

LA COLLECTION MAURICE KANN¹

Le plus grand des portraits de Rembrandt de la collection Kann est celui d'un inconnu, appelé *le Commissaire-priseur* (fig. 1). Il est de 1658, l'année du *Jeune homme* du Louvre, et va de pair avec cette merveille. Son titre lui vient peut-être d'une vague ressemblance avec le jeune Haaring, dont le portrait gravé à l'eau-forte est de quelques mois antérieur, et qui exerçait la profession d'expert. Cette conjecture a paru confirmée par l'attitude du personnage, qui semble lire un cahier à haute voix, et par la présence d'un buste en marbre, visible auprès de lui dans l'ombre. Mais la recherche du vêtement, le manteau rouge et or, les bouillons de guipures flottantes aux poignets, et surtout la mine fiévreuse, l'ardent et maigre visage semblent contredire cette impression. Au contraire de Hals, dont le répertoire d'attitudes se limite à trois ou quatre, toujours les mêmes et à prix fixe, Rembrandt s'ingénie à trouver, pour chaque figure, le geste, le motif, l'aspect inattendus, frappants, individuels, qui fassent saillir le fonds intime du personnage, mettent tout son caractère en jeu et en action. Il conçoit le portrait comme un fragment découpé dans une vie, et spirituellement choisi dans une série d'images, de façon à permettre de l'évoquer tout entière. On dirait, en termes de théâtre, qu'il voit les gens « en scène ». Les accessoires, le décor, le maté-

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXVI, p. 361.

riel de l'existence, jouent encore autour d'eux un rôle considérable. Ils précisent le signalement et la physionomie, la réfractent, la complètent et la caractérisent, multiplient les ressources d'expression entre les mains du peintre. Depuis le portrait équestre jusqu'à la simple tête d'étude, du portrait collectif à la demi-figure, et du mode héroïque au mode familier, je ne sache pas un portraitiste qui ait, comme Rembrandt, embrassé tous les genres; et cette variété, cette richesse de la représentation, qui passent celles mêmes de Van Dyck, répondent aux préoccupations d'un maître dont c'était la devise de vouloir partout « plus d'action et de vie ».

Quant à son motif, le portrait de la collection Kamm est comparable, soit au *Six* de l'estampe et du petit tableau de 1647, soit aux jeunes *Dessinateurs*, qui sont, l'un dans la collection J. P. Morgan, à Londres, l'autre dans la collection Frick, à New-York. Il s'agit probablement, comme l'a vu M. Bode, d'un poète déclamant ses vers. Le buste, fréquent dans les estampes et les tableaux du maître, est l'enseigne de l'humaniste, comme dans les portraits de lettrés de Rubens, le *Juste Lipse* du Pitti ou le *Gevaerts* d'Anvers. Le titre de *Commissaire-priseur* est un reste de l'habitude qu'a eue l'Ancien Régime de regarder Rembrandt comme un homme du « Tiers », une espèce de Rousseau puissant et roturier, à qui ne manquait même pas sa Thérèse. Ou se rappelle ces sobriquets populaires, le *Cuisinier de Rembrandt*, la *Crasseuse*, qui est, Dieu me pardonne ! l'incomparable *Hendrickje* du Louvre. Ces surnoms dérivent en droite ligne des fables humiliantes contées par Houbraken; ils ont perpétué à leur tour une foule de confusions. La personne et le génie du maître en sont encore tout obscurcis, et la critique a fort à faire pour en venir à bout.

Mais comment, avec ce souci de détermination, expliquer des méprises auxquelles jamais personne ne s'est trouvé exposé au sujet des modèles de Hals et de Van Dyck, de Titien ou de Velazquez ? D'où vient, autour des personnages de Rembrandt, ce je ne sais quoi de douteux, d'apocryphe, de suspect, cette part d'indéfini, qui favorise toutes les légendes et prête à toutes les erreurs ? C'est l'effet de cette vision prodigieusement particulière, qui fait concevoir au maître toutes choses sous le jour et en fonction de son « clair obscur ». Grâce à ces illuminations, à sa manière d'éblouir ou de laisser dans l'ombre, de dissimuler, d'envelopper, de mettre en évidence, il arrive à donner à la vie un aspect inconnu, un sens énigmatique, étrange,

insoupçonné. Un portrait, pour Rembrandt, est toujours un « effet ». Dans une figure, il voit le *tableau*. C'est le procédé, à demi inconscient et à



FIG. 1.

