

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



De **Delacroix** à **Renoir**
Dessins **Orientalistes**
12 artistes **chinois**
Eugène **Fromentin**
La Ronde de nuit de **Rembrandt**



Gérard **Titus-Carmel**
Cécile **Bart**
Louis **Jammes**
Rithy **Panh**
Philippe **Cognée**

M 06192-7-F: 10,00 € - RD



hiver 2004 • numéro **7** 10 €

Domaine public

La *Ronde de nuit* de Rembrandt

Par Eugène Fromentin

Peintre de talent, Eugène Fromentin est aussi l'auteur de *Dominique*, l'un des classiques de la littérature française. Voici, extrait des *Maîtres d'autrefois*, écrit en 1875 et consacré aux Écoles du Nord, son analyse du célèbre et énigmatique chef-d'œuvre de Rembrandt. Écriture à deux mains – l'une liée à la vision, l'autre à la pensée.

Vous n'ignorez pas que la *Ronde de nuit* passe, à tort ou à raison, pour une œuvre à peu près incompréhensible, et c'est là un de ses grands prestiges. Peut-être aurait-elle fait beaucoup moins de bruit dans le monde, si depuis deux siècles on n'avait conservé l'habitude d'en chercher le sens au lieu d'en examiner les mérites, et persisté dans la manie de la considérer comme un tableau par-dessus tout énigmatique.

À le prendre au pied de la lettre, ce que nous savons du sujet me paraît suffire. D'abord nous savons quels sont les noms et la qualité des personnages, grâce au soin que le peintre a pris de les inscrire sur un cartouche, au fond du tableau, et ceci prouve que, si la fantaisie du peintre a transfiguré bien des choses, la donnée première appartenait du moins aux habitudes de la vie locale. Nous ignorons, il est vrai, dans quel dessein ces



gens sortent en armes, s'ils vont au tir, à la parade ou ailleurs ; mais, comme il n'y a pas là matière à de profonds mystères, je me persuade que, si Rembrandt a négligé d'être plus explicite, c'est qu'il n'a pas voulu ou n'a pas su l'être, et voilà toute une série d'hypothèses qui s'expliqueraient très simplement par quelque chose comme une impuissance ou des réticences volontaires. Quant à la question d'heure, la plus controversée de toutes et la seule aussi qui pouvait être résolue dès le premier jour, on n'avait pas besoin pour la fixer de découvrir que la main tendue du capitaine portait son ombre sur un pan d'habit. Il suffisait de se rappeler que jamais Rembrandt n'a traité la lumière autrement, que l'obscurité nocturne est son habitude, que l'ombre est la forme ordinaire de sa poétique, son moyen d'expression dramatique usuel, et que, dans ses portraits, dans ses intérieurs, dans ses légendes, dans ses anecdotes, dans ses paysages, dans ses eaux-fortes comme dans sa peinture, communément c'est avec la nuit qu'il a fait du jour.

Peut-être en raisonnant ainsi par analogie, et au moyen de quelques inductions de pur bon sens, arriverait-on à lever quelques doutes encore, et ne resterait-il au bout du compte, comme obscurités irrémédiables, que les embarras d'un esprit en peine devant l'impossible, et les à peu près d'un sujet mêlé, comme cela devait être, de réalités insuffisantes et de fantaisies peu motivées.

Je ferai donc ce que je voudrais qu'on eût fait depuis longtemps : un peu plus de critique et moins d'exégèse. J'abandonnerai les énigmes du sujet pour aborder avec le soin qu'elle exige une œuvre peinte par un homme qui s'est rarement trompé. Du moment que cette œuvre nous est donnée comme la plus haute expression de son génie et comme la plus parfaite expression de sa manière, il y a lieu d'examiner de très près et dans tous ses motifs une opinion si universellement accréditée. Aussi n'échapperai-je pas, je vous en avertis, aux controverses techniques que la discussion nécessitera. Je vous demande grâce d'avance pour les formes tant soit peu pédantes que je sens déjà venir sous ma plume. Je tâcherai d'être clair ; je ne réponds point d'être aussi bref qu'il le faudrait et de ne pas scandaliser d'abord certains esprits fanatisés.

La composition ne constitue pas, on en convient, le principal mérite du tableau. Le sujet n'avait pas été choisi par le peintre, et la façon dont le peintre entendait le traiter ne permettait pas que le premier jet en fût ni très spontané, ni très lucide. Aussi la scène est-elle indécise, l'action presque nulle, l'intérêt par conséquent fort divisé. Un vice inhérent à l'idée première, une sorte d'irrésolution dans la façon de la concevoir, de la distribuer et de la poser, se trahit dès le début. Des gens qui marchent, d'autres qui s'arrêtent, l'un amorçant un mousquet, l'autre chargeant le sien, un autre →



Rembrandt.
Ronde de nuit (la compagnie du capitaine Frans banning Cocq).
1642. Huile sur toile, 359 x 438 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



faisant feu, un tambour qui pose pour la tête en battant sa caisse, un porte-étendard un peu théâtral, enfin une foule de figures fixées dans l'immobilité propre à des portraits, voilà si je ne me trompe, quant au mouvement, les seuls traits pittoresques du tableau.

Est-ce bien assez pour lui donner le sens physiognomique, anecdotique et local qu'on attendait de Rembrandt peignant des lieux, des choses et des hommes de son temps ? Si Van der Helst, au lieu d'asseoir ses arquebusiers, les avait fait se mouvoir dans une action quelconque, ne doutez pas qu'il ne nous eût donné sur leurs manières d'être les indications les plus justes, sinon les plus fines. Et quant à Frans Hals, vous imaginez avec quelle clarté, quel ordre et quel naturel il aurait disposé la scène ; s'il eût été piquant, vivant, ingénieux, abondant et magnifique. La donnée conçue par Rembrandt est donc des plus ordinaires, et j'oserais dire que la plupart de ses contemporains l'auraient jugée pauvre en ressources, les uns parce que la ligne abstraite en est incertaine, étriquée, symétrique, maigre et singulièrement décousue ; les autres, les coloristes, parce que cette composition pleine de trous, d'espaces mal occupés, ne se prêtait pas à ce large et généreux emploi des couleurs, qui est l'exercice ordinaire des palettes savantes. Rembrandt était seul à savoir comment avec des visées particulières on pouvait se tirer de ce mauvais pas ; et la composition, bonne ou mauvaise, devait convenablement suffire à son dessein qui était de ne ressembler en rien ni à Frans Hals, ni à Grebber, ni à Ravesteyn, ni à Van der Helst, ni à personne.

