BAROQUE

Baroque

4 | 1969
Varia

Rembrandt, un baroque en profondeur

Marc Eemans

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/baroque/306
DOI : 10.4000/baroque.306
ISSN : 2261-639X

Éditeur :
Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 1969
ISSN : 0067-4222

Référence électronique
Marc Eemans, « Rembrandt, un baroque en profondeur », *Baroque* [En ligne], 4 | 1969, mis en ligne le 04 mai 2012, consulté le 18 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/baroque/306 ; DOI : https://doi.org/10.4000/baroque.306

Ce document a été généré automatiquement le 18 juin 2022.

© Tous droits réservés

Rembrandt, un baroque en profondeur

Marc Eemans

La commémoration du tricentenaire de la mort de Rembrandt, le 4 octobre 1669, a été l'occasion de célébrer sa gloire par des expositions diverses de même que par quelques ouvrages : l'ouvrage le plus monumental est sans nul doute celui du professeur H. K. Gerson, de l'Université de Groningue. L'hommage à Rembrandt que nous donnons ci-dessous de Marc Eemans sera utilement mis en relation avec la communication du regretté professeur Pierre Mesnard, parue ici même (*Baroque*, cahier n° 2) intitulée *Le point de vue de Dieu dans la tragédie de Vondel*, cet autre représentant majeur de la grande tradition hollandaise au XVII^e^ siècle.

1 Si l'on s'en réfère aux définitions les plus généralement admises quant à l'essence de l'art baroque, sa caractéristique principale serait l'impétuosité aussi bien dans la forme que dans l'expression, et si l'on songe que cet art fut avant tout un art de la Contre-Réforme appelé, d'une part, à glorifier l'Église militante et triomphante et, d'autre part, l'absolutisme royal avec toutes ses pompes, il est certain que Rembrandt fut, dès l'abord, un peintre baroque pas comme les autres. Citoyen des Provinces-Unies, il appartenait à un peuple qui venait de se libérer du joug non seulement de l'Église, mais aussi de son roi, qui était le roi d'Espagne. Rembrandt vécut ainsi dans une des premières républiques de l'Europe moderne, au milieu d'une bourgeoisie calviniste enrichie par le commerce et particulièrement imbue de sa puissance. Dès lors, pour Rembrandt et ses confrères point d'églises ni de palais royaux à décorer, et point de saints ou de rois à glorifier, aussi la peinture hollandaise du « Siècle d'or », qui est celui de Rembrandt, de Frans Hals, de Vermeer de Delft et de leurs émules de moindre envergure a-t-elle avant tout un caractère essentiellement bourgeois. Les sujets traités

par ces peintres se trouvent ainsi à l'antipode de ceux de leurs confrères français, italiens ou flamands, car il y a des sujets spécifiquement hollandais, tels ces portraits corporatifs ou de confréries militaires. Les sujets religieux et mythologiques y sont rares, de même que les sujets allégoriques. La peinture hollandaise de l'époque baroque, en effet, est avant tout une peinture intimiste qui aime évoquer des intérieurs bourgeois, des scènes de genre ou tout autre sujet emprunté à la vie de tous les jours, soit en ville, soit à la campagne. Elle aime glorifier la vie tranquille des êtres et des choses, et elle le fait généralement avec une application exemplaire qui force toujours l'admiration. Point de transcendance chez le peintre hollandais de l'époque, point de recherche de l'absolu, aussi peut-on s'étonner qu'en ce milieu qui est celui de 1'« honnête homme », comme on dirait au XVIII[e] siècle, ait surgi un génie aussi insolite, aussi transcendant que Rembrandt Harmenszoon van Rijn, non pas que Rembrandt n'ait, lui aussi, abordé tous les sujets chers à ses confrères : portraits, scènes de genre, paysages, voire même natures mortes, mais dès l'abord il les a traités à sa manière, et cette manière est unique.

