

Le miroir magique. Voyageurs français du XIX^e siècle face à face avec Rembrandt

Au XIX^e siècle, la seule peinture néerlandaise connue et appréciée du public français est celle du Siècle d'Or. On estime, en France en tout cas, que cette glorieuse école hollandaise est morte avec la République batave, soit avec l'exécution des frères De Witt en 1673, événement hautement symbolique pour de nombreux auteurs, qui marque une page noire dans l'histoire des Pays-Bas, et indirectement, le début du stadhoudérat héréditaire, qui évoluera en monarchie.

La peinture néerlandaise contemporaine reste presque entièrement ignorée ; faute de dignes successeurs peut-être. Bien que les peintres du XIX^e siècle restent encore en grande partie fidèles aux genres traditionnels hollandais¹, leur génie semble en effet s'être essoufflé au prix d'une peinture romantique croulant sous les « intentions philosophiques et les arrière-pensées littéraires »². L'école réaliste, à laquelle les écrivains néerlandais se montrent hostiles, peine à se faire une place, et Charles Lenormant sera amené à écrire encore en 1861 : « L'un imite les Français, l'autre l'ancienne école hollandaise ; on voudrait à tout prix du spontané, dût-il être un peu extravagant. »³ Le seul peintre néerlandais contemporain que les Français connaissent autrement que de nom est Ary Scheffer, qui est cependant communément considéré comme un peintre français que le hasard a fait naître en Hollande. Rappelons que Van Gogh a dû attendre longtemps la reconnaissance des critiques d'art établis. Il participe pour la

1. Voir à ce sujet l'article de Frans Grijzenhout, « La Patrie réinventée », dans A. Jourdan et J. Leerksen (éd.), *Remous révolutionnaires : République batave, armée française*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 138-158. Grijzenhout estime qu'en 1814 par exemple, un an après la fin de l'annexion française, les genres typiquement néerlandais (peinture de genre) représentaient encore 89 % de la production de tableaux.
2. Gerard Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 19^e eeuw*, Utrecht, Het Spectrum (Aula), 1959, p. 69.
3. Charles Lenormant, *Beaux-arts et voyages*, Paris, Renouard, 1861, t. II p. 16.

première fois au Salon des Indépendants en 1888, soit deux ans avant sa mort, et il faudra attendre 1889 pour qu'un premier critique, G.-A. Aurier, lui consacre quelques mots élogieux. Mirbeau, qui fut le premier, en 1896, à faire allusion à la folie du peintre, semble avoir eu pour son œuvre une sensibilité particulière. Il lui consacra au tournant du siècle des passages empreints d'une très grande admiration qui hissent le peintre au rang de Rembrandt.

L'hégémonie de Rembrandt n'a donc rien à redouter d'artistes ultérieurs. Il distancera aussi progressivement tous ses contemporains et s'imposera comme le plus grand d'entre eux, emblématique tout en étant particulier. Force est d'admettre que celui qui lui fait sans doute le plus d'ombre aujourd'hui, Vermeer, a pris un retard non négligeable dans la course. Il faudra attendre la publication par Bürger-Thoré des *Musées de la Hollande* (1858) et d'une série d'articles parus en 1866 dans la *Gazette des Beaux-arts*, pour que l'existence et le génie du peintre Vermeer soient révélés au public français, et qu'une première tentative soit faite d'inventorier les œuvres de ce peintre de qui l'on ignorait presque tout. On ne doit toutefois pas accorder tout le mérite de cette découverte à W. Bürger, puisqu'avant lui, Louis Viardot et Charles Blanc avaient déjà signalé la particularité de Vermeer, de même que Théophile Gautier et Maxime Du Camp; Blanc le plaçant même au niveau de Rembrandt :

Il voit en grand, mêmes les petites choses, et il a sous ce rapport une parenté éloignée avec Rembrandt, à cela près que c'est un génie clair, positif, épris des phénomènes de la matière, tandis que Rembrandt est sombre, mystérieux et toujours à la recherche de l'infini dans le réel.⁴

Bürger aussi établit une comparaison avec Rembrandt, pour son maniement de la matière, ses empâtements qu'il juge poussés jusqu'à l'exagération, exagération réussie tout de même, puisqu'il concède que « La *Vue de Delft*, malgré cette maçonnerie, est partout une peinture magistrale et tout à fait surprenante »⁵. C'est cet amour de la matière que Vermeer partage avec Rembrandt, qui fera débat et déterminera largement le changement du regard que l'on porte sur ce dernier à l'aube de la modernité.

Si la peinture contemporaine, peu connue et peu estimée, joue un rôle négligeable dans la réception de l'art néerlandais, les tableaux du Siècle d'Or quant à eux, et notamment les grandes toiles emblématiques de Rembrandt, font face à une autre difficulté : ils sont d'une accessibilité problématique pour le public. Le premier Rembrandt entre au Louvre en

4. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, Renouard, 1861, notice « Jean Ver Meer », p. 2. M. Du Camp aussi parle de la « fermeté d'empâtement » de « Van der Meer ».