Ainsi nulle vérité, et peu d'inventions pittoresques dans la disposition générale. Les figures en ont-elles individuellement davantage ? Je n'en vois pas une seule qui puisse être signalée comme un morceau de choix.

Ce qui saute aux yeux, c'est qu'il existe entre elles des disproportions que rien ne motive, et dans chacune d'elles des insuffisances et pour ainsi dire un embarras de les caractériser que rien ne justifie. Le capitaine est trop grand et le lieutenant trop petit, non pas seulement à côté du *Capitaine Kock*, dont la stature l'écrase, mais à côté des figures accessoires, dont la longueur ou l'ampleur donnent à ce jeune homme assez mal venu l'air d'un enfant qui porterait trop tôt des moustaches. À les considérer l'un et l'autre comme des portraits, ce sont des portraits peu réussis, de ressemblance douteuse, de physiognomie ingrate, ce qui surprend de la part d'un portraitiste qui en 1642 avait fait ses preuves, et ce qui excuse un peu le *Capitaine Kock* de s'être adressé plus tard à l'infailible Van der Helst. Le garde qui charge son mousquet est-il mieux observé ? Que pensez-vous également du porte-mousquet de droite et du tambour ? On pourrait dire que les mains manquent à tous ces portraits, tant elles sont vaguement esquissées et peu significatives en leur action. Il en résulte que ce qu'elles tiennent est assez mal tenu : mousquets, hallebardes, baguettes de tambour, cannes, lances, hampe de la bannière, et que le geste d'un bras est avorté quand la main qui doit agir ne l'achève pas nettement, vivement, soit avec énergie, soit avec précision, soit avec esprit. Je ne parlerai pas des pieds que l'ombre dérobe pour la plupart. Telles sont en effet les nécessités du système d'enveloppe adopté par Rembrandt, et tel est l'impérieux parti pris de sa méthode, qu'un même nuage obscur envahit les bases du tableau et que les formes y flottent, au grand détriment des points d'appui.

Faut-il ajouter que les costumes sont comme les ressemblances, vus à peu près, tantôt baroques et peu naturels, tantôt rigides, rebelles aux allures du corps ? On dirait d'eux qu'ils sont

mal portés. Les casques sont mis gauchement, les feutres sont bizarres et coiffent sans grâce. Les écharpes sont à leur place et cependant nouées avec maladresse. Rien de ce qui fait l'élégance naturelle, la désinvolture unique, le négligé surpris et rendu sur le vif des ajustements dont Frans Hals sait revêtir tous les âges, toutes les statures, toutes les corpulences et certainement aussi tous les rangs. On n'est pas plus rassuré sur ce point que sur beaucoup d'autres. On se demande s'il n'y a pas là comme une fantaisie laborieuse, comme un souci d'être étrange qui n'est point aimable et n'est pas frappant.

Quelques têtes sont fort belles, j'ai signalé celles qui ne le sont pas. Les meilleures, les seules où se reconnaissent la main du maître et le sentiment d'un maître, sont celles qui, des profondeurs de la toile, dardent sur vous leurs yeux vagues et la fine étincelle de leur regard mobile ; n'en examinez sévèrement ni la construction, ni les plans, ni la structure osseuse ; accoutumez-vous à la pâleur grisâtre de leur teint, interrogez-les de loin, comme ils vous regardent à grande distance, et, si vous voulez savoir comment ils vivent, regardez-les comme Rembrandt veut qu'on regarde ses effigies humaines, attentivement, longuement, aux lèvres et dans les yeux.

Reste une figure épisodique qui jusqu'ici a déjoué toutes les conjectures, parce qu'elle semble personnifier dans ses traits, sa mise, son éclat bizarre et son peu d'à-propos, la magie, le sens romanesque, ou, si l'on veut, le contresens du tableau ; je veux parler de cette personne à mine de sorcière, enfantine et vieillotte, avec sa coiffure en comète, sa chevelure emperlée, qui se glisse on ne sait trop pourquoi entre les jambes des gardes, et qui, détail non moins inexplicable, porte pendu à sa ceinture un coq blanc qu'on prendrait à la rigueur pour une escarcelle.

Quelque raison qu'elle ait de se mêler au cortège, cette figurine affecte de n'avoir rien d'humain. Elle est incolore, presque informe. Son âge est douteux parce que ses traits sont indéfinissables. Sa taille est celle d'une poupée et sa démarche est automatique. Elle a des allures de mendicante et quelque chose comme des diamants sur tout le corps, des airs de petite reine avec un accoutrement qui ressemble à des loques. On dirait qu'elle vient de la juiverie, de la friperie, du théâtre ou de la bohème, et que, sortie d'un rêve, elle s'est habillée dans le plus singulier des mondes. Elle a les lueurs, l'incertitude et les ondoiements d'un feu pâle. Plus on l'examine et moins on saisit les linéaments subtils qui servent d'enveloppe à son existence incorporelle. On arrive à ne plus voir en elle qu'une sorte de phosphorescence extraordinairement bizarre, qui n'est pas la lumière naturelle des choses, qui n'est pas non plus l'éclat ordinaire d'une palette bien réglée et qui ajoute une sorcellerie de plus aux étrangetés intimes de sa physionomie. Notez qu'à la place qu'elle occupe, en un des coins sombres de la toile, un peu en bas, au second plan entre un homme rouge foncé et le capitaine habillé de noir, cette lumière excentrique a d'autant plus d'activité que le contraste avec ce qui l'avoisine est plus subtil, et que, sans des précautions extrêmes, il aurait suffi de cette explosion de lumière accidentelle pour désorganiser tout le tableau.

Quel est le sens de ce petit être imaginaire ou réel qui n'est cependant qu'un comparse et qui s'est, pour ainsi dire, emparé du premier rôle ? Je ne me charge point de vous le dire. De plus habiles que moi ne se sont pas fait faute de se demander qui il était, ce qu'il faisait là, et n'ont rien imaginé qui les satisfît.