2 Certes, comme tout autre artiste, Rembrandt a connu les tâtonnements du début et son génie n'est point né sans avoir subi quelques influences extérieures. On cite alors le caravagisme international dont certains disciples hollandais forment ce qu'il est convenu d'appeler l'École d'Utrecht. Mais chez Rembrandt il y a avant tout le recours au clair-obscur, ce clair-obscur qui fut déjà cher à Léonard de Vinci et dont le Caravage fit un des principaux attraits de son art. Et puis il y a aussi celui de Georges de la Tour, un clair-obscur peut-être plein de mystère et de transcendance, mais sans réelles fulgurances intérieures. Dès lors le clair-obscur de ces maîtres et de leurs disciples a-t-il quelque chose de commun avec celui de Rembrandt ? Nous ne le croyons pas, car chez ce dernier le clair-obscur est plus qu'un procédé technique, plus qu'un moyen d'expression : il est le langage même de celui que l'on a appelé un jour « le peintre à la lanterne sourde », et ce langage est celui de la plus haute spiritualité, une spiritualité tout intérieure qui va au-delà des apparences et qui nous parle de l'intrusion du surnaturel dans les choses d'ici-bas. Cet art est ainsi une ouverture sur le divin comme pas un peintre avant Rembrandt n'a pu la pratiquer. Notons ainsi le caractère éminemment religieux de l'art de Rembrandt, car le lumineux affleure à chaque instant à la surface de ces œuvres. II est le peintre du miraculeux et du prodigieux, il est le peintre des illuminations.

3 Certes, l'on pourra nous répliquer que toutes les œuvres du maître de « La ronde de nuit » ne respirent point toutes cette toute-puissante transcendance que nous lui reconnaissons, et l'on nous citera alors ce double portrait du Musée de Dresde, représentant Rembrandt et sa jeune épouse Saskia van Uylenburgh, lui en jeune et joyeux reître, elle toute souriante et assise sur ses genoux, et le poète Émile Verhaeren, qui fut un des biographes du peintre, de noter à ce sujet :

> Il ne se doute pas du mauvais goût qu'on peut trouver à le voir se pavaner ainsi. Il ne voit qu'une chose : c'est que sa femme est belle et parée - corsage somptueux, jupe de soie, coiffe royale, colliers et médaillons - et il faut qu'on l'admire. Il n'a peur ni de la vulgarité ni de l'ostentation. Il n'admet pour mesure que celle que lui tracent ses instincts, sa force et sa nature d'exception. Il vit dans un monde de rêve et de joie, loin des autres ; il ne peut lui venir à l'esprit qu'il scandalise et qu'on le blâme.

4 Ce Rembrandt de la joie de vivre, ce Rembrandt bien terre à terre n'est évidemment pas encore le Rembrandt de la transcendance, mais déjà un Rembrandt tout empli du

vitalisme baroque et quasi cosmique que l'on reconnaît à maint artiste emporté par la lame de fond du baroque international. Ce Rembrandt-là, nous le trouvons dans nombre d'autres œuvres de jeunesse, notamment dans sa magnificente « Danaé » (1636), du Musée de l'Ermitage, à Leningrad, ou dans diverses évocations de déesses antiques toutes parées de riches atours, telle cette « Saskia en Flora » (1634), du même musée. C'est une œuvre pleine de grâce et de tendresse toute païenne qui nous montre, d'autre part, à quel point Rembrandt savait être un délicat peintre de fleurs. Nous connaissons une autre « Saskia en Flora » (1635), de la collection du duc de Buccleuch, à Londres, peut-être encore plus baroque et charnelle. Tout en contraste avec ces déesses bien païennes est l'humble portrait d'Hendrickje Stoffels, sa petite servante-maîtresse, également peinte en Flora. Autant les deux premières évocations sont somptueuses, autant celle-ci est simple et sobre en dépit de ce grand chapeau piqué de fleurs dont Hendrickje a été affublée pour la circonstance (New York, Metropolitan Museum).

