

«Peindre le passage» Autoportrait et autobiographie dans l'œuvre de Rembrandt

Le nombre des autoportraits peints par Rembrandt dépasse la centaine. Pour être plus précis, il nous a laissé cinquante-neuf toiles qui le représentent, onze dessins et vingt-huit gravures. A ces œuvres, il faut ajouter les quelques autoportraits intégrés à des tableaux d'histoire, où le peintre se présente sous le masque de différents personnages¹.

On peut sans doute s'interroger sur les raisons de cette abondance. On est tout d'abord tenté de voir ici les conséquences d'un amour de soi excessif, d'un attrait irrésistible que le miroir aurait exercé sur sa personne. La vraie réponse apparaît pourtant seulement si l'on considère, d'une part, la nouvelle conception du créateur, telle qu'elle s'élabore au XVII^e siècle² et, d'autre part, l'épanouissement de l'autoportrait comme genre pictural à la même époque surtout en Hollande et en Flandre³. Il faudra, en outre, tenir compte de la manière spécifique dont Rembrandt aborda l'autoreprésentation. Or, cette manière spécifique peut être résumée d'ores et déjà comme suit: il a été le premier artiste à avoir conçu d'une façon cohérente, voire programmatique, l'autoportrait en tant qu'élément d'un discours autobiographique⁴.

Cette affirmation contient sans doute des difficultés sérieuses. Le portrait (l'autoportrait) est description de la personne, la biographie (l'autobiographie), elle, est récit d'une vie⁵.

En supposant chez Rembrandt l'existence d'une intention autobiographique qui s'élabore à partir de l'autoportrait, en supposant donc l'existence d'un récit où la temporalité se placerait plutôt dans les intervalles qui séparent les images que dans les images elles-mêmes, nous nous heurtons à un paradoxe qu'il nous faudra résoudre. La démarche autobiographique que nous alléguons ne serait-elle pas seulement le fruit d'une reconstitution a posteriori, faite par l'interprète qui remplit plus ou moins abusivement les vides entre les œuvres? Entre l'autoportrait de Rembrandt en jeune homme de 1629 (fig. 1) et celui en vieillard de 1669 (fig. 2), peut-on et doit-on insérer la série de quelque cent autres autoportraits que Rembrandt a peints? Le

peintre anticipait-il en 1629 le vieillard qu'il serait? Rembrandt eut-il forcément, en 1669, en se peignant, le souvenir du jeune homme qu'il fut? Pour répondre à toutes ces questions, il nous faut considérer brièvement la manière dont l'époque de Rembrandt envisagea le récit autobiographique.

Comme on le sait, l'autobiographie naît en tant que genre littéraire dans la seconde moitié du XVI^e siècle. A celle du mathématicien et médecin Jérôme Cardan de Pavie (1542), qui est la première en date⁶ fait suite assez vite la première autobiographie d'un artiste: *La Vie de Benvenuto Cellini racontée par lui-même* (1558-1566)⁷. Tant Cardan que Cellini jettent un regard rétrospectif sur leur vie à l'époque de son déclin. Leurs écrits sont des narrations continues (bien que sélectives), caractéristique qui se retrouve, aussi (mais seulement en partie) dans la première autobiographie importante écrite en Hollande, celle de l'humaniste Constantijn Huygens (1596-1687). Dans ce dernier cas, on se trouve confronté à un fait paradoxal: l'humaniste hollandais commence le récit de sa vie

1. Sur les autoportraits de Rembrandt, on pourra consulter: W. Pinder, *Rembrandts Selbstbildnisse*, Leipzig, 1943; Chr. Wright, *Rembrandt, Self-Portraits*, Londres, 1989; H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits*, Princeton, 1990. Voir également: M. Bal, *Reading «Rembrandt». Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge/New York, 1991, pp. 24 ss.

2. Cf. A. Pizzorusso, «L'idée d'auteur au XVII^e siècle», dans: *Mélanges Paul Bénichou. Le statut de la littérature*, Genève, 1982, pp. 55-69.

3. Voir dernièrement: V. I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993, pp. 219-287.

4. L'intention était déjà évidente chez Dürer, mais sa réalisation (du point de vue quantitatif, bien sûr), reste bien plus modeste.