5. Wilhelm Bürger, *Musées de la Hollande*, Paris, Renouard, 1858, t. I, p. 271.

Le miroir magique

1806, mais pour voir l'essentiel de son œuvre, c'est aux Pays-Bas qu'il faut se rendre. Les reproductions et les nombreux recueils d'estampes, tels que le *Musée français* de Croze-Magnan, les *Annales du Musée et de l'École moderne de Beaux-arts* de Ch.-P. Landon, le *Cours historique et élémentaire de peinture* d'A.-M. Filhol, ne permettent guère de se faire une idée des toiles originales : les graveurs s'écartent couramment de la composition originale pour la mettre au goût du jour et de plus ne peuvent rendre justice aux couleurs vibrantes et évocatrices qui font la réputation de l'école hollandaise. Pour une estimation d'une œuvre à sa juste valeur, il est indispensable de se retrouver face à face avec elle, d'établir un contact direct. Raison pour laquelle nous avons voulu nous consacrer au regard des voyageurs, visiteurs des musées hollandais, et non pas à une réception générale de l'œuvre de Rembrandt⁶. Ce sont leurs impressions directes, prises sur le vif (même si la rédaction ne peut que s'interposer dans cette immédiateté et créer un décalage et une littérisation plus ou moins grands), garantes d'une interpellation par l'œuvre, qui nous intéressent.

Au début du XIX^e siècle, les exigences du public demandent aux peintres de l'école hollandaise tout sauf de la matière, point fort, comme il vient d'apparaître, de Rembrandt et Vermeer. L'imitation méticuleuse de la réalité portée à ses plus hauts sommets, « la couleur qui règne en maîtresse absolue sur leur généreuse phalange »⁷, voilà ce qui fait sa réputation et l'admiration des amateurs français. Cette admiration connaît toutefois ses limites dans une France régie par le classicisme et les écoles italienne et française. Jamais la beauté réaliste ne sera à la hauteur de la beauté idéale, même imparfaitement rendue. Cela vaudra évidemment d'autant plus que le sujet choisi par un artiste hollandais sera banal, voire repoussant (ainsi pour la *Suzanne au bain* de Rembrandt, mais aussi le *Taureau* de Potter, trop trivial pour être traité en grandeur nature). Romantisme et évolution des goûts aidant, Michiels écrira dans la seconde moitié du siècle, dans son *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs* (Paris, Dentu, 1863) : « La France imite les anciens, faute d'idées et faute de style. Elle prend l'uniformité, la régularité pour la beauté. » Point de noblesse donc, dans la peinture hollandaise, certes, mais une intimité touchante, puisqu'on pense y voir le reflet de l'amour patriotique pour la jeune république :

Mais il est dit que toute la Hollande passera devant ce miroir magique de la peinture. Il y aura un artiste pour chacun des usages de la vie, pour

6. Travail par ailleurs déjà mené avec clarté et discernement dans l'ouvrage d'Anne Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris, l'Harmattan, 2004 (adapté de sa thèse de doctorat soutenue à l'EPHE en 2002).

7. Henri Havard, *Histoire de la peinture hollandaise*, Paris, Quentin (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), 1881, p. 11.

chaque nuance du paysage, que dis-je ? pour chaque heure du jour et de la nuit. Les diverses conditions, les plus humbles comme les plus hautes, auront leur peintre. [...] Pour les peintres hollandais, chose touchante ! La Hollande toute entière est au sein de l'Europe comme un vaste intérieur. Ils peignent les banalités du dehors avec autant de soin et de précieux que l'on peindrait ailleurs les intimités du dedans.⁸

Nul besoin, dans ces conditions, de chercher le Beau, l'Idéal. Abandonner le réalisme, l'imitation pure, ce serait une trahison, ou comme le dit Vitet : « L'ardeur de leur patriotisme les détournait de l'idéal comme d'une irrévérence et d'une profanation. »⁹ Il n'est cependant pas si facile d'être fidèle à la réalité observée, et de plaire aux critiques français. On ne comprend pas Rembrandt qui choisit des modèles dont les formes peuvent choquer, tant elles sont loin des proportions classiques — encore heureux, estime Alfred Michiels, que le climat ingrat de la Hollande nous ait épargné une production de nus plus conséquente !

Le réalisme devrait donc, dans l'optique classique, trier ses sujets sur le volet et choisir avec précaution la manière de les traiter. Infidélité exigée mais volontairement ignorée : ainsi, les nombreux paysages de Ruysdael avec leurs teintes mélancoliques ont pu sérieusement contribuer à l'idée qu'il ne faisait jamais un beau temps éclatant aux Pays-Bas, idée que même ceux qui s'étaient rendus sur place ont contribué à entretenir et contre laquelle il faudra la révolte de Henry Havard et son cri du cœur réitéré.