5 Il y a aussi cette « Minerve » (1635), de la collection du Dr Axel Wenner-Gren, à Stockholm. Ici tout est encore englué dans un naturalisme qui se trouve à l'antipode de l'image classique que nous nous faisons de la déesse antique, car nous n'avons devant les yeux qu'une matrone hollandaise passablement vulgaire et en ce sens Rembrandt nous révèle un autre aspect du baroque, du baroque nordique qui est infiniment plus proche de la terre et des forces telluriques que le baroque méridional, fût-il du Caravage ou de ses disciples auxquels on reproche si souvent le goût du vulgaire.

6 Avant d'évoquer. le génie visionnaire de Rembrandt, voyons encore une œuvre où le maître s'est appliqué à quelque vaste composition décorative comme on en confiait volontiers aux peintres baroques. Il s'agit de l'esquisse d'une évocation des Provinces-Unies (1641, Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen). L'œuvre définitive, si elle a été peinte, ne nous est point parvenue, mais l'esquisse suffit pour nous parler de l'ample et grandiose vision du maître. Que la composition est loin du classicisme des peintres italiens et même du si « romantique » Tintoret, pourtant lui aussi un maître des compositions insolites et des clairs-obscurs inattendus ! Et que nous sommes également loin du si bouillant et si somptueux Rubens des grandes orchestrations décoratives ! Certes, la composition est ingénieuse et se caractérise surtout par cette grande flaque de lumière qui se trouve au centre du panneau et qui en est comme le sujet principal avec un arbre tordu comme seul Rembrandt pouvait en concevoir un. À droite, c'est toute une armée de chevaliers. à l'avant-plan, à gauche, nous voyons le lion symbolique des Provinces-Unies qui n'a pourtant rien d'un lion héraldique, et tout à l'arrière-plan, derrière le cordon des armoiries des villes de Hollande, c'est toute la horde ennemie qui s'avance... Dans tout l'ensemble l'on sent une fougue contenue et une tension vraiment intérieure qui annonce la vaste page si savamment orchestrée, mais si énigmatiquement ordonnée de « La ronde de nuit » (1642), du Rijksmuseum d'Amsterdam.

7 Pour en venir à ce vaste poème de la lumière, disons immédiatement que rien n'est plus prosaïque que ce portrait collectif de la compagnie des arquebusiers du capitaine Frans Banning Cocq : il ne s'agit que d'une prise d'armes de la milice bourgeoise marchant derrière ses deux officiers. Du point de vue de la discipline militaire on ne peut concevoir une chose plus désordonnée, mais en tant que composition plastique quelle ordonnance savante ! Rembrandt y a donné libre cours à son imagination et celle-ci s'est transmutée en une ode à la lumière et ses ombres complices. C'est en vain que les esprits discursifs ont essayé de trouver quelque sens à tout ce désordre si savamment

organisé : pourquoi cette pénombre qui a fini par donner à cette peinture le titre de « Ronde de nuit » ? Pourquoi ces personnages qui n'ont certainement rien à faire dans la logique de la toile, oui, pourquoi ce chien, et ce gamin, et cette fillette, ou plutôt cette naine ? Osons l'avouer : cette dernière, si féerique en son apparition lumineuse parmi tous ces hommes, n'est qu'une simple tache de lumière. Quant au costume tout jaune de l'officier aux côtés du capitaine Banning Cock, il n'est là que pour mieux faire ressortir le beau et riche costume tout noir de celui-ci. Et tout autour ce n'est qu'une symphonie de couleur bronze, comme seul Rembrandt savait en orchestrer les harmonies subtiles. Les personnages semblent sortir de la toile, ils viennent à notre rencontre avec toute l'énigme de leur présence. Banning Cock avance la main gauche et celle-ci projette son ombre sur le costume de son officier. Le porte-étendard lève le drapeau, le tambour fait entendre le roulement de ses baguettes sur la peau de son instrument et un milicien est prêt à décharger son arme. L'ensemble doit faire un beau tumulte et « personne, comme a dit Emile Verhaeren, n'a pu jusqu'à présent dénouer les mille nœuds de cette énigme ».