5. J. Starobinski, *L'Œil vivant II, La relation critique*, Paris, 1970, p. 83.

6. H. Cardanus, *De Vita propria*, Bâle, 1542.

7. Le manuscrit date des années 1558-1566, mais la première édition parut en 1728 seulement, à Naples.

Le temps dans la peinture

Institut l'homme et le temps
La Chaux-de-Fonds, Suisse



Fig. 1. Rembrandt, *Autoportrait*, 1629, Mauritshuis, La Haye.



Fig. 2. Rembrandt, *Autoportrait*, 1669, Mauritshuis, La Haye.

en 1629, c'est-à-dire lorsqu'il était âgé de trente-trois ans seulement⁸. Ce récit est resté à l'état de fragment, puisque Huygens, qui mourut à plus de quatre-vingt-dix ans, ne le continua jamais. Il est pourtant significatif que l'impulsion autobiographique ne fut pas, chez Huygens, un fait de vieillesse.

1629, la date de la première autobiographie hollandaise, est également l'année des premiers autoportraits autonomes peints par Rembrandt. Les contacts entre les deux jeunes hommes sont bien documentés. Mais si un autoportrait de jeunesse ne pose pas de problèmes de principe trop difficiles (Dürer en avait dessiné un à l'âge de quatorze ans), une autobiographie commencée à trente-trois ans reste un fait étrange. L'âge de trente-trois ans, avec toutes ses connotations mythiques, joue pourtant, dans le cas de Huygens, un rôle très important. Le désir de dresser, à mi-chemin d'une vie, un premier bilan, ne suffit pourtant pas à l'impulsion biographique. Huygens nous explique heureusement que sa démarche n'était pas seulement un essai de mémorisation, mais aussi une tentative d'auto-compréhension et d'autoformation. En décrivant sa vie, l'écrivain lui donne forme et se donne forme⁹.

Cette démarche ne pourrait pas être appréciée à sa juste valeur sans prendre en considération un événement très important qui s'était produit dans la relativement courte histoire du genre autobio-

graphique: il s'agit de la parution des *Essais* de Montaigne.

Dans les *Essais*, livre «ouvert», commencé en 1571 et auquel l'auteur ne cessera d'ajouter de nouvelles pages jusqu'à sa mort, en 1592, l'élément autobiographique est marginal et central à la fois. «La peinture du moi», pour citer l'expression de Montaigne, apparaît en filigrane à chaque page: «Ma profession est de m'établir et contenir tout en moy» peut-on y lire¹⁰. Confession importante, puisque inscrite au cœur d'un livre (les *Essais*) qui parle de mille choses, d'un livre qui n'est pas avant tout une «autobiographie», mais qui, par cette confession même se dévoile, indirectement, comme exercice d'autoconnaissance et d'autoreprésentation. Comme on l'a récemment souligné, les métaphores picturales, dont Montaigne se sert avec insistance (peindre, portrait, couleur, etc.) «ont une valeur profondément révélatrice. L'identité est confiée à l'œuvre, à la production d'une image.»¹¹

Toute cette opération, où création et introspection ne font qu'un, où l'écriture et l'art de l'autoportrait s'entremêlent, relève d'un sentiment du temps qui ne saurait être expliqué ni par la temporalité du récit (caractéristique de l'autobiographie), ni par celle de la description d'un état de la personne (caractéristique du portrait). C'est ce que Montaigne dit avec une absolue clarté dans un passage de ses *Essais*:

«Je ne peins pas l'être, je peins le passage. Non pas un passage d'âge en autre, ou, comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Si mon âme pouvait prendre

8. L'autobiographie de Huygens fut publiée seulement à la fin du siècle passé: «Fragment eener autobiographie van Constantijn Huygens», éditée par J. A. Worp, dans: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, 18 (1897), pp. 1-121.

9. Cf. H. A. Hofman, *Constantijn Huygens (1596-1687)*, Utrecht, 1983, pp. 19-69. Voir aussi: St. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, 1980.

10. M. de Montaigne, *Essais*, éd. établie par A. Thibaudet et M. Rat, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1967, p. 793 (toutes les citations de Montaigne sont tirées de cette édition).

11. J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, 1982, p. 43.

pied, je ne m'essayerais pas, je me resoudrais; elle est en apprentissage et en épreuve.»¹²

Je crois qu'on peut, sans trop dénaturer les faits, considérer sous ce jour les autoportraits de Rembrandt.

