

PRIX : 2 FRANCS

L. L.

REMBRANDT

1606-1669

Par Auguste BRÉAL



ΘΗΚΗ
ΛΕΙΟΥ
ΑΤΟΣ
Α.Π.Θ. ΑΤΟΣ
ΟΓΗ
ΕΡΗΣ ΤΕΡΗ

Bibliothèque Larousse

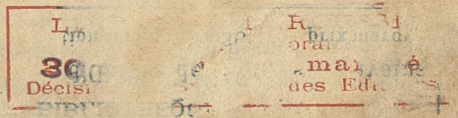
ND
693
R4
0713
19002
62

-70

4433



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 001381



0640012870



БИБЛИОТЕКА
НАЦИОНАЛЬНАЯ
АКАДЕМИИ НАУК
СССР
МОСКВА

REMBRANDT

QUATRIÈME MILLE

00609/REU

REMBRANDT

1606-1669

Par Auguste BRÉAL.



Bibliothèque Larousse

Paris - Rue Montparnasse, 17

AVANT-PROPOS

ON a beaucoup écrit sur Rembrandt. Les livres abondent qui traitent de sa vie, de son œuvre, de son art et de son temps. Certains de ses tableaux, la *Ronde de nuit* par exemple, fourniraient la matière d'une véritable bibliographie. Il a été étudié minutieusement comme peintre, comme dessinateur et comme graveur. On est arrivé peu à peu à établir, par des documents authentiques, les points principaux de l'histoire de sa vie. Nous ne prétendons apporter ici rien de nouveau touchant les faits de son existence. Presque tous les détails biographiques dont nous serons amenés à parler sont empruntés à l'ouvrage très complet d'Émile Michel (1). On ne trouvera dans les pages qui suivent ni discussions de textes, ni recherches sur le plus ou moins d'authenticité de telle ou telle gravure, ni énumération des œuvres de Rembrandt. Plusieurs de ses tableaux les plus célèbres ne seront même pas mentionnés dans le cours de cet essai. On y trouvera encore moins de théories générales sur ce que doit être et ne doit pas être la peinture. Nous ne nous appliquerons pas non plus à tirer une éthique de la contemplation des œuvres de Rembrandt considérées *in abstracto*.

Il y a tel livre allemand (2) qui approche aujourd'hui de la cinquantième édition et que l'on peut lire sans savoir au juste si Rembrandt était un général, un homme d'État, un navigateur ou un artiste. L'enseignement certain que l'on

(1) *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps*, par Émile Michel, membre de l'Institut. Paris, Hachette, 1893.

(2) *Rembrandt als Erzieher*, von einem Deutschen. Leipzig, Hirschfeld.

reçoit de cet ouvrage est que Rembrandt était Allemand et a de grandes analogies avec Bismarck. On apprend aussi, incidemment, que les couleurs préférées de Rembrandt sont « le noir, le rouge et l'or, couleurs de l'étendard allemand ». Nous ne comptons pas nous élever ici à la hauteur de ces aperçus. Pour nous Rembrandt est un Hollandais du xvii^e siècle, artiste peintre et graveur.

Nous avons vu et étudié les œuvres de Rembrandt dans les principaux musées et les grandes collections d'Europe ; nous les avons aimées et avons essayé de les comprendre ; peu à peu une idée s'est formée en nous de l'homme qui les avait conçues et de l'artiste qui les avait créées. A mesure que nous connaissions davantage et que nous comparions les œuvres de Rembrandt entre elles et dans leurs rapports avec les œuvres d'autres artistes, l'idée que nous avions du maître a pris corps et le nom de Rembrandt évoque en nous un être original et puissant, un génie curieux entre tous. C'est de cet ouvrier infatigable, de ce créateur génial et savant, de cet artiste toujours en éveil que nous avons tenté de parler.

Nous avons pris soin de ne pas abuser des descriptions de tableaux, qui sont de dangereuses transpositions d'art.

Aujourd'hui, grâce aux perfectionnements de la photographie, tout le monde connaît Rembrandt et a une opinion sur lui. Nous n'avons pas la prétention de le faire connaître, encore moins celle de le juger : nous voudrions le faire aimer. Si ce petit livre pouvait inciter quelque lecteur à retourner dans un musée ou à feuilleter à nouveau une collection d'eaux-fortes, en apportant à cette visite des yeux attentifs, un esprit frais, sans formule préconçue, une bienveillance appliquée et le don d'être ému ; si nous pouvions contribuer à faire regarder les œuvres de Rembrandt un peu comme Rembrandt savait regarder un coquillage, un arbre, un être humain ou la ligne voilée de l'horizon, nous aurions atteint notre but.



I

ACTIVITÉ CRÉATRICE DE REMBRANDT. — SA VIE TOUT ENTIÈRE
CONSACRÉE A SON TRAVAIL. — MILIEU OÙ IL EST NÉ. —
SA FAMILLE ET LES PORTRAITS QU'IL EN A LAISSÉS. —
CARACTÈRES COMMUNS A TOUTES LES ŒUVRES DE REM-
BRANDT ET, EN PARTICULIER, AUX PORTRAITS. — LEYDE,
LA CAMPAGNE HOLLANDAISE ET L'ENFANCE DE REMBRANDT.

Pour sortir de l'Exposition des œuvres de Rembrandt organisée en 1898 à Amsterdam, il fallait traverser une petite salle toute tapissée de photographies et où l'on n'était guère tenté de s'arrêter après la contemplation des chefs-d'œuvre que l'on venait d'avoir sous les yeux. Ce que représentaient ces photographies était pourtant merveilleux, c'était le résumé d'une vie de labeur extraordinaire, le catalogue visible d'une création ininterrompue, une sorte de statistique palpable et écrasante : la collection de la plupart des tableaux de Rembrandt connus, environ quatre cent cinquante. Si l'on ajoute à ce nombre les deux cent soixante à deux cent soixante-dix eaux-fortes et près de neuf cents dessins et croquis subsistant aujourd'hui, on pourra essayer de se représenter le travail constant, la passion de traduire la vie en images qui ont animé Rembrandt.

Plus qu'aucun autre peut-être il se raconte par ses œuvres, car il y est tout entier. Son existence n'a pas été autre chose qu'une perception passionnée de tous les instants

donnant naissance à un irrésistible besoin de projeter au dehors, de fixer par des contours et des couleurs, un peu de la vie mystérieuse qui brûlait en lui. Il n'a pour ainsi dire pas été mêlé aux événements de son temps. A ses débuts, comme au moment de sa gloire et comme au temps où il était oublié de tous, il n'a pas cessé de promener sur ce qui l'entourait cet œil clairvoyant et rêveur, ce regard de « voyant » dont lui-même s'est si souvent complu à noter la singulière apparence.

Devant l'ensemble de l'œuvre de Rembrandt nul ne songe plus à s'étonner qu'il ait vécu en dehors du monde des honneurs, des titres, de la fortune solidement établie et des belles relations. Il était ailleurs. Il nous a raconté où il était, et c'est là que ses œuvres nous invitent à le suivre. Un contemporain nous rapporte ce propos : « Lorsque je désire reposer mon esprit, ce ne sont pas les honneurs que je cherche, mais la liberté. » Cette liberté, la plus précieuse de toutes, la liberté de sentir, la liberté de penser, de rêver, d'être ému, la liberté intérieure, celle que nul ne peut enlever à qui sait la défendre, Rembrandt l'a aimée toute sa vie d'un amour jaloux. L'écolier de quinze ans qui manquait les cours de l'Université de Leyde et l'homme de soixante-trois ans, vieilli avant l'âge, dont les registres de la Westerkerk mentionnent la mort sont bien le même esprit où tout le monde extérieur vient se répercuter, se transposer et s'illuminer d'une lumière spéciale. Rembrandt s'est donné entièrement à la tâche de nous révéler le monde intérieur qu'il portait en lui. A ceux qui savent le suivre et le comprendre il réserve les jouissances les plus rares et les émotions les plus profondes.

Rembrandt avait le sentiment de l'excellence de son génie : le soin que prenait cet homme, si simple dans toutes les choses de la vie de chaque jour, pour défendre qu'on le dérangeât dans son travail en est une preuve. « Quand il peignait, dit un de ses élèves, il n'aurait pas donné audience

au plus grand souverain du monde et celui-ci aurait été forcé d'attendre ou de repasser jusqu'à ce qu'il lui plût de le recevoir (1). » Dans toutes les circonstances et quels que fussent les empêchements et les difficultés, Rembrandt a eu le respect diligent de son art et le culte de son travail. Sa vie peut se résumer en deux mots : sentir et exprimer. S'il est vrai que le génie consiste non pas à voir *plus* que les autres, mais à voir *différemment*, c'est-à-dire à percevoir des rapports que les esprits ordinaires ne percevraient pas et à rendre ces rapports perceptibles au commun des hommes — nous ne croyons pas que le génie soit autre chose — Rembrandt est, entre tous, un artiste de génie. Avant d'entrer à sa suite dans le monde qu'il nous révèle, il sera peut-être intéressant de considérer le milieu où il s'est développé.

Rembrandt est né à Leyde en 1606. Il était le cinquième enfant d'un meunier nommé Harmen Gerritsz qui avait épousé la fille d'un boulanger de Leyde. Harmen Gerritsz semble avoir été un petit bourgeois assez aisé et possédant quelque instruction. On sait qu'il avait été nommé à plusieurs reprises par ses concitoyens « chef de section dans le quartier du Pélican », et on connaît son testament qui prouve qu'il était propriétaire d'un moulin, de plusieurs maisons et de jardins situés hors de la ville. Le testament mentionne aussi de l'argenterie, des bijoux, du linge et diverses marchandises. Au bas de ce document se trouve la signature de Harmen *Van Ryn* (du Rhin). Cette désignation qui rappelle l'endroit où se trouvaient la maison et le moulin du père de Rembrandt, au confluent des deux branches du Rhin, avait été adoptée par Rembrandt à ses débuts. Plusieurs de ses œuvres de jeunesse sont signées de son monogramme suivi des mots : *Van Ryn*. Enfin MM. Bredius et de

(1) Rapporté par Filippo Baldinucci : *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame*. Florence, 1686.

Roever nous apprennent dans *Oud-Holland* (1) que le père de Rembrandt possédait une sépulture près de la chaire à prêcher de l'église Saint-Pierre. Le père de Rembrandt n'est pas un inconnu pour nous : il vit dans l'œuvre de son fils. Tous les amateurs d'estampes connaissent cette figure caractéristique, aux yeux ardents et fureteurs, au nez busqué, ce crâne chauve tantôt nu, tantôt couvert d'un bonnet d'intérieur, tantôt surmonté de quelque bizarre coiffure orientale ou d'un béret militaire à grande plume, selon la fantaisie de l'artiste. On n'oublie pas, quand on l'a vu, le regard interrogateur, la bouche un peu serrée par une habitude d'attention, et qui rappelle la bouche de Rembrandt vieux.

Les portraits de la mère de Rembrandt sont plus nombreux encore. Nous la voyons comme son fils avait accoutumé de la voir : propre, sérieuse, soigneuse, un fichu recouvrant sa coiffe, sa grosse Bible sur les genoux ou à portée de la main, telle qu'elle devait être quand elle cessait un instant de vaquer aux soins du ménage, ou quand elle donnait au petit Rembrandt ses premières leçons d'histoire sainte. Les mains, petites et ridées, sont posées sur le livre ou croisées l'une sur l'autre; l'ensemble du personnage respire une simplicité qui n'est pas dénuée de bonhomie, mais qui, on le devine, pourrait être sévère à l'occasion. On sent que le peintre connaissait depuis l'enfance la façon dont s'ouvrait cette bouche un peu rentrée sur les mâchoires édentées, et comment les plis des joues, semblables aux rides d'une pomme rainette, se tendaient pour un sourire ou se fronçaient pour une réprimande. Un portrait de la mère de Rembrandt qui se trouve au Ryksmuseum à Amsterdam, et qui a probablement été peint quand l'artiste avait vingt-deux ou vingt-trois ans, témoigne d'une attention respectueuse et d'une application qui a peut-être un peu gêné le jeune peintre. Le faire est soigné, un peu gauche.

(1) *Oud-Holland*, recueil périodique. Amsterdam, 1882.

On sent que Rembrandt a voulu scrupuleusement retracer l'image de celle qu'il devait encore plusieurs fois représenter quelques années plus tard dans ses vêtements de veuve. Une eau-forte que nous reproduisons (pl. XVII) nous montre la mère de Rembrandt coiffée d'une écharpe comme la portaient certaines femmes juives, et couverte d'une jaquette de fourrure que le peintre a souvent reproduite.

De nombreux portraits peints ou gravés nous font aussi connaître le frère de Rembrandt et sa sœur Lysbeth van Ryn. De ces portraits on peut dire déjà ce qui est vrai de tous les portraits de Rembrandt : ils nous mettent en présence de « quelqu'un » ; ils existent. Si bien que dans une salle d'exposition où sont accrochés des portraits par Rembrandt, il semble que les murs vivent plus que les visiteurs. « Regardez-les, a dit Fromentin en parlant des peintures de Rembrandt (1), regardez-les comme Rembrandt veut qu'on regarde ses effigies humaines, attentivement, longuement, aux lèvres et dans les yeux. » Conseil superflu : leurs regards s'emparent de nos yeux et c'est presque involontairement que l'on interroge les bouches. Plus que des vivants silencieux certains de ses portraits sont de troublantes énigmes. Rembrandt a partout fait surgir ce qui se cache, ce qui, même visible, a besoin d'être deviné pour être compris. Un de ces portraits, représentant la sœur du peintre (collection de M. Jacquemart), est transparent, calme et d'une intimité vraiment fraternelle, c'est l'expression qui rend le mieux le charme tranquille de cette figure peinte avec tendresse. Chaque trait du modèle était familier à l'artiste. Lysbeth van Ryn est peinte de profil, douce, presque souriante ; un nœud bleu (une des rares notes bleues de Rembrandt) égaye la figure blonde, d'une simplicité charmante. Dans un autre portrait de Lysbeth, fait un an plus tard, de face, on re-

(1) Eugène Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*. Paris, Plon-Nourrit.

trouve bien la même personne, mais ceux qui ne considèrent que les traits d'un visage n'arriveraient pas à identifier ce dernier portrait avec le profil dont nous venons de parler : ce n'est pas la même couleur de cheveux, ni la même bouche, ni le même nez, etc... Si l'on compare un troisième portrait de Lysbeth, qui est à Milan, on trouve encore plus de différences matérielles. Il en va de même pour les portraits de Saskia, la femme de Rembrandt : c'est toujours la même femme ; à qui sait voir, l'hésitation n'est pas possible et on la reconnaît immédiatement. Pourtant aucun de ces portraits n'est « ressemblant », si l'on entend par ressemblant une reproduction en quelque sorte photographique. Les innombrables portraits de Rembrandt par lui-même, dont nous aurons plusieurs fois l'occasion de parler, ont tous une figure différente. Ils ne sont pas ressemblants : ils sont plus ressemblants que nature. Quand une fois Rembrandt a vu ce qu'il veut peindre, quand il a conçu ce qu'il veut exprimer, quand il a été frappé par un certain côté du caractère qu'il veut rendre, il y sacrifie le reste. C'est ce qui explique pourquoi plusieurs contemporains de l'artiste ont été mécontents de leurs portraits. Rien n'est moins étonnant. Rembrandt les a vus comme personne ne les voyait, comme ils ne se voyaient pas eux-mêmes. Il les a peints fidèlement... à sa façon. Sa manière d'observer crée un être nouveau. Par les portraits qu'il nous a laissés, nous avons le sentiment de connaître le père, la mère, le frère et la sœur de l'artiste. Nous les connaissons, en effet, pour peu que nous les regardions comme il faut, mais d'une tout autre manière que si nous avions pu les fréquenter dans la vie. Nous les voyons sous un autre jour que les braves Hollandais qui venaient acheter de la farine au moulin paternel. Il y a un génie entre eux et nous... le plus personnel, le plus imprévu, le plus puissant des génies. Par l'intensité de sa flamme, il nous révèle le monde qu'il a vu et à qui il a su donner la vie, mais il transfigure ce qu'il éclaire. Sans doute, tout comme

Rembrandt, nous créons en nous les images que nous percevons. Chacun de nous voit le monde autrement que ne le voit son voisin ; mais les effigies qu'a laissées Rembrandt sont vivantes à ce point qu'il semble presque que nous percevions directement ce que nous ne percevons que par son intermédiaire. Nous nous laissons aller à croire que nous aurions vu comme lui, alors que nous serions sans doute un peu surpris si nous pouvions voir, en chair et en os, les bourgeois et les bourgeoises hollandais à qui Rembrandt a communiqué le vivant prestige de son art. Quant aux parents de Rembrandt, on peut dire qu'il leur a donné la vie qu'il avait reçue d'eux, il les a enfantés à nouveau, il les a recréés comme tout ce qu'il a vu. Il a rendu présent à tous ceux qui peuvent contempler ses œuvres le milieu où il a vécu.

Au moment de la naissance de Rembrandt, Leyde commençait à se relever et à reprendre l'activité féconde interrompue par une longue période de guerres et surtout par le siège que la ville avait eu à soutenir contre les Espagnols (1573-1574). Sortis victorieusement de ces terribles épreuves, les habitants réorganisaient, avec une ardeur nouvelle, toutes les entreprises commerciales, s'appliquaient aux institutions sociales, scientifiques, littéraires et artistiques où le peuple hollandais a montré la fécondité tranquille en même temps que l'intelligence pratique de son génie. L'Université de Leyde comptait parmi ses professeurs les hommes les plus distingués de l'époque. Scaliger, Juste Lipse, Vossius, Saumaise, Heinsius, Arminius, Gomarus, et bien d'autres attiraient les étudiants de tout genre. Désireux de donner une bonne éducation à leur fils, les parents de Rembrandt l'avaient fait inscrire dans les classes de lettres latines. Mais il ne semble pas que le jeune écolier ait beaucoup profité des cours et nous n'aurions pas besoin du témoignage formel de ses contemporains pour savoir que Rembrandt ne devait pas être un écolier très assidu à l'Université de Leyde.

Avant d'entrer à l'Université il savait déjà écrire à peu près correctement sa langue et avait étudié un peu la calligraphie, alors considérée comme un art. Les lignes de son écriture qui nous ont été conservées, ainsi que les signatures, souvent fort nettes, de ses œuvres, montrent que ces premières leçons n'avaient pas été inutiles. Mais tout porte à croire que Rembrandt avait peu de goût pour l'érudition et pour la lecture. L'inventaire de ce qu'il possédait plus tard ne mentionne que fort peu de livres, et on se figure que le jeune Rembrandt, avec les dons de vision, le goût de la réflexion et la passion de la liberté qu'il a toujours eus, devait avoir peine à se rendre aux cours sans faire l'école buissonnière. La rue devait l'attirer dès les premiers pas hors de la maison : marchands affairés, ménagères faisant leurs emplettes, mendiants se traînant de porte en porte, passage bruyant d'un groupe de miliciens bourgeois en armes autour desquels courent des enfants, tout cela occupait ses yeux et prenait place dans son esprit...

Bien des fois, sans doute, ces promenades lentes et à demi involontaires devaient l'amener aux portes de la ville, dans la campagne plate sous le ciel. L'horizon est bas et pourtant très lointain, des canaux se dessinent, s'entrelacent, s'étirent au loin, et disparaissent dans la brume dorée où tournent les moulins. Dans le ciel immense et mouvant le vent fait fuir les nuages et la campagne change pendant qu'ils passent; les voiles d'une barque accrochent le soleil et brillent d'un éclat singulier au-dessus de l'eau jaunâtre. Plus loin encore, on approche de la mer; les dunes ondulent sous l'herbe rase de plus en plus rare, des touffes de roseaux se courbent sous le vent et voici, sur la mer plombée, les chaloupes qui filent penchées sous le grand souffle qui court d'un bout à l'autre du pays. Puis c'est le retour vers la ville, minuscule dans la distance et hérissée de clochers, le vieux Burg massif enveloppé de brume, les méandres du fleuve dans les sables et la maison

paternelle sur les remparts, à l'occident, près de la Porte Blanche dont les deux tours gothiques rougeoient au coucher du soleil. Tout cela est écrit dans l'œuvre de l'artiste. Pour lui nul enseignement ne valait celui de ce pays étrange, à la fois lumineux et embrumé, où le ciel domine tout, semble tout envahir, vient parfois traîner sur la terre; où le recul des objets s'indique par les plus délicates et les plus fugitives différences de valeurs. C'est là que Rembrandt a appris à inscrire toute une vaste campagne entre deux lignes rapprochées, au bas d'un croquis; c'est là qu'il a noté, avec une justesse de mouvement et un imprévu que l'on ne retrouve que dans certains croquis japonais, les gestes et les choses. Le soir, dans le logis bien clos, pendant que sa mère cousait sous la lampe irradiant la table, on aime à se figurer l'enfant rêveur, assis dans un coin sombre, épiant les lueurs furtives que jette une porte qui s'ouvre, regardant les grandes ombres se mouvoir sur les murs et faisant passer dans son esprit, à la lueur de l'heure et de sa fantaisie, les souvenirs et les reflets de la journée — matière de l'œuvre à venir.





II

DÉBUTS DE REMBRANDT. — SES PREMIERS MAÎTRES. — JACOB VAN SWANENBURCH ET PIETER LASTMAN. — INFLUENCE DE LASTMAN. — PREMIÈRES ŒUVRES DE REMBRANDT. — INÉGALITÉ DE SON GÉNIE : REMBRANDT N'A PAS FAIT QUE DES CHEFS-D'ŒUVRE. — LES QUESTIONS D'AUTHENTICITÉ : DIFFICULTÉS QU'IL Y A À LES RÉSOUDRE. — REMBRANDT A PRIORI OU REMBRANDT D'APRÈS SES ŒUVRES. — PORTRAITS DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME.

Le désir de peindre, naturel chez Rembrandt et de plus en plus impérieux, avait pu être fortifié dès les premiers temps par la vue de divers tableaux qui ornaient l'hôtel de ville de Leyde. Aujourd'hui encore on y peut voir des peintures de Cornélis Engelbrechtsz et de Lucas de Leyde sur lesquelles les yeux du jeune Rembrandt ont dû plus d'une fois se fixer. La renommée de Lucas était très grande. On racontait ses succès, sa fortune, le train de grand seigneur qu'il avait mené vers la fin. Albert Dürer, dans son journal de voyage aux Pays-Bas, nous montre toute l'estime où l'on tenait Lucas, la manière dont on l'honorait, le cortège imposant qui l'accompagnait lors de la rencontre des deux artistes. Van Mander rapporte que « de puissants monarques avaient fait des démarches pour acquérir le *Jugement dernier* de Lucas de Leyde qui se trouve à l'hôtel de ville; mais leurs offres avaient été poliment déclinées par le magistrat qui ne voulait pas se séparer d'une production aussi glorieuse de son concitoyen ». A notre avis, de telles considérations, la perspective du succès et de la célébrité ne devaient pas

influer beaucoup sur la vocation du jeune artiste, qui pouvait cependant n'y pas être insensible. Mais le renom qu'avaient acquis ces deux compatriotes a dû faciliter aux parents de Rembrandt la résolution de laisser leur fils s'engager dans la voie où il était attiré. Quand il eut atteint l'âge de quinze ans environ, on se décida à le retirer de l'école latine et à le confier à un maître peintre.

Le choix n'était pas grand à Leyde et on mit le jeune Rembrandt en apprentissage chez Jacob van Swanenburch, peintre médiocre qui avait, comme la plupart des artistes du temps, fait un assez long séjour en Italie et s'y était même marié. A défaut d'un enseignement très remarquable, il semble que le jeune homme ait trouvé près de son premier maître un accueil bienveillant. Swanenburch appartenait au meilleur monde de Leyde, il était bon pour ses élèves et ne les exploitait pas comme beaucoup de maîtres le faisaient alors. Rembrandt étonna tous ceux qui le voyaient par la rapidité de ses progrès; le maître prédisait un brillant avenir et constatait bientôt qu'il n'avait plus rien à apprendre à son élève. Après trois ans d'apprentissage, temps généralement fixé par les statuts des guildes, Rembrandt, désireux de trouver un maître auprès duquel il pût se perfectionner davantage, se décida à quitter sa ville natale pour se mettre à l'école d'un peintre alors très en vue, Pieter Lastman, à Amsterdam.

Comme Swanenburch, Lastman avait été un « italianisant ». Plusieurs historiens ont cru retrouver dans certaines œuvres de Lastman des recherches de « clair-obscur » qui auraient agi sur son illustre élève et auraient contribué à l'engager dans la voie où il a été si loin. Nous ne le contesterons pas et nous nous contenterons de remarquer que le fameux clair-obscur que l'on accole toujours au nom de Rembrandt n'a pas été sa préoccupation exclusive, ni même la caractéristique dominante de bien des œuvres de sa jeunesse. Il est probable que l'enseignement du nouveau maître de

Rembrandt devait être autoritaire et minutieux. Lastman semble avoir été un esprit tatillon, d'un goût très artificiel. De plus, les apprentis étaient alors dans un état de semi-domesticité qui ne devait guère convenir à l'indépendance foncière de Rembrandt. Toujours est-il qu'au bout de six mois Rembrandt rentrait à Leyde, dans le courant de l'année 1624, trouvant bon, dit Orlers (1), « d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise ». Le court séjour qu'il avait fait auprès de Lastman n'avait d'ailleurs pas été sans influence : Rembrandt rapportait d'Amsterdam un goût bizarre pour les compositions surchargées de détails, pour les « turqueries » et autres affublements plus ou moins orientaux et soi-disant pittoresques. Il a conservé ce goût pendant une grande partie de sa vie. On sait qu'il possédait dans ses collections deux albums de dessins de Lastman. C'est probablement là qu'il a trouvé des arrangements pseudo-orientaux et des harnachements de toute espèce, dans le genre de ceux qui travestissent son père, sa mère, lui-même et plusieurs des personnages de ses premières œuvres.