8 En dépit de son sujet prosaïque, c'est une peinture vraiment extatique, une peinture envoûtante comme pas une au monde et il faut l'avoir contemplée dans le silence quasi religieux de la salle d'honneur du Rijksmuseum pour en saisir toutes les secrètes résonances. C'est davantage qu'une peinture, c'est une ode héroïque qui s'élève au-delà de tout le dérisoire de cette compagnie hétéroclite, mais pleine de suffisance. C'est un hymne à la couleur et au rythme dont la structure profonde transcende le réel.

9 Avant d'avoir peint ce chef-d'œuvre traité d'une manière si insolite, Rembrandt avait déjà été, dix ans plus tôt, l'auteur de la trop célèbre « Leçon d'anatomie du professeur Tulp » (La Haye, Mauritshuis) qui n'était encore qu'une œuvre bien imparfaite en sa matière bien lisse et sa conception encore bien conventionnelle, mais le peintre a repris lé même sujet d'une manière autrement magistrale dans « La leçon d'anatomie du professeur Deyman » (1656, Amsterdam, Rijksmuseum), dont n'existent plus qu'une esquisse et la partie centrale de l'œuvre définitive qui a été en partie la proie des flammes. Ce qui en subsiste nous prouve toutefois que ce dut être une œuvre vraiment pathétique. En effet, que de distance parcourue depuis la peinture du Mauritshuis : sur la peinture du musée d'Amsterdam le cadavre étudié par le professeur Deyman n'est plus une simple pièce d'anatomie, mais l'image même de la mort, car ce cadavre nous met face à face avec l'horrible ; l'incommensurable mystère de la mort qui se trouve au-delà du connaissable. Ce cadavre gît là, devant nous, les pieds tournés vers le spectateur, le ventre ouvert et peint en des couleurs glauques. Jamais avant Rembrandt un cadavre n'avait été peint avec une telle intensité dramatique et plus jamais on n'en peindra un avec une aussi grande et frémissante ferveur.

10 Tout à l'opposé de ce sujet pathétique sont « Les syndics des drapiers » (1661, même musée), mais grâce à la toute-puissante magie de transfiguration, ce banal portrait de six marchands drapiers amstellodamois est devenu une œuvre authentiquement grande, car pour Rembrandt, comme l'a écrit Émile Verhaeren,

> [...] la réalité n'existe que pour autant qu'il la peut sublimer à force d'y concentrer de l'humanité attendrie et de la vérité profonde et pathétique.

11 Autre portrait collectif encore et encore plus empli d'humanité est ce « Portrait de famille » (vers 1668-1669), du Musée de Cassel. Lui aussi a été peint avec toute la somptuosité propre à la palette du vieux maître. C'est une coulée d'or et de couleurs

chaudes, c'est un ruissellement de tons subtilement nuancés qui illumine cette parfaite image du bonheur tranquille.

12 Mais voici qu'en la même année 1668 devait naître cette apothéose de la tendresse émue de ce vieillard qui ne fait plus que rêver sa vie depuis qu'il a perdu son fils Titus et sa chère petite compagne des mauvais jours, qui furent les ultimes liens du peintre avec les réalités de ce monde. Cette apothéose, c'est la toile intitulée « La fiancée juive » (1668), du Rijksmuseum d'Amsterdam. Est-ce le double portrait de son fils Titus et de sa jeune épouse Magdalena van Loo, ou bien s'agit-il d'une évocation de Tobie et de Sarah ou de Booz et de Ruth, à moins que ce ne soit le double portrait de fiançailles de Miguel de Barrios et d'Abigaën de Pirra ? Qu'importe après tout, car ce qui compte, c'est l'émouvante évocation de l'amour que l'homme porte à la femme, un amour fait de respect et d'attendrissement que soulignent le doux attouchement de la jeune poitrine par des mains caressantes que l'on sent frémir et la confiance éperdue qui se lit sur le visage de la jeune femme et que traduit sa main se posant sur celle de l'homme. Cette peinture pourrait s'appeler « Le mariage sublime », car elle nous rappelle que l'amour est avant tout une manière de s'élever au-delà des terrestres contingences en direction de cette suprême élévation de ce mystère sacré de la communion avec autrui en des noces spirituelles qui sont de la félicité des célestes retrouvailles. Mais en cette toile, peut-être la plus touchante de toute l'histoire de la peinture, il y a aussi et surtout la chaleur de cette couleur rembrandtienne qui est comme pétrie de joyaux et qui chante comme le Cantique des Cantiques. Cette couleur est appliquée comme en transe, et cet état second se communique à celui qui se laisse bercer par la joie profonde de ces nobles accords.