Dans son livre de 1985, consacré aux autoportraits rembrandtiens, Pascal Bonafoux cite le passage de Montaigne, mais plutôt pour mettre en doute sa valabilité par rapport à Rembrandt: «Peindre le temps? Rembrandt ne peint que le présent de son visage, ici et maintenant. Tout portrait est un suspens du Temps. La suite de ceux de Rembrandt est une série de temps arrêtés; elle n'est pas une durée.»¹³

Les présentes considérations veulent démontrer exactement le contraire.

Je crois pouvoir affirmer que si le peintre, à travers sa riche série d'autoportraits, «s'essaie», sans jamais «se résoudre», il le fait justement dans l'esprit de Montaigne. Par amour de l'exactitude, il faudra ajouter ici que la relation entre la peinture de Rembrandt et les écrits de Montaigne est sans doute indirecte mais probable¹⁴. Elle devrait être considérée – et c'est étrange que ce n'ait pas encore été fait jusqu'ici – comme une conséquence de l'impact considérable des *Essais* sur le milieu intellectuel de Leyde, où le peintre se forma¹⁵.

Si, munis de ces prémisses, on considère les autoportraits de Rembrandt, on a des chances de mieux pouvoir comprendre l'un de leurs traits les plus caractéristiques, à savoir leur abondance. On sait que déjà Pascal reprochait à Montaigne «le sot projet qu'il a (eu) de se peindre et cela non pas en passant (...) mais par (...) un dessein premier et principal».¹⁶ Le reproche de Pascal, on l'a dit, «ne vise pas seulement un acte d'orgueil, mais, plus profondément, le péché de désespoir commis par Montaigne lorsque, au lieu de répondre à la mort par un acte de foi en la promesse divine, il recourt à la littérature, l'art, pour tracer de sa vie une image confiée à la postérité».¹⁷

Cette entreprise se révèle dans toute sa modernité dans les autoportraits de Rembrandt. Pour la première fois dans l'histoire de l'Occident, un peintre confie à l'autoreprésentation périodique son désir de salut.

Il est très instructif à ce propos de considérer les tout premiers autoportraits de Rembrandt, que l'on rencontre intégrés à des tableaux plus complexes.

Dans la *Scène historique* conservée au Musée de Leyde et datée de 1626, Rembrandt se repré-

sente au tout dernier plan, comme personnage secondaire d'un récit impossible à reconstituer aujourd'hui. La comparaison avec les premiers autoportraits indépendants ne laisse pourtant pas de doute. Le jeune homme visible à contre-jour, encadré par l'embrasement d'une fenêtre, est bien Rembrandt. Sa place marginale dans l'ensemble de la scène est contrebalancée par certains signaux qui attirent notre attention sur cet autoportrait caché. Parmi ceux-ci, il faut remarquer, au premier chef, le sceptre du personnage principal qui, en traversant obliquement le visage du peintre (dans le rôle de garde du corps) met comme un accent sur son œil, dont l'importance dans la création du tableau, considéré ici, pour ainsi dire, de l'intérieur, n'a plus besoin d'aucun commentaire.

Dans le *Martyre de saint Etienne*, tableau dans lequel beaucoup de commentateurs sont tentés de voir la toute première œuvre de Rembrandt, la démarche du peintre, dans la perspective de l'histoire de l'autoportrait, ne pourrait être plus significative. Comme on l'a déjà remarqué à maintes reprises, cette œuvre, encore bourrée de gaucheries, se singularise par une étonnante mise en scène

12. Montaigne, *op. cit.*, p. 364. Voir à ce propos les observations de G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Edimbourg, 1949, pp. 49-60.

13. P. Bonafoux, *Rembrandt, Autoportrait*, Genève, 1985, p. 8. Voir du même auteur: *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, 1984, p. 120: «Les autoportraits de Rembrandt ne sont pas le récit de la vie de Rembrandt, ne sont pas son journal. De l'autoportrait de 1626 à celui de 1669, ce n'est pas un récit qui s'écrit.»

14. Voir ici le cas semblable (mais non pas analogue) de Poussin, étudié récemment par E. Cropper, «Poussin's Portrait for Chantelou and the Essais of Montaigne», dans: M. Winner (éd.), *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim, 1992, pp. 485-509.

