rembrandt. Raphaël représente le sommet d'un idéal artistique passé. Rembrandt peint ce qu'il voit et ce qu'il sent. C'est lui le précurseur légitime de l'art moderne.

Il ne se prive pas de récupérer toutefois, sous le couvert d'une étude profondément sérieuse, l'image de Rembrandt par les républicains.

---

85 CHALLARD-FILLAUDEAU, pp. 92-93.

86 <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html>

Le travail de Thoré-Bürger est représentatif du tournant scientifique de la recherche en histoire de l'art au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle.

### **1.3 Le temps des biographies-monuments**

Après le tournant scientifique et le travail spécifique sur les œuvres, nous allons rencontrer les premières biographies "monumentales".<sup>87</sup> Ce sont des ouvrages qui ont l'ambition de regrouper à la fois les dernières recherches sur les œuvres mais également de faire le point sur les connaissances concernant le personnage étudié.

#### **1.3.1 En Hollande**

Carel Vosmaer (1826-1888):

Avec l'énorme travail réalisé par le hollandais Carel Vosmaer en 1868 on s'approche des biographies modernes qui se veulent exhaustives autant dans les recherches concernant la vie privée que dans la précision et la richesse des interprétations des œuvres. Vosmaer sépare bien dans son travail la partie biographique et la partie concernant l'interprétation des œuvres. D'après Vosmaer, pour comprendre Rembrandt, il faut retenir sa grande attention à la réalité du monde dans ses anecdotes les plus banales, quotidiennes. C'est " le peintre de la vie et de l'âme humaine."

Le chercheur hollandais établit un historique de la réception de Rembrandt au XVIII<sup>ème</sup> siècle, il remet en cause les écrits de Orlers ou certaines anecdotes citées par Houbraken. Il s'agit d'un travail d'une grande rigueur scientifique dans lequel chaque propos avancé est accompagné de sources irréprochables (documents de mariage, documents de vente d'immeubles, inventaire des peintures de Rembrandt, documents judiciaires...)<sup>88</sup>

Rembrandt ressort grandi dans cette biographie, avec l'image d'un homme complet, honnête, attentif. La légende de l'artiste qui poursuit son travail malgré les nombreux malheurs qu'il va trouver sur sa route ( Mort de ses femmes et enfants, déboires financiers...) continue à se mettre en place.<sup>89</sup>

---

87 Voir à ce sujet "La monographie", *Perspective, La revue de l'INHA*, 4-2006.

88 CHALARD-FILLAUDEAU, pp. 90-91.

89 WESTERMANN, Mariett, "Les vies de Rembrandt", *Perspective, La revue de l'INHA*, 4-2006, p. 569-570.



### 1.3.2 En France

Emile MICHEL (1828-1909):

Peintre, critique, historien de l'art, il est principalement connu pour son travail sur l'art flamand et hollandais. Il fait paraître en 1893 un volumineux ouvrage consacré à Rembrandt.<sup>90</sup> Son travail, toujours de référence de nos jours, montre une érudition solide, utilisant les dernières recherches et une observation approfondie des œuvres le plus souvent étudiées sur place.<sup>91</sup>

Dans cette biographie, Emile Michel va faire de la prétendue mauvaise réception de *La ronde de nuit* (Vol.2.ill.7.) le moment clé de la vie de Rembrandt. En effet, si tout semble se dérouler au mieux pour le peintre jusque là, cet événement, qui coïncide avec la mort de sa femme, Saskia, va faire basculer sa vie dans une deuxième période beaucoup plus sombre. C'est à partir de là que les problèmes financiers vont apparaître. Ce schéma d'une première vie heureuse, du tournant (Ronde de nuit, mort de Saskia), et d'une deuxième partie faite de déchéance, sera repris par tous les futurs biographes du peintre.

La vision romantique et tragique déjà bien en place va se poursuivre.<sup>92</sup>

## Conclusion

Le XIXème siècle aura donc vu une véritable réévaluation de Rembrandt à travers l'Europe. La scientificité de la recherche s'est mise en place avec l'utilisation rigoureuse des sources: exploitation des archives, des documents de ventes, des documents judiciaires. Tout cela, comparé avec les anciennes biographies et les premiers témoignages a permis de rétablir certaines vérités et remettre en cause l'image d'un Rembrandt excentrique, rebelle, manquant de respect, de soin dans son travail ou ayant des goûts douteux.

Appuyé sur de solides connaissances et une réelle exploitation des documents, ces biographies n'en atteignent pas moins le but recherché: Pour Scheltema et les hollandais la mise en place d'une figure nationale rayonnant sur la culture européenne; pour Emile Michel et les romantiques français et allemands, l'image d'un peintre mais aussi d'un homme confronté aux malheurs de la vie.

---

90 MICHEL, Émile, *Rembrandt: sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, France, Hachette, 1893.

91 <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/michel-emile.html>

92 WESTERMANN, p. 570.

## **Chapitre 2 : Une science au service de l'écriture des monographies de Rembrandt**

Après le travail de Vosmaer et Michel, la vision tragique de la vie de Rembrandt avec le point d'orgue de la mort de Saskia et la mauvaise réception attribuée à *la Ronde de nuit*, devient la norme. Elle est pourtant accompagnée par de nombreuses recherches s'appuyant toujours sur des trouvailles dans les archives. La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est marquée par le développement de l'histoire de l'art comme véritable discipline scientifique. La photographie, le développement des chemins de fer vont permettre aux chercheurs de voir, comparer réellement les œuvres. Les recherches sur Rembrandt vont bénéficier de cet essor scientifique. Vont coexister, dès lors, d'une part des recherches axées sur la compréhension de l'œuvre, et d'autres part des recherches fondées plutôt sur les aspects biographiques.

### **2.1 Dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle**

#### **2.1.1 Rembrandt, l'artiste**

Dans les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'histoire de l'art s'est constituée, nous l'avons vu, en véritable discipline scientifique. Les recherches sur Rembrandt y contribuèrent largement. Certains chercheurs, au début du XX<sup>ème</sup> siècle concentrèrent leur travail sur l'art de Rembrandt plutôt que sur sa vie. C'est le cas de Wilhelm Von Bode (1845-1929) et de Abraham Bredius (1855-1946).

Wilhelm von Bode, Directeur du Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin et Abraham Bredius, premier administrateur du Mauritshuis, consacreront une grande partie de leur vie à faire des recherches sur les œuvres de Rembrandt, élaboreront des catalogues exhaustifs, de nombreuses publications, mais ne s'intéresseront pas dans leur recherche à établir de véritable biographie.<sup>93</sup>

De même, pour Cornelis Hofstede de Groot (1863-1930), historien d'art hollandais, qui lorsqu'il trouvera de nouvelles informations dans les archives concernant la vie de Rembrandt, (des inexactitudes dans les dates et des précisions biographiques) les mettra au service de la

---

93 WESTERMANN, p. 571.

compréhension de son œuvre.<sup>94</sup>

Bode, Bredius et Hofstede de Groot établiront les bases sur lesquelles se fonderont toutes les recherches sérieuses qui seront entreprises au cours du siècle. Ces études ne porteront pas de jugement critique mais travailleront sur le style, la technique, les commanditaires, le fonctionnement de l'atelier ou les thèmes abordés par le peintre hollandais.

### **2.1.2 Rembrandt, l'homme**

D'autres auteurs utiliseront les avancées de la recherche pour produire des ouvrages axés sur la vie de l'homme-Rembrandt. C'est le cas de Jan VETH (1864-1925) qui fera paraître sa biographie à l'occasion du 300<sup>ème</sup> anniversaire de la naissance de l'artiste.<sup>95</sup>

Dans les biographies de Frederik Schmidt-Degener<sup>96</sup> (1881-1941) et de Jacob Rosenberg<sup>97</sup> (1893-1980) on retrouvera l'importance donnée à la tragédie personnelle dans la vie de l'artiste faisant de lui encore un héros romantique.

Pour d'autres, le sérieux scientifique n'est pas la priorité. Une vie, un destin aussi tragique que celui de Rembrandt ne pouvait pas laisser indifférent des auteurs à la recherche de grandes figures historiques. Ainsi, Willem Van Loon<sup>98</sup> (1882-1944) publia en 1930 aux États-Unis une biographie romancée de l'artiste qui connut un grand succès. Ce livre servit de base au scénario du film qui sera réalisé par Alexandre Korda en 1936 et dont nous parlerons dans la dernière partie de notre travail.

## **2.2 Dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle**

### **2.2.1 Des recherches analytiques**

Mais dans les années 50, la volonté toujours plus grande de l'Histoire de l'Art de s'établir comme véritable science, amènera les chercheurs à continuer à se désintéresser des aspects psychologiques qui étaient encore à la mode au siècle précédent. Les chercheurs auront

---

94 *Ibid.*, .

95 VETH, Jan, *Rembrandts Leben und Kunst*, Leipzig, Allemagne, E.A. Seemann, 1908.

96 SCHMIDT-DEGENER, Frederik, *Rembrandt und der holländische Barock*, Leipzig, Allemagne, B. G. Teubner, 1928.

97 ROSENBERG, Jakob, *Rembrandt: life and work*, Cambridge, Royaume-Uni, Harvard Univ press, 1948.

98 LOON, Hendrik Willem van, *The life and times of Rembrandt, R.v.R: is an account of the last years and the death of one Rembrandt Harmenszoon van Rijn*[1930], Londres, Royaume-Uni, Edwards, 1947.

tendance à se spécialiser toujours plus travaillant sur le style, la technique, le travail en atelier, les relations avec les commanditaires ou la clientèle, renonçant à décrire l'homme dans sa totalité. L'utilisation d'outils scientifiques ( ordinateurs, scanners, techniques électroniques pour l'étude des œuvres...) sera privilégiée.

En 1956, pour le 350ème anniversaire de la naissance de Rembrandt, la rétrospective qui lui sera consacrée, au Rijksmuseum, montrera la spécialisation de plus en plus importante du travail des chercheurs. On n'y trouvera aucune étude complète de sa vie et de son œuvre mais des catalogues précis en fonction de la technique utilisée : Peintures, dessins, estampes.<sup>99</sup>

Une grande partie des recherches ultérieures sera consacrée à l'attribution des œuvres et à la distinction entre le travail réalisé par le maître et celui fait par ses élèves. C'est le " Rembrandt Research Project", groupe rassemblant les plus grands spécialistes, qui depuis 1968 jusqu'à nos jours sera chargé de cette mission.

Les nombreuses attributions ou désattributions successives intéresseront désormais davantage les historiens d'art que la recherche de la vérité sur des anecdotes de la vie de l'artiste.

### **2.2.2 Un retour de la biographie**

L'accumulation des connaissances de plus en plus précises et les analyses de plus en plus poussées des chercheurs ont amené certains auteurs à retrouver un certain intérêt pour l'écriture de biographies.

Les travaux de Christopher White<sup>100</sup> vont dans ce sens. Passé par le British Museum, la National Gallery of Art de Washington, il dirigea l'Ashmolean Museum de l'Université d'Oxford. En parallèle de cette carrière de conservateur, il s'intéressa à reconstituer toute l'œuvre de Rembrandt, tant sur le plan des œuvres que sur celui de la vie du peintre.

Sa biographie de Rembrandt est régulièrement actualisée car elle connaît un réel succès d'édition. Il y fait preuve de beaucoup de prudence sur les faits et se refuse d'interpréter la mauvaise réception présumée de *La ronde de nuit*.<sup>101</sup>

On peut noter également l'ouvrage de Gary Schwartz<sup>102</sup> dans lequel l'auteur décrit les liens entre les œuvres et les moments de la vie du peintre. Il reconnaît que les problèmes

---

99 WESTERMAN, p. 573.

100 WHITE, Christopher, *Rembrandt*, New York, Etats-Unis, Thames and Hudson, 1984.

101 WESTERMAN, p. 575.

102 SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt*, Paris, France, Flammarion, 2006.

relationnels du peintre avec son entourage l'ont empêché de s'exprimer pleinement. Il pense que Rembrandt aurait pu donner beaucoup plus à l'histoire de l'art. En 2006, le même auteur poursuivra et amplifiera son travail. Il étudiera, comme avant lui Svetlana Alpers<sup>103</sup>, les liens entre Rembrandt et le marché de l'art, replaçant l'artiste dans le contexte de la naissance du capitalisme moderne dans les Provinces-Unies du XVIIIème siècle.<sup>104</sup>

Paul Crenshaw, universitaire américain, s'intéresse également aux déboires financiers de Rembrandt<sup>105</sup>. Toutefois, on y retrouve des jugements sur la vie du peintre comme son indépendance d'esprit et son fort caractère : " Rembrandt a créé, mené ses affaires et vécu sa vie plus ou moins selon les mêmes principes- ou selon l'absence de principe- avant, pendant et après sa ruine".<sup>106</sup>

" Les mêmes traits de caractère qui lui ont causé des ennuis lui ont en même temps permis de persévérer, jusqu'à la gloire éternelle" et " Il a conservé une suprême indépendance dans son domaine artistique."<sup>107</sup>

On retrouve donc encore, ici, le motif de l'artiste têtu et indépendant.