13 Mais Rembrandt fut aussi le peintre de la violence, d'une violence souvent à la louange du *mysterium tremendum*. Et nous n'en voulons pour preuve que l'envol, dans un grand bruissement d'aile et de lumière, de l'envoyé céleste dans « L'ange Raphaël quittant la famille de Tobie » (1637), du Musée du Louvre. La famille entière du patriarche est comme bouleversée devant cette manifestation du divin et même le chien familier, blotti contre sa maîtresse, est touché par le miracle de l'ange. Autre preuve de cette violence du religieux est l'eau-forte de « La mort de la Vierge » (1639) où toute l'orchestration baroque du maître éclate dans le tumulte des grandes orgues de son inspiration. Tout l'espace y est investi par l'amplitude de l'émotion suscitée par la mort de la Mère du Sauveur. Le lit de la mourante en est comme de guingois et au-dessus de son baldaquin les anges apparaissent en des nuages sauvagement esquissés, et pourtant, à l'avant-plan n'y a-t-il pas ce sage qui lève son regard de pardessus son grand in-folio pour contempler cette scène d'agonie où l'on voit un médecin ausculter le pouls de la moribonde dont un des apôtres redresse l'oreiller pour lui rendre la mort plus douce. Il y a là en même temps et de la bravoure baroque et un intimisme plein d'émotion contenue ; il y a là de la violence, mais aussi de la tendresse et de la piété.

14 Autre preuve encore de l'effroi de l'homme devant la transcendance est cette « Résurrection » (1639), de la Pinacothèque de Munich, où l'ange renverse la pierre du tombeau avec une telle impétuosité qu'il en est comme d'un tremblement de terre accompagné d'étranges fulgurances. Un des gardiens se trouve les jambes en l'air tandis que les . autres s'enfuient en panique. La lumière éclate dans les ténèbres et c'est le triomphe de la vie éternelle sur la mort d'ici-bas ; mais ce Christ ressuscité n'a pourtant rien d'un Christ triomphant, bien au contraire. Cette même lumière de l'au-delà nous l'avons déjà rencontrée dans « La résurrection de Lazare » (1630), au

Rijksmuseum d'Amsterdam, ainsi que dans cette autre évocation du même miracle, celle de l'eau-forte de 1632, où le Christ thaumaturge a un geste encore plus théâtral – chose pourtant rare .chez Rembrandt ; toujours si naturel – alors que dans l'une et l'autre œuvre Lazare semble sortir d'un songe lointain. Et cette lumière nous l'avons également rencontrée dans la fameuse « Pièce aux cent florins » (vers 1650), représentant Jésus guérissant les infirmes, pour ne point parler de cette lumière si tragiquement sublime qui se projette sur les trois croix de l'eau-forte du même nom (1653). Mais il y a aussi cette lumière magique au pentacle qui illumine brusquement le cabinet de travail du Docteur Faust (eau-forte, 1648).

15 Rembrandt est avant tout le baroque de la vision intérieure, celui de l'introversion et de l'introspection (que l'on songe à ces innombrables autoportraits à tous les âges de la vie, jusqu'à la veille de sa mort). De là ses paysages tout emplis de phantasmes et aux couleurs crépusculaires, si pas d'orage et de tempête. Et ce sont aussi bien des paysages composés où l'imaginaire rejoint et complète le motif observé sur nature et dont la conjugaison répond au besoin toujours latent d'évasion du maître, évasion hors des bornes du permis, évasion vers la surnature et toute la démesure d'un tempérament trop à l'étroit dans notre monde des apparences.

