

Autour de Rembrandt  
1<sup>re</sup> version

- I -

---



- I -

A quoi bon se plaindre. Et n'est il pas normal de trouver partout même bêtise? Installé devant le Saül de Rembrandt, en proie à une émotion que peut être jamais aucun tableau ne m'a value, Mr le Secrétaire de la Conservation vint me déloger sous prétexte que je risque de gêner les autres (il n'y a personne) par ma chaise que je viens de placer à la distance la plus favorable. Ici comme ailleurs tout se mesure à la quantité de chair que l'on déplace. Et il n'est pas fait de différence entre ceux qui essaient d'approfondir une oeuvre et ceux qui se bornent à la regarder. Mais encore un coup à quoi bon se plaindre. Et n'est il pas excellent que l'illusion de l'individu l'emporte dans un monde qui a perdu le sens de la qualité.

En face de ce Rembrandt du moins, il n'y a pas moyen de douter de ce sens. Voici donc ce tableau auquel je pense depuis si longtemps - dont je n'avais vu jusqu'alors que de mauvaises images et pour lequel, troublé de je ne sais quel mystérieux attrait, je crois bien que j'ai décidé ce voyage. Ni la leçon d'Anatomie ni la Rohde, ni rien ne m'attirait autant que cette toile dont ce que je savais ~~sur-~~  
~~tant~~ c'est qu'elle était surtout un grand morceau de nuit. Et voici que loin d'être déçu j'ai reçu dès mon premier



regard une impression plus profonde et plus vive que tout ce à quoi je m'attendais. Ce n'est pourtant qu'un double portrait: le portrait d'un homme qui pleure et celui d'un enfant qui fait vibrer sa harpe. Pas même des portraits entiers: le Saül est peint jusqu'aux genoux - le David est à mi corps. Rien n'y est entier: ni le sceptre, ni la harpe. Quant au fond c'est une sombre modulation de la ténèbre.

Et vraiment c'est à peine s'il est possible devant ce muet dialogue de deux formes incomplètes de retenir ses larmes.

Un homme qui pleure parce qu'auprès de lui un enfant joue - tel est le drame. Et qui dure encore si l'on se dissimule leurs visages. Quand même on ne regarderait plus que cette coulée d'or qui figure la robe du roi. C'est dans le sens de cette coulée qu'est le thème essentiel du tableau: une grave lumière qui hors de la nuit fait irruption - la projection d'un jour mystérieux et secret. Et l'on remarque alors que cette traînée est toute arbitraire. Elle bondit le long d'un corps indistinct et elle éclaire la petite forme de David. Mais hors de ces deux clartés tout est ombre. Pourquoi la lumière choisit elle de ne faire vibrer qu'elles - pourquoi s'y attache t elle jusqu'à les imprégner - s'y réduire? Il faut en convenir: la lumière se confond à leur apparition fugitive. Oui je crois que c'est là la raison de ce drame et je commence à comprendre



pourquoi, spontanément en face de ce tableau j'ai songé à ceux du vieux Renoir: lui aussi à la fin de sa vie plus rien ne l'intéressait que d'imposer la liberté de son esprit aux corps qu'il faisait surgir comme des boules de sang. Ici ce sont des traînées de lumière et comme les vibrations d'un soleil enseveli. Un soleil qui se cache dans un corps pour en déchirer la ténèbre, pour faire allusion à tout un univers de l'esprit. Et il est assez normal que cette suprême liberté de Rembrandt ait autant déconcerté ses contemporains, que celle du vieux Renoir nous dérouté encore. Pour l'un comme pour l'autre la réalité n'était plus qu'une terre avec laquelle il importait de ne jamais perdre pied mais avec laquelle il importait encore davantage de ne garder d'autre contact que celui qui laisse plein jeu à la liberté de l'esprit.

Et du même coup je m'expliquais aussi que tant d'oeuvres - que presque toutes les oeuvres que je vois, à de rares exceptions près m'ennuient: c'est que si l'art est précisément à son point de perfection cette conquête d'une liberté par laquelle est substitué à un monde pesant un monde qui, sans cesser d'être vrai n'est pourtant plus soumis à la pesanteur - il faut bien convenir que l'art pour ainsi dire n'atteint jamais à sa perfection. Et non seulement ici je retrouve Renoir mais tout ce que j'avais pensé également de quelques rares instants de cinéma: toute plasti-  
que



est un système d'allusions et d'autant plus intense que ces allusions sont plus strictement réduites à des éléments techniques plus purs.

Vraiment il me semble que ce Rembrandt résume la fondamentale raison d'être de tous les arts. Si bien qu'entre une statue du Portail Royal et lui je ne vois plus que d'accidentelles différences - par l'essentiel il n'en diffère guère: en lui comme en elles l'appel au secours jeté à l'esprit par la forme incomplète témoigne de leur nature véritable: cette peinture comme les sculptures de Chartres sont des formes qui obligent l'activité intelligente de celui qui contemple, de donner son sens précis à l'analogie découverte par l'artiste entre la forme évoquée et quelque élément plus secret. Ce n'est pas le sentimentalisme ni le naturalisme qui définissent Rembrandt - du moins à la fin de sa vie - c'est cette même triomphante liberté qui allait un jour animer les doigts gourds de Renoir; mais au lieu que ce fût pour l'illustration d'un univers en fleur c'était pour celle d'un univers de chair et de feu, la transfiguration d'une lave intérieure. Ainsi tout à la fois cette oeuvre nous fait elle assister à ce double mystère; de la liberté parfaitement arbitraire avec laquelle l'esprit dispose des éléments de la réalité; au point que sinon sa réussite - rien ne justifie cette décision de Rembrandt de tout plonger dans l'ombre hormis les deux corps entre qui se joue le



drame qu'il nous peint. Et aussi d'une mise au jour, pour l'établissement d'un monde de l'esprit, de l'un des éléments que recouvrent toujours les apparences des formes au milieu desquelles nous vivons et que nous prenons pour la réalité.