Les plus anciennes que nous connaissons portent la date de 1627. Elles présentent déjà des qualités de franchise, de largeur d'exécution et de puissance d'expression remarquables, mais sont loin d'être les chefs-d'œuvre que certains enthousiastes ont voulu voir. Il nous semblerait bon de réagir contre une tendance répandue parmi certains admirateurs de Rembrandt, et qui les porte à penser que le maître n'a fait que des chefs-d'œuvre. Qu'il s'agisse de peintures ou de gravures de Rembrandt, nous avons souvent entendu un raisonnement qui peut se résumer ainsi : « Les œuvres attribuées à Rembrandt et que nous ne trouvons pas admirables ne sont pas de Rembrandt. » Et pourquoi ? « Parce que Rembrandt n'a fait que des œuvres admi-

(1) J. J. Orlers, *Beschryving der Stad Leiden*. 1 vol., Leyde, 1641.

rables... » L'argument est irrésistible. Mais nous demeurons rebelle. Pour nous, Rembrandt est loin d'être une manière de demi-dieu; une sorte de « surhomme ». Il est quelque chose de beaucoup plus compréhensible, et partant, de plus intéressant. Nul ne fut plus humain que cet homme de génie; tout, en lui, est humanité et sincérité: il serait étrange qu'il n'ait connu ni tâtonnements ni erreurs. A juger d'après certaines collections — par exemple, les Rembrandts qui sont au Louvre — on pourrait, en effet, s'imaginer que toutes les fois que le peintre prenait ses brosses il produisait un chef-d'œuvre; une connaissance plus complète de Rembrandt, une pénétration plus intime de son œuvre modifie cette opinion. On arrive à voir l'homme de plus près, à se rendre compte de la manière de travailler de l'artiste; on l'aime plus, puisqu'on le comprend mieux; Rembrandt ne perd rien de sa prestigieuse maîtrise, mais ne nous apparaît rien moins qu'infailible. Trop humain pour ne point s'être trompé souvent, il était trop ardent à tenter pour ne pas échouer quelquefois, trop appliqué au travail pour n'avoir pas quelquefois gâté son œuvre.

Il est telles de ses gravures dont les premiers « états », les premiers linéaments tracés sur la planche, sont beaucoup plus intéressants que la gravure achevée. L'ébauche faisait prévoir une œuvre supérieure à celle qui nous est présentée. On en conclut que l'ébauche est de Rembrandt et que la planche a été terminée par un élève. C'est possible, c'est probable quelquefois; mais qu'en sait-on? Qui donc assure ces juges infailibles de l'exactitude de leurs arrêts? L'authenticité de la fameuse gravure, la *Résurrection de Lazare*, par exemple, est très discutée. Il est possible que la planche ne soit pas de Rembrandt; pourtant ceux qui appuient leur opinion sur le « mauvais goût » et la « maladresse » de l'arrangement de certains accessoires nous paraissent bien sûrs de leur fait. Rembrandt n'a jamais été gauche? jamais

maladroit? jamais théâtral? Mais certaines de ses œuvres, dont personne ne conteste l'authenticité, sont d'une gaucherie de composition, d'une lourdeur d'exécution et d'une exagération de geste qui touchent au grotesque. — Telle manière de graver, tel genre de « faire » ne sont pas la manière ni le faire de Rembrandt. — Vous savez donc *comment* Rembrandt aurait traité tel ou tel sujet, de quelle manière il aurait abordé telle ou telle interprétation, alors que lui-même, sans doute, ne le savait pas toujours à l'avance? — La date d'une œuvre est une donnée permettant de préciser la façon dont l'œuvre a dû être exécutée? — Oui, si l'on veut dire que l'artiste, à ses débuts, eût été incapable d'exécuter avec la maîtrise de l'homme en pleine possession de son talent; non, si l'on prétend que le maître, au temps de la plus grande expansion de son génie, n'a pas pu exécuter certaines œuvres pénibles, maladroites ou déclamatoires. Comment pourrait-on assigner avec quelque certitude des *manières* à ce génie à la fois savant et frais, pénétrant et toujours étonné devant la nature, d'une jeunesse toujours nouvelle? Rien en lui n'est formule. Il se renouvelle à chaque œuvre et n'a d'autre souci que de rendre visible ce qu'il sent être. Ce but, il le poursuit par tous les moyens; il s'arrête dès qu'il y touche: voilà la raison des « changements de manière » que nous aurons quelquefois l'occasion de constater dans un même tableau ou dans une même eau-forte.

Cela ne veut pas dire qu'il faille accepter comme étant de Rembrandt tout ce qu'on veut faire passer sous son nom. On a longtemps considéré comme étant ses œuvres, des eaux-fortes qu'on n'aurait jamais dû lui attribuer; et bien des galeries exhibent des toiles qui n'ont de Rembrandt que le nom porté au catalogue. C'est souvent par une sorte de connaissance morale de Rembrandt plutôt que par des détails matériels que le tri devient possible entre le vrai et le faux. Les jugements qui n'ont que le sentiment pour base sont toujours dangereux; il n'en faut pas abuser, mais ce sont

les seuls qui soient possibles, dans certains cas, quand il s'agit de Rembrandt. Nous avons dit et nous verrons encore que sa technique se modifie sans cesse, qu'en pleine maîtrise il retourne parfois à des procédés de débutant. Nous nous efforcerons de faire sentir ce qu'il y a d'unique et de constant dans toutes les œuvres de Rembrandt : la connaissance des qualités qui sont par excellence celles du maître conduit bientôt et d'une manière irrésistible à faire rejeter certaines œuvres apocryphes. Quant à celles où il y a doute, pourquoi ceux qui aiment les œuvres pour elles-mêmes et non pour faire de la critique d'attribution se préoccuperaient-ils, comme on semble vouloir le faire de plus en plus, de les admettre ou de les repousser ? Ce n'est pas le nom de l'auteur qui rend l'œuvre meilleure ou pire. Ceux qui payent cher ou qui admirent beaucoup un faux Rembrandt ont exactement ce qu'ils méritent et ne sont ni à blâmer ni à plaindre. La critique d'attribution n'est vraiment intéressante que lorsqu'elle permet de découvrir une œuvre jusque-là méconnue et de la rendre à son auteur ; quand il s'agit d'éliminer, c'est trop souvent un plaisir de pédant. Le point sur lequel nous voudrions insister ici, c'est que Rembrandt est loin d'être toujours égal à lui-même. Nous ne prétendons pas lui faire un mérite de cette inégalité, mais ce serait, à notre avis, bien mal connaître ce génie que de la nier.

Là comme partout il faut tâcher de comprendre avant de juger, et si nous croyons probable que Rembrandt s'est trompé quelquefois, nous sommes persuadé qu'on se trompe bien plus souvent au sujet de ses œuvres, faute de véritable sympathie. Les mêmes hommes qui savent que Rembrandt « n'a pas pu » graver de telle ou telle façon admirent dans ses tableaux ou dans ses gravures de profondes intentions philosophiques qui surprendraient sans doute fort l'artiste qui ne se croyait pas si subtil. Ils voient dans la répartition des ombres et des lumières d'une gravure (le *Christ guéris-*

sant les malades, par exemple [pl. VIII]) le symbole de tout un système de considérations, et ils ne songent pas que leur ingéniosité saurait trouver un symbole aussi puissant si, pour des convenances d'arrangement, Rembrandt avait réparti ses lumières et ses ombres d'une manière toute différente. C'est le sort de tous les créateurs d'être « expliqués » et même « démontrés » par des critiques et accaparés par des partis. Quand il s'agit d'un génie incontesté comme Rembrandt, chacun veut voir dans ses œuvres la confirmation de ce qu'il pense, beaucoup refusent de voir ce qui contredirait leurs doctrines. C'est ainsi qu'un critique (1) a pu refuser de reconnaître l'authenticité des gravures dites « libres », simplement « à cause de la grossièreté des sujets traités qui les rend indignes du nom de Rembrandt ». Des affirmations de ce genre montrent que le critique a voulu voir un certain Rembrandt imaginaire, qu'il a paré de qualités de son choix : c'est précisément la manière dont, à notre avis, il importe de ne pas aborder les œuvres d'un artiste. Nous n'avons pas la prétention de faire ici un portrait de Rembrandt, mais nous voudrions montrer ce qui nous apparaît de l'homme à l'examen de ses œuvres; et non pas commenter les œuvres dans leurs rapports avec un Rembrandt à priori et théorique, conçu à notre fantaisie.

Faire un portrait de Rembrandt ! L'entreprise est inutile à tenter par écrit — avec des mots — devant toute la série de ses portraits par lui-même que l'artiste nous a laissés. Il y faudrait un Rembrandt écrivain qui saurait faire surgir d'un amas de phrases enchevêtrées, en dépit de toutes les règles généralement admises, une figure inattendue et vivante qui vous scrute d'un œil pénétrant. Il faudrait faire converger toutes les idées du lecteur sur un certain point, éclairer ce point d'une lumière spéciale, l'imposer à la pensée, puis dresser sur un fond obscur, vague et mouvant l'image du

(1) M. le Dr Straeter.

jeune paysan plein de sève, robuste, lourd d'encolure, au nez gros et luisant, au front bossué, aux sourcils avançant sur les yeux qui brillent dans l'ombre, tel que pouvaient le voir ses compagnons de la vingtième année. Nous le verrions ensuite s'affiner peu à peu, prendre goût à se parer de toutes sortes d'ornements, poser pour lui-même devant un miroir avec des expressions factices, [montrer la joie d'avoir épousé une femme qu'il aime; nous le sentirions conscient de sa force et de son talent, et nous devinerions sa curiosité et son aptitude à jouir de toutes les saveurs de la vie qui l'entoure. Puis les mauvais jours, la mort de Saskia, la ruine; et il faudrait évoquer l'obstiné travailleur, l'ouvrier que rien n'a pu abattre ou distraire, l'homme alourdi par l'âge, usé par l'effort. La tête, dégarnie, est enveloppée d'un mouchoir ou coiffée d'un vieux chapeau; le front est creusé de rides profondes, les traits sont tirés, la bouche, serrée par l'attention, n'a plus rien de la jeunesse d'antan, le menton s'est empâté et fait de gros plis sur le col de la chemise; les yeux aussi ont vieilli, les paupières sont rouges, éraillées, mais l'intensité du regard est devenue plus grande encore et presque insoutenable : l'œil appuie, on le sent qui vous presse, qui vous pénètre, qui s'empare de vous et qui voit. Tout cela, les œuvres de Rembrandt nous le montrent; nous avons le privilège de le suivre d'étape en étape, dans les différentes phases de sa vie. A ceux qui ont pris l'habitude de ces conversations muettes avec les portraits de Rembrandt, l'artiste fait sentir et laisse deviner ce qu'il a pu être — bien qu'au sortir de ces dialogues silencieux avec les portraits du maître on ait toujours l'impression étrange que c'est le portrait qui vous a regardé.





III

LES SUJETS DES PREMIÈRES ŒUVRES DE REMBRANDT CONFORMES AU GOÛT DE SES CONTEMPORAINS ET DE SES CONDISCIPLES. — DOCUMENTS PRIS SUR NATURE. — LES « NATURES MORTES », LEUR IMPORTANCE POUR L'ÉDUCATION D'UN PEINTRE. — INTÉRÊT CROISSANT DE REMBRANDT POUR CE QUI L'ENTOURE. — LES MENDIANTS, LES PLANCHES « LIBRES ». — ÉTUDES D'APRÈS LUI-MÊME, LEUR UTILITÉ ET LEUR DANGER. — PREMIERS SUCCÈS DE REMBRANDT. — SES RELATIONS AVEC AMSTERDAM. — ATTRAITS DE CETTE VILLE, IL Y FIXE SA RÉSIDENCE.

Si nous disions des années que Rembrandt a passées à Leyde après sa sortie de l'atelier de Lastman qu'elles furent marquées par une activité extraordinairement féconde, cela ne les distinguerait en rien des autres années de la vie du maître. Dès le début il se montre ce qu'il n'a pas cessé d'être : un travailleur inlassable. Houbraken (1) nous dit qu'à cette époque « il ne cessait de travailler dans la maison de ses parents tant que durait le jour ». Outre les portraits de ses proches dont nous avons parlé, Rembrandt exécutait plusieurs tableaux tirés de l'Écriture : ces sujets étaient alors tout à fait traditionnels et les jeunes peintres ne manquaient pas de s'y essayer. Rembrandt avait pour compagnon d'atelier et pour ami le jeune Lievens, à peu près de son âge, et nous possédons de l'un et de l'autre plusieurs études des mêmes sujets, manifestement faites en commun.

(1) Arnold Houbraken, *De Groote Schonbourgh der nederlantsche Konstschilders*. 3 vol., Amsterdam, 1718.

Gérard Dou, plus jeune que Rembrandt, était venu lui demander des conseils et travaillait aussi sous sa direction. Les études que Rembrandt faisait à ce moment lui ont servi pour beaucoup de ses tableaux : un vieillard à barbe blanche, plusieurs fois peint par Lievens, se retrouve dans les tableaux que Rembrandt peignit à Leyde : *Loth et ses filles*, le *Baptême de l'Eunuque*, les *Philosophes*, du Louvre, etc. L'énumération des œuvres de cette époque nous montrerait que Rembrandt suivait tout simplement le goût de ses contemporains et de ses condisciples dans le choix — et souvent dans l'exécution — de ses sujets. Mais, dès ce moment, nous pouvons observer chez lui cette tendance à se rapprocher de la nature, à se documenter directement, à pénétrer intimement ce qu'il représente, qui devait être la source inépuisable de l'originalité et du génie même de Rembrandt. Dans ses premiers « sujets tirés de l'Écriture sainte » dont la composition devait être forcément factice, et où Rembrandt se montrait souvent maladroit et même ridicule (l'étrange cheval du *Baptême de l'Eunuque*), le peintre se sent irrésistiblement poussé à introduire au moins des accessoires ayant quelque vie et quelque réalité. Dans le *Baptême de l'Eunuque* les plantes du premier plan sont copiées sur nature avec un soin et un intérêt extrêmes. Dans la grotte de *Saint Jérôme*, dans la prison de *Saint Paul*, parmi les paperasses du *Changeur* comme dans les accoutrements de ses portraits, nous retrouvons divers objets *vus*, étudiés et compris. Il n'est pas besoin d'inventaire pour savoir à n'en pas douter que le jeune Rembrandt possédait dès lors quelques riches étoffes, un tapis de velours brodé d'or, une pelisse doublée de fourrure, des armes (on pourrait en faire le catalogue : hausse-col de fer poli, peint et gravé bien des fois, casque, bouclier, carquois, poignard javanais), une coupe et une aiguière de métal, des pendants d'oreilles en perles, des bracelets, des chaînes d'or, etc.

Nous sommes absolument certain que Rembrandt avait dû plusieurs fois exécuter des « natures mortes », cet exercice par excellence des vrais peintres. Observons en passant, — et cette observation pourrait être la source de considérations plus fécondes en enseignements que bien des théories, — observons que les deux peintres aux portraits desquels tout le monde s'accorde à reconnaître le don de vie, Rembrandt et Velazquez, ont commencé par peindre avec soin des « natures mortes ». L'exécution des accessoires dans les tableaux de Rembrandt montre l'intérêt toujours nouveau que les objets avaient pour lui : leurs formes, leurs couleurs, leurs reflets, les variétés d'agencement, les qualités diverses des matières sollicitaient son œil et sa main. Un peintre qui ne s'intéresse pas aux choses est en grand danger de peindre des abstractions, autrement dit de peindre le reflet de ce qui n'est pas. Cet exercice, déjà périlleux avec des mots qui sont des signes, touche à l'absurde avec des couleurs qui sont des instruments concrets et matériels. Le côté métier, le côté manuel est, en peinture, d'une importance qu'il est impossible d'exagérer : Rembrandt, dont on a dit qu'il peignait « avec son âme », peignait par le moyen de brosses et de couleurs. Dans ses peintures, dans ses eaux-fortes, dans ses croquis même, qui semblent faits en dépit de tout principe et souvent contrairement à tout sens commun, Rembrandt a un métier, un métier qu'il sait. Ce métier est original, unique, surprenant, insaisissable, incompréhensible si l'on veut, mais il existe ; nous le voyons tâtonner, se former, se modifier et se perfectionner sans cesse : il est né de l'observation *directe* du monde extérieur.

Ce n'est pas que nous voulions nous faire ici les apôtres du réalisme à outrance, bien au contraire. Une telle conception de la peinture serait en désaccord avec l'œuvre de Rembrandt. Nous voulons dire que Rembrandt a constamment eu recours à l'observation de la nature, qu'il s'est

incessamment appuyé sur elle, qu'il a dans ce contact puisé, comme Antée, des forces toujours neuves, et que s'il l'a en quelque mesure transformée et « recrée » suivant les lois spéciales de son âme, cela a toujours été en commençant par s'y adapter, en tâchant de comprendre et d'étudier, en se pliant aux disciplines les plus strictes. Jamais, à aucun moment, il n'a voulu nous montrer une nature œuvre de sa fantaisie ; toujours il a voulu traduire ce qu'il s'appliquait à percevoir et c'est presque inconsciemment que sa fantaisie intervenait. Le mot de Bacon reste vrai : on ne commande à la nature qu'à la condition de lui obéir.

Aucun objet n'est trop humble pour Rembrandt. Il ne considère rien comme au-dessous ou indigne de son talent. Nous parlions tout à l'heure des armes et des bijoux qu'il possédait, mais la natte, le chapelet, la gourde, le sablier placés dans la grotte de *Saint Jérôme* ont été l'objet d'études patientes. Rembrandt ne tombait pas dans la minutie inartistique et fatigante d'un Gérard Dou, parce qu'il ne perdait jamais de vue l'ensemble de ce qu'il voulait faire, mais tout l'intéressait : c'est pourquoi il sait tout rendre intéressant. Certaines parties de ses plus beaux tableaux constituent de véritables « natures mortes », et nous aurons plusieurs fois l'occasion de revenir sur ce côté de son talent. Des eaux-fortes comme la *Coquille* exécutée en 1650 prouvent que Rembrandt, en pleine maîtrise, s'appliquait à des exercices que l'on considère souvent comme réservés aux apprentis. L'admirable *Croquis d'un carrosse*, que nous reproduisons (pl. XXIV), montre comment le maître savait observer les objets les plus ordinaires, en comprendre la construction, en exprimer l'allure, la pesanteur, les aplombs ; comment il était sensible aux jeux de la lumière sur les surfaces rugueuses ou polies, à la physionomie particulière de tout instrument. Essayez d'analyser ce qui fait le caractère de ce croquis fugitif, exécuté probablement en peu de minutes

dans quelque cour de remise; examinez la façon dont est traduit le mouvement contrarié des roues, l'avant-train légèrement tourné avec son grand timon relevé, d'où l'on vient de dételer un de ces attelages robustes et luisants comme en a peints Cuyt. Songez à ce qu'un autre que Rembrandt aurait fait de cela, à la technique patiente d'un Hollandais, à la précision incisive d'un Dürer, à l'escamotage ou au trompe-l'œil de tel ou tel de nos contemporains, et vous serez émerveillés de ce dessin qui n'a ni netteté, ni précision, ni brio, et qui est un griffonnage hâtif. Supprimez un trait par la pensée et vous sentirez combien cela est un tout cohérent et complet, combien les quelques lignes du sol, par exemple, avec la tache d'ombre entre les roues de devant, contribuent à faire de cela une machine pesante, mobile, grinçante et cahotante, arrêtée là sous vos yeux et notée avec intelligence. Considérez l'indication légère et spirituelle du siège, creusé et infléchi sous le poids du gros cocher, la solidité, pourtant confuse, du système de suspension, la façon curieuse dont sont notés les points de bourrellier qui unissent le bavolet au toit. Faites la même étude sur n'importe quel croquis du maître, observez comment il ne représente *jamais* un personnage ou un objet isolé ou *abstrait* de ce qui l'entoure, comment il note *toujours* — fût-ce d'un trait — le sol, un reflet, un fond, un appui, quelque personnage à distance, quelque indication du milieu où se trouve et où baigne l'objet. Songez à ce qu'un dessin d'étude de Raphaël, par exemple, a d'abstrait en comparaison d'un croquis quelconque de Rembrandt, observez cette faculté de *situer* les objets quelque part, dans une lumière, dans une atmosphère; vous comprendrez en quoi l'étude des « natures mortes », des « vanitas », comme on disait du temps de Rembrandt, peut servir à un homme de génie — et vous n'aurez pas besoin de consulter le catalogue de Gerard Hoet mentionnant une « vanitas » par Rembrandt, avec une tête de mort, un globe

et des livres, vendus 31 florins à Amsterdam le 11 mai 1756, pour savoir que Rembrandt a tiré de l'étude des objets qui l'environnaient les qualités les plus rares et quelques-unes de celles qui semblent parmi les plus mystérieuses de son génie.

Cette faculté caractéristique de savoir tirer de ce qui l'entourait immédiatement tous les éléments constitutifs de son œuvre a toujours été en se développant chez Rembrandt. De moins en moins il a eu recours aux « turqueries » et autres procédés pittoresques employés à la fabrication d'œuvres d'art. Les artistes qui savent nous émouvoir par la représentation d'objets familiers, par la peinture de gens semblables à nous, vivant dans un milieu analogue à celui où se développe notre vie, sont autrement féconds à connaître et précieux à aimer que ceux dont les œuvres veulent nous entraîner hors de toute réalité, dans un monde peuplé de chimères et coloré de tons imaginaires. Ces derniers peuvent séduire ; mais, si variés qu'ils soient, on les connaît vite : la fantaisie la plus libre a ses bornes et se répète bientôt, et l'on s'aperçoit que ceux-là mêmes qui trouvaient la réalité trop étroite et trop pauvre à leur gré sont enfermés dans des limites encore plus restreintes, et constamment ramenés, consciemment ou non, à des effets habituels et à l'inévitable retour des mêmes formules. Le seul répertoire inépuisable est la vie ; celui qui sait la consulter n'a pas besoin d'aller loin.

Rembrandt, dès ces années de début, a su trouver ce qui était près de lui. De ce temps passé à Leyde aux environs de l'an 1630 datent quantité de croquis et d'eaux-fortes représentant des scènes familières de la maison et de la rue. A cette époque les mendiants foisonnaient en Hollande à la suite des guerres : nous les revoyons tous, aveugles, manchots, boiteux, béquillards, culs-de-jatte, tortus et bossus de toutes sortes, couverts de loques et de haillons, ils se traînent de porte en porte ; Rembrandt les a suivis le crayon à

la main et a dû quelquefois leur ouvrir son atelier. Dans ces croquis, dans ces eaux-fortes, il n'y a plus rien du pittoresque un peu romantique d'un Callot (nous savons que Rembrandt possédait l'œuvre complet du graveur lorrain), mais une observation si juste, si humaine, que ces « gueux » pourraient être nos contemporains, et qu'aux familiers de Rembrandt quelque mendiant rencontré au coin d'une rue de village semble une vieille connaissance... La même curiosité éveillée sur tout a conduit Rembrandt à surprendre ses semblables dans leurs attitudes les plus secrètes et dans les poses où l'on a le moins coutume de représenter les hommes : d'où les planches « libres » qui font l'indignation de ceux qui ignorent qu'il y ait de telles choses sous le soleil.

Datant des seules années 1630 et 1631 on ne compte pas moins de vingt eaux-fortes de Rembrandt, le représentant lui-même. Dans ces maisons hollandaises où les miroirs abondaient aux murs et près des fenêtres, à tel point qu'il n'y a guère d'« intérieur » de ce temps où nous ne puissions voir une ou plusieurs glaces reflétant quelque chose ou quelqu'un, Rembrandt avait souvent l'occasion de rencontrer sa propre image. Il a posé pour lui-même de toutes les façons : tête nue, les cheveux coiffés ou ébouriffés, en chapeau, en bonnet, en toque de fourrure, vêtu de toutes sortes d'oripeaux, surchargé de bijoux, drapé dans des manteaux ; il s'est essayé à mimer les sentiments les plus divers : gaieté, effroi, douleur, tristesse, attention, joie, rire ou colère. On conçoit que ce jeu d'expression des émotions l'ait souvent amené à des études presque caricaturales, à des grimaces factices ; et cela peut expliquer l'emphase, l'exagération vraiment grimaçante que Rembrandt s'est laissé aller à donner à certaines des figures de ses tableaux ou de ses eaux-fortes (*l'Ecce homo*, par exemple). A force de rechercher de la sorte les marques saillantes, les traits visibles, les effets manifestes des émotions par une mimique volontaire, l'artiste prenait des défauts d'acteur et risquait de devenir théâtral :

on constate cette fâcheuse inclination dans plusieurs de ses premières œuvres. Le goût d'une observation plus pénétrante et plus juste a heureusement guéri Rembrandt de cette tendance à exagérer l'expression et à l'extérioriser à outrance : ses meilleurs tableaux sont des chefs-d'œuvre d'émotion contenue, discrète et profonde. Par ses premiers travaux il avait acquis une science du métier qui lui permettait d'exprimer tout ce qu'il sentait. La série d'eaux-fortes dont nous parlons nous montre comme il savait varier ses recherches, s'appliquant tantôt à étudier les modifications apportées par tel ou tel éclairage et procédant par masses d'ombres et de lumières, tantôt cherchant un dessin serré et minutieux, tantôt étudiant jusqu'à l'exagération le relief d'une forme au point d'en oublier les proportions et se sculptant un nez d'une importance démesurée.

Plusieurs des tableaux que Rembrandt peignit à cette époque (*Judas rapportant le prix de sa trahison*, *Présentation au temple* (pl. II), *Jésus parmi les docteurs*, *Petite Circumcision*, *Saint Anastase*, etc., etc.) valurent la célébrité à leur auteur. On lui commanda plusieurs portraits; il était connu à Amsterdam, où le mouvement artistique était plus vif. Nous savons qu'il était en relations avec un marchand de tableaux et d'objets d'art de cette ville, Hendrick van Uylenborch; MM. Bredius et de Roever (1) ont même retrouvé un acte passé devant un notaire d'Amsterdam, le 20 juin 1631, par lequel Rembrandt prêtait à Hendrick van Uylenborch la somme de 1 000 florins — ce qui prouve que non seulement Rembrandt était en rapports suivis avec ce marchand, mais encore que sa situation pécuniaire était satisfaisante.

