



REMBRANDT,

L'AUTRE LÉGENDE DORÉE

Malgré la fuite en avant d'une modernité souvent amnésique, Rembrandt continue d'incarner ce summum de la création du XVII^e en superstar responsable d'une œuvre pléthorique dans laquelle le musée Jacquemart-André a pioché moult merveilles pour que notre automne resplendisse.

PAR VINCENT QUÉAU

Rembrandt intime

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ, PARIS

DU 16 SEPTEMBRE 2016 AU 23 JANVIER 2017

Commissariat : Emmanuel Starcky, Peter Schatborn et Pierre Curie

Ultime génie du Siècle d'Or s'accaparant le ténébrisme du Caravage, Rembrandt fascine toujours comme gourou d'une pâte fougueuse devenue optique à force de technique transfigurée d'un je-ne-sais-quoi au charme magique. Or Rembrandt, peintre avant d'être illusionniste, individu avant d'être artisan, créateur d'une modernité mieux que chef d'école, accapare tous ces talents généralement concédés aux apôtres de l'avant-garde. Et le plaisir reste toujours absolu de ré-admirer, au hasard d'un musée ou dans une exposition monographique, si modeste soit-elle, les sublimes ténèbres du maître d'Amsterdam. Cette sélection judicieuse nous permet d'entrevoir et d'examiner l'ampleur de son talent multi-techniques ; elle ouvre sur une importante série de portraits gravés à l'eau-forte qui fige devant la postérité la physionomie de l'artiste et son entourage, ses parents et Saskia. Tous, images sans fards, à la rugosité âpre d'un burin nerveux, troquent l'idéal controuvé des graveurs de la *Maniera* nordique, des Goltzius, Wtewael, Bloemaert, contre un réalisme de vérité, aussi acide mais délié de tout souci d'élégance. Et cette beauté de Rembrandt, cette capacité à engendrer le plaisir de l'œil dans les objets les plus vils, le hisse paradoxalement comme le portraitiste de l'âme vivante de ses modèles. Loin de la suavité de ses devanciers fameux, Holbein, Dürer ou Titien, il emprunte assez peu encore à

ses contemporains ni même à la source anversoise. L'ambiance colorée et chatoyante de deux tableau précoces, œuvres de ses vingt ans – une *Scène historique* et l'*Ânesse de Balaam* – rappelle sans ambiguïté ses années d'apprentissage auprès de Pieter Lastman et pourtant, même dans ces emprunts, la filiation semble guidée par une autre force, signe d'un génie déjà plus consommé ; comparons, pour nous en convaincre, types physiques, végétations et moirures d'une convention toute belle et nette chez le premier, déjà fougueuse et surprenante chez le jeune Rembrandt.

Et de fait, l'année suivante, en 1627, il troque les jours gris de sa jeunesse contre les nuits intenses d'une maturité précoce. Cette métamorphose fulgurante s'observe dès la petite *Fuite en Égypte* du musée de Tours, dans cette matière triturée qui surnage dans les ténèbres, ces oreilles de l'âne de pigment et de pelage, ce chapeau de Joseph de paille feinte mais vraie, ces plis auxquels on croit, malgré leur abstraction gestuelle. Le virus noctambule contracté, il ne sortira plus de ces effets lumineux et plastiques. Sans doute le début de carrière offre-t-il toujours à différencier les textures et les matières et il s'en donne à cœur joie dans son *Autoportrait au costume oriental* : opposant les glaçures des objets de métal à la matité du velours, au duveteux du poil du chien, à l'irisé de la robe lamée et brodée mais, à mesure que s'affirme son caractère, la peinture pure se détache de l'illusion. Devenu marque de fabrique du portrait, le fond indéfini, brossé à la diable, souligne les



La Fuite en Égypte.
Vers 1627,
huile sur bois,
26,4 x 24,2 cm.
Musée des
Beaux-Arts,
Tours.