La liberté de l'art par rapport au jeu des formes vivantes; la vision du feu caché dans ces formes et qui ne cesse d'y vibrer; l'expression directe du mouvement intérieur par des touches de couleur mystérieusement harmonisées tel est le fond de ce drame poignant. L'histoire de Saül s'y ajoute par surcroît. Tel est pour un peintre le royaume de Dieu et sa justice: c'est l'univers où ne comptent plus ni le temps ni l'espace mais que parcourt un tremblement par qui toutes choses sont unifiées.

L'effacement de Rembrandt devant ce feu qui le brûlait, non vraiment je ne puis le trouver d'une qualité très différente de cette humilité des sculpteurs de Chartres qui ne songeait à tailler aucun corps que pour mieux faire apparaître leur anéantissement devant Dieu. Ce n'est donc pas par la seule déformation hiératique qu'un art est religieux mais par la réduction des formes qu'il présente au mouvement intérieur dans lequel ces formes s'abîment et s'oublent. Cela c'est vraiment l'essentiel et que le chrétien seul est capable de manifester dans sa perfection car il faut pour y réussir être tout imprégné - quand même l'artiste ne s'en douterait pas - d'un amour des choses en Dieu;



je veux dire d'un amour des êtres qui ne s'arrête pas aux êtres mais qui n'a de cesse qu'il ait pénétré jusqu'au fond de leur coeur. La plus ardente humanité, le plus intense amour de la réalité se confondent alors avec l'apparence d'un plus complet détachement et d'un réalisme moins strict. C'est dans liberté d'une technique souveraine que de telles antinomies se réduisent; car par cette seule technique la transfusion s'accomplit et règne l'esprit. C'est là d'ailleurs que le sujet prend toute son importance; car nulle part si ce n'est dans les Ecritures il n'est possible de trouver prétexte à un tel anéantissement de l'individuel en Dieu. Et sans doute l'Homère de Rembrandt est il tout absorbé dans un feu qui le détruit. En quoi donc cet Homère diffère t il de Saül? Et tout ce qu'eût traité Rembrandt ne pouvait donc plus être que religieux? Sujet de la Bible ou de l'Evangile ainsi n'est ce pas cela qui compte. Mais de nourrir de l'Evangile la vie de son esprit. Tant il en était imprégné, il ne pouvait plus concevoir qu'une créature s'affirmât dans l'orgueil de sa forme éphémère. Il était enfin devant la diversité splendide de la création comme un petit enfant qui ne sait plus rien faire que d'adorer parce que dans toute forme n'apparait plus que la lumière de l'esprit.

L'art par lequel se manifeste la lumière invisible au regard qui lui ajoute la plénitude de son humanité



tel est à mon sens l'art religieux. Et cela signifie la vertigineuse concentration de toute une vie. Et d'arriver à cette perfection où l'homme à force de néant se fond dans la lumière et devient Dieu.

Et la première condition pour le devenir, Rembrandt nous le dit avec une évidence sans pareille: c'est d'être libre en face des formes; c'est de plonger sans effort dans la lumière de l'esprit jusqu'à pouvoir se substituer à celle de la Création.

Et c'est vraiment ce caractère de création intégrale qui fait toute la différence entre ce Rembrandt et tout ce qui l'entoure. Tout le reste, les Vermeer eux mêmes si légers, si transparents ne sont cependant que copies à peine transposées du monde extérieur. Rembrandt, à ses plus hauts moments, c'est le fond de son coeur qu'il nous montre, un univers où la lumière et l'ombre ne cessent de chanter, où plus rien n'importe que ce chant. J'ai toujours l'impression quand j'entre en contact avec une oeuvre qui me saisit au plus intime de moi, d'être un peu comme en face d'un paysage que je regarde la tête en bas: toute pesanteur a disparu: il ne reste plus qu'un mystérieux dialogue de la lumière et des formes rendues à leur rôle éternel comme si une pureté retrouvée revêtait la terre. Les plus grandes oeuvres de l'art, les plus religieuses, sont celles qui, tout en respectant l'ordre naturel, confèrent aux formes



qu'elles présentent une simplicité inconnue et tremblante et qui pour nous, déchiffrent, dans le monde où notre esprit se perd, une exigence spirituelle qui ne nous apparaissait plus. L'exhumation de la nécessité telle est la charnière de l'artiste et du religieux. La mise au jour de la vérité voilée et nécessaire.

Ce Saül, c'est donc un vêtement d'or et qui pleure. C'est la grandeur du monde qui tremble au son de quelques cordes qui vibrent sous des doigts inspirés. Tout ce qui ajoute à la beauté purement technique de ce touchant dialogue de deux masses de lumière entourées d'ombre, l'histoire que cette scène évoque, on le mesure en formulant simplement son prétexte biblique. Il se fond intimement à l'harmonie de ces deux mondes de lumière que tant de nuit sépare. Et c'est sans doute pourquoi il est peu d'œuvres dans toute l'histoire de l'humanité qui puissent, autant que celle-ci toucher une âme qui croit aux Écritures. Tout ici concourt à l'émotion: la technique de la peinture, la disposition des volumes, l'histoire elle-même. Il s'agit en somme avant tout de l'humiliation de la richesse du monde devant la simplicité d'une âme pure qui s'est mise à chanter. Deux lumières sont en présence mais l'une est toute ruissellante d'or et de soieries; l'autre est une lumière humble et concentrée. Bien mieux: la plus humble est aux pieds de l'autre qui la domine. Elle est toute rencognée. Et cette



opposition si peu théâtrale donne aux pleurs du roi toute leur force. Il ne s'agit plus seulement d'un prodigieux morceau de peinture, ni de l'illustration d'une scène biblique. Entre Saül et David la réalité de l'esprit s'est glissée. Quelque chose, qui n'est pas expliqué qui n'est même pas peint, entre les fulgurations de la robe du roi, la ligne droite de la harpe et le filet de lumière qui frappe le berger, une présence imprécise dans l'ombre même s'est mise à vibrer: c'est tout le développement de la scène de la Bible mais ce sont aussi toutes les ombres incertaines qui peuplent la nuit. Deux masses d'arbitraire clarté des deux bords de l'ombre se répondent. Et voilà qu'aussitôt toute l'ombre s'est peuplée. C'est Saül et David - c'est aussi la tragédie de la vieillesse des hommes quand se met à retentir la chanson la plus tendre. C'est vraiment l'histoire du roi qui se sent sur le point d'être dépossédé. Le tremblement d'une vie qui va devoir se renoncer.