Il est vrai que la fidélité de la représentation était communément admise : si la peinture de l'école hollandaise rayonne d'une telle véracité dans l'imitation, c'est que ses représentants peignaient beaucoup le monde dans lequel ils vivaient. On pourrait presque parler d'instantanés. Sans doute ce réalisme minutieux parfois si poussé qu'il en devient excessif — Maxime Du Camp dit à propos d'un Gérard Dou : « C'est peint avec des cils d'enfant nouveau-né »¹⁰ — a-t-il contribué à l'idée d'une Hollande immuable — ou sans doute vaudrait-il mieux dire : à une idée immuable de la Hollande comme tableau vivant du XVII^e siècle.

Si Anne Chalard-Fillaudeau a suffisamment démontré que la distinction entre spécialistes et écrivains n'est guère pertinente en matière de discours sur l'art en France, étant donné ce qu'elle appelle la grande « porosité » entre le domaine de l'art et celui de la littérature, il importe tout de même de distinguer les quelques critiques professionnels érigés en référence commune et dont les œuvres font autorité. Pour les voyageurs du XIX^e siècle, il faut citer à ce titre *La Vie des peintres flamands, allemands*

8. Charles Blanc, *op. cit.*, « Introduction », p. 7-10.

9. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art. Troisième série, Temps modernes. La peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas*, Paris, Lévy, 1864, p. 244.

10. Maxime Du Camp, *En Hollande. Lettres à un ami*, Paris, Poulet-Malassis, 1859, p. 143.

et hollandais¹¹ (1753) de Jean-Baptiste Descamps, largement inspirée du *Schilder-boeck* (1604) (*Livre des peintres*) de Carel van Mander, auteur et peintre néerlandais contemporain des grands maîtres, ainsi que quelques autres historiens néerlandais des XVII^e et XVIII^e siècles, Houbraken, Weyermans, Van Gool et De Bie. Descamps délaisse l'analyse et la description de la peinture au profit d'anecdotes convenues et parfois improbables sur la vie des peintres, accablant ainsi Rembrandt d'un « raffinement d'avarice jusqu'alors inconnu »¹² et imputant à un caprice ce qu'il considère comme le manque de fini de ses tableaux. *La Vie des peintres* sera encore rééditée en 1840, mais l'ouvrage de Descamps fera alors l'objet de violentes critiques de la part de ses successeurs qui dénoncent le peu de fiabilité de ses sources et son manque de rigueur. Alfred Michiels est de ceux-là, qui pour son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* se fonde pourtant en grande partie sur les mêmes sources.

Deux ans avant Alfred Michiels, en 1843, Louis Viardot (1800-1883) publie *Les Musées d'Europe*¹³. Pour ce qui concerne la Hollande, son travail n'est guère plus sérieux que celui de Descamps : ayant été empêché de se rendre sur place, Viardot s'en est remis pour ses descriptions des collections des musées de la Hollande aux détails fournis par des amis. Il ne lui faut pas plus de vingt-trois pages pour décrire les collections des trois grands musées de la Hollande. Si cela semble avoir satisfait aux exigences de nombreux lecteurs de l'époque, Thoré-Bürger notamment lui reprochera par la suite de s'être acquitté de sa tâche avec une telle légèreté :

Quant à M. Viardot qui a visité en détail presque tous les musées de l'Europe, et qui en a rendu compte dans une série d'excellents petits volumes, il s'est arrêté devant ce qu'il appelle « le ruisseau du Moerdyk, inventé sur les cartes actuelles. » Ce petit « ruisseau du Moerdyk » (l'embouchure de la Meuse, près du village de Moerdijk), « séparant la Hollande de la Belgique », et qui est un bras de mer tout simplement, où flottent les vaisseaux à trois mâts, a été le Rubicon de M. Viardot. Mais il ne l'a point passé.¹⁴

Dans une approche tout opposée à celle de Viardot, 1849 voit la parution des premières des 240 livraisons de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, dirigée par Charles Blanc (1813-1882). La publication en volumes quant à elle s'étalera entre 1861 et 1876. Charles Blanc rédige lui-même toutes les notices sur les peintres de l'école hollandaise, et précise qu'il a fait en 1857 son quatrième voyage aux Pays-Bas. Bien que Charles Blanc

11. Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, réimpression de l'édition de Paris, 1753 ; Genève, Minkoff reprints, 1972. Il publia également en 1769 le récit d'un *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, au cours duquel il ne monta pas plus loin au nord qu'Anvers.

12. Descamps, *op. cit.*, t. II, p. 87.

13. Louis Viardot, *Les Musées d'Europe*, vol. IV *Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris, Paulin et le Chevalier, 1852 (« 2^e édition très augmentée »).

