

«André Malraux parle de Rembrandt», extrait du discours intitulé «Rembrandt et nous», prononcé à Stockholm, le 15 avril 1956, à l'occasion du 350^e anniversaire de la naissance du peintre. *L'Express* [Paris], n° 252, 20 avril 1956, p. 18-19.

André Malraux

André Malraux parle de Rembrandt

Nous avons le privilège de pouvoir donner cette semaine à nos lecteurs de larges extraits du grand discours sur «Rembrandt et nous» qu'André Malraux a prononcé dimanche dernier (15 avril 1956) à Stockholm dans le musée même où, à l'occasion du 350^e anniversaire de la naissance de Rembrandt, ont été réunies les œuvres maîtresses du «génie rebelle» de la peinture occidentale.

*Ce texte capital reflète le cheminement de la pensée qui s'épanouira dans *La Métamorphose des dieux*, ce sommet de la philosophie de l'art de notre époque que publieront vers la fin de l'année les éditions Gallimard. La collaboration d'André Malraux à *L'Express* reprendra d'une manière plus régulière dès qu'il aura terminé ses travaux actuels sur l'art.*

De toutes les gloires traditionnelles (celles que nous n'avons pas ressuscitées) la gloire de Rembrandt est, depuis cent ans, la plus invulnérable.

Ce qui semble d'autant plus singulier que Rembrandt est tenu par tous pour le génie symbolique de l'ombre. Or, cette ombre (non celle qui assure le relief mais celle qui baigne les figures de Léonard comme de Courbet) n'a existé qu'en Europe, et n'y a existé que pendant quatre siècles, de Van Eyck à Courbet. Elle a disparu à partir de

Manet, et de Manet jusqu'à nos jours, les peintres, qui ne lui doivent rien, n'ont cessé d'admirer Rembrandt comme les écrivains n'ont cessé d'admirer Shakespeare.

Cette gloire est interprétée comme celle de l'un des maîtres de la peinture romantique. Mais il n'y a pas de peinture romantique, pas plus que d'architecture. Delacroix est le successeur de Venise à travers Rubens, comme Ingres celui de Rome. La lutte des rubénistes contre les poussinistes continue. Aucun peintre n'imité Rembrandt. Lorsque les poètes substituent au symbole Rubens le symbole Rembrandt, ils découvrent et exaltent un nouveau pouvoir de la peinture. L'art devient un message de l'inconnu, lié au passé dont il suggère ou transmet la part éternelle.

Rembrandt n'a pas de prédécesseur. Il appartient, comme tous les peintres, à l'histoire des formes. Mais l'esprit de son art est sans précédent. Le seul tableau antérieur devant lequel on pense à lui est *La Pietà* de Titien. Et l'orchestre avec lequel Rembrandt rivalise, c'est Venise.

On le voit clairement si l'on réunit les portraits patriciens qu'il a peints avant *La Ronde de Nuit*. La rupture célèbre marquée par ce tableau est la rupture avec la transfiguration vénitienne.

Les principales figures de ce tableau n'étaient pas moins ressemblantes que celles de Van der Helst. Mais celui-ci idéalisait ses modèles, et Rembrandt allait désormais surnaturaliser les siens. Le conflit fut un conflit d'imaginaires. Le capitaine Cocq et ses amis eussent été ravis de ce qu'eût fait d'eux Titien, même le Titien le moins réaliste. Il les eût pourtant introduits dans un monde à peine moins fantastique. Mais ils ne l'eussent pas su : Venise avait cru reconnaître son propre rêve dans la création d'un siècle de génies. Les modèles de Rembrandt ne refusent pas leur visage – Rembrandt n'est pas un expressionniste – ils refusent sa peinture. Et non pour sa technique (on ne cessera de reconnaître «ses dons», qu'il gâche, bien entendu) : pour sa signification. Même les Hollandais admiraient que la grande peinture apportât un imaginaire désiré; mais Rembrandt, qui l'avait naguère apporté, avait découvert dans la peinture, par éclairs d'abord, un pouvoir que nul n'en avait jusqu'alors attendu; ou dont nul n'avoua – ne sut, peut-être... – qu'il l'attendît.

Il y a du médium en lui, et peu de vies suggèrent, autant que la sienne, la présence du destin : lorsque Saskia meurt pendant qu'il peint *La Ronde de Nuit*, il nous semble voir l'irréparable glaive tuer le bonheur qui l'eût peut-être fait revenir en arrière – le bonheur qui le séparait de son génie... Mais pour lui ce pouvoir est peinture, et il en fait désormais la raison d'être de son art. Vingt ans plus tard, l'échec de *la Conjuración de Julius Civilis* répond à celui de *La Ronde de Nuit*.