Plusieurs bourgeois et notables d'Amsterdam avaient commandé leurs portraits à Rembrandt, cela l'obligeait à se rendre fréquemment dans cette ville. Le père était mort,

(1) *Oud-Holland*, V.

Lysbeth van Ryn, restée fille, prenait soin de sa mère, rien n'obligeait le peintre à demeurer à Leyde, plusieurs raisons le poussaient à se rendre à Amsterdam.

La vie de ce grand port de mer était alors en pleine expansion : des Indes, de Java, de Bornéo, du Brésil les bateaux y arrivaient chargés de denrées exotiques, montés par des équipages de toutes races, rapportant des produits et des animaux étrangers : les quais étaient grouillants d'un monde bigarré qui devait tenter la curiosité du jeune maître. Rembrandt, s'il savait prendre autour de lui la matière de son œuvre, semble toujours avoir été intéressé par les produits des civilisations lointaines. Nous avons déjà vu qu'il avait des bibelots exotiques dans sa collection; nous possédons plusieurs croquis faits d'après des miniatures persanes et hindoues, et où la personnalité si marquée de Rembrandt transparait d'une manière bien amusante malgré le désir d'être fidèle à l'original. Ces notes, prises d'après des œuvres d'art oriental, montrent à quel point l'esprit de Rembrandt devait être ouvert et accueillant à toutes les manifestations artistiques originales. On devine combien il eût aimé les Japonais, s'il avait pu connaître leurs croquis si curieusement apparentés aux siens par certains côtés. Nous possédons aussi plusieurs croquis de Rembrandt d'après les maîtres italiens (Raphaël, Vinci, etc.); la façon irrésistible dont il a vite fait de croquer « un Rembrandt » d'après le *Balthazar* Castiglione de Raphaël, par exemple, est une preuve entre tant d'autres que la ressemblance photographique n'était pas l'affaire du maître, et qu'il transforme ou transpose tout ce qu'il voit. Parfois nous le voyons s'astreindre à des essais de fidélité scrupuleuse et copier un dessin de Mantegna par exemple, en retraçant jusqu'à l'écriture des noms, mais en perdant l'arabesque et le style italiens.

Amsterdam était bien fait pour séduire l'esprit toujours en quête de cet artiste, casanier par tempérament et par sagesse : là, s'il avait besoin de quelques instants de distraction,



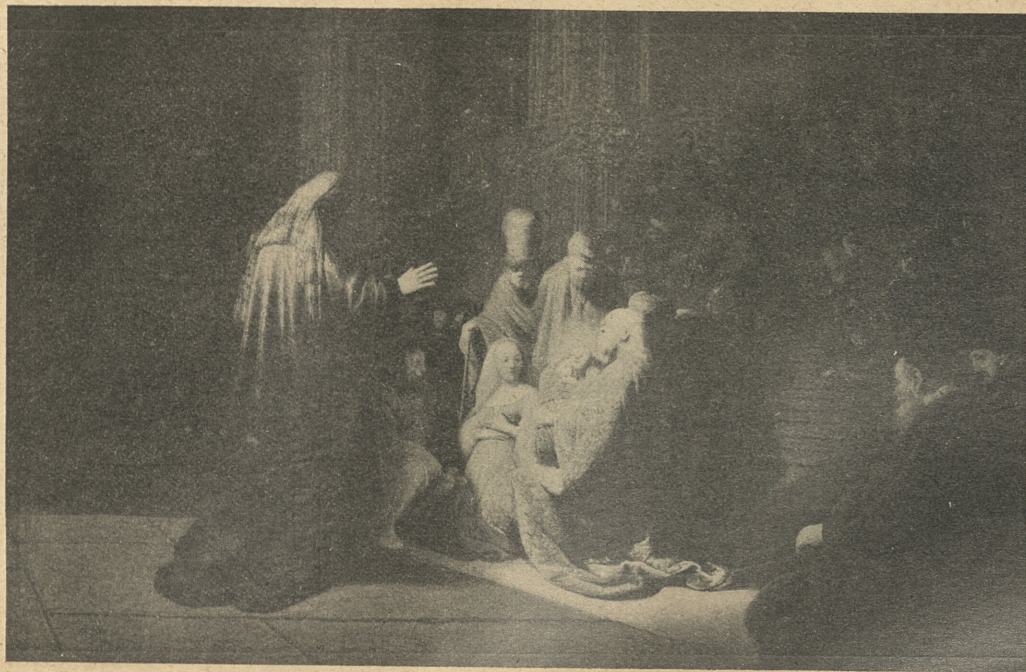
REMBRANDT PAR
LUI-MÊME (1637)

MUSÉE DU LOU-
VRE (PARIS)

Rembrandt
fecit

Rf 1627

SIGNATURE ET MONOGRAMME



Phot. Hanfstaengl.

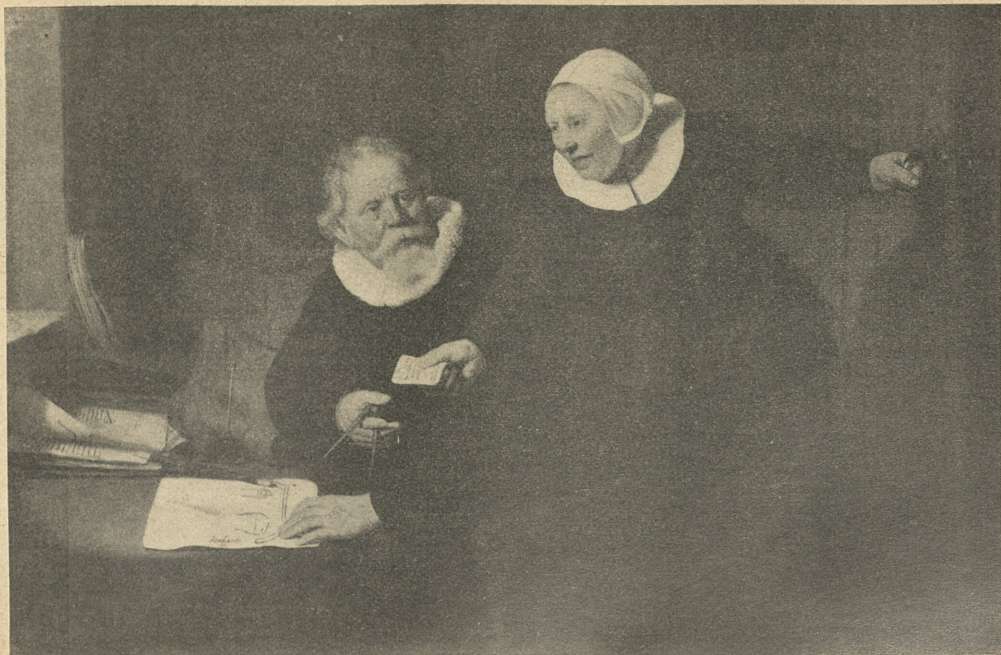
PRÉSENTATION AU TEMPLE — FRAGMENT (1631)



Phot. Hanfstaengl.

LA LEÇON D'ANATOMIE DU D^r TULP (1632)

MUSÉE DE LA HAYE



Phot. Hanfstaengl.

LE CONSTRUCTEUR DE NAVIRES ET SA FEMME (1633)

PALAIS BUCKINGHAM, LONDRES



Phot. Hanfstaengl.

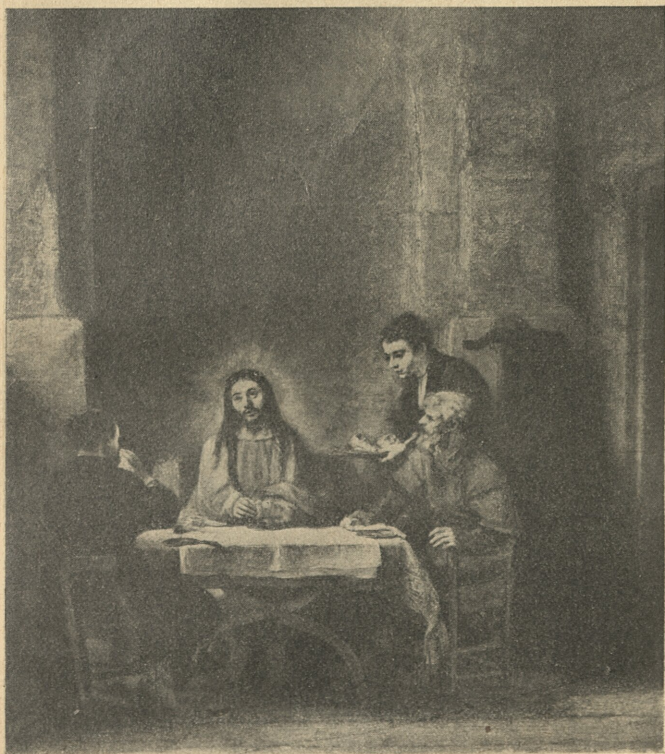
LA RONDE DE NUIT — FRAGMENT (1642)

RYKSMUSEUM, AMSTERDAM



SASKIA VAN UYLENBORCH
AVANT SON MARIAGE

MUSÉE DE
DRESDE



LES PÈLERINS
D'EMMAÛS (1648)

MUSÉE DU LOUVRE (PARIS)



LE CHRIST GUÉRISANT LES MALADES (EAU-
FORTE DITE « LA PIÈCE AUX CENT FLORINS »)

il pouvait aller jusqu'au bout du monde en quelques pas, voir des nègres et des négresses, étudier l'aspect massif, l'allure pesante et silencieuse, la peau rugueuse et plissée, l'œil malin d'un éléphant, puis revenir chez lui en longeant les quais, se mêler à la foule des pauvres gens sans être reconnu, ce qui devait lui être bien difficile à Leyde. Descartes, dans une lettre à M. de Balzac, datée d'Amsterdam, le 5 mai 1631, écrit :

« En cette grande ville où je suis, n'y ayant aucun homme, excepté moi, qui n'exerce la marchandise, chacun est tellement attentif à son profit, que j'y pourrais demeurer toute ma vie sans être jamais vu de personne. »

Où nous nous trompons fort ou cette possibilité d'observer sans être remarqué ne devait pas être ce qui attirait le moins Rembrandt vers la grande ville : il s'y rendit en 1631.





IV

PREMIERS TABLEAUX DE REMBRANDT A AMSTERDAM. — SES PORTRAITS. — LEUR PERSONNALITÉ. — REMBRANDT N'EST PAS UN VIRTUEUX. — HALS ET REMBRANDT. — RECHERCHE DE LA VIE. — PORTRAITS A DEUX PERSONNAGES. — GRAND SUCCÈS DU MAÎTRE; VOGUE DE SES PORTRAITS. — COMPOSITIONS DE CETTE ÉPOQUE. — ÉTUDES D'APRÈS DES MODÈLES FÉMININS. — LES NUS CHEZ REMBRANDT. — LEUR « MANQUE DE BEAUTÉ ». — LEUR BEAUTÉ.

APRÈS avoir d'abord demandé l'hospitalité à son ami van Uylenborch, Rembrandt s'installa à l'ouest de la ville, dans un entrepôt sur le Bloemgracht, et se mit tout de suite à faire les nombreux portraits qu'on lui demandait. La plus grande partie de son temps, à ce moment de sa vie, semble avoir été consacrée à l'exécution de ces commandes, qui bientôt affluèrent. Les portraits que Rembrandt a faits durant les premières années de son séjour à Amsterdam nous montrent déjà le peintre en possession de sa maîtrise, et comptent parmi les plus célèbres. Nous ne tenterons pas de les énumérer, ni même d'en décrire la technique toujours souple et se modifiant selon les circonstances.

Chaque nouvelle commande est l'occasion d'une recherche et d'une divination nouvelle. Rembrandt ne se répète jamais; il ne croit jamais avoir trouvé. Une certaine manière de présenter tel ou tel personnage, tel effet de lumière, telle tonalité générale plaisent au public, ont du succès et amènent au peintre de nouveaux modèles : peu lui importe; il

va changer entièrement selon la personne qu'il doit peindre, chercher constamment, ne pas se soucier de ce qu'on attend de lui, aller toujours plus avant dans ses tentatives pour exprimer la vie. Alors que la plupart des portraitistes, tout en étant des peintres de talent, s'en tenaient à quelques formules de portraits qui les contentaient et contentaient le public, nous voyons Rembrandt tâcher sans cesse de se perfectionner. Houbraken nous apprend qu'avant d'aborder un portrait il multipliait les croquis, les esquisses, les recherches d'attitude, de lumière, d'expression. Quand on songe aux dons prodigieux dont Rembrandt était comblé, à la sûreté avec laquelle il était arrivé à exprimer ce qu'il voulait, cette application, cette fraîcheur d'esprit, cette « timidité » (si l'on nous permet d'employer ce mot dans un sens purement élogieux) devant la nature, pourraient surprendre ceux de nos contemporains qui sont habitués à mesurer le génie à l'assurance, la valeur d'un homme à l'importance qu'il se donne et le talent à l'art d'étonner. Ceux qui aiment Rembrandt comme il demande à être aimé sentiront que là même se cache la source mystérieuse de son génie : amour passionné de ce qu'il veut faire, application constante à ce qu'il fait.

La plupart des portraits représentent des hommes ordinaires dans des costumes ordinaires. De bonnes maîtresses de maison, calmes, ordonnées, plantureuses, ont posé devant lui dans leur robe habituelle, sans aucun accessoire. Tel est le naturel de certains de ces tableaux qu'ils semblent à peine composés. Quoi donc y est unique ? Il y a au Ryksmuseum d'Amsterdam deux portraits presque semblables d'*Elisabeth Bas* (*La veuve de l'amiral*), l'un par Rembrandt (vers 1643) l'autre par Franz Hals. Le Franz Hals est une admirable peinture, un « chef-d'œuvre » au sens propre du mot. Le Rembrandt est une personne qui a sa vie intérieure. Devant elle on se reprend à interroger les yeux, à épier la bouche, à sentir l'inexplicable. Franz Hals nous émerveille par sa

technique, Rembrandt nous fait oublier la sienne. Le premier se livre tout entier dès l'abord, l'autre garde son mystère. Ce n'est pas à l'habileté du peintre que l'on songe devant cette vieille dame si calme, si expérimentée, au regard perspicace, habituée à juger les hommes et les choses, en pleine possession des forces d'une belle vieillesse. Plus on regarde ce portrait et plus on y découvre; il semblerait qu'il change d'un jour à l'autre, selon nos propres dispositions intimes, alors que celui de Hals reste semblable à lui-même. Il faut presque se forcer à comparer les deux tableaux pour voir avec quelle maîtrise est traitée la peinture de Rembrandt, et que celle-ci est, comme l'autre, un chef-d'œuvre de métier.

En présence de ces deux portraits, pareils d'apparence et si foncièrement différents, on sent que la façon de comprendre et d'interpréter est tout. Saisir des rapports et les faire apparaître : il y a tous les degrés dans cet art, qui est l'art de peindre. Rembrandt nous révèle des rapports que personne n'avait vus avant lui; nul n'a été plus loin que lui dans la voie qu'il a ouverte. Devant tel portrait de bourgeoise, à la figure si simple, au regard doux, à la bouche lourde et molle, d'une sensualité endormie, on songe à ce que tout autre peintre aurait fait de cette tête, qui doit son existence à Rembrandt :

Ta lampe n'a brûlé qu'en empruntant ma flamme;
Comme le grand convive aux noces de Cana
Je changeais en vin pur les fadeurs de ton âme,
Et ce fut un festin dont plus d'un s'étonna.

On pense à un acteur génial, jouant tous les rôles d'une façon superbe et inattendue, leur donnant à chacun une existence propre, intense et individuelle; mais, sous tous les masques qu'il anime, le grand acteur est reconnaissable : sans lui les personnages du drame seraient tout autres, parfois ne seraient rien.

Cette vie que Rembrandt infuse à tout ce qu'il peint résulte de la perfection de l'ensemble, mais est présente dès l'ébauche. Une esquisse sommaire du maître contient déjà, d'une façon perceptible, tout le sentiment d'un tableau achevé. Un croquis d'apparence informe est palpitant de vie et d'une profondeur d'expression dont rien n'approche. C'est à tel point que l'on ne sait ce qu'il faut plus admirer : si c'est d'avoir su mettre tant de vie dans une ébauche à peine indiquée, ou d'avoir été capable de laisser tant de vie à des tableaux très faits ?

Des portraits d'enfants, très habilement tachés et d'une fraîcheur exquise, peints avec une rare sobriété de palette, ouvrent sur vous leurs yeux candides. D'autres, très « poussés », d'un arrangement savant et parfait, baignés d'une lumière dorée, ambrée et chaude qui est presque un nimbe, sont d'une douceur impénétrable. Partout on sent l'artiste maître de son tableau, nulle part le virtuose. Rembrandt est toujours respectueux jusque dans ses plus étonnantes hardiesses. Il ne plaisante jamais, il n'est jamais indifférent.

Dans son ardeur à saisir la vie, Rembrandt ne se contentait pas d'animer des portraits séparés : au lieu de faire un portrait du mari et un portrait de la femme, il s'ingénie à grouper sur une même toile les deux personnages, à les surprendre dans une attitude physionomique et significative, à les traduire « dans l'action », en train de causer, dans leur intérieur, maniant des objets familiers : ainsi sont compris les meilleurs portraits du *Constructeur de navires et sa femme* (1633) [pl. IV], du *Pasteur Ansloo consolant une veuve* (1641) et bien d'autres. C'est cette étude incessante de l'expression dans le calme, de l'action dans des gestes très modérés, et de l'émotion dans l'immobilité, qui devait permettre au maître de produire plus tard l'incomparable chef-d'œuvre des *Syndics*.

Les débuts à Amsterdam étaient des plus heureux et les portraits de Rembrandt jouissaient d'une grande vogue.

Houbraken nous apprend qu'ils étaient si recherchés que les amateurs devaient se résigner à une longue attente avant d'avoir leur tour chez l'artiste, et qu'« il fallait non seulement le payer, mais le supplier ».

Tout le temps que lui laissaient les nombreux portraits qu'il avait à faire, Rembrandt l'employait à exécuter diverses compositions (le *Samaritain*, la *Judith*, l'*Enlèvement de Proserpine*, l'*Enlèvement d'Europe*, *Saint Pierre*, etc...), tant peintes que gravées. Amsterdam, entre autres facilités, lui offrait la possibilité de se procurer des modèles féminins, ce qu'il semble n'avoir pu trouver à Leyde. Rembrandt avait sans doute hâte de pouvoir étudier des nus féminins, car de cette époque datent plusieurs tableaux, dessins et eaux-fortes représentant des femmes nues. La façon dont Rembrandt a traité le corps féminin fournit généralement à tous les critiques et à la plupart des amateurs une occasion de montrer l'excellence et le raffinement de leur goût. On est unanime à déplorer que l'artiste nous exhibe de telles « maritornes ». Les ouvrages consacrés à la gloire de Rembrandt sollicitent sur ce point l'indulgence du public... ou même renoncent à la solliciter, sentant bien qu'il est impossible d'excuser ces créatures « au visage hommasse, à la gorge pendante, au ventre flasque et ballonné, dont les jambes portent la trace honteuse (1) des jarrettières qu'elles viennent de quitter », etc., etc. Le spectacle d'un corps non conforme à « la beauté pure » est insupportable à des gens qui, sans doute, ne sont pas tous des Antinoüs. Mais pourquoi ne s'étonnent-ils pas que Rembrandt ait peint des visages très éloignés aussi des types de la beauté classique? D'où vient que les portraits de gens laids, voire très laids selon les idées académiques, soient admis et même admirés et que la représentation du corps que surmontent ces visages soit interdite? Serait-ce que l'aspect du visage et des mains exprime des qualités morales que le corps ne saurait exprimer? Mais pour qui sait y

lire, un dos, une épaule ou une cuisse sont pleins de révélations ; et ce n'est pas le peintre qu'il faut accuser de l'aveuglement de ceux qui regardent ses œuvres. Certains sont choqués par le réalisme qui révolte leur pudeur. La pudeur n'a rien à voir en cette affaire : Rembrandt n'était ni pudique ni impudique, il était peintre. Il étudiait des formes et des couleurs ; et il est aussi absurde de l'accuser d'impudicité pour avoir peint des Hollandaises déshabillées, qu'il le serait de lui attribuer des goûts sanguinaires parce qu'il a peint l'admirable « Bœuf écorché » du Louvre (pl. XII). Il est, d'ailleurs, généralement admis que les peintres ont le droit de peindre des nus, c'est la *manière* dont Rembrandt les peint qui révolte ; et tel qui se délecte devant un Greuze polisson, se voile la face devant un Rembrandt simple et sincère. Il est établi, par une sorte d'accord tacite, que les nus doivent être « beaux » pour être admis. Nous verrons tout à l'heure que les nus de Rembrandt sont d'une grande beauté ; mais qu'il nous soit permis de demander ici en vertu de quelle règle les nus doivent être « beaux » ? — Parce que nous attendons des peintres qu'ils éveillent en nous le sens de la beauté des choses. — Mais, trouvez-vous « beaux » non seulement les visages, aussi les accouplements dont sont vêtus les personnages des tableaux que vous admirez ? Quoi de plus grotesque, si l'on veut le voir tel, qu'une fraise empesée et tuyautée où la tête est posée comme sur une assiette ? Quelles formes ridicules donnent aux femmes ces lourdes jupes, d'un noir lugubre, ces corsages raides et mal coupés, bossués d'épaulettes, ces coiffes blanches sur les cheveux tirés ! Trouvez-vous que les habits des syndics, avec leurs chapeaux coniques, ou les costumes de la *Ronde de nuit* rappellent les draperies harmonieuses des frises du Parthénon ? Et si vous admettez que Rembrandt a su trouver et vous faire sentir une beauté nouvelle, inexprimée avant lui, dans les lignes, les couleurs et les reflets des corps vêtus de ses concitoyens, pourquoi refusez-vous

de voir la délicatesse des valeurs, le frémissement des chairs, la souplesse merveilleuse des lignes et des modelés, la compréhension de certaines harmonies du corps humain que Rembrandt a montrés dans ses nus ? Accoutumés à voir les représentants d'une tradition académique exposer à vos yeux des poupées soigneusement nettoyyées, lissées, vernies et si « idéalement » belles qu'elles ne sauraient en effet avoir aucune espèce d'existence, la vue d'une réalité vous choque et vous dégoûte : cela est aussi enfantin que de regretter que les paysannes ne soient pas vêtues comme des ballerines ou que les levers de soleil soient moins bien réglés dans la réalité qu'au théâtre. Certes, les nus des maîtres italiens, par exemple, ont *une autre* beauté que les nus de Rembrandt, mais pourquoi les personnes qui plaignent l'artiste de n'avoir pu faire poser de belles Italiennes ne le plaignent-elles pas d'avoir eu à parler la langue hollandaise, moins mélodieuse que le dialecte vénitien ? Nul doute que Rembrandt eût pris plaisir à considérer quelque belle fille d'Italie, aux formes pures et pleines comme celles que peignait Titien ; mais rien ne nous dit qu'après l'avoir dûment admirée il ne serait pas retourné de préférence à une de ses « maritornes » hollandaises. La beauté classique n'est pas son domaine. Il cherche la vie, la vie qu'il connaît et qu'il comprend, celle de ses concitoyens et de ses contemporains. Ce ne sont pas des dieux et des déesses que peint Rembrandt, rien ne donne moins l'impression d'immortels. Ses figures sont terrestres, on sent qu'elles sont faites de chair comme nous, sujettes aux maladies, aux infirmités, à la souffrance comme nous ; comme nous marquées par chaque jour qui les rapproche de la mort. Comme nous elles peuvent, dans leur débilité, rayonner d'une immatérielle beauté morale (nous verrons plus loin la façon dont Rembrandt a compris Jésus) ; mais elles ne sont pas nourries d'ambrosie et de nectar, elles ne sont pas éthérées : elles sont poussière et elles redeviennent poussière.

Quand, cédant au goût du temps, il veut composer quelque tableau mythologique, il échoue le plus souvent, ou bien ses compositions n'ont de mythologique que le titre et vivent d'une vie toute hollandaise. Ces femmes un peu lourdes, aux chairs molles et vite flétries, qu'on lui reproche d'avoir retracées, il les comprend et il les aime, il exprime ce qui est vivant, ce qui est féminin, ce qui est quelquefois d'un charme profond dans ces corps trop tôt déformés par le travail, par la maternité, par l'habitude des vêtements. Il les baigne d'une atmosphère inimitable; telle de ses eaux-fortes est presque nacrée, tant on sent les jeux de la lumière sur les épaules grasses, sur les plis et les fossettes du corps. Dans tous les nus de Rembrandt court le frisson de la peau vivante et la caresse de la lumière. Dix ans avant sa mort nous le voyons graver la *Négresse couchée*; il profitait sans doute d'une occasion d'étudier des formes et des chairs nouvelles pour lui, des qualités inattendues de valeurs et d'éclairage; mais soit qu'il se serve d'une « maritorne », soit qu'il fasse poser la jeune Saskia et, plus tard, Hendrickje, ce ne sont jamais des lignes classiques qui le préoccupent. Que ce soit un simple croquis de jeune femme ou une de ces planches « libres » que la grande vertu contemporaine ne saurait tolérer, ou encore cette extraordinaire eau-forte d'*Adam et Ève* où, à force d'exprimer la vie animale en même temps que la convoitise, Rembrandt a réussi à nous faire songer à des ancêtres préhistoriques (on pourrait presque dire que c'est une eau-forte darwiniste), c'est toujours l'expression de la vie que Rembrandt poursuit et atteint. Le plus ou moins de conformité à un certain canon de beauté lui est très indifférent : Rembrandt n'était pas un esthète.