14. W. Bürger, *op. cit.*, p. XII-XIII.

donne des peintres du Siècle d'Or une image plus réaliste que Descamps, il se base toujours en partie sur les mêmes sources anciennes : Van Mander, Houbraken, etc. C'est certainement là qu'il faut chercher la cause de quelques informations douteuses, la persistance d'inventions traditionnelles, comme celle d'attribuer à Rembrandt (qui est, rappelons-le, le prénom de Rembrandt van Rhijn) le prénom Paul. Il n'empêche que la justesse de la plupart de ses vues est saluée par ceux qui suivent, tels que William Bürger, pseudonyme de Théophile Thoré, qui dénonce par ailleurs « les dates erronées et les contes ridicules »¹⁵ de Houbraken et Weyermans, copiées par Descamps, ne réservant quelque approbation que pour les écrits de Charles Blanc et de Maxime Du Camp, dont les *Lettres* viennent d'être publiées dans la *Revue de Paris* (oct. 1857). Citons enfin les noms de Frédéric Villot [*Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre* (1853)], et de Louis Vitet [*Études sur l'histoire de l'art* (1864)] qui montrent l'évolution dans la connaissance et l'appréciation de l'école hollandaise, auxquels le voyage des Pays-Bas est indispensable :

Si rapide que vous l'ayez fait, votre voyage vous donnera d'abord un franc dégoût de ces prétendues merveilles du pinceau hollandais devant lesquelles nos pères se pâmaient d'enthousiasme il y a quarante ou cinquante ans¹⁶. Vous n'aimerez, vous ne pourrez plus voir que les peintres de la grande époque, et même encore, dans ce XVII^e siècle, garderez-vous toutes vos affections ?¹⁷

Ces quelques historiens de l'art somme toute assez consensuels imposent à leur lectorat la sélection d'œuvres à visiter, leur interprétation, et enfin leur appréciation. C'est dans ce dernier domaine que les opinions divergent le plus, quoique rarement très nuancées, comme il sera exposé par la suite.

Les voyageurs à retenir pour l'intérêt des comptes rendus artistiques mêlés à leurs impressions de voyage, sans qu'ils fassent partie des indispensables de la critique de l'art, sont notamment Théophile Gautier, dont le *Tour en Belgique et en Hollande* (1836) ne tarde pas à se révéler presque exclusivement consacré aux grands musées et où la peinture déteint sur le réel ; Du Camp ensuite, avec ses *Lettres à un ami* (1859) en grande partie consacrées à la peinture hollandaise. Puis une étude à vocation historique et aux tendances fortement déterministes, la *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1868) d'Hippolyte Taine ; enfin *Les Maîtres d'autrefois* (1876) d'Eugène Fromentin, ouvrage qui n'a pas tardé à acquérir une certaine autorité, et sera notamment d'une grande importance pour Paul Claudel.

15. *Op. cit.*, p. XII.

16. L'auteur fait ici référence à des peintres tels que Mieris, Laïresse et Van der Werf.

17. Vitet, *op. cit.*, p. 272-273.

Le miroir magique

Sur Rembrandt, pas moyen de transiger. Son trait grossier est jugé soit scandaleux, soit génial. Notre analyse s'est limitée à quelques œuvres phares de Rembrandt, véritables monuments touristiques : cette *Ronde de nuit* qui n'en est pas une et la très clinique *Leçon d'anatomie* essentiellement, mais il faut faire mention aussi de sa *Suzanne au bain* à la beauté peu conventionnelle. Si sa maîtrise du clair-obscur fait l'unanimité, sauf peut-être chez Viardot qui juge « ces grands effets de clair-obscur, toujours un peu forcés, puisqu'ils vont jusqu'à faire prendre le jour pour la nuit »¹⁸, il n'en va pas toujours de même pour l'audace de son style. Le réalisme admirable de l'école hollandaise devient pierre d'achoppement dans les œuvres de Rembrandt. Viardot reconnaît au peintre un « génie réaliste et quelque peu grossier »¹⁹, exempt d'invention et d'idéal, très adapté toutefois pour traiter un sujet tel que celui de la *Ronde de nuit* :

[...] parce que le sujet n'exigeait que la vérité *vraie*, sans noblesse, sans idéal, sans expression, sans aucune des hautes qualités qui manquaient à Rembrandt, l'admiration n'est pas troublée par le regret, et l'on y trouve avec bonheur, avec ravissement, dans la pure et simple reproduction des choses matérielles, le triomphe de la peinture.²⁰

Il en va de même pour la *Leçon d'anatomie*, sujet quelque peu prosaïque mais qui emprunte sa noblesse à la science qu'elle représente et dont le style précis est encore assez éloigné de la manière presque impressionniste qui choque Viardot dans ses œuvres ultérieures :

Quant à l'exécution, il suffit de dire, pour la louer, que la *Leçon d'anatomie* passe unanimement pour le plus excellent ouvrage du maître dans son premier style, avant que, pour excuser la fougue un peu désordonnée du second et ses audacieux coups de pinceaux du premier jet, il ait dit qu'*un tableau ne devait pas être flairé*. Le *Siméon au Temple*, en figurines, avec un admirable effet de lumière tombant sur le groupe principal, et la *Suzanne au bain*, d'un dessin ignoble, d'une couleur prodigieuse, achèvent de montrer Rembrandt au comble de ses mérites et de ses défauts.²¹

18. Viardot, *op. cit.*, p. 212

19. *Ibid.*, p. 224.