En présence de l'impitoyable innocence qui le guette dans l'ombre le vieux roi s'est mis à pleurer. Nulle insistance de l'artiste, nulle intention littéraire ne surcharge ce drame et pourtant tout est dit. Il suffit d'une traînée d'or et de dix doigts déliés qui courent sur des cordes.

Un enfant qui se plaît au jeu de sa harpe, un vieillard qui saisit un sombre rideau pour effacer furtivement



ses larmes, et voilà que toute l'humanité se met à chanter dans nos coeurs. La pendante main du roi qui ne tient plus qu'à peine son oblique sceptre, les mains vides du berger, elles seules suffiraient à évoquer le drame. Tant il est vrai que c'est par la prodigieuse unité de cette composition, l'invraisemblable concentration en vue d'un seul objet de tous ses éléments qu'elle agit sur nous; et sans perdre contact avec la réalité humaine c'est sur un autre plan qu'elle l'évoque.

Il ne s'agit plus/<sup>tant</sup>d'un vieillard et d'un enfant - que de la vieillesse et de l'enfance. et que du terrible dialogue que la vie se propose à soi même sur le plan de l'esprit. C'est une allusion légère et déchirante à la mobilité de la création; et dans un même instant, dans un très court espace la juxtaposition des deux phases extrêmes de notre vie. La jeunesse chante aux pieds du roi qui pleure. Et du même coup voici que la tristesse du roi évoque d'un sobre geste qui s'enfonce dans l'ombre tout ce qu'il va donc lui falloir abandonner. Ce n'est pas seulement l'opposition de deux moments extrêmes, c'est la fragilité mystérieuse de la vie, c'est du fond de la nuit le cheminement de la mort qui surgit sous nos yeux. Ce ne sont plus deux personnages; c'est la formulation muette du drame où nous sommes emportés. Insondable méditation que nous proposent ce vieillard qui pleure<sup>nt</sup> et cet enfant qui joue au milieu d'un



univers de ténèbres. Et voilà par quoi s'achève la réalité religieuse d'une telle composition: qu'elle pose devant nous par des moyens plastiques et à l'occasion d'une scène historique le plus essentiel problème de notre destinée, celui que nous n'avons pas le droit de perdre un seul instant de vue: ce voyage qui va de l'enfance à la vieillesse et qui sans doute se prolonge au delà.

L'interrogation que nous force à nous poser cette scène achève de donner sa réalité métaphysique à ce qui, sans elle, risquerait de n'être qu'une beauté technique ou qu'une religiosité sentimentale. Nous sommes ici en présence du mystère de l'âme. L'humilité de Rembrandt devant l'énigme de la vie, l'amour avec lequel il l'évoque, ce détachement attristé auquel il nous incite, sans toutes ces vertus son art n'atteindrait pas à son profond écho. C'est parce qu'il était tout occupé de l'éternel<sup>qu'</sup> avec deux masses de lumière entourées d'ombre il pût nous dire tant de choses.

Une direction indiquée vers ce qui n'est plus formulable voilà ce qu'est un art par qui l'homme se dépasse.

Un oeil vague perdu dans le mystère des choses - un bout de visage tout entouré de la somptuosité de ses ors et de ses soies, c'est dans Saül même, la manière dont



se résume tout le drame. Un visage penché sur la harpe que ses doigts font vibrer, c'est David. Et son regard est baissé. Entre ce regard attentif et cet oeil vague, entre ces trois mains différentes la scène ne cesse de se jouer. Entre le bois vertical de la harpe et le sceptre abandonné? Il ne s'agit donc pas ici d'une histoire racontée, d'une reconstitution historique, mais de l'intégration d'une scène éternelle dans un équilibre de formes qui se répondent. Toute la plus profonde littérature et rien de littéraire. Voilà Rembrandt.

---



- II -

-----



## - II -

Réalité religieuse? Mais il faut cependant bien spécifier qu'elle n'a rien de catholique. La joie catholique est toujours absente de Rembrandt si, par contre, la gravité chrétienne y est plus présente qu'en la plupart des oeuvres catholiques. Rembrandt me semble plein du meilleur et du pire de l'esprit protestant: réduit aux seules forces individuelles il les applique de toute son âme à l'interrogation de la vie. Rembrandt justifie le protestantisme et, du même coup en marque les faiblesses: ce qu'il a peint surtout ce sont des personnages abîmés dans un rêve qu'ils misérables ne peuvent plus résoudre - ce sont des chairs/qui tremblent dans la lumière qui du ~~dehors~~ les transfigure. Le monde de Rembrandt est comme le monde protestant l'univers d'une grâce arbitraire nul où/n'atteint à la sérénité. Le frisson qui parcourt les chairs de ses modèles, on le sent qui déchire leurs âmes, qui fascine leurs regards. C'est un univers plus tragique que l'univers catholique ou du moins d'un tragique plus individuel. Le tragique catholique nous attache plutôt, à la douleur du Christ. Le tragique protestant attache celui qui en est atteint à sa propre douleur. Et peut être cette hérésie protestante si elle fut permise par Dieu c'est qu'il importait tout de même que l'homme témoignât de ce qu'est l'amour du chrétien quand il n'est