15. De son vivant, Montaigne entretint une correspondance soutenue avec Antoine Muret, professeur de philosophie morale à l'Université de Leyde (cf. G. Oestereich, «Justus Lipsius als Universalgelehrter zwischen Renaissance und Barock», dans: *Leiden University in the Seventeenth Century*, Leyde, 1975, pp. 117-201. D'autre part, le grand intérêt pour l'œuvre de Montaigne est attesté par la recherche de ses livres, parmi les rares en français à entrer dans la bibliothèque de Leyde.

16. Pascal, *Pensées* (éd. Brunschvicg), n° 62. Voir également le n° 65 où il lui reproche le fait «qu'il faisait trop d'histoires et qu'il parlait trop de soi».

17. J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, p. 50. Voir aussi Pascal, *op. cit.*, n° 63: «...il (Montaigne) ne pense qu'à mourir lâchement et mollement par tout son livre».

de la personne de l'auteur-peintre, qui se représente à la fois sous les traits du saint martyr et, par un effet de multiplication, sous ceux des bourreaux¹⁸. On peut suivre cette méthode d'auto-représentation en personnage actif, parfois multiplié, dans d'autres œuvres de Rembrandt, notamment dans l'*Elévation de la croix* de Munich (1634), où, par une vraie métalepse d'auteur, le peintre, reconnaissable grâce à son célèbre béret, aide à ériger la croix, ou bien, dans la *Descente de la croix* (1634), où, par un jeu de duplication, il se représente deux fois, la première le visage dans l'ombre, la seconde en plein jour, aux extrêmes de la diagonale descendante formée par le corps du Christ.

On a beaucoup glosé sur les implications religieuses de cette démarche, qui relève sans doute de la spiritualité assez complexe de l'époque et de celle, non moins complexe, du peintre¹⁹. Il est pourtant nécessaire d'insister ici sur la portée générale de cette méthode d'autoreprésentation. Deux textes importants peuvent nous venir en aide à cet égard. Le premier est dû à un élève de Rembrandt, le peintre et théoricien de la peinture Samuel van Hoogstraten. Dans son *Introduction à la haute école de peinture* (1678), au chapitre consacré à la représentation des passions de l'âme, on peut lire:

«Si quelqu'un désire gagner de la renommée dans ce difficile domaine de notre art, il doit se transformer lui-même totalement en comédien. Il y a quelque profit à étudier et à peindre nos propres passions devant le miroir, acte dans lequel nous serons tour à tour acteurs et spectateurs. Mais il est sans doute nécessaire de posséder un esprit poétique pour pouvoir s'imaginer soi-même à la place d'un autre.»²⁰

Cette phrase, qui relève probablement d'une pratique provenant de l'atelier de Rembrandt, que van Hoogstraten fréquenta dans les années 1640, je voudrais la rapprocher d'un second texte, dont l'auteur est cette fois Montaigne:

«Moulant sur moi cette figure, il m'a falu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermey et aucunement formé soy-mesmes. Me peignant pour autruy je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'esttoient les miennes premières (...) C'est pourquoi je me déchiffre moy-mesme si curieusement.»²¹

Ou bien: «Je me pare sans cesse, car je me décris sans cesse.»²²



Fig. 3. Rembrandt, *Autoportrait en mendiant*, gravure, 1630, Archives du Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

Entre 1629 et 1631 (année où Rembrandt quitta Leyde pour Amsterdam), il se représenta une vingtaine de fois. Dix fois par an, c'est-à-dire, en faisant la moyenne, presque chaque mois, Rembrandt se

18. Voir, en dernier lieu, H. Perry Chapman, *op. cit.*, p. 15.

19. Voir surtout: W. A. Visser't Hooft, *Rembrandt and the Gospel*, Philadelphie, 1957, pp. 41 ss.; Chr. Tümpel, «Ikono-graphische Beiträge zu Rembrandt», dans: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 13 (1968), pp. 95-126 et 16 (1971), pp. 20-38; J. Bialostocki, «Der Sünder als tragischer Held bei Rembrandt. Bemerkungen zu neueren ikonographischen Studien über Rembrandt», dans: O. von Simson/J. Kelch (éds.), *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin, 1973, pp. 137-150.

20. S. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilder-konst*, Rotterdam, 1678, pp. 109-110. Voir à ce propos les observations de S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, 1985, pp. 38 ss. et H. Perry Chapman, *op. cit.*, pp. 20-21.

21. Montaigne, *op. cit.*, p. 648.

22. *Id.*, *ibid.*, p. 348.



Fig. 4. Rembrandt, *Autoportrait en prince*, 1629, Isabella Steward Gardner Museum, Boston.