20. *Ibid.*, p. 210

21. *Ibid.*, p. 224. La citation attribuée à Rembrandt vient de Descamps, qui l'a sans doute trouvée chez Van Mander : « On cite de lui une tête où le nez étoit presque aussi saillant que celui qu'il copiait d'après nature : cette façon de faire le Portrait n'étoit pas du goût de tout le monde, Rembrandt s'en embarrassa fort peu ; il dit un jour à quelqu'un qui approchoit de fort près pour voir ce qu'il peignoit, qu'un *Tableau n'étoit pas fait pour être flairé, et que l'odeur de la couleur n'étoit pas saine.* » (Descamps, *op. cit.*, p. 92). W. Bürger quant à lui ne résistera pas à l'envie de noter que la *Suzanne au bain* n'est « pas laide du tout » (Bürger, *op. cit.*, t. I, p. 206), tandis qu'A. J. Du Pays par exemple, dans le Guide Diamant *Belgique et Hollande*, reprendra les deux faces de l'avis de Viardot.

Viardot, dans ses jugements, reste très proche de l'époque classique et de Descamps, qui, outre son avarice légendaire (et dont le non-fondé fut établi par l'archiviste néerlandais Scheltema, notamment), reproche à Rembrandt que « tout ce qu'il a composé est sans noblesse, mais plein d'expression : c'est un génie plein de feu qui n'avoit nulle élévation »²².

Même prédilection conservatrice chez Du Camp, qui remet tout au lendemain pour filer, le cœur battant, au « sanctuaire » qui abrite la *Leçon d'anatomie*. Il préfère en effet Rembrandt dans son expression plus naturaliste, à ses yeux plus vraie. La *Leçon d'anatomie* est pour lui « un tableau européen, universel, éternel, qui vivra traditionnellement dans les souvenirs, quand même il devait être détruit, car c'est une des rares choses sorties des mains de l'homme qui soit belle absolument »²³. C'est le « miracle de la vie prise sur le fait et fixée à jamais sur la toile », de la création juste et vraie. Rembrandt a su ici « mettre sa pensée en lumière »²⁴.

De ce Rembrandt dans son premier style, on peut donc dire avec justesse « Rembrandt ne prend pas la vie sur l'idée, il la prend sur le fait »²⁵. Ce ne sera pas l'aspect du peintre qui retiendra l'attention de la majeure partie des voyageurs suivants, les esprits plus romantiques, qui cherchent plutôt à découvrir en lui le moins hollandais des peintres hollandais, le plus grand par le fait même que son réalisme excède l'imitation consciencieuse. Bürger parle à ce sujet de réalité vue sous un éclair de génie. À ses yeux, la *Leçon d'anatomie* est trop nette pour transporter le spectateur comme le fait la *Ronde de nuit* ; l'on y cherche en vain quelque « signe mystérieux » mais on ne trouve qu'une sorte de photo, cet « analogue mécanique du réel » de Roland Barthes, objectif et impersonnel :

Cette *Leçon d'anatomie* est la nature, mais un peu comme tout le monde la voit (est-ce le suprême mérite dans les arts ?) et comme la rendrait une belle photographie. Le génie particulier qui saisit un aspect imprévu de la vie n'a point passé par là, et « la griffe du lion » n'y a point gravé son empreinte.²⁶

22. Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Genève, Minkoff reprints, 1972 (réimpression de l'édition de Paris, 1753), p. 93.

23. Maxime Du Camp, *En Hollande. Lettres à un ami*, Paris, Poulet-Malassis, 1859, p. 89. Sa réaction est proche de celle de Fromentin, qui écrira quelques années après : « Je n'étonnerai personne en disant que la *Ronde de nuit* n'a aucun charme, et le fait est sans exemple parmi les belles œuvres d'art pittoresque. Elle étonne, elle déconcerte, elle s'impose, mais elle manque absolument de ce premier attrait insinuant qui nous persuade, et presque toujours elle a commencé par déplaire. » [Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois* (1876), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 738-739.]

24. *Ibid.*, p. 43.

25. Bürger, *op. cit.*, t. I, p. 205.

26. *Ibid.*, t. I, p. 201. « La griffe du lion » est de Maxime Du Camp.

Le miroir magique

Ce jugement mitigé, qui reconnaît le talent de Rembrandt tout en regrettant la forme de son expression (Bürger parle d'une antipathie « endémique chez presque tous les écrivains français »²⁷) va donc rapidement évoluer vers une admiration plus univoque, et au moment où Bürger publiera ses *Musées de la Hollande*, plusieurs autres auteurs auront déjà reconnu les qualités de Rembrandt, voyant autre chose dans ses toiles qu'un manque d'idéal révélateur d'un manque d'élévation de l'âme. Si Villot parle encore d'« incorrections, [de] bizarreries nombreuses et [de] l'imitation de formes trop souvent laides », il loue toutefois « l'énergie et la finesse de son dessin »²⁸. Du Camp partage les regrets de Viardot et dénonce dans la *Ronde de nuit* l'arbitraire de l'éclairage, les artifices et recherches trop poussés (donc trop visibles) dans le but de satisfaire aux exigences des « colorations préconçues ». Il reconnaît néanmoins la puissance bouleversante de l'œuvre :