plus réduit qu'à ses seules forces. Vraiment en face de Rembrandt je ne cherche plus qu'à essayer de me justifier par ce qu'il a de meilleur le drame protestant. C'est le déchirement de l'âme à qui la permanence de la parole de Dieu n'est plus assurée - c'est le drame de l'homme qui se persuade qu'il lui faut pour être honnête renoncer à toute voie qu'il n'a pas lui même découverte. Et voici que tous les accidents de la vie le désorientent. Son image c'est Saül entendant monter vers lui du fond de l'ombre la douceur d'un chant qui lui rappelle qu'il faut mourir. Et nulle assurance ne peut le reconforter. Cet homme détaché de ce dont la tradition nous assure n'est pas détaché de sa vie. Il en est moins détaché que les personnages les plus charnels de Rubens. Ceux <sup>ci</sup> éclatent en cris de joie. Ils sont moins voluptueux que plantureux. Les personnages de Rembrandt qui ne songent qu'à l'infini sont ensevelis au fond d'eux mêmes. C'est là vraiment à la fois toute la grandeur et toute la faiblesse protestantes; nous sommes ici en présence d'âmes qu'une notion individuelle de l'honnêteté, qu'une sincérité désemparée immobilise en face d'un mystère dont ils ne vivent plus mais dont ils meurent. C'est cela le tragique de Rembrandt - et qui est aussi opposé à la joie de Rubens que le calvinisme de l'Eglise. Etait il donc arbitraire de rapprocher cette oeuvre des statues de Chartres. L'essentiel les réunit. Et il faut



l'avouer, Rubens est plus loin des tremblements du Portail Royal que ne l'est l'art de ce protestant. Cette joie avec laquelle les personnages de Rubens font s'offrir toute la Création elle les délivre de tout drame intérieur. Mais si en effet l'Eglise nous assure la joie c'est à la condition que nous ne négligions pas une longue ascèse pour y parvenir Rubens, beaucoup de catholiques - gardent la joie sans l'effort qu'elle implique - leur joie n'est pas difficile - elle n'est pas pétrie de douleur.

Et si Rembrandt n'est que douleur du moins est il une douleur très fervente et très humble. La conscience qu'il a du néant de la chair est si profonde qu'elle le force à l'inonder de lumière pour la transfigurer. Un tel aveu de la misère humaine me semble bien plus essentiel au christianisme que l'éclat qui n'est plus que charnel d'une joie pourtant plus que la misère familière à l'Eglise. L'aveu de la misère chez Rembrandt quoique Dieu n'y soit plus occupé qu'à travers les ruissellements de clarté qui l'inondent j'y touche Dieu plus immédiatement que dans les offrandes les plus ferventes de Rubens. Nous sommes vraiment ici en présence des deux hérésies extrêmes: celle d'une joie qui ne résulte presque plus <sup>que</sup> de l'exercice de l'activité vivante; celle d'une humble tristesse qui est l'effet imprévu d'une préalable et orgueilleuse confiance en son jugement propre. C'est le vertigineux abandon du protestant à soi



même qui amène Rembrandt à cette conscience éperdue de sa faiblesse, à ce déchirant <sup>aveu</sup> ~~ex~~ d'une solitude qui appelle Dieu en vain. Et, encore une fois, une telle reconnaissance de la détresse de l'individu réduit à soi même me semble plus proche sinon de l'âme chrétienne du moins de l'âme qui a besoin du Christ que l'éclat d'une ferveur où la douleur s'est tue. Les personnages de Rembrandt cherchent Dieu avec tremblement et quand même ils ne sont plus que des chairs greglottantes, quand même leur gloire se réduit à l'éclat doré de leur manteau, ils nous parlent du Christ par ce témoignage qu'ils ne cessent de nous donner de la détresse qui règne dans le coeur séparé. Comme le protestantisme mais à son plus haut point ce que Rembrandt a mission d'illustrer, c'est la misère promise par l'Écriture au Solitaire.

Il est donc bien certain qu'au sens catholique un tel art n'est pas religieux. On n'imagine pas une toile de Rembrandt accrochée dans une église. Une toile de Rembrandt c'est toujours le drame de la solitude. Et L'Église c'est la réunion oecuménique de toutes les âmes. Dans ce sens rien n'est plus loin du catholicisme que ces admirables peintures d'âmes livrées à l'abandon. Rubens hélas! convient mieux; car si chacune de ses œuvres est une explosion de formes qui adorent la vie, toutes ces formes qui les composent se réunissent en une vaste assemblée qui sur le plan terrestre est l'image de la catholicité. Au contraire la



solitude est congénitale à Rembrandt. Et l'humilité qui  
suinte de ses formes est une humilité d'hérétiques pris au  
piège de leur bonne foi sans doute mais aussi d'un orgueil  
sous jacent qui leur interdit de s'abandonner. Non vraiment  
ce Saül je ne le vois pas figurer fut ce dans une église  
romane car le drame qu'il peint si emprunté qu'il puisse  
être aux Ecritures reste un drame que Dieu n'illumine pas.  
La lumière qui couvre ces deux personnages c'est une lumière  
désespérée. C'est la lumière d'un esprit réduit à soi pour  
s'arracher à la ténèbre. Ce qu'on peut dire c'est que c'est  
la peinture la plus religieuse qu'il soit possible d'accro-  
cher aux murs d'un musée ou chez soi. C'est la plus haute  
<sup>cime</sup> ~~âme~~ où puisse <sup>t</sup> atteindre l'âme la plus <sup>pure</sup> ~~pre~~ en l'absence des  
secours de l'Eglise. Et c'est sans doute pourquoi elle  
nous demeure si fraternelle. Disons que c'est l'art ~~laxpax~~  
humain le plus imprégné du désir et du pressentiment de  
Dieu; celui en qui l'humilité de la chair est si vive qu'il  
semble qu'il suffirait de peu pour que la grâce l'envahisse;  
un art où la détresse est telle qu'elle semble entrouverte  
sur l'univers inaccessible de la joie.

Je ne crois pas qu'il y ait dans toute la pein-  
ture occidentale une telle méditation sur la fragilité de  
la vie. Et il faut bien dire qu'une telle méditation et la  
tristesse qu'elle comporte sont la double attitude de celui  
qui, enfermé en soi, convient qu'il ne suffit pas à soi



18  
et qu'il est dans l'attente d'une plénitude qu'il suppose  
et qu'il lui est pourtant interdit de saisir

Je ne suis pas sûr que Dürer ne soit dans ce  
sens très proche de Rembrandt. Ce sont les deux phares du  
protestantisme - ceux qui en avaient sondé tout le futur  
avant même qu'il eût accompli tout son déroulement.

