



#### CHAPITRE IV

### « *La liberté, la peinture et l'argent* »

Aussi caractéristiques soient-elles de la conception que Rembrandt se faisait de la vie et de sa possible représentation dans son atelier, ses œuvres — comme d'ailleurs l'existence même du peintre — s'inscrivaient dans un contexte plus vaste, au-dehors de l'atelier. Pour évidente que cette proposition paraisse, elle nécessite d'être rappelée et qu'on en prenne l'exacte mesure, tant a persisté le mythe du génie solitaire : Rembrandt n'était pas seulement un homme d'atelier, il était également un homme du marché. Il fit montre, pour reprendre la célèbre formule d'Adam Smith sur l'origine de la division du travail d'un « penchant à trafiquer, à faire des trocs et des échanges d'une chose pour une autre\* », mais également à réaliser des œuvres qui convenaient à ce type de transactions. En tant que maître au sein de son atelier il affirma sa liberté d'individu et sut s'affranchir de toute dépendance à l'égard des commanditaires. Mais il dépendait, en revanche, du marché ou, plus précisément, de l'identification qu'il établissait entre deux types de valeur, l'art et l'argent. Descamps exprima fort bien cette idée lorsqu'il écrivit que Rembrandt n'aimait que trois choses : « sa liberté, la peinture et l'argent<sup>1</sup> ». La relation ou, étant donné la complexité de cette combinaison, l'interaction entre ces trois éléments semble aller de soi quand on sait

\* Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Livre premier, chapitre II, Paris, Gallimard, 1976, p. 47.



combien ils sont constitutifs de notre culture. Mais il nous apprend que la singularité de la production artistique de Rembrandt réside dans le caractère novateur de la part personnelle qu'il prit dans le système du marché. Cette notion de marché devra désormais s'entendre dans une double acception : historique — comme système créant les conditions favorables aux activités du peintre — et analogique — comme révélateur de la manière dont le peintre fit sienne cette forme d'économie pour élaborer des modèles ou des conceptions du soi et de l'art.

## I

Les relations entre le peintre et le modèle, ou la personne qui pose, telles qu'elles sont représentées dans le type de tableau que nous avons étudié à la fin du chapitre III (ill.4.1) peuvent servir de point de départ à notre analyse. Dans *La Fiancée juive*, nous l'avons vu, Rembrandt atténue la distinction entre le commanditaire et le modèle et refuse de se mettre au service de ses clients. Il impose l'image qu'il se fait du soi — cette facture et ce ton qui lui sont si particuliers — à ceux qui posent pour lui. Le tableau donne donc à lire, nous semble-t-il, la forme spécifique d'autorité que Rembrandt revendiquait, en tant qu'individu, pour lui-même dans l'atelier. Mais examinons ce tableau sous un angle différent afin de saisir comment Rembrandt, dans la facture de ses œuvres comme dans sa façon de traiter les commanditaires, refusait, en réalité, de se soumettre au système du clientélisme.

Dans les années 1650, le statut de l'artiste et de son art était un problème social et économique qui faisait l'objet d'un vif intérêt en Hollande. C'était l'un des sujets de préoccupation majeurs des artistes à l'époque. Les sociologues désigneraient ce phénomène par le terme de « professionnalisation<sup>2</sup> ». Un des aspects de la professionnalisation d'une activité est l'institutionnalisation de liens

entre ceux qui la pratiquent, la revendication d'un savoir-faire commun et l'affirmation de critères de compétence. Les académies de types variés furent, dans l'Europe de la Renaissance, un des moyens qui permirent aux artistes de réaliser cette professionnalisation. Du vivant de Rembrandt, une intense activité pour atteindre cet objectif régna aux Pays-Bas : une Confrérie de peintres, dont l'existence fut éphémère, réunit artistes et écrivains à Amsterdam en 1653 ; une confrérie d'artistes dont Jan Lievens, vieil ami de Rembrandt, fut un des membres fondateurs, remplaça dans les années 1650, à La Haye, la Guilde de Saint-Luc ; dans le monde des lettres, une association classicisante, la *Nil Volentibus Arduum*, fondée en 1669 à Amsterdam, lui fit pendant. Les historiens de l'art considèrent généralement une telle professionnalisation comme un moyen pour l'artiste et pour son art de se libérer et d'affirmer leur indépendance par rapport aux contraintes imposées par les guildes et les corporations de métiers. On s'est beaucoup intéressé aux idéaux artistiques de ces associations. Mais ces changements ne s'accompagnèrent pas d'un renforcement du pouvoir des artistes vis-à-vis de leurs clients. Le type de clientélisme, dans lequel le mécène-acheteur encourageait l'artiste professionnel à s'identifier à lui et donc à le servir sur le plan social, se développa de manière caractéristique en Europe parallèlement au développement des nouvelles académies. Vasari, par exemple, un des fondateurs de l'académie de peinture de Florence, concevait l'artiste sur le modèle du courtisan cultivé. L'épouse et le foyer domestique qui avaient joué un rôle central dans l'art hollandais n'entraient plus dans ce schéma. Vasari conseillait aux artistes de ne pas se laisser distraire ou commander par leurs épouses qu'il accuse, à plusieurs reprises dans ses *Vies*, d'avoir ruiné la carrière d'un mari. On peut trouver des signes de l'identification sociale de l'artiste avec le mécène-acheteur en comparant l'*Autoportrait* de Ferdinand Bol avec les portraits qu'il a réalisés d'autres personnes : il calqua manifestement sa propre



image sur la leur (ill.4.2, 4.3). Et l'attitude qu'il adopta dans son art se trouva confirmée par son riche mariage qui mit fin à sa carrière de peintre.

Rembrandt n'était pas d'un naturel sociable. Mais son absence aux deux banquets organisés en 1653 et 1654 par la Confrérie des peintres d'Amsterdam, réunions au cours desquelles les artistes frayaient avec les grands personnages de la cité, mérite d'être relevée. Le fait que Rembrandt semble n'avoir montré aucun intérêt pour les organisations nouvelles qui, entre autres effets, contribuèrent à promouvoir l'artiste et à l'intégrer à la société des mécènes, va de pair avec son refus de s'identifier à ses modèles bien nés. [...]

De nombreux témoignages de caractère anecdotique et des documents d'archives plus convaincants récemment mis au jour montrent que les relations que Rembrandt entretenait avec ses clients n'étaient pas bonnes. Houbra-ken suggère que le comportement de Rembrandt était en partie délibéré lorsqu'il décrit la situation difficile dans laquelle ces derniers se trouvaient placés : « Il faut le supplier et offrir encore plus d'argent<sup>7</sup>. » On a l'impression que Rembrandt désirait voir ses clients éventuels plier l'échine devant lui et que cela faisait partie du prix à

payer. Les diverses anecdotes concernant le comportement de Rembrandt dégagent trois éléments. D'abord, Rembrandt exigeait de ses modèles des séances de pose d'une durée inacceptable : Baldinucci rapporte que c'est pour cette raison que les gens hésitaient à s'adresser à lui (Houbra-ken attribue, quant à lui, les délais au nombre de ses clients!). Ensuite, il tardait à achever les œuvres commencées : le prince Frédéric-Henri attendit six ans la série des scènes de la Passion que Rembrandt ne termina que lorsqu'il eut besoin d'argent pour acheter sa maison ; Herman Becker s'adressa à la justice pour que lui fût livrée la *Junon* qu'il attendait depuis longtemps. Enfin, il livrait des œuvres que ses clients jugeaient inacceptables soit parce qu'elles ne présentaient pas de ressemblance avec la personne qui avait posé (un certain Diego d'Andrada lui fit un procès pour cette raison à propos d'un portrait de jeune fille) ou parce qu'elles présentaient d'autres types d'imperfections : le bourgmestre d'Amsterdam renvoya *La Conjuración de Claudius Civilis* qu'il voulait voir retoucher ; on rapporte que le bourgmestre De Graeff refusa de payer le portrait que Rembrandt avait fait de lui ; Ruffo, l'admirateur sicilien de Rembrandt qui lui avait commandé l'*Aristote*, renvoya un *Alexandre* parce qu'il avait été fait d'un assemblage de morceaux de toile disparates, et le peintre ne fit jamais suite à sa demande d'esquisses pour six tableaux supplémentaires<sup>8</sup>. [...]



Il a été longtemps affirmé — nos sources remontent au XVII<sup>e</sup> siècle — que l'intérêt des Hollandais pour la peinture était remarquable du fait de l'importance considérable de la production et de la demande ainsi que de l'expansion du marché de l'art. La production d'œuvres à destination du marché était la règle plutôt que l'exception pour la grande majorité des artistes hollandais à l'époque de Rembrandt. A cause du manque de terres, écrivit un voyageur, chacun aux Pays-Bas investissait dans l'achat de tableaux et (de façon quelque peu contradictoire avec leur statut d'objets de valeur) les tableaux étaient peu chers. Ils étaient vendus sur les champs de foire (mais aussi directement par les peintres eux-mêmes) de sorte que le boucher, le boulanger ou le paysan pouvaient en faire l'acquisition. Dans les inventaires des biens domestiques, chez les paysans comme chez les citadins, figurent communément des tableaux dont la valeur estimée est bien inférieure à dix florins, ce qui témoigne de la popularité et du prix modeste de ces œuvres sinon, étant donné leur faible valeur, de leur caractère de biens d'investissement. Si nous examinons les tableaux hollandais qui nous sont parvenus, leur nombre et leur production par une foule d'artistes spécialisés dans des genres spécifiques (scènes paysannes, paysages, natures mortes, etc.) confortent l'idée d'un marché général des œuvres peintes — bien que nous soyons justement étonnés par la qualité de certaines de ces œuvres exécutées dans ces conditions d'un marché de masse<sup>14</sup>.

Nous savons que cette forme de production et de commercialisation en grande quantité connaissait des exceptions. Ainsi, par exemple, des tableaux étaient commandés par des membres de la cour, par des bourgmestres pour les hôtels de ville ou par les régents d'institutions diverses pour leurs bâtiments. Des familles commandaient des portraits pour décorer leurs demeures. Les artistes avaient donc d'autres débouchés que ceux du marché. Lievens, Bol et Flinck se créèrent chacun un cercle de clients relativement sûrs. Un certain nombre d'artistes échappaient aussi au marché en accordant une option prioritaire sur leurs œuvres à un client unique. [...]

Il n'est pas nécessaire de poursuivre cette analyse pour affirmer que Rembrandt se comporta de manière fort différente. Bien qu'il eût été lui-même un artiste ambitieux à la tête d'un grand atelier, un point mineur mais fort significatif le différencie, par exemple, de Van der Werff : Rembrandt n'aurait pu tenir le même genre de registre des œuvres particulières produites, payées au temps passé à les réaliser et livrées à un mécène. Alors même qu'il rejetait le système du mécénat, Rembrandt n'adopta pas celui du marché sous sa forme traditionnelle ; il s'efforça au contraire de trouver une place pour la peinture dans le cadre des mécanismes du marché capitaliste alors en plein développement. L'histoire de Rembrandt est faite de dettes contractées et d'emprunts reconduits qui circulent comme autant de bouts de papier représentant les œuvres d'art ou l'argent à recouvrer. Le peintre était toujours à court d'argent et disposé à promettre des toiles ou des gravures en règlement de ses dettes. Dans une note au dos de l'un de ses dessins (ill. 4.15), il envisage de proposer d'achever deux œuvres pour Christoffel Thysz, probablement en contrepartie de la dette énorme qu'il avait contractée auprès de lui pour l'achat de sa maison ; lorsqu'il organise en décembre 1655 la première vente de ses biens (peut-être dans l'intention de régler cette dette dont il n'est toujours pas libéré), Rembrandt entame des démarches pour l'acquisition d'une autre demeure et promet de régler la dépense en argent liquide ainsi qu'en tableaux et gravures (dont un portrait gravé comparable en qualité à celui de Jan Six) à un certain Van Cattenburgh qui, à peine deux ans auparavant, s'était trouvé être lui-même son débiteur<sup>18</sup>.