Dans la *Garde de nuit* l'effet obtenu est immense, mais le moyen est trop visible ; or, il ne faut jamais dévoiler son dieu. La couleur de ce tableau est devenue proverbiale ; elle est étourdissante, elle aveugle, elle est poussée aussi loin que possible, au delà elle serait dangereuse, j'allais dire coupable [...]. Ce tableau est un chef-d'œuvre, moins peut-être par sa beauté que par son étrangeté et sa force saisissante. Il étonne, il éblouit, il écrase, mais il ne charme pas ; il manque de ce qui fait la grandeur des maîtres, même dans leurs violences les plus excessives, il manque de sérénité [...].²⁹

Mais c'est chez Charles Blanc que nous trouverons le premier jugement véritablement romantique, une forte appréciation du réalisme transcendé, sublimé par l'esprit génial de l'artiste :

Rembrandt est l'expression la plus haute du génie batave en ce qu'il dépasse cette naïveté et domine la réalité, la soumet à l'arbitraire de son génie. Il se met au-dessus de la nature et interprète ses modèles. [...] Rembrandt est seul capable de généraliser, de peindre la vie universelle.³⁰

S'il voit dans la nature la vérité, la laideur, il n'y voit jamais la prose. Car tout ce qui sort de ses mains a profondément occupé son esprit et y a pris un caractère d'étrangeté sublime.³¹

27. *Ibid.*, t. I, p. 9

28. Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre. 2^e partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, Vinchon, 1853 (2^e éd.), p. 211-212.

29. Du Camp, *op. cit.*, p. 139. La même idée se retrouve encore dans *Voyages hors de ma chambre*, où Victor Fournel qualifie Rembrandt d'« enchanteur qui vous fascine et vous ensorcelle plus qu'il ne vous élève. »

30. Blanc, *op. cit.*, p. 16-17 de l'« Introduction ».

31. *Ibid.*, notice « Paul Rembrandt », p. 2. Blanc y écrit encore : « C'est dans le monde du merveilleux que nous transporte Rembrandt, lorsqu'arrivé lui-même à l'apogée de son mâle génie, il abandonne les effets ordinaires de la nature pour se créer un royaume à part qu'il puisse éclairer des feux magiques de la lumière. [...] Après avoir consulté la

Théophile Gautier voue à Rembrandt une même admiration presque religieuse, et, dès que l'heure de l'ouverture a sonné, il court droit au musée d'Amsterdam. Le tourisme attendra : il rêve de voir la *Ronde de nuit*, « le radieux chef-d'œuvre du grand maître »³². Dans sa description de la technique, avec la légèreté de ton qui le caractérise, on retrouve du Descamps et du Van Mander [pour peu, il établirait la réputation de Rembrandt comme peintre de nez] :

Ce que Rembrandt en a tiré est vraiment prodigieux ; jamais la furie d'exécution ne fut poussée plus loin ; c'est une témérité de brosse, une folie d'empatement dont les plus violentes esquisses de Decamps ne donnent même pas une idée lointaine [...]. Certains nez sortent positivement de la toile.³³

Rembrandt maîtrise la matière autant que la couleur. Taine attribue sa technique presque outrancière à son génie sauvage et à « une structure d'œil particulière » qui lui aura permis de comprendre, en véritable précurseur des impressionnistes³⁴ :

que chaque objet dans le champ visuel n'est qu'une tache modifiée par d'autres taches, et qu'ainsi le principal personnage d'un tableau est l'air coloré, vibrant, interposé, dans lequel les figures sont plongées comme les poissons dans la mer. Il a rendu cet air palpable, il en a montré la vie fourmillante et mystérieuse ; il y a fait entrer la lumière de son pays, lumière débile et jaunâtre, comme celle d'une lampe dans une cave [...].³⁵

L'évolution dans l'appréciation de Rembrandt, de la réserve classique qui appréciait sa maîtrise de la couleur et ses toiles les plus conventionnelles à l'enthousiasme romantique et naturaliste pour la poésie de ses sujets et son audace dans le traitement de la matière, se trouve assez bien résumée par les variations dans une comparaison qui devient presque un exercice imposé, incontournable aussi à cause de la disposition même des toiles dans le musée d'Amsterdam. Nous voulons parler bien sûr de l'opposition entre la *Ronde de nuit* et le *Banquet de la garde civique* de Barthélémy

nature, il rentre avec elle dans le monde intérieur de ses pensées, pour la peindre suivant son caprice, l'habiller à sa guise, la soumettre à toutes les bizarreries de son humeur. »

32. Théophile Gautier, *Un tour en Belgique et en Hollande*, Paris, L'École des loisirs, coll. L'École des lettres, 1997, p. 131.

33. *Ibid.*, p. 137

34. Taine en fait un argument pour relier directement Rembrandt à la modernité et de pousser « au-delà de [sa] nation et de [son] siècle, jusqu'aux instincts communs qui relient les races germaniques et conduisent aux sentiments modernes » (Hippolyte Taine, « La Philosophie de l'art dans les Pays-Bas » [1868], dans Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985, p. 262.).