Non peinture religieuse ni peinture métaphysique  
mais peinture de la nostalgie de la religion et de la mé-  
taphysique. Il est bien étrange si éloignés qu'ils en  
soient que ce sont ici les traits mêmes de l'art de Gide  
que je retrouve. Comme si quelque malédiction pesait sur  
l'âme protestante pour lui interdire l'accès de la joie.  
Tout y est disposé pour la joie et la joie n'afflue pas.  
Elle est l'unique poursuite de ces âmes et celles-ci mour-  
ront sans la connaître. C'est la qualité de leur chair et  
de leur âme qui déterminera la qualité de l'ersatz auquel  
ils se trouveront réduits pour se consoler de leur vaine  
poursuite. Mais il importe de bien remarquer ceci, c'est  
que la qualité de leur âme quand il s'agit d'un Rembrandt  
est plus pure que celle de l'âme de bien des catholiques  
à qui la joie est accordée pourtant presque gratuitement.  
Tant il est vrai que le drame de chaque être est un drame  
qu'il n'est pas seul à jouer. C'est en tant qu'individu et  
en tant que membre d'une société qui le dépasse - c'est en  
tant que personne humaine et membre de la création toute



entière qu'il est engagé dans son éternité.

Rembrandt c'est le chrétien qui pleure d'être dépossédé. Et j'avoue que j'aime mieux ces pleurs que la joyeuse exaltation de beaucoup de catholiques chrétiens.

Voici le second jour que je passe à écouter ces sanglots du vieillard aux pieds de qui la jeunesse est en train de monter. Rien dans tout cet admirable musée n'atteint à la qualité de ce sanglot. Tout mêmes les autres Rembrandt sont distractions par lesquelles de grands artistes éloignent de leur coeur la méditation essentielle. Ici nous sommes en plein mystère. C'est la vie elle même qui s'est mise à se contempler.

Plus rien pour le plaisir, plus qu'une coulée d'or qui ne suffit pas à arracher un regard noyé de larmes de l'abîme qui s'ouvre sous ses pas. Deux êtres sont réunis - ce sont deux mondes étrangers. Quoique la chanson de l'un soit l'occasion de la détresse de l'autre, ce sont deux univers séparés. Ces personnages dans Rembrandt si fondus qu'ils soient ne mêlent pas leurs mystères. Il n'y a que cette lumière dorée, cette arbitraire clarté et aussi cette profonde nuit où tant de corps se débattent il n'y a jamais pour les réunir qu'un élément étranger. D'eux mêmes chacun est condamné, les yeux fixés sur une invisible présence, à poursuivre seul son destin.

La solitude de ces âmes égarées, ces regards qui



ne nous fixent pas, cette lumière qui n'éclaire rien d'autre que des corps frémissant tout nous force à penser à cette insaisissable réalité qui passe à portée de leurs mains et sur qui leurs mains ne se ferment jamais.

Chacun est enseveli dans son humanité. Et c'est sur notre propre solitude qu'ils nous forcent à nous pencher

Sur qui donc nous forcent à nous pencher tous ceux qui ne sont pas Rembrandt? Tant de portraits guindés, tant d'aimables paysages, si parfaite qu'en puisse être la technique je n'y vois rien où me prendre. Et c'est en face de ces subtilités que me revient le scrupule d'avant hier, à Anvers, quand sur le point de partir pour la Haye, je me disais, assistant à un terrible documentaire sur la vie des mineurs, que si vraiment une telle damnation s'accomplissait chaque jour pour que rien ne nous manque, l'art ne pouvait plus présenter beaucoup d'attrait pour moi.

Marcel Proust pouvait encore apprécier la subtilité du petit mur de Vermeer. Je n'y vois, pour ma part, qu'un exercice d'habileté. De délicatesse sans doute mais d'habileté. En présence de la misère grandissante du monde si l'art est une distraction comment nous y abandonner encore? Comment oublier désormais la détresse des hommes. Ces musées sont surannés. C'est la détresse des hommes qu'il faut que des oeuvres nous livrent pour que nous puis-

sions



encore les déchiffrer. La détresse des hommes et celle de Dieu, ce dialogue éternel de notre double solitude, la tragédie de l'amour malheureux et, surtout, l'intensité de l'âme à travers la technique la plus simple, ce qui ne nous détourne pas de penser à la tragédie de la vie d'aujourd'hui mais au contraire nous y rend plus sensibles, l'inquiétude émerveillée en face du mystère de la création c'est là ce qui légitime et cela seul légitime l'intérêt que nous pouvons prendre encore à entendre et à regarder. Les morceaux de bravoure, le concours de soi avec la nature rien de ces communs exercices ne m'importe. J'ai besoin de voir vivre dans la douleur ou dans la joie une âme véritable pour me permettre de m'y plaire. J'ai besoin que soit posé devant moi le drame de toute humanité. Et alors que reste-t-il de toute l'histoire de la peinture? Entre les deux Goya du musée de Lille et de Saül de Rembrandt tout est artificiel et tout s'effondre. Hals, Vermeer, Rubens, Breughel même et même les ~~plus~~ primitifs les plus pieux. Je n'ai pas besoin de la peinture pour aimer Dieu. Et Dieu n'a pas besoin de la peinture ~~de chevalet~~ pour se livrer à nous; mais d'un homme qui souffre des sources de son cœur je ne puis me rassasier.

Rembrandt, Goya Van Gogh si éloignés qu'ils aient été de Dieu m'en parlent mieux que les auteurs les plus pieux. Ils me parlent de l'homme. Et lui seul est l'objet



des arts que l'architecture de l'Eglise ne s'est pas intégrée - lui seul leur donne leur vérité. Non je n'ai pas besoin de peinture qui déroule à domicile un spectacle des Ecritures. Mais j'ai toujours envie d'entendre un homme me parler à travers quelque sujet que ce soit du désespoir d'être séparé de son Dieu.