Il semble que certains clients aient conclu qu'une façon de s'assurer que les tableaux seraient livrés était de faire de Rembrandt leur débiteur. Il existait donc ce que l'on pourrait décrire comme un marché restreint mais fort actif des billets à ordre du peintre, ce qui, étant donné le caractère problématique du paiement ou de la réalisation d'un tableau par le maître, supposait le même esprit de spéculation que celui qui animait les Hollandais qui s'intéressaient aux tulipes ou aux activités de la Bourse d'Amsterdam<sup>19</sup>. En 1656, par exemple, Jan Six céda — nous l'avons dit —, à la fin de leur amitié, la créance de Rembrandt d'un montant de 1 000 florins à un certain Gerbrand Ornia qui, lorsque la faillite du peintre fut prononcée, la céda au peintre et marchand d'art Lode-wijk Van Ludick, un des garants du prêt accordé par Six à l'origine. Avec les intérêts accumulés la dette se montait alors à 1 200 florins. Rembrandt promit à Van Ludick le quart de la somme qu'il recevrait pour *La Conjuración* et, en plus, le quart de ce qu'on lui verserait pour le travail de retouche de cette œuvre. Ludick, à son tour, négocia cette créance à Herman Becker qui était déjà en pourparlers avec Rembrandt pour que celui-ci achevât une *Junon* qu'il avait promise en règlement d'une autre dette. La situation était, dans les faits, bien plus complexe encore, mais l'inventaire des biens de Becker (qui mourut quelque neuf ans après Rembrandt) montre qu'il possédait au moins treize tableaux du maître et une œuvre d'inspiration rembranesque. La stratégie de Becker avait été payante : il avait fini par obtenir ce qu'il voulait, les tableaux.

L'histoire de ce prêt a souvent été racontée. Selon une version elle montrerait que Rembrandt était très attaché à son indépendance et que Becker était l'un des admirateurs fervents de sa peinture ; selon une autre, qu'il était fort risqué de faire confiance au peintre et qu'il était rare qu'une personne qui traitait avec lui ne perdît finalement pas son argent<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas ici de présenter Rembrandt sous un jour plus ou moins favorable, mais de

mettre en évidence la façon dont il conduisait ses affaires : ses relations avec les clients se caractérisaient par une économie fondée sur l'argent et le système du marché, plutôt que sur les obligations contractées auprès de mécènes et la notion de service que cela impliquait. Rembrandt était évidemment plus à l'aise lorsqu'il faisait ainsi circuler ses tableaux dans le cadre de négociations avec ses créanciers, qu'en se mettant au service de mécènes.

Il importe de préciser, sous cet angle, ce qu'il faut entendre par la « faillite » de Rembrandt : le fait est qu'il se déclara insolvable (situation connue sous le terme juridique de *cessio bonorum*) de façon à limiter le nombre de recouvrements qui pouvaient lui être imposés. De semblables pratiques ne sont pas inconnues de nos jours dans le monde des affaires. Bien qu'il soit fort probable que Rembrandt aurait préféré éviter la faillite, la manière dont il géra cette situation lui fut bénéfique : il devint employé dans un commerce d'objets d'art dirigé par Hendrickje et son fils Titus et, par la suite, ses relations commerciales eurent pour cadre un marché constitué pour l'essentiel de ses propres créanciers. Ce fut dans ces conditions qu'il peignit quelques-unes de ses œuvres les plus achevées et les plus impressionnantes<sup>21</sup>.

Les tableaux, comme d'autres objets de valeur, avaient déjà servi dans le passé de moyens de paiement. Nicholas Jongelinck offrit en 1565 sa collection de tableaux, qui comprenait en particulier seize œuvres de Pieter Bruegel, à la ville d'Anvers pour régler, en tant que garant, les arriérés d'impôts d'un ami<sup>22</sup>. Mais l'histoire des relations de Rembrandt avec le marché est celle de la mise en pratique systématique de ce type d'acte isolé. Lorsque, dans les années qui suivirent immédiatement le krach de 1929, un publicitaire du nom d'Erickson retourna l'*Aristote* de Rembrandt au marchand d'art Duveen, comme garantie d'un prêt substantiel, pour le racheter ensuite et répéter deux fois encore la même opération, le tableau fut remis en circulation comme Rembrandt faisait cir-



culer ses œuvres d'art dans le système d'échange du marché. La valeur d'un tableau est fonction de l'échange ; ce n'est que lorsque sa course s'arrête dans un musée, que l'on peut le décrire comme un objet inestimable.

Si Van Ludick, Becker ou De Renialme avaient agi comme devaient le faire les marchands d'art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique de Rembrandt aurait été quelque peu différente. Le marchand se substitua au mécène et c'est à son service que le peintre se trouva désormais attaché. Un système nouveau, celui des avances sur paiement, allait apparaître, toujours sur la base de la journée de travail comme cela avait été le cas pour Dou, Mieris ou Van der Werff à l'époque du mécénat. L'artiste français qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, cherchait grâce aux marchands d'art à se libérer des contraintes de l'Académie et de l'Etat se retrouva soumis à une forme nouvelle de dépendance qui avait pris naissance, en réalité, au sein même de ce que Rembrandt avait tenu pour la liberté du marché<sup>23</sup>.

Les convergences et les divergences entre les artistes et leurs clients ou mécènes, eurent-elles des effets sur la nature des œuvres produites ? Il est de tradition de voir dans le sujet des œuvres peintes et l'usage auquel elles étaient destinées des fonctions du mécénat. Il est aussi possible de discerner un lien entre les modalités de paiement et l'apparence ou la facture de ces mêmes œuvres. Reprenons les exemples de Dou, Mieris et Van der Werff. Il apparaît premièrement que tous ces artistes faisaient des œuvres parfaitement finies, ce que l'on désignait par le terme *fijnschilderij*. Nous avons noté — dans le premier chapitre — qu'à partir des années 1650 le style lisse fut généralement préféré à toute autre manière de peindre. Il est difficile de dire si c'est le goût qui a imposé ce style ou si ce fut l'inverse. Mais le lien était établi. Le soin avec lequel Dou s'efforçait, au cours de l'exécution, de protéger la surface peinte (avec des ombrelles contre la poussière) ou lorsque les œuvres étaient exposées (en fixant parfois des volets de bois sur les tableaux) nous est connu. Bien que dans le choix des sujets et dans le mode d'exé-

cution Mieris et Adriaen Van der Werff ne puissent être comparés à Dou, leur fini est semblable<sup>24</sup>.

La production de telles œuvres exigeait de l'habileté et du temps. Le prix à payer pour l'œuvre et son estimation étaient fonction du temps passé. Mais le fini se trouvait valorisé en un autre sens, par cette impression de perfection que donne un tableau qui paraît parfaitement achevé. C'est là ce que suggère le témoignage d'un membre de la cour de l'Electeur qui écrivit que les œuvres de Van der Werff donnaient l'impression que le peintre leur avait consacré des années de travail au détriment de sa santé et même de sa vue. Ces tableaux, concluait-il, sont semblables aux bijoux les plus précieux. Ce commentaire met en parallèle deux notions du fini qui impliquent deux conceptions opposées de la valeur : la valeur, comme la représentation du travail humain, d'une part, comme la perfection que l'on associe communément avec la Nature (exemple du joyau), d'autre part<sup>25</sup>.

Pour leur part, la fabrication et la commercialisation des œuvres de Rembrandt avaient quelque chose de spécifique. Non seulement Rembrandt ne souhaitait pas entrer dans le jeu social des mécènes, mais il n'entendait pas davantage produire des œuvres qui seraient payées, et donc estimées, selon les normes habituelles. La manière « rugueuse » de Rembrandt, que nous avons analysée sur le plan de la technique, peut également l'être en termes de marché. Les observations, voire les plaintes de ses contemporains au sujet de l'absence de fini de ses tableaux témoignent du défi que Rembrandt lançait aux méthodes habituelles d'évaluation des œuvres peintes. Bien que manifestement de sa main, ses œuvres ne donnaient pas du travail de l'artiste l'image que l'on en attendait et que l'on s'en faisait alors. Le traitement caractéristique de la couleur et les nombreux remaniements que Rembrandt apportait à ses tableaux faisaient qu'il était impossible de calculer le temps qu'il avait consacré à une œuvre et de juger de son degré d'achèvement. Rembrandt rejetait la double valeur attachée aux



tableaux de Van der Werff, le temps passé et une perfection pareille à celle de la Nature.

Du fait de la manière de peindre de Rembrandt, la question de savoir quand une œuvre était achevée pouvait se poser. Il était tout à fait loisible au maître de dire qu'un tableau était terminé lorsque son intention était réalisée, comme le rapporte Houbraken. (« Il traitait ses tableaux toujours de la même façon : j'en ai vu plusieurs, où certains détails sont exécutés avec le plus grand soin, tandis que le reste semble peint avec un pinceau de peintre en bâtiment, sans le moindre égard pour le dessin. Mais il ne pouvait pas s'empêcher de procéder ainsi, et il se justifiait en disant qu'un tableau est terminé lorsque le peintre y a réalisé son intention. ») Mais cela plaçait sous la seule responsabilité de l'artiste — et non plus du commanditaire — la question de l'achèvement et donc de l'estimation de l'œuvre. Un procès qui fut intenté à Rembrandt en 1654 montre le problème que cela pouvait soulever : un client, Diego d'Andrada, se plaignit qu'un portrait de jeune fille réalisé par le peintre n'était pas ressemblant et il exigea que Rembrandt le modifiât ou qu'il lui rendît, avec intérêts, l'avance de soixante-quinze florins qu'il lui avait versée. Rembrandt, refusant comme toujours, lorsqu'on le défiait, de céder d'un seul pouce, répondit qu'il ne toucherait au tableau ou qu'il ne l'achèverait que lorsque le solde de ce qu'on lui devait serait payé ; lorsque le tableau serait terminé, la question de la ressemblance serait soumise à la Guilde de Saint-Luc ; s'il devait être à nouveau modifié et ne convenait toujours pas au client Rembrandt le reprendrait, l'achèverait ultérieurement et le vendrait (pour en être payé une deuxième fois, probablement) à l'occasion de sa prochaine vente de tableaux. D'après ce que nous savons de la manière de peindre de Rembrandt, la plainte de Diego d'Andrada pouvait avoir pour origine soit sa réinterprétation de la jeune fille selon sa vision propre, soit son traitement caractéristique de la couleur<sup>26</sup>.

( C'était une pratique d'atelier normale pour un maître

de conserver un certain nombre d'œuvres inachevées ou partiellement terminées afin d'y mettre une dernière touche selon les désirs du client. Mais Rembrandt adapta ce système à ses propres fins artistiques et commerciales. Il arriva quelque fois à Rembrandt de déclarer à un client que s'il pensait qu'une œuvre n'était pas achevée il pouvait la lui retourner et qu'il la retoucherait moyennant paiement. En une occasion au moins (dans le cas de *La Conjuración de Claudius Civilis*), Rembrandt dut estimer qu'il pourrait obtenir plus d'argent en remaniant un tableau. Un document légal indique qu'un quart du paiement plus un quart de la somme qui lui serait versée pour le travail de retouche étaient destinés à Van Ludick, le marchand d'art et créancier dont nous avons parlé plus haut. Il semblerait — selon nous — que le retour éventuel du tableau de l'Hôtel de Ville pour remaniement ait été anticipé, voire désiré, par l'artiste. Dans le même document notarié Rembrandt est contraint de refaire et d'améliorer le personnage du circonciseur dans une représentation de la Circoncision qui faisait aussi l'objet d'un litige avec Van Ludick. Le cas de l'*Homère* que Rembrandt envoya à Ruffo en Sicile avec l'*Alexandre* est moins clair. Ruffo appréciait le tableau mais, le décrivant comme *mezzo finito* et en discutant le prix (qui, précisa-t-il, était quatre fois celui d'un portrait en tête ou en buste en Italie), il le renvoya au peintre. Rembrandt, dans sa réponse, resta ferme sur la somme de cinq cents florins demandée pour le tableau qu'il décrit (selon la version italienne, seul document faisant état de la lettre) comme « *Il schizzo di Humerio* » (sic). Rembrandt n'espérait-il pas que l'*Homère* serait accepté tel qu'il l'avait envoyé et, ayant échoué, n'espérait-il pas en obtenir le prix de cinq cents florins une fois qu'il y aurait apporté quelques retouches<sup>27</sup> ?

( Ce que la pratique de Rembrandt peintre avait d'étrange assura justement à Rembrandt graveur profits et célébrité. Les nombreuses retouches qu'il apportait à

\* « L'esquisse d'Homère ». (N.d.T.)



ses planches et les séries d'états différents qui en résultaient devinrent un procédé commercial qui lui apporta la renommée. Selon Houbraken, « grâce à sa méthode qui consistait à introduire de légères variantes ou des ajouts mineurs de manière à vendre ses gravures comme des œuvres nouvelles [...] aucun véritable connaisseur ne pouvait se passer de posséder une *Junon* [...] avec ou sans couronne — ou un *Joseph* avec la tête dans la lumière et un autre avec la tête dans l'ombre ». Dans ce cas précis, la lenteur d'exécution de Rembrandt visait à lui permettre de gagner de l'argent à chacune des étapes de la gravure. En créant une demande pour ses œuvres en cours d'exécution, Rembrandt graveur avait imaginé un système commercial remarquablement efficace. Ce fut essentiellement par le biais de la vente et de la distribution sur une grande échelle de ses gravures que la réputation de Rembrandt s'établit en Europe de son vivant. Il fit d'un support pictural dont l'intérêt majeur pour les autres artistes était son caractère reproductible l'objet le plus personnel et le plus individualisé, ainsi que le plus largement répandu qui fût. Ce mode de production qu'il considéra comme son domaine réservé (ainsi ses assistants ne firent pas eux-mêmes de gravures) et qui exigeait un travail intensif, permettait de multiplier les œuvres, mais surtout demeurait en général dégagé des contraintes du mécénat. Il lui assura la réussite la plus manifeste<sup>28</sup>.