16 Mais le Rembrandt visionnaire, c'est également le peintre de ces philosophes, de ces sages refermés sur eux-mêmes et enfermés dans quelque retraite secrète, à moins que ce ne soit dans une cellule de prison. La lumière y enveloppe leur méditation, et souvent un escalier tournant est comme la symbolisation de l'élévation de leur pensée qui se transcende lentement mais sûrement en direction de cet absolu qui ne cesse de hanter les pinceaux du maître.

17 Rappelons tout d'abord cette œuvre de jeunesse représentant Jérémie se lamentant sur la ruine de Jérusalem (1630, Amsterdam, Rijksmuseum). C'est le dialogue dramatique entre le sort tragique de la ville détruite que l'on aperçoit à l'arrière-plan et les sombres pensées du prophète, mais ce dialogue participe déjà de tout le mystère incantatoire de la lumière qui sépare le vieillard de la ville martyre, tout en l'illuminant de l'indicible des choses qui remuent l'âme et le cœur.

18 Mais voici aussi ce « Saint Paul en méditation » (vers 1630), du Germanisches National-Museum, de Nuremberg, avec sa double source de lumière, et ce « Saint Anastase ermite » (1631), du Nationalmuseum, de Stockholm. En dépit de son petit format, c'est une œuvre puissante que ne dépasse en grandeur que « Le philosophe » (1633), du Louvre. Comme l'a écrit René Huyghe,

> [...] plus Rembrandt avance dans sa carrière, plus ses vieillards ferment les yeux sur la lumière extérieure pour s'ouvrir à d'autres éblouissements.

Et c'est également René Huyghe qui a écrit que chez Rembrandt,

> [...] la face apparente du tableau n'est là que pour nous permettre d'atteindre sa face secrète. Lui-même, telle une fenêtre surnaturelle, s'ouvre à la limite du monde où nous vivons enclos ; plus loin commencent d'obscures étendues où n'accède plus la simple raison.

Et notre auteur d'ajouter encore :

> Nul art jamais ne lança un aussi pressant appel à transgresser le visible pour accéder à l'invisible, nul art non plus n'a jamais aussi impérieusement prolongé l'invisible dans l'inconnu.

19 Cet incoercible besoin de prolonger l'invisible dans l'inconnu, Rembrandt l'a traduit en quelques thèmes sans cesse repris et recommencés dont nous ne citerons que « Les disciples d'Emmaüs », l'histoire de Tobie et celle de Joseph, l'interprète des songes.

20 Commençons par « Les disciples d'Emmaüs », du Musée Jacquemart-André, à Paris. C'est une œuvre de jeunesse à situer aux environs de 1630, mais tout y baigne déjà dans le grand mystère du numineux. L'irruption du divin ne s'est point faite sans heurts et le Christ y est plein d'altière majesté. Un des disciples a renversé sa chaise en se prosternant à ses pieds et l'autre est tout interdit devant la révélation du divin convive. À l'arrière-plan, à gauche, une servante, probablement ignorante de ce qui vient de se passer, est tout illuminée par la même lumière numineuse qui inonde-la scène principale.