Tous les nus de Rembrandt et notamment ses nus féminins sont doués au plus haut point de cette qualité de vie qui en anime toutes les parties. Une sensibilité y palpite qui les rend proches de nous, et non inaccessibles et

lointains comme certains nus, où plus rien d'humain ne demeure. On leur a reproché d'être des personnages dévêtus et non des personnages nus. Rembrandt eût sans doute accepté cet éloge. Il était trop profondément sincère pour avoir une pudeur facile à offusquer. Si tel de nos contemporains usé par le surmenage des villes, si telle de nos contemporaines, bourgeoise du *xx^e* siècle, déformée par le corset, alourdie par une nourriture trop abondante, ou fatiguée par une vie qui sacrifie peu à l'eurythmie sont tentés de reprocher à Rembrandt un réalisme qui paraît d'abord excessif, ils devraient songer que Rembrandt est peut-être le seul des maîtres d'autrefois qui eût été capable de sentir, d'exprimer, de nous faire comprendre et aimer ce qu'il y a de charme vivant et de grâce cachée dans ces corps qui sont les nôtres, dans ces corps que nous décorons des mensonges du vêtement et dont nous voulons oublier la nudité parce que nous n'en savons pas voir la beauté.





V

LES « THÉÂTRES ANATOMIQUES ». — LA LEÇON D'ANATOMIE. — SASKIA VAN UYLENBORCH. — MARIAGE DE REMBRANDT. — PORTRAITS DE SASKIA. — GRANDE RENOMMÉE DE REMBRANDT. — IL PREND DES ÉLÈVES. — PRINCIPAUX ÉLÈVES DE REMBRANDT. INSTALLATION DE SON ATELIER. — ACHAT DE CURIOSITÉS, DE COLLECTIONS ET D'ŒUVRES D'ART. — PRODIGALITÉ DE REMBRANDT. — ACQUISITION DE LA MAISON DE LA BREESTRAAT. — LE QUARTIER JUIF.

QUAND Rembrandt vint s'installer à Amsterdam, cette ville possédait déjà un « Théâtre anatomique » comme celui qu'il avait pu voir à Leyde. On appelait alors « Théâtres anatomiques » des salles garnies de gradins concentriques, où les professeurs de médecine faisaient leurs cours et disséquaient en présence des auditeurs. Peu à peu on avait pris l'habitude d'orner ces salles de minéraux, de cristaux, d'échantillons de toutes sortes, de préparations de curiosités naturelles, de squelettes d'animaux et de squelettes humains. On y mettait aussi des bustes de médecins célèbres, et bientôt la coutume s'établit de décorer les murs de tableaux, représentant les professeurs d'anatomie dans l'exercice de leur profession.

Il existe une gravure de W. Swanenburch représentant le « Théâtre anatomique » de Leyde en 1610 et qui nous montre au centre, dans l'espace libre réservé au professeur, une table de dissection avec des cadavres ouverts. Le long des gradins sont rangés des animaux empaillés et toutes sortes de squelettes, ainsi que des squelettes

humains (1) portant des bannières où sont inscrites des devises latines : *Principium moriendi natalis est ; Nascentes morimur ; Mors ultima linea rerum*, etc., etc. Au fond, une grande vitrine, où sont exposés des scalpels, des couteaux, des scies et autres instruments de chirurgie. Dans la salle se promènent des curieux, dont plusieurs dames ; l'une d'elles considère avec intérêt une peau humaine fraîchement enlevée à un cadavre, et qu'un médecin lui présente avec le geste d'un commis de magasin faisant admirer quelque article de bonneterie. Nous savons que ces spectacles étaient fort à la mode, et un contemporain raconte que, les jours de marché, ces salles étaient même fréquentées par les paysans et les paysannes des environs. Monsieur de Monconys qui visita en 1663 le « Théâtre anatomique » de Leyde dit qu'il est « très joli, fait en amphithéâtre de menuiserie fort propre », et qu'il contient « une infinité de squelettes d'hommes et d'animaux, et plusieurs raretés (2) ».

Le « Théâtre anatomique » d'Amsterdam était déjà en 1632 orné de plusieurs « leçons d'anatomie » quand le docteur Tulp, médecin et chirurgien célèbre, chargea Rembrandt de le peindre sur un tableau qu'il voulait offrir à la corporation des chirurgiens, en souvenir de son professorat. Tout le monde connaît le célèbre tableau de Rembrandt où, dans une salle voûtée, le professeur Tulp, coiffé d'un chapeau à larges bords, est représenté disséquant le bras d'un cadavre en présence de sept auditeurs (pl. III). On a beaucoup écrit sur cette toile, soit pour l'exalter, soit pour la critiquer outre mesure. A notre avis, c'est une œuvre très intéressante, en ce sens qu'elle marque certainement une étape dans la vie du

(1) Un de ces squelettes est monté sur un squelette de cheval. Deux autres, se faisant face de chaque côté d'un arbre, et dont l'un tend une pomme à l'autre, représentent Adam et Ève.

(2) Journal des voyages de M. de Monconys ; Voyage en Hollande en 1662. Lyon, 1677.

peintre ; c'est une bonne peinture appliquée et sage de jeune maître. Rembrandt a voulu éviter, dans le groupement de ses personnages, la symétrie froide de ses prédécesseurs. Il a voulu qu'ils n'aient pas l'air de « poser ». On peut se demander s'il y a complètement réussi. La figure du professeur Tulp est admirable et vraiment didactique. La toile de Rembrandt devait être très supérieure à celles qu'il entouraient dans le local de la guilde des docteurs. Par la *Leçon d'anatomie*, qui n'était pour lui qu'un début, Rembrandt s'affirmait hors de pair, s'imposait à l'admiration publique. Si les œuvres qu'il produisit dans la suite nous rendent difficiles, nous font trouver dans la *Leçon d'anatomie* plutôt des indications sur la manière dont s'est développé le génie du peintre que des sujets d'admiration complète, il ne faut pas oublier que ce tableau est la première grande composition de Rembrandt, qu'il marque, ainsi qu'on a pu le dire, « une date dans l'histoire de la peinture hollandaise » et l'on s'expliquera aisément sa célébrité. Ajoutons encore (car il ne faudrait pas se laisser tromper par certaines critiques) que le tableau n'a nullement besoin d'indulgence : c'est une œuvre belle, forte, réservant de vifs plaisirs à qui la regarde bien, et nous serions les seuls punis si nous voulions rendre Rembrandt responsable des dithyrambes exagérés qui ont été écrits sur son compte.

En 1632, et par l'éclatant succès de la *Leçon d'anatomie*, la célébrité de Rembrandt était établie : nous avons déjà vu qu'il avait quantité de portraits à faire (on en compte plus de quarante de 1632 à 1634). Un de ces portraits, daté de 1632, représente une jeune fille blonde vue de profil. L'exécution est très soignée en même temps que très simple : nous faisons connaissance avec cette figure pleine où s'annonce déjà le double menton, ce teint éclatant, ces cheveux blonds légers et frisottants, ce petit nez légèrement renflé au bout, cette bouche pulpeuse et douce : c'est Saskia van Uylenborch, qui devait bientôt devenir la femme de Rembrandt.

C'était la fille d'un jurisconsulte issu d'une famille patriicienne et riche de la Frise. Elle était orpheline et la cousine de ce Hendrick van Uylenborch à qui nous avons vu Rembrandt prêter de l'argent lors de son départ de Leyde. En 1632 Saskia demeurait chez le pasteur Sylvius; il est permis de supposer que la présence de la jeune fille n'était pas étrangère aux visites que Rembrandt faisait chez Sylvius et qui nous ont valu plusieurs eaux-fortes le représentant (1). Toujours est-il qu'à partir du jour où Rembrandt nous montre Saskia pour la première fois, il ne cesse plus de faire d'après elle croquis, tableaux et eaux-fortes, et de rechercher toutes les occasions de la voir.

L'idée d'un mariage n'avait rien qui pût déplaire à la famille de la jeune fille : Rembrandt était l'artiste le plus en vue d'Amsterdam, tout le monde s'accordait à lui prédire un avenir brillant. On le savait rangé, casanier, d'une sobriété extraordinaire, bien qu'il gagnât beaucoup d'argent et fût déjà riche. Houbraken nous raconte que « quand il était à son travail, il se contentait d'un morceau de fromage ou d'un hareng avec du pain ». Ses seules dépenses étaient pour enrichir ses collections. Enfin les différents portraits de lui-même qu'il a faits à cette époque nous le montrent plein de force, d'aisance, recherché dans sa mise et tel, sans doute, qu'il se présentait à la jeune Saskia. Il la demanda en mariage en 1632 et les deux jeunes gens se fiancèrent, tout en remettant le mariage jusqu'à la majorité de Saskia. Un admirable portrait du musée de Cassel nous montre la jeune fille parée d'un costume d'une grande richesse, coiffée d'un chapeau de velours écarlate à plumes blanches, surchargée de bijoux précieux, et appuyant de la main droite contre son sein une feuille de romarin : le romarin était alors en Hollande l'emblème des fiançailles. C'est encore Saskia qui

(1) Le portrait de Sylvius que nous reproduisons (pl. XX et XXI) est de 1646, mais il existe une estampe de 1633.

est représentée dans l'un des tableaux connus sous le nom de *la Fiancée juive* (1632), et c'est elle qui est peinte en *Flore* (musée de l'Ermitage) couronnée de fleurs et tout enguirlandée, à l'entrée d'une grotte tapissée de verdure (1634).

Le 10 juin 1634, dans le registre des mariages d'Amsterdam, le « prédicant » Sylvius, cousin de Saskia, se porte caution pour elle, s'engageant à fournir son consentement légal au mariage avant la troisième publication. De son côté, Rembrandt Harmensz van Rijn, de Leyde, se disant âgé de vingt-six ans et demeurant dans la Breestraat, s'engage à fournir le consentement de sa mère et il signe. Le mariage était conclu le 22 juin à la maison communale et à l'église paroissiale du bailliage.

Il y a au Cabinet de Berlin un charmant croquis à la mine de plomb représentant Saskia coiffée d'un grand chapeau de jardin, la tête appuyée sur une main souple, l'autre main tenant une fleur; au-dessous est écrit : « Ceci est le portrait de ma femme lorsqu'elle avait vingt et un ans, le troisième jour que nous étions mariés (1) ». Dès les premières heures de leur union, Saskia commence ce rôle de modèle qu'elle semble avoir rempli jusqu'à sa mort avec une inlassable bienveillance. En *Artémise*, en *Judith* ou en *Fiancée de Tobie*, en jeune femme à sa toilette (*le Bourgmestre Pancras et sa femme*) [2], en *Petite Mariée juive*, en *Grande Mariée juive*, en *Danaé*, en *Suzanne au bain*, dans toute une série de tableaux, d'eaux-fortes et de croquis nous retrouvons Saskia, et nous devinons le regard amoureux, pénétrant, presque obsédant, dont Rembrandt devait la suivre dans leur intérieur.

(1) Toutes sortes de conjectures ont été faites au sujet de la date qui suit (8 juin 1633). Nous n'en parlerons pas ici. Il est probable que l'inscription a été mise par Rembrandt après plusieurs années, et la chronologie, pas plus que la comptabilité, n'était son fort.

(2) Ce tableau, qui se trouve à Buckingham-Palace, représente Rembrandt et sa femme.

Elle éveille notre sympathie, elle est touchante de tendresse et, disons-le, de résignation, cette petite Saskia qui s'est donnée complètement à un mari atteint de l'implacable mal de peindre. Quelle qu'ait pu être la tendresse de Rembrandt, Saskia a toujours dû sentir, confusément ou non, qu'elle ne tenait que la seconde place dans le cœur de son mari, et que le meilleur de lui était à autre chose qu'elle : à tout, au monde vivant, au monde des formes et des lumières, à la peinture. Si la suite de sa vie a prouvé que la présence d'une femme lui était nécessaire dans son intérieur, il est pourtant probable que Rembrandt était plus peintre que mari, plus artiste qu'amant.

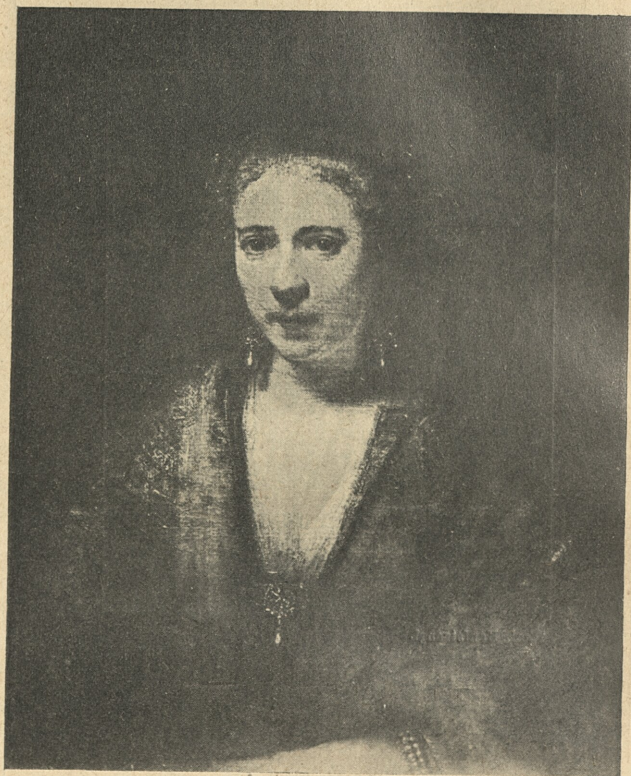
Quand il se représente (galerie de Dresde), costumé à la cavalière, en train de faire ripaille, tenant une toute petite Saskia sur un de ses genoux, un profond verre de vin du Rhin à la main, et riant à belles dents près d'une table bien garnie, c'est de la peinture plus que de la joie. L'idée de l'œuvre à faire ne le quittait guère. Il ne savait pas être insouciant comme un Franz Hals, par exemple ; et si, dans l'art de peindre, il est arrivé à une intensité d'émotion unique, on se demande si ce n'est pas aux dépens de sa propre vie d'homme. « On ne peut pas servir deux maîtres », avait dit celui que Rembrandt a si souvent fait revivre sous ses propres yeux. Rembrandt s'était donné à un maître qui le prenait tout entier : le travail, le travail acharné, le *labor improbus* de l'écrivain latin. C'est la passion du travail qui l'avait tenu loin des fêtes, des beuveries et des festins où s'amusaient ses contemporains ; c'est le travail qui devait tout dominer dans sa maison ; c'est au travail que tout était sacrifié : Rembrandt le premier et, par lui, Saskia. Pour nous, nous avons été longtemps sans voir autre chose que le sourire aimable et la grande douceur de Saskia, jusqu'à certain jour où la femme d'un peintre de nos amis dit, en regardant une série de ces effigies souriantes : « Elle n'a pas l'air heureuse. » Ce jour-là, une douce résignation nous



Phot. Hanfstaengl.

REMBRANDT PAR
LUI-MÊME (1653)

PINACOTHÈQUE
DE MUNICH



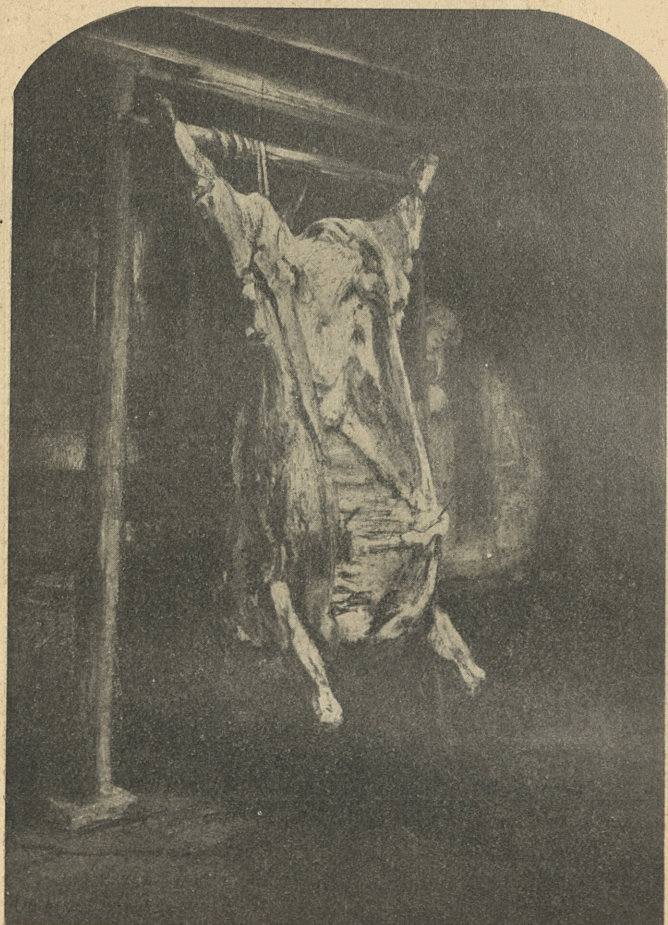
HENDRICKJE
STOFFELS (1652)

MUSEE DU LOUVRE (PARIS)



BETHSABÉE (1654)

MUSÉE DU LOUVRE (PARIS)



BŒUF ÉCORCHÉ (1655)

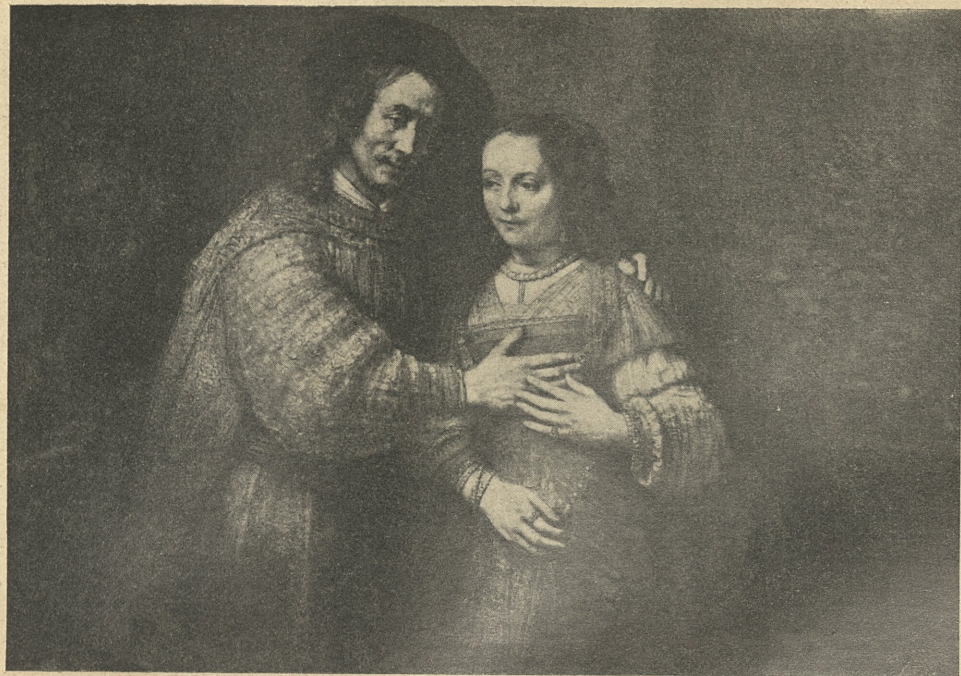
MUSÉE DU LOUVRE (PARIS)



Phot. Hanfstaengl.

LES SYNDICS DES DRAPERS (1661)

RYKSMUSEUM, AMSTERDAM



Phot. L'anfstaengl.

LA FIANCÉE JUIVE (1665)



Phot. Hanfstaengl.

RETOUR DE L'ENFANT
PRODIGE (1669)

MUSÉE DE L'ERMITAGE,
SAINT-PÉTERSBOURG



RETOUR DE L'ENFANT
PRODIGUE (EAU-FORTE)

est apparue sous le sourire, et nous ne pouvons plus l'oublier en contemplant les traits de la jeune femme qui a passé, silencieuse et discrète, les huit années qui lui restaient à vivre dans l'ombre lumineuse que le maître peuplait de ses visions.

La renommée de Rembrandt allait toujours croissant; ses portraits, ses tableaux et ses eaux-fortes se vendaient cher. Son talent s'affermissait chaque jour, et il ne négligeait pas de le fortifier encore par toutes sortes d'études tant d'après le modèle que d'après des natures mortes (poisson, lièvre, butor, mentionnés à son inventaire). Tel était alors le prestige de Rembrandt que, nous dit Houbraken, « on ne pouvait complaire au public qu'en suivant sa manière ». Ses confrères tâchaient de l'imiter dans le choix des sujets comme dans l'accoutrement des personnages et, dès que le maître se décida à prendre des élèves, il lui en vint de toutes les parties de la Hollande et même des pays voisins. Ferdinand Bol, Govert Flinck, Van den Eeckhout, Jan Victors furent des premiers à se rendre auprès de Rembrandt pour recevoir son enseignement. Plus tard vinrent des artistes allemands et danois. Enfin Nicolas Maes, Carel Fabritius, Philip de Koninck, Samuel van Hoogstraten et, dans les dernières années de la vie du maître, Aert van Gelder, sont les plus célèbres parmi les nombreux élèves de Rembrandt.

Joachim de Sandrart, contemporain de Rembrandt, parlant de son activité et de ses gains, dit que « sa maison à Amsterdam était remplie d'élèves nombreux et de bonne famille dont chacun lui payait annuellement jusqu'à 100 florins, sans compter l'argent que lui rapportaient les œuvres peintes et gravées par eux, ce qui, outre ses gains personnels, peut être évalué à une somme de 2 000 à 2 500 florins ». Houbraken, parlant de la façon dont Rembrandt avait organisé l'installation de ses élèves, nous dit que « chacun était isolé dans sa cellule, séparée par de simples cloisons de toile ou même de papier, de façon à pouvoir travailler d'après nature

à sa guise et sans s'inquiéter des autres ». Un dessin de Rembrandt, qui est au Louvre, confirme ces renseignements et nous montre une de ces cellules avec un élève travaillant d'après un modèle femme assis près de lui; dans un coin, un homme à grand chapeau dessine ou grave, plus loin un aide broie des couleurs, tandis que, vers le fond, des stalles contiguës s'ouvrent comme des compartiments sur un couloir.

A mesure que la fortune lui venait, Rembrandt se laissait aller de plus en plus à ses goûts de collectionneur (1). Il se composait un véritable musée d'étoffes précieuses, d'animaux empaillés, d'armes et d'armures, de moulages sur nature et d'après l'antique, ainsi que de gravures, dessins et tableaux de maîtres. Les registres des ventes nous le montrent achetant en 1635 des dessins d'Adrian Brauwer, en 1637 « des peintures, des estampes, des coquillages, des cornes d'animaux », etc. (2). La même année nous le voyons acheter un tableau de Rubens, *Héro et Léandre*, pour 424 florins. Baldinucci raconte que « quand Rembrandt assistait à une vente, surtout s'il s'agissait de peintures ou de dessins de maîtres, dès la première mise à prix il faisait une enchère si élevée qu'il ne se présentait plus d'autre acquéreur, et à ceux qui s'étonnaient de ce procédé il répondait qu'il entendait ainsi relever sa profession ». Le même auteur nous renseigne sur la libéralité avec laquelle Rembrandt prêtait — ou donnait — « tout ce qu'il avait » aux artistes qui pouvaient en avoir besoin. Beaucoup de légendes ont couru sur la prétendue avarice de Rembrandt, alors que l'évidente vérité est que Rembrandt était plutôt prodigue, poussant souvent, ainsi que le dit Baldinucci, « sa bonté

(1) Nous savons que Rembrandt a toujours recherché les meilleurs instruments pour son travail : il était en relation avec des maisons coloniales pour obtenir certaines matières colorantes rares, des papiers de choix de Chine et du Japon pour ses eaux-fortes, etc.

(2) *Oud-Holland*, V.

jusqu'à l'extravagance ». La fin de sa vie a trop prouvé que Rembrandt ne thésaurisait pas; il dépensait au contraire, sans compter, son argent et celui de sa femme, achetant continuellement de nouvelles parures, de nouveaux bijoux pour orner son modèle habituel; à tel point que plusieurs membres de la famille de Saskia, ayant répandu le bruit que la jeune femme « avait dissipé son héritage paternel en parures et ostentation », Rembrandt, qui n'était pas endurant, traduisit ses « diffamateurs » en justice « pour cette injure entièrement contraire à la vérité » et leur demanda des dommages-intérêts, déclarant que « sa femme et lui sont richement, et même au delà pourvus de bien » (1).

Contrairement à son affirmation, nous savons que Rembrandt avait déjà eu plusieurs fois des embarras d'argent. Sa correspondance avec le secrétaire du prince d'Orange nous montre le peintre annonçant l'achèvement de la *Mise au tombeau* et de la *Résurrection*, et priant qu'on veuille bien « en hâter le paiement, ce qui lui serait extrêmement utile à ce moment » (27 janvier 1639); le 13 février, il fait part à nouveau de son désir de « recevoir le paiement aussitôt que possible à Amsterdam », et quelques jours après, il presse encore son correspondant pour que « l'ordonnance soit préparée au plus vite ».

A plusieurs reprises auparavant, Rembrandt avait déjà dû emprunter, mais ce qui motivait ses besoins d'argent en 1639, c'était l'achat d'une maison. Depuis son arrivée à Amsterdam, Rembrandt avait passé du Bloemgracht dans la rue du Nouveau-Doelen, puis au Binnen Amstel dans une maison appelée la *Sucrerie*. Le maître voulait avoir une demeure fixe, une maison à lui où il pût installer ses collections et ses ateliers. Le 3 janvier 1639, Rembrandt achetait une mai-

(1) La cour, estimant que ce n'était pas là un grief suffisant, déboutait d'ailleurs Rembrandt de sa plainte en 1638.

son dans la Breestraat, ou mieux dans la Joden-Breestraat.

Pas n'est besoin de consulter un plan d'Amsterdam pour savoir que cette maison devait être en plein quartier juif : les eaux-fortes et les croquis de ce temps nous le disent clairement ; et si dans l'inventaire de Rembrandt l'œuvre de Callot est mentionnée sous le nom de « toute la Jérusalem » de Callot, il y a toute une série de croquis et d'eaux-fortes de Rembrandt à qui cette dénomination conviendrait mieux. C'est parmi ces rues étroites, grouillantes, malpropres, où des haillons sordides pendent à des fenêtres, où des buées colorées flottent sur l'eau croupie des canaux, que Rembrandt aimait à égarer le soir ses flâneries fécondes. C'est là qu'aujourd'hui encore on retrouve les types de ses eaux-fortes : vieux rabbins terribles, gros marchands de diamants bouffis, brocanteurs aux yeux de proie, ouvriers émaciés par la vie enfermée et les privations, vieilles lamentables et fillettes capricieuses soudain dorées par quelque furtif rayon de lumière.