Une seule chose m'étonne, c'est qu'on argumente avec Rembrandt, comme si lui-même était un raisonneur. On s'extasie sur la nouveauté, l'originalité, l'absence de toute règle, le libre essor d'une inspiration toute personnelle qui font, comme on l'a dit très bien, le grand attrait de cette œuvre aventureuse ; et c'est précisément la fine fleur de ces imaginations un peu dérégées qu'on soumet à l'examen de la logique et de la raison pure. Mais si, à toutes ces questions un peu vaines sur le pourquoi de tant de choses qui probablement n'en ont pas, Rembrandt répondait ceci : "Cette enfant, c'est un caprice non moins bizarre et tout aussi plausible que beaucoup d'autres dans mon œuvre gravée ou peinte. Je l'ai placée comme une étroite lumière entre de grandes masses →

d'ombres, parce que son exigüité la rendait plus vibrante et qu'il m'a convenu de réveiller par un éclair un des coins obscurs de mon tableau. Sa mise est d'ailleurs le costume assez ordinaire de mes figures de femmes, grandes ou petites, jeunes ou vieilles, et vous en trouvez le type à peu près semblable fréquemment dans mes ouvrages. J'aime ce qui brille, et c'est pour cela que je l'ai vêtue de matières brillantes. Quant à ces lueurs phosphorescentes dont on s'étonne ici, tandis qu'ailleurs elles passent inaperçues, c'est dans son éclat incolore et dans sa qualité surnaturelle la lumière que je donne habituellement à mes personnages quand je les éclaire vivement." – Ne pensez-vous pas qu'une pareille réponse aurait de quoi satisfaire les plus difficiles et que finalement, les droits du metteur en scène étant réservés, il n'aurait plus de compte à nous rendre que sur un point : la façon dont il a traité le tableau ?

On sait à quoi s'en tenir sur l'effet que produisit la *Ronde de nuit*, lorsqu'elle parut en 1642. Cette tentative mémorable ne fut ni comprise ni goûtée. Elle ajouta du bruit à la gloire de Rembrandt, le grandit aux yeux de ses admirateurs fidèles, le compromit aux yeux de ceux qui ne l'avaient suivi qu'avec quelque effort et l'attendaient à ce pas décisif. Elle fit de lui un peintre plus étrange, un maître moins sûr. Elle passionna, divisa les gens de goût suivant la chaleur de leur sang ou la roideur de leur raison. Bref, on la considéra comme une aventure absolument nouvelle, mais scabreuse, qui le fit applaudir, pas mal blâmer, et qui au fond ne rassura personne. Si vous connaissez à ce sujet les jugements qu'ont exprimés les contemporains de Rembrandt, ses amis, ses élèves, vous devez voir que les opinions n'ont pas sensiblement varié depuis deux siècles et que nous répétons à peu de chose près ce que ce grand homme téméraire put entendre dire de son vivant.

Les seuls points sur lesquels l'opinion soit

unanime, surtout de nos jours, ce sont la couleur du tableau qu'on dit *éblouissante*, *aveuglante*, *inouïe* (et que vous conviendrez que de pareils mots seraient plutôt faits pour gâter l'éloge), et l'exécution qu'on s'accorde à trouver souveraine. Ici la question devient fort délicate. Il faut coûte que coûte abandonner les chemins commodes, entrer dans les broussailles et parler métier.

Si Rembrandt n'était coloriste dans aucun sens, on n'aurait jamais commis l'erreur de le prendre pour un coloriste, et dans tous les cas, rien ne serait plus aisé que d'indiquer pour quels motifs il ne l'est pas ; mais il est évident que sa palette est son moyen d'expression le plus ordinaire, le plus puissant, et que, dans ses eaux-fortes comme dans sa peinture, il s'exprime encore mieux par la couleur et par l'effet que par le dessin. Rembrandt est donc, avec beaucoup de raison, classé parmi les plus forts coloristes qu'il y ait jamais eu. En sorte que le seul moyen de le mettre à part et de dégager le don qui lui est propre, c'est de le distinguer des grands coloristes connus pour tels et d'établir quelle est la profonde et exclusive originalité de ses notions en fait de couleur.

On dit de Véronèse, de Corrège, de Titien, de Giorgione, de Rubens, de Velasquez, de Frans Hals et de Van Dyck qu'ils sont des coloristes, parce que dans la nature ils perçoivent la couleur plus délicatement encore que les formes, et qu'aussi ils colorent plus parfaitement qu'ils ne dessinent. Bien colorer, c'est à leur exemple finement ou richement saisir les nuances, les bien choisir sur la palette et les bien juxtaposer dans le tableau. Une partie de cet art compliqué est régie en principe par quelques lois de physique assez précises, mais la plus large part est faite aux aptitudes, aux habitudes, aux instincts, aux caprices, aux sensibilités subites de chaque artiste. Il y aurait là-dessus beaucoup à dire, car la couleur est une chose dont les personnes étrangères à notre art parlent assez volontiers sans la bien comprendre et sur laquelle les gens du métier n'ont jamais, que je sache, dit leur mot.

Réduite à ses termes les plus simples, la question peut se formuler ainsi : choisir des couleurs belles en soi et secondairement les combiner →



dans les relations belles, savantes et justes. J'ajouterai que les couleurs peuvent être profondes ou légères, riches de teinture ou neutres, c'est-à-dire plus sourdes, *franches*, c'est-à-dire plus près de la *couleur mère* ou nuancées et *rompues* comme on dit en langage technique, enfin de valeurs diverses (et je vous ai dit ailleurs ce qu'on entend par là), – tout cela c'est affaire de tempérament, de préférence et aussi de convenance. Ainsi, Rubens, dont la palette est fort limitée quant au nombre des couleurs, mais très riche en *couleurs mères*, et qui parcourt le clavier le plus étendu, depuis le vrai blanc jusqu'au vrai noir, sait se réduire quand il le faut et rompre sa couleur dès qu'il lui convient d'y mettre une sourdine. Véronèse, qui procède tout autrement, ne se plie pas moins que Rubens aux nécessités des circonstances : rien n'est plus fleuri que certains plafonds du *palais ducal*, rien n'est plus sobre dans sa tenue générale que le *Repas chez Simon*, du Louvre. Il faut dire aussi qu'il n'est pas nécessaire de *colorier* beaucoup pour faire œuvre de grand coloriste. Il y a des hommes, témoin Vélasquez, qui colorent à merveille avec les couleurs les plus tristes. Du noir, du gris, du brun, du blanc teinté de bitume, que de chefs-d'œuvre n'a-t-on pas exécutés avec ces quelques notes un peu sourdes ! Il suffit pour cela que la couleur soit rare, tendre ou puissante, mais résolument composée par un homme habile à sentir les nuances et à les doser. Le même homme, lorsque cela lui plaît, sait étendre ses ressources ou les réduire. Le jour où Rubens peignit avec du bistre à toutes les doses la *Communication de saint François d'Assise*, ce jour-là fut, à ne parler que des aventures de sa palette, un des mieux inspirés de sa vie.