caractères du modèle en insistant sur sa vie intérieure, préférant l'expression à la perfection. Mais le caractère commun de toutes ces effigies reste une lassitude, loin cependant de l'angoisse, qui semble appeler les joies célestes par une résignation paisible. Mélancolie tapageuse qui rebondit dans la ferveur religieuse de ces temps d'introspection. Anonymes comme souveraines, aucuns flattés par une quelconque complaisance d'idéal, posent tous sous les lumières dorées qui accentuent la fugacité de leur vie comme autant de modernes anachorètes ; les déserts de la scène peinte supposant la solitude humaine. Souvent l'humanité chez Rembrandt assiste à sa destinée, le regard perdu vers nous, interrogeant notre propre inconsistance, depuis *Flore* jusqu'au *Dr Arnold Tholinx* ou cet étonnant *Soldat riant au gorgerin* qui débride jusqu'à Frans Hals par

son travail à la brosse comme scarifié par endroits d'un calame enfiévré. Peintre d'une vision unique, il donne encore par le dessin une leçon d'anatomie du trait, sachant rompre les volutes de son inspiration par des cassures au tempo sauvage (la *Marchande de crêpes*), délayer d'un bistre aqueux ses encres fauves et grises (la *Femme debout à la chandelle*), ménager les vides entre deux griboillis supérieurs (*Diane au bain*), hachurer à propos (*Saint Pierre au chevet de Tabitha*), estomper puissamment (*Cours d'eau aux rives boisées*)...

On savourera aussi dans cette succession d'œuvres de premier ordre une grisaille de 1634, un *Ecce Homo* qui éblouit par la maîtrise de la lumière, éclairant les visages des juges d'un blanc spectral tandis que Jésus-Christ, lumière de la vie, attire le regard par une bonne mine incroyable. ■

REMBRANDT,

CHIFFONNIER D'EMMAÛS

Et si *Le Repas des pèlerins d'Emmaüs* était le chef-d'œuvre inconnu du musée Jacquemart-André ? Analyse d'un coup de génie esthétique avorté du jeune Rembrandt.

PAR EMMANUEL DAYDÉ

«Le fils du meunier de Leyde est très prisé, mais prématurément», écrit Arnoult van Buchell, un juriste d'Utrecht en 1628. À peine apparu sur le devant de la scène artistique, Rembrandt van Rijn déjà intrigue et inquiète, prêtant au rejet comme à la critique. À 22 ans, le jeune peintre vient tout juste d'établir un atelier commun avec son ami Jan Lievens dans sa ville natale de Leyde. Disciples tous deux du réaliste Pieter Lastman, qui a connu à Rome le ténébriste allemand Adam Elsheimer, et qui leur a enseigné le cara-

vagisme en vogue à Utrecht, Rembrandt et Lievens peignent de concert de puissants nocturnes pour la bourgeoisie locale, si proches les uns des autres que l'on a parfois bien du mal à les départager. Pourtant, ayant étudié la Bible et l'histoire des Hébreux à l'université de Leyde dès l'âge de 14 ans, Rembrandt a plus de goût que son compatriote pour les sujets bibliques. Dans un pays protestant qui a supprimé les images de la Vierge et des Saints, il consacre très vite ses recherches les plus expérimentales à la réinterprétation de thèmes chrétiens profondément calvinistes, comme la solitude de l'homme, le Salut et le Pardon. Vers 1629, en même temps qu'il dessine à la sanguine et à l'encre un puissant *Saint Paul méditant* en pleine lumière (tandis que le premier plan – coupé suivant une diagonale – reste obscur), le jeune homme peint sur papier une huile tout aussi caravagesque et radicale, figurant *Le Repas des pèlerins d'Emmaüs*. Peut-être



Le Repas des pèlerins d'Emmaüs.
Vers 1629,
huile sur
papier marouflé
sur bois,
37,4 x 42,3 cm.
Musée
Jacquemart-André,
Paris.