Je n'aime plus entendre que trembler les âmes dans la matière transfigurée.

La plupart sont attachés à la vulgarité du monde. Etre détaché au coeur même du pathétique. Ces jeux de la lumière et de l'ombre ce sont en peinture ceux de notre coeur avec Dieu.

-----



-----  
- III -



## - III -

Le désespoir du Saül, maintenant que j'ai vu tant de Rembrandt me paraît tout de même fort exceptionnel dans son oeuvre. Ce désespoir même, s'il caractérise Saül, ne caractérise peut être pas l'attitude de Rembrandt par rapport au Saül qu'il peignait. Ayant comparé entre elles tant de compositions peintes ou gravées de Rembrandt je suis bien obligé de me dire que ce qui en fait la profonde unité c'est plutôt l'amour - au point que Rembrandt me paraît être le Dostoïewsky de la peinture. Mais cet amour, bien d'autres peintres, et peut être surtout hollandais, en témoignent la douceur d'un Vermeer l'enjouement d'un Ter Borch l'intimité d'un Pieter de Hooch sont des effets de l'amour - mais d'un amour où il entre peut être une part de critique. Rembrandt lui accepte tout - je veux dire tout l'humain. Et dans ce qui est humain il ne voit jamais rien à reprendre. Aussi, à mesure qu'il avance, le détail et l'exactitude de ce qui entoure l'homme lui importe t il de moins en moins. Il n'y a plus que deux facteurs en jeu: l'homme dans son immédiate raison d'être - et ce qui encadre l'homme et qui, à la différence des visages et des mains, n'est plus qu'une masse d'or et de lumière chargée de faire valoir la gravité simple de la chair. Rembrandt est vraiment un homme pour qui le ridicule n'existe pas. Ce qu'il



voit suffire pour déchaîner sa tendresse la plus profonde.

Il est bien instructif à cet égard de comparer à la maison de Rembrandt les reproductions d'oeuvres italiennes d'où Rembrandt tira quelques unes de ses compositions et ces compositions mêmes: tout le théâtral ou tout le ridicule, tout le pittoresque enfin tombe. Il ne reste plus que l'attitude générale du personnage principal et Rembrandt en fait un être de pauvre chair. Il simplifie même son attitude: il la concentre. Tout le travail de Rembrandt consistait donc à simplifier de plus en plus à réduire ses personnages à leur propre gravité. Non qu'il les peigne immobiles. Mais leur mobilité même <sup>prend</sup> fait/quelque chose d'éternel. Un simple geste résume l'être. Au lieu que chez Rubens les gestes des personnages se complètent, ici, je l'ai déjà noté, chaque personnage est vraiment un univers qui vit non pour soi mais en soi, qui a pris au tragique sa destinée. De sorte que dans leurs moindres attitudes les personnages de Rembrandt se manifestent tout entier. Cela est bien sensible dans le Saül où le geste de saisir le rideau pour essuyer ses larmes, la main qui ne tient plus le sceptre témoignent de cette profonde dépossession de soi par laquelle toute la mélancolie du roi est immédiatement manifeste et justifiée. Cela est vrai des simples gestes des deux personnages de la Fiancée juive: les mains de Booz (?) prennent possession et protection - l'abandon des



mains de Ruth expriment la très grande simplicité du don de soi la confiance et la soumission. Mais cela est si évident qu'il importe peu d'y insister. Ainsi le premier soin de Rembrandt c'est de faire tenir toute l'humanité de son modèle dans son attitude immédiate qu'il fait la plus sobre possible. Une composition à plusieurs personnages, c'est simplement une composition où se rejoignent des destinées singulières. Et voici l'un des traits les plus Caractéristiques liés des oeuvres de Rembrandt: que chacune est ou bien le drame d'une âme - ou le drame de la rencontre d'âmes diverses et qui se trouvent tout à coup réunies. Et il ne semble pas que ce soit au hasard qu'une telle conjonction soit due. Chaque être est si intégralement lui même, si profondément occupé de réaliser son être que la réunion de ces graves destins évoque nécessairement une pensée et comme une présence de la Providence.

Lorsqu'il s'agit du désespoir Saül nous dit quel drame de la solitude il peut impliquer, quel drame de l'abandon de Dieu dans le voisinage de Dieu même mais d'un Dieu qui a cessé d'être sensible. Partout ailleurs la présence de la Providence affleure à chaque point de la composition. Et c'est ici que la division du tableau entre une nuit épaisse et des masses de lumière prend tout son sens spirituel. Le rôle de cette nuit dans l'expression de la pensée de Rembrandt, je crois qu'on ne l'interroge jamais



d'assez près. C'est vraiment la figure d'un passé où l'éclat du présent s'est engendré, c'est tout le mystère impliqué par la gravité des regards que Rembrandt fait se fixer sur l'invisible et sur le vide, qu'il charge d'une si intense contemplation qu'il semble en vérité que ce regard soit plus chargé encore de suggérer ce qu'il contemple que la vie de l'individu lui même. Si je ne craignais de faire de la littérature je dirais - ce qui est le fond de ma pensée - que l'ombre entoure les personnages de Rembrandt comme la persistance de leur propre passé à tandis que leurs regards sont tout chargés de la pensée de leur avenir. De sorte que les oeuvres de Rembrandt, j'entends les plus hautes: la Ronde, la Fiancée, le Saül, la Leçon d'anatomie du Dr Tulp, le Dr Six, les Syndics où pourtant l'ombre est si rare - mais c'est qu'alors le passé des personnages ne compte guère - dans toutes ses oeuvres les plus hautes Rembrandt peint moins l'espace que le temps. L'espace est véritablement aboli par le procédé même de Rembrandt, - Où se passent les plus mystérieuses de ces scènes? On n'en sait absolument rien. Tandis que l'opposition tout arbitraire - et dont Fromentin ne pouvait pas ne pas être choqué - de clartés illégitimes et d'ombres antipicturales, cette opposition souveraine qui aboutira à la fin de la vie de Rembrandt à la féérique irruption hors d'une nuit épaisse de globes et de traînées de feu entourant des regards immobiles et des