A part quelques amis familiers, c'était là la société préférée de Rembrandt. Il n'était pas un habitué du grand monde et, comme dit si excellemment Sandrart qui sait tout ce que Rembrandt ignore, « il ne lui manque que d'avoir fréquenté l'Italie et les autres lieux où l'on apprend à connaître les antiques et la théorie de l'art ». Le même Sandrart nous informe que Rembrandt ose prétendre « qu'on ne doit se soumettre qu'à la seule nature et non à d'autres règles », et l'artiste allemand ajoute, avec la docte autorité dont ses compatriotes semblent déjà avoir possédé le secret en ce temps-là : « Il est certain que s'il avait eu plus d'ordre dans ses affaires, plus d'esprit de conduite vis-à-vis du monde, il aurait accru notablement son avoir. Mais quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, il n'a pas su garder sa position, et comme il fréquentait des gens de condition inférieure, son talent s'en est aussi ressenti. »

On ne saurait mieux dire. Rembrandt devait bientôt

apprendre à ses dépens qu'il n'avait pas ce qu'il faut pour « garder sa position » et tenir à distance « les gens de condition inférieure ». Malgré les gains importants, malgré l'héritage d'une tante de Saskia et ce qui lui revint à la mort de sa mère en 1640, Rembrandt ne put payer d'abord que la moitié des 13 000 florins, prix de la maison de Breestraat (1). Dans la suite, Rembrandt ne versa plus aucun acompte, les intérêts s'accumulèrent, et le désir de s'établir fut pour Rembrandt une des causes principales de sa ruine.

(1) Ce prix élevé indique l'importance de l'immeuble, qui date de 1606.



charges (1). Les membres de la compagnie du capitaine Banning Cocq sont groupés près de la porte d'une sorte de cave voûtée, dans la clarté douteuse que Rembrandt aimait tant à peindre. Nous ne nous risquons pas à une description. Avant d'aller à Amsterdam nous connaissions le tableau par des lectures et pour avoir vu des gravures et des photographies; cela n'en donne pas l'idée, ou plutôt cela en donne une idée fausse et qu'il faut corriger par le souvenir. On ne peut se représenter, sans l'avoir vue, l'effet prodigieux de cette grande toile, où les couleurs les plus riches jouent sur les ombres les plus profondes. Une vie troublante, étrange, palpite dans le tableau et le fait qualifier d'énigmatique. Mais essayez d'imaginer, sur une même toile, la réunion d'une vingtaine de portraits de Rembrandt: croyez-vous que l'impression serait moins étrange, moins énigmatique?

Ayant à peindre ces portraits d'hommes armés, Rembrandt a composé un tableau: il les a disposés dans le lieu qu'il lui a plu de choisir, selon l'harmonie qui lui a paru convenable, ajoutant les accessoires qui satisfaisaient sa fantaisie. Mais il a peint les hommes comme il les peignait toujours: les éclairant de son ardeur. Le tableau est très composé (il y manque aujourd'hui deux morceaux) [2]. Malgré l'agencement des gestes, les personnages, quoi qu'on en ait dit, ne « posent » pas. Ils posent moins que tout autre tableau de corporation, moins que les Van der Helst du Ryksmuseum, moins que les Franz Hals de Harlem, dont les personnages sont si physionomiques, mais les attitudes si photographiquement guindées dans leur feint abandon.

(1) Certains personnages du tableau ont été exécutés sans peine et sont « venus tout seuls », d'autres sont de véritables murs de peinture; le lieutenant blanc et or, par exemple.

(2) En 1713 on transporta le tableau entre deux portes d'une salle et, le panneau étant trop petit, on ne trouva rien de mieux que de couper deux bandes, supprimant deux personnages sur la gauche de la toile et, sur la droite, la moitié du tambour. La copie de Lundens qui se trouve à la National Gallery nous donne une idée de la composition dans son intégrité.

Le tableau de Rembrandt était plein de personnalité, il rompait avec les routines et les traditions, il apportait du nouveau : il déplut. Les miliciens, qui avaient payé pour avoir leur portrait et qui espéraient quelque chose de net, de visible, où rien ne fût sacrifié, étaient terriblement déçus. Ils étaient habitués à un réalisme précis : on leur montrait un rêve. Seuls les deux chefs, bien en vue au premier plan, n'avaient pas lieu de se plaindre ; les autres étaient presque tous mécontents. Peut-être réclamèrent-ils ? A coup sûr Rembrandt ne les écouta pas et acheva de les indisposer. Pour passer à la postérité, ils firent inscrire leurs noms sur un écusson peint après coup dans le haut de la toile. Mais les écrits du temps prouvent que leur désappointement fut bruyant : on reprocha à Rembrandt « ses ombres factices, ses fantômes, son demi-jour », on le traita de « prince des ténèbres » et on lui opposa la « clarté » de son élève Flinck.

Très rapidement les commandes diminuèrent. On se détourna du maître, dont l'humeur devenait de plus en plus indépendante, qui n'écoutait pas les remontrances, et qui, avec les graves soucis que devait lui donner la maladie de Saskia, était sombre et renfermé.

Déjà les eaux-fortes de 1639 nous montrent Saskia amargie, souffrante, l'expression attristée. En 1641, elle mettait au monde un fils qui fut baptisé Titus, en souvenir de la sœur de Saskia, Titia, morte peu de mois auparavant. Mais la femme de Rembrandt ne devait pas se remettre de ses fatigues, ses forces déclinaient rapidement : le 5 juin 1642 elle fit mander un notaire et dicta son testament. Elle instituait Rembrandt son légataire universel, à charge par lui d'élever honorablement Titus. Elle laissait à son mari l'entière gestion de ses biens, et priait la « Chambre des orphelins » de ne pas intervenir dans ses affaires. L'usufruit de la fortune de Titus était réservé à Rembrandt s'il ne se mariait pas. Le 19 juin on enterrait la jeune femme.

Rembrandt se plongeait plus que jamais dans son œuvre, traitant à ce moment de préférence des sujets bibliques et des scènes de l'Évangile. Il semble aussi avoir été, dans les premiers temps de son veuvage, attiré vers la tranquillité et la paix de la campagne. Un grand nombre de paysages datent de cette époque. Le monde se retirait de lui et il se retirait du monde; il recherchait la solitude et elle se faisait autour de lui. Le travail l'avait repris entièrement : paysages, sujets bibliques, scènes champêtres, études d'animaux, études de nu, ainsi que quelques portraits (entre autres celui d'*Elisabeth Bas*, dont nous avons parlé) se succèdent sans trêve. De cette époque datent une *Bethsabée*, la *Sainte Famille* du Louvre, la *Femme adultère*, plus tard *Suzanne et les Vieillards* (1647), le *Bon Samaritain*, les *Pèlerins d'Emmaüs* (1648) [pl. VII].

C'était au lendemain de la conclusion de la paix de Westphalie. La Hollande était en fête, on commémorait les réjouissances par des tableaux nombreux, mais nul ne songea à faire appel à Rembrandt : le succès allait à son élève Flinck et au portraitiste Van der Helst qui prenait la place de Rembrandt pour peindre à son tour les « gardes civiques ». C'est probablement à ce moment que Rembrandt exécuta la grisaille allégorique connue sous le nom de *la Concorde du Pays* (musée de Rotterdam), composition touffue, toute pleine déjà d'une sorte de romantisme à la Delacroix, et qui fait présager un tableau admirable et extraordinaire (1). Il est probable que cette vaste et puissante esquisse n'eut aucun succès

(1) Sur bien des points Rembrandt a été un précurseur : un fort beau *Cavalier polonais* (appartenant au comte Tarnowski et exposé à Amsterdam en 1898) montre par la conception de l'allure générale que Rembrandt avait senti tout l'intérêt des recherches tentées plus tard par Millet, Courbet et l'école contemporaine. C'est une toile qui surprend : un cavalier au trot dans un paysage triste, où court un grand ciel gris roux. Le mouvement du cheval blanc qui trotte, l'assurance du cavalier qui passe, font penser à la statue du Colleone de Venise. Nous ne connaissons rien d'analogue dans l'œuvre de Rembrandt.

et que le tableau ne fut pas commandé : il n'a pas été exécuté et demeura dans l'atelier du maître.

Pendant ce temps le fils de Rembrandt grandissait, soigné par une nourrice dans la maison de son père. Les différents portraits que Rembrandt a faits nous montrent un enfant délicat, au regard doux et rêveur, un peu triste et rappelant Saskia. On sait que dans la suite Titus s'essaya quelque peu à peindre : l'inventaire de 1636 mentionne « une tête de Marie, un Livre et Trois petits chiens faits d'après nature », par Titus. Étant chargée de l'enfant et ayant une assez grande responsabilité, la nourrice avait, par la force des choses, pris une place importante dans la maison. Mais il semble que son esprit se soit bientôt dérangé ; Rembrandt eut des difficultés avec elle, il dut la faire interner dans un hospice et avoir recours à la justice pour des affaires d'argent. La situation financière de Rembrandt s'embrouillait de plus en plus. Saskia n'était plus là pour mettre de l'ordre et Rembrandt n'avait aucune des qualités qui font un bon comptable. C'est dans les démêlés judiciaires qu'apparaît, pour la première fois et en qualité de témoin, une jeune fille de vingt-trois ans au service de Rembrandt, Hendrickje Stoffels, qui devait bientôt devenir la compagne fidèle du maître.

Dans les œuvres de cette époque nous voyons un type de jeune femme d'une beauté irrégulière mais charmante, à l'expression vive et tendre, au corps souple et d'un modelé très fin. C'est elle qui est la *Femme aux perles* (1632) et la *Bethsabée* (pl. XI) du musée du Louvre (1634), la *Baigneuse* de la National Gallery : c'est Hendrickje Stoffels (pl. X). Rembrandt ne devait pas tarder à s'éprendre à sa façon de ce beau modèle ; la présence d'une jolie jeune femme dans son intérieur était bien faite pour le tenter. Hendrickje, outre ses dons physiques, paraît avoir été douée de cette douceur, de cette tranquillité domestique, de cette complaisance effacée et modeste que Rembrandt devait tout particulièrement

apprécier. Hendrickje devint sa maîtresse et nous savons qu'elle fut pour cela mandée devant le consistoire de son église, qui l'admonesta sévèrement et la priva de la communion (23 juillet 1654);... la même année elle accouchait d'une fille qui fut reconnuë par Rembrandt et baptisée Cornelia (1). Rembrandt se montra jusqu'à la fin très attaché à Hendrickje, qui le méritait. C'était une paysanne sans instruction (elle ne savait pas écrire et signait d'une croix), mais pleine de dévouement et de bonté. Elle fut toujours excellente pour Titus, avec lequel elle vécut en bonne intelligence. Rembrandt avait retrouvé un intérieur, il y continuait sa vie de labeur ininterrompu.

La maison de la Breestraat existe encore aujourd'hui, et l'on se figure la façon dont Rembrandt y partageait son temps entre l'atelier où il peignait et celui « garni de tables, de presses en bois de chêne ou des îles » (inventaire de 1656) où il tirait ses planches. C'est Hendrickje maintenant qu'il paraît des fourrures somptueuses qui avaient paré Saskia, c'est elle qu'il ornaît de ces « deux grosses perles en forme de poire, deux rangs de perles précieuses, un gros diamant monté en bague, deux autres diamants en pendants d'oreilles, bracelets émaillés » (déposition sous serment de l'orfèvre Jan van Loo à la requête du curateur des biens de Titus, 1659). Sans penser à l'avenir, le maître faisait de nouveaux achats, augmentait ses collections au lieu de désintéresser ses créanciers, empruntait à des taux exagérés aux usuriers qui ne manquaient pas autour de lui, et ne prenait même plus la peine de payer ni sa maison, ni les impôts. L'ancien propriétaire se lassa d'attendre, exigea un paiement; Rembrandt répondit qu'il ne payerait que sur la remise des titres de propriété; mais le propriétaire, impatienté, lui fit enjoindre de payer sa dette ou de quitter la maison. Ainsi pressé,

(1) C'était le nom de la nièce de Rembrandt, et il avait déjà baptisé ainsi deux filles de Saskia qui n'avaient pas vécu.

Rembrandt contracta de nouveaux emprunts, qui lui servirent en partie à faire de nouvelles dépenses. La ruine devenait imminente; les parents de Saskia intervinrent pour sauvegarder les intérêts de Titus, que son père avait fait substituer à lui comme propriétaire de la maison de la Breestraat. La proie était toute prête pour les agents d'affaires : ils s'y abattirent. Un certain Dirck van Cattenburch proposa à Rembrandt une combinaison d'achat d'une nouvelle maison et de prêt d'argent, remboursable en tableaux et en gravures. Rembrandt cherchait à se tirer d'affaire par un surcroît d'activité : les portraits d'*Arnold Tholinx*, du *Géomètre*, l'admirable *Leçon d'anatomie du docteur Deyman*, dont les restes (le tableau fut en partie détruit par un incendie) font deviner une œuvre de premier ordre; *Jacob bénissant le fils de Joseph*, *le Reniement de saint Pierre*, *Pilate se lavant les mains*, *la Prédication de saint Jean* datent de cette époque, ainsi que de nombreuses eaux-fortes.

Parmi la liste des portraits on relève ceux (fort beaux) de Jacob Haaring et de Franz Bruyningh, l'un administrateur, l'autre secrétaire de la « Chambre des insolubles »... C'étaient, hélas ! des modèles de circonstance : les créanciers devenaient exigeants. Rembrandt fut déclaré en faillite le 26 juillet 1656, et les commissaires de la « Chambre des insolubles » dressaient un inventaire « des peintures ainsi que des meubles et ustensiles de ménage dépendant de la faillite de Rembrandt van Ryn, ayant demeuré dans la Breestraat, près de l'écluse Saint-Antoine ». Rembrandt était déchu de sa tutelle et c'est le jeune Titus qui, dans un testament (1657), s'occupe d'assurer l'avenir d'Hendrickje et de sa demi-sœur Cornelia.

Le malheureux Rembrandt, harcelé de tracas de toute sorte, ne trouva presque plus le temps de travailler. Il exécute cependant *l'Adoration des Mages* (Buckingham Palace), un *Portrait de vieillard* et deux beaux *Portraits de rabbins*, ainsi que le *Portrait de Titus* qui se trouve à la

Wallace Collection. C'est d'alors aussi que datent les admirables portraits de *Rembrandt vieux* (celui de la collection de lord Ilchester [1638] et celui du Louvre [1660]), où nous voyons le vieillard meurtri par la vie, à la figure fatiguée, flétrie, aux yeux intimidants de pénétration, de clairvoyance et de tristesse. Plus de déguisements ! Plus de bijoux ! Plus de pose ! Un vieil homme qui a souffert, qui sait les choses et les gens... et qui sait peindre comme personne n'a peint. Il ne vit plus que pour son art, ne prend aucun soin de sa personne. Baldinucci nous raconte que « lorsqu'il peignait à son chevalet, il en était venu à essuyer ses pinceaux derrière son dos, après son vêtement ».

Chassé de sa maison, obligé de vivre au jour le jour, logeant d'abord à l'auberge et s'improvisant des ateliers où il pouvait, le vieillard, dont la vue commençait à baisser, reprenait malgré lui la vie un peu nomade qu'il avait menée à ses débuts dans Amsterdam, cherchant des logements dans les quartiers excentriques et les faubourgs de la ville. Malgré ces difficultés et ces troubles si pénibles pour un homme de son âge, Rembrandt peint alors quelques-unes de ses meilleures œuvres, des *Christ*, des *Moines*, un *Moïse brisant les tables de la Loi*, un *Jacob luttant avec l'Ange* et cet admirable *David jouant de la harpe devant Saül* (1), où le maître s'exerce à faire chanter les rouges puissants dont il devait tirer un si merveilleux effet dans les *Syndics des drapiers*. Ce tableau de *David et Saül* est l'expression même de la tristesse surgissant à l'appel de la musique. C'est un tableau unique parmi tous les « concerts » que nous ont laissés les peintres de tous les temps. Plusieurs autres chefs-d'œuvre naissent ainsi dans ces logis de hasard. A chaque œuvre nouvelle la manière du maître devient plus ample, plus large, plus simple, plus décisive. La même largeur magistrale se marque dans les eaux-fortes (*Négresse couchée*,

(1) Ce tableau est aujourd'hui au musée de La Haye.

Femme devant le poêle, Femme au bain, Femme nue les pieds dans l'eau, Antiope et Jupiter, etc.) où la présence de Hendrickje auprès du maître et sa fidélité constante dans le malheur nous sont contées d'une façon manifeste. En quelques touches sûres, pleines de science et de pensée, Rembrandt anime le superbe portrait du *Bourgmestre Six*, qui était resté en relations avec lui.

L'an d'après, en 1661, Rembrandt fixe sa résidence sur le Rozengracht (quai aux Roses), dans un faubourg, et produit coup sur coup des toiles magistrales. C'est là qu'il a peint le *Saint Matthieu* du Louvre, là que Hendrickje lui pose pour *Vénus et l'Amour* (musée du Louvre) et pour la *Jeune Femme à la fenêtre* (musée de Berlin). C'est là aussi qu'il exécute pour l'hôtel de ville une immense toile (la plus grande qu'il ait jamais entreprise) représentant la *Conjuratation de Claudius Civilis* (1). Le tableau était destiné à l'hôtel de ville d'Amsterdam qui l'avait d'abord commandé à Flinck. Flinck étant mort, on avait songé à son maître ! Le Dr Tulp exerçait alors la fonction de trésorier de la ville et s'était peut-être souvenu du jeune homme à qui il doit de nous être connu...

Par son entremise ou grâce à quelque autre ami resté fidèle, Rembrandt reçut, peu de temps après, la commande du portrait collectif des *Syndics des drapiers* (pl. XIII). Cette fois Rembrandt ne cherche pas à renouveler par un arrangement imprévu le sujet traditionnel. Comme on avait accoutumé dans ces tableaux de « régents », le maître s'est contenté de disposer ses modèles autour d'une table, occupés à vérifier leurs comptes. Pas d'accessoires pittoresques : cinq hommes uniformément vêtus de noir, coiffés de chapeaux noirs, de larges rabats blancs autour du cou, — une table couverte d'un tapis rouge. Tels sont les éléments de ce tableau prodigieux de couleur et de vie,

(1) Les restes mutilés de cette toile se trouvent au musée de Stockholm.

dont toutes les reproductions ne sont que de pâles reflets ; peinture à la fois sobre, sonore et beaucoup plus éclatante de coloris que presque tous les autres tableaux du maître.

On peut considérer la toile des *Syndics* comme l'aboutissant, le résumé magistral, le couronnement des recherches de toute la vie de l'artiste. Les cinq négociants sont là, chez eux, chacun dans une attitude habituelle et physionomique, tranquilles, attentifs, sérieux. On peut apprendre à les connaître, à deviner leurs caractères respectifs. On imagine ce qu'ils étaient dans la vie. On ne les oublie plus. Le domestique qui est debout, au second plan, réservé, mais s'intéressant à ce qui se passe devant lui, contribue à donner une impression de vérité intime, à nous faire dire : « Les voilà ! c'était bien ainsi... » Détournez vos yeux du tableau et regardez votre voisin : lui aussi est matière de chef-d'œuvre. Il n'y faut qu'un Rembrandt. Mais imaginez-vous le monde de sentiments, la somme de travail, l'intensité d'ardeur qui font la puissance de ce génie ? Percevez-vous la différence entre la vision du maître et ce que nous appelons d'ordinaire regarder et voir ? Vous sentez-vous en présence de quelque chose d'unique ? Si vous êtes tant soit peu peintre, envoyez-vous le secret de cette harmonie si riche et si sobre, si discrète et si hardie, la décision de ce métier foncier et définitif, et comprenez-vous la simplicité des moyens dont se servait ce créateur ?...

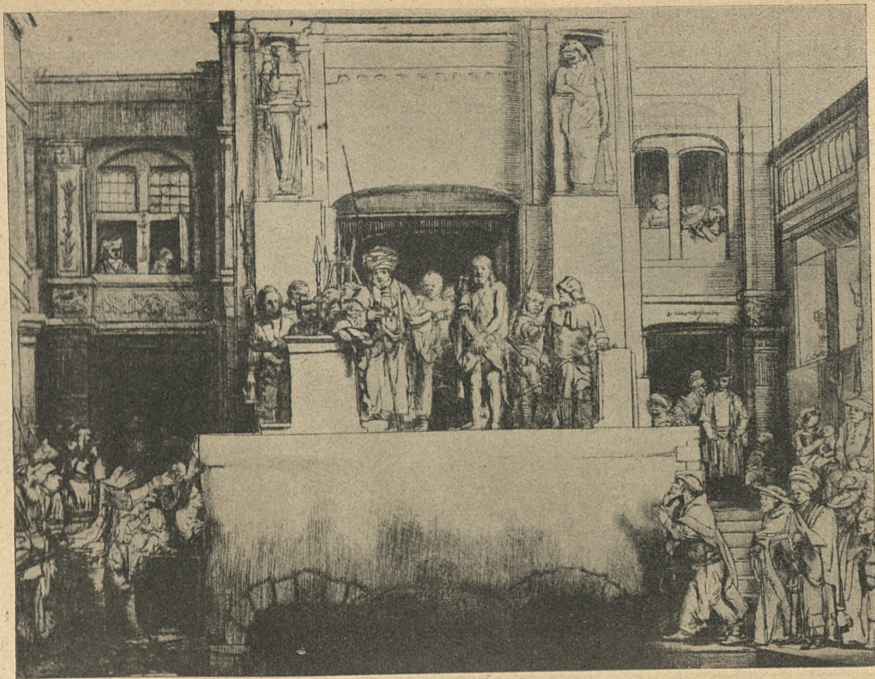
Rien n'autorise à penser que les syndics des drapiers furent particulièrement satisfaits de leurs portraits. Rembrandt était passé de mode. Ses contemporains ne s'occupaient plus de lui. Hendrickje et Titus avaient, depuis 1660, entrepris de concert un commerce de tableaux, de curiosités et de gravures. Rembrandt les dirigeait par ses conseils « comme il est indispensable que tous deux soient assistés et aidés dans ce commerce et que personne mieux que Rembrandt ne serait capable de le faire ». (Acte d'association de Titus et d'Hendrickje, dressé par-devant notaire le 15 dé-



LA MÈRE DE REMBRANDT
(1628) [EAU-FORTE]



JÉSUS CHEZ MARTHE ET MARIE
(Dessin à la plume et au lavis rehaussé de gouache.)



LE CHRIST PRÉSENTÉ AU PEUPLE (EAU-FORTE)



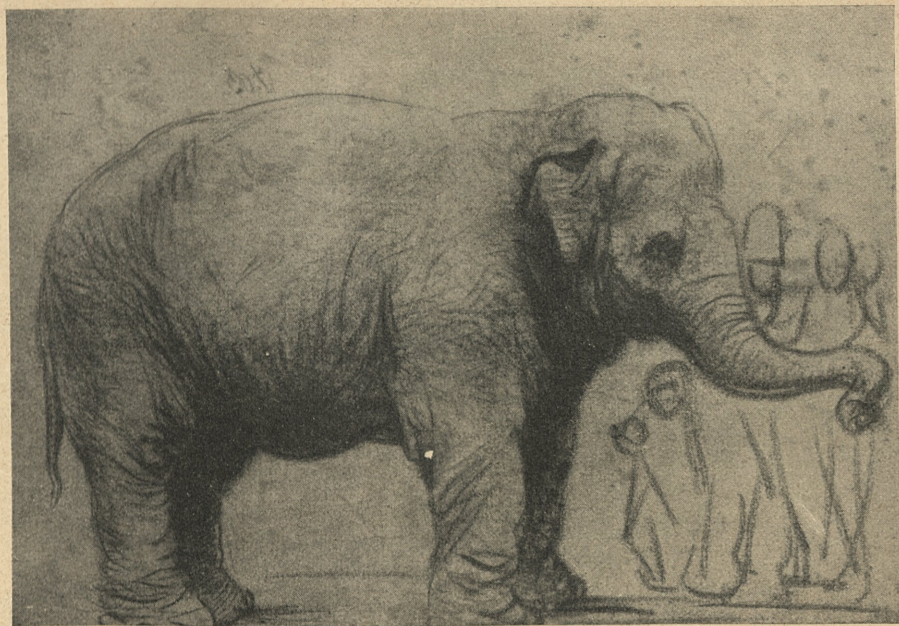
CROQUIS A LA PLUME ET AU LAVIS
POUR LE PORTRAIT DE SYLVIUS

BRITISH MUSEUM,
LONDRES



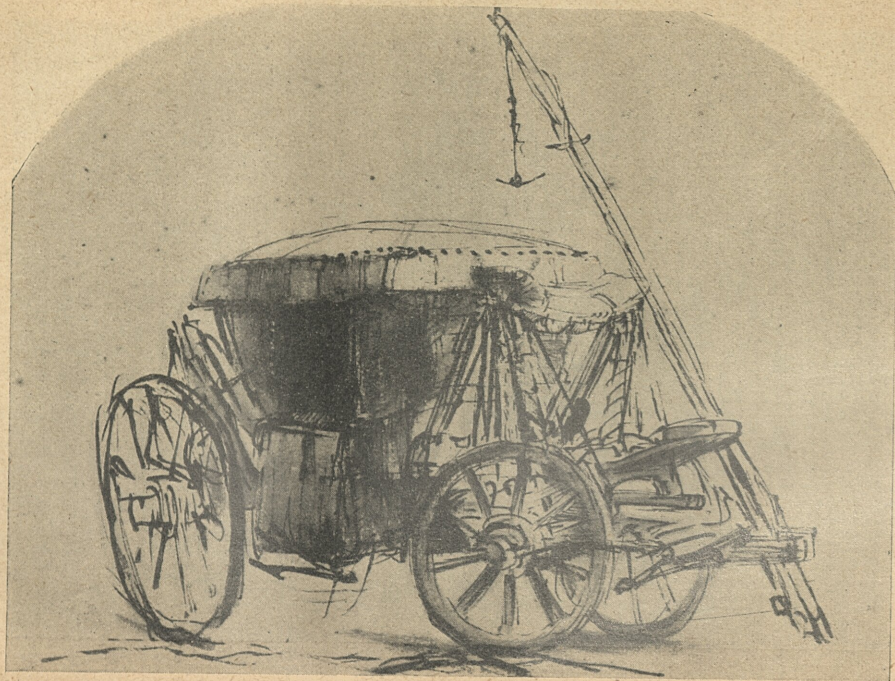
LE PONT (LAVIS)

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS



ÉLÉPHANT (DESSIN)

BRITISH MUSEUM, LONDRES



LE CARROSSE (Croquis à la plume et au lavis).

cembre 1660.) En retour Hendrickje et Titus avançaient 1750 florins au vieux maître, qui s'engageait à les leur rendre aussitôt qu'il le pourrait. Il semble que Rembrandt ait retrouvé un peu de tranquillité dans la maison du Rozen-gracht. Mais Hendrickje tomba malade et mourut vers 1663. Le portrait de Rembrandt qui est à la National Gallery et qui date de 1664 nous montre le vieux peintre de plus en plus profondément marqué par l'âge, le malheur et le travail, mais trouvant toujours quelque chose de nouveau à rechercher et à exprimer. L'an d'après, l'artiste peignait encore quelques-unes de ses plus belles toiles (*la Fiancée juive* du Ryksmuseum) [pl. XIV], d'une simplification toujours plus hardie et probablement beaucoup plus volontaire qu'on ne l'a dit (1).