Fig. 5. Rembrandt, *Autoportrait*, 1640, National Gallery, Londres.

plaça devant le miroir, puis, devant le chevalet ou devant la plaque de cuivre, pour reproduire ses traits.

Il se représenta en pleurant, en riant, en s'étonnant ou emporté par la colère, comme dans la série des gravures de 1630. Il se représenta à moins d'une année de distance en mendiant (fig. 3), ou bien en prince (fig. 4).

Si l'auteur des *Essais* ne l'avait fait avant lui, il aurait pu s'exclamer: «Moy à cette heure et moy tantost sommes bien deux.»²³

A cette première époque, où l'autoportrait fut sans doute l'une des préoccupations majeures du peintre, fait suite un certain relâchement dans l'intérêt porté à l'autoreprésentation²⁴. L'œuvre charnière, qui marque la fin de la longue série de jeunesse et qui inaugure une pause assez longue, est datée de 1640 et représente le peintre à peine passée la date fatidique des trente-trois ans (fig. 5).

L'autoportrait de Londres nous représente, pour ainsi dire, un Rembrandt devenu «lui-même». Ce n'est pas un hasard, que cette œuvre soit un de ses tableaux les plus connus, peut-être même son portrait emblématique. Je voudrais passer ici assez vite sur les événements d'ordre biographique survenus entre-temps, voire sur son heureux mariage avec la riche Saskia van Uylenbruch et sur l'essor de son atelier de peinture à Amsterdam. Ce tableau est peut-être encore plus intéressant si on le consi-

dère à la lumière de la série qu'il clôt d'une façon éclatante. En dépit de son caractère «définitif et établi», il peut être considéré encore une fois comme un autoportrait «paré».²⁵

Si le tableau de Londres clôt la série de jeunesse, celui daté de 1658 et aujourd'hui dans la collection Frick de New York (fig. 6), inaugure la série finale des autoportraits rembrandtiens. Entre les deux dates, la vie du peintre fut marquée par des événements importants, mais trop connus pour s'y arrêter en détail: l'insuccès de la *Ronde de nuit*, la mort de Saskia, les ennuis financiers. Les autoportraits qui ponctuent cette période difficile sont d'un nombre relativement restreint: approximativement un autoportrait tous les deux ans. C'est seulement à partir du tableau de la collection Frick que ce rythme semble s'accélérer de nouveau. Il deviendra impressionnant pendant les toutes dernières années de sa vie. L'intérêt pour la parure et pour le masque n'a pas disparu complètement: dans l'autoportrait de 1658, Rembrandt se repré-

23. *Id.*, *ibid.*, p. 941.

24. On pourra consulter à ce propos avec profit la liste chronologique des autoportraits de Rembrandt rédigée par Chr. Wright, *op. cit.*, pp. 39 ss.

25. Voir à ce propos: E. De Jongh, «The Spur of Witt: Rembrandt's Response to an Italian Challenge», dans: *Delta*, 12 (1969), pp. 49-67 et H. Perry Chapman, *op. cit.*, pp. 71 ss.



Fig. 6. Rembrandt, *Autoportrait*, 1658, The Frick Collection, New York

sente en souverain richement vêtu, sceptre doré dans la main; dans celui de 1669 du Musée de Cologne (fig. 7), il fait allusion, semble-t-il, au mythique peintre Zeuxis, qui aurait failli mourir de rire, à cause de la vanité d'un de ses modèles²⁶. Mais ce qui frappe ici est sans doute la force de l'introspection, qui va bien au-delà de la passion pour la physiognomonie de l'époque de jeunesse.

C'est encore une fois Montaigne qui peut nous aider à comprendre les sous-entendus philosophiques de ces œuvres.

«C'est une espineuse entreprise (...) de pénétrer les profondeurs opaques et ses replis internes (...). Il n'est description pareille en difficulté à la description de soy-mesme (...). Plus je me hante et me connois (...) moins je m'entens en moi.»²⁷

Le célèbre autoportrait de Cologne, avec son sourire moqueur adressé au spectateur, équivaut à un adieu. Il a été longtemps considéré comme la toute dernière œuvre de Rembrandt, mais les spécialistes sont aujourd'hui enclins à voir le vrai dernier autoportrait dans le tableau du Mauritshuis de La Haye²⁸ (fig. 2).