21 Tout autre est la petite peinture du Louvre évoquant le même sujet (elle est de 1648), et autant la peinture du Musée Jacquemart-André est bouleversante par son intense dynamisme, autant celle du Louvre nous touche par sa grande simplicité : aucun geste apparemment transcendant, et le Christ lui-même est tout humilité, car ce Dieu ressuscité est aussi un Dieu de souffrance. Il n'y a point de gloire pour lui d'avoir triomphé de la mort et de s'être affirmé ainsi comme un Dieu d'expiation. Ici le miracle est tout intérieur, et la servante qui dessert la table passe à côté de son Sauveur sans même s'en rendre compte, mais que de tension pour ceux qui ont compris ! La lumière dans laquelle baigne la scène est douce et dorée et le Christ est bien ce Dieu fait homme pour la souffrance et rien que la souffrance, aussi l'historien d'art hollandais Schmidt-Degener a-t-il pu écrire à juste titre que Rembrandt est le seul artiste à avoir pu traduire la double nature du Christ à la fois Dieu et homme, non pas un homme divin, mais un homme tout simplement humain avec tout ce que cela peut supposer de déréliction, car Rembrandt, par la plus grande des ascèses, a pu franchir les portes de la nuit, oui, il a vraiment fait le voyage au bout de la nuit qui est fait de la souffrance et du contact avec la mort d'un être tendrement aimé. Qui nous dira, en effet, ce qu'a été pour Rembrandt la mort de sa jeune épouse après celle de plusieurs enfants au moment même où il traversait la crise la plus pénible de sa vie et que de peintre, hier encore adulé, il n'était plus qu'un peintre contesté et peut-être le premier de la longue lignée des peintres maudits de la peinture moderne.

22 Suivons à présent l'évolution de l'histoire de Tobie : nous avons déjà vu la toile où l'ange Raphaël quitte la famille du patriarche. Voici à présent une des premières œuvres connues du maître, puisqu'elle date de 1626. C'est en quelque sorte un Rembrandt d'avant Rembrandt et encore fort proche de l'École d'Utrecht. Ce petit panneau qui appartient à la baronne Thyssen Bornemizza, à Paris, montre le moment où Anne, la femme de Tobie, lui apporte le petit chevreau qu'elle vient de recevoir. Le vieux Tobie croit que sa femme l'a volé et s'en désespère. Il ne s'agit, en somme, que d'une scène de genre empruntée à la bible alors qu'en d'autres œuvres le maître s'est attardé au drame de la cécité et à l'attente du miracle. À notre connaissance Rembrandt n'a créé aucune œuvre nous disant comment le vieux Tobie est devenu aveugle, mais dans une toile qui a appartenu au comte d'Arenberg, à Bruxelles, il a évoqué la scène où il a recouvré la vue, mais il s'est surtout appliqué a nous dire comment le vieillard aveugle a impatiemment attendu son fils parti pour la lointaine Médie et dont celui-ci ramènera Sarah, sa femme. Dans une toile des Musées de Berlin, datée de 1643, nous voyons à nouveau le vieux Tobie en compagnie de sa femme et du petit chevreau, mais que nous sommes loin de l'interprétation de 1626 ! Certes, le vieillard se chauffe toujours au petit feu de bois, mais l'intérieur dans lequel il se trouve est tout autre, comme la technique du peintre est à présent également tout autre. Ici la scène se déroule dans une espèce de grange devant une fenêtre largement ouverte d'où la

lumière pénètre à pleins flots, et la technique de la toile est déjà celle de la dernière manière du peintre.

23 Quelque quatorze ans plus tard, Rembrandt reprendra une fois de plus le même sujet (Rotterdam, collection W. van der Worm Sr.), mais ici le vieil aveugle s'est détourné de la fenêtre ouverte et de la lumière, comme s'il n'espérait plus la revoir. Il s'est rapproche de l'âtre et semble plongé dans une longue et mélancolique méditation en attendant ce fils qui tarde depuis si longtemps. Ce petit panneau nous parlerait-il de renonciation ou bien ne tendrait-il qu'à évoquer le drame de celui qui est plongé dans les ténèbres et qui est voué à la nuit de l'âme en attendant le grand miracle de l'illumination ? Ne l'oublions pas : dans la typologie chrétienne le miracle de la guérison du vieux Tobie est une préfiguration de la Rédemption par le Christ...