### **2.2.3 Dans " Les yeux de Rembrandt "**

Tous les ouvrages dont nous avons parlé dans la partie précédente sont considérés par leurs auteurs comme des essais, mais, lorsque Simon Schama, historien de l'art anglais, fait paraître son ouvrage en 1999<sup>108</sup> : " La biographie générale était redevenue un genre d'analyse acceptable au sein des sciences humaines".<sup>109</sup>

Simon Schama va écrire une véritable biographie générale se centrant sur la vie personnelle de l'artiste et ses répercussions sur son art. Nous allons nous y intéresser en détail car il est intéressant de faire le point et voir ce qu'il reste, dans une biographie parue à la fin du XXème siècle, des anecdotes racontées dans les premiers écrits sur Rembrandt.

Il est intéressant de noter que Schamma rappelle le texte de Orlers dans lequel il dit, en parlant du tout jeune Rembrandt, que " sa seule inclination le portait vers la peinture et le

---

103 ALPERS, Svetlana, *L'atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, France, Gallimard, 1991.

104 WESTERMAN, p. 576.

105 CRENSHAW, Paul, *Rembrandt's Bankruptcy*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2006.

106 CRENSHAW, 2006, p. 16. trad dans WESTERMAN, p.571.

107 CRENSHAW, 2006, p. 257. trad dans WESTERMAN, p.571.

108 SCHAMA, Simon, *Les yeux de Rembrandt*, Paris, France, Ed. du Seuil, 2004.

109 WESTERMAN, p. 577.

dessin, si bien que ses parents se trouvèrent obligés de la retirer de la faculté et[...] de le mettre en apprentissage chez un peintre." Cette affirmation reflète une illusion romantique et a été remise en question par de nombreux biographes mais " un lieu commun peut aussi être vrai".<sup>110</sup>

On voit donc ici qu'un stéréotype que l'on trouve chez les contemporains de Rembrandt, qui sera repris dans les *vies* successives consacrées à l'artiste, puis qui sera ensuite remis en cause, est finalement jugé acceptable dans une biographie de la fin du XXème siècle.

L'image de l'artiste-type, libre, vulgaire, contre la tradition classique se retrouve dans le traitement des nus. Pour Schama, Rembrandt est provocateur, c'est " le seul artiste qui ait eu l'audace de faire de cette relation entre le scandale, la gêne et le désir un sujet récurrent dans son œuvre".<sup>111</sup> Rembrandt préférait le nu brutal à la nudité élégante. Cette volonté de représenter la nudité sans l'idéaliser est présente dans sa gravure *Adam et Eve*. Cela fait écho à ce que Houbraken écrivait déjà à propos de ces nus: " Personne ne devrait admirer, et encore moins imiter, les figures si mal exécutées".<sup>112</sup>

La " vulgarité "de l'artiste se retrouve dans le choix et le traitement de certains sujets. Son *Ganymède* ( Vol 2.ill.5) hurle, proteste et lorsqu'il est enlevé par l'aigle de Jupiter, il lâche... un grand jet d'urine. Cette tendance scatologique de l'artiste se retrouve dans deux eaux-fortes où l'on voit un homme et une femme là aussi en train d'uriner face au spectateur. (Vol2.ill.8 et 9) Cette vulgarité est également présente dans *Le bon samaritain*, eau-forte dans laquelle on voit au premier plan un chien en train de déféquer.

Schama y voit un retour à la tradition rabelaisienne où peuvent se côtoyer le beau et le vulgaire. Rembrandt serait conscient de la double nature de l'homme, à la fois spirituelle et animale.<sup>113</sup>

Concernant *La Ronde de nuit*, pour Schama, la mauvaise réception du tableau pour non ressemblance est un mythe. Aucune trace réelle n'a été trouvée du moindre mécontentement devant ce travail. Mais il ne veut pas renier complètement ce mythe.

Au XIXème siècle, Eugène Fromentin jugeait l'œuvre violente, confuse, manquant de

---

110 SCHAMA, p. 237.

111 SCHAMA, p. 446.

112 HOUBRAKEN, trad dans SCHAMA, p. 454.

113 SCHAMA, p. 469.

cohérence.<sup>114</sup> Mais, pour Schamma, ce tableau:

"C'est le mouvement perpétuel, c'est un groupe en perpétuelle formation: décharges de fusils, roulements de tambour, aboiements d'officier ou de chien, ondulation de drapeau, ordre de départ. C'est une image de film qui refuse de s'immobiliser".<sup>115</sup>

Schama cherche des relations entre les événements de la vie de Rembrandt et sa peinture. Ainsi, il note qu'à la mort de Saskia, la peinture de Rembrandt évolue, son côté tapageur fait place à une peinture plus sage, modérée:

" Que l'on ne doive pas se reporter naïvement à la vie de l'artiste pour interpréter l'œuvre d'art, c'est une vérité évidente que je connais bien. Et c'est une autre vérité d'évidence qu'au XVIIème siècle le chagrin était une denrée qu'on rationnait strictement, vu les innombrables épreuves qui se présentaient. La mort étant partout, les calvinistes s'imposaient à la discipline de rester l'œil sec et d'accepter sans réserve la décision du tout-puissant. Le lecteur peut donc, s'il le désire, supposer que la mort de Saskia ne bouleversa pas Rembrandt. Mais la culture de l'époque n'exclut pas qu'il en ait été autrement".<sup>116</sup>

Et Schama de citer les poèmes écrits par Huygens à la mort de sa femme pour exprimer tout son désespoir.

Rembrandt n'est sans doute pas aussi sentimental que Huygens puisqu'il a rapidement une liaison avec la nourrice de son fils Titus, il continue à travailler beaucoup...mais des changements sont tout de même à noter à partir de 1642: " Il serait absurde de ne pas le reconnaître par peur de capituler devant un mythe romantique [...] Il arrive que les romantiques aient raison".<sup>117</sup>

---

114 SCHAMA, p. 551.

115 SCHAMA, p. 552.

116 SCHAMA, p. 579.

117 SCHAMA, p. 581.

Tout le monde note, à cette époque que Rembrandt s'intéresse plus à la description de l'intérieur des choses plutôt qu'à la représentation des réalités extérieures.

Schama nous fait part d'une anecdote<sup>118</sup> dans laquelle nous retrouvons le stéréotype de l'artiste libre, ayant l'esprit de répartie, ne se souciant pas des conséquences de ses actes.

Elle se déroule en 1642, Rembrandt est obligé d'aller en justice pour obliger Andries de Graeff à lui payer la somme que celui-ci lui devait pour la peinture de son portrait. De Graeff refusait car il jugeait ce portrait trop peu ressemblant. C'est pour Rembrandt une véritable atteinte à son amour propre lui qui jusque là était habitué aux compliments.

En 1644, cette blessure sera encore plus profonde lorsque Huygens dans une anthologie de vers ridiculise Rembrandt ( sans le nommer) pour n'avoir pas su représenter fidèlement le portrait de Jacques de Gheyn III. Rembrandt en fût blessé. Il va réagir en exprimant son opinion sur ces critiques à travers un dessin. (Vol2.ill.10)

Sur la gauche, le personnage assis sur un tonneau représente le critique. Il semble formuler un jugement sur le tableau placé au centre du dessin. Il a une pipe dans la main et des oreilles d'âne dépassent de son chapeau. Le caractère assassin, venimeux, de son jugement, est représenté par un serpent s'entortillant sur son bras droit. Quatre autres personnages semblent suspendus à ses lèvres. Deux autres personnages observent un tableau ou un miroir tendu vers eux.

Rembrandt se représente, quant à lui, côté droit, accroupi, en partie dénudé, en train de déféquer. Il s'essuie vraisemblablement avec le papier ayant servi à le critiquer. C'est le seul personnage qui regarde fixement le spectateur, avec un sourire entendu, moqueur. " Voilà ce que j'en fais de vos critiques" semble-t-il dire à ceux qui n'apprécient pas son travail.

Pour le stéréotype de l'artiste magicien, qui imite de façon parfaite la nature, Schama reprend l'anecdote de Roger de Piles sur le portrait de la servante peinte à la fenêtre et donnant l'illusion de la réalité. Il ne la remet pas en cause.

Pour la présence récurrente du motif de l'artiste qui connaît une vie sexuelle " débridée"...Schama n'a qu'à rappeler les faits déjà largement prouvés à travers toutes les recherches en archives menées avant lui :

A la mort de Saskia, Rembrandt se console avec Geertje Dircx, la nourrice de son fils Titus.

---

118 SCHAMA, p. 582.



Quand leur relation se dégrade, Geertje l'amène à comparaître devant le juge aux affaires matrimoniales. Elle l'accuse d'avoir rompu une promesse de mariage et d'avoir avec elles des relations sexuelles. Rembrandt nie tout...Il ira jusqu'à monter un complot pour faire interner la nourrice. Celle-ci mourra en 1656 après plusieurs années d'internement.

Rembrandt a déjà " remplacé" Geertje par Hendrickje Stoffels sa gouvernante. En 1654, elle est enceinte. Elle doit comparaître devant le conseil paroissial pour répondre aux accusations de vie " de débauche". Elle fût excommuniée. Elle donnera naissance à une fille : Cornélia ( du nom de la mère de Rembrandt).

Cette attirance pour une vie sexuelle "mouvementée" peut se retrouver dans certaines gravures de l'artiste hollandais. (Vol2.ill.11 et 12)

## Partie III: Les *vies* de Rembrandt en images

Nous avons étudié, dans les deux premières parties, la présence des stéréotypes dans les écrits sur Rembrandt. Très nombreux dans les premières *vies* écrites au XVIIème et XVIIIème siècle, nous avons pu voir qu'ils occupent beaucoup moins de place dans les travaux, plus scientifiques, qui seront menés aux siècles suivants.

Après les écrits, qu'en est-il des images ?

Nous nous intéresserons, dans un premier temps aux très nombreux autoportraits (peintures et gravures) de l'artiste, puis dans un second temps, nous verrons comment le cinéma s'est emparé des *vies* de Rembrandt.

### Chapitre 1: Rembrandt par Rembrandt: Les autoportraits

Nous avons pu voir que les premiers textes sur Rembrandt apparaissent de son vivant puis de façon plus complète avec le travail de Houbraken en 1718. Nous allons maintenant nous intéresser à des témoignages encore plus anciens puisqu'ils sont l'œuvre de l'artiste lui-même. En effet, si celui-ci a laissé très peu de traces écrites, on peut considérer qu'il a tout de même voulu parler de lui à travers ses très nombreux autoportraits. Ce sont des œuvres qui servent le peintre dans la création de sa propre représentation. Il utilise ses autoportraits pour consolider son image, ceux-ci sont diffusés, vus et montrent de lui différents visages aux multiples caractères.