Au premier coup d'œil, cette œuvre semble n'avoir rien d'exceptionnel. Le message inquiétant

26. Voir: A. Blankert, «Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty», dans: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, La Haye, 1973, pp. 32-39. Voir également: W. Stechow, «Rembrandt-Democritus», dans: *Art Quarterly* 7 (1944), pp. 233-238 et J. Bialostocki, «Rembrandt's Terminus», dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 28 (1966), pp. 49-60.

27. Montaigne, *op. cit.*, p. 1006.

28. Cf. H. Perry Chapman, *op. cit.*, pp. 128-132.

du portrait de Cologne (fig. 7) manque. C'est probablement un pur hasard si ce tableau, apparemment banal (fig. 2), se trouve aujourd'hui dans le même musée qu'un des tout premiers autoportraits de Rembrandt, réalisé lorsqu'il avait vingt-trois ans, en 1629 (fig. 1). Quarante ans exactement séparent une œuvre de l'autre. Elles se ressemblent par la même pose de trois quarts. Un détail comme le col blanc de la chemise, discrète césure entre le buste et la tête, les rapprochent aussi.

Mais plus importantes que les similitudes sont sans doute les différences: les traces que le temps a laissées sur le visage de Rembrandt n'ont besoin d'aucun commentaire. A l'instar du philosophe qui, je crois, marqua directement ou indirectement, mais d'une façon profonde, son esprit, Rembrandt semble avoir voulu nous dire: «Je n'ai pas peint l'être, j'ai peint le passage.»

Mes réflexions sur le rapport entre autoportrait et autobiographie chez Rembrandt pourraient se terminer ici. Je voudrais pourtant ajouter quelques mots qui peuvent servir d'épilogue et en même temps d'appui à cette lecture philosophique de sa peinture.

Je trouve très instructif de tenir compte de ce qui se passait dans le milieu artistique contemporain à la démarche rembrandtienne.

Ce faisant, on découvre comment, chez les artistes mineurs de l'époque, et surtout chez ceux de la ville universitaire et intellectuelle de Leyde, la problématique du rapport entre «l'être» et le «passage» reçoit une illustration parallèle à celle du grand maître émigré à Amsterdam, et sur certains points, même plus claire.

David Bailly (1584-1657) fut célébré de son vivant comme «un fort bon peintre en pourtraicts et en vie coye». Une de ses plus belles œuvres, datée de 1651 (fig. 8), nous le montre en effet versé tant dans l'art du portrait que dans celui de la nature morte. On y voit un jeune peintre (reconnaissable à son bâton appuie-main) qui regarde vers le spectateur. De sa main gauche, il tient un petit portrait ovale, posé sur une table parsemée d'objets qui, dans la bonne tradition de l'école de Leyde, forment une nature morte du type «vanité»²⁹: on y voit un autre petit portrait ovale représentant une femme, une flûte de vin, des statuettes, un crâne, des bijoux et des monnaies, des fleurs en train de se faner, un sablier, une pipe, des livres, une bougie qui fume encore. Sur le mur du fond sont



Fig. 7. Rembrandt, *Autoportrait*, 1669, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

accrochées la palette et deux gravures reproduisant des tableaux assez connus à l'époque. Dans l'air flottent des bulles de savon, symbole de la fragilité de l'homme et du monde.

L'œuvre est signée sur un bout de papier soutenu par un livre à l'extrémité droite de la table: on y peut lire *DAVID BAILLY PINXIT/A. 1651* (en italique). La signature et la date sont surmontées par une inscription en capitales: VANITAS VANITAS (TUM)/ET OMNIA VANITAS. On reconnaît ici sans effort une citation de l'*Ecclésiaste*, qui donne, en un certain sens, la clé de ce tableau dominé par l'idée du caractère transitoire des biens terrestres et de la vie. A côté se trouve une autre feuille de papier, blanche, qui semble avoir glissé de la table.

L'œuvre a fait l'objet de plusieurs essais d'interprétation³⁰, mais j'ose croire que son sens le plus riche est encore resté caché.

29. Voir à ce propos le catalogue de l'exposition *Ijdelheid der ijdelheden*, Leyde, 1970 et celui de l'exposition *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Caen/Paris, 1990.