En 1665 Rembrandt faisait déclarer Titus majeur (un an avant le terme légal) pour hâter la fin de contestations avec ses créanciers. C'est à cette époque que le jeune peintre Aert van Gelder devint l'élève du vieux maître. Celui-ci peignit encore d'admirables portraits, entre autres le grand *Portrait de famille* du musée de Brunswick (1668) et le *Retour de l'Enfant prodigue*, du musée de l'Ermitage, qui est, paraît-il, d'une incomparable beauté (pl. XV). Mais Rembrandt ne trouvait même plus à vendre ses tableaux. Il faisait des

(1) On est d'accord pour répéter que la vue affaiblie de Rembrandt l'obligeait à simplifier à l'excès : il nous semble qu'on exagère. Le tableau du Ryksmuseum est l'œuvre d'un peintre qui voit parfaitement ce qu'il fait. — Remarquer en passant que les tableaux de Rembrandt, en général très montés de ton, ont, à notre avis, beaucoup moins changé qu'on ne le dit souvent. Certes, ils sont patinés et « cuits » sous les vernis, mais ils ont toujours dû être très transposés de couleur : cela devient évident quand on a constaté les progressives simplifications de palette qui ont amené Rembrandt à se renfermer dans les gammes ambrées, fauves, rougeâtres, verdâtres et bitumineuses qui le distinguent. Pas n'est besoin d'être grand connaisseur pour sentir que de véritables somptuosités de couleur se dissimulent sous l'apparente discrétion des Rembrandts. Ses tableaux supportent sans faiblir le voisinage immédiat des plus grands coloristes, et les « dessous » du *Bon Samaritain*, par exemple, sont brûlants comme de l'or en fusion.

portraits de lui-même : « On pouvait acheter un de ses portraits pour *six sous* ! » (Rapporté par Wybrand de Geest, le petit-neveu de Rembrandt [4].) Titus, à peine marié depuis un an, mourait en 1668, laissant sa femme enceinte d'une fille qui fut baptisée Titia, au mois de mars 1669.

Rembrandt figure au baptême avec le tuteur de l'enfant, mais il n'avait plus longtemps à vivre. Il mourut dans la plus profonde misère, ne laissant que « ses vêtements de laine et de toile et ses instruments de travail ». Personne parmi ses contemporains ne semble avoir mentionné sa mort. Il n'en est question nulle part. Seul le registre de la Westerkerek porte : « Mardi 8 octobre 1669; Rembrandt van Ryn, peintre, sur le Roozegraft, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants. »

(1) Le *Cabinet des Statues*, 1702.





VII

L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE DE REMBRANDT. — LES SUJETS TIRÉS
DE L'ÉCRITURE. — ORIGINALITÉ DE REMBRANDT DANS SES
PEINTURES SACRÉES. — SA FAÇON DE TRAITER L'ÉVANGILE.

D E cette vie de Rembrandt, dont nous venons de retracer les principales étapes, il n'est pas difficile de dégager une idée dominante : Rembrandt a été un travailleur de génie et il avait le génie du travail. Tout, en lui, a été subordonné à cette production incessante, à cette volonté inlassablement créatrice. Partout, en tout temps, dans la bonne comme dans la mauvaise fortune, en amour comme dans la solitude, Rembrandt a constamment porté son œuvre en lui, la modelant dans sa pensée, l'agrémentant des détails que la vie lui fournissait à chaque instant, la transformant, la modifiant selon les exigences de plus en plus savantes et de plus en plus sûres de son esprit, l'éclairant de ces rayonnements qu'il a été seul à percevoir et dont il illuminait le monde. Le résultat de ce labeur incessant est sous nos yeux.

Dès que nous commençons à connaître Rembrandt, nous pouvons suivre avec certitude l'évolution de son génie. Nous surprenons presque le secret de ce qui semble d'abord le plus mystérieux et le plus impénétrable en lui. La définition donnée par Napoléon s'applique à merveille à l'artiste : « L'inspiration est la solution instantanée d'un problème longtemps médité. » Pour ceux qui aiment Rembrandt et s'appliquent à l'étudier dans ce qu'il a produit, il se révèle d'une manière de plus en plus nette et décisive, on le retrouve avec son originalité foncière, avec sa sincérité toujours neuve.

avec sa fantaisie imprévue, avec sa vivante humanité dans ses peintures comme dans ses eaux-fortes, dans *la Ronde de nuit*, comme dans le croquis d'un passant. La manière même dont nous avons vu qu'il travaillait explique comment on peut chercher et trouver « tout Rembrandt » dans bien des œuvres très diverses : il s'appuyait constamment sur la nature et toujours l'interprétait en lui imprimant sa marque. Il n'a jamais été chercher loin les sujets — sinon les titres — de ses tableaux et, de même qu'il n'a, pour ainsi dire, pas été mêlé à l'« histoire » de son temps, de même il n'a jamais peint ce qu'on est convenu d'appeler un « tableau d'histoire », sauf cette esquisse étrange et singulière de *la Concorde du Pays* dont nous avons parlé précédemment. Ses autres tableaux « historiques » et « mythologiques » sont à tel point hors des temps et des pays, à tel point humains, sous leurs déguisements souvent baroques, qu'il est difficile de se mettre d'accord sur les titres et que l'on a hésité entre *Danaé* et *Sara*, entre *la Conjuration de Claudius Civilis* et *la Conjuration de Jean Ziska*, entre *Flore* et *la Fiancée juive*, etc.

C'est autour de lui et en lui que Rembrandt a cherché les sujets de ses tableaux, c'est toujours son âme qu'il nous montre ; soit qu'il fasse parler un langage éternel aux traits de ses compatriotes ; soit qu'il évoque un coin tranquille de la Hollande aux lointains infinis ; soit qu'il brosse un paysage violent, où le même souffle tord les arbres, roule les volutes des nuages, couche la lumière sur le sol et fait frémir la nature au passage fugitif d'une pensée ; soit enfin qu'il donne des corps à sa pitié, à sa tendresse, à sa colère, à tout ce qu'il y a de plus profondément humain en lui et qu'il peigne ou grave des scènes de la Bible ou de l'Évangile.

L'Ancien et le Nouveau Testament, ces deux livres qui ont été la nourriture spirituelle de tant de générations d'hommes, fournissaient à Rembrandt une matière inépuisable et vivante.

Ce qu'ils ont d'éternellement humain était bien fait pour

le tenter et, depuis le début jusqu'à la fin de sa carrière, Rembrandt n'a pas cessé d'y chercher des sujets où traduire les sentiments qui l'animaient. Au début, malgré la recherche de la vie que nous avons constatée, les détails pittoresques et un certain orientalisme de pacotille sont un peu gênants. Mais là, comme dans le reste de son œuvre, le maître a toujours été tendant vers la simplicité et la profondeur. Il y a la même distance, tant dans le métier que dans la profondeur exprimée du sentiment, entre le *Changeur* (1627) et les *Syndics* (1661), qu'entre la *Présentation au Temple* ou le *Saint Paul dans sa prison* (vers 1627) et le *Bon Samaritain* (1648) ou le *Saint Matthieu* du Louvre (1661). Des différences analogues séparent le *Baptême de l'Eunuque* (1631) ou le *Saint Jérôme* de la même année et les *Disciples d'Emmaüs* (1648); la *Leçon d'anatomie du Dr Tulp* (1632) et celle du Dr Deyman (1636).

L'émotion, la sincérité, le naturel des peintures bibliques sont tels chez Rembrandt qu'il semble, en effet, tout « naturel » que ce merveilleux peintre de portraits ait été chercher des motifs dans la Bible et dans l'Évangile. Mais que l'on songe à ce que les autres artistes de tous les temps ont fait des sujets sacrés qu'ils ont traités et l'on sentira beaucoup plus vivement que par une longue analyse ce qu'il y a d'unique chez le maître hollandais. Comme Rembrandt, Velazquez a été un grand peintre de portraits : ses peintures sacrées sont de brillants morceaux d'école, d'admirables études de figures nues ou drapées, faites pour réjouir les yeux et pour attester que Velazquez n'était ni un penseur ni un rêveur. Les compositions des maîtres italiens nous montrent l'idéal païen, l'immortelle beauté antique toujours vivante dans ces âmes écloses aux pays du soleil :

L'âme antique était rude et vaine
Et ne voyait dans la douleur
Que l'acuité de la peine
Ou l'étonnement du malheur.

Les « douces » vierges de Raphaël sont surtout calmes, saines, peu troublées; c'est pour cela que leur tendresse, si sincère soit-elle, peut paraître affectée, sinon indifférente. Titien et Véronèse nous montrent des Vénitiennes aux formes pleines, mieux faites pour les fêtes en gondole que pour les douleurs de la Passion. Vinci évoque les charmeuses au sourire impénétrable qui hantaient ses rêves. Borgognone nous fait aimer ses fillettes candides. Les *Saintes Femmes* de Mantegna pleurent à grands cris; leurs bouches si belles dans leur torsion douloureuse et leurs grimaces tragiques nous font penser malgré nous à des masques de tragédie : elles se lamentent en latin; elles sont les prisonnières inconscientes du style. Fra Angelico nous montre les délices catholiques réservées aux martyrs et nous apprend que le paradis ressemble à Florence au printemps, comme Lippi, Botticelli et Ghirlandajo nous révèlent que les saintes fréquentaient chez les orfèvres du Ponte Vecchio. Giotto lui-même, avec toute la puissance de ses fresques religieuses, plonge, à travers Byzance, à pleines racines dans l'antiquité païenne.

Par le mirage de l'Italie, la tradition antique a influencé les peintres du Nord. Si Allemand que soit Dürer, lui aussi se souvient de ses voyages, ainsi que tous les Flamands, de Van Eyck à Rubens : ce n'est pas en eux que ces peintres cherchèrent la figure du Christ; ce n'était pas leur chair qu'ils sentaient palpiter sur la croix, ni leurs larmes que pleuraient les Vierges qu'ils ont peintes. Leur piété même, la forme de leur foi les tenait à distance, ne fût-ce que par respect; le Fils de l'Homme a toujours été un Dieu pour eux quand ce n'était pas un athlète.

Et maintenant considérez l'œuvre de Rembrandt, feuilletez cette suite d'eaux-fortes où le métier le plus personnel et le plus insaisissable peuple les planches de figures qui sont l'expression même de la pitié, de la douleur, de la beauté morale et de la douceur infinie du Nouveau Testa-

ment. Voyez combien l'esprit même de la vieille Bible est présent jusque dans les compositions les plus bizarres, et ce qu'il y a de vraiment « biblique », même dans cette étrange eau-forte où Abraham héberge des anges barbus ! N'est-ce pas ainsi qu'Abraham a dû saisir son fils au moment où l'ange arrêta son bras ? Et ce terrible dessin n'évoque-t-il pas les temps où le barbare Israël tremblait devant un Seigneur farouche et jaloux ? Suivez à travers la vie de Rembrandt les images successives du Christ, depuis l'enfant dont la sagesse dérouta les docteurs jusqu'au supplicié meurtri que l'on descend de la croix. Sentez tout ce que Rembrandt a su inscrire de bonté, de pitié, de souffrance dans les quelques traits qui font une figure de Christ. Et quand vous aurez été ému par tout ce que peut exprimer l'effigie d'un homme debout, les mains liées, les sourcils un peu remontés au-dessus des yeux résignés, voyez combien, par la simple suppression de la foule du premier plan, l'état définitif de la planche du *Christ présenté au peuple* (pl. XIX) est plus tragique que la conception première.

Faites de même pour les tableaux. Remarquez combien l'intensité du sentiment n'a pourtant jamais fait dévier Rembrandt dans la littérature, combien ses tableaux sont toujours et avant tout des peintures, et non des traités de morale ou de symbolique théologique. Nous avons une lettre de Rembrandt où il prie Huygens de donner ses soins à ce que les tableaux de *la Mise au tombeau* et de *la Résurrection* « qu'il a achevés avec beaucoup d'étude et de zèle, et où il s'est efforcé d'exprimer le plus de naturel et d'action », soient « exposés sous une lumière très forte, afin qu'on puisse les regarder de loin, car ainsi ils feront mieux » (janvier 1639). C'est bien le même homme qui disait plus tard, impatienté par des « connaisseurs » s'approchant trop près d'un de ses tableaux pour en discuter la « matière » et le « faire » : « Ne reniflez pas la peinture : c'est très malsain. » Il est toujours et avant tout préoccupé de l'ensemble de l'œuvre, en même

temps que du sentiment principal à exprimer. Cela n'empêche pas (au contraire) ses tableaux d'être intéressants à voir de près et dans le détail ; mais cette qualité d'ensemble, la plus précieuse pour un peintre, rend impossible et infidèle la tâche de l'écrivain qui veut décrire par des mots successifs une impression instantanée et totale. Des dessins comme *le Christ chez Marthe et Marie* (pl. XVIII), *la Déposition de la croix* ; des eaux-fortes comme *la Pièce aux cent florins* (pl. VIII), *la Mort de la Vierge*, *le Christ et la Samaritaine*, etc., des toiles comme *le Bon Samaritain* ou *les Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre ne se décrivent pas. Il faut les voir pour apprécier le maître qui a su émouvoir de sa pitié infinie tant d'êtres douloureux, et qui a peint l'Évangile comme on se figure que Jésus le parlait.





Rembrandt et son temps

(1606-1669)

Dates. Age.

1606 — Naissance de Rembrandt, à Leyde (Pays-Bas).

SYNCHRONISMES POLITIQUES. — Paix entre l'Espagne et les Provinces-Unies (1608). Fondation de Nieuw-Amsterdam (New-York) [1609]. Assassinat de Henri IV (1610). Fondation de Batavia par la Compagnie des Indes (1613). Majorité de Louis XIII (1614). Ministère de Richelieu (1616). Synode protestant de Dordrecht pour trancher le débat entre arméniens et gomaristes (1618). Commencement de la guerre de Trente ans (1618).

SYNC. ARTISTIQUES ET LITTÉRAIRES. — Naissance de Milton (1608). Mort de Caravage, naissance d'Adriaan Brauwer (1609). Naissance de Adr. Van Ostade (1610). Rubens termine la *Descente de croix* (1612). Mort de Régnier, naissance de Gérard Dou (1613). Mort de Brantôme (1614). Naissance de Salvator Rosa (1615). Mort de Cervantès et de Shakspeare (1616). Mort de Louis Elzévir, fondateur de l'imprimerie elzévirienne (1617). Naissance de Murillo (1618). Mort de Carrache (Louis), naissance de Lebrun (1619). Rubens achève la *Galerie de Médicis*; naissance de Molière, de Pierre Puget (1622).

1623 17 Rembrandt quitte l'école latine de Leyde pour entrer en apprentissage chez le peintre Jacob van Swanenburch.

SYNC. POL. — Puissance de Richelieu (1623). Prise de Bréda par les Espagnols; mort de Maurice de Nassau; avènement de Charles I^{er} d'Angleterre (1625).

SYNC. ART. ET LITT. — Naissance de Pascal (1623).

1626 20 Rembrandt quitte sa ville natale et entre à l'atelier du peintre Pieter Lastman, à Amsterdam. Il y fait un séjour de six mois et revient à Leyde.

SYNC. LITT. — Mort de François Bacon (1626).

1627 21 Il peint le *Changeur*.

SYNC. POL. — Lutte de Richelieu contre les huguenots (1627).

SYNC. LITT. — Naissance de Bossuet (1627).

1628 22 Portraits de sa mère et autres.

SYNC. POL. — Prise de La Rochelle; siège de Bois-le-Duc par Henri de Nassau; prise de Wesel par les Hollandais (1628). Paix entre la France et l'Angleterre (1629). Période suédoise de la guerre de Trente ans (1630).

Dates. Age.

SYNC. ART. ET LITT. — Mort de Malherbe; Rubens peint le *Martyre de saint André* et l'*Adoration des mages* (1628). Naissance de Metsu; naissance de Ruysdael (1630).

1631 25 Il va se fixer à Amsterdam.

SYNC. POL. — Alliance de la France avec Gustave-Adolphe (1631).

1632 26 La *Leçon d'anatomie*.

SYNC. POL. — Prise de Maestricht par les Hollandais (1632). Prise de Nancy par Louis XIII (1633).

SYNC. LITT. — Abjuration de Galilée, à Rome (1633).

1634 28 Rembrandt se marie avec Saskia van Uylenborch.

SYNC. POL. — Assassinat de Waldstein par Ferdinand II (1634). Les Hollandais reprennent Bréda aux Espagnols (1637). Naissance de Louis XIV (1638). Victoire navale des Dunes par l'amiral Tromp sur les Espagnols (1639).

SYNC. ART. — Naissance de Van der Meulen (1634). Fondation de l'Académie française; mort de Callot (1635). Le *Cid* de Corneille; le *Discours sur la méthode* de Descartes (1636). Mort d'Hobema; mort de Jansénius (1638). Naissance de Racine (1639).

1640 34 Mort de la mère de Rembrandt.

SYNC. POL. — Avènement de Frédéric-Guillaume, grand électeur de Brandebourg, fondateur du royaume de Prusse (1640).

SYNC. ART. — Mort de Rubens (1640).

1641 35 Naissance du fils de Rembrandt: Titus.

SYNC. POL. — Mort de Sully (1641).

SYNC. ART. — Mort d'Antoine van Dyck et du Dominiquin (1641).

1642 36 Mort de Saskia. La *Ronde de nuit*.

SYNC. POL. — Mort de Richelieu; mort de Marie de Médicis (1642). Mort de Louis XIII et avènement de Louis XIV; ministère de Mazarin; bataille de Rocroy (1643). Mort du pape Urbain VIII et élection d'Innocent X (1644). Défaite de Charles I^{er} par Cromwell (1645). Prise de Dunkerque par le duc d'Enghien (1646). Mort du stathouder Frédéric-Henri de Nassau et avènement de son fils Guillaume II (1647). Mort de Guillaume II et fondation de la république des Pays-Bas (1650). Nomination de Jean de Witt aux fonctions de grand pensionnaire (1651). Fondation par les Hollandais de la colonie du Cap (1651). Bataille de Lens; traité de Westphalie; fin de la guerre de Trente ans; annexion de l'Alsace à la France; traité de Munster (1648). Exécution de Charles I^{er}; gouvernement de Cromwell (1649).

SYNC. ART. ET LITT. — Mort du Guide; mort de Galilée (1642). Mort de Descartes (1650). Naissance de Fénelon (1651).

1652 46 Hendrickje Stoffels devient la maîtresse de Rembrandt.

SYNC. POL. — Protectorat de Cromwell (1653). Traité de paix entre l'Angleterre et la Hollande; abdication de Christine de Suède (1654).

Dates. Age.

1656 50 Rembrandt est déclaré en faillite.

SYNC. POL. — Mort de Ferdinand III (1657). Mort de Cromwell (1658). Paix des Pyrénées; mariage de Louis XIV (1659). Restauration de Charles II en Angleterre (1660).

SYNC. LITT. — Publication des *Provinciales* de Pascal (1656). Mort de l'Albane; mort de Velazquez (1660).

1661 53 Années de misère. Les *Syndics des drapiers*.

SYNC. POL. — Mort de Mazarin, ministère de Colbert (1661). Fondation du château de Versailles (1662). L'Angleterre s'empare de Nieuw Holland, colonie hollandaise de l'Amérique du Nord qui forme aujourd'hui l'État de New-York (1664). Victoire navale des amiraux hollandais Ruyter et Tromp sur les Anglais (1666). Conquête de la Flandre par Louis XIV; paix de Bréda entre les Anglais et les Hollandais (1667).

SYNC. ART. ET LITT. — Fondation de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (1663). Mort de Poussin (1665). Fondation de l'Académie des sciences; mort de Frans Hals; mort de Mansart (1666). Fondation des Gobelins; publication du *Paradis perdu* de Milton (1667).

1668 62 Mort de Titus, fils de Rembrandt.

SYNC. POL. — Traité d'Aix-la-Chapelle; annexion de la Flandre à la France (1668).

1669 63 Mort de Rembrandt.

SYNC. POL. — Mort du pape Clément IX; mort de Henriette de France (1669).



Principaux tableaux de Rembrandt

dans les grands musées (1)

- AMSTERDAM. *La Ronde de nuit, les Syndics des drapiers, Portrait du père de Rembrandt, Portrait d'Élisabeth Bas, Leçon d'anatomie du Dr J. Deyman, Composition mythologique (Narcisse ?), la Fiancée juive, Portrait de la mère de Rembrandt* (Ryksmuseum).
- ANVERS. *Portrait de Saskia* (musée).
- BERLIN. *Samson menaçant son beau-père, la Femme de Tobie avec la chèvre, le Songe de Joseph, Portrait de Rembrandt (deux), Moïse brisant les tables de la Loi, Saskia femme de Rembrandt, l'Enlèvement de Proserpine, Jacob luttant avec l'Ange, Portrait d'un rabbin, Portrait d'Hendrickje Stoffels, Jeune Femme en costume guerrier, le Changeur, Suzanne et les Vieillards, la Vision de Daniel, Joseph accusé par la femme de Putiphar en présence de son mari, Étude de vieillard* (Musée Royal de peinture).
- BRUNSWICK. *Portrait d'un inconnu, Portrait de femme, un Philosophe, Noli me tangere, Effet d'orage, Portrait d'homme avec une armure, Portrait de famille* (Musée Grand-ducal).
- BRUXELLES. *Portrait d'homme, Portrait d'une vieille femme* (Musée Royal).
- CASSEL. *Portrait de Rembrandt, Portrait d'un vieillard, Étude d'un vieillard chauve, Étude de vieillard, Portrait présumé du calligraphe Copenol, Portrait du poète Jan Herman Krul, Portrait de Saskia, Portrait de Rembrandt coiffé d'un casque, Portrait de jeune femme, Portrait d'un inconnu, la Sainte Famille, Effet d'hiver, la Ruine, Portrait de Fr. Bruynningh, Portrait de Rembrandt, l'Homme à l'armure, Portrait d'un géomètre, Portrait d'un vieillard (deux), la Bénédiction de Jacob* (Galerie Royale de tableaux).
- COPENHAGUE. *Le Christ à Emmaüs, Portrait d'un jeune homme, Portrait d'une jeune femme* (Musée Royal).
- DRESDE. *Portrait de Saskia, Portrait de Willem Barchgraeff, l'Enlèvement de Ganymède, Rembrandt et Saskia, le Mariage de Samson, le Butor, Portrait de Saskia tenant une fleur à la main, le Sacrifice de Manué, la Peseuse d'or, Portrait d'un jeune homme en costume militaire, la Mise au tombeau, Portraits d'un vieillard (quatre), Portrait de Rembrandt dessinant* (Galerie Royale de tableaux).
- DUBLIN. *Portrait d'un vieillard, Repos pendant la fuite en Égypte, Portrait d'un jeune homme, Descente de croix* (National Gallery of Ireland).
- ÉDIMBOURG. *Jeune Femme au lit* (National Gallery).
- FLORENCE. *Portrait de Rembrandt [deux]* (Galerie Royale des Uffizi).
— *Portrait d'un vieillard, Portrait de Rembrandt en costume militaire* (Palais Pitti).

(1) Nous ne citons dans cette liste que les tableaux des grands musées. Il ne nous a pas semblé que cet essai comportât un catalogue complet de l'œuvre de Rembrandt. Beaucoup de chefs-d'œuvre se trouvent dans des collections que nous n'indiquons pas.