#### 1.1 Des autoportraits en grands nombres

Rappelons tout d'abord que, si le terme d'"autoportrait" n'existe pas avant le XIXème siècle, c'est un genre très pratiqué au XVIIème et qui avait plusieurs fonctions. Il faisait partie intégrante de la formation artistique. C'était un exercice indispensable pour maîtriser correctement les expressions des visages. Il servait aussi de moyen de communication qui permettait à l'artiste de se faire connaître. Ce pouvait être surtout chez Rembrandt un moyen

d'introspection...une sorte d'auto-analyse.<sup>119</sup>

Pour Michel Guérin, " Entre 1625 et 1669, l'année de sa mort, Rembrandt a dessiné, gravé ou peint une centaine d'autoportraits".<sup>120</sup>

Dans le catalogue de l'exposition qui se déroule actuellement à Amsterdam, on parle des "quelques quatre-vingts autoportraits réalisés par Rembrandt au cours de sa carrière".<sup>121</sup>

Il est difficile de chiffrer exactement le nombre d'autoportraits réalisés par l'artiste en raison des discussions sur l'exactitude des attributions. Toutefois, l'unanimité se fait pour considérer que ce nombre est tout à fait exceptionnel voire unique dans l'histoire de la peinture.

En effet, aucun peintre ne s'est autant représenté que Rembrandt. La variété des techniques utilisées, les apparences les plus originales, la pratique de cette activité tout au long de sa vie font que l'on doit s'interroger sur l'importance de ce travail.

Il se peint pour la première fois, dès 1625, dans *La lapidation de St-Etienne* (Vol2.ill13) S'il se montre ici à l'intérieur d'une scène historique, Rembrandt prendra l'habitude tout au long de sa vie de se représenter sous la forme véritable d'un portrait de lui-même. Cette volonté de se peindre est une préoccupation assez répandue au XVIIème siècle. Cette "mode" ne touche pas que le domaine de la peinture mais se retrouve également dans l'écriture des mémoires, les échanges épistolaires, les journaux intimes. Si parler, écrire, peindre en se prenant comme sujet principal n'est donc pas surprenant, c'est la quantité de toiles, gravures ou dessins que Rembrandt va consacrer à ses autoportraits qui est vraiment remarquable ( en moyenne deux autoportraits réalisés par an).<sup>122</sup>

Comment expliquer cette quantité exceptionnelle d'auto-représentation ?

" Il a coulé beaucoup d'encre pour expliquer cette pratique.

---

119 *Rembrandt: la lumière de l'ombre*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelone, 28 novembre 2005- 26 février 2006, Biblioteca nacional de España, Madrid, 22 mars-12 juin 2006, Galerie Mazarine, site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France, Paris, octobre 2006-janvier 2007, Lambert Gisèle et Santiago Páez Elena , 2005.

120 GUERIN, Michel, *La peinture effarée: Rembrandt et l'autoportrait*, Chatou, France, Ed de la transparence, 2011.

121 *Rembrandt, the Late Works (Rembrandt: les années de plénitude)*, National Gallery, Londres, 15 octobre 2014 - 18 janvier 2015, Rijksmuseum, Amsterdam, 12 février-17 Mai 2015, Bikker Jonathan et J.M.Weber Gregor, 2014.

122 WESTERMAN, p. 579.

Est-ce que Rembrandt se servait simplement de sa personne comme d'un modèle immédiatement disponible et peu onéreux, ce qu'il semble avoir fait avec les membres de sa famille ? Voulait-il exploiter son visage et son corps pour sa propre réclame et celle de son art, dans le but de se faire une place dans le marché auprès des collectionneurs hollandais, en associant un visage familier à son style ? Ou bien, est-ce que cette pratique donnait le signal d'une nouvelle évolution de l'histoire de l'identité personnelle et du rôle de l'art par rapport à sa création ? Ses autoportraits sont-ils des moyens propices à la méditation, qui lui offrent une manière de poursuivre ses intérêts artistiques et ses préoccupations personnelles, de la façon matérielle qui lui convient le mieux : en faisant du grand art ? <sup>123</sup>

Il se montre rarement en groupe. Il ne se peint que seul ou en compagnie de Saskia. Cette auto-représentation va durer quarante ans faisant de Rembrandt l'archétype de l'artiste obsédé par lui-même.. Il se représente sans tenir compte des conventions, indifférent aux réactions que cela peut susciter. Cette vision va énormément plaire aux romantiques.

" La raison qui l'a amené à multiplier sa propre image, ce n'est pas l'affirmation inexorable, monomaniaque, de son ego d'artiste mais tout au contraire la volonté d'expérimenter la dissolution de son identité en d'innombrables personnages: Le soldat, le mendiant, le bourgeois, le prince, voire le maître d'Anvers [Rubens]". <sup>124</sup>

"Les sources, les motifs et les circonstances d'un bon nombre de ses autoportraits s'accordent de façon remarquable avec ce que nous connaissons de sa vie." <sup>125</sup>

C'est ce que nous allons voir à travers quelques exemples.

---

123 WESTERMAN, p. 580. ( d'après les travaux de DE VRIES, 1989; CHAPMAN, 1990; MANUTH, 1999; VAN DE WETERING, 2006.)

124 SCHAMA, p. 337.

125 WESTERMAN, p. 581.

## 1.2 Les vies de Rembrandt dans ses autoportraits

Rembrandt a à peine 19 ans lorsqu'il peint *La lapidation St-Etienne* et il ose déjà se représenter au centre d'un vaste tableau en se donnant les traits du bourreau, du témoin et de la victime. (Celui qui soulève le caillou, le saint et celui qui est juste derrière eux. D'autres ne reconnaissent Rembrandt que dans le personnage caché derrière.)

Pourquoi se représenter ainsi dans ce tableau ? Sans doute pouvait-il invoquer la rigueur de la doctrine calviniste qui prônait l'engagement personnel, une identification totale aux souffrances des saints.<sup>126</sup>

En 1629, Rembrandt se représente sous les traits d'un soldat, muni d'un gorgerin, sorte de plaque métallique qui couvre les clavicules et la partie supérieure du dos. Rembrandt joue un rôle. "Nul peintre ne devait comprendre la théâtralité de la vie sociale plus complètement que Rembrandt, qui a vu l'acteur en l'homme et l'homme dans l'acteur".<sup>127</sup> Rembrandt a joué souvent à cela. Il s'est d'ailleurs parfois attribué de petits rôles ( dans les bourreaux de St-Etienne, un matelot effrayé sur la mer en furie de Galilée ou en fils prodigue dans une taverne). Pour Rembrandt, le monde est un théâtre." Aucun artiste n'a été fasciné à ce degré par l'invention des personnages, à commencer par le sien propre."<sup>128</sup> Dans l'autoportrait de 1629, nous avons donc un acteur devant nous qui joue à être un jeune sous-officier.

En 1630, Rembrandt se représente en mendiant (Vol2.ill.14). Il avait toujours été fasciné par cette catégorie marginale de la population. Nous avons vu dans les écrits de Hoogstraten qu'il prenait comme modèle des mendiants, les faisant venir dans son atelier. Ici, on retrouve le motif de l'artiste excentrique et de mauvais goût , qui " a l'air de vouloir se moquer des recommandations d'un Carel Van Mander, si attentif à la respectabilité morale de l'artiste; on dirait qu'il se vautre à plaisir dans la bestialité grossière traditionnellement reprochée au peintre".<sup>129</sup>

Constantijn Huygens (1596-1687) , secrétaire du prince d'Orange, homme de lettres,

---

126 SCHAMA pp. 264-265.

127 *Ibid*, p. 20.

128 *Ibid*, .

129 *Ibid*, p. 349.

poète, fût un mécène important pour Rembrandt jusqu'en 1633. Il influença fortement le peintre hollandais. Si nous comparons son *Autoportrait penché en avant* de 1628 et son *Autoportrait au chapeau de feutre* de 1631 (Vol2.ill.15 et 16), nous voyons que nous passons d'une représentation d'un artiste négligé, mal coiffé, voûté à quelqu'un de beaucoup plus soigné, fier de lui, dans une posture élégante et des vêtements bourgeois.

Cette transformation de l'artiste ne se limita pas au physique. C'est à ce moment que Rembrandt choisit aussi de modifier sa signature. Jusque là, il signait d'un RHL ( Rembrandt Harmenszoon de Leyde) mais à partir de 1633 il signera seulement de Rembrandt comme pour se comparer au grand Léonard.<sup>130</sup>

Après le succès de sa *leçon d'anatomie*, Rembrandt semble en pleine réussite et son *autoportrait en bourgeois* en est la preuve (Vol2.ill.17). On le voit dans son costume des dimanches, tout en élégance, coiffé d'un magnifique chapeau. Il ne réside pas depuis assez de temps à Amsterdam pour avoir eu le droit d'intégrer la corporation de St-Luc. Ce tableau semble fait pour constituer une véritable demande d'admission, une volonté de faire partie de la classe des honnêtes citoyens de la ville. Le portrait proclame " l'honnêteté" du modèle: sa franchise, sa fiabilité, son intégrité."<sup>131</sup> Peut-être veut-il se montrer sous ce jour pour éviter l'image de l'aventurier courant après la dot d'une orpheline...car le mariage avec Saskia approche.

Mais un autre autoportrait, en 1633, (Vol2.ill.18) le montre avec une chaîne en or massif autour du cou, donc pas si insensible que cela à l'attrait de l'argent et des richesses. Rembrandt n'est pas un calculateur et n'agit pas uniquement pour plaire à sa future belle famille....Il est tout simplement tombé amoureux. On peut le penser en voyant le dessin qu'il fait de sa future épouse et qui porte la mention " le troisième jour après nos fiancailles" (Vol2.ill.19).

Dans son *Autoportrait avec toque et col de fourrure* (Vol2.ill.20), il se montre d'ailleurs avec un regard très amoureux, cheveux frisés, vêtements doux, velours et fourrure. Le désir pour Saskia peut se lire dans ses yeux et sur ses lèvres entrouvertes.<sup>132</sup>

L'image du couple amoureux se poursuit dans *L'Autoportrait avec saskia* (Vol2.ill.21). Ce tableau a fortement contribué à l'image d'un couple, sensuel, insouciant, profitant des plaisirs de la vie. Cette vision a été soutenue dans toutes les biographies romantiques du XIXème siècle.<sup>133</sup>

---

130 SCHWARTZ, p.151.

131 SCHAMA, p. 411.

132 *Ibid*, p. 413.

133 *Ibid*, p. 433.

En 1640, Rembrandt est alors très célèbre. Il veut se représenter en tenue du XVIème siècle, rendant hommage ainsi aux grands artistes du siècle précédent avec lesquels il désire être rattaché ( Raphaël, Titien, Dürer).<sup>134</sup> (Vol2.ill.22)

Dans son *Autoportrait* de 1652 (Vol2.ill.23), on le voit habillé comme un artiste au travail. Les chaînes, fourrures, gorgerins ou turbans ont disparu. Certains ont interprété la pose prise par l'artiste comme une attitude de défi. Il s'agirait de l'opposition de l'artiste face au public<sup>135</sup>. On retrouverait ici le stéréotype de l'artiste indépendant, sûr de lui, au dessus du jugement du public.

Pour d'autres, l'artiste revêtu de la tenue d'atelier la plus simple de son époque représenterait "une forme d'humilité et de respect envers l'art de la peinture".<sup>136</sup>

Si les autoportraits tardifs semblent beaucoup plus introspectifs, il ne faut toutefois pas donner trop d'importance à ce processus de connaissance de soi. Rembrandt n'oublie pas de se promouvoir et rendre ses portraits accessibles aux collectionneurs. Au moment de l'inventaire de ses biens, en 1656, l'absence de ses autoportraits témoigne bien que la demande était forte pour ce type de sujet.<sup>137</sup>

Son *Autoportrait* en 1658 (Vol2.ill.24) correspond au moment où il vient de faire faillite. Malgré ses déboires financiers, il se représente sous un aspect très noble et distingué.<sup>138</sup> Il semble assis sur un trône, vêtu d'or. C'est à ce moment là un banqueroutier qui vit avec sa servante sans être marié, qui est mis au ban de l'église et qui habite un quartier pauvre d'Amsterdam. Il est complètement libre..." C'est la peinture qui devient son sujet".<sup>139</sup>

Un exemple montre toute l'attention que l'artiste portait à la construction de ses autoportraits:

" Bien que la facture de l'*autoportrait* de Washington [(Vol2.ill.25)] semble entièrement spontanée, les

---

134 *Rembrandt, the Late Works (Rembrandt: les années de plénitude)*, National Gallery, Londres, 15 octobre 2014 - 18 janvier 2015, Rijksmuseum, Amsterdam, 12 février-17 Mai 2015. p.39.