35. *Ibid.*

van der Helst. Ce dernier tableau, représentant le même groupe de personnages et d'un réalisme scrupuleux, est accroché dans la même salle que le Rembrandt et présenté comme son pendant immédiat. Les deux toiles sont ainsi littéralement obligées de se confronter. Confrontation qui est loin de faire l'unanimité. Gerard Brom signale ainsi que pour Edmond Texier, en 1857, « les gens sages et positifs préfèrent de beaucoup à la *Ronde de Nuit* le chef-d'œuvre de Van der Helst »³⁶. Bürger, quant à lui, occupera une position intermédiaire, admirant les têtes « prodigieuses » et la « largeur [...] de touche qui sauve [la peinture de Van der Helst] de la minutie »³⁷, mais conclura tout de même en décernant la palme à Rembrandt. On admire le *Banquet*, en fin de compte un peu comme on admirait la *Leçon d'anatomie*, mais la *Ronde de nuit* vous aspire.

Pour Charles Blanc, on ne peut que tirer profit du contraste offert par ces deux interprétations si différentes d'un même sujet, qui sont pour lui comme l'expression de l'opposition entre poésie mystérieuse et clarté de la prose. Vitet en revanche, s'oppose avec véhémence à ce qui sous sa plume apparaît comme une idée reçue qui figure « partout, dans presque tous les *guides*, et même aussi dans de sérieux ouvrages » : le fait de voir dans le rapprochement des deux œuvres si différentes « une instructive antithèse »³⁸, un faire-valoir pour l'une aussi bien que pour l'autre. Il plaide la séparation et conclut : « Ce qui importe à la *Ronde de nuit*, c'est d'être délivrée de l'indiscrete vérité, de la clarté désespérante du grand *Banquet* de Van der Helst. »³⁹

Voilà une phrase qui offre l'ébauche d'une idée bien intéressante. Vitet reproche à Van der Helst — à qui il trouve par ailleurs un talent tout à fait admirable — trop de *clarté*. Les autres critiques se servent d'un vocabulaire sémantiquement très proche pour décrire l'œuvre de ce peintre : Blanc parle lui aussi de *clarté*, bien qu'au sens figuré, Vitet qualifie sa peinture de *radieuse*, Bürger d'*éclatante*. Van der Helst est donc de toute évidence le peintre de la lumière, là où Rembrandt, maître incontesté du clair-obscur, était celui de l'ombre, du mystère, de l'énigme, à tel point qu'on a pris une scène de jour pour une nocturne et que l'on a baptisé son tableau la *Ronde de nuit*.

Lorsque les deux tableaux se retrouvent face à face, pour les adversaires de cette mise en scène ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, le Rembrandt qui fait de l'ombre au Van der Helst, mais au contraire, le Van der Helst qui jette une lumière trop vive (une « clarté désespérante ») sur l'illusion créée par Rembrandt, et qui en démystifie le fantastique. Bürger affirme que Van der Helst a une manière de voir plus *vulgaire* que Rembrandt et explique :

36. Cité dans : Gerard Brom, *Rembrandt in de literatuur* (1936). Tiré à part de *Neophilologus* n° 10, Groningen-Batavia, Wolters.

37. *Op. cit.*, t. I, p. 36.

38. Vitet, *op. cit.*, p. 257.

39. *Ibid.*, p. 260.

Tous deux, chacun à sa manière, poussent la *réalité* jusqu'à *l'illusion*. Mais ce rapprochement de mots lui-même prouve qu'il n'y a rien de moins réel que la *réalité* en peinture. Ce qu'on appelle ainsi dépend de la *manière de voir* des individus. Car toutes les combinaisons de l'effet que peut produire un corps quelconque sont dans la nature, et dans ces combinaisons, infiniment diverses, on voit plus ou moins ceci ou cela, selon son imagination intérieure.⁴⁰

C'est cette imagination intérieure de Rembrandt que l'on va en fin de compte chercher à connaître, dans une véritable quête cognitive menée à travers le regard. Ce qui était encore pour Viardot un sujet réaliste par excellence, la *Ronde de Nuit*, est pour Charles Blanc pénétré d'une « étrangeté sublime » qui le subjuge. Plus qu'une scène réaliste peinte avec talent et éclairée par un clair-obscur recherché, le tableau devient une énigme qui interpelle le spectateur et lui impose sa vision :

[...] l'esprit lui-même se sent plonger dans un domaine nouveau qui n'est ni le monde réel ni le royaume de l'impossible, car la réalité s'y confond avec le prestige d'une vision singulière. L'incertitude même du sujet et le voile qui couvre encore aujourd'hui l'intention du peintre, ne font qu'ajouter le ressort du mystère à la force d'une peinture sans exemple.⁴¹

Les remarques de Bürger et Vitet à propos de ce tableau vont tout à fait dans le même sens, et donnent à notre choix de privilégier les impressions des voyageurs, « témoins oculaires » de l'œuvre originale, toute sa justification. Bürger parle du « signe mystérieux, qui éclate dans la *Ronde de nuit* et stupéfie tout le monde au premier regard »⁴², et décrivant l'effet que produit cette puissance mystérieuse sur le spectateur qui se trouve face à la toile, dit : « Toute cette foule mouvementée semble se précipiter en avant, marcher dans la même pièce que le spectateur et venir vers lui. »⁴³ Louis Vitet reprend presque les mêmes termes pour parler d'un effet quasi-hypnotique. Non seulement Rembrandt plonge le spectateur dans un monde parallèle, entre réel et impossible, mais ses personnages semblent faire le mouvement inverse, quitter leur univers pictural pour entrer dans le nôtre, dans le réel :

[Le tableau] force à venir à lui par une invincible attraction. On se dirige malgré soi vers cette foule qui s'avance, vers ces deux personnages qui marchent les premiers et sortent de la toile d'un air résolu ; encore un pas, ils franchiront le cadre.⁴⁴

40. *Op. cit.*, t. I, p. 37.