*Le Repas
des Pèlerins
d'Emmaüs.*
1648, huile
sur bois,
68 x 65 cm.
Musée du
Louvre, Paris.



conçue comme une esquisse préparatoire à une eau-forte, cette brutale œuvre au noir représente la silhouette du Christ s'éti- rant dans une immense diagonale ombre- lumière, devant une table phosphorescente et un pan de mauvaises planches jaunes irradiantes – à faire oublier Vermeer. Issu de quelque misérable *lumpenproletariat*, l'un des deux disciples du récit biblique, effrayé devant cette soudaine apparition/dispari- tion du Christ mort, bouscule son assiette et recule contre le mur, révélant un amas de linge – ou de fumée – derrière lui. Le second semble s'être évaporé, à l'instar de cette étrange fumée. Tout au fond, à droite, suivant la même diagonale, une servante qui s'affaire autour du feu projette sa minuscule silhouette, en contrejour d'un éclai- rage moribond. Commentaire posthume de Jacques Brel : « Toi, si t'étais l'bon Dieu / Tu allumerais des bals / Pour les gueux. »

Comme aurait dit Daniel Arasse : on n'y voit rien ! Pire : on n'y comprend rien. Et sans doute faut-il laisser les yeux s'habituer quelque temps avant de deviner les mains

du Christ laissées pendantes le long de son corps, qui rompent avec difficulté le pain de la communion. Quant au second disciple, celui qui a, comme chez Caravage, jeté sa chaise en arrière en reconnaissant Jésus, il s'est déjà précipité au pied de son maître pour se laisser englober dans son ombre. Bien loin de la pompe vénitienne de Titien ou même de l'emphase théâtrale de Caravage, Rembrandt, d'un seul coup, aveugle l'action dans un contrejour total, pour ne retenir que l'effarement invisible de l'action de grâce. Littéralement obsédé par ce sujet sur la reconnaissance de ce que l'on connaît mais que l'on ne voit pas, l'artiste y revient à de multiples reprises tout au long de sa vie, quoique de manière plus conventionnelle : dans une gravure, qui saisit le trio de trois- quarts et en gros plan, en 1634, une autre, plus harmonieuse et centrée sur un Christ rayonnant (devant un disciple qui en perd son chapeau), en 1654, et pour finir, un dessin qui représente les *Pèlerins chemi- nant sur la route d'Emmaüs* tel Jésus crucifié au milieu des larrons, datable de la même

À LIRE

Rembrandt à Emmaüs,
Max Milner,
Éditions José Corti.

année. C'est toutefois une autre peinture de 1648 qui a retenu l'attention de l'histoire de l'art. Conjuguant force, recueillement et grandeur, cette toile conservée au Louvre établit au centre d'une alcôve romane (ou antique), digne de la sainte Cène – et non plus dans une auberge borgne –, un Christ amaigri, « avec – si l'on en croit Fromentin – des lèvres noirâtres où le supplice a laissé des traces », qui rompt le pain en levant légèrement des yeux dilatés au ciel, nimbé d'une lueur irréaliste. Tandis que le serviteur, qui apporte deux morceaux de crânes d'agneau, manifeste son ignorance complète de ce qui advient sous ses yeux, l'un des deux pèlerins, vu de dos, joint les mains alors que l'autre repousse sa serviette, encore hésitant à se prononcer. « Lumière née de la lumière », le douloureux ressuscité diffuse son aura sur la nappe brodée d'or. « Ce je ne sais quoi d'un vivant qui respire et qui certainement a passé par la mort, personne avant Rembrandt, personne après lui ne l'a dit », écrit le romantique Eugène Fromentin. À cette mélancolique et intime méditation métaphysique, qu'il nous soit tout de même permis, après Christopher Wright,



Les Pèlerins d'Emmaüs.
1634, eau-forte et pointe sèche, état unique, 10,2 x 7,3 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Simon Schama et Max Milner, de préférer la sauvage terreur aveugle de la version de Leyde, chef-d'œuvre (presque) inconnu du musée Jacquemart-André. ■

REMBRANDT, L'HUMANITÉ

Après *Paul Gauguin – portrait de l'artiste en prophète bénéfique*, Pascal Amel scrute l'immense Rembrandt avec pour trait saillant « l'humanité » de soixante-trois ans d'élan, doutes, tensions, de consécration glorieuse, de revers de fortune et de déchirements, entre deuils familiaux et tourments métaphysiques. Retour sur le toujours actuel Rembrandt.