Enfin – et c'est là le trait à bien retenir dans cette définition plus que sommaire – un coloriste proprement dit est un peintre qui sait conserver aux couleurs de sa gamme, quelle qu'elle soit,

riche ou non, rompue ou non, compliquée ou réduite, leur principe, leur propriété, leur résonance et leur justesse, et cela partout et toujours, dans l'ombre, dans la demi-teinte, et jusque dans la lumière la plus vive. C'est par là surtout que les écoles et les hommes se distinguent. Prenez une peinture anonyme, examinez quelle est la qualité du ton local, ce qu'il devient dans la lumière, s'il persiste dans la demi-teinte, s'il persiste dans l'ombre la plus intense, et vous pourrez dire avec certitude si cette peinture est ou n'est pas l'œuvre d'un coloriste, à quelle époque, à quel pays, à quelle école elle appartient.

Il existe à ce sujet dans la langue technique une formule usuelle bonne à citer. Chaque fois que la couleur subit toutes les modifications de la

Est-ce ainsi que procède Rembrandt ? Il suffit d'un coup d'œil jeté sur la *Ronde de nuit* pour s'apercevoir du contraire.

Sauf une ou deux couleurs franches, deux rouges et un violet foncé, excepté une ou deux étincelles de bleu, vous n'apercevez rien dans cette toile incolore et violente qui rappelle la palette et la méthode ordinaire d'aucun des coloristes connus. Les têtes ont plutôt les apparences que le coloris propre à la vie. Elles sont rouges, vineuses ou pâles, sans avoir pour cela la pâleur vraie que Vélasquez donne à ses visages, ou ces nuances sanguines, jaunâtres, grisâtres ou pourprées que Frans Hals oppose avec tant de finesse lorsqu'il veut spécifier les tempéraments de ses personnages. Dans les habits, les coiffures, dans les parties si diverses des ajustements, la couleur n'est pas plus exacte ni plus expressive que ne l'est, comme je l'ai dit, la forme elle-même. Quand un rouge apparaît, c'est un rouge assez peu délicat par sa nature et qui exprime indistinctement la soie, le drap, le satin. Le garde qui charge son mousquet est habillé de rouge de la tête aux pieds, depuis son feutre jusqu'à ses souliers. Vous apercevez-vous que les particularités physiologiques de ce rouge, sa nature, sa substance, ce qu'un coloriste vrai n'eût pas manqué de saisir, aient un seul moment occupé Rembrandt ? On dit que ce rouge est admirablement conséquent dans son ombre et dans sa lumière : en vérité, je ne crois pas qu'un homme quelque peu habitué à manier un ton puisse être de cet avis, et je ne suppose pas que ni Vélasquez, ni Véronèse, ni Titien, ni Giorgione, pour écarter Rubens, en eussent admis la composition première et l'emploi. Je défie qu'on me dise comment est habillé le lieutenant, et de quelle couleur est son habit. Est-ce du blanc teinté de jaune ? Est-ce du jaune décoloré jusqu'au blanc ? La vérité, c'est que ce personnage devant exprimer la lumière centrale du tableau, Rembrandt l'a vêtu →

lumière et de l'ombre sans rien perdre de ses qualités constitutives, on dit que l'ombre et la lumière sont de *même famille* ; ce qui veut dire que l'une et l'autre doivent conserver, quoi qu'il arrive, la parenté la plus facile à saisir avec le ton local. Les manières d'entendre la couleur sont très diverses. Il y a, de Rubens à Giorgione et de Vélasquez à Véronèse, des variétés qui prouvent l'immense élasticité de l'art de peindre et l'étonnante liberté d'allures que le génie peut prendre sans changer de but ; mais une loi leur est commune à tous et n'est observée que par eux, soit à Venise, soit à Parme, soit à Madrid, soit à Anvers, soit à Harlem : c'est précisément la parenté de l'ombre et de la lumière et l'identité du ton local à travers tous les incidents de la lumière.



de lumière, fort savamment quant à son éclat, fort négligemment quant à sa couleur.

Or, et c'est ici que Rembrandt commence à se trahir, pour un coloriste, il n'y a pas de lumière abstraite. La lumière en soi n'est rien : elle est le résultat de couleurs diversement éclairées et diversement rayonnantes d'après la nature du rayon qu'elles renvoient ou qu'elles absorbent. Telle teinte très foncée peut être extraordinairement lumineuse ; telle autre très claire peut au contraire ne l'être pas du tout. Il n'y a pas un élève de l'école qui ne sache cela. Chez les coloristes, la

lumière dépend donc exclusivement du choix des couleurs employées pour la rendre et se lie si étroitement au ton, qu'on peut dire en toute vérité que chez eux la lumière et la couleur ne font qu'un. Dans la *Ronde de nuit*, rien de semblable. Le ton disparaît dans la lumière comme il disparaît dans l'ombre. L'ombre est noirâtre, la lumière blanchâtre. Tout s'éclaire ou s'assombrit, tout rayonne ou s'obscurcit par un effacement alternatif du principe colorant. Il y a là des écarts de valeurs plutôt que des contrastes de ton. Et cela est si vrai qu'une belle gravure, un dessin bien rendu, la



lithographie de Mouilleron, une photographie, donnent exactement l'idée du tableau dans ces grands partis pris d'effet, et qu'une image seulement dégradée du clair au sombre ne détruit rien de son arabesque.