135 SCHAMA, p. 649.

136 *Rembrandt, the Late Works*, p.45.

137 *Ibid*, p.41.

138 SCHWARTZ, p. 211.

139 SCHAMA, p.701.

radiographies ont révélé plusieurs remaniements réalisés pendant sa réalisation. A l'origine, Rembrandt s'était représenté avec " un bonnet de peintre" blanc, mais il l'a ensuite remplacé par un béret noir souple.[...]Il est possible qu'en effectuant cette modification, Rembrandt se soit également inquiété de l'interprétation du port d'un bonnet banal, proche de celui de l'ouvrier- qui faisait sans doute partie de sa tenue d'atelier habituelle-, choisissant finalement de le remplacer par un couvre-chef à connotation historique, plus noble, afin de se distancier, ne fût-ce que légèrement, de l'apparence physique du simple artisan".<sup>140</sup>

Dans l'*Autoportrait* du Louvre, de 1660 (Vol2.ill.26), l'artiste accepte enfin de se montrer sous les traits du peintre avec son bonnet blanc et tous les accessoires indispensables au travail du peintre dans son atelier. Il ne se représentera que deux fois dans cette situation: *Autoportrait en Zeuxis* et *Autoportrait aux deux cercles*.

S'il a souvent choisi de se déguiser pour de nombreux autoportraits, il n'a que très rarement choisi de se représenter en personnage historique. C'est le cas, en 1661, dans son *Autoportrait en apôtre Paul* (Vol2.ill.27). Pour certains, "Paul-homme réputé infatigable, non conformiste, mais immensément humble- était l'apôtre auquel il s'identifiait le plus".<sup>141</sup> Pour d'autres, l'autoportrait peint répond à l'autoportrait écrit par Saint-Paul dans la première épître aux corinthiens ( " Je me suis fait juif avec les juifs pour gagner les juifs,[...] sujet de la Loi avec les sujets de la Loi [...] pour gagner les sujets de la Loi,[...] je me suis fait faible avec les faibles pour gagner les faibles. Je me suis fait tout avec tous...").<sup>142</sup>

Rembrandt revient à sa représentation en tant que peintre dans l'*Autoportrait aux deux cercles* (Vol2.ill.28). Les doigts du peintre semblent se mélanger à ses instruments ne faisant plus qu'un. L'énigme des deux cercles a fait couler beaucoup d'encre: hémisphères, signes cabalistiques, simple volonté géométrique, allusion au cercle parfait de Giotto ( vers 1267-

---

140 *Rembrandt, the Late Works (Rembrandt: les années de plénitude)*, National Gallery, Londres, 15 octobre 2014 - 18 janvier 2015, Rijksmuseum, Amsterdam, 12 février-17 Mai 2015. p.46.

141 *Rembrandt, the Late Works*, pp.48-49.

142 SCHWARTZ, p. 9.



1337)...<sup>143</sup>

Les autoportraits de la dernière décennie de la vie de Rembrandt sont sans concession sur les marques du temps qui a passé sur le visage. En 1956, pour la célébration du 350ème anniversaire de la naissance de l'artiste, Bert Haanstra, cinéaste hollandais, a réalisé un petit film constitué d'un montage des différents autoportraits de l'artiste. Le raccourci est saisissant et particulièrement émouvant.<sup>144</sup>

## Conclusion

Rembrandt ne s'est jamais peint à la demande d'un homme d'état. Il a commencé à peindre des autoportraits pour son atelier, pour lui-même et enfin pour le marché. Si l'autoportrait a d'abord été une pratique d'atelier, elle a été par la suite une façon de présenter l'artiste au monde.<sup>145</sup>

"Plus que peindre soi-même comme chaque peintre le fait, Rembrandt semble clamer que chaque peintre peint sa propre autobiographie".<sup>146</sup>

Toutefois, la diversité trop importante des interprétations des nombreux autoportraits de l'artiste hollandais, rend difficile leur utilisation dans le cadre de notre travail sur la recherche de stéréotypes : " Il est dangereux de déduire, en se fondant sur l'observation de ses tableaux, trop d'éléments de la vie d'un artiste, et même la longue série d'autoportraits de Rembrandt n'apporte que peu de révélation sur l'homme".<sup>147</sup>

## Chapitre 2 : Les vies de Rembrandt au cinéma

De nombreux ouvrages, dont celui de Luc Vancheri<sup>148</sup> ont étudié les relations entre cinéma et peinture. Des études ont été menées sur les cinéastes peintres ou peintres cinéastes comme

---

143 *Rembrandt, the Late Works*, p. 52.

144 <http://fr.youtube.com/watch?v=RwLE72M0cxl>

145 ALPERS, Svetlana, *L'atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, France, Gallimard, 1991.

146 WESTERMANN, p. 581.

147 WRIGHT, Christopher, *Rembrandt*, Paris, France, Citadelles et Mazenod, 2000. p.6.

148 VANCHERI, Luc, *Cinéma et Peinture*, Paris, France, A.Collin, 2007.

Jean Cocteau, Salvador Dali, Andy Wahrol ou David Lynch<sup>149</sup> . Toutes ces recherches tournent autour du problème de la représentation de la création artistique au cinéma: Comment le cinéma peut-il rendre compte de la vie des peintres et de leurs œuvres ?

Pour filmer des *vies* d'artistes, le septième art a largement utilisé le schéma que l'on retrouve dans les *Vies* de Vasari pour les *vies* écrites: un mélange d'anecdotes de sources discutables et de critiques de l'œuvre. La personnalité, la subjectivité du réalisateur amènera un traitement souvent très différent. Certains cinéastes utiliseront leur travail sur les peintres pour apporter une réflexion générale sur le processus de création, d'autres y projeteront des éléments autobiographiques.

Toutefois, très souvent, on remarquera que les films sont construits autour d'une biographie fidèle du peintre, de la mise en scène de son acte de création, de la description de son milieu social, familial. Nous y retrouverons également très souvent une grande importance accordée aux principaux épisodes de la vie de l'artiste, souvent les plus tragiques contribuant ici encore à la poursuite du mythe.<sup>150</sup>

Le cinéma a besoin de figures légendaires, emblématiques, héroïques. L'artiste y est souvent décrit comme génial, asocial, frondeur, porté sur le sexe.

Celui qui a eu une vie plutôt tranquille et sans grands épisodes tragiques ne connaîtra pas les joies de l'adaptation cinématographique.

Décès de ses femmes, de ses enfants, faillite, relations particulières avec son entourage, ses commanditaires.....Rembrandt ne pouvait pas ne pas inspirer le cinéma.

C'est ainsi que le cinéma de fiction s'est emparé à cinq reprises de la vie de l'artiste hollandais.

Nous allons voir dans quelle mesure nous retrouvons la présence des stéréotypes ou des images de l'artiste-type dans ces films.

## **2.1 L'importance des *vies* romancées et des anecdotes**

### **2.1.1 Dans une adaptation anglaise**

La vie de Rembrandt est adaptée pour la première fois au cinéma en Angleterre et le film

---

149 THIVAT, Patricia Laure( Dir), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, France, 2011.

150 THIVAT, p. 9.

sera réalisé par Alexandre Korda en 1936.<sup>151</sup>Le rôle titre est attribué à un immense acteur anglais: Charles Laughton.

Le scénario a été écrit par Carl Zuckmayer, écrivain allemand qui avait fui le régime nazi et vivait en Autriche. Il s'inspire largement de la biographie romancée de Van Loon<sup>152</sup> qui faisait la part belle au mythe de Rembrandt selon lequel sa vie était partagée en deux parties : Les années de jeunesse, l'ascension, la gloire puis après le tournant de l'échec de la réception de *La ronde de Nuit* et la mort de Saskia, le passage par la faillite et la descente inexorable vers la pauvreté et la mort.

Donc, même si le rejet du tableau par le public n'est pas historiquement certain, et même si cette partition de la vie de Rembrandt avait été remise en cause par les nombreux travaux des spécialistes dès le XIXème siècle, l'image de l'artiste maudit est ici clairement reprise.

#### L'artiste maudit:

Dès le prologue, un texte défile sur l'écran:

" XVIIème siècle, la Hollande est un grand pays riche.  
Mais sa plus grande fierté fut le fils d'un meunier de  
Leyde, Rembrandt le plus grand peintre de tous les temps.  
Il mourut oublié de tous dans le plus grand dénuement.  
Nul milliardaire d'aujourd'hui ne serait assez riche pour  
acheter l'ensemble de son œuvre".

Pas de doute, le mythe de l'artiste maudit qui va finir sa vie dans la plus grande pauvreté alors que ses toiles atteindront des sommets dans les ventes après sa mort, est ici à nouveau bien installé.

#### L'artiste et l'argent:

Dans les premières scènes du film, on retrouve un autre stéréotype : celui de l'artiste dépensier. Rembrandt est amoureux de Saskia et lui achète des corbeilles entières de fleurs. Il lui achète également un magnifique collier dont il ne négocie même pas le prix. Son agent lui fait remarquer que ses finances sont à la baisse et qu'il devrait accepter de peindre la garde

---

151 KORDA, Alexander, *Rembrand* [1936], StudioCanal, 2006.

152 LOON, Hendrik Willem van, *The life and times of Rembrandt, R.v.R: is an account of the last years and the death of one Rembrandt Harmenszoon van Rijn*[1930], Londres, Royaume-Uni, Edwards, 1947.

civile pour pouvoir faire face à toutes ces dépenses. Il accepte donc la commande du tableau dont on comprend rapidement qu'il s'agit de *La ronde de nuit*.

#### L'artiste isolé:

Plus tard, à la mort de Saskia, tout le monde est réuni pour le repas d'enterrement traditionnel. Rembrandt, lui, n'y est pas. Il est dans son atelier en train de faire un portrait de son épouse défunte et affirme qu'il veut la peindre avant que son visage et son corps ne disparaissent de sa mémoire.

#### L'artiste indépendant:

Un autre motif récurrent apparaît : celui de l'indépendance de l'artiste face aux puissants. Alors qu'un messenger vient dans son atelier pour lui transmettre les condoléances du prince d'Orange, Rembrandt l'ignore superbement avant de se replonger dans son travail.

Plus tard, alors que ses soucis financiers auront commencé, on lui suggérera d'aller voir le prince pour obtenir une commande, il répondra : " Je ne veux pas mendier convenablement, peindre convenablement, mais vivre convenablement".

#### L'artiste têtu, en colère:

Au moment de la mauvaise réception de *La ronde de nuit*, on lui demande de retoucher le tableau...Il refuse. Puis il élève la voix, se met en colère et insulte son public.

#### L'artiste et l'ardeur au travail:

Jusqu'au bout, malgré la faillite, la vieillesse, le peintre poursuit son inexorable tâche. Alors qu'on lui donne quelques pièces pour aller s'acheter à manger, il préfère acheter du matériel de peinture et terminer son autoportrait.

#### L'artiste et les femmes:

Sa femme qui meurt, l'artiste qui vit ensuite avec une première domestique puis qui la remplace par une deuxième.....c'est le scénario rêvé pour représenter le type mythique de l'artiste qui plaît aux femmes. Les relations de Rembrandt avec ces trois femmes ont été confirmées, comme nous l'avons vu, par les recherches scientifiques en archives dès le XIXème siècle. Mais ici, comme dans de nombreuses biographies consacrées à l'artiste, la fin

" délicate" de sa relation avec Geertje Dirx est passée sous silence. Dans le film, celle-ci disparaît pour laisser place à la nouvelle maîtresse du peintre. Aucune allusion à son internement forcé n'apparaît. L'image positive de l'artiste est clairement sauvegardée.

### L'artiste dans son atelier:

Dans le film, son atelier jouxte ses appartements. Il a des élèves, dont un clairement identifié, Fabritius. Ces éléments ont été confirmés par les recherches sur le travail en atelier de l'artiste hollandais où l'on voit bien que l'atelier est autant un lieu de travail qu'un lieu de vie.<sup>153</sup>

On peut toutefois douter fortement de la réalité historique de l'atelier représenté dans le film : vaste espace blanc, carrelage au sol, propreté impeccable...