A quoi Rembrandt songeait-il pour remplacer le système du mécénat ? Il semble qu'il ait eu à l'esprit quelque chose d'à la fois assez ancien et nouveau : l'artisan qui vendait ses propres produits céderait la place à un entrepreneur en tout genre qui lancerait sur le marché des œuvres caractéristiques par la manière ou la technique. Deux termes doivent retenir ici notre attention : entrepreneur et marché. J'ai parlé d'« entrepreneur en tout genre ». En ce qui concerne la production, c'est Rubens et non Rembrandt qui fut le véritable innovateur dans le nord de l'Europe à l'époque. Bien que l'intérêt de Rembrandt pour les multiples aspects du système de marché

ait marqué sa vie et son œuvre, l'organisation de son atelier — un maître entouré d'élèves et d'assistants qui produisaient finalement chacun des œuvres de leur cru — correspondait au modèle accepté. Ce fut Rubens, au contraire, qui prôna une division du travail. Il créa une manufacture de tableaux : des assistants se spécialisaient dans certains genres — paysages, animaux, etc. — et le maître imagina une technique d'invention qui utilisait un savant mélange d'esquisses à l'huile et de dessins. Cela permettait de faire exécuter par d'autres ses propres projets et quelquefois le maître lui-même apportait la dernière touche aux mains ou aux visages. Le fait que Rubens, à la différence de Rembrandt, n'apposait pas sa signature sur les œuvres mises en vente par son atelier entre bien dans la logique de cette procédure manufacturière. Seuls cinq tableaux parmi les milliers d'œuvres produites furent signés. Il pouvait arriver, lorsqu'on le défiait ou lorsqu'on le pressait, que Rubens acceptât d'établir des distinctions entre les divers collaborateurs. Mais l'affirmation que tout ce qui sortait de son atelier était sien permettait à Rubens d'affirmer ses droits sur une œuvre dont la valeur était différente de celle qu'il aurait peinte lui-même et qui pouvait faire l'objet d'une reproduction ou d'une multiplication. Rubens mit l'accent sur cette notion extensive d'authenticité et d'authentification lorsqu'il rechercha et obtint la protection de ses droits contre le piratage des gravures que son atelier produisait d'après ses propres tableaux. Rembrandt imita, dans les années 1630, cette méthode lorsqu'il fit des gravures de caractère essentiellement reproductible, mais l'expérience fut de courte durée<sup>29</sup>. Les tentatives récentes pour distinguer les œuvres autographes de Rubens de celles des autres artistes de son atelier et le goût pour ses esquisses à l'huile *eigenhändig* ont introduit une notion de valeur qui est étrangère à son mode de production et au type d'objets qu'il fabriquait. Bien qu'il fût lui-même un brillant maître du pinceau et de la plume, Rubens fut un pionnier dans la distribution



et la vente de ses œuvres en utilisant des moyens que nous désignerions aujourd'hui sous le terme de reproduction mécanique. Malgré son caractère moderne, cette méthode ne représenta pas pour l'art occidental un modèle durable<sup>30</sup>.

Alors que Rubens s'intéressait à l'œuvre d'art en tant qu'objet distinct de lui-même, Rembrandt, quelle qu'ait été l'influence que sa manière exerça au sein de son atelier, répugnait à établir une telle dichotomie. A notre connaissance il ne collabora presque jamais avec ses assistants à la réalisation de tableaux<sup>31</sup>. Le mélange d'invention et d'exécution, le traitement particulier de la couleur (ou de la ligne gravée), la découverte et l'utilisation de la signature, tout faisait des œuvres de Rembrandt et de celles de son atelier une extension de lui-même. Alors que les œuvres de Rubens tiraient parti de la tradition picturale et montraient franchement les liens qu'il entretenait avec elle, celles de Rembrandt, comme nous l'avons vu, s'y refusaient. Mais c'était en cela que résidaient la particularité et le caractère innovateur de Rembrandt. C'était l'objet même qu'il fabriquait — le *Rembrandt* — qui était nouveau. C'est Rembrandt, et non Rubens, qui inventa l'œuvre d'art la plus caractéristique de notre culture — un objet qui se distingue des autres parce qu'il n'est pas fabriqué de manière industrielle, mais produit en nombre limité, un objet qui crée son propre marché et que sa prétention à l'individualité et à une valeur commerciale élevée rend proche des aspects essentiels d'une entreprise de type capitaliste<sup>32</sup>.

Alors que d'autres artistes ambitieux abandonnaient le marché libre pour se lier à des mécènes, Rembrandt préserva sa liberté en choisissant de produire des œuvres d'art pour les nouveaux marchés qui se faisaient jour<sup>33</sup>. Cela peut nous aider à expliquer certaines des attaques lancées contre lui dans le passé. L'accusation selon laquelle il aurait choisi de frayer avec les classes populaires pourrait bien être une réponse à son rejet de l'adaptation ou du comportement social qu'impliquait le

système du mécénat. On a aussi affirmé qu'il faisait montre d'un intérêt excessif pour l'argent ; on lui reprocha d'avoir exigé de ses élèves des sommes élevées pour leur apprentissage et d'avoir tiré profit de la vente de leurs œuvres alors même qu'aucune de ces pratiques n'était inhabituelle à l'époque. Comme le fait de s'enrichir n'était pas jugé répréhensible pour les autres artistes — c'était même l'une des aspirations de la profession — il est bon de se demander en quoi le comportement de Rembrandt paraissait inacceptable. Si l'on rapproche les accusations en apparence contradictoires de frayer avec les pauvres d'une part et de cupidité d'autre part, le dénominateur commun semble être l'image d'un homme qui aurait cherché à s'enrichir d'une façon socialement inacceptable, en dérogeant ou en se comportant comme un déclassé. Son domaine de prédilection était, disait-on, la place du marché et non les demeures des riches<sup>34</sup>.

Mais était-ce simplement l'appât du gain ou du profit qui dictait à Rembrandt sa conduite ? Une anecdote suggère que l'amour de l'argent entraînait effectivement en ligne de compte. Houbraken rapporte qu'en plusieurs occasions ses élèves peignirent des pièces de monnaie sur le sol et que le naïf Rembrandt s'efforça de s'en emparer. De crainte que nous ne nous méprenions Houbraken ajoute qu'il ne s'agissait pas là de cupidité, que le peintre n'était nullement embarrassé d'avoir été la victime d'une telle supercherie et qu'il prenait la chose fort bien. Il conclut sa description des rapports que Rembrandt entretenait avec l'argent par une observation d'ordre moral : le fait d'être riche n'assouvit pas le désir d'avoir de l'argent. Peut-être n'était-ce pas l'amour de l'argent mais l'amour de la possession (qui ont pour trait commun le désir d'être riche) qui dictait sa conduite. Son but était moins de s'enrichir rapidement que de nourrir cette manie de l'accumulation et de la collection dont il fit preuve tout au long de sa vie. Fréquentant les ventes publiques qui apparurent dans les années 1630, achetant parfois plusieurs épreuves d'une même gravure (huit, par exemple,



de *La Vie de la Vierge* de Dürer), il constitua l'immense collection de tableaux (plus de soixante-dix), d'œuvres sur papier (quatre-vingt-dix albums), de coquillages, statues, pièces d'armure, dont une partie seulement fut inventoriée lors de la célèbre dispersion judiciaire de ses biens. Après avoir officiellement déclaré faillite, Rembrandt commença une nouvelle collection<sup>35</sup>.

Il semble que l'habitude de collectionner des objets soit venue naturellement à Rembrandt, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agissait là d'un phénomène culturel : non seulement les artistes avaient besoin d'objets d'étude dans leur atelier, mais faire le commerce de ces objets était une de leurs activités accessoires ; posséder une collection de caractère encyclopédique était à l'époque la marque du gentilhomme négociant cultivé, et l'accumulation de marchandises pouvant servir à des transactions futures était une pratique remarquable et honorée dans le monde du commerce et des affaires à Amsterdam. Une des caractéristiques d'Amsterdam était ses gigantesques entrepôts construits pour emmagasiner grains, épices, vins, fourrures, sucre, cacao — toutes les marchandises dont le monde avait besoin — en quantités extraordinaires. Une telle abondance de biens reposait sur un système bancaire qui assurait un crédit suffisant pour les modes de paiement les plus souples. Les entrepôts débordant de marchandises étaient aussi célèbres dans le monde du commerce que les collections encyclopédiques pouvaient l'être dans la sphère privée, bien que les documents y faisant référence aient été différents. Les entrepôts étaient au cœur des libelles à prétentions économiques que rédigeaient les négociants jaloux de ces richesses et en compétition avec les Hollandais, tandis que, dans leurs journaux, les voyageurs s'émerveillaient devant les collections privées. Ces entrepôts n'inspirèrent pas les peintres, mais ils figurent sur des gravures qui accompagnent des textes écrits à leur gloire. Collections encyclopédiques et entrepôts illustrent un instinct d'accumulation endémique à une économie capitaliste fondée sur l'existence

de marchés. Rembrandt trouvait sa place dans ce système<sup>36</sup>.

Des motivations d'ordre différent animaient Rembrandt lorsqu'il se risquait à faire des offres dans les ventes aux enchères à Amsterdam. Tout d'abord, ainsi que nous l'avons vu, il constituait sa collection personnelle. Mais il semble que, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, il n'ait pas nécessairement cherché à faire de bonnes affaires. Pour certaines œuvres il fit des offres d'un montant extraordinaire (battant tous les records connus, dirait-on aujourd'hui). La somme extravagante de 179 florins qu'il paya pour une unique copie de la gravure de Lucas Van Leyden connue sous le nom d'*Eulenspiegel* fit l'objet de nombreux commentaires à l'époque<sup>37</sup>. L'admiration de l'artiste comme la rareté de la pièce peuvent certes expliquer une telle dépense : il ne fait pas de doute que Lucas était un artiste avec qui Rembrandt avait des affinités. Mais quelque chose d'autre est ici en jeu et Baldinucci l'a pressenti lorsqu'il a expliqué que le maître faisait grimper les prix des œuvres d'art sur le marché afin d'accorder plus de crédit à sa profession, *per mettere in credito la professione*. Le mot *credito* sonne historiquement juste car, tout comme le terme français crédit, il implique à la fois cette notion de réputation et de confiance et cette signification économique et commerciale — l'une et l'autre associées dans le comportement qu'avait Rembrandt vis-à-vis du marché de l'art. Alors que d'autres artistes hollandais cherchaient à donner plus d'éclat à leur profession en créant des cercles ou des académies pour remplacer les guildes d'artisans, et en se mettant au service de riches mécènes ou de la cour, Rembrandt choisissait de défendre son statut en veillant à la valeur marchande de l'art. Pour lui c'était là manifestement l'autre voie possible. Il ne souhaitait pas déterminer une valeur en s'associant personnellement avec ceux qui jouissaient d'un statut ou d'un pouvoir grâce à l'argent ou à des goûts littéraires mais en s'appuyant sur les principes du marché « libre<sup>38</sup> ».