24 La vision intérieure de celui qui est frappé de cécité, Rembrandt l'a également évoquée au moins à deux reprises dans la figure du vieil Homère, notamment dans une toile du Mauritshuis et dans celle représentant Aristote en méditation devant le buste de l'antique aède (New York, Metropolitan Museum), et en cette œuvre c'est comme un hommage rendu par la pensée discursive à la pensée qui s'élève au mythe et au légendaire, Et cette vision intérieure, Rembrandt l'a également évoquée à plusieurs reprises dans les scènes qui nous montrent Joseph expliquant ses rêves ou ceux d'autrui, notamment dans la belle esquisse du Rijksmuseum d'Amsterdam, qui est vraisemblablement de 1637. C'est devant le lit de sa vieille mère Léa et en présence de son père Jacob et de ses frères que le jeune voyant raconte son rêve en lequel le soleil, la lune et onze étoiles se sont prosternés devant lui, à moins que ce ne soit celui où sa gerbe se leva, et se tint droite, tandis que celles de ses frères se prosternaient devant la sienne. Le maître a également évoqué la scène dans une eau-forte de l'année 1638, mais déjà en 1631, il l'avait abordée dans un dessin à la craie qui figurait jadis dans la collection S. von Kuffner, à Vienne. Dans toutes ces œuvres la tension est grande et l'on devine que le jeune interprète des songes doit exciter la jalousie et la méchanceté de ses frères,

25 En corrélation avec ce sujet, Rembrandt a également peint à maintes reprises l'ambiguïté des rapports de Joseph avec la femme de son protecteur Putiphar, notamment dans une toile des Musées de Berlin, datée de 1655, et dans une variante du Musée de l'Ermitage, à Leningrad, de même que dans un dessin de la Pinacothèque de Munich, Dans la toile de Berlin, c'est le Rembrandt des œuvres somptueuses qui a été à l'œuvre, mais aussi le Rembrandt grand amateur d'oripeaux exotiques, car son Joseph est habillé comme un vrai prince des mille et une nuits... Et puis il y a aussi cette petite eau-forte d'une conception si nettement érotique.

26 Pour compléter le cycle des œuvres inspirées par la vie de Joseph, notons encore une peinture particulièrement émouvante du Musée de Cassel, qui s'inscrit parmi les œuvres les plus profondément ressenties du maître. Il s'agit de « Jacob bénissant les enfants de Joseph » (1656). Une fois de plus Rembrandt y a donné libre cours à son goût de l'exotisme, tout en ayant le sens des gestes graves et des attitudes pleines de componction. Tout y est noble et tout y est baigné de ce silence qui permet d'entendre le chant de l'âme. Et ce chant nous l'entendons également dans cette toile du Mauritshuis qui nous montre David jouant de la harpe devant un Saül en proie à un « mauvais esprit » et pleurant d'émotion en écoutant les sons qui s'élèvent de l'instrument de son jeune compagnon. Il y a dans cette œuvre quelque chose de poignant et de déchirant qui ne s'exprime point par des mots, mais qui laisse le

spectateur vraiment pantelant d'admiration et de respect. Et puis il y a toujours cette lumière qui surgit de l'ombre, et il y a aussi cette palette de feu.

27 Que toute peinture paraît dérisoire et futile devant le message de Rembrandt, aussi terminerons-nous cette trop brève plongée dans les abysses de la vision rembrandtienne en citant encore quelques lignes dé l'auteur du « Dialogue avec le visible » :

> Avec Rembrandt, la peinture, langage des profondeurs spirituelles, nous a mis vraiment face à face avec l'âme. Elle nous ouvre toutes grandes les lourdes portes d'un inconnu, que nous détenons en nous et qui, d'abord, impénétrablement noir, semble se refuser à notre investigation. Il n'y a guère plus d'un siècle que les occidentaux ont pris progressivement conscience de sa réalité, de son contenu et qu'ils se sont forgés des armes nouvelles pour l'explorer.

28 Mais pour un Rembrandt il n'a pas fallu attendre l'actuelle exploration de l'inconscient, pour nous révéler les approches du secret qui habite au plus profond de nous-mêmes. Il lui a suffi de peindre et de déverser dans sa peinture le trop-plein de lui-même pour que nous puissions découvrir et enfin toucher du doigt le *deus absconditus* qui nous conduira de l'autre côté du miroir et nous fera voir la face invisible de notre propre visage.

AUTEUR

MARC EEMANS

Bruxelles