Peu d'œuvres sont présentes dans l'atelier. On aperçoit fugitivement le tableau représentant Ganymède emporté par un aigle.

On voit Laughton/Rembrandt en train de peindre un portrait de Saskia juste après sa mort.

Il peint également le portrait de Hendrickje qu'il en profite pour séduire. On retrouvera cette même scène, censée se dérouler plusieurs années après, au moment où, la jeune femme devenue sa maîtresse, mourra sous les yeux du peintre.

On le voit également signer une toile que l'on découvre complètement dans le plan suivant comme étant sa célèbre *Ronde de nuit*.

Une anecdote présente dans le témoignage de Hoogstraten est reprise dans le film. Rembrandt propose dans la rue à un mendiant de venir poser dans son atelier. A la différence de la version écrite au XVIIIème siècle, celui-ci n'est pas effrayé par la présence d'objets hétéroclites comme...des têtes de morts !! Par contre, on voit bien que Rembrandt le déguise, l'installe sur une sorte de trône, le met en scène. On retrouve ici une représentation de l'artiste au travail, de son goût pour les déguisements, de sa préférence pour les modèles en atelier plutôt que des références à l'art du passé.

On peut donc noter que dans cette première biographie filmée de la vie de Rembrandt, la présence de l'anecdote est essentielle. Il semble que, comme dans un grand saut en arrière, on retrouve le type d'écriture caractéristique des *Vies* du XVII et XVIIIème siècle. On s'intéresse à la vie de l'artiste, son comportement, ses tourments...assez peu à sa peinture.

---

<sup>153</sup> BLANC, Jan, *Dans l'atelier de Rembrandt: le maître et ses élèves*, Paris, France, Éditions de La Martinière, 2006.

### **2.1.2 Dans une adaptation européenne**

Le "Rembrandt" réalisé par Charles Matton en 1999 est une production Franco-germano-néerlandaise.<sup>154</sup> Production mais également distribution européenne avec des acteurs de plusieurs nationalités : Klaus Maria Brandauer, dans le rôle-titre est autrichien, Johanna ter Steege est une actrice néerlandaise, Jean Rochefort, Romane et Richard Bohringer sont français.

La volonté est clairement de faire un film européen sur un éminent représentant de la culture européenne.

Le film a une construction tout à fait classique avec un début à la mort du peintre suivi d'un retour en arrière où les événements seront racontés dans l'ordre chronologique. A travers la succession des scènes ( Rencontre avec Saskia, naissance et décès de nombreux enfants, vente aux enchères...) on retrouve l'image de l'artiste indépendant qui refuse de rentrer dans la norme et se plier aux règles en vigueur dans l'art et la société de son époque.

Charles Matton, qui était lui-même artiste peintre, mêle des faits réels et des faits inventés dans cette biographie. Ainsi après la scène d'ouverture , on retrouve le peintre, enfant, dans le moulin familial à Leyde. Il est déjà sensible aux odeurs, couleurs qui l'entourent. Soudain, la petite fille qui joue avec lui, urine sur lui !!!

Cette scène est à rapprocher du tableau *L'enlèvement de Ganymède* dans lequel Rembrandt représente le personnage mythique sous les traits d'un bébé, grassouillet et hurleur, qui lâche un jet d'urine au moment où il est emporté par l'aigle.

On retrouve dans ce film de nombreux stéréotypes de l'artiste-type.

#### L'artiste coléreux, au caractère particulier:

Dès la scène d'ouverture, on voit Rembrandt très énervé, en colère, qui hurle et détruit des œuvres dans son atelier.

Des discussions entre bourgeois nous font connaître leur avis sur le peintre lorsqu'ils disent qu'il est " exubérant et que ses étudiants le sont aussi". Une scène nous montre que le peintre n'a pas peur, voire cherche à choquer lorsque, en pleine rue, il embrasse Saskia..."

<sup>154</sup> MATTON, Charles, *Rembrandt* [1999], Editions Montparnasse : Arcadès, 2006.

Honte à vous" lui crie un passant.

### L'artiste et l'argent:

Les bourgeois, discutant entre eux disent qu'il faut protéger Rembrandt car " il a la folie de se ruiner". Dans la scène de la vente aux enchères, le peintre n'hésite pas à faire des propositions élevées. On entend les commentaires : " C'est un fou !", " C'est une enchère désinvolte !".

Ses rapports avec ses commanditaires, ses créanciers , montrent clairement que Rembrandt se moque d'eux. Ce comportement sera, dans le film, la cause principale de sa future faillite.

### L'artiste indépendant:

L'œuvre de Rembrandt est jugée sévèrement par le milieu bourgeois de l'époque car il ne respecte pas les règles communément admises. On entend ainsi dans le film qu'il y a trop de peinture, trop d'ombres dans ses tableaux. On pense également qu'il est trop réaliste et qu'il a un goût prononcé pour les choses vulgaires.

Pour montrer cet esprit indépendant, Charles Matton reprend dans son film l'anecdote présente chez Hoogstraten : On voit ainsi Rembrandt déposer le corps de son petit singe mort au pied d'une famille dont il fait le portrait. Il décide d'insérer le petit animal dans le portrait de groupe. Cela déplaît fortement aux personnes en présence. Rembrandt se met en colère et renvoie tout ce beau monde pour terminer solitairement sa peinture.

### L'artiste et les femmes:

On voit Rembrandt séducteur et très amoureux de Saskia. Il fait des folies pour elle. Il n'hésite pas à acheter une maison beaucoup trop chère.

On le voit ensuite copuler allègrement avec sa servante Geertje avec laquelle il se "console" de la mort de Saskia. Plus tard, ce sera au tour de la nouvelle servante, Hendrijcke, de prendre la place dans le lit du maître.

On assiste à la colère de Geertje qui détruit une toile de Rembrandt puis l'accuse de ne pas respecter sa promesse de mariage. Elle annonce un recours devant les tribunaux.

Cette vie privée très particulière dans la Hollande protestante du XVIIème siècle amènera Hendrijcke à devoir se justifier devant le conseil de l'église.

### L'artiste dans son atelier:

Charles Matton a fait le choix original de faire repeindre par des peintres contemporains ( Serge Clément et Marina Kamena) des tableaux de Rembrandt en donnant pour les portraits une certaine ressemblance aux acteurs du film. On voit ainsi à de nombreuses reprises, dans le film, le peintre hollandais, pinceau ou pointe sèche à la main. Brandaeur/Rembrandt se contente de poser quelques traits rapides sur des toiles réalisées avant le tournage.<sup>155</sup>

On retrouve la vie de l'atelier décrite par Svetlana Alpers. C'est un endroit qui ressemble aux coulisses d'un théâtre où les acteurs/élèves/modèles se déguisent, jouent les scènes bibliques avant de les représenter sur les toiles.

Avec le film de Charles Matton, et même si l'implication du cinéaste est plus importante que chez Alexandre Korda, nous avons face à nous une représentation biographique filmée assez conventionnelle. On retrouve dans ces deux films des anecdotes déjà présentes dans les écrits de Hoogstraten. La place importante laissée à la vie privée de l'artiste, à ses relations avec ses femmes, ses commanditaires, sa façon de se comporter en société rappelle fortement le type d'écriture des *vies* écrites à la Renaissance.

D'autres cinéastes feront le choix d'une adaptation beaucoup plus particulière, avec un recours aux anecdotes moins importants.

## **2.2 Des adaptations plus personnelles**

### **2.2.1 La version de Jos Stelling**

En 1977, Jos Stelling, cinéaste hollandais, réalise "Rembrandt fecit 1669". Le film ne fait qu'une brève apparition sur les écrans avant de disparaître dans l'indifférence quasi générale. C'est en 2006, à l'occasion de l'anniversaire des 400 ans de la naissance du peintre hollandais que le film va connaître une seconde vie par une nouvelle sortie en salles et une édition en DVD.<sup>156</sup>

Le titre du film fait référence à la dernière signature du peintre sur l'ultime *autoportrait*

---

155 CAMPAN, Véronique, *Les puissances du faux ou la "mise en boîte" de Rembrandt par Charles Matton*, dans THIVAT, pp. 210-226.

156 STELLING, Jos, *Rembrandt Fecit 1669* [1977], E.D. Distribution, 2007.



qui se trouve de nos jours à Londres. (Vol2.ill.29)

Le film de Stelling est une adaptation vraiment personnelle. Il ne s'agit pas ici d'une biographie traditionnelle qui va raconter la vie du personnage central.

Si on retrouve quelques événements compris entre l'installation du peintre à Amsterdam et sa mort, et principalement les relations de Rembrandt avec ses femmes successives, ce n'est pas le fond qui prime ici, mais bien la forme.

Sur le plan visuel, c'est le film qui se rapproche le plus, dans ses cadrages, ses couleurs, son éclairage, des toiles du peintre. Stelling filme d'ailleurs les vraies toiles du maître hollandais. Il s'intéresse particulièrement à la lumière.

Il s'interroge sur le processus de création. Les anecdotes, présentes dans les *vies* écrites et dans les autres biographies au cinéma sont ici presque inexistantes. Le film est quasiment muet, il y a très peu de dialogues.

Tourment, obsession, égoïsme, solitude, proximité avec le peuple...On peut retrouver des caractéristiques de l'artiste type au travers des critiques du film écrites à sa sortie:

"Entre démêlés amoureux et difficultés financières, le film esquisse les traits d'un homme tourmenté et obsédé par son art. Peu à peu, c'est une personnalité trouble et égoïste qui se dessine, celle d'un peintre esseulé dans le cadre, littéralement vampirisé par son art, incapable de penser le monde autrement que par ce prisme".<sup>157</sup>

"Le *Rembrandt* de Stelling est un Rembrandt intime. Nous le voyons surtout dans l'environnement des trois femmes qui se sont succédé dans sa vie, de ses enfants, de rares amis. Ses démêlés avec la bourgeoisie d'Amsterdam, son goût des dérives dans les bas quartiers de la ville, son plaisir à s'encanailler et à se déguiser sont à peine évoqués par quelques allusions".<sup>158</sup>

---

157 <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4084>

158 <http://www.gncr.fr/films-recommandes/rembrandt-fecit-1669> Jean-Pierre Jeancolas – POSITIF (1982) – Extraits

### 2.2.2 La version de Peter Greenaway

En 2008, Peter Greenaway réalise "La Ronde de Nuit" (Nightwatching). Si le réalisateur est britannique, la production est internationale.<sup>159</sup>

Dans les adaptations plus traditionnelles que nous avons étudiées (celles de Korda ou de Matton), les principaux événements de la vie de Rembrandt étaient racontés, avec un recours comme nous l'avons vu, aux clichés, aux stéréotypes déjà présents dans les premières *vies* écrites.

Ici, comme pour le film de Stelling, le travail du réalisateur anglais est tellement original et personnel qu'il est difficile d'y trouver de nombreuses anecdotes.

Le film commence par une scène censée se dérouler à Amsterdam en 1654. Rembrandt vient de faire un cauchemar...Il était aveugle ! Cela lui rappelle un événement qui s'est passé en 1642 alors qu'il travaillait à *La Ronde de nuit*.

On retrouve le Rembrandt, sûr de lui, ne désirant en faire qu'à sa tête, qui refuse d'abord de faire ce portrait de la milice d'Amsterdam, mais qui, finalement, sur l'insistance de Saskia, acceptera cette commande.

A partir de là, Greenaway imagine Rembrandt en "détective" voulant dénoncer, à travers son tableau, un meurtre qui vient d'être commis.

"Dans La Ronde de nuit, un coup de mousquet est tiré ; on voit une flamme derrière la tête du personnage en jaune au premier plan. Pourquoi ce coup de feu ? On dirait presque que Rembrandt a peint La Ronde de nuit comme une accusation. Voilà le lieu du crime, ne restez pas dans les parages, ne touchez pas aux pièces à conviction. Dans mon film, le peintre élucide, comme une sorte de Sherlock Holmes, le mystère du coup de feu. Il en connaît les auteurs, il connaît leurs mobiles. Tout le monde est coupable, d'après lui, comme dans Le Crime de l'Orient-Express : les 34 personnages du tableau font tous partie d'un complot".<sup>160</sup>

---

159 GREENAWAY, Peter, *Nightwatching (La ronde de nuit)*, Bac Vidéo, 2008.

160<http://www.courrierinternational.com/article/2008/02/28/quand-peter-greenaway-joue-avec-la-ronde-de-nuit?>

Le cinéaste, formé à l'école des Beaux-Arts, avait eu cette idée de polar autour de l'œuvre la plus célèbre de Rembrandt en 2006.