Si je suis bien compris, voilà qui démontre avec évidence que les combinaisons du coloris tel qu'il est entendu d'habitude ne sont point le fait de Rembrandt, et qu'il faut continuer de chercher ailleurs le secret de sa vraie puissance et l'expression familière à son génie. Rembrandt est en toutes choses un abstracteur qu'on ne parvient à

définir qu'en éliminant. Quand j'aurai dit avec certitude tout ce qu'il n'est pas, peut-être arriverai-je à déterminer très exactement ce qu'il est.

Est-il un grand praticien ? Assurément. La *Ronde de nuit* est-elle dans son œuvre et par rapport à lui-même, quand on la compare aux œuvres de maîtrise des grands virtuoses, un beau morceau d'exécution ? Je ne le crois pas : autre malentendu qu'il est bon de faire disparaître.

Le travail de la main, je l'ai dit à propos de Rubens, n'est que l'expression conséquente, adéquate, des sensations de l'œil et des opérations →

de l'esprit. Qu'est-ce en soi qu'une phrase bien tournée, qu'un mot bien choisi, sinon le témoignage instantané de ce que l'écrivain a voulu dire et de l'intention qu'il a eue de le dire ainsi plutôt qu'autrement ? Par conséquent bien peindre en général, c'est ou bien dessiner ou bien colorer, et la façon dont la main agit n'est plus que l'énoncé définitif des intentions du peintre. Si l'on examine les exécutants sûrs d'eux-mêmes, on verra combien la main est obéissante, prompte à bien dire sous la dictée de l'esprit, et quelles nuances de sensibilité, d'ardeur, de finesse, d'esprit, de profondeur, passent par le bout de leurs doigts, que ces doigts soient armés de l'ébauchoir, du pinceau ou du burin. Chaque artiste a donc sa manière de peindre comme il a sa taille et son coup de pouce, et Rembrandt pas plus qu'un autre n'échappe à cette loi commune. Il exécute à sa manière, il exécute excessivement bien ; on pourrait dire qu'il exécute comme personne, parce qu'il ne sent, ne voit et ne veut comme aucun autre.

Comment exécute-t-il dans le tableau qui nous occupe ? Traite-t-il bien une étoffe ? Non. En exprime-t-il ingénieusement, vivement, les plis, les cassures, les souplesses, le tissu ? Assurément non. Quant il met une plume au bord d'un feutre, donne-t-il à cette plume la légèreté, le flottement, la grâce qu'on voit dans Van Dyck, ou dans Hals, ou dans Vélasquez ? Indique-t-il avec quelques luisants sur un fond mat, dans leur forme, dans le sens du corps, l'humaine physionomie d'un habit bien ajusté, froissé par un geste ou chiffonné par l'usage ? Sait-il, en quelques touches sommaires, et mesurant sa peine à la valeur des choses, indiquer une dentelle, faire croire à des orfèvreries, à des broderies riches ?

Il y a dans la *Ronde de nuit* des épées, des mousquets, des pertuisanes, des casques polis, des hausse-cols damasquinés, des bottes à entonnoir, des souliers à nœuds, une hallebarde

avec son flot de soie bleue, un tambour, des lances. Imaginez avec quelle aisance, avec quelle sans- façon et quelle preste manière de faire croire aux choses sans y insister, Rubens, Véronèse, Van Dyck, Titien lui-même, Frans Hals enfin, cet ouvrier d'esprit sans pareil, auraient indiqué sommairement et superbement enlevé tous ces accessoires. Trouvez-vous de bonne foi que Rembrandt, dans la *Ronde de nuit*, excelle à les traiter ainsi ? Regardez, je vous en prie, car en cette discussion pointilleuse il faut des preuves, la hallebarde que tient au bout de son bras roide le petit lieutenant *Ruijtenberg* ; voyez le fer en raccourci, voyez surtout la soie flottante, et dites-moi s'il est permis à un exécutant de cette valeur d'exprimer plus péniblement un objet qui devait naître sous sa brosse sans qu'il s'en doutât. Regardez les manches à crevés dont on parle avec tant d'éloges, les manchettes, les gants ; examinez les mains. Considérez bien comment, dans leur négligence affectée ou non, la forme est accentuée, les raccourcis s'expriment. La touche est épaisse, embarrassée, presque maladroite et tâtonnante. On dirait vraiment qu'elle porte à faux, et que, mise en travers quand elle devrait être posée en long, mise à plat quand tout autre que lui l'aurait appliquée circulairement, elle embrouille la forme au lieu de la déterminer.

Partout des *rehauts*, c'est-à-dire des accents décisifs sans nécessité, ni grande justesse, ni réel à-propos. Des épaisseurs qui sont des surcharges, des rugosités que rien ne justifie, sinon le besoin de donner de la consistance aux lumières, et l'obligation dans sa méthode nouvelle d'opérer sur des tissus raboteux plutôt que sur des bases lisses ; des saillies qui veulent être réelles et n'y parviennent pas, déroutent l'œil et sont réputées pour du métier original ; des sous-entendus qui sont des omissions, des oublis qui feraient croire à de l'impuissance. En toutes les parties saillantes, une main convulsive, un embarras pour trouver le mot propre, une violence de termes, une turbulence de faire qui jure avec le peu de réalité obtenue et l'immobilité un peu morte du résultat.

Ne me croyez pas sur parole. Allez voir ailleurs

de bons et de beaux exemples chez les plus sérieux comme chez les plus spirituels ; adressez-vous successivement aux mains expéditives, aux mains appliquées ; voyez leurs œuvres accomplies, leurs esquisses ; revenez ensuite devant la *Ronde de nuit*, et comparez. Je dirai plus : adressez-vous à Rembrandt lui-même quand il est à l'aise, libre avec ses idées, libre avec son métier, quand il imagine, quand il est ému, nerveux sans trop d'exaspération, et que, maître de son sujet, de son sentiment et de sa langue, il devient parfait, c'est-à-dire admirablement habile et profond, ce qui vaut mieux que d'être adroit. Il y a des circonstances où la pratique de Rembrandt va de pair avec celle des meilleurs maîtres et se tient à la hauteur de ses plus beaux dons. C'est quand elle est par hasard soumise à des obligations de parfait naturel, ou bien quand elle est animée par l'intérêt d'un sujet imaginaire. Hors de là, et c'est le cas de la *Ronde de nuit*, vous n'avez que du Rembrandt mixte, c'est-à-dire les ambiguïtés de son esprit et les faux-semblants d'adresse de sa main.