30. Cf. N. Popper-Voskuil, «Selfportraiture and Vanitas Still-Life Painting in 17-th-Century Holland in Reference to David Bailly's Vanitas Œuvre», dans *Pantheon*, XXXI (1973), pp. 58-74; S. Alpers, *The Art of Describing*, Chicago, 1983, pp. 103-109; M. Wurfbain, «David Bailly's Vanitas of 1651», dans: *Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, III (1988), pp. 48-69.

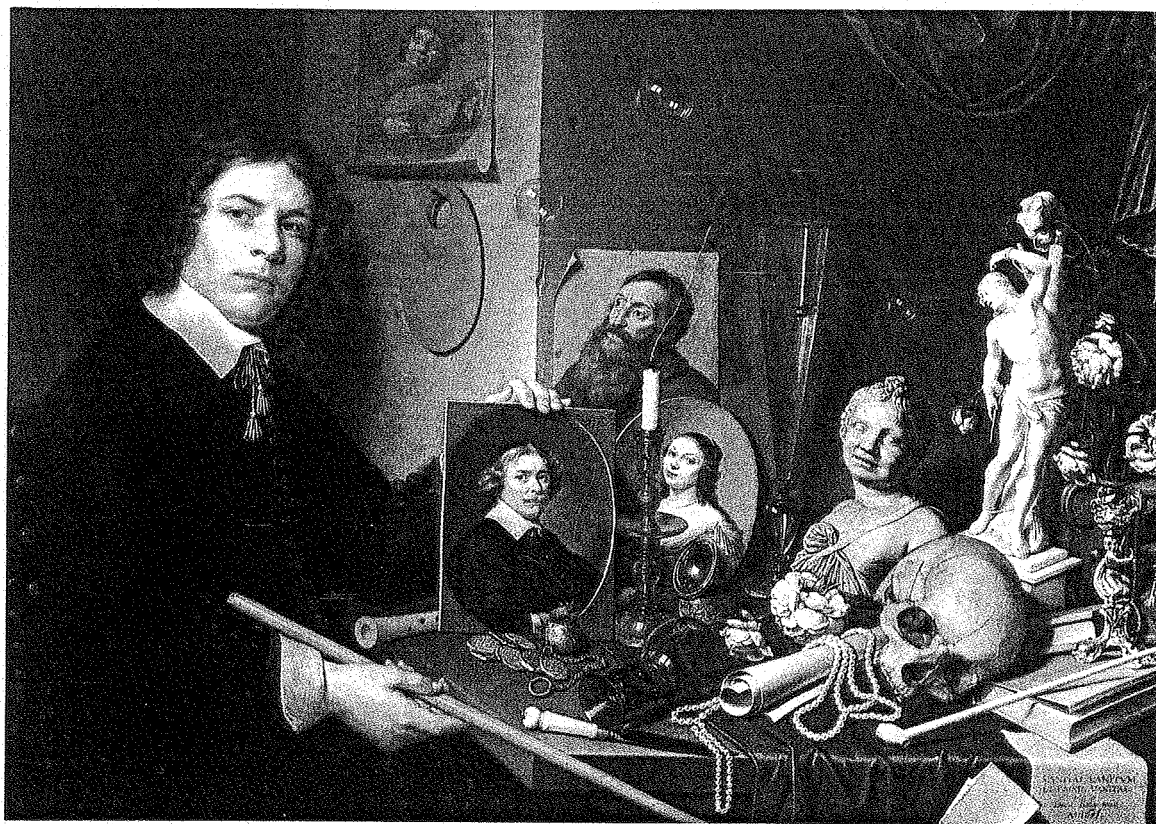


Fig. 8. David Bailly, *Autoportrait avec nature morte*. 1651, Stedelijk Museum «De Lakenhal», Leyde.

La première question importante surgit si l'on considère les aspects chronologiques. Le tableau date de 1651, époque à laquelle Bailly avait soixante-sept ans. Qui est donc le jeune peintre du tableau?

On connaît des autoportraits de Bailly, antérieurs à la date de 1651. Dans une collection privée se trouve, par exemple, une œuvre datée de 1642, qui représente le peintre âgé de cinquante-six ans (fig. 9). On reconnaît sans difficulté que c'est précisément ce portrait qui figure, dans un cadre ovale, sur la *Vanité* de 1651.

Le peintre – Bailly – est donc présent dans son œuvre sous la forme d'un «tableau-dans-le-tableau».