mains frémissantes cette arbitraire opposition où, à force de fidélité à la nature, Rembrandt arrive à triompher de la nature, il faut en convenir, un si brutal contraste pour mettre en valeur des regards perdus et des gestes d'extase signifie avant tout la substitution du temps à l'espace, la juxtaposition du passé déjà enseveli dans la nuit et d'où la forme humaine fait irruption au futur que les yeux perçoivent. Et ces yeux perçoivent à ce point ce futur que jamais ce n'est le spectateur qu'ils fixent - c'est un mystérieux objet qui les fascine et qui nous les dérobe. Il n'y a que dans le portrait des Syndics que les personnages nous regardent; mais les regards sont à ce point irréels que tous se posent sur nous et avec une telle insistance qu'où que nous soyons - et si différents qu'ils soient, ils ne cessent plus de nous suivre. Ce n'est donc pas encore le spectateur qui les attire mais un objet commun qui les force à s'arracher de soi - c'est le commun avenir de leur réunion. Et peut être ~~xxxxxxxxxx~~ est ce là la raison qui fait de cette toile bien plus qu'un multiple portrait, ~~mais~~ comme le portrait hallucinant d'un être collectif dont les diverses parties concourent à la formation d'un organisme nouveau. L'étrange d'ailleurs c'est qu'une telle réalisation ne supprime pas les caractères particuliers de chacun des membres qui la composent?

Simplement ils se tendent ensemble vers un commun



avenir. On comprend alors que rien n'ait jamais pu paraître ridicule à Rembrandt: le détail pittoresque, l'arrêt dans le présent ne comptaient pas pour lui. Ce qui comptait c'était l'affirmation dans le présent d'une prise de contact de la réalité, un arrêt de la vie qui atteignait d'un coup à sa parfaite réalisation. Entre la nuit d'où la forme surgit et cette vague mer où les regards se perdent, les gestes l'habitude, l'abandon, l'artificiel <sup>éclat</sup> ~~état~~ d'une lumière faite de la matière la plus épaisse et la plus transparente, toute cette sobre architecture de l'être affirme la station momentanée, le mystère éphémère, l'incomparable instant. Que la lecture de la Bible ait empli ce protestant d'un si grave amour de la réalité et qu'ait encore contribué à l'y attacher davantage la tristesse de ce peuple juif au milieu duquel il vivait, cela ne me semble pas douteux. Car s'il y a dans les brumes hollandaises de quoi justifier un grand amour des jeux de la lumière, il faut bien dire que ce n'est pas ici de jeux <sup>de lumière</sup> déterminés qu'il s'agit. Avec Rembrandt nous sommes tout d'un coup hors du monde - nous sommes vraiment jetés en plein mystère du temps - et le peuple juif aussi qui promène ses airs d'autrefois sur toute la surface de la terre c'est aussi le mystère de ce qui dure qu'il est chargé de témoigner. Un tableau de Rembrandt - je ne parle pas de tous ceux où il se cherchait encore mais de ceux là seuls où il nous arrache à l'espace - c'est la fulguration entre deux



moments qui ne sont point, d'un moment où tient toute la vie c'est l'intense, le fiévreux amour de cet instant doré où tout le passé aboutit et qui tient en réserve tout l'avenir, c'est l'extatique adoration de cette traînée d'or qui a déjà cessé d'être que Rembrandt nous livre dans les gestes de ses personnages. Ah semble t il nous dire faites bien attention que Dieu est toujours près de vous. Autant son attention fut fidèle et fervente aux plus simples plis des plus pauvres corps, autant à présent il essaie de transfigurer ces corps, auprès de leurs rides et de leurs gonflements il fait apparaître la transfiguration dont les entoure le soleil d'aujourd'hui.

Telle me semble être la très précise, la très intense leçon qu'il entend nous donner. Il ne se lasse pas d'appeler notre fervente attention sur ce miracle que c'est pour un être, qui n'est plus ce qu'il était, qui n'est pas encore ce qu'il va devenir, d'être. Et ici aussi je retrouve dans une certaine mesure les bienfaits du protestantisme tant qu'il est humble et plein de Dieu. Le catholicisme est plus occupé de l'éternité de son âme et de son Eglise que de rendre grâces à Dieu pour cette bonté qu'il a en lui permettant d'être. C'est en tant qu'individu fragile et périssable qu'il va vers Dieu, qu'il le touche. Or c'est vraiment le mystère de l'adoration individuelle que Rembrandt a réussi à peindre. Comme il montrera à travers



*Saül*

le David le désespoir qui s'attache à celui ~~qui trop s'at-~~  
~~tache à celui~~ qui trop s'attache à soi et qui réfléchit sur  
la tristesse de ne pouvoir fixer le moment qui passe, dans  
tout le reste de son oeuvre ce qu'il montre ce sont des  
personnages qui consentent à passer, qui s'émerveillent de  
ce qui leur est donné à ce moment où ils sont mais qui tout  
de même sont assez transparent à Dieu pour consentir à ~~passer~~  
passer. Ce sont les vagues d'un grand flot. Et déjà les re-  
gards de presque tous nous disent qu'ils sont déjà plus oc-  
cupés du mystère qui les fascine que de cette clarté qui  
les transfigure et qui les émerveille. Chaque toile de Rem-  
brandt est aussi un très bref résumé des trois états de  
toute vie. Et peut être entre tous les peintres, entre tous  
les artistes a-t-il plus que nul autre d'étroits rapports  
avec le cinéma; mais par un procédé exclusivement plastique  
et qui lui permet de juxtaposer ce qui au cinéma même est  
successif. Rembrandt ne va si loin au fond de notre coeur  
que parce qu'il pousse l'amour des êtres jusqu'à concentrer  
autour de chacun tout le mystère de toute sa vie. Et cela  
ne lui fut possible - ou bien faut il dire que cet amour  
l'y provoqua? - ce calme avec lequel il peint dans sa simul-  
tanéité toutes les phases de chaque existence ne lui fut ac-  
cessible que par la grâce d'une sérénité que je ne trouve  
nulle part ailleurs à ce degré <sup>qui</sup> est la sérénité grecque  
du V<sup>e</sup> siècle sinon de l'ignorance transposée? Ici il n'est



place pour aucune ignorance.