Enfin j'arrive à l'incontestable intérêt du tableau, au grand effort de Rembrandt dans un sens nouveau : je veux parler de l'application sur une grande échelle de cette manière de voir qui lui est propre et qu'on a nommée le *clair-obscur*.

Ici pas d'erreur possible. Ce qu'on prête à Rembrandt est bien à lui. Le clair-obscur est, à n'en pas douter, la forme native et nécessaire de ses impressions et de ses idées. D'autres que lui s'en servent ; nul ne s'en sert aussi continuellement, aussi ingénieusement que lui. C'est la forme mystérieuse par excellence, la plus enveloppée, la plus elliptique, la plus riche en sous-entendus et en surprises qu'il y ait dans le langage pittoresque des peintres. À ce titre, elle est plus qu'aucune autre la forme des sensations intimes ou des idées. Elle est légère, vaporeuse, voilée, discrète ; elle prête son charme aux choses qui se cachent, invite aux curiosités, ajoute un attrait aux beautés morales, donne une grâce aux spéculations de la conscience. Elle participe enfin du sentiment, de l'émotion, de l'incertain, de l'indéfini et de l'infini, du rêve et de

l'idéal. – Et voilà pourquoi elle est, comme elle devait l'être, la poétique et naturelle atmosphère que le génie de Rembrandt n'a pas cessé d'habiter. On pourrait donc, à propos de cette forme habituelle de sa pensée, étudier Rembrandt dans ce qu'il y a de plus intime et de plus vrai. Et si, au lieu de l'effleurer, je creusais profondément un sujet si vaste, vous verriez tout son être psychologique sortir de lui-même des brouillards du clair-obscur ; mais je n'en dirai que ce qu'il faut dire, et Rembrandt ne s'en dégagera pas moins, je l'espère.

En langage très ordinaire et dans son action commune à toutes les écoles, le clair-obscur est l'art de rendre l'atmosphère visible et de peindre un objet enveloppé d'air. Son but est de créer tous les accidents pittoresque de l'ombre, de la demi-teinte et de la lumière, du relief et des distances, et de donner par conséquent plus de variété, d'unité d'effet, de caprice et de vérité relative, soit aux formes, soit aux couleurs. Le contraire est une acception plus ingénue et plus abstraite, en vertu de laquelle on montre les objets tels qu'ils sont, vus de près, l'air étant supprimé, et par conséquent sans autre perspective que la perspective linéaire, celle qui résulte de la diminution des objets et de leur rapport avec l'horizon. Qui dit perspective aérienne suppose déjà un peu de clair-obscur.

La peinture chinoise l'ignore. La peinture gothique et mystique s'en est passé, témoin Van Eyck et tous les primitifs, soit flamands, soit italiens. Faut-il ajouter que, s'il n'est pas contraire à l'esprit de la fresque, le clair-obscur n'est pas indispensable à ses besoins ? À Florence, il commence tard, comme partout où la ligne a le pas sur la couleur. À Venise, il n'apparaît qu'à partir des Bellini. Comme il correspond à des façons de sentir toutes personnelles, il ne suit pas toujours dans les écoles et parallèlement à leurs progrès une marche chronologique très régulière. Ainsi en Flandre, après l'avoir pressenti dans Memling, →

on le voit disparaître pendant un demi-siècle. Parmi les Flamands revenus d'Italie, très peu l'avaient adopté parmi ceux qui cependant vivaient avec Michel-Ange et Raphaël. En même temps que Pérugin, que Mantegna le jugeaient inutile à l'expression abstraite de leurs idées et continuaient, pour ainsi dire, de peindre avec un burin de graveur ou d'orfèvre, et de colorer avec les procédés du peintre-verrier, – un grand homme, un grand esprit, une grande âme y trouvait pour la hauteur ou la profondeur de son sentiment des éléments d'expression plus rares, et le moyen de rendre le mystère des choses par un mystère. Léonard, à qui l'on a comparé Rembrandt, non sans quelque raison, pour le tourment que causait à tous les deux le besoin de formuler le sens idéal des choses, Léonard est en effet, en pleine période archaïque, un des représentants les plus imprévus du clair-obscur. En suivant le cours du temps, en Flandre, d'Otho Voenius on arrive à Rubens. Et si Rubens est un très grand peintre de clair-obscur, quoiqu'il se serve plus habituellement du clair que de l'obscur, Rembrandt n'en est pas moins l'expression définitive et absolue, pour beaucoup de motifs, et non pas seulement parce qu'il se sert plus volontiers de l'obscur que du clair. Après lui, toute l'école hollandaise depuis le commencement du XVII^e siècle jusqu'en plein XVIII^e siècle, la belle et féconde école des demi-teintes et des lumières étroites, ne se meut que dans cet élément commun à tous et n'offre un ensemble si riche et si divers que parce que, ce mode admis, elle a su varier par les plus fines métamorphoses.

Tout autre que Rembrandt, dans l'école hollandaise, pourrait quelquefois faire oublier qu'il obéit aux lois fixes du clair-obscur ; avec lui le même oubli n'est pas possible : il en a rédigé, coordonné, promulgué pour ainsi dire le code, et si l'on pouvait croire à des doctrines à ce moment de sa carrière, où l'instinct le fait agir beaucoup plus que la réflexion, la *Ronde de nuit* doublerait encore d'intérêt, car elle prendrait le caractère et l'autorité d'un manifeste.

Tout envelopper, tout immerger dans un bain d'ombre, y plonger la lumière elle-même, sauf à l'en extraire après pour la faire paraître plus lointaine, plus rayonnante, faire tourner les ondes obscures autour des centres éclairés, les nuancer, les creuser, les épaissir, rendre néanmoins l'obscurité transparente, la demi-obscurité facile à percer, donner enfin même aux couleurs les plus fortes une sorte de perméabilité qui les empêche d'être le noir, – telle est la condition première,

telles sont aussi les difficultés de cet art très spécial. Il va sans dire que, si quelqu'un y excella, ce fut Rembrandt. Il n'inventa pas, il perfectionna tout, et la méthode dont il se servit plus souvent et mieux que personne porte son nom.