41. *Op. cit.*, notice « Paul Rembrandt », p. 1.

42. Bürger, *op. cit.*, t. I, p. 201.

43. *Ibid.*, t. I, p. 6.

44. *Op. cit.*, p. 252.

Ce qui a lieu ici, c'est une transposition soudaine dans le domaine des contes fantastiques, où nous pouvons l'espace d'un instant toucher du doigt le monde des possibles, voire franchir le pas et passer telle Alice de l'autre côté du miroir. Le miroir, ici, n'est pas une glace mais la toile, qui semble en apparence montrer un fidèle reflet de notre monde, mais qui dans les zones inaccessibles derrière la surface, en dehors du cadre, paraît dissimuler une création d'une richesse infinie, limitée par la seule imagination du spectateur et qui exerce sur lui la puissante force d'attraction de l'inconnu. Cette dimension chimérique de l'œuvre de Rembrandt nous paraît primordiale ; ce n'est pas un hasard si Louis Vitet aussi bien qu'un « ami littéraire » cité par Charles Blanc comparent ce peintre à Hoffmann, rapprochement avec le fantastique que l'on retrouve encore, et à la même époque, dans *Gaspard de la nuit* D'Aloysius Bertrand (1843)⁴⁵.

Cet effet fantastique des toiles de Rembrandt ne peut résulter que de sa technique : couleurs, empâtement et éclairage. Les jeux de l'ombre et de la lumière modèlent la réalité à leur guise, suivant la vision personnelle du peintre, mais aussi celle du spectateur. Ainsi, la « puissante trivialité » de Rembrandt parvient à donner à des sujets indifférents « une certaine beauté monstrueuse »⁴⁶. Ses effets de clair-obscur sont fantasques mais magistraux. Taine se situe dans le même registre paradigmatique en parlant d'un Rembrandt « magicien » et « visionnaire », doté d'une « faculté monstrueuse »⁴⁷. L'effet que produit sur Gautier « le voisinage terrible de la *Garde de nuit*, qui éteint toute la galerie et vous ôte le désir et la puissance de regarder d'autres peintures »⁴⁸ ne s'apparente-t-il pas à quelque ensorcellement ? L'impression causée par Rembrandt, et notamment par cette toile emblématique, ce détour obligé, qu'est la *Ronde de Nuit*, touche au domaine du fantastique, c'est le royaume des ombres qui triomphe de la lumière du jour par son rayonnement.

Les récits de voyage du XIX^e siècle montrent que face aux grandes toiles de Rembrandt, les spectateurs sont presque unanimement subjugués et pénétrés par la puissance de sa vision intérieure, que la peinture devient une fenêtre ouverte sur un autre univers, voire une porte presque franchissable dans les deux sens. Le vocabulaire magico-fantastique associé à cette expérience transcendante et aux pouvoirs du peintre est omniprésent au point d'en devenir convenu. Le terme de créateur prend ici tout son sens.

45. Rappelons que ce recueil de poésie en prose porte comme sous-titre *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, et que, par ailleurs, Hoffmann avait lui aussi reconnu la source d'inspiration qu'avaient été pour lui les dessins de Callot.

46. Gautier, *op. cit.*, p. 137-138. Qualificatifs analogues chez les frères Goncourt, qui écrivent : « Le procédé est brouillé, indéchiffrable, mystérieux, magique et fantasque » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I. 1851-1865*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 725).

47. *Op. cit.*, p. 262.

48. *Op. cit.*, p. 140-141.

Le Rembrandt trivial et scandaleux aux yeux du classicisme, et même aux yeux de certains de ses contemporains, tel son ami Andries Pels qui l'aurait traité de « premier hérétique dans l'art »⁴⁹, aura ainsi enfin connu, avec l'avènement du romantisme et des mouvements suivants, une reconnaissance allant au-delà de sa maîtrise du clair-obscur. La sensibilité qui se développe pour son génie de la matière, et parallèlement l'abandon de l'idée qui ne voit dans l'école hollandaise que réalisme et imitation auront sans conteste préparé le terrain aux engouements ultérieurs pour les empâtements et les visions de Vermeer et Van Gogh.

Kim ANDRINGA
ATER de néerlandais
et docteur en littérature comparée
à l'Université Paris 4 Sorbonne

49. Cité dans Gerard Brom, *Rembrandt in de literatuur*, op. cit., p. 1.