Rembrandt n'ignore rien. Il sait à quelle ombre est tombé le passé - de quelle fièvre le futur est plein. Malgré tout sa foi est si vive, son amour de l'être si entier que le simple fait d'être l'emplit d'une calme joie.

Il apparaît donc bien que le Saül ce n'est pas lui. D'ailleurs ses portraits de la fin nous en assurent: il devint de plus en plus olympien si l'on donne à ce mot la plénitude d'un sens chrétien.

La sérénité de Rembrandt en plein milieu de la mobilité voilà peut être le motif de la grande paix de ses personnages. Les plus gesticulants sont calmes encore. Il suffit qu'il trace un trait pour que ce trait, si vivant qu'il soit, si expressif du plus immédiat, du plus charnel, atteigne à son harmonie. Tous les gestes de ses personnages, si vulgaires qu'ils soient sont harmonieux. L'harmonie de Rembrandt c'est celle même de la vie immédiate mais d'une vie dont l'apparence fugitive aurait été fixée au ralenti. C'est cela: les personnages de Rembrandt entre le noir passé d'où ils ont surgi et le gouffre hallucinant qui les attire ont ralenti tout à coup le rythme de la vie. Ils sont en pleine vie et pourtant ils dominent la vie. Un seul geste leur permet d'en prendre une émouvante possession. C'est là tout à fait le miracle de la Bible où les scènes les plus véhémentes ne nous arrachent pas au lent déroulement de leur



surnaturelle nécessité, à l'équilibre continu qu'<sup>elles</sup> ~~ils~~/composent les unes avec les autres pour figurer sur terre le dessein instantané de Dieu.

Il est dès lors bien normal que tout détail pittoresque doive tomber, que tout l'alentour n'ait d'autre objet que de mettre en valeur cette importance exceptionnelle d'un geste instantané. Aussi notre regard n'est il sollicité par rien; simplement de l'ombre à la fulguration de la clarté et de celle ci à la contemplation intérieure des personnages, il est entraîné dans un mouvement circulaire où nous finissons par n'être plus sensibles à rien de particulier: c'est dans le mystère de l'être que nous nous trouvons emportés - dans la providentielle suspension dans l'incompréhensible beauté de cette fragile condensation du temps. Et me voici ramené à l'une de mes étapes antérieures: lorsque je me demandais s'ils'agissait d'une réalité religieuse - ou pas plutôt de la nostalgie de la foi. Encore un coup je n'imagine pas le plus beau Rembrandt dans une église; mais c'est ~~xrainant~~ qu'il faut vraiment faire une discrimination profonde entre art religieux et art d'église. La fresque seule incorporée aux murs est un art d'église; quant à savoir si l'art de Rembrandt attire l'âme sur le mystère de la vie, il suffit de se le demander pour le savoir. C'est essentiellement l'art de la ferveur individuelle celui où tout se transfigure en éternité. Et dans



ce sens il n'en est aucun qui puisse suggérer Dieu à ce point.

L'art de Rembrandt c'est la suggestion de la réalité surnaturelle à travers le mystère d'une matière où l'espace est effacé. C'est la concentration sur le mystère de l'âme de toutes les lumières de la religion. Ce n'est peut être pas la pure gloire de Dieu mais c'est la paix des âmes de bonne volonté. Par ce détour encore nous mesurons à quel point un tel art est protestant. Il est protestant dans ce que le protestantisme avait de meilleur et dans ce qu'il devait avoir de pire: c'est un art qui fait passer la ferveur du plan métaphysique sur le plan psychologique. Et comme il va finir par tout ramener à la mesure et aux besoins de l'homme il va être cause de la décadence de tous les arts et de toute la pensée religieuse. Mais il faut bien préciser qu'en Rembrandt s'il est déjà humain ce n'est pas toutefois par l'affirmation exclusive des exigences humaines, c'est par l'expression de ce qu'il y a dans l'homme d'authentiquement divin. La psychologie ici ne s'est pas encore détachée de la métaphysique sans y recourir explicitement elle l'implique et la suggère. C'est vraiment pour le protestantisme le moment de sa perfection très précaire mais vraiment irremplaçable. C'est un art incomparablement attentif à l'intégrité émouvante de l'homme. Après cela il n'y aura plus tant pour les uns que pour les



34

autres qu'à dégringoler vers un réalisme sans âme ou vers un spiritualisme à qui l'amour du corps fera défaut. Ici l'homme nous est présenté dans sa totalité et cela suffit pour évoquer sa filiation et son éternité.

Dernière remarque avant de quitter ces sommets: les personnages de Rembrandt sont occupés de leur futur, ils le contemplent. Tandis que Rembrandt c'est de leur présent qu'il s'émerveille. D'où ce trouble qui s'empare de nous: notre attention qui est toute sollicitée par la religieuse attention de ses personnages est double. Elle est occupée d'une part de la nostalgie un peu craintive d'un futur qui se prépare - Et d'autre part elle ne peut s'empêcher d'être émerveillée et ravie du spectacle qui s'offre à elle. Elle vit vraiment tout à la fois plus encore que dans le passé, dans l'avenir et dans le présent. Elle domine le temps. Et si Goya aussi nous donne la sensation de l'émotion cinématographique, c'est plutôt par cet arrachement ~~xxxxxxxxxx~~ / au présent que ses infernales dissociations provoquent. Ici rien n'est dissocié, tout se juxtapose et se combine en une inanalysable sensation d'immédiate éternité: l'éternité de notre chair et de nos gestes: le cercle enchanté de la douceur.

-----