En effet, cette année là, il avait été chargé par le Rijksmuseum de mettre en valeur, d'imaginer un dispositif pour présenter le tableau au public.

Ainsi, les visiteurs du musée, durant l'été 2006, ont eu la chance de voir l'œuvre dans une présentation particulière : Rideaux rouges sur les côtés du tableau, mise en place d'une tribune, éclairages " cinématographiques", bande-son...

A travers l'énigme dans le tableau, le cinéaste souhaite aussi en résoudre une autre:

"Je veux aussi résoudre l'énigme de la propre vie de Rembrandt. Simple habitant de Leyde, il arrive en 1632 à Amsterdam et, en l'espace de dix ans, il devient une sorte de star de la pop : riche, célèbre, avec une gigantesque maison et de nombreuses relations. En 1642, sa femme Saskia meurt et il peint *La Ronde de nuit*. Cette année-là représente à tous les points de vue un tournant. Rembrandt est alors entraîné dans une spirale descendante, qui se termine dans un taudis crasseux du quartier populaire du Jordaan. Après la gloire d'un Bill Gates, la misère. Pour moi, ce sont des représailles de la société. Amsterdam était dirigée par douze familles. Cela n'avait rien à voir avec la démocratie, comme on l'affirme parfois, mais plutôt avec l'argent et le pouvoir, comme toujours. Rembrandt avait le droit d'appartenir à ce monde en tant que portraitiste, mais il restait un étranger, un paysan qui conservait son argent sous son lit. Après 1642, il est passé des portraits des classes supérieures aux tableaux bibliques et aux autoportraits dépouillés. Il ne voulait pas participer à la grande mascarade".<sup>161</sup>

Si le film peut apparaître très touffu, voire confus, nous retrouvons dans les propos du

---

161 *Ibid.*, .

réalisateur la vision romantique de la vie de Rembrandt mise en évidence au XIX<sup>ème</sup> siècle avec le schéma de l'ascension jusqu'à l'événement Ronde de nuit/Mort de Saskia suivi de la faillite et de la déchéance de l'artiste.

S'il ne fait pas preuve d'originalité dans la structure générale de la vie de Rembrandt, le cinéaste adopte un point de vue assez novateur concernant la faillite du peintre.

En effet après avoir rappelé toutes les hypothèses avancées (mauvaise gestion financière, changements politiques et sociaux de l'époque, changements de mode dans l'art, spéculations hasardeuses ...), Peter Greenaway explique la ruine de l'artiste hollandais par une volonté délibérée de quelques membres importants de la bonne société de l'époque. Inspirés par la jalousie de voir cet homme issu du peuple défiant les règles en vigueur, ils se seraient livrés à une véritable machination pour arriver à punir l'artiste.

En ce qui concerne le caractère de Rembrandt, on peut retrouver dans la description qu'en fait le cinéaste, de nombreuses caractéristiques mises en évidence chez " l'artiste-type":

" il est grivois, sensuel, voire même charnel [...], versatile dans ses émotions,[...]désireux de s'élever socialement,[...] dépensier optimiste[...].On peut imaginer des moments de colère, des pointes de mélancolie et des quantités considérables d'alcool".<sup>162</sup>

Greenaway est un véritable artiste, pas un chercheur qui va prouver par un recours aux archives que les arguments qu'il avance sont fondés. Il participe ainsi de la continuation du mythe.

Ses questionnements autour de *la Ronde de nuit* n'en demeurent pas moins surprenants et intéressants.

### 2.3 Un Rembrandt antisémite ?

Parmi toute les adaptations cinématographiques des *vies* de Rembrandt, il en est une qui a la particularité d'avoir été produite pendant la deuxième guerre mondiale, par le régime nazi,

---

<sup>162</sup> Notes du réalisateur accompagnant le coffret DVD : GREENAWAY, Peter, *Nightwatching ( La ronde de nuit)*, Bac Vidéo, 2008.

avec la volonté de faire du peintre hollandais une figure importante de la culture allemande.

Pour les responsables nazis, le cinéma est un outil de propagande fondamental. La guerre culturelle démarre bien avant la guerre militaire. Goebbels affirme d'ailleurs la vocation de l'industrie cinématographique allemande à devenir une " puissance mondiale", à "conquérir le monde". Il y voit l'un des "moyens de manipulation des masses les plus modernes".<sup>163</sup>

### **2.3.1 La version de Hans Steinhoff**

"Rembrandt", renommé ultérieurement "Ewiger Rembrandt" (Rembrandt éternel), est réalisé par un grand cinéaste du IIIème Reich, Hans Steinhoff et sort en Allemagne en 1942.<sup>164</sup>

L'antisémitisme y est fortement présent.

C'est sur le conseil de trois juifs que Van Uylenburgh provoque la faillite de Rembrandt et obtient désormais la propriété de toutes ses toiles. Manipulé par ces mêmes juifs, il organise le passage de Hendrickje devant le consistoire où elle sera excommuniée pour sa vie maritale avec le peintre.

Rembrandt, par l'intermédiaire de l'interprète qui l'incarne à l'écran, Ewald Balsler, explique son travail sur *La ronde de nuit* par la volonté de rendre plus important le tout que la partie: "Ce n'étaient pas les individus qui comptaient pour moi, c'était la totalité !".

Le film fut tourné après l'échec de l'offensive en Russie. A ce moment là, en Allemagne, la propagande doit donc préparer le peuple à une guerre qui va durer.

" Il est évident que le film de Steinhoff repose sur une analogie entre le destin de Rembrandt et celui du peuple allemand: tenir malgré tout et faire confiance à la volonté qui nous gouverne. Rembrandt est aussi ce que les Allemands ont appelé un Durchhaltefilm, un film pour tenir".<sup>165</sup>

Le scénario du film est cosigné par le réalisateur et Kurt Heuser d'après le roman de

---

163 <http://rha.revues.org/3023>

164 Le film n'est pas en DVD. Il est tout de même visible à l'adresse : [www.youtube.com/watch?v=Xg5CgWWYIWw](http://www.youtube.com/watch?v=Xg5CgWWYIWw)

165 GENTON, François, *La biographie de peintre, un genre politique ? Les films Rembrandt d'Alexandre Korda et de Hans Steinhoff*, dans THIVAT, p. 121.

Valerian Tornius<sup>166</sup> qui avait été écrit avant l'arrivée au pouvoir d'Hitler et éloigné des thèses racistes du national-socialisme. Des transformations, "oublis" volontaires, sont à noter entre le roman et le scénario : Pas la moindre allusion dans le film aux peintures d'inspiration bibliques de Rembrandt ainsi que de ses amitiés avec les juifs. La faillite financière du peintre leur est même imputée.<sup>167</sup>

Les acteurs, ainsi que l'équipe technique sont parmi les meilleurs du moment en Allemagne. Si le succès du film, en salles, est honorable, il n'est pas reçu avec enthousiasme par Goebbels qui écrit dans son journal, le 8 juin 1942, que ce film ne réussit pas à " percer les mystères de la puissance créatrice".<sup>168</sup>

L'image de Rembrandt avait déjà été "germanisée" dès 1890 dans un ouvrage de l'historien d'art, Julius Langbehn<sup>169</sup>. Celui-ci faisait de Rembrandt le représentant du génie allemand. Le livre connut un grand succès populaire et un antisémitisme croissant était présent dans chaque nouvelle édition jusqu'en 1944.<sup>170</sup>

Nous pouvons , comme nous l'avons fait pour les versions de Korda et de Matton, nous livrer à une courte énumération des stéréotypes présents dans le film.

#### L'artiste maudit:

Dès l'ouverture du film, on assiste à la liste des objets laissés par Rembrandt à sa mort et prononcé à voix haute par un notaire. Après avoir cité de nombreux objets de peu de valeur et alors qu'il est entouré de tableaux du maître , il conclut:" ...sinon, rien de valeur".

A la fin du film, le peintre vit dans une cave, seul, ruiné.

#### L'artiste et l'argent:

Lorsque Rembrandt vient d'obtenir un très bon prix pour la commande de sa future *Ronde de nuit* , le marchand d'art, Van Hindenburg, affirme que le peintre " n'a pas le sens de l'argent".

Un peu plus tard, dans d' autres scènes, on voit Rembrandt amoureux qui dépense sans

---

166 TORNIUS, Valerian, *Zwischen Hell und Dunkel. Ein Rembrandt-Roman*, Berlin, Büchergilde Gutenberg, 1934.

167 MÜLLER, Jürgen, "Armer les âmes", *Cinéma: Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n°7, Avril 2004.

168 GENTON, p. 56.

169 LANGBEHN, Julius, *Rembrandt als Erzieher*[1890], Leipzig, Allemagne, 1922.

170 GENTON, p. 45.

compter et achète au "juif Pereira" une bague sans en discuter le prix ou en train d'emprunter de l'argent à Jan Six pour acheter une gravure qui lui plaît.

Le mythe de l'artiste éloigné des réalités matérielles est largement repris.

#### L'artiste et l'ardeur au travail:

Lorsqu'il voit la compagnie du capitaine Cocq sortir en pleine nuit d'un bâtiment, il a la vision de son futur tableau et décide alors de s'enfermer durant 19 jours pour peindre sans relâche et sans même s'inquiéter de la santé de Saskia, alors très malade.

#### L'artiste en colère:

Quand les bourgeois d'Amsterdam découvrent le tableau et éclatent de rire, Rembrandt se lance dans un discours plein de colère face à leur incompréhension. On retrouve là le stéréotype mis en avant de l'artiste supérieur, incompris par un public qui n'est pas prêt à le recevoir.

#### L'artiste et les femmes:

Amoureux fou de Saskia, Rembrandt se retrouve face à une Geertje assez instable et s'intéressant à l'argent. Quand le peintre va avoir une relation avec sa nouvelle compagne, Hendrickje, Geertje va tenter de le faire chanter.

### **2.3.2 Rembrandt et les juifs**

Chassés d'Espagne en 1492, puis du Portugal en 1536, les juifs sont autorisés à résider dans les Provinces Unies des Pays-Bas, où la liberté religieuse est reconnue. Ils pouvaient conserver leurs lois et leurs coutumes mais ne devaient pas faire preuve de prosélytisme ni avoir des relations sexuelles avec les chrétiens. Les hollandais étaient heureux d'offrir l'asile aux pires ennemis de l'Espagne. Il y avait aussi un intérêt économique : Les juifs installés en Hollande conservaient des contacts avec des juifs se faisant passer pour convertis restés en Espagne et les entrepôts en plein essor d'Amsterdam pouvaient se remplir de produits venant du commerce avec les Amériques.

Rembrandt et Saskia ont longtemps habité le quartier juif d'Amsterdam. Ils ont forcément

été influencé par la culture juive portugaise.<sup>171</sup>

Après la version cinématographique de la vie de Rembrandt proposée par Steinhoff dans laquelle l'image du peintre hollandais est mise au service de l'Allemagne du IIIème Reich, il est intéressant de se demander quelles étaient les relations entre Rembrandt et les juifs d'Amsterdam.

Il est important de noter que ce n'est pas seulement l'Allemagne nazie qui veut "récupérer" l'image de Rembrandt. En 1944, des collaborateurs hollandais créèrent une journée nationale Rembrandt, le jour anniversaire de sa naissance. Cela dans le but de contrer la célébration dans la plus grande discrétion de l'anniversaire de la Reine Wilhelmine, qui se trouvait exilée à Londres. Les fréquentations des juifs auxquelles Rembrandt étaient habituées furent passer sous silence pour faire jouer à Rembrandt le rôle de représentant de la culture de la grande Allemagne. Cette opération ne rencontra pas l'approbation de la population hollandaise.<sup>172</sup>

Les frères Goncourt, qui admiraient Rembrandt, n'hésitaient pas à qualifier ses œuvres religieuses de "*juiveries*".<sup>173</sup> C'était une expression banale en ce temps là qui voulait dire que le peintre aurait fréquenté si régulièrement les juifs d'Amsterdam qu'il en serait devenu un lui-même. Pour contrer cette idée, les allemands firent, comme nous l'avons vu, grand accueil au livre de Julius Langbehn qui défendait la thèse que l'artiste était au contraire la représentation la plus pure du génie germanique.