ENTRETIEN ENTRE PASCAL AMEL ET PASCALE LISMONDE

Pascale Lismonde | **À la naissance de Rembrandt, voilà déjà quarante ans que les Provinces-Unies, encore sous domination espagnole, sont déchirées par des guerres de religion sans merci – Philippe II, roi très catholique d'Espagne, veut en exterminer les protestants. Ce contexte effrayant ne donne-t-il pas plus d'ampleur encore au dessein artistique de Rembrandt, à cette quête de l'« humanité », selon votre sous-titre ? Et n'y a-t-il pas une résonance singulière avec notre époque ?**

Pascal Amel | Aujourd'hui, au XXI^e siècle, nous ne pouvons pas ignorer que ce qui caractérise les fanatiques de toute obédience, c'est qu'ils pensent détenir la vérité. L'Unique. C'est la

perpétuelle division entre le bien et le mal, entre nous – les détenteurs du dogme – et les autres – les hérétiques, les ennemis de race ou de classe qu'il faut impérativement combattre, voire exterminer. Or, il semble que l'animal dédoublé qu'est l'homme – sa conscience d'être en vie, sa peur panique de la mort – surmonte sa scission ontologique quand il réalise que le meilleur pour soi peut coïncider avec celui d'autrui. Toute civilisation, tout progrès humain s'érigent dans la connaissance de la douleur, avec la hantise du retour toujours possible des ravages de l'inhumain qui ruinent ce qui a été patiemment conquis sur l'adversité.

À la fin du XVI^e siècle, les guerres entre les royaumes et les principautés de l'Europe catholique ou réformée font rage. Guillaume d'Orange, dit le Taciturne, concrétise non seulement l'utopie d'un État tolérant d'un point de vue religieux mais structurellement régenté par l'économie de marché et la liberté d'entreprendre ; où la séparation entre vie publique et foi privée est l'une des conditions de la paix civile permettant à chacun de s'enrichir ou de s'épanouir selon ses compétences. Amsterdam, première ville-monde moderne de l'Occident, est une utopie en actes. Là, comme dans toutes les cités libres des Provinces-Unies, Leyde, La Haye, Utrecht, Delft, Haarlem, le temps est venu de montrer les preuves visibles de la suprématie du mode de vie de ses habitants. C'est l'essor irrésistible du goût pour une peinture reproduisant les merveilles de la nature – la main distributrice de Dieu – et les merveilles du savoir-faire – la main pensante de l'homme ; les mises en scène profanes qui les représentent comme ils sont, graves dans le labeur ou ivres dans les ribaudes, dignes ou vulnérables, nantis ou quidams, tout ce qui est humain, laissons-le naître ; l'attire pour les scènes de dévotion à message de bonté évangélique le plus souvent intériorisé, suggéré (la Réforme se défie de l'arrogance dogmatique et de la boursoufflure superficielle du Baroque, Dieu existe mais le pacte qui le relie aux hommes est affaire strictement personnelle) : tout contribue à la floraison éthique et esthétique.



Ce contexte historique inédit de liberté et d'opulence dans cette ville-monde « où naît l'individu avec son tropisme démocratique » apparaît-il des plus favorables pour l'éclosion d'un artiste de la trempe de Rembrandt ?