C'est dans ce contexte qu'il nous faut comprendre les

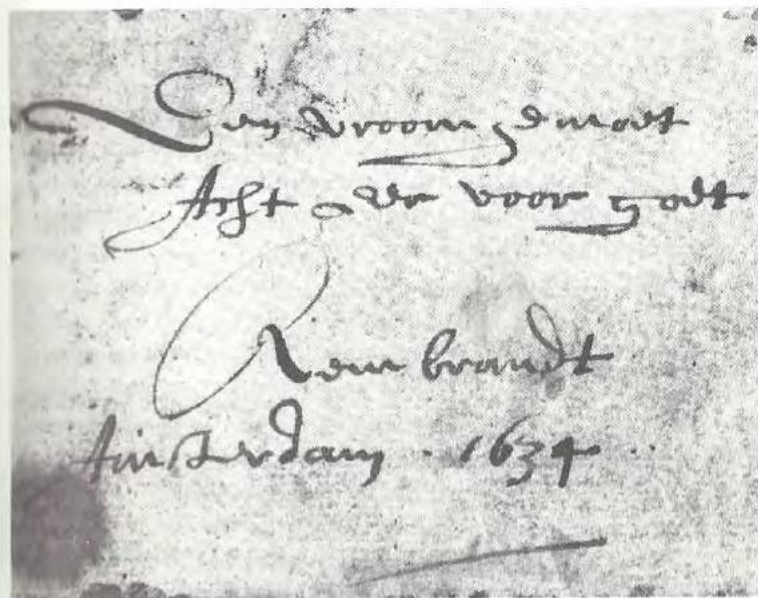


mots « vendu pour 3 500 florins » que Rembrandt griffonna dans la marge de la copie rapide qu'il fit en salle des ventes du *Balthazar Castiglione* de Raphaël (quelques mots en dessous du dessin précisent que le lot qui comprenait le Raphaël fut vendu pour 59 456 florins) (ill. 4.9). Cela explique pourquoi la gravure de Rembrandt dite « la pièce de cent florins » fut ainsi dénommée (ill. 4.10). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le collectionneur et amateur d'art Mariette soutint que c'est le peintre lui-même qui, lors d'une vente, paya ce prix exorbitant pour un tirage de son *Jésus prêchant*. Mariette précise que Rembrandt ne fit pas cela parce qu'il avait besoin de cette gravure. Non seulement il avait conservé la planche gravée, mais il avait déjà acheté à n'importe quel prix toutes les épreuves qu'il avait pu trouver. Il cherchait plutôt à raréfier le nombre de ses œuvres en circulation afin, peut-on supposer, d'en augmenter la valeur. La valeur spécifique ainsi établie à partir d'une gravure de cent florins n'a plus de sens depuis longtemps — pas plus qu'hier les 2,3 millions de dollars payés pour l'*Aristote*, quand un modeste portrait de femme authentifié de la main de Rembrandt atteint aujourd'hui quatre fois cette somme. Mais l'appellation « pièce de cent florins » comme la somme de 2,3 millions de dollars pour l'*Aristote* ont conservé leur caractère merveilleux qui ne renvoie pas simplement à un prix, mais à une manière de définir la valeur d'une œuvre d'art qui résiste au temps<sup>39</sup>.

Du point de vue de l'acheteur, la tactique de Rembrandt n'était pas financièrement profitable. Si Rembrandt avait pour habitude de surenchérir et d'acquérir des objets à un prix élevé afin d'asseoir leur valeur sur le marché, une telle pratique pouvait fort bien conduire à la faillite. Il prenait des risques et se montrait manifestement plus doué pour donner de la valeur à la peinture que pour s'enrichir. Une fois encore, comme dans la plupart de ses transactions (et en cela Rembrandt était un véritable négociant amsterdamois), ce qu'il recherchait c'était moins le fait d'avoir de l'argent que la perspective de réaliser de nouveaux profits. Il utilisait le marché pour

donner à l'art plus d'honneur. Le terme *honneur* n'est pas choisi ici au hasard. La nature des transactions commerciales de Rembrandt suggère une lecture possible de la célèbre expression *eer voor goet* — l'honneur avant les biens ou les richesses — qu'il inscrit dans l'*album amicorum* de Burchard Grossman en 1634, à la veille de son mariage avec Saskia<sup>40</sup>.

Des commentateurs ont, non sans raison, rapproché cette expression d'un ensemble de topoi entremêlés souvent invoqués à l'époque pour définir les buts de l'artiste : recherche de l'honneur et du profit, ou de l'honneur, de la gloire et du profit ; ou encore amour de l'art, de la richesse et de la gloire. Dans ce système une chaîne d'or décernée pour services rendus à la couronne était considérée comme une marque d'honneur. L'honneur allait à la personne de l'artiste et contrebalançait les possessions matérielles, la richesse ou le profit que le marché assure<sup>41</sup>. Mais Rembrandt se comportait d'une manière qui remettait en cause ce système de valeurs ainsi que les distinctions qu'il était censé préserver : il recher-





chait l'honneur, non pas ces honneurs que d'autres personnes auraient pu lui conférer, mais l'honneur que l'art lui-même peut apporter, cette valeur que sa peinture même pouvait générer et qui se trouvait matérialisée par la valeur monétaire définie par le marché. C'était ainsi que le monde payait un tribut à l'art et ainsi que l'artiste imposait ce tribut — ici encore le choix d'un terme d'acception ambiguë (le tribut comme rétribution et comme hommage) n'est pas gratuit.

L'histoire du concept d'honneur est complexe mais une de ses constantes est l'opposition régulièrement posée entre ce terme et la poursuite des richesses par le commerce. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les calvinistes, adoptant une position humaniste établie, firent de cette opposition un avertissement à l'adresse des marchands. Cette admonition mettait l'accent sur la différence qui existait entre le monde matériel (or et possessions diverses) et une sphère ou un but moral supérieur (l'honneur). Mais l'honneur, bien que considéré comme une possession individuelle, était également un bien qui était conféré par d'autres personnes : en d'autres termes, il s'agissait d'un bien à acquérir. La notion même d'honneur s'en trouvait complexifiée d'autant. Nul ne s'étonnera donc qu'à l'époque de la domination du marché dans l'Angleterre et la Hollande protestantes au XVII<sup>e</sup> siècle, il revînt à Hobbes, que l'on peut tenir pour un prophète de l'économie de marché, d'avoir brisé, en 1651, dans le *Léviathan*, la distinction entre l'honneur et le marché et subordonné en quelque manière le premier au second : ce sera, désormais, dans le cadre du marché que l'honneur s'acquerra ou, pour reprendre les termes de Hobbes, « la valeur ou l'IMPORTANCE d'un homme, c'est, comme pour tout autre objet, son prix [...] La manifestation de la valeur que nous nous donnons les uns aux autres, c'est ce que l'on nomme communément honorer autrui ou attenter à son honneur ». Rien ne nous permet d'expliquer ce que Rembrandt voulait précisément dire dans la phrase qu'il a inscrite dans l'album de Grossman en 1634. Mais la

nature de ses transactions sur le marché de l'art, et la façon dont ces transactions furent décrites par ses contemporains, Baldinucci, Houbraken et Mariette, suffirent à suggérer que c'est selon le sens nouveau de la valeur de marché que Rembrandt recherchait les honneurs pour son art<sup>42</sup>.

## II

Que Rembrandt ait très rapidement tenu le marché pour l'alternative au mécénat et à la dépendance qui est au fondement de ce système, voilà qui nous semble assuré. Rembrandt a intégré l'existence du marché à sa vie et dans la création de son œuvre d'une double manière. La première était, pourrait-on dire, subtile : Rembrandt élaborait des représentations parfaitement adaptées aux valeurs de ce système ; la seconde pouvait, en revanche, sembler naïve tant Rembrandt, dans l'élaboration de ces représentations, eut toujours foi en ces œuvres et dans le système dont elles faisaient partie. La description de Rembrandt en *pictor economicus* est une construction intellectuelle, mais le peintre la faisait sienne.

Le désir de s'affranchir de la tutelle des mécènes était, en effet, l'une des motivations commerciales de Rembrandt. Sur ce point il se trouvait en bonne compagnie dans la sphère économique à l'époque. Quelles qu'aient été alors les conditions réelles des transactions commerciales dans le domaine de l'art ou de toute autre marchandise, il ne fait aucun doute que la notion de liberté, ou *vrijheid*, était régulièrement invoquée (comme c'est le cas aujourd'hui) pour définir des conditions optimales de marché. Pieter De la Court, drapier né à Leyde quelque douze ans après Rembrandt, fit de l'affranchissement des interventions ou des contrôles le fondement de sa définition de l'« intérêt » ou de la prospérité économique de Leyde tout d'abord, de la République elle-même ensuite.



On le compare judicieusement à Rembrandt car, que ce soit à la tête de son entreprise de draps ou dans les conseils qu'il dispensait à sa ville ou à son pays pour la gestion de leurs affaires, son souci premier n'était pas la réforme du système de production, mais la libre circulation des marchandises et des capitaux. Dans *La Prospérité de Leyde* (1659) et *L'Intérêt véritable et les Maximes politiques de la République de Hollande* (1662), de la Court conseillait à ses lecteurs de faire confiance au libre-échange sans interférence ni réglementation de la part des guildes, du chef de l'Etat ou de toute doctrine religieuse car telle était la voie de la prospérité économique. Le terme *vrijheid* revient régulièrement sous sa plume dans ces ouvrages<sup>43</sup>.

C'est largement en réaction contre la réussite économique étonnante et sans précédent de la Hollande de Pieter de la Court que quelques Anglais formulèrent, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la première théorie d'une économie de marché indépendante. Ils considéraient que l'échange caractérisait les relations entre les hommes dont la nature était définie par le souci d'acquérir des biens (ou de s'enrichir). L'économie de marché, devant laquelle chacun était l'égal de l'autre, affranchissait les hommes des liens sociaux ou hiérarchiques de l'ancienne société où la propriété avait pris la forme immuable du bien foncier, où tous ne travaillaient qu'à leur seule subsistance, où l'ordre était social (fondé sur des relations d'homme à homme) plutôt qu'économique (fondé sur des relations d'homme à marchandises). Dans le cadre du marché libre les relations entre individus pouvaient s'établir grâce au moyen impersonnel et très souple du crédit et du système d'échange<sup>44</sup>.

Ce système, ainsi décrit, était du goût de Rembrandt. Il peut sembler paradoxal qu'un homme dont les œuvres montrent un intérêt constant pour les relations humaines adopte un système aussi impersonnel que l'échange mercantile. Mais le paradoxe n'est qu'apparence et renferme sa propre explication : c'est dans un monde conçu selon le modèle du libre marché que les rencontres et les relations

humaines se trouvaient mises en scène dans l'atelier de l'artiste. L'atelier de Rembrandt, lieu permettant de se tenir à l'écart du monde, entretenait toutefois un rapport de réciprocité avec le monde : l'atelier était d'autant plus distinct du monde que le monde intégrait lui-même cette distinction. La séparation nette entre l'atelier et le monde et le caractère particulier des représentations artistiques de la vie qui en résultait étaient un aspect des arrangements sociaux et économiques propres à la société hollandaise du siècle de Rembrandt.

Soutenir que Rembrandt cherchait à établir la valeur marchande de ses tableaux revient à préciser, pour autant que faire se peut, ce qu'était alors cette valeur du marché. En effet, l'irruption du marché amène la substitution à toutes les notions intrinsèques, ou premières, de valeur d'un système d'évaluation au sein duquel la valeur se confond désormais avec l'évaluation relative qui s'établit lors de l'échange de marchandises : la valeur n'est simplement plus que la somme contre laquelle un objet peut être échangé, que le prix du marché. La valeur est une construction humaine ou sociale produite dans un système de relations animé par les désirs humains, une création humaine plutôt qu'un caractère inhérent à la nature des choses. La pensée économique classique établit une distinction entre la valeur d'échange (exemple des diamants) et la valeur d'usage (exemple de l'eau). Ces exemples nous viennent d'Adam Smith qui nuança d'une certaine manière le statut de la valeur échangeable en distinguant le prix *réel* — soit la mesure réelle de la quantité de travail et de peine nécessaire à la production d'un bien — du prix *nominal*, prix de marché qui, dans l'échange, définit une valeur non plus en travail, mais en argent. Dans la pensée économique telle qu'elle se développa, prix réel ou prix nominal prédominèrent tour à tour, et toutes les théories — classiques ou marxistes (distinguant, celles-ci, dans le prix nominal la plus-value, ou part de travail non rétribuée, de la quantité de travail socialement nécessaire et rémunérée) — en fondant



l'explication du prix hors du système de production, affirment d'un même ensemble l'autonomie du système d'échange. Le marché que Rembrandt a choisi de préférence au système du mécénat n'était donc pas simplement un lieu autre où s'établissait la valeur, c'était également une manière autre de concevoir ou de définir la valeur<sup>45</sup>.

(Adopter le système du marché était, pour Rembrandt, une décision hasardeuse ; depuis sa soudaine expansion à Amsterdam au XVII<sup>e</sup> siècle, le marché moderne a été perçu comme un espace déstabilisant par nature. Les observateurs du XVII<sup>e</sup> siècle étaient étonnés par l'aisance avec laquelle le crédit bancaire pouvait faciliter les paiements, « rien n'est plus réel que les lingots d'or, barres d'argent, piastres, ducats, ducats et leurs pareils, mais la méthode de ce que l'on nomme le paiement bancaire n'a pas la même réalité. On pourrait, au contraire, qualifier cela de véritable illusion ; car pour l'or et l'argent déposés à la banque on n'a qu'une ligne d'écriture dans un livre. Cette ligne peut être transférée dans un autre livre et cette nouvelle ligne dans un troisième [...] et cela peut continuer, pour ainsi dire, à l'infini ». La spéculation à la Bourse d'Amsterdam sur les valeurs des marchandises et sur les échanges commerciaux suscitait encore plus d'inquiétudes : « Le vendeur, pour ainsi dire, ne vend que du vent et l'acheteur ne reçoit que du vent<sup>46</sup>. » *Confusion de Confusiones* était, fort pertinemment, le titre choisi par Penso de la Vega pour son ouvrage qui, le premier, traitait des opérations en bourse<sup>47</sup>.