Les conséquences de cette manière de voir, de sentir et de rendre les choses de la vie réelle, on les devine. La vie n'a plus la même apparence. Les bords s'atténuent ou s'effacent, les couleurs se volatilisent. Le modelé, qui n'est plus emprisonné par un contour rigide, devient plus incertain dans son trait, plus ondoyant dans ses surfaces, et quand il est traité par une main savante et émue, il est le plus vivant et le plus réel de tous, parce qu'il contient mille artifices grâce auxquels il vit, pour ainsi dire, d'une vie double, celle qui tient de la nature et celle qui lui vient d'une émotion communiquée. En résumé, il y a une manière de creuser la toile, d'éloigner, de rapprocher, de dissimuler, de mettre en évidence et de noyer la vérité dans l'imaginaire, qui est *l'art*, et nominativement *l'art du clair-obscur*.

De ce qu'une pareille méthode autorise beaucoup de licences, s'ensuit-il qu'elle les permette toutes ? Ni une certaine exactitude relative, ni la vérité de la forme, ni sa beauté quand on y vise, ni la permanence de la couleur ne sauraient souffrir de ce que beaucoup de principes sont changés dans la manière de percevoir les objets et de les traduire. Il faut bien au contraire que chez les grands Italiens, prenons Léonard et Titien, si l'habitude d'introduire beaucoup d'ombres et peu de lumière exprimait mieux qu'une autre le sentiment qu'ils avaient à rendre, ce parti pris ne nuisait pas non plus, et tant s'en faut, à la beauté du coloris, du contour et du travail. C'était comme une légèreté de plus dans la matière, comme une transparence plus exquise dans le langage. Le langage n'y perdait rien, soit en pureté, soit en netteté ; il en devenait en quelque sorte plus rare, plus limpide, plus expressif et plus fort.

Rubens n'a pas fait autre chose qu'embellir et transformer des artifices sans nombre, ce qui lui paraissait être la vie dans une acception préférée. Et si sa forme n'est pas plus châtiée, ce n'est certes pas la faute du clair-obscur. Dieu sait au contraire quels services cette incomparable enveloppe a rendus à son dessin. Que serait-il sans lui, et quand il est bien inspiré, que ne devient-il pas grâce à lui ? L'homme qui dessine, dessine encore mieux avec son aide, et celui qui colore, colore d'autant mieux qu'il le fait entrer sur sa palette. Une main ne perd pas sa forme parce qu'elle →



est baignée de fluidités obscures, une physionomie son caractère, une ressemblance son exactitude, une étoffe, sinon sa contexture, au moins son apparence, un métal le poli de sa surface, et la densité propre à sa matière, une couleur enfin son ton local, c'est-à-dire le principe même de son existence. Il faut que cela soit tout autre chose et cependant demeure aussi vrai. Les œuvres savantes de l'école d'Amsterdam en sont la preuve. Chez tous les peintres hollandais, chez tous les maîtres excellents dont le clair-obscur fut la langue commune et le langage courant, il entre dans l'art de peindre comme un auxiliaire ; et chez tous il concourt à produire un ensemble plus homogène, plus parfait et plus vrai. Depuis les œuvres si pittoresquement véridiques de Pierre de Hooch, d'Ostade, de Metsu, de Jean Steen, jusqu'aux inspirations plus hautes de Titien, de Giorgione, de Corrège et de Rubens, partout on voit l'emploi des demi-teintes et des larges ombres naître du besoin d'exprimer avec plus de saillie des *choses sensibles* ou de la nécessité de les embellir. Nulle part on ne peut les séparer de la ligne architecturale ou de la forme humaine, de la lumière vraie ou de la couleur vraie des choses.

Rembrandt seul, sur ce point comme sur tous les autres, voit, pense et agit différemment ; et je n'ai donc pas tort de disputer à ce génie bizarre la plupart des dons extérieurs qui sont le partage ordinaire des maîtres, car je ne fais que dégager jusqu'à l'évidence la faculté dominante qu'il ne partage avec personne.

Si l'on vous dit que sa palette a la vertu propre aux opulentes palettes flamandes, espagnoles et italiennes, je vous ai fait connaître les motifs pour lesquels il vous est permis d'en douter. Si l'on vous dit qu'il a la main preste, adroite, prompte à dire nettement les choses, qu'elle est naturelle en son jeu, brillante et libre dans sa dextérité, je vous demanderai de n'en rien croire, au moins devant la *Ronde de nuit*. Enfin, si l'on vous parle de son clair-obscur comme d'une enveloppe discrète et légère, destinée seulement à voiler des idées très simples, ou des couleurs très positives, ou des formes très nettes, examinez s'il n'y pas là une nouvelle erreur et si, sur ce point comme sur les autres, Rembrandt n'a pas

dérangé le système entier des habitudes de peindre. Si au contraire vous entendez dire que, désespérant de le classer, faute de noms dans le vocabulaire, on l'appelle *luminariste*, demandez-vous ce que signifie ce mot barbare, et vous vous apercevrez que ce terme d'exception exprime quelque chose de fort étrange et de très juste. Un *luminariste* serait, si je ne me trompe, un homme qui concevrait la lumière en dehors des lois suivies, y attacherait un sens extraordinaire, et lui ferait de grands sacrifices. Si tel est le sens du néologisme, Rembrandt est à la fois défini et jugé. Car sous sa forme déplaisante, le mot exprime une idée difficile à rendre, une idée vraie, un rare éloge et une critique.