La question des relations de Rembrandt et des juifs n'avaient pas été traitée lors des grandes manifestations autour du quatre centième anniversaire de sa naissance en 2006. Le peintre se "nourrit des motifs bibliques, du quotidien du quartier[...], s'en empare et les exalte."<sup>174</sup> C'est ce que montrera, en 2007, à Paris, l'exposition : "Rembrandt et la nouvelle Jérusalem, juifs et chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or".<sup>175</sup>

En 1946, l'historien de l'art juif allemand, Franz Landsberger écrit : "Tout ce que nous savons[de Rembrandt] suggère qu'il était un ami des juifs; mais cette conclusion est basée sur

---

171 SCHAMA, p. 486.

172 *Ibid*, p. 39.

173 [http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/04/14/rembrandt-et-l-amsterdam-juif\\_896106\\_3246.html#OruHr03ds87gpxY.99](http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/04/14/rembrandt-et-l-amsterdam-juif_896106_3246.html#OruHr03ds87gpxY.99)

174 *Ibid*, .

175 *Rembrandt et la nouvelle Jérusalem, juifs et chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or*, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 28 mars-1er juillet 2007.



des conjectures et non sur des preuves concrètes".<sup>176</sup>

Gary SCHWARTZ, en 2006, après une confrontation entre arguments et contre-enquête<sup>177</sup>, pense qu'il faut " inverser l'affirmation de Landsberger: rien de ce que nous savons de Rembrandt ne suggère qu'il fut un ami des juifs".<sup>178</sup>

Ce débat sort, bien évidemment, du sujet principal qui nous intéresse, mais il démontre l'importance de Rembrandt comme étant une figure, un mythe. Si important, qu' à travers l'histoire, des communautés, des groupes artistiques, des nations ont voulu "s'accaparer" l'artiste hollandais.

---

176 LANDSBERGER, Franz, *Rembrandt, the Jews and the Bible*, Philadelphie, Etats-Unis, JPSA, 1946, p. 36.

Trad dans SCHWARTZ, p. 301.

177 SCHWARTZ, pp. 301-305.

178 *Ibid*, p. 304.

# CONCLUSION

Dans la première partie, nous avons pu voir, l'importance de l'anecdote dans les premières *vies* écrites, souvent par des artistes eux-mêmes. Le souci de vérité, la volonté de prouver les éléments avancés n'étaient pas l'objectif principal des auteurs. Les artistes de la Renaissance avaient le désir d'apparaître autrement qu'à travers le statut d'artisan qui leur était jusqu'alors réservé.

Brunelleschi, Cennini, Ghiberti ou encore Alberti ont contribué, comme nous l'avons vu, à affirmer l'aspect intellectuel du travail de l'artisan faisant de son ouvrage une œuvre d'art.

La parution des *vies* de Vasari au XVIème siècle apportera une structure d'écriture qui sera reprise dans les écrits ultérieurs: les origines de l'artiste, sa jeunesse, sa formation, sa personnalité, ses œuvres. Les nombreuses anecdotes participeront de la construction d'un véritable mythe autour de l'artiste. Il fallait, à travers ces *vies*, démontrer que les artistes étaient des personnes particulières, dotées d'un don (inné, divin), d'un caractère particulier (obsédé, lunatique, excentrique, coléreux...).

Les études de chercheurs du XXème siècle (Kris, Kurz, Wittkower) sur ces *vies* écrites à la Renaissance ont montré que la plupart des anecdotes employées dans les *vies* d'artistes prenaient leur source dans les mythes, les légendes. Avec l'appui de ces travaux nous avons pu lister les anecdotes récurrentes qui se trouvaient dans ces textes et dégager ainsi une sorte de portrait-robot de l'artiste-type.

Allait-on retrouver dans les écrits sur Rembrandt la présence de ces stéréotypes ? L'artiste hollandais correspondait-il au "portrait-robot" de l'artiste-type ?

Nous avons pu démontrer, à travers l'étude des écrits sur Rembrandt au cours du XVIIème siècle avec Orlers, Sandrart, Hoogstraten, Felibien et Baldinucci et au XVIIIème siècle avec Houbraken, De Piles, Dezallier d'Argenville, Gersaint et Descamps, que de nombreuses anecdotes sont reprises d'un auteur à l'autre contribuant à la constitution d'une sorte de légende autour de Rembrandt. Les motifs récurrents avancés par Kris et Kurz s'y retrouvent en grand nombre et contribuent à rendre l'artiste mythique et magicien.

Nous avons pu voir toutefois que de nombreuses réserves avaient été émises sur le travail de l'artiste hollandais : non respect des règles classiques, choix de sujets jugés vulgaires...Mais ces critiques négatives au XVIIIème siècle seront récupérées positivement par le mouvement romantique du XIXème siècle.

Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, l'écriture des *vies* d'artistes ne correspondait pas encore aux critères modernes de la recherche. Les auteurs privilégiaient encore l'anecdote qui était souvent reprise, répétée d'un auteur à l'autre, sans être vérifiée.

Dans la seconde partie, nous avons vu qu'à partir du XIXème siècle, les auteurs vont délaisser l'anecdote. Le recours aux archives, le travail sur tous les types de documents vont contribuer à l'émergence d'une véritable science : l'histoire de l'art. La remise en cause des témoignages utilisés pour l'écriture des premières *vies* amènera une modification de la perception de Rembrandt. Avec l'étude des travaux de Scheltema, Kolloff, Thoré-Bürger ou Vosmaer, nous avons pu constater que l'être excentrique et rebelle du XVIIIème siècle a laissé place à un artiste beaucoup plus équilibré et respectable au XIXème siècle.

Avec une méthodologie d'une scientificité croissante et la remise en cause de nombreuses anecdotes, l'étude des travaux du XIXème siècle ne nous a pas permis d'isoler vraiment les stéréotypes présents dans les premières *vies*.

Au XXème siècle, des recherches importantes seront menées par Bode, Bredius, Hofstede de Groot sur l'œuvre de Rembrandt et un travail sans fin sera entrepris par le Rembrandt Research Project sur l'attribution des œuvres. Mais d'autres chercheurs s'intéresseront encore à la vie de l'homme : Veth, Schmidt-Deneger ou Rosenberg.

Les dernières grandes biographies de Rembrandt par White, Schwartz ou Schama nous ont permis de faire le point sur la présence encore effective de quelques anecdotes relevant des stéréotypes après tout le travail scientifique effectué durant les deux derniers siècles.

Dans la dernière partie, après avoir interrogé les textes, nous avons porté notre attention sur les images : Les images produites par l'artiste lui-même, à travers ses autoportraits, et les images du cinéma à travers cinq longs métrages de fiction sur la vie de Rembrandt.

L'étude des autoportraits a laissé apparaître que le peintre hollandais savait utiliser cette représentation de lui-même pour imposer une image qui pouvait être différente à divers moments de sa vie. Toutefois, la part trop importante laissée à l'interprétation de ces œuvres

ne nous a pas paru convaincante pour répondre à la problématique de notre sujet.

Le cinéma, lui, va s'inspirer pleinement des premières *vies* écrites et de ses nombreuses anecdotes. Il se désintéresse des travaux scientifiques du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle. Il préfère mettre en avant les clichés de l'artiste correspondant complètement aux stéréotypes connus. Nous avons pu démontrer leurs nombreuses présences dans les versions d'Alexandre Korda, Hans Steinhoff ou Charles Matton.

Nous avons pu observer, également, au cours de ce travail, que l'image de l'artiste était parfois "détournée" par certains auteurs à des fins politiques: Besoin d'un héros national pour Scheltema et la Hollande du XIX<sup>ème</sup> siècle, opération de " germanisation" du peintre chez Langbehn et son adaptation cinématographique par Hans Steinhoff, cinéaste au service du III<sup>ème</sup> Reich.

A travers cette étude chronologique des écrits sur Rembrandt, nous avons donc pu vérifier qu'après la nombreuse présence de stéréotypes dans les premières vies, celles-ci vont pratiquement disparaître dans les écrits du XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle durant lesquels l'intérêt se portera sur l'œuvre et la vérification scientifique des faits. Il faudra attendre que le cinéma s'empare de la vie de l'artiste pour retrouver à nouveau tous les caractères de l'artiste-type.

Comment expliquer cette persistance du recours à certains lieux communs , clichés, caractères prétendus propres aux artistes dans les biographies filmées ?

Nous pouvons sans doute évoquer la difficulté, pour le cinéma de représenter, par la fiction, le travail du peintre, l'acte de création. Dès lors, le cinéaste ne se concentrera que sur l'aspect purement biographique du personnage, s'intéressant à des vies immédiatement comprises par le grand public comme typique de l'artiste. Le long métrage de cinéma de fiction s'adresse à un public très large, pas à un groupe de spécialistes pour lesquels la majorité des ouvrages dont nous avons parlé est destinée. Il va donc se concentrer sur:

"les figures majeures de l'histoire de l'art, peintres célèbres des siècles passés- Rembrandt, Le Caravage, Michel-Ange, Goya-, d'artistes novateurs, voire artistiquement révolutionnaires, du tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles- Toulouse-Lautrec, Modigliani, Van Gogh, Munch-,

mais aussi des peintres contemporains- Hockney, Pollock, Kahlo, Bacon ou Basquiat-, tous à même de représenter le "génial demiurge" à l'apogée de son art, et/ou la figure du "peintre maudit", en proie à une souffrance physique ou existentielle. Des peintres à l'existence tranquille comme Degas, Manet ou Cézanne ne semblent pas avoir suscité le même intérêt. Leurs biographies respectives ne semblent pas correspondre aux nécessités cinématographiques de l'archétype".<sup>179</sup>

Les stéréotypes, les clichés, l'image de l'artiste-type continuent à alimenter le besoin de mythe, de légende et de magie toujours présent dans le public car "la vertu du cliché est d'alimenter le dispositif mythologique sur lequel repose la postérité de l'artiste".<sup>180</sup>

Nous avons pu observer que cette affirmation, concernant l'artiste en général, est également vérifiée pour Rembrandt :

"Pour la grande majorité, Rembrandt, sa vie et sa personnalité sont toujours enveloppés de cette robe mythique dont les historiens et les esthéticiens se sont de tout temps complus à les revêtir. Le lecteur le moins attentif ne saurait que difficilement se retenir et se dispenser d'observer que, dans les traités biographiques et critiques consacrés à Rembrandt, les accusations les plus effroyables et les plus glorieuses louanges s'interpénètrent comme les éléments dans le chaos. Mais l'amour du singulier et du merveilleux est un trait si profondément ancré dans notre nature que nous acceptons volontiers le travail que la tradition nous assigne tout prêt sans nous interroger outre mesure sur le crédit que l'on doit accorder à cette dernière. Comme l'éclat phosphorescents des feux follets, papillonne autour de la plante en décomposition, la clarté blafarde des légendes et des contes vient trembloter

---

179 THIVAT, Patricia Laure( Dir), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, France, 2011. pp. 10-11.

180 FRANGNE, Pierre-Henry, MOUPELLIC, Gilles, VIART, Christophe, *Filmer l'acte de création*, Rennes, France, PUR, 2009.

autour des morts illustres. Plus les histoires sont inexactes et fabuleuses, plus grand est l'attrait qui pousse l'imagination à s'ébattre sur ce terrain".<sup>181</sup>

---

181 KOLLOFF, Eduard, *Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*, dans *Historisches Taschenbuch*, Leipzig, Allemagne, 1854. Trad dans CHALARD-FILLAudeau, pp. 91-92.

# BIBLIOGRAPHIE

ALPERS, Svetlana, *L'atelier de Rembrandt: la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, France, Gallimard, 1991.