En effet, le génie spécifique de Rembrandt en bénéficie ; il s'y affirme. Car, lui, le surdoué mais aussi le méditatif, le lecteur de l'Orient fabuleux et de la Bible, le Maître d'Amsterdam à trente ans, le collectionneur fou qui acquiert compulsivement les mille et une merveilles de la Nature et de la Peinture, le portraitiste de lui-même puisqu'il faut être à la fois acteur et spectateur pour capter les sensations et les émotions qui nous hantent, l'amoureux éperdu de Saskia puis de Hendrickje, l'endeuillé dans sa chair et son cœur, l'impénitent buveur de chopes, le failli contraint de vendre aux enchères sa maison-atelier et tous ses biens, le père devenu fils puisque le sien – Titus – sera son tuteur, l'artiste mélancolique en quête de sa voie pareille à nulle autre, le « suicidé » socialement et l'intime d'un petit cercle complice de lettrés et d'esthètes, lui – Rembrandt l'énigmatique –, n'aura de cesse d'inventer de nouvelles manières de peindre, de dessiner et de graver, restituant la véracité existentielle et métaphysique, charnelle et spirituelle de l'être – de n'importe lequel d'entre nous.

Vous écrivez : « sa main pense, sa main voit », soulignant que « deux siècles avant Goya, Courbet, Van Gogh ou Cézanne, Rembrandt met sa dextérité au service de l'Homme ». Comme dans sa dernière toile, *Siméon avec l'enfant Jésus au temple*, peinte l'année de sa mort en 1669, en sa dernière demeure du quartier populaire de Jordan. En quoi cette toile est-elle son « testament pictural » ?

Rembrandt a peint plusieurs « manifestes » où il nous livre sa vision intérieure et extérieure. *La Ronde de nuit* ; *Le Bœuf écorché* ; *La Conjuration de Claudius Civilis* ; nombre de ses autoportraits – surtout ceux de sa dernière période, avec le stupéfiant *En saint Paul...* Sa dernière œuvre incarne le don. Cadrés en plan moyen, profils juxtaposés, Marie, à l'orbe surréel du visage et au regard découpés par la nuit primordiale, veille sur Siméon le vénérable aux touffes gris clair, au large front dégarni et à la longue barbe de blancheur pulvérisée, qui se tient les yeux modestement clos pour mieux per-

Siméon et l'enfant Jésus au temple.
1669, huile sur toile, 98 x 79 cm. Musée national, Stockholm.



Hendrickje Stoffels se baignant dans une rivière.
1654, huile sur toile,
102 x 83,7 cm.
National Gallery,
Londres.

cevoir la lumière divine (l'immatérialité de la matière ? le flux de la grande durée ? le devenir ? la transmission ? l'œuvre ?). La bouche entrouverte de Siméon murmure une prière ou une cantilène. Le haut de son torse s'incline. Sa bure de sage brasille de pigments neige et or brûlé, cendre et vermeil. Le berceau de ses bras et de ses mains précautionneusement jointes brossees d'amples traits ocre brun sous l'inesstimable fardeau de l'Enfant (à moins qu'il ne s'agisse de l'un des siens, probable qu'il se remémore le premier âge de Titus, le fils tant aimé qu'il a eu avec Saskia, sa première femme, ou de la belle Cornélia, la fille qu'il a eue avec Hendrickje, ou de la petite Titia, celle de Titus) présente à nos regards le Messie encore dans les langes nimbés de blancheur. Le vieillard, la femme et le nourrisson symbolisent le principe de fertilité –

de l'immortalité en actes – que conjuguent les trois âges de l'existence et le miracle du cœur rayonnant, le sacre de la vie.

Votre plaidoyer pour Gauguin le posait comme votre frère d'armes, voire votre mentor. Avec Rembrandt, le rapport est autre, comme face à un maître en questionnements ?

Tous les deux sont en quête de ce qui perdure. Tous les deux considèrent leur art comme une mission. Pour eux, la mort existe et elle n'existe pas. Pour Gauguin, c'est la découverte du sacré anthropologique. Pour Rembrandt, deux siècles avant lui, il s'agit de remonter aux sources : il est le premier artiste à vouloir peindre l'humanité à la fois vulnérable et traversée par plus intense et plus durable qu'elle-même, le premier à vouloir révéler l'«irréductible humain» en tant que tel. ■

À LIRE

Rembrandt. L'humanité
Pascal Amel
Éditions du Regard – 29 €