Les observateurs étaient frappés que le fonctionnement du marché fit appel à une croyance en de simples représentations — le crédit remplace les ordres et les exigences des individus qui jouent le jeu du marché. Dans *Confusion de Confusiones*, de la Vega comparait précisément la Bourse d'Amsterdam à un théâtre dont les acteurs auraient été les spéculateurs<sup>48</sup>. Si le marché est, en quelque sorte, un lieu vide, il indique, en une autre sorte, l'instauration d'un système de représentation<sup>49</sup>. (Que par

la suite la pensée économique ait, de manière significative, calqué l'ordre du marché sur l'ordre naturel, n'enlève en rien au marché de sa dimension première d'invention humaine. Il en allait de même à l'époque des prétentions d'autres systèmes de représentation, comme la « connaissance naturelle » par exemple, tout aussi humains dans leur origine.) L'essentiel n'est pas l'idéologie qui sous-tendait le système (et qui fait l'objet aujourd'hui de nombreuses analyses), mais qu'il s'agissait d'un système de représentation. Rembrandt, pour sa part, était également un créateur de représentations, d'où le caractère approprié de sa transformation de l'art en une marchandise à échanger dans le cadre d'un marché conçu comme un système de représentation. On pourrait donc écrire du peintre ce qu'Adam Smith affirmait de chacun et de tous : « Ainsi chaque homme subsiste d'échanges ou devient une espèce de marchand et la société elle-même est proprement une société commerçante<sup>50</sup>. »

Sous cet angle, les tableaux de Rembrandt relèvent d'une description de marchandises : ils ne trompent que rarement l'observateur en présentant l'illusion d'autre chose et ne correspondent pas au modèle du miroir qui renvoie une image du monde ou de la fenêtre ouverte sur celui-ci (l'encadrement et le rideau peints en trompe l'œil dans *La Sainte Famille* de Cassel (ill. 4.11) attirent l'attention, comme l'a montré Wolfgang Kemp, sur le tableau en tant qu'objet digne d'être exposé chez un collectionneur : l'illusionnisme visait, par-delà l'imitation du monde visible, à la fabrication d'un objet appartenant au domaine des marchandises) ; ces tableaux ne représentaient aucune valeur intrinsèque : on ne pouvait les confondre avec d'autres objets de valeur comme c'était le cas pour les fleurs ou les bijoux peints de Jan Bruegel ; ils n'étaient pas fabriqués au moyen de matériaux coûteux ; la maîtrise artistique qui entrait dans leur fabrication ne pouvait être évaluée selon les critères établis ; l'accent était mis sur le travail des couleurs qui permettait de créer un



objet matériel; les tableaux des dernières années représentaient des figures humaines de trois quarts, à l'identité incertaine, et ils échappaient à tout genre spécifique, comme la peinture d'histoire par exemple, ainsi qu'aux valeurs qui y sont attachées; en rejetant les valeurs inhérentes ou conventionnelles et en insistant sur la simple matérialité, voire sur la laideur de sa pâte, Rembrandt créa une forme d'art qui n'avait aucun précédent et qu'il commercialisa; il tira parti du caractère de biens durables des tableaux pour les promouvoir sur le marché; et toutes ses œuvres ont en commun avec l'argent — un morceau de métal ou de papier couvert de symboles particuliers et qui, bien que n'étant rien en soi, est accepté comme une représentation de la valeur — une qualité que les économistes qualifient d'abstraite<sup>51</sup>.

L'intérêt de Rembrandt pour la peinture s'apparentait à son intérêt pour l'argent. (L'anecdote de Houbraken sur son geste pour saisir, sans cupidité, des pièces de monnaie peintes qu'il croyait réelles a été répétée à satiété.) A cela, nulle étrangeté, quand on sait combien ce que l'on dit de l'argent peut aussi s'appliquer aux œuvres d'art : « La discussion sur l'essence de l'argent est traversée en tous lieux par la question suivante : pour remplir sa fonction de mesurer, échanger, représenter des valeurs, l'argent est-il, doit-il être lui-même une valeur, ou bien peut-il se contenter alors d'être simplement signe et symbole, dépourvu de valeur propre? »; « la valeur économique occupe la même position spécifique envers les objets particuliers que la valeur en général : il s'agit d'un monde en soi, qui structure et hiérarchise le concret des objets selon des normes propres, extérieures à ceux-ci »; « l'argent est le moyen et l'expression de la relation et de la dépendance réciproques entre les hommes, de cette relativité en vertu de laquelle la satisfaction des désirs de l'un est toujours liée à l'autre et *vice versa*. »

« Le caractère abstrait de l'argent, la distance à laquelle, en soi et pour soi, il se tient de toute jouissance particulière favorisent le plaisir objectif qu'on y prend, cette

conscience d'une valeur dépassant largement l'usage particulier et personnel. Si l'argent, tout d'abord, n'est plus un objectif au même titre que n'importe quel autre instrument, c'est-à-dire en raison des résultats qu'il procure, mais s'il est une fin dernière pour le cupide, il ne l'est pas comme peut l'être une jouissance; et pour l'avare, il se tient au-delà de cette sphère personnelle, objet de considération craintive, à lui-même tabou. [...] Quand l'avare, d'emblée, et consciemment, renonce à utiliser l'argent comme moyen pour quelque jouissance que ce soit, il le place à une distance inaccessible de sa subjectivité, qu'il cherche cependant constamment à surmonter par la conscience de sa possession.

« Si donc son caractère de moyen fait apparaître l'argent comme la forme abstraite de jouissances que l'on ne goûte cependant pas, alors l'estimation de sa possession, dans la mesure où il est conservé sans être dépensé, se teinte d'objectivité, il s'enveloppe de ce charme subtil de la résignation, qui accompagne toutes les finalités objectives et réunit la positivité et la négativité de la jouissance en un tout particulier, inexprimable par des mots. Ces deux moments atteignent dans l'avarice leur tension réciproque maximum, parce que l'argent, moyen *absolu*, ouvre sur des possibilités illimitées de jouissances, et en même temps, étant le *moyen* absolu, il garde en sa possession inutilisée la jouissance totalement intacte. Sous cet aspect, la signification de l'argent coïncide avec celle de la puissance; comme elle, il est simple capacité de rassembler les attraits d'un avenir qu'on ne peut anticiper que subjectivement dans la forme d'un présent qui, lui, est objectivement là. »

On aura reconnu là un florilège tiré de *La Philosophie de l'argent (Philosophie des Geldes)* de Georg Simmel. Cet ouvrage, publié en 1900<sup>52</sup>, compte au nombre des œuvres importantes qui devaient paraître en Allemagne dans le sillage de celles de Marx — citons en particulier les travaux de Tönnies, Weber ou ceux de Simmel — et qui tendaient à conceptualiser la transition vers une société capitaliste ainsi que ses effets sur les relations humaines.



Bien qu'écrivant dans un contexte historiquement éloigné de celui de la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, ces tout premiers sociologues abordaient des sujets qui éclairent l'univers de Rembrandt. L'hypothèse de Max Weber selon laquelle il existe un lien entre l'esprit du capitalisme et l'ascétisme chrétien a largement dominé par la suite la réflexion historique. Et les analyses de Simmel, même si elles ne partent pas de la notion weberienne de *Beruf* (vocation), qui implique un comportement dicté par des idéaux, mais de la relation que des individus entretiennent avec un (prétendu) objet, l'argent, sont riches d'enseignements pour qui s'intéresse à la création artistique. On peut dire que Simmel a esthétisé l'argent : il a montré avec pertinence que l'intérêt de notre société pour les objets esthétiques est lié à son intérêt pour l'argent. Bien que Simmel soit très souvent cité pour les craintes, qu'il exprime en conclusion, qu'une société ainsi conçue lui inspire, c'est aux vertus de cette société qu'il consacre l'essentiel de son analyse. Juif à qui fut longtemps refusée une chaire de professeur en Allemagne, paria sans statut, privatdocent qui ne pouvait compter pour vivre que sur son intelligence et sur l'argent que lui versaient ses étudiants, fasciné par l'esthétique des objets, Georg Simmel peut servir en quelque sorte d'informateur sémantique, *après la lettre*<sup>\*</sup>, sur Rembrandt<sup>53</sup>.

Les chercheurs ont porté un jugement hâtif sur le vieil homme examinant une pièce de monnaie à la lueur d'une chandelle que Rembrandt a représenté entouré de sacs d'argent et de documents dans une pièce envahie par l'obscurité (ill. 4.12, pl.5). Ce ne saurait être, a-t-on écrit, un comportement chrétien et, en se référant à la parabole du Riche dans la Bible, on a interprété ce tableau d'un point de vue moral. Il existe une gravure de Bloemaert intitulée *Avarice* qui montre une femme observant une pièce de monnaie à la lumière d'une chandelle et il peut sembler légitime de comparer le traitement caractéris-

\* « Après la lettre » : terme de gravure. Estampe *après la lettre* : estampe tirée avec l'inscription indiquant le sujet. (N.d.T.)

tique de la flamme cachée chez Rembrandt aux œuvres de peintres d'Utrecht comme Bloemaert ou ses disciples. Mais ce tableau diffère de manière significative de ses possibles antécédents picturaux<sup>54</sup>.

On le comprendra mieux en précisant les relations que Rembrandt entretenait avec l'argent. D'autres artistes de l'époque qui avaient adopté le style des peintures d'Utrecht (Vermeer, par exemple, dans son *Entremetteuse*) furent attirés par le thème de l'amour véral — par cette relation entre l'argent et le sexe qui fut le sujet de nombreuses œuvres de Ter Borch et de Mieris (ill. 4.13). La seule incursion artistique de Rembrandt dans le domaine du commerce avec les femmes est une exception qui confirme la règle. Quand il tient le rôle du Fils prodigue et Saskia celui de la prostituée dans *Le Fils prodigue* de Dresde, c'est lui, et non Saskia dont les réticences sont manifestes, qui prend plaisir à ce jeu et assume le renversement de l'économie matrimoniale (ill. 4.14). En dépit de la maîtrise déployée ce tableau est disjonctif et curieusement dépourvu de toute profondeur psychologique parce que Rembrandt n'est guère sensible à cette représentation de la tentation féminine — qu'elle soit traitée dans une scène gaillarde ou suggérée par des poses ambiguës — que d'autres artistes, de Baburen à Ter Borch, utilisèrent pour évoquer la menace que les femmes faisaient peser sur l'économie domestique. Aussi ne s'étonne-t-on pas de constater, dans un tableau traitant de la dépense tant sexuelle qu'économique, l'absence manifeste de l'argent<sup>55</sup>.

A la différence de nombreux artistes hollandais, Rembrandt est remarquablement indifférent à la tension qui peut régner entre le foyer et le monde extérieur. Ainsi ses scènes domestiques, les nombreux dessins qu'il regroupa dans un album consacré à la vie des femmes et des enfants, échappent à la morale de l'économie domestique telle que la représentent les autres artistes hollandais<sup>56</sup> (ill. 2.41, 4.15). Cela explique l'apparence « moderne » des enfants apprenant à marcher ou des femmes lisant ou



se reposant de Rembrandt, par contraste avec les épouses vertueuses s'occupant de leurs enfants ou de leur foyer telles que les dépeignent, entre autres, De Hooch, Nicolaes Maes ou Ter Borch (ill. 2.37). Rembrandt décrit des femmes et des enfants détachés de l'idéal du foyer domestique comme du cadre théâtral de son atelier.

L'argent lui-même n'est pas un sujet majeur dans l'œuvre de Rembrandt, mais lorsqu'il est traité, c'est dans un contexte délibérément public : *Judas rendant les trente deniers*, *Le Christ chassant les marchands du Temple*, *Le Denier de César* (que l'on pense n'être pas de Rembrandt), *Les Ouvriers de la onzième heure*, le portrait gravé du collecteur d'impôts Uytenbogaert et, de manière implicite peut-être, le portrait de groupe des Syndics des drapiers. La substitution de la lumière à la traditionnelle pluie de pièces d'or pour représenter l'apparition de Jupiter à Danaé dans le tableau de Leningrad pourrait être un exemple d'évitement de la relation argent-sexe. Pour exprimer cette idée en termes économiques, le seul phénomène du marché abolit la distinction, posée par Aristote, entre l'économie domestique (*oikonomike*) et l'accumulation de richesses qui est propre au monde du commerce (*chrematistike*).