REMBRANDT. — PORTRAIT D'HOMME, DIT « LE COMMISSAIRE-RISEUR ».

demi voulu, qui lui fait immédiatement, dans toute réalité, percevoir l'œuvre d'art. Il s'opère instantanément, dans la conscience de l'artiste,

une combinaison, un amalgame de deux vies, — celle du modèle et la sienne propre, — qui deviennent inséparables et s'unissent sur la toile⁶ comme dans la sensation, en proportions indiscernables. Alors, de tous les éléments réels qui devaient servir de titre au portrait et d'étiquette au

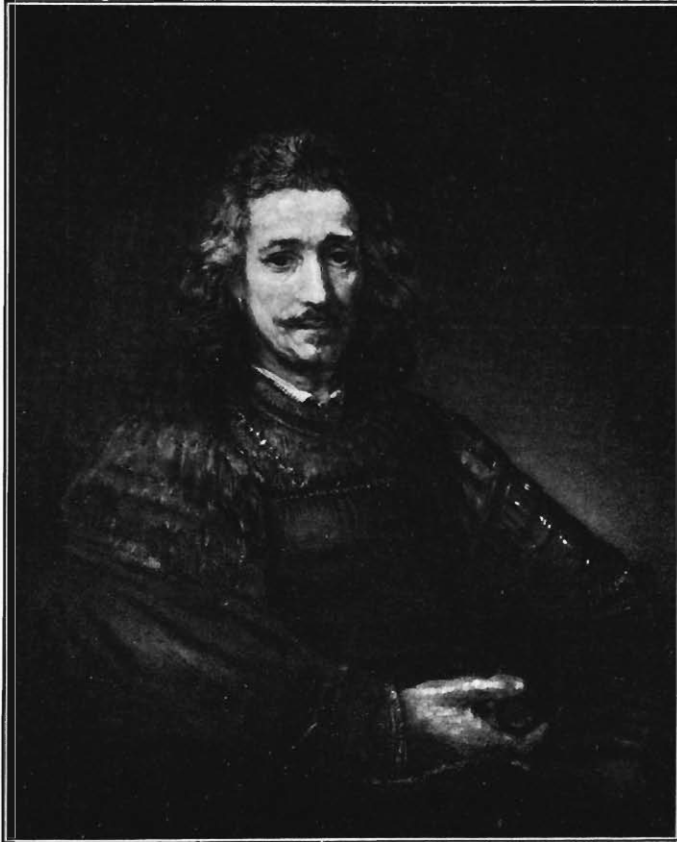


FIG. 2. — REMBRANDT. — « L'HOMME A LA LOUPE ».

personne qui s'avance vers vous, comme du fond d'une allée obscure, avec un geste familier. Tout est soudain et singulier, avec un air d'apparition. Rien de plus capricieux et de plus imprévu que la façon dont une figure s'éclaire ou s'enveloppe, se voile ou se dévoile, se dessine ou se laisse à demi deviner dans le jour éclatant ou dans l'incertitude. Ainsi comprise, la lumière change de fonction et de nature : au lieu d'un instrument de relief, destiné à prêter à la peinture du monde physique plus de saillie et plus de

personnage, il ne reste, dans le crépuscule où l'artiste les plonge, qu'une palpitation confuse, et un fourmillement de choses dans la nuit. A l'évidence de la forme et à sa désignation claire, se substitue on ne sait quoi de moins catégorique, de moins net et de plus émouvant. Le costume, moins rigoureux, cesse de parler à l'esprit, de cataloguer l'homme social, pour s'adresser au goût et à la sensibilité. Le visage, masqué d'ombre, est celui d'une per-



VASE D'ARGENT D'ENTÉMENA.

Musée du Louvre.