- LA HAYE. *Portrait de la mère de Rembrandt, Portrait de Rembrandt, la Présentation au Temple, la Leçon d'anatomie du Dr Nicolas P. Tulp, Portrait de Rembrandt en costume militaire, Portrait d'une jeune femme, Suzanne au bain, Tête d'étude, David jouant de la harpe devant Saül* (Musée du Maurilshuis).
- LONDRES. *Le Christ descendu de la croix, la Femme adultère, l'Adoration des Bergers, la Baigneuse, Portrait d'un capucin, Portrait d'un rabbin, Portrait de Rembrandt âgé, Portrait de femme, Portrait d'un vieillard, Portrait de Rembrandt* (National Gallery). — *Portrait du bourgmestre Jan Pellicorn et de son fils, Portrait de Suzanna van Collen et de sa fille, le Bon Samaritain, les Travaillleurs de la Vigne, Étude d'un jeune nègre, Portrait de Rembrandt en cuirasse, Portrait d'un vieillard, Paysage montagnoux, Portrait d'un jeune enfant* (Musée Wallace).
- MADRID. *Cléopâtre à sa toilette* (Musée du Prado).
- MILAN. *Portrait de femme* (Musée Brera).
- MUNICH. *La Sainte Famille, Portrait d'un vieillard en costume oriental, la Déposition de la croix, Élévation de la croix, l'Ascension, la Résurrection, la Mise au tombeau, l'Adoration des Bergers, le Sacrifice d'Abraham, Portrait de Rembrandt* (Pinacothèque).
- NEW-YORK. *Portrait d'une vieille dame, Portrait d'un vieillard, le Moulin, Portrait d'homme, l'Adoration des Bergers* (Metropolitan Museum of art).
- PARIS. *L'Ange Raphaël quittant Tobie, le Bon Samaritain, Saint Matthieu, le Repas d'Emmaüs, le Philosophe en méditation, le Ménage du menuisier, Vénus et l'Amour, Portrait de Rembrandt (quatre), Portrait d'un vieillard, Portrait d'un jeune homme, Portrait d'homme, Portrait de femme (Hendrickje Stoffels). — Bœuf écorché suspendu à l'échalas, Bethsabée, Baigneuse, Portrait d'homme* (Musée du Louvre).
- ROTTERDAM. *La Concorde du pays, Portrait du père de Rembrandt* (Musée Boymans).
- SAINT-PÉTERSBOURG. *Abraham recevant les trois anges, le Sacrifice d'Abraham, les Fils de Jacob montrant à leur père la tunique ensanglantée de Joseph, la Femme de Putiphar accusant Joseph devant son mari, la Disgrâce d'Aman, la Sainte Famille, le Retour de l'Enfant prodigue, la Parole du Maître de la vigne, le Reniement de saint Pierre, la Descente de croix, l'Incrédulité de saint Thomas, Danaë, Portrait d'une vieille femme (trois), Portrait de la mère de Rembrandt, Portrait dit de Coppenol, Pallas, Étude d'un vieux juif, Portrait d'homme, la Fiancée juive, Portrait d'un Oriental, Portrait du père de Rembrandt en costume militaire, Portrait d'un vieillard, Portrait d'une jeune femme, Portraits d'homme (deux), la Prophétesse Anne enseignant à lire à son fils Samuel, Portrait d'une vieille dame, Portrait d'un vieillard, Portrait d'un jeune homme, la Balayeuse, Portrait du poète Jeremias de Decker, Portrait d'un jeune homme, Portrait d'une vieille dame, la Réconciliation d'Esau et de Jacob* (Musée impérial de l'Ermitage).

STOCKHOLM. *Repas de nuit de Claudius Civilis, Saint Anastase, Portrait d'un vieillard, Portrait d'une femme âgée, Portrait de Saskia, la Jeune Servante, Portrait d'un vieillard, Étude de vieillard, Portrait de jeune fille* (Musée Royal de peinture).

VIENNE. *Portrait d'homme, Portrait de femme, la Mère de Rembrandt, Portrait de Rembrandt (deux), Jeune Homme chantant, l'Apôtre saint Paul* (Musée impérial de peinture).

Dessins

(Principales collections)

ALLEMAGNE. *Aix-la-Chapelle*, cabinet du Dr Sträter. — *Berlin*, cabinet du Musée Royal, cabinet de A. von Beckerath. — *Dresde*, cabinet du Musée Royal, cabinet du prince Georges de Saxe. — *Francfort-sur-le-Mein*, au Stædels Institut. — *Hambourg*, à la Kunst-Halle. — *Munich*, cabinet royal des Dessins et des Estampes.

ANGLETERRE. *Chatsworth*, cabinet du duc de Devonshire. — *Londres*, British Museum, cabinet de W. Mitchell, cabinet de Fr. Seymour-Haden, cabinet de George Salting, cabinet du comte Warwick.

AUTRICHE-HONGRIE. *Budapest*, galerie Esterhazy. — *Vienne*, collection de l'Albertine.

FRANCE. *Paris*, collection du Louvre, collections de Léon Bonnat, de Louis Galichon, de Paul Mathey.

HOLLANDE. *Amsterdam*, au Ryksmuseum, au musée Fodor. — *Harlem*, au musée Teyler. — *Rotterdam*, au musée Boymans.

RUSSIE. *Saint-Pétersbourg*, à l'Ermitage impérial.

SUÈDE. *Stockholm*, cabinet du Musée Royal.

Eaux-fortes

(Principales collections)

Aix-la-Chapelle, cabinet du Dr Sträter.

Amsterdam, au Ryksmuseum.

Berlin, au Musée royal.

Francfort-sur-le-Mein, au Stædels Institut.

Londres, au British Museum, collection Holford.

Paris, collection du Louvre, collections d'Edmond de Rothschild, Dutuit.

Saint-Pétersbourg, collection du sénateur D. Rovinski.

Vienne, collection Artaria.

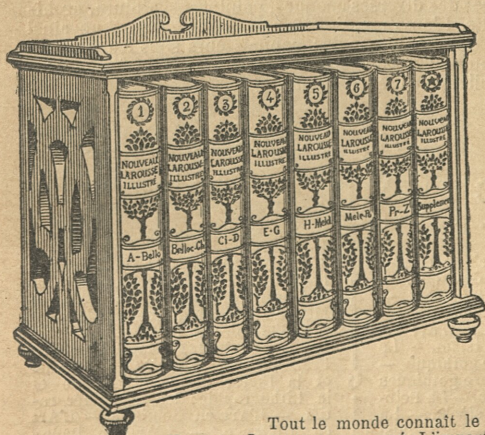


LIBRAIRIE LAROUSSE, 17, RUE MONTPARNASSE, PARIS

*Un ouvrage indispensable
à tout le monde.*

NOUVEAU LAROUSSE ILLUSTRÉ

LE PLUS RÉCENT, LE PLUS COMPLET, LE PLUS REMARQUABLE-
MENT ILLUSTRÉ DES GRANDS DICTIONNAIRES ENCYCLOPÉDIQUES
PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE CLAUDE AUGÉ



Sept volumes
et un supplément
(format 32 × 26)

7 600 pages

237 000 articles

49 000 gravures

504 cartes en noir
et en couleurs

89 planches
en couleurs

Tout le monde connaît le prodigieux succès du NOUVEAU LAROUSSE ILLUSTRÉ. L'impartialité de sa rédaction, l'abondance et la valeur de sa documentation, la richesse et la beauté de son illustration en font une œuvre hors de pair, de beaucoup supérieure à toutes les publications analogues françaises et étrangères. De très grandes facilités de paiement mettent à la portée de tous ce magnifique dictionnaire encyclopédique, véritable trésor du foyer. (*Fascicule spécimen de 16 pages gratuits sur demande.*)

Prix des sept volumes, brochés	210 francs.
— reliés demi-ch., fers spéciaux	250 francs.
Prix du Supplément, broché	20 francs.
— relié demi-chagrin, fers spéciaux	25 francs.
Casier-Bibliothèque en noyer ciré ou acajou ciré	30 francs.

Payement : 10 fr. par mois (au comptant, 10 0/0).

LIBRAIRIE LAROUSSE, 17, RUE MONTPARNASSE, PARIS

*Le plus suggestif ouvrage d'ensemble
sur l'art du monde entier*

LE MUSÉE D'ART

(Collection in-4° Larousse)

Ce magnifique ouvrage, qui n'a pas d'analogue en France, présente, en deux splendides volumes (format 32 × 26), un tableau d'ensemble complet et exceptionnellement suggestif de l'évolution de l'art dans tous les pays depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Les différents chapitres ont été rédigés par une pléiade de critiques d'art et de spécialistes compétents, et on est parvenu, grâce aux procédés modernes de gravure photographique, à montrer avec tout leur relief et toute leur beauté les œuvres caractéristiques des diverses époques, peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs. L'ouvrage, justifiant son titre, constitue ainsi un véritable musée, commenté par des connaisseurs sous les yeux du lecteur, et chacun pourra posséder à peu de frais, sous la forme pratique du livre, une collection incomparable.

Premier volume

(des Origines au XIX^e siècle)

L'Art égyptien, phénicien, etc. — L'Art grec. — L'Art étrusque. — L'Art romain. — L'Art gaulois. — L'Art chrétien primitif. — L'Art mérovingien et carolingien. — L'Art byzantin. — Les Arts de l'Islam. — Le Style roman. — Le Style gothique. — La Sculpture et la peinture gothiques en France, en Allemagne. — La Peinture flamande du xv^e siècle. — La Renaissance italienne. — La Renaissance en France, dans les Flandres, en Allemagne, en Espagne. — L'École flamande du xvii^e siècle. — L'Art italien, l'art espagnol, l'art français du xvii^e siècle. — L'Art du xviii^e siècle en France, Allemagne, Russie, etc. — Les Arts d'extrême Orient.

900 reproductions
photographiques
50 planches hors texte.

Broché, 22 fr. — Relié, 27 francs.

Deuxième volume

(Dix-neuvième siècle)

L'Art en France : l'Architecture ; la Sculpture ; la Peinture (David et son école, Ingres et son école, le Mouvement romantique dans la peinture d'histoire de 1812 à 1860, l'École paysagiste de 1830, la Peinture en France de 1830 à 1900) ; la Médaille et la Pierre fine ; la Gravure et la Lithographie ; les Arts décoratifs. — L'Art en Belgique. — L'Art en Hollande. — L'Art en Danemark. — L'Art en Suède et en Finlande. — L'Art en Norvège. — L'Art en Russie. — L'Art en Angleterre. — L'Art aux États-Unis. — L'Art en Allemagne. — L'Art en Autriche-Hongrie. — L'Art en Suisse. — L'Art en Italie. — L'Art en Espagne.

1 000 reproductions
photographiques
58 planches hors texte.

Broché, 28 fr. — Relié, 34 francs.

Envoi franco contre mandat-poste. — En vente chez tous les libraires.

LIBRAIRIE LAROUSSE

EXTRAIT DU
CATALOGUE

13-17, rue Mont-
parnasse, PARIS.

Dictionnaires Larousse

Les *Dictionnaires Larousse* ont eu, par leur documentation claire et pratique, toujours soucieuse des exigences de l'actualité, le rare privilège de légitimer la faveur de plus en plus grande dont ils jouissent si heureusement en France et à l'étranger. Sans doute, la cause de cette vogue réside notamment dans l'adaptation rationnelle et méthodique du vocabulaire aux formes et aux exigences variées de la vie, qu'il s'agisse de l'intellectuel ou simplement de l'homme de métier. Une autre raison de ce succès est la multiplicité des formats grâce auxquels les éditeurs ont pu se mettre à la portée de toutes les bourses et satisfaire à tous les besoins.

DICIONNAIRE ILLUSTRÉ DE LA LANGUE

FRANÇAISE. Édition extraite du *Larousse Élémentaire illustré*, publié sous la direction de Claude et Paul AUGÉ. Ce petit dictionnaire de la langue française, allégé de la partie historique et géographique des autres dictionnaires manuels Larousse, convient particulièrement aux écoles, aux familles et aux étrangers. Un vol. de 956 pages (format 10,5×16,5) 1900 gravures, 37 tableaux encyclopédiques. Cartonné..... 3 francs

Relié toile..... 3 fr. 75

(Cet ouvrage est majoré temporairement de 20 %)

LAROUSSE ÉLÉMENTAIRE ILLUSTRÉ. Édition refondue et augmentée sous la direction de Claude et Paul AUGÉ. Un vol. de 1 275 pages (format 10,5 × 16,5), 2 500 grav., 37 tableaux encyclopédiques dont 2 en couleurs, 24 cartes, 600 portraits. Cartonné, 4 fr.; relié toile, titre or... 5 francs

(Cet ouvrage est majoré temporairement de 20 %).

LAROUSSE CLASSIQUE ILLUSTRÉ, par Claude AUGÉ.

Dictionnaire manuel à l'usage des écoles, plus complet qu'aucun autre dictionnaire de même prix. Beau volume de 1 100 pages (format 13,5 × 20), 4150 gravures, 70 tableaux encyclopédiques dont 2 en couleurs et 114 cartes dont 7 en couleurs. Cartonné..... 6 francs

Relié toile (reliure originale de GIRALDON)..... 7 fr. 50

(0 fr. 75 en sus pour frais d'envoi à l'étranger.)

(Cet ouvrage est majoré temporairement de 20 %).

Les prix des différents ouvrages et publications qui figurent à ce catalogue ne constituent aucun engagement. Des modifications sont toujours possibles en raison des hausses continuelles que subit l'industrie du livre.

LIBRAIRIE LAROUSSE

PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ. Publié sous la direction de Claude AUGÉ. Le plus complet et le plus intéressant de tous les dictionnaires manuels. Beau volume de 1664 pages (format 13,5 × 20), 5800 gravures, 130 tableaux encyclopédiques dont 4 en couleurs, et 120 cartes dont 7 en couleurs. Relié toile (reliure originale de GRASSET), en trois tons. 8 francs

(1 fr. en sus pour frais d'envoi dans les localités non desservies par le chemin de fer et à l'étranger.)

(Cet ouvrage est majoré temporairement de 20 %).

LAROUSSE DE POCHE, par Claude et Paul AUGÉ. Le seul dictionnaire de poche vraiment pratique et complet. Plus de 85 000 mots, avec un traité de grammaire et de littérature française. Joli volume de 1292 pages sur papier extra-mince (10,5 × 16,5), épaiss. 2 cent., poids 315 gr. Rel. t. 8 francs

(Cet ouvrage est majoré temporairement de 20 %).

LE LAROUSSE POUR TOUS, dictionnaire encyclopédique en *deux volumes*, publié sous la direction de Claude AUGÉ. Une encyclopédie complète à la portée de tous : tous les mots de la langue, toutes les connaissances humaines, sous la forme la plus pratique et la moins coûteuse. 1950 pages (format 21 × 30,5), 17 325 gravures, 216 cartes en noir et en couleurs, 35 planches en couleurs. Broché..... 52 francs
Relié demi-chagrin (reliure originale de G. AURIOL). 70 francs

(Facilités de paiement — Prospectus spécimen sur demande.)

NOUVEAU LAROUSSE ILLUSTRÉ en *huit volumes*, publié sous la direction de Claude AUGÉ. Le plus récent, le plus remarquablement documenté et le plus magnifiquement illustré des grands dictionnaires encyclopédiques, rédigé par plus de 400 collaborateurs d'élite : le plus grand succès de la librairie française. 7600 pages (format 32 × 26), 237 000 articles, 49 000 gravures, 504 cartes en noir et en couleurs, 89 planches en couleurs. Broché..... 320 francs
Relié demi-chagrin (reliure originale de GRASSET). 400 francs

(Facilités de paiement — Prospectus spécimen sur demande.)

GRAND DICTIONNAIRE LAROUSSE en *dix-sept volumes*. Le plus vaste répertoire encyclopédique du monde entier. 24 500 pages (format 32 × 26), 2 864 gravures. Broché, 650 fr. ; — Relié demi-chagrin..... 800 francs

(Facilités de paiement — Prospectus spécimen sur demande.)

Bibliothèque Larousse

encyclopédique et illustrée

Directeur : GEORGES MOREAU

LA *Bibliothèque Larousse*, collection véritablement encyclopédique, assemble dans un but de culture française intégrale les ouvrages les plus divers répartis en neuf sections : *Littérature* — *Beaux-Arts* — *Sciences* — *Histoire et Géographie* — *Médecine et hygiène* — *Vie sociale et droit usuel* — *Agriculture* — *Connaissances pratiques* — *Sports*. Chaque section renferme en son cadre les connaissances qu'il fallait autrefois rechercher péniblement dans les ouvrages spéciaux, généralement coûteux et, souvent, d'une lecture aride. Cette collection se distingue en outre par une illustration documentaire abondante, par une présentation artistique où se manifeste le goût français, et par son prix des plus modiques.

Les ouvrages de cette collection sont majorés temporairement de 30 % pour les Sections I et II de la Série « Littérature » et de 20 % pour toutes les autres sections. Ils sont envoyés franco contre mandat-poste (pour l'étranger, ajouter 20 centimes par volume).

LITTÉRATURE

I — Les chefs-d'œuvre des grands écrivains

RABELAIS : GARGANTUA ET PANTAGRUEL. Avec biographie et notes, par H. CLOUZOT. *Trois vol.* illustrés de 12 grav. hors texte. Chaque vol., sous couverture rempliée... 1 fr. 50
Relié toile ivoirine, titre bleu et or, tête bleue... 2 fr. 50
En un seul volume, reliure demi-peau, tête dorée... 8 francs

RONSARD : ŒUVRES CHOISIES. Avec notices et annotations, par GAUTHIER-FERRIÈRES, lauréat de l'Académie française. *Un vol.*, 4 gravures hors texte, sous couv. rempliée... 1 fr. 50

CORNEILLE : THÉÂTRE CHOISI ILLUSTRÉ. Avec biographie et notes, par Henri CLOUARD. *Trois vol.* illustrés de 24 gravures dont 13 hors texte d'après Gravelot (édition de 1764). Chaque vol., couv. rempl., 1 fr. 50; relié toile ivoir. 2 fr. 50
En un seul volume, reliure demi-peau, tête dorée... 6 fr. 50

RACINE : THÉÂTRE COMPLET ILLUSTRÉ. Avec biographie et notes, par Henri CLOUARD, *Trois vol.* illustrés de 32 gravures dont 12 hors texte d'après J. de Sève (édition de 1767). Chaque volume, couv. rempl., 1 fr. 50; toile ivoirine. 2 fr. 50
En deux volumes, reliure demi-peau, tête dorée... 10 francs

MOLIERE : THÉÂTRE COMPLET ILLUSTRÉ. Avec biographie et notes, par Th. COMTE, agrégé de l'Université. *Sept vol.* illustrés de 63 grav. dont 36 hors texte d'après Boucher (édition de 1734). Chaque vol., broché, 1 fr. ; relié toile souple. 1 fr. 30
En *deux volumes*, reliure demi-peau, tête dorée. 14 fr. 50

LA FONTAINE : FABLES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par M. MOREL, agrégé de l'Université. *Deux vol.* illustrés de 24 gravures d'après Oudry (édition de 1755) et 4 hors texte. Chaque vol., br., 1 fr. ; relié toile souple. 1 fr. 30

BOILEAU : ŒUVRES POÉTIQUES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par L. COQUELIN. 8 gravures d'après Cochin (édition de 1747). Broché, 1 fr. ; relié toile souple. 1 fr. 30

LA BRUYÈRE : LES CARACTÈRES. Avec biographie et notes, par René PICHON, agrégé de l'Univ. *Deux vol.* 8 gravures hors texte. Chaque vol., broché, 1 fr. ; relié toile souple. 1 fr. 30

LA ROCHEFOUCAULD : MAXIMES. Avec biographie et notes, par M. ROUSTAN, agrégé de l'Univ. 4 gravures hors texte, couv. rempliée, 1 fr. 50 ; relié toile ivoirine. 2 fr. 50
En reliure demi-peau, tête dorée. 4 francs

BOSSUET : ŒUVRES CHOISIES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par Henri CLOUARD. *Deux volumes*, 18 gravures. Chaque volume, broché, 1 franc ; relié toile souple. 1 fr. 30

M^{ME} DE LA FAYETTE : LA PRINCESSE DE CLÈVES. Avec biographie et notes, par L. COQUELIN. 9 gravures dont 2 hors texte. Broché, 1 franc ; relié toile souple. 1 fr. 30

M^{ME} DE SÉVIGNÉ : LETTRES CHOISIES ILLUSTRÉES, suivies d'un choix de lettres de femmes célèbres du XVII^e siècle. Avec biographie et notes, par Marguerite CLÉMENT, agrégée de l'Université. — *Deux vol.*, 8 gravures hors texte. — Chaque vol., sous couv. rempliée, 1 fr. 50 ; relié toile ivoirine. 2 fr. 50

REGNARD : THÉÂTRE CHOISI ILLUSTRÉ. Avec biographie et notes, par Georges ROTH, agrégé de l'Univ. — *Deux vol.*, 8 grav. Chaque vol., couv. rempliée, 1 fr. 50 ; rel. t. ivoir. 2 fr. 50
En *un seul volume*, reliure demi-peau, tête dorée. 6 francs

SAINT-SIMON : MÉMOIRES (extraits suivis). Avec biographie et notes, par Aug. DUPOUY, agrégé de l'Univ. *Quatre vol.*, 17 hors-texte. Chaque vol., br., 1 fr. ; relié toile souple. 1 fr. 30

ABBÉ PRÉVOST : MANON LESCAUT. Avec biographie et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES. 11 grav. Br. 1 franc
Rel. toile souple, 1 fr. 30 ; en reliure d.-peau, tête dorée. 3 fr. 50

J.-J. ROUSSEAU : LES CONFESSIONS (extraits suivis). Avec biographie et notes, par H. LEGRAND, agrégé de l'Univ. 6 gr. d'après Le Barbier (1774). Br., 1 fr.; rel. t. souple. 1 fr. 30

J.-J. ROUSSEAU : ÉMILE (extraits suivis). Avec notices et annotations, par H. LEGRAND. 4 gravures hors texte. Sous couverture rempliée, 1 fr. 50; relié toile ivoirine. . . . 2 fr. 50

VOLTAIRE : ROMANS. Avec biographie et notes, par H. LEGRAND. *Deux vol.* 6 gr. Chaque vol., br., 1 fr.; rel. t. s. 1 fr. 30
En *un seul volume*, reliure demi-peau, tête dorée. . . . 5 francs

VOLTAIRE : THÉÂTRE CHOISI ILLUSTRÉ. Avec notes et notices, par H. LEGRAND. 4 grav. hors texte d'après Moreau le Jeune (édition de 1784). Br., 1 fr.; relié toile souple. 1 fr. 30

VOLTAIRE : ŒUVRE POÉTIQUE. Avec notes, par H. LEGRAND. 4 grav., couv. rempliée, 1 fr. 50; rel. toile ivoirine. 2 fr. 50

VOLTAIRE : HISTOIRE DE CHARLES XII. Avec notes et notices par H. LEGRAND. 1 grav. hors texte et 1 carte en couleurs, couv. rempliée, 1 fr. 50; relié toile ivoirine. 2 fr. 50

DIDEROT : ŒUVRES CHOISIES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par Aug. DUPOUY. *Trois vol.* 12 gravures. Chaque vol. sous couverture rempliée, 1 fr. 50; rel. t. ivoirine. 2 fr. 50
En *un seul volume*, reliure demi-peau, tête dorée. . . 8 francs

MONTESQUIEU : LETTRES PERSANES. Avec biographie et notes par Ch. GAUDIER, agrégé de l'Université. *Un volume*, 4 gravures hors texte, sous couverture rempliée. . . . 1 fr. 50

BEAUMARCHAIS : THÉÂTRE CHOISI ILLUSTRÉ. Avec biographie et notes, par M. ROUSTAN, agrégé de l'Université. *Deux vol.*, 8 grav. Chaque vol., br., 1 fr.; rel. t. souple. 1 fr. 30

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE : PAUL ET VIRGINIE. Avec biographie et notes, par Aug. DUPOUY, agrégé de l'Université. 4 grav. hors texte. Couverture rempliée. 1 fr. 50
Relié toile ivoirine. 2 fr. 50

BENJAMIN CONSTANT. ADOLPHE ET ŒUVRES CHOISIES. Avec biographie et notes par M. ALLEM. 2 hors-texte. Couv. rempliée, 1 fr. 50; rel. t. ivoirine, 2 fr. 50; rel. demi-peau. 4 francs

CHATEAUBRIAND : ŒUVRES CHOISIES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par DUPOUY. *Trois vol.* 18 gravures. Chaque volume, couv. rempl., 1 fr. 50; relié toile ivoir. 2 fr. 50
En *un seul volume*, reliure demi-peau, tête dorée. . . 6 fr. 50

STENDHAL : LA CHARTREUSE DE PARME. Avec biographie et notes, par DUPOUY. *Deux volumes*, 4 gravures hors texte. Chaque volume, couv. rempl., 1 fr. 50; relié toile ivoir. 2 fr. 50.

STENDHAL : LE ROUGE ET LE NOIR. Avec introduction et notes, par C. STRYIENSKI. *Deux volumes*, 4 gravures hors texte. Chaque volume, couv. rempl., 1 fr. 50; rel. t. ivoir. 2 fr. 50.

STENDHAL : CHRONIQUES ITALIENNES. Avec notices et annotations, par DUPOUY. 4 grav. hors texte. Couverture rempliée, 1 fr. 50; rel. t. ivoirine, 2 fr. 50; rel. demi-peau. 4 francs.

BALZAC : ŒUVRES CHOISIES ILLUSTRÉES. *Huit volumes* illustrés de 7 gravures et 2 autographes. Chaque volume, broché, 1 franc; relié toile souple..... 1 fr. 30.

LA RABOUILLEUSE. *Un volume*. 1 gravure hors texte. Sous couverture rempliée..... 1 fr. 50.

GÉRARD DE NERVAL : ŒUVRES CHOISIES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES. 4 grav. Couverture rempliée, 1 fr. 50; relié toile ivoirine.... 2 fr. 50.

MURGER : SCÈNES DE LA VIE DE BOHÈME. Avec notice biographique. 4 grav. hors texte. Couv. rempliée. 1 fr. 50. Rel. toile ivoirine, 2 fr. 50; rel. demi-peau, tête dorée. 4 francs.

MUSSET : ŒUVRES COMPLÈTES ILLUSTRÉES. *Huit vol.*, 7 grav. et 2 autogr. Chaque vol., br., 1 fr.; rel. t. souple. 1 fr. 30.

VIGNY : ŒUVRES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES. *Sept volumes*, 27 grav. hors texte. Chaque vol., couv. rempliée, 1 fr. 50; rel. toile ivoirine. 2 fr. 50.

VICTOR HUGO : ŒUVRES CHOISIES ILLUSTRÉES. Avec biographie et notices, par LÉOPOLD-LACOUR, agrégé de l'Université, et préface de G. SIMON. *Deux vol.*, 60 grav. (*Poésie*, 1 vol.; *Prose*, 1 vol.). Chaque volume, couverture rempliée. 5 francs. Relié toile ivoirine, 6 fr.; relié demi-peau, tête dorée. 8 francs.

- II — Anthologies.

ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES. Avec biographies et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES. *Deux vol.* (*Poésie*, 1 vol.; *Prose*, 1 vol.). 36 grav. dont 8 hors texte, 18 autogr. Chaque vol., couv. rempliée 1 fr. 50. Relié toile ivoirine, titre bleu et or, tête bleue..... 2 fr. 50.

ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS DU XVII^e SIÈCLE.

Avec biographies et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES.
Deux volumes (Poésie, 1 vol. ; Prose, 1 vol.). 45 portraits
dont 8 hors texte, 51 autographes. Chaque volume, bro-
ché, 1 franc ; relié toile souple..... 1 fr. 30
En un seul volume, reliure demi-peau, tête dorée.... 5 francs

ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE.

Avec biographies et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES.
Deux volumes (Poésie, 1 vol. ; Prose, 1 vol.). 61 por-
traits, dont 8 hors texte, 56 autographes. Chaque volume,
sous couverture rempliée, 1 fr. 50 ; relié toile ivoirine. 2 fr. 50

ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE.

Avec biographie et notes, par GAUTHIER-FERRIÈRES.
Quatre volumes (Poésie, 2 vol. ; Prose, 2 vol.). 89 portraits,
dont 16 hors texte, 83 autographes. Chaque volume, couver-
ture rempliée, 1 fr. 50 ; toile ivoirine..... 2 fr. 50

ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS CONTEMPORAINS

(POÉSIE). Avec notices, par GAUTHIER-FERRIÈRES. 4 por-
traits hors texte et 36 autographes. Sous couverture rem-
plée, 1 fr. 50 ; relié toile ivoirine..... 2 fr. 50

Sous presse : ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS CONTEMPORAINS (PROSE).

ANTHOLOGIE DES ÉCRIVAINS SUÉDOIS CONTEMPORAINS, par

T. HAMMAR. 4 gravures hors texte. Broché.... 1 franc
Relié toile souple..... 1 fr. 30

TOURGUENEV : EAUX PRINTANIÈRES. Avec biographie et
notice par Michel DELINES. *Un vol.*, une gravure hors texte.

Sous couverture rempliée..... 1 fr. 50

GOGOL : L'INSPECTEUR. Avec biographie et notice. Traduc-
tion nouvelle par Ern. COMBES. *Un volume*, une gravure
hors texte. Sous couverture rempliée..... 1 fr. 50

SHAKESPEARE : ŒUVRES CHOISIES. Avec biographie et
notices, par G. ROTH, agrégé de l'université. Traduction
nouvelle de G. ROTH. *Trois volumes* illustrés de 11 gravures
hors texte. Chaque volume sous couverture rempliée. 1 fr. 50

III — Histoire des littératures.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU XIX^e SIÈCLE, par

Ch. LE GOFFIC. Tableau d'ensemble absolument unique de
la littérature française contemporaine : tous les genres, tous les
écrivains. 76 grav. Br., 1 fr. 75 ; relié toile souple... 2 fr. 25

LITTÉRATURE ALLEMANDE, par W. THOMAS, agrégé de l'Univ. 57 grav. Br., 1 fr. 20; relié toile souple. 1 fr. 50

LITTÉRATURE ANGLAISE, par W. THOMAS, agrégé de l'Université. 56 grav. Br., 1 fr. 20; rel. toile souple. 1 fr. 50

LITTÉRATURE ITALIENNE, par G.-M. GATTI. 23 grav. Broché, 1 franc; relié toile souple..... 1 fr. 30

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE RUSSE, par L. LEGER, membre de l'Institut. 26 grav., 5 autographes. Broché, 0 fr. 75; relié toile souple..... 1 fr. 05

IV — Monographies.

MONTAIGNE, par L. COQUELIN. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 6 grav. Br., 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05

MUSSET, par GAUTHIER-FERRIÈRES. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 4 grav. Br., 0 fr. 75; rel. t. souple. 1 fr. 05

VIGNY, par Aug. DUPOUY. Sa vie et son œuvre. 4 gravures. Broché, 1 fr., relié toile souple..... 1 fr. 30

DAUDET, par P. et V. MARGUERITTE, etc. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 8 gr. Br., 0 fr. 75; rel. t.. 1 fr. 05

GËTHER, par Ch. SIMOND. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 4 gravures. Broché, 0 fr. 75; relié toile souple.. 1 fr. 05

SCHILLER, par Ch. SIMOND. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 4 grav. Br., 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05

HEINE, par A. TOPIN. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 4 gravures. Broché, 1 franc; relié toile souple.. 1 fr. 30

TOLSTOÏ, par OSSIP-LOURIÉ. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 4 grav. Br., 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05

IBSÉN, par OSSIP-LOURIÉ. Sa vie et son œuvre (avec extraits). 4 grav. Br., 0 fr. 75; relié toile souple.. 1 fr. 05

BEAUX-ARTS

ANTHOLOGIE D'ART FRANÇAIS : XIX^e SIÈCLE (PEINTURE), par Ch. SAUNIER. Deux vol. contenant 240 reprodu. fotogr. en pleine page. Chaque vol., br., 2 fr. 50; relié toile. 3 fr. 50

ANTHOLOGIE D'ART FRANÇAIS : XX^e SIÈCLE (PEINTURE), par Ch. SAUNIER. 128 reproductions photographiques en pleine page. Broché, 3 fr. 50; relié toile souple.. 4 fr. 50

- REMBRANDT, par A. BRÉAL. 24 grav. h. texte. Br. 1 fr. 20
Relié toile souple. 1 fr. 50
L'ART A L'ÉCOLE, par Ch.-M. COUYBA et les membres du
Comité de la Société française de l'Art à l'Ecole. 70 gravures.
Broché, 1 fr. 20; relié toile souple. 1 fr. 50

HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE

- HISTOIRE DE RUSSIE, par L. LEGER. 12 grav., 2 cartes.
Broché, 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05
GÉOGRAPHIE RAPIDE DE L'EUROPE, par Onésime RECLUS.
16 gravures, 1 carte. Br., 1 fr. 20; rel. toile souple. 1 fr. 50
GÉOGRAPHIE RAPIDE DE LA FRANCE, par Onésime RECLUS.
18 gravures. Broché, 1 fr. 20; relié toile souple. . 1 fr. 50

SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES

- QU'EST-CE QUE LA SCIENCE? par F. LE DANTEC,
chargé de cours à la Sorbonne. 88 grav. Broché. 1 fr. 20
Relié toile souple. 1 fr. 50
L'ÉVOLUTION DE L'ASTRONOMIE AU XIX^e SIÈCLE,
par P. BUSCO. Pages choisies des grands astronomes. 63 gr.
dont 16 hors texte. Br., 1 fr. 50; rel. toile souple. 1 fr. 90
L'ÉVOLUTION DE LA PHYSIQUE AU XIX^e SIÈCLE.
par M. COSMOVICI. Pages choisies des grands physiciens.
8 portraits hors texte. Br., 1 fr. 50; relié t. souple. 1 fr. 90
L'ÉVOLUTION DE LA CHIMIE AU XIX^e SIÈCLE, par
Marcel OSWALD. Pages choisies des grands chimistes. 16 por-
traits hors texte. Broché, 1 fr. 50; relié toile souple. 1 fr. 90
LE RADIUM, sa genèse, ses propriétés et ses emplois, par
André LANCEN. 39 grav. et 1 pl. hors texte. Br. 1 fr. 50
Relié toile souple. 1 fr. 90
LA PHOTOGRAPHIE DES COULEURS, par COUSTET. 22 gr.
Broché, 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05
L'ÉLECTRICITÉ A LA MAISON, par H. de GRAFFIGNY.
100 gravures. Broché, 1 franc; relié toile souple. . 1 fr. 40
LES ALLIAGES MÉTALLIQUES, par HÉMARDINQUER. 9 gr.
Broché, 0 fr. 50; relié toile souple. 0 fr. 75
LA VOIX PROFESSIONNELLE, par le D^r P. BONNIER. 39 grav.
Broché, 2 francs; relié toile souple. 2 fr. 50

VIE SOCIALE ET DROIT USUEL

- L**A VIE ÉCONOMIQUE, par Frédéric PASSY. Broché. 1 fr. 20
Relié toile souple 1 fr. 50
- ENTRE LOCATAIRES ET PROPRIÉTAIRES, par D. MASSÉ.
Broché, 1 fr. 20 ; relié toile souple 1 fr. 50
- LES ASSURANCES, par E. ADAM. Guide pratique. Broché, 0 fr. 75 ; relié toile souple 1 fr. 05
- CE QUE LA LOI PUNIT, par GUYON. Code pénal expliqué. Broché, 0 fr. 90 ; relié toile souple 1 fr. 20
- LES ACCIDENTS DU TRAVAIL, par L. ANDRÉ. Br. 1 fr. 20
Relié toile souple 1 fr. 50
- ASSISTANCE AUX VIEILLARDS, AUX INFIRMES, AUX INCURABLES. Broché, 1 fr. 20 ; relié toile souple... 1 fr. 50
- CODE MUNICIPAL, par Max LEGRAND. Broché. 1 fr. 20
Relié toile souple 1 fr. 50
- DROITS DE TIMBRE ET D'ENREGISTREMENT, par A. LANOË. Broché, 1 fr. 50 ; relié toile souple 1 fr. 90
- POUR FAIRE SOI-MÊME SON TESTAMENT, par Léon PARISOT. Broché, 1 fr. 50 ; relié toile souple 1 fr. 90

MÉDECINE ET HYGIÈNE

- L**'ESTOMAC, hygiène, maladies, traitement, par le Dr M.-A. LEGRAND, 14 grav. Br., 1 fr. 25 ; relié t. 1 fr. 75
- L'**ŒIL, hygiène, maladies, traitement, par le Dr VALUDE, médecin de la clinique des Quinze-Vingts. 54 gravures. Broché, 1 fr. ; relié toile. 1 fr. 30
- L'**OREILLE, hygiène, maladies, traitement, par le Dr M.-A. LEGRAND. 74 gravures. Broché, 1 fr. 20 ; relié toile. 1 fr. 50
- LA** BOUCHE ET LES DENTS, hygiène, maladies, traitement, par le Dr ROSENTHAL. 28 gravures. Broché, 1 franc ; relié toile souple. 1 fr. 30
- LE** NEZ ET LA GORGE, hygiène, maladies, traitement, par le Dr A. NEPVEU. 48 grav. Br. 1 fr. ; relié toile. 1 fr. 30
- LA** PEAU ET LA CHEVELURE, hygiène, maladies, traitement, par le Dr M.-A. LEGRAND. 65 gravures. Broché. 1 fr. 20
Relié toile 1 fr. 50

- LE VISAGE, CORRECTIONS DES DIFFORMITÉS, par le D^r L. LA-
GARDE ; 75 gravures. Broché, 1 fr. 20 ; relié toile. . . 1 fr. 65
- LES NERFS ET LEUR HYGIÈNE, par le D^r GUILLERMIN. Bro-
ché, 0 fr. 75 ; relié toile souple. 1 fr. 05
- LES MALADIES DE POITRINE, par le D^r GALTIER-BOISSIÈRE.
63 gravures. Broché, 1 fr. 35 ; relié toile souple. . . 1 fr. 75
- CHIRURGIE D'URGENCE, par le D^r L. BILLON. 46 gra-
vures. Broché, 1 fr. 35 ; relié toile souple. 1 fr. 75
- ARTHRITISME ET ARTÉRIO-SCLÉROSE, par le D^r LAUMONIER.
Broché, 1 fr. 20 ; relié toile souple. 1 fr. 50
- HERNIES ET VARICES, par L. et J. RAINAL. 55 gravures.
Broché, 0 fr. 90 ; relié toile souple. 1 fr. 20
- PRÉCIS D'ALIMENTATION RATIONNELLE, par le
D^r PASCAULT. Broché, 1 fr. 20 ; relié toile souple. 1 fr. 50
- LA CUISINE HYGIENIQUE, par M^{me} Cl. FAURE, avec
introduction du D^r GUILLERMIN. Br., 1 fr. 50 ; rel. t. 1 fr. 95
- POUR ÉLEVER LES NOURRISSONS, par le D^r GAL-
TIER-BOISSIÈRE. 62 grav. Broché, 0 fr. 90 ; relié t. 1 fr. 20
- POUR PRÉSERVER DES MALADIES VÉNÉRIENNES, par le
D^r GALTIER-BOISSIÈRE. 34 grav. Br., 0 fr. 75 ; rel. t. 1 fr. 05
- LES VACCINS MICROBIENS, par le D^r RENAUD-BADET.
12 gravures. Broché, 1 fr. ; relié toile souple. . . . 1 fr. 30
- PHARMACIE DOMESTIQUE, par P. HUBAULT, phar-
macien diplômé. Broché. 2 fr. 50

AGRICULTURE

- ROUTINE ET PROGRÈS EN AGRICULTURE, par
DUMONT. 92 grav. Broché, 1 fr. 80 ; rel. t. souple. 2 fr. 25
- LE JARDIN DE L'INSTITUTEUR, DE L'OUVRIER ET DE
L'AMATEUR, par P. BERTRAND. Manuel pratique de jardinage.
60 grav. et 9 pl. Broché, 1 fr. 50 ; rel. toile souple. 2 francs
- LE VERGER DE L'INSTITUTEUR, DE L'OUVRIER ET DE
L'AMATEUR, par P. BERTRAND. 193 gravures. Br. . . 1 fr. 20
Relié toile souple. 1 fr. 50
- LE BÉTAIL, par Marcel VACHER. 10 gravures. Br. 0 fr. 75
Relié toile souple. 1 fr. 15
- LE PORC, par Marcel VACHER. 10 gravures. Br. . 0 fr. 75
Relié toile souple. 1 fr. 15

LIBRAIRIE LAROUSSE

- TOUTE LA BASSE-COUR, par H. VOITELLIER. 11 grav.,
24 planches. Broché, 1 fr. 50; relié toile souple. . . 1 fr. 95
AMELIORATIONS DU SOL, par M. ABADIE. 95 grav.
Broché, 0 fr. 90; relié toile souple. 1 fr. 20
DES FOURRAGES VERTS TOUTE L'ANNEE, par
COMPAIN. 44 grav. Br., 0 fr. 90; relié toile souple. 1 fr. 20

CONNAISSANCES PRATIQUES

- DÉFENDS TON ARGENT, par G. SOREPH. 4 gravures.
Broché, 0 fr. 90; relié toile souple. 1 fr. 20
LA CUISINE A BON MARCHÉ, par M^{me} J. SÉVRETTE.
Broché, 1 fr. 25; relié toile souple. 1 fr. 75
LA NOURRITURE DE L'ENFANCE, par le D^r H. LE-
GRAND. Broché, 1 fr. 20; relié toile souple. 1 fr. 50
LE GUIDE MONDAIN, par la comtesse DE MAGALLON,
Broché, 0 fr. 90; relié toile souple. 1 fr. 20
CHAMPIGNONS MORTELS ET DANGEREUX, par
F. GUÉGUEN, professeur agrégé à l'Ecole supérieure de Phar-
macie. 7 planches en couleurs. Relié toile souple. 1 fr. 50
LE PASSE-TEMPS DES MOIS, par DELOSIÈRE. III grav.
Broché, 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05
LA MAISON FLEURIE, par F. FAIDEAU. 61 gravures.
Broché, 0 fr. 90; relié toile souple. 1 fr. 20
POUR VIVRE A LA CAMPAGNE AVEC UN PETIT CAPITAL,
par C. ARNOULD. 71 grav. Br., 1 fr. 50; rel. t. souple. 2 francs
LE DESSIN DE L'ARTISAN ET DE L'OUVRIER, par CHE-
VRIER. Broché, 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05
POUR FORMER UN TIREUR, par VIOLET et VOULQUIN.
Broché, 0 fr. 75; relié toile souple. 1 fr. 05
FRONTIÈRES FRANÇAISES, FORTS, CAMPS RETRANCHÉS,
par G. VOULQUIN. *Trois vol.* illustrés de nombreuses grav. et
cartes. Chaque vol., broché, 1 fr. 20; rel. t. souple. 1 fr. 50

SPORTS

- LE LAWN-TENNIS, LE GOLF, LE CROQUET, LE POLO, par
P. CHAMP, F. DE BELLET, A. DESPRÉS, F. CAZE DE CAUMONT.
50 grav. dont 24 hors texte. Relié toile souple. . . 2 francs

LES SPORTS ATHLÉTIQUES : *Football, Course à pied, Saut, Lancement*, par P. et J. GARCET DE VAURES MONT. 45 gravures. Relié toile souple. 2 francs

LES SPORTS NAUTIQUES : *Aviron, Natation, Water-polo*, par Louis DOYEN, Paul AUGÉ et Georges MOËBS, 41 grav. dont 24 hors texte. Relié toile souple. 2 francs

LA BOXE : *Boxe anglaise et française, Lutte*, par J. MOREAU, CHARLEMONT, LUSCIEZ et DERIAZ. 48 gr. Rel. t. . . 2 francs

L'ESCRIME : *Fleuret, Épée, Sabre*, par KIRCHHOFFER. J. JOSEPH-RENAUD et L. LECUYER. 48 grav. Rel. toile. 1 fr. 30

LA CHASSE A TIR AU CHIEN D'ARRÊT ET LA CHASSE AU GIBIER D'EAU, par GASTINNE-RENETTE, P. BERT, C^{te} J. CLARY, VOULQUIN, etc. 128 gravures. Relié toile souple. . . 2 francs

LE PATINAGE ARTISTIQUE, par Louis MAGNUS. 33 gravures et 19 planches hors texte. Relié toile souple. 2 francs

LES ÉCLAIREURS DE FRANCE ET LE RÔLE SOCIAL DU SCOUTISME FRANÇAIS, par le capitaine ROYET. 28 gravures hors texte. Relié toile souple. 2 francs

JEUX ET CONCOURS DE PLEIN AIR à la campagne, à la mer, à l'école, par le baron GUSTAVE. 60 gravures dont 32 hors texte. Relié toile souple. 2 francs

MÉMENTO LAROUSSE *Vingt ouvrages en un seul.* Englobant sous une forme méthodique tous les matériaux d'une solide instruction, le *Mémento Larousse* fait encore place, à côté de la partie purement intellectuelle, à une foule de notions de la vie usuelle qu'on aurait peine à trouver réunies ailleurs. Il forme ainsi un tout d'une exceptionnelle valeur pratique. Le *Mémento Larousse* est le complément du *Dictionnaire Larousse* : il a sa place marquée à côté de lui dans toutes les bibliothèques, sur toutes les tables de travail. A eux deux, l'un dans l'ordre alphabétique, l'autre dans l'ordre méthodique, ils contiennent toutes les connaissances d'utilité journalière.

Beau volume, 730 pages, (13,5 × 20 cent.), 900 gravures, 82 cartes dont 50 en coul., 90 tableaux synthétiques. Cartonné, 7 fr.; rel. toile (rel. art. de GIRALDON), titre or. 8 francs

(Cet ouvrage est majoré temporairement de 20 %).

Larousse mensuel illustré

Publié sous la direction de Claude Augé

Revue encyclopédique, enregistrant chaque mois dans l'ordre alphabétique, sous une forme documentaire, toutes les manifestations de la vie contemporaine, tient au courant de tout, forme la mise à jour indéfinie du *Nouveau Larousse illustré* et de toutes les encyclopédies. — Paraît le 1^{er} samedi du mois.

LE NUMÉRO de 24 pages gr. in-4° (32 X 26), illustré. 1 fr. 50

ABONNEMENT D'UN AN : France et Colonies. . . . 16 francs

— — — Étranger (Union post.). 18 francs

(Ajouter 2 francs si on désire recevoir les numéros sous tube-carton.)

En vente : TOME I (1907-1910). Magnifique volume de 842 pages, 2 812 grav., 103 cartes. — TOME II (1911-1913). Magnifique vol. de 930 pages, 2 340 grav., 82 cartes, 6 planches en couleurs.

Chaque volume, broché, 33 fr. ; relié demi-chagrin. . . 43 francs

TOME III (1914-1916). Magnifique vol. de 1 000 pages, 2 560 grav., 122 cartes et plans. Br. 35 francs ; rel. demi-chagr. 45 francs

(Facilités de paiement — Prospectus sur demande.)

Larousse médical illustré

Publié sous la direction du Dr Galtier-Boissière

Encyclopédie médicale à l'usage des familles, donnant sous la forme la plus pratique tout ce qu'il est utile de savoir sur nos organes et leurs fonctions, les différentes maladies et leur traitement, l'hygiène, etc. Magnifique volume in-4° de 1 300 pages (format 20 X 27), 2 462 gravures dont un grand nombre de photographies d'après nature, 36 pl. en coul. Broché. 48 francs
Relié demi-chagrin (rel. originale de G. AURIOL). . . 60 francs

LAROUSSE MÉDICAL ILLUSTRÉ DE GUERRE.

Publié sous la direction du Dr GALTIER-BOISSIÈRE. Blessures et maladies de guerre. Rééducation des mutilés. Br. 16 francs
Relié toile. 20 francs

(Facilités de paiement — Prospectus spécimen sur demande.)

Collection in-4° Larousse

Splendides ouvrages de vulgarisation (32×26)

merveilleusement illustrés par la photographie

Reliures artistiques originales

HISTOIRE DE FRANCE ILLUSTRÉE (DES ORIGINES A LA FIN DE LA GUERRE DE 1870-71), en deux volumes.

La plus intéressante et la plus belle histoire de France qui ait jamais été publiée. 2028 gravures photographiques, 43 planches en couleurs, 9 cartes en couleurs, 96 cartes en noir. Broché, 67 fr.; relié demi-chagrin. 87 francs

HISTOIRE DE FRANCE CONTEMPORAINE, 1871-1913

(*Histoire politique et sociale. — Expansion coloniale. — Mouvement intellectuel*). Tableau le plus documenté et le plus complet de notre activité nationale. 1164 gravures photographiques, 40 tableaux, 13 planches en couleurs. Broché, 40 fr.; relié demi-chagrin. 50 francs

LA FRANCE, GÉOGRAPHIE ILLUSTRÉE, en deux volumes, par P. JOUSSET.

Merveilleuse et vivante évocation de toutes les beautés de notre pays. 1942 gravures photographiques, 47 planches hors texte, 21 cartes et plans en noir, 30 cartes en couleurs. Br., 67 fr.; rel. demi-chagr. 87 francs

PARIS-ATLAS, par F. BOURNON. 595 gravures photographiques, 32 dessins, 24 plans en huit couleurs. Br.. 23 francs

Relié demi-chagrin. 33 francs

L'ALLEMAGNE CONTEMPORAINE ILLUSTRÉE, par P. JOUSSET.

588 gravures photographiques, 8 cartes en couleurs, 14 cartes ou plans en noir. Broché... 23 francs

Relié demi-chagrin. 33 francs

LA BELGIQUE ILLUSTRÉE, par DUMONT-WILDEN. 601 gravures photographiques, 15 planches hors texte, 4 planches en couleurs, 6 cartes en couleurs, 19 cartes en noir. Broché, 25 francs; relié demi-chagrin. 35 francs

L'ESPAGNE ET LE PORTUGAL ILLUSTRÉS, par P. JOUSSET, 772 grav. fotogr., 10 cartes et plans en coul., 11 cartes et plans en noir. Br., 28 fr.; relié demi-chagrin. . . 38 francs

- LA HOLLANDE ILLUSTRÉE, par VAN KEYMEULEN, Boot, etc.
349 gravures photographiques, 2 planches en couleurs,
15 planches en noir, 4 cartes en couleurs, 35 cartes en noir.
Broché, 15 francs ; relié demi-chagrin..... 25 francs
- L'ITALIE ILLUSTRÉE, par P. JOUSSET. 784 gravures photo-
graphiques, 14 cartes et plans en couleurs, 9 cartes en noir.
Broché, 28 francs ; relié demi-chagrin..... 38 francs
- LE JAPON ILLUSTRÉ, par Félicien CHALLAYE. 677 gravures
photographiques, 4 planches en couleurs, 8 planches en noir,
11 cartes et plans en couleurs, 15 cartes et plans en noir.
Broché, 25 francs ; relié demi-chagrin..... 35 francs
- LA SUISSE ILLUSTRÉE, par A. DAUZAT. 635 gravures photo-
graphiques, 10 cartes en noir, 11 cartes en couleurs, 2 pl.
en coul., 12 pl. en noir. Broché, 23 fr. ; rel. demi-ch. 33 francs
- LA TERRE, GÉOLOGIE PITTORESQUE, par Aug. ROBIN. 760 gra-
vures photographiques, 24 hors-texte, 53 tableaux de fos-
siles, 158 dessins et 3 cartes en couleurs. Broché. 22 francs
Relié demi-chagrin..... 32 francs
- LA MER, par CLERC-RAMPAL. 636 grav. fotogr., 16 hors-
texte, 4 pl. en couleurs, 6 cartes en coul., 316 cartes en noir
ou dessins. Broché, 25 fr. ; relié demi-chagrin.. 35 francs
- LE MUSÉE D'ART (DES ORIGINES AU XIX^e SIÈCLE), publié
sous la direction d'E. MÜNTZ. 900 grav. fotogr., 50 planches
hors texte. Broché, 27 fr. ; relié demi-chagrin.. 37 francs
- LE MUSÉE D'ART (XIX^e SIÈCLE), publié sous la direction
de P. MOREAU. 1 000 gravures photographiques, 58 planches
hors texte. Broché, 35 fr. ; relié demi-chagrin.. 45 francs
- LES SPORTS MODERNES ILLUSTRÉS, encyclopédie spor-
tive illustrée, publiée sous la direction de P. MOREAU et
G. VOULQUIN. 813 gravures, 28 planches hors texte. Bro-
ché, 25 francs ; relié demi-chagrin..... 35 francs

En cours de publication : LA FRANCE HÉROÏQUE
ET SES ALLIÉS, par G. GEFFROY, L. LACOUR, L. LUMET.

Prix de souscription actuel à l'ouvrage complet :

En deux vol. brochés, 60 fr. En deux vol. rel. demi-chag., 80 fr.

Livrables le 1^{er} immédiatement, le 2^e à l'achèvement.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΕΟΓΡΑΦΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Καθ.....



Β
ΤΕ
Β
ΤΕΛΛΟ ΤΕ
ΤΕ
ΣΥ