Pourquoi, dès lors, avoir peint ce tableau connu sous le nom *Le Changeur*? Bien qu'une pièce de monnaie soit tenue à la lumière et que d'autres pièces soient éparpillées sur la table près de la balance, ces objets ne sont qu'un élément du décor visible de l'œuvre de Berlin. L'idée d'accumulation et une certaine forme de sécurité qui en découle sont suggérées par l'enceinte formée par le demi-cercle de livres éclairés dans la pièce plongée dans la pénombre. L'intérêt pour l'argent du vieil homme chaussé de lunettes et l'amas de livres rappellent les tableaux que Reysmerwaele a consacrés aux activités bancaires à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle. Mais l'œuvre de Rembrandt se distingue une fois encore de celles qui l'ont précédée par la façon dont sa composition et son exécution concourent à créer et à développer une atmosphère de contemplation. A Amsterdam au XVII<sup>e</sup> siècle, tout comme

à Anvers au XVI<sup>e</sup>, les pratiques commerciales allaient à l'encontre de la sagesse religieuse communément acceptée. La thésaurisation, comme Simmel entre autres l'a noté, est le signe distinctif du capitaliste. « Accumulez, accumulez! C'est la loi et les prophètes! [...] Accumuler pour accumuler, produire pour produire [...] », écrivait Karl Marx, et il poursuivait en des termes que l'on pourrait appliquer au *Changeur* de Rembrandt : « Le capitaliste n'est respectable qu'autant qu'il est le capital fait homme. Dans ce rôle il est, lui aussi, comme le thésauriseur, dominé par sa vision aveugle pour la richesse abstraite, la valeur<sup>57</sup>. » Bien que le tableau de Berlin date de l'époque de Leyde, il témoigne de la fascination de Rembrandt pour la thésaurisation avant même que ses goûts n'eussent trouvé à s'exprimer clairement dans ses propres collections et dans son art. Cette œuvre illustre des formes de plaisir auxquelles Rembrandt était sensible.

Rembrandt associait la thésaurisation non seulement à l'intérêt pour l'argent (ou, plus précisément, l'or), mais aussi à un intérêt passionné et prodigue pour la couleur. Dans certains détails de ses tableaux — ainsi la chaîne de l'*Aristote* ou le casque de *L'Homme au casque d'or* — ces deux choses ne font plus qu'une. De même que Simmel évoquait l'amour « esthétique » de l'argent, ici l'avarice et la prodigalité se mêlent<sup>58</sup>. Nous pourrions juger que le goût pour l'argent tout comme celui pour l'art trahissent un intérêt pour quelque chose de finalement immatériel; or, ils alimentent chez le vieil homme, et aussi chez le spectateur, une espèce de contemplation que l'on a fini par qualifier d'esthétique. C'est ce rapport esthétique que Rembrandt met en évidence dans *Le Changeur*.

### III

Tels étaient donc, selon Rembrandt, les rapports entre l'art et l'argent. Demeure, de ce triangle, le som-



met : la liberté. Elle paraît être moteur premier de toute l'œuvre de l'artiste. Si Rembrandt adopta la nouvelle économie de marché, c'est non seulement parce qu'il désirait se libérer de la tutelle des mécènes, mais aussi qu'il entendait affirmer sa propre liberté. La liberté lui importait aussi essentiellement qu'elle semblait nécessaire au système économique au sein duquel l'artiste œuvrait. Quant aux *relations* humaines au sein de l'atelier, elles se concentraient dans les gravures et les dessins à la plume et à l'aquarelle « mis en scène » ; si elles étaient représentées sous forme de tableaux, c'était alors par d'autres artistes travaillant dans l'atelier. En peinture, au moins au cours de ses dernières années, Rembrandt se consacra à la représentation de figures uniques en buste ou de trois quarts et ses œuvres les plus caractéristiques montrent des individus seuls. Enfin, dernière touche au tableau impressionniste que nous pouvons dresser de Rembrandt et de la liberté, l'accusation selon laquelle Rembrandt frayaient avec les classes inférieures : on y a vu une réaction au rejet par l'artiste des conventions sociales qu'impliquait le système du mécénat, mais certains contemporains de Rembrandt rapportent que lui-même aurait proposé une autre explication et justifié son comportement par son désir de liberté.

Roger de Piles, suivi par Houbraken, écrivit que Rembrandt avançait comme raison de sa fréquentation des petites gens sa recherche non pas de l'honneur, mais de la liberté : « Quand je veux délasser mon esprit [...] ce n'est pas l'honneur que je cherche, c'est la liberté », ou pour citer Houbraken : « *Als ik myn geest uitspanninge wil geven, dan is het niet eer die ik zoek, maar vryheid*<sup>59</sup>. » On a vu dans cette dernière expression une référence à ce que nous tenons, aujourd'hui encore, pour la liberté de l'individu. Cette expression de l'affirmation de la suprématie de la liberté individuelle sur l'honneur est à mettre en rapport avec le lieu commun « *eer voor goet* » — « l'honneur avant les richesses » — que le jeune Rembrandt avait, nous l'avons vu, inscrit dans l'album de Grossman. L'honneur

qui, dans cette seconde formule, était préféré aux richesses se trouve éclipsé dans la première par la liberté individuelle. Ces termes concernant des problèmes qui, à l'époque de Rembrandt, prenaient une dimension nouvelle en liaison avec le marché. Deux valeurs différentes mais réciproques — celle établie dans le cadre du marché et celle de l'individu adapté à ce marché — sont juxtaposées ici. Prises ensemble, elles constituent cette idéologie du libre marché et de l'individu libre dont la société moderne a hérité en grande partie grâce à l'exemple de la Hollande de Rembrandt.

La question de Rembrandt et de l'individualisme (ou de Rembrandt et de l'individu) est devenue un poncif de la littérature consacrée au peintre. Julius Held, par exemple, écrit : « Rembrandt lui-même ne renonça jamais à son indépendance personnelle. La grandeur de son art, en dernière analyse, s'explique : c'est l'œuvre d'un homme qui refusa tout compromis, qui n'accepta jamais qu'on le chargeât d'une chaîne honorifique et qui défendit farouchement à la fois l'intégrité de son art et sa liberté d'homme<sup>60</sup>. » Cela n'est pas faux mais les termes qui sont mis en rapport ici n'ont pas été analysés. Comment expliquer que l'on en soit arrivé à identifier l'art à ce que nous nommons la liberté et le moi de l'artiste ? Historiquement l'argument en faveur du moi, la définition du sens selon lequel une personne est considérée, ou se considère, comme un individu, a pris des formes multiples et variées. Pour reprendre le cas de Rembrandt, on a eu recours tour à tour à la religion, la philosophie et même aux poètes<sup>61</sup>. J'ai précédemment avancé l'hypothèse selon laquelle l'« effet » d'individualité des œuvres de Rembrandt était fonction de l'autorité qu'il exerçait dans son atelier. Mais j'ajouterai à présent que cet effet était aussi fonction du système économique dans lequel Rembrandt vivait et au sein duquel il joua un rôle extrêmement actif. C'est à l'époque de Rembrandt que l'individu vint, chose nouvelle, à être défini en termes économiques. Les termes familiers de la déclaration unanime



des treize Etats-Unis d'Amérique du 4 juillet 1776 concernant les droits inaliénables de l'homme, « la vie, la liberté et la recherche du bonheur », sont une reformulation de l'affirmation de Locke dans son *Traité du gouvernement civil*, que, tous étant égaux et indépendants, nul ne doit léser autrui dans « sa vie, sa liberté, ni ses biens », ce qui le conduisait à définir ainsi la propriété : « Par Propriété il faut entendre [...] la Propriété que les Hommes ont de leurs Personnes comme de leurs Biens. » De ce point de vue l'individu se définit par le droit à la propriété, et le droit à la propriété le plus essentiel de chaque homme, donc le fondement de la notion d'individu, aussi étrange que cela puisse paraître formulé ainsi, est le droit à la propriété de sa personne et de ses possibilités propres. C'est cette qualité de la notion d'individu — ce sentiment de propriété — que Rembrandt mit au centre de son art — et au centre même de l'Art<sup>62</sup>.

De cette dernière affirmation, on cherchera dans les autoportraits de Rembrandt — non pas ceux du début, mais ceux qui furent réalisés après l'hiatus des années 1640-1648 — la manifestation paradigmatique. Les autoportraits tardifs ne servent plus d'études de la lumière, des costumes ou d'expressions du visage. Même les quelques accessoires d'atelier des premières œuvres — chaînes d'or, chapeaux à plumes, armures — ont disparu et Rembrandt semble se concentrer plus intensément sur lui-même. Nous percevons dans les derniers tableaux une profondeur qui les distinguerait des autres comme si ce caractère particulier était dû au fait que Rembrandt aurait poussé plus loin l'introspection. Mais il s'agit en réalité d'une question de surface, en ce sens que Rembrandt s'appesantit sur sa représentation en peinture. Il ne s'enfonce pas plus profondément en lui-même, mais se concentre sur son image — identifiant le soi, lui-même, à sa peinture. L'incarnation caractéristique de nombre de ses dernières œuvres — non seulement l'épaisseur de la pâte mais aussi cette correspondance de la couleur et de la chair que nous remarquons dans la *Lucrèce* (pl. 8, 9), *La*

*Conjuration de Claudius Civilis* (pl. 4), *Le Bœuf écorché* (pl. 10) et l'*Autoportrait au butor* (ill. 3.54) — enracine l'identité dans le tableau lui-même.

On pourrait décrire l'acte de représentation de soi de Rembrandt par la formule : « Je peins (ou : je suis en train de peindre), donc je suis. » Lorsque Rembrandt revient à l'autoportrait en 1648, après une interruption de huit ans, il fait une gravure où il se représente dessinant (ou peut-être gravant) près d'une fenêtre (ill. 4.17). Après cette date presque tous ses autoportraits seront exécutés à l'huile. Et dans les tableaux de Cologne, du Louvre et de Kenwood (ill. 4.18), Rembrandt, pour la première fois, se peint revêtu de ses vêtements d'atelier, comme artiste au travail. Survenant à ce moment précis dans sa production d'autoportraits, cette présentation illustre moins l'adoption d'un sous-genre accepté de portraits ou le désir ressenti par Rembrandt de jouer un autre « rôle » — celui de l'artiste — que le fait de chercher à ne faire qu'un, en une osmose définitive, avec la peinture. Il ne se définit pas professionnellement comme peintre mais il définit le moi en peinture<sup>63</sup>.

Aux Pays-Bas les portraits d'artistes — exécutés par eux-mêmes ou par d'autres — connurent une grande vogue. Bien qu'ils ne représentent qu'un faible pourcentage de ces œuvres, les tableaux commandés par les princes et les rois étaient à de nombreux égards représentatifs du genre, et la célèbre galerie d'autoportraits des Médicis illustre l'intérêt que les princes accordaient à ce type d'œuvres. Il se pouvait que les princes spécifiasent, comme l'agent des Médicis le fit avec Mieris, qu'ils voulaient que l'artiste se représentât en train de peindre ou de montrer une de ses œuvres de petit format. Dans les autoportraits de ce type, l'ordre établi se trouvait défini et confirmé : le serviteur du prince donnait une image de lui-même au service d'un certain ordre social et d'une certaine conception de l'art (ill. 4.16). Cette pose apparaît aussi dans d'autres portraits d'artistes : des autoportraits réalisés pour des commanditaires non nobles, des por-



traits de l'artiste au travail comme ces tableaux hollandais qui montrent le peintre à son chevalet avec un instrument de musique (il ne s'agit pas nécessairement d'autoportraits) et ces autoportraits qui ne font aucune référence à la profession mais se conforment à d'autres institutions sociales comme la famille par exemple. Rubens qui répugnait à se représenter ne le fit qu'à la demande d'un roi, par amitié ou à l'occasion de son mariage. Même lorsqu'un autoportrait était exécuté pour sacrifier à l'amitié, comme en témoignent ceux que Poussin réalisa pour Pointel et Chantelou, il conservait pour ambition de donner une définition de l'Art et du statut de l'artiste. Les études iconographiques ont bien mis ce point en évidence, mais il m'importe moins de savoir quelles étaient ces conceptions de l'artiste et de l'art que d'étudier précisément la représentation de telles conceptions<sup>64</sup>.