Si l'on compare maintenant ce portrait avec le jeune peintre, on est frappé par les similitudes de traits, de pose, de coiffure et de vêtement. Mais si cette observation est vraie, comment peut-on expliquer l'étrange inversion du temps contenue par cette œuvre, en l'occurrence le fait que vers la fin de sa vie, Bailly s'est représenté deux fois dans le même tableau: sous l'aspect d'un jeune homme donc, qui tient dans sa main sa propre image en vieillard?

Je crois qu'on peut comprendre le tableau de Bailly seulement si l'on considère tout le tableau comme une autre facette de la démarche rembrandtienne. Ce que Rembrandt fait d'une manière diachronique, par la série des autoportraits qui se déploie dans le temps, David Bailly, lui, le fait d'une manière synchronique, en mettant côte à côte son jeune ego avec son ego âgé.

On se rappellera ici que les premières sources écrites célébraient Bailly comme un bon peintre dans l'art de la «portraicture» et dans celui de la «vie coye». Or, il me semble que l'intérêt de ce tableau réside justement dans le fait que «portrait» et «nature morte» s'entremêlent: le vieux Bailly est pour ainsi dire portrait et nature morte à la fois. Flanké comme il est, d'un côté par sa propre figure en jeune homme plein de vie et de l'autre par la «vie coye», où trône un crâne et se fanent des fleurs, la signification de ce portrait ne s'éloigne pas trop du *soupir* de Montaigne, à la fin de son second *Essai*:

«Outre ce que cette peinture morte et muette desrobera à mon estre naturel, elle ne se rapporte pas à mon meilleur estat, mais beaucoup descheu



Fig. 9. David Bailly, *Autoportrait*, vers 1642, collection privée, Archives du Séminaire d'histoire de l'art, Fribourg.

de ma première vigueur et allegresse, tirant sur le flestry et le rance.»³¹

De toute la «vanité» exposée au côté droit du tableau, il y a un objet qui sort d'une certaine façon de l'ordre formel et symbolique du tableau. Il s'agit du feuillet blanc juste au-dessous du crâne et représenté en train de glisser de la table.

Il a été passé sous silence dans toutes les tentatives d'interprétation auxquelles le tableau a été soumis. J'ose avancer ici l'hypothèse que cet objet, qui semble être sorti d'un livre entrouvert, est un renvoi direct au texte de Montaigne:

«L'homme est une carte blanche préparée à prendre de Dieu telles formes qu'il lui plaira y graver.»³²

S'il est vrai, comme je le crois, que Bailly reprend ce motif des *Essais* de Montaigne, il est également vrai que la reprise équivaut à une interprétation. Le tableau représente un état «passé-dépassé» du sujet. Et la vérité est dite en abîme. Elle n'est qu'une marge d'image, présence de second degré. Bailly dit en somme que l'homme n'est qu'apparence de rien, qu'il se réduit à ses images, sous lesquelles il y a un «rien». A l'instar de la feuille où se trouvent inscrites le nom du peintre («David Bailly») et l'exergue du tableau («vanité des vanités, tout est vanité»), cette «carte blanche»

représente une seconde clé du tableau, d'un tableau qui devrait être lu comme autoportrait, nature morte et récit autobiographique à la fois.

La pensée de la mort fait sans doute partie intégrante de cette œuvre³³, composée d'images et de symboles juxtaposés, qui se déploient, de gauche à droite, depuis un passé symbolique (l'image du jeune homme) à travers un portrait de vieillard jusqu'à un futur-limite, signalé par le crâne. Il n'est sans doute rien de plus significatif dans ce tableau, que le fait que le tout dernier objet de cette grande nature morte soit l'instrument de la mesure du temps: le sablier³⁴.

31. Montaigne, *op. cit.*, pp. 764, 765.

32. Montaigne, *op. cit.*, p. 780.

33. Les études consacrées à ce tableau, déjà citées (voir *supra* n° 30) ont d'ailleurs attiré l'attention sur les similitudes formelles et de contenu avec la gravure de Aegidius Sadeler d'après l'image mémoriale de B. Spranger (1600), créée à l'occasion de la mort de sa femme. Le portrait de femme sur lequel se projette une bougie éteinte du tableau de Bailly, et celui qui, en palimpseste, représentait la même femme montrent que la pensée de Bailly était très liée à celle de Spranger.

34. Je tiens à remercier mes amis Didier Martens et Thierry Lenain, qui ont bien voulu relire le manuscrit en me faisant part de leurs observations.