Je vous ai dit à propos de la *Leçon d'anatomie*, un tableau qui voulait être dramatique et qui ne l'est pas, comment Rembrandt se servait de la lumière quand il s'en servait mal à propos : voilà le *luminariste* jugé lorsqu'il s'égaré. Je vous dirai plus loin comment Rembrandt se sert de la lumière quand il lui fait exprimer ce que pas un peintre au monde n'exprima par des moyens connus : vous jugerez par là ce que devient le *luminariste* quand il aborde avec sa lanterne sourde le monde du merveilleux, de la conscience et de l'idéal, et qu'alors il n'a plus de maître dans l'art de peindre, parce qu'il n'a pas d'égal dans l'art de montrer l'invisible. Toute la carrière de Rembrandt tourne donc autour de cet objectif obsédant : ne peindre qu'avec l'aide de la lumière, ne dessiner que par la lumière. Et tous les jugements si divers qu'on a portés sur ses œuvres, belles ou défectueuses, douteuses ou incontestables, peuvent être ramenés à cette simple question : était-ce ou non le cas de faire si exclusivement état de la lumière ? Le sujet l'exigeait-il, le comportait-il, ou l'excluait-il ? Dans le premier cas, l'œuvre est conséquente à l'esprit de l'œuvre : infailliblement elle doit être admirable. Dans le second, la conséquence est incertaine, et presque infailliblement l'œuvre est discutable ou mal venue. On aura beau dire que la lumière est dans la main de Rembrandt comme un instrument merveilleusement soumis, docile, et dont il est sûr. Examinez bien son œuvre, prenez-le depuis ses premières années jusqu'à ses derniers jours, depuis le *Saint Siméon* de la Haye, jusqu'à la *Fiancée juive* du musée Van-der-Hoop, jusqu'au *Saint Matthieu* du Louvre, et vous verrez que ce dispensateur de la lumière n'en a pas toujours disposé ni comme il aurait fallu, ni même comme il l'aurait voulu ; qu'elle l'a possédé, gouverné, inspiré jusqu'au sublime, conduit jusqu'à l'impossible et quelque fois trahi.

Expliquée d'après le penchant du peintre à n'exprimer un sujet que par l'éclat et par l'obscurité des choses, la *Ronde de nuit* n'a, pour ainsi dire, plus de secrets. Tout ce qui pouvait nous faire hésiter se déduit. Les qualités ont leur raison d'être ; les erreurs, on parvient enfin à les comprendre. Les embarras du praticien quand il exécute, du dessinateur quand il construit, du peintre quand il colore, du costumier quand il habille, l'inconstance du ton, l'amphibologie de l'effet, l'incertitude de l'heure, l'étrangeté des figures, leur apparition fulgurante en pleines ténèbres, – tout cela résulte ici par hasard d'un effet conçu contre les vraisemblances, poursuivi en dépit de toute logique, peu nécessaire et dont le thème était celui-ci : éclairer une scène vraie par une lumière qui ne le fût pas, c'est-à-dire donner à un fait le caractère idéal d'une vision. Ne cherchez rien au delà de ce projet fort audacieux qui souriait aux visées du peintre, jurait avec les données reçues, opposait un système à des habitudes, une hardiesse d'esprit à des habiletés de main, et dont la témérité ne manqua certainement pas de l'aiguillonner jusqu'au jour où, je le crois, d'insurmontables difficultés se révélèrent, car, si Rembrandt en résolut quelques-unes, il en est beaucoup qu'il ne put résoudre.

J'en appelle à ceux qui ne croiraient pas sans réserve à l'infailibilité des meilleurs esprits : Rembrandt avait à représenter une compagnie de gens en armes ; il était assez simple de nous dire ce qu'ils allaient faire ; il l'a dit si négligemment qu'on en est encore à ne pas le comprendre, même à Amsterdam. Il avait à peindre des ressemblances : elles sont douteuses ; des costumes physiologiques : ils sont pour la plupart apocryphes ; un effet pittoresque, et cet effet est tel que le tableau en devient indéchiffrable. Le pays, le lieu, le moment, le sujet, les hommes, les choses ont disparu dans les fantasmagories orangeuses de la palette. D'ordinaire il excelle à rendre la vie, il est merveilleux dans l'art de peindre des fictions, son habitude est de penser, sa faculté maîtresse est d'exprimer la lumière ; ici, la fiction n'est pas à sa place, la vie manque, la pensée ne rachète rien. Quant à la lumière, elle ajoute une inconséquence à des à peu près. Elle est surnaturelle, inquiétante, artificielle ; elle rayonne du dedans au dehors, elle dissout les objets qu'elle éclaire. Je vois bien des foyers brillants, je ne vois pas une chose éclairée ; elle n'est ni belle, ni vraie, ni motivée. Dans la *Leçon d'anatomie*, la mort est oubliée pour un jeu de palette. Ici deux des figures

principales perdent leur corps, leur individualité, leur sens humain dans des lueurs de feux follets.

Comment se fait-il donc qu'un pareil esprit se soit trompé à ce point de n'avoir pas dit ce qu'il avait à dire et d'avoir dit précisément ce qu'on ne lui demandait pas ? Lui, si clair quand il le faut, si profond quand il y a lieu de l'être, pourquoi n'est-il ici ni profond ni clair ? N'a-t-il pas, je vous le demande, mieux dessiné, mieux coloré même dans sa manière ? Comme portraitiste, n'a-t-il pas fait des portraits cent fois meilleurs ? Le tableau qui nous occupe donne-t-il une idée, même approximative, des forces de ce génie inventif lorsqu'il est paisiblement replié sur lui-même ? Enfin ses idées, qui toujours se dessinent au fond du merveilleux, comme la *Vision* de son docteur Faust apparaît dans un cercle éblouissant de rayons, ces idées rares, où sont-elles ici ? Et si les idées n'y sont pas, pourquoi tant de rayons ? Je crois que la réponse à tous ces doutes est contenue dans les pages qui précèdent, si ces pages ont quelque clarté.

Peut-être apercevrez-vous en effet, dans ce génie fait d'exclusion et de contrastes, deux natures qui jusqu'ici n'auraient pas été bien distinguées, qui cependant se contredisent et presque jamais ne se rencontrent ensemble à la même heure et dans la même œuvre : un penseur qui se plie malaisément aux exigences du vrai, tandis qu'il devient inimitable lorsque l'obligation d'être véridique n'est pas là pour gêner sa main, et un praticien qui sait être magnifique quand le visionnaire ne le trouble pas. La *Ronde de nuit*, qui le représente en un jour de grande équivoque, ne serait donc ni l'œuvre de sa pensée quand elle est libre, ni l'œuvre de sa main quand elle est saine. En un mot, le vrai Rembrandt ne serait point ici ; mais très heureusement pour l'honneur de l'esprit humain il est ailleurs, et j'estime que je n'aurai rien diminué d'une gloire si haute, si grâce à des œuvres moins célèbres, et cependant supérieures, je vous montre, l'un après l'autre dans tout leur éclat, les deux côtés de ce grand esprit.

Eugène Fromentin
Extrait des *Maîtres d'autrefois*