BALDINUCCI, Filippo, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Florence, Italie, 1686.

BLANC, Jan, *Dans l'atelier de Rembrandt: le maître et ses élèves*, Paris, France, Éditions de La Martinière, 2006.

BONAFoux, Pascal, *Rembrandt: le clair, l'obscur*, Paris, France, Gallimard, 2006.

BREDIUS, Abraham et GERSON, Horst, *Rembrandt: the complete edition of the paintings*, London, Royaume-Uni, Phaidon, 1969.

BÜRGER, Wilhelm, *Etudes sur les peintres hollandais et flamands-Galerie d'Arenberg*, Bruxelles, Belgique, Auguste Schnee, 1859.

BÜRGER, Wilhelm, *Musées de la Hollande I- Amsterdam et La Haye*, Paris, France, Jules Renouard, 1858

BÜRGER, Wilhelm, *Salons de T.Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, France, Jules Renouard, 1870.

CABANNE, Pierre, *Rembrandt*, Paris, France, Chêne, 2008.

CHALARD, Anne, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes: Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris, France, L'Harmattan, 2004.

CHAPMAN, H. Perry, *Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity*, Princeton (N.J.), Etats-Unis, Princeton Univ. Press, 1990.

CLARK, Kenneth, *Rembrandt and the italian Renaissance*, New York, Etats-Unis, W. W. Norton & Co, 1968.

CRENSHAW, Paul, *Rembrandt's Bankruptcy*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2006.

D'ADDA, Roberta (Dir), *Rembrandt*, Paris, France, Flammarion, 2006.

DE PILES, Roger, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*

[1699], Seconde édition, revue & corrigée par l'auteur; avec *un abrégé de sa vie, & plusieurs autres additions*, Jacques Estienne, Paris, 1715.

DESCAMPS, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais: avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, A Paris, France, chez Charles-Antoine Jombert : Chez Dessaint et Saillant, chez Pissot, chez Durand, 1753.

DESCARGUES, Pierre, *Rembrandt van Rijn*, Paris, France, l'Archipel, 1999.

DESSONS, Gérard, *L'odeur de la peinture: l'hypothèse Rembrandt*, Paris, France, Manucius, 2013.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Paris, France, De Bure l'aîné, 1762.

FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: entretiens I et II*, Paris, France, éd. René Démoris, 1685.

FOCILLON, Henri, *Rembrandt*, Saint-Pierre-de-Salerno, France, G. Monfort, 1979.

FRANGNE, Pierre-Henry, MOUELLIC, Gilles, VIART, Christophe, *Filmer l'acte de création*, Rennes, France, PUR, 2009.

GERSAINT, Edme-François, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux des ses principaux imitateurs [1751]*, Leipzig, Allemagne, Danz, 1880

GERSON, Horst, *Rembrandt et son œuvre*, Paris, France, Hachette, 1968.

GREENAWAY, Peter, *Nightwatching*, Paris, France, Dis voir, 2006.

GUERIN, Michel, *La peinture effarée: Rembrandt et l'autoportrait*, Chatou, France, Ed de la transparence, 2011.

HOFSTEDE DE GROOT, Cornelis, *Quellenstudien zur holländischen kunstgeschichte*, Dritter Band: *Die Urkunden über Rembrandt*, Haag, Martinus Nijhoff, 1906.

HOOGSTRATEN, Samuel Van, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, [1678], Genève, Suisse, Droz, 2006.

HOUBRAKEN, Arnold, *Arnold Houbraken's Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen*, [1718-21], Wien, Autriche, Wilhelm Braumüller, 1880.

KOLLOFF, Eduard, *Rembrandt's Leben und Werke, nach neuen Actenstücken und Gesichtspunkten geschildert*, dans *Historisches Taschenbuch*, Leipzig, Allemagne, 1854.



- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *L'image de l'artiste: Légende, mythe et magie*[1934], Paris, France, Éd. Rivages, 1987.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Lire la peinture de Rembrandt*, Paris, France, Larousse, 2006.
- LANGBEHN, Julius, *Rembrandt als Erzieher*[1890], Leipzig, Allemagne, 1922.
- LOON, Hendrik Willem van, *The life and times of Rembrandt, R.v.R: is an account of the last years and the death of one Rembrandt Harmenszoon van Rijn*[1930], Londres, Royaume-Uni, Edwards, 1947.
- MATTON, Charles, *Rembrandt:*, Paris, France, Paris/Audiovisuel : Maison européenne de la photographie, 1999.
- MICHEL, Émile, *Rembrandt: sa vie, son oeuvre et son temps*, Paris, France, Hachette, 1893.
- MOLINIÉ, Anne-Sophie, *Rembrandt: d'ombre et de lumière*, Garches, France, À propos, 2006.
- ROSENBERG, Jakob, *Rembrandt: life and work*, Cambridge, Royaume-Uni, Harvard Univ press, 1948.
- SANDRART, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, herausgegeben und kommentiert von Dr.A.R.Peltzer, Munich, Allemagne, G.Hirth Verlag AG, 1925.*
- SCHAMA, Simon, *Les yeux de Rembrandt*, Paris, France, Ed. du Seuil, 2004.
- SHELTEMA, Pieter, *Rembrandt: discours sur sa vie et son génie, avec un grand nombre de documents historiques*, Paris, France, Renouard, 1866.
- SCHMIDT-DEGENER, Frederik, *Rembrandt und der holländische Barock*, Leipzig, Allemagne, B. G. Teubner, 1928.
- SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt*, Paris, France, Flammarion, 2006.
- THIVAT, Patricia Laure( Dir), *Biographies de peintres à l'écran*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, France, 2011.
- THORE, Théophile, *Salons de W.Bürger, 1861 à 1868*, Tomes I et II, Paris, France, Jules Renouard, 1870.
- TÜMPEL, Christian, *Rembrandt*, Paris, France, A. Michel, 1986.
- VANCHERI, Luc, *Cinéma et Peinture*, Paris, France, A.Collin, 2007.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de'più eccelenti pittori, scultori ed architettori*[1550], Florence, Italie, Gaetano Milanesi, 1568.
- VETH, Jan, *Rembrandts Leben und Kunst*, Leipzig, Allemagne, E.A. Seemann, 1908.

VOSMAER, Carel, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, Pays-Bas, M. Nijhoff, 1877.  
WESTERMANN, Mariët, *Le siècle d'or en Hollande*, Paris, France, Flammarion, 1996.  
WHITE, Christopher, *Rembrandt*, New York, Etats-Unis, Thames and Hudson, 1984.  
WITTKOWER, Rudolf et WITTKOWER, Margot, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, France, Macula, 1991.  
WRIGHT, Christopher, *Rembrandt*, Paris, France, Citadelles et Mazenod, 2000.

### **Revues**

THIVAT, Patricia Laure( Dir), "Peintres cinéastes", *Ligeia*, n° 97-98-99-100, Janvier-Juin 2010.  
WESTERMANN, Mariët, "Les vies de Rembrandt", *Perspective, La revue de l'INHA*, 4-2006, p.557-584.  
MÜLLER, Jurgen, "Armer les âmes", *Cinéma: Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n°7, Avril 2004.

### **Catalogues d'expositions:**

*Peintres rembranesques au Louvre*, Musée du Louvre, Paris, 27 octobre 1988-27 mars 1989, Foucart, Jacques, Réunion des Musée de France, 1988.  
*Rembrandt: la lumière de l'ombre*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelone, 28 novembre 2005- 26 février 2006, Biblioteca nacional de España, Madrid, 22 mars-12 juin 2006, Galerie Mazarine, site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France, Paris, octobre 2006-janvier 2007, Lambert Gisèle et Santiago Páez Elena , 2005.  
*Rembrandt et son entourage*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 7 février - 20 avril 2012, Palais Fesch, musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, 28 juin - 1er octobre 2014, dir Brugerolles Emmanuelle, 2012.  
*Rembrandt : the master & his workshop (Rembrandt: le maître et son atelier)*, Kupferstichkabinett SMPK, Altes Museum, Berlin, 12 septembre- 27 octobre 1991, Rijksmuseum, Amsterdam, 4 décembre 1991-19 janvier 1992, National Gallery, Londres, 26 mars-24 mai 1992, Schatborn Peter, Bevers Holm, Brown Christopher, 1991.  
*Rembrandt, the Late Works (Rembrandt: les années de plénitude)*, National Gallery, Londres, 15 octobre 2014 - 18 janvier 2015, Rijksmuseum, Amsterdam, 12 février-17 Mai 2015, Bikker Jonathan et J.M.Weber Gregor, 2014.

*Le siècle de Rubens et de Rembrandt: dessins flamands et hollandais du XVIIe siècle*, Institut néerlandais, Paris, 5 avril-10 juin 1979, Stampfle Felice, 1979.

*Rembrandt dessinateur: chefs-d'œuvre des collections en France*, Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 2006-8 janvier 2007, Schatborn Peter, 2006.

*Rembrandt par lui-même*: National gallery, Londres, 9 juin-5 septembre 1999, Cabinet royal de peintures Mauritshuis, La Haye, 25 septembre 1999-9 janvier 2000 White Christopher et Buvelot Quentin, 1999.

*Rembrandt et la nouvelle Jérusalem, juifs et chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or*, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 28 mars-1er juillet 2007.

### **Films et liens internet:**

KORDA, Alexander, *Rembrandt* [1936], StudioCanal, 2006.

[www.cineclubdecaen.com/realisat/kordaalexander/rembrandt.htm](http://www.cineclubdecaen.com/realisat/kordaalexander/rembrandt.htm)

STEINHOFF, Hans, *Ewiger Rembrandt* [1942], <https://www.youtube.com/watch?v=Xg5CgWWYIWw>, depuis 2012.

[www.cineclubdecaen.com/realisat/steinhoff/rembrandt.htm](http://www.cineclubdecaen.com/realisat/steinhoff/rembrandt.htm)

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1611>( armer les ames)

Guerre et cinéma à l'époque nazie :<http://rha.revues.org/3023>

STELLING, Jos, *Rembrandt Fecit 1669* [1977], E.D. Distribution, 2007.

<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/rembrandt-fecit-1669.html>

[http://www.musebaroque.fr/MB\\_Archive/Chroniques/Rembrandt\\_1669\\_stelling.htm](http://www.musebaroque.fr/MB_Archive/Chroniques/Rembrandt_1669_stelling.htm)

<http://www.gncr.fr/films-recommandes/rembrandt-fecit-1669>

<http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4084>

MATTON, Charles, *Rembrandt* [1999], Editions Montparnasse : Arcadès, 2006.

[http://www.liberation.fr/culture/1999/09/08/une-mauvaise-copie-de-rembrandt-charles-matton-echoue-dans-son-entreprise-de-mimetisme-du-peintre-re\\_282780](http://www.liberation.fr/culture/1999/09/08/une-mauvaise-copie-de-rembrandt-charles-matton-echoue-dans-son-entreprise-de-mimetisme-du-peintre-re_282780)

<http://www.premiere.fr/film/Rembrandt-131922>

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/matton/rembrandt.htm>

<http://www.telerama.fr/cinema/films/rembrandt,47045.php>

<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/rembrandt/>

GREENAWAY, Peter, *Nightwatching ( La ronde de nuit)*, Bac Vidéo, 2008.

<http://www.premiere.fr/film/La-Ronde-De-Nuit-1039763>

<http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/la-ronde-de-nuit.html>

<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-ronde-de-nuit,331570,critique.php>

<http://www.universcine.com/articles/mysteres-et-enigmes-de-la-ronde-de-nuit>

[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/02/26/la-ronde-de-nuit-meurtre-dans-un-tableau-hollandais\\_1015846\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/02/26/la-ronde-de-nuit-meurtre-dans-un-tableau-hollandais_1015846_3476.html)

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/greenaway/rondedenuit.htm>

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2008/02/26/03002-20080226ARTFIG00525-greenaway-meurtre-dans-un-tableau-hollandais.php>

<http://www.canalplus.fr/c-cinema/c-les-films-en-salles/cid82889-la-ronde-de-nuit.html>

<http://www.courrierinternational.com/article/2008/02/28/quand-peter-greenaway-joue-avec-la-ronde-de-nuit?page=all>