On sait que l'un des autoportraits de Rembrandt a appartenu à la collection de portraits d'artistes de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre ; cependant l'artiste ne se peignit jamais à la demande d'un quelconque homme d'État (ill. 4.19). La remarque de Baldinucci selon laquelle, lorsque Rembrandt peignait, il n'aurait pas accordé d'audience au plus puissant monarque lui-même indique, par antithèse, ce qu'était l'attitude normale des artistes qui étaient au service des rois<sup>65</sup>. Lorsque Rembrandt porte une armure ou arbore une chaîne d'or, il s'agit d'un jeu scénique ayant pour cadre l'atelier. Même l'*Autoportrait* de 1640 qui se trouve à la National Gallery de Londres, œuvre exceptionnelle en raison de sa relation ouvertement déclarée à la tradition artistique, semblerait être une version d'atelier de ces autoportraits d'artistes réalisés à des fins publiques (ill. 4.20). Bien qu'il semble destiné au monde d'un mécène, il n'apparaît pas avoir été fait sur commande. Le tableau de Liverpool, celui de la collection de Charles I<sup>er</sup>, est l'un des deux seuls autoportraits qui aient été répertoriés comme tels à l'époque de Rembrandt — l'autre appartenait au négociant De Renialme. Ces deux personnages, le roi et le négociant,

représentent l'un le vieux monde du mécénat, l'autre le nouveau marché des autoportraits<sup>66</sup>.

Rembrandt commença par peindre des autoportraits pour l'atelier, puis pour lui-même et pour le marché. Il traita ces deux dernières options comme une seule et même chose. Parce que l'art de l'autoportrait avait été pour Rembrandt, au commencement, une pratique d'atelier et non une façon de présenter l'artiste au monde, il parvint à transformer cette autoreprésentation en une nouvelle image de soi<sup>67</sup>. Le fait de se représenter en train de peindre et de concevoir cette représentation pour son seul profit était un acte novateur. Le point mérite d'être souligné car notre connaissance des œuvres de Van Gogh et de Cézanne nous a accoutumés à placer la pratique de l'autoportrait au centre de l'art du peintre, et à conclure qu'elle ne requerrait aucune invention.

Un débat opposa, il y a quelques années, Meyer Schapiro et Jacques Derrida sur les commentaires de Martin Heidegger concernant la nature des tableaux de Van Gogh représentant des souliers. La discussion portait en fait sur la relation entre le peintre et son œuvre. En résumé, à la description de Heidegger des souliers de paysan comme objets conçus pour un usage et du tableau comme révélation de leur essence, de leur être-produit — « la toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan *est* en vérité » —, Schapiro répliquait que « les souliers de Van Gogh étaient pour [ce dernier] comme un morceau de son existence ». Rappelant qu'« un aspect important du tableau [est] la présence de l'artiste dans son œuvre », Meyer Schapiro concluait : « En isolant sur la toile cette paire de chaussures, [Van Gogh] les tourne vers le spectateur, il en fait une part de son autoportrait » ; à quoi Derrida opposait qu'ils n'étaient ni des souliers ni un autoportrait parce qu'un tableau indique à la fois l'absence des chaussures et celle du peintre : « Donc une œuvre comme le tableau aux chaussures exhibe ce qui manque à quelque chose pour être une œuvre, elle exhibe — en chaussures — le



manque d'elle-même, on pourrait presque dire son propre manque. » Ainsi passait-on de l'objet utile peint à l'artiste peignant ses chaussures comme un autoportrait et enfin au tableau lui-même. En ce qui concerne l'absence, il semble bien que Derrida ne dise rien d'autre que ce qu'il a dit en d'autres occasions à propos de la nature des textes, mais ce que Heidegger dit des objets et Schapiro du moi nous aide à comprendre les objets particuliers aux tableaux (j'entends tout particulièrement les tableaux de chevalet tels qu'ils se distinguent des images en général) appartenant à notre tradition<sup>68</sup>.

Aussi, à la lumière de ce débat sur l'œuvre d'art et sa signification, la formule « je peins, donc je suis » acquiert-elle une autre dimension : le peintre, à la différence de l'écrivain, se définit ou se connaît lui-même dans ou en tant qu'objet matériel — dans le cas de Rembrandt, comme nous l'avons vu, la substantialité même de la couleur accentuait cette particularité<sup>69</sup>. Il est donc possible de dire que Rembrandt s'intéresse à lui-même en peinture de deux façons : dans l'acte de peindre et en tant que, ou sous la forme de, tableau. La bande de toile visible sur la partie droite de l'autoportrait de Kenwood (si mince qu'elle ne figure que rarement sur les reproductions du tableau) vers laquelle le peintre ne tend ni ne dirige son pinceau est sa manière de rompre avec l'illusion réaliste et d'attirer l'attention sur la condition du peintre (ill. 4.18). Par son raccourci caractéristique la représentation de la toile répond à celle de la main construite, comme nous l'avons vu plus haut, à partir des instruments du peintre. C'est sur la toile, au moyen de couleurs — remarquons l'épaisse couche de blanc de céruse pour représenter le simple bonnet du peintre et la touche de rouge à l'extrémité du nez — et de l'appui-main, de la palette et du pinceau que Rembrandt se connaît lui-même. Il est plus juste de décrire une telle forme de connaissance comme une prise de possession de soi que comme une prise de conscience. Les derniers autoportraits sont l'exemple concret d'un individu se

représentant comme se possédant lui-même, c'est-à-dire ayant l'entière propriété de soi. Le paradoxe est que le moi comme possession, le moi possédé, dans le cas des autoportraits de Rembrandt, est objet de négoce au sens littéral du terme. Ainsi nous revenons au point de départ, comme Rembrandt le fit : ses œuvres sont des marchandises qui se distinguent des autres parce qu'elles s'identifient comme étant les siennes ; et en les fabriquant il se transforme lui-même en marchandise. Il n'aimait, pour reprendre la formule de Descamps, que sa liberté, la peinture et l'argent. Ou, pour exprimer cela différemment et mettre en évidence les liens existant entre ces termes, Rembrandt était un entrepreneur du moi.

Notre étude de Rembrandt comme *pictor economicus* nous a conduits à réexaminer sa pratique telle que nous l'avions exposée dans les chapitres précédents — son travail obsessionnel de la couleur, l'organisation de l'atelier en un domaine où la vie est mise en scène sous sa direction, le désir de s'affranchir du système du mécénat et l'affirmation du droit à l'individualité. La question de ses relations à la tradition peut également être reformulée dans le cadre de ses relations au marché. Les rares documents concernant sa pratique en tant qu'artiste et que professeur montrent qu'il est difficile de déterminer quelles furent les sources de son art. Son enseignement exerça une influence sur sa pratique artistique : Rembrandt répugnait à reconnaître toute autre autorité que la sienne. On pourrait donner de cette attitude diverses explications ; j'en proposerai deux. Une analyse de caractère religieux affirmerait que cette prise de position est spécifique à l'éthique protestante (et contraste, par exemple, avec l'attitude d'un Rubens, converti au catholicisme, qui célébra l'autorité, qu'elle fût artistique ou politique, et qui sut fort bien s'en accommoder). Comme toute question de génération et de succession en peinture implique des questions de filiation, cette attitude se prête également à une analyse de type psychologique. Une approche thématique de ses œuvres montrerait que Rem-



brandt s'intéressa à maintes reprises aux relations difficiles entre générations : le père et le fils prodigue, Abraham et Ismaël, Jacob et les fils de Joseph. Les questions d'autorité et de succession occupent une place centrale dans l'Ancien Testament (l'histoire des tribus d'Israël) et dans le Nouveau Testament (Dieu et son Fils). Mais l'intérêt que Rembrandt porte aux relations entre pères et fils est particulièrement prononcé et semble lourd de tensions. Les conditions de la succession sont marquées par les blessures intérieures ou physiques subies par les pères ou par d'autres personnes représentant l'autorité : Saül désarmé devant David, Tobit aveugle bénissant son petit-fils, le borgne Claudius Civilis avec ses compagnons. Enfin deux tableaux que Rembrandt semble avoir laissés inachevés à sa mort participent de ce schéma de manière convaincante : le Fils prodigue qui offre une version dramatique de la succession des générations et la Présentation de l'enfant Jésus à Siméon au Temple qui en donne une version plus douce.

Il existe une certaine analogie entre les rapports qu'un artiste entretient avec la tradition et les relations qui peuvent s'établir avec l'autorité de Dieu ou avec celle du père. De manière générale, les deux analyses des liens de Rembrandt avec la tradition que je viens de proposer ne sont pas inexacts. Mais elles font appel à quelque chose d'extérieur aux œuvres — un rapport à Dieu ou une relation difficile avec le père — et ne rendent pas compte de la pratique particulière du peintre. Si aux yeux de Rembrandt ses tableaux sont sa propriété, alors son souci de la tradition pourrait bien s'expliquer par une préoccupation constante, le besoin qui se manifeste, comme nous l'avons vu dans tant d'autres aspects de son art, de démontrer que ses œuvres sont bien siennes.

Il a souvent été dit que la Renaissance avait eu de l'art et de l'artiste une conception différente de celle que le XIX<sup>e</sup> siècle nous a léguée, que l'imitation de la tradition, l'émulation plutôt que l'originalité caractérisait la pratique des artistes de cette époque. La « recherche des

sources » à laquelle se livrent les historiens de l'art repose sur ce fondement historique ; cette recherche s'accompagne souvent de précautions oratoires visant à mettre en garde contre toute affirmation anachronique d'une originalité ou d'une innovation. Rembrandt ne se rattache pas à la tradition artistique au nom de l'imitation ou de l'originalité, mais au nom de la maîtrise de soi. Un troisième terme apparaît nécessaire ici, peut-être celui de *propriété*. Rembrandt répugne à reconnaître tout héritage parce qu'il veut constituer un capital qu'il puisse dire sien.

Mais si tel est le cas, comment comprendre en même temps, pour revenir aux questions d'authenticité et d'attribution que nous avons soulevées en ouverture à notre ouvrage, et ce sentiment de propriété de soi et cette reproduction de soi que nous retrouvons dans tous les aspects de l'œuvre de Rembrandt — dans ses nombreux autoportraits, dans les remaniements incessants et la réimpression de ses planches gravées, dans la multiplicité des tableaux et dessins exécutés par ses assistants selon sa manière propre ? Comment la quête d'une propriété du moi artistique n'a-t-elle pas conduit Rembrandt à décourager tout autre artiste de chercher à se faire passer pour lui ? Un élément de réponse peut être apporté par les autoportraits de Rembrandt, non plus grâce aux qualités propres à chacun d'eux, mais du fait de leur multiplication même, de l'extension du genre. Rembrandt ne fut pas le seul artiste hollandais à se peindre de manière répétée. Son élève Dou et Mieris, lui-même élève de Dou (en somme trois générations de peintres), firent de même. Et les peintres n'étaient pas les seuls à s'intéresser à la multiplication des images de soi : les mécènes et marchands partageaient aussi ce goût pour la représentation et la reproduction de soi en peinture. Jacob Trip et sa femme apparaissent au moins dans dix tableaux différents (et encore n'est-ce peut-être là que ce qui reste des nombreux portraits qu'ils auraient commandés) (ill. 3.68, 3.69). De cette multiplication des portraits du moi on a avancé comme explication le désir qu'auraient eu les



membres d'une grande famille de posséder les effigies de leurs parents dans leurs foyers, mais on peut aussi y lire l'expression d'une certaine inquiétude quant à la définition de la personne réelle. Il s'agissait d'une société dans laquelle l'intérêt pour la représentation du moi allait de pair avec sa répétition et sa reproduction. L'exemple de Rembrandt est l'illustration du problème général<sup>70</sup>.

Rembrandt se représenta plus souvent que d'autres peintres de son époque — dans une cinquantaine de tableaux, vingt gravures et une dizaine de dessins parmi ceux qui subsistent. Dans sa jeunesse il posa également pour d'autres artistes : un portrait fait par Lievens et un autre par Flinck (qui fait pendant à un portrait de Saskia) sont particulièrement troublants en ce sens que nous avons tendance, du fait de leur grande diversité, à nous fier aux représentations que Rembrandt donne de lui-même et non à la vision que d'autres peintres ont pu avoir de lui (ill. 4.21, 4.22). Cependant ici, au moins dans les œuvres clairement attribuées à d'autres peintres, l'autorité de l'artiste est manifeste : il s'agit de Rembrandt tel que Lievens ou Flinck le voyaient. Mais que dire de l'habitude prise très tôt par Rembrandt de faire réaliser par son atelier des copies de ses propres autoportraits ? Il est fort possible que le tableau de Cassel soit une copie réalisée par un élève d'après l'*Autoportrait* conservé aujourd'hui à Amsterdam (ill. 4.23, 4.24). Le traitement plus relâché de la pâte dans la version de Cassel — technique que certains spécialistes ont jugée, dans le passé, plus hardie — peut être dû à l'absence de modèle comme si, pour compenser cette absence, le copiste montrait plus nettement les yeux qui, en l'occurrence, ne fixaient rien.

Rembrandt encourageait donc ses élèves à copier ses autoportraits, ceux-ci étant eux-mêmes des études l'ayant pris lui-même pour modèle. Mais quel genre d'œuvre est un autoportrait réalisé par une autre personne ? Comment peut-il exister une copie d'un autoportrait ? Peut-on encore parler d'autoportrait ou s'agit-il alors d'un portrait comme celui fait par Lievens ? Peut-être est-ce un auto-

portrait non autographe et la question n'est plus d'ordre philosophique mais porte sur la diffusion de l'image du moi. Au tableau de Cassel il faut ajouter des œuvres qui sont décrites aujourd'hui comme des copies d'autoportraits de Rembrandt qui ont disparu, œuvres composites construites à partir de plusieurs de ses autoportraits, ou de portraits faits à la manière de ses autoportraits (ill. 4.25). La prolifération d'autoportraits réalisés par des artistes plus proches de nous qui travaillèrent à la manière de Rembrandt est une espèce d'extension logique de la propre production du maître. Lorsque Courbet copie un autoportrait non autographe de Rembrandt ou, pour pousser les choses plus loin, lorsque Reynolds dans un autoportrait imite la lumière et l'expression d'un portrait de Rembrandt, ou encore lorsque Picasso se représente à l'image du maître mais en jeune garçon, ils jouent tous le jeu en suivant les règles que Rembrandt a établies<sup>71</sup> (ill. 4.28, 4.29, 4.30). L'investissement que Rembrandt fit en lui-même demeure une opération profitable, mais on peut se demander de quels profits il s'agit réellement. On ne peut déjà qu'être troublé lorsque l'authenticité d'une œuvre jadis fort admirée, comme l'*Autoportrait* d'Aix-en-Provence, est contestée, ou quand on dit qu'un tableau de la National Gallery de Washington est un faux (peut-être du XVIII<sup>e</sup> siècle), et plus encore lorsque l'œuvre — comme ce fut le cas pour le tableau d'Aix — a nourri de nombreux commentaires sur Rembrandt<sup>72</sup> (ill. 4.26, 4.27). Mais Rembrandt le premier favorisa en réalité ces erreurs et ces supercheries : ses autoportraits étaient au cœur de son œuvre et Rembrandt semble avoir été désireux, voire soucieux, d'encourager d'autres artistes à se faire passer pour lui.

Rembrandt affirme et étend son autorité d'une manière qui remet la notion d'authenticité en question, et cela en dépit du fait que l'authenticité comme qualité mercantile s'inscrivait dans sa propre pratique de *pictor economicus*. Un des membres du Projet de recherches sur Rembrandt, parlant des tableaux que lui-même et ses



collègues avaient étudiés, observa non sans quelque dépit : « Dans un certain nombre de cas il est tout à fait impossible de décider si l'aspect rembranesque est le résultat d'une intention délibérée, voire frauduleuse, ou s'il est dû à l'influence directe de Rembrandt sur un élève ou un épigone<sup>73</sup>. » Du vivant du peintre on trouvait déjà mention dans des inventaires d'œuvres faites « d'après » Rembrandt et si le nombre de celles-ci diminua effectivement au cours des années, ce ne fut pas parce que le rythme de production ralentit, mais parce que de plus en plus de personnes affirmaient à tort posséder des œuvres originales. La notion d'identité picturale individuelle qui prend corps dans la peinture de Rembrandt était menacée par la prolifération même des œuvres que son atelier ou d'autres produisaient<sup>74</sup>.

Ainsi se boucle la boucle. Rembrandt fut donc, en grande partie, responsable des questions soulevées à propos de l'authenticité de *L'Homme au casque d'or* (pl. 12). Examinons une dernière fois cet homme vieillissant : l'or ouvragé du casque coiffe la chair d'un visage marqué par les ans. Le plus grand soin est apporté à la chair burinée et à l'or créés au moyen de couleurs. Le tableau donne l'image d'un individu qui n'a pas été identifié. La représentation en buste pourrait n'être pas le plus caractéristique, mais les valeurs invoquées et juxtaposées — humaine, esthétique et économique — sont presque trop manifestes pour être vraies. Cette toile met comme le point final à ce long commentaire de l'affirmation de Descamps selon laquelle Rembrandt n'aimait que trois choses : la liberté, la peinture et l'argent. Il n'est pas étonnant que l'on ait considéré *L'Homme au casque d'or* comme un Rembrandt canonique ou une œuvre d'importance majeure. Et cela demeure juste même si son authenticité est contestée. Le tableau peut n'être pas de sa main, mais le vieil homme appartient bien à la cohorte des individus créés par Rembrandt — cet artiste dont l'entreprise ne saurait être réductible à son œuvre autographe (ill. 4.31-38).







4.2

4.2. Ferdinand Bol, *Portrait d'homme*. Avec l'aimable autorisation du Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam.

4.3. Ferdinand Bol, *Autoportrait*. Avec l'aimable autorisation du Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam.

4.4. Abraham Bosse, *L'Atelier du peintre*, gravure.

4.5. Rembrandt, *Satire de la critique d'art*; Ben. A 35 a. Metropolitan Museum of Art, New York. Collection Robert Lehman, 1975 (1975.1.799).



4.3



4.4



4.5





4.8

4.8. Rembrandt, *Jan Six*, 1654. Collection Six, Amsterdam.

4.9. Rembrandt, *Balthazar Castiglione*, d'après Raphaël, 1639 ; Ben. 451. Graphische Sammlung Albertina, Vienne.

4.10. Rembrandt, *Jésus prêchant* ("La pièce de cent florins") ; B. 74, I. Avec l'aimable autorisation des Trustees du British Museum, Londres.



4.9



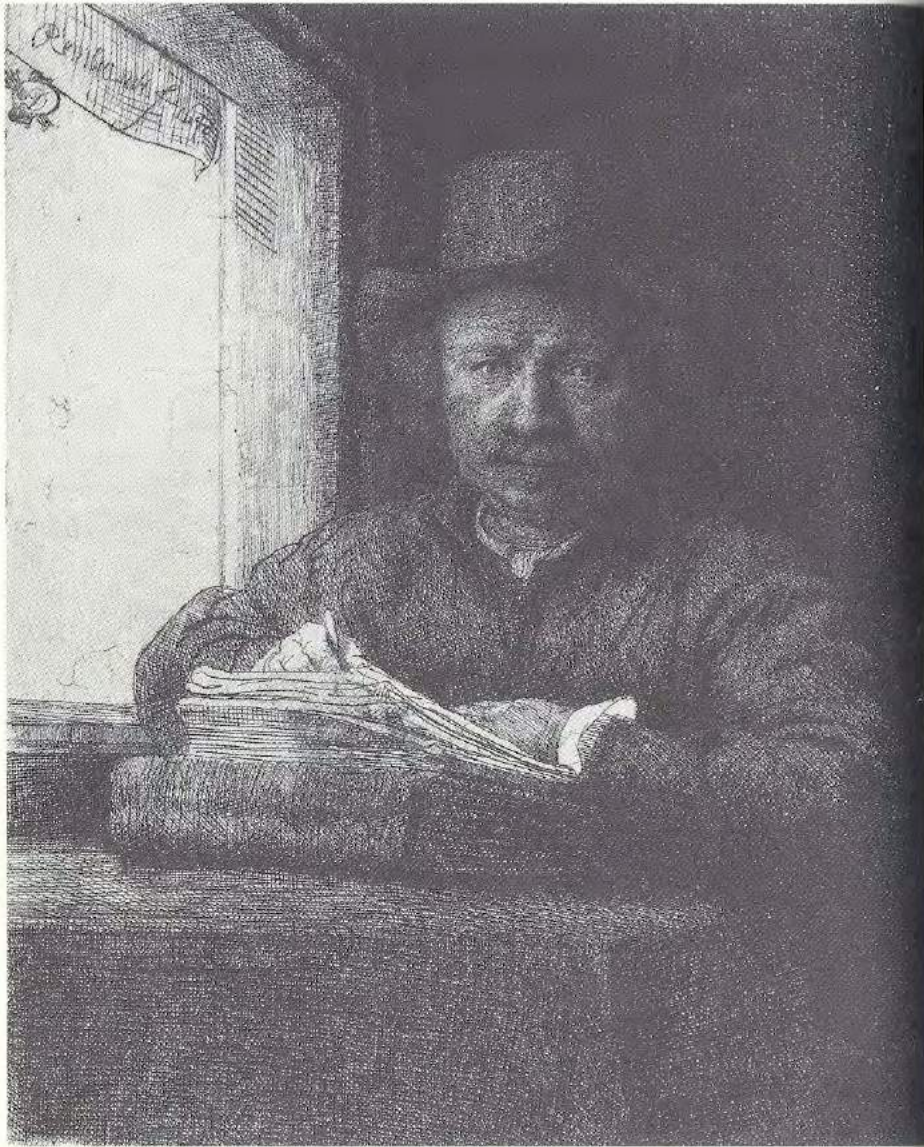
4.10





4.11. Rembrandt, *La Sainte Famille*, 1646. Gemäldegalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Cassel.  
4.12. Rembrandt, *Le Changeur* (L'Homme riche ?), 1627. Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.





4.17. Rembrandt, *Autoportrait de l'artiste dessinant près d'une fenêtre*, 1648 ; Ben. 22. Avec l'aimable autorisation des Trustees du British Museum, Londres.

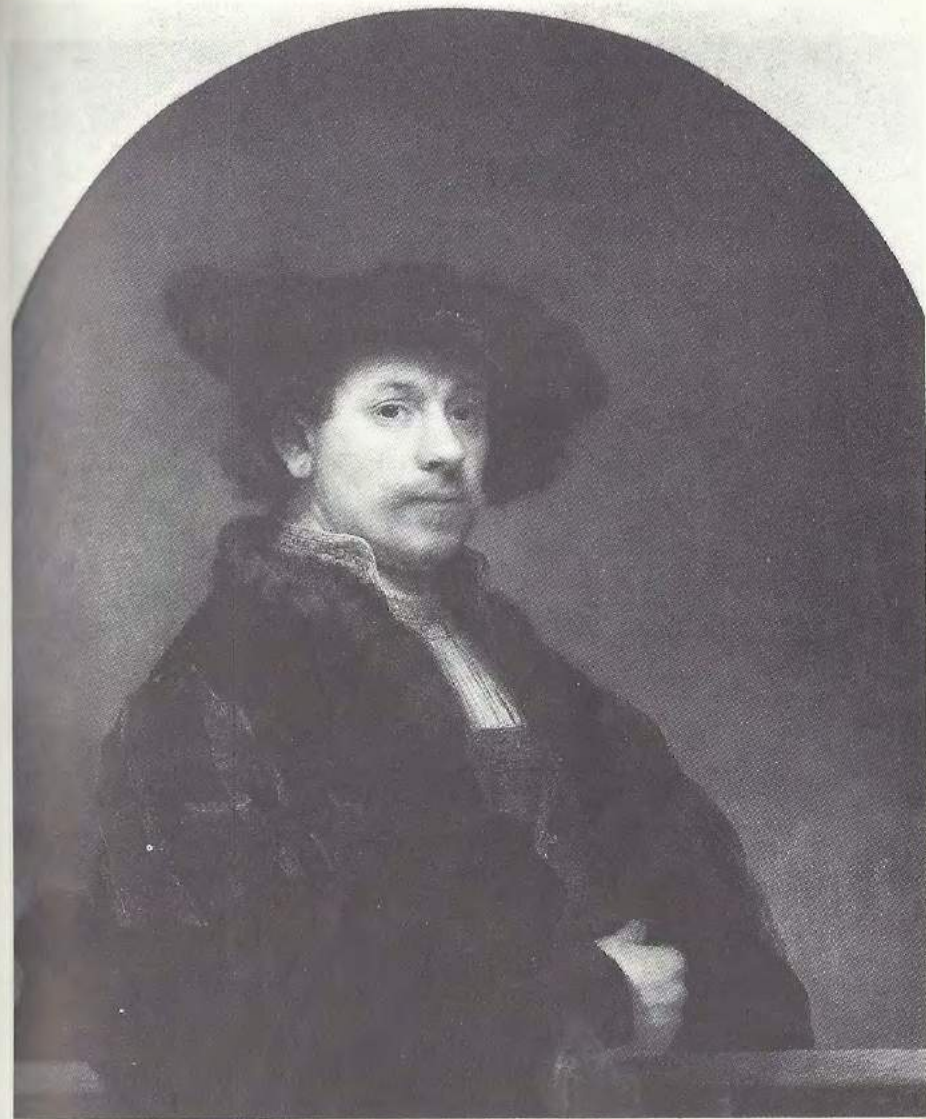


4.18. Rembrandt, *Autoportrait*. Legs Iveagh, Kenwood (English Heritage), Londres.





4.19. Rembrandt, *Autoportrait*. Walker Art Gallery, Liverpool.



4.20. Rembrandt, *Autoportrait*, 1640. Avec l'aimable autorisation des Trustees de la National Gallery, Londres.