Lorsque *la Conjuración* est refusée par les échevins d'Amsterdam, il n'insiste pas; et il a 56 ans. Il l'a peinte pour une sorte de compétition. Il sait que plusieurs de ses rivaux doivent leur succès à la vulgarisation de son génie. Et il leur oppose l'un des tableaux les plus farouchement solitaires qu'il ait peints. Non qu'il ne puisse peindre autrement sans renier son art : *Les Syndics des drapiers* le prouve. Il souhaite triompher (ou croit le souhaiter...). Avec l'innocence d'un Douanier Rousseau proposant *La Guerre ou le 14 juillet* pour la Galerie des Batailles ? Rembrandt ne ressemble guère au Douanier... Cette façon de livrer consciemment une œuvre à la dérision, le XIX^e siècle nous l'a rendue familière. Elle a pris alors ses lettres de noblesse et les a tenues d'abord de Rembrandt, pour qui elle n'en possédait pas. Hals et Seghers, le Caravage même, sont des peintres rebelles, non des peintres maudits. A qui s'adresse *La Conjuración* ? Ses contemporains illustres : Velasquez, Poussin, Claude Van Dyck (et Rubens et les Vénitiens hier, et Vermeer qui va avoir 30 ans) n'eussent-ils pas vu en elle une œuvre impénétrable ? Pourtant ils connaissaient la peinture, si le jury de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam l'ignorait. Mais cette «composition historique» n'est pas plus réellement destinée à l'Hôtel de Ville, que les scènes religieuses de Rembrandt ne pourraient l'être à des temples; et nul patricien, nul bourgeois de Hollande n'accrochera *Le Bœuf écorché* entre deux natures mortes.

A qui s'adresse-t-il ? A la mort. Il semble peindre en attendant sa collaboration – en comptant sur elle. Non sur la pérennité de la gloire que les Grecs, Titien et Michel-Ange avaient appelée immortalité : sur une promotion par un trouble pouvoir auquel son œuvre fait appel comme les œuvres religieuses font appel au sacré, et qui ne se confond pas tout à fait avec la postérité. Cette foi funèbre rompt un accord millénaire.

Ni pour les sculpteurs de l'Orient, ni pour Phidias, ni pour le maître de Moissac, ni pour Van Eyck, ni pour Titien, ni pour Rubens, la postérité n'avait été une Cour de cassation. L'accord entre l'artiste et ceux auxquels il s'adressait n'avait nullement cessé avec les cathédrales – et pas d'avantage après Léon X, même lorsque «les amateurs» avaient succédé au peuple fidèle. *L'Assomption* de Titien avait été imposée par l'enthousiasme public aux Frari inquiets (et pourtant la fête s'épuisait...). Louis XIII avait fait accrocher un Latour dans sa chambre, Rubens avait été ambassadeur, un portrait de Philippe IV par Velasquez avait été exposé sur une place de Madrid, et Velasquez était un familier du roi. Mais Titien et Venise, Velasquez et le roi d'Espagne, partageaient le même imaginaire... Dans cet art qui depuis 150 ans peignait inépuisablement un Triomphe de l'Homme, Rembrandt trouvait un pouvoir de mise en question devant lequel le spectateur devenait moins un triomphateur qu'un accusé et qui, parfois, comme celui de Shakespeare, jetait le temps «hors des gonds». Ni Léonard, ni Titien, ni Rubens, ni Velasquez – personne avant lui – n'eût peint *Le Bœuf écorché*. Si cette interrogation fait appel à ceux qui naîtront, c'est peut-être qu'elle trouve seulement dans la mort sa voix irrécusable; si elle est chassée de partout, c'est qu'elle n'a de place nulle part. Le lieu auquel *La Conjuración* est destinée lorsque Rembrandt l'entreprend, lorsqu'il l'achève, et même lorsqu'il la mutile pour en conserver le fragment qui nous en est parvenu, il l'ignore, mais nous le connaissons : c'est le musée de Stockholm.

Si le problème fondamental de Rembrandt nous échappe en partie, c'est que nous croyons en trouver la clef dans son art chrétien. Mais son christianisme ne rend aucun compte de son génie. Il est le seul génie profondément chrétien postérieur au gothique, mais il ne le continue pas. L'art sacré du christianisme s'était adressé à une communauté qui n'est plus celle des Temples sans images, par une expression symbolique, *Le Pantocrator* n'était pas un portrait de Jésus.

Entre 50 et 60 ans, Rembrandt tente à maintes reprises de peindre le visage isolé du Christ – que le divin fuit d'autant plus que le tableau l'isole davantage. De ce qui fut visage d'icône ou Pantocrator, il fait le portrait de Jésus. Celui du fils de Marie, car le fils de Dieu n'a pas de portrait, il a des symboles. Le portrait «psychologique» est né de

la mort du sacré, dont l'art peignait les visages tels que les voyaient les dieux ou la mort, non tels qu'ils devraient être pour exprimer une personne ou un dessin. Et ce portrait, si individualisé qu'il soit, n'a nullement renoncé à l'«autre monde» que Venise devait à l'imaginaire. Mais l'«autre monde» du Christ est sa divinité, insaisissable par l'imaginaire pictural, parce qu'elle est Vérité. Lorsque Le Greco avait isolé le visage de Jésus, il avait tenté de retrouver l'expression symbolique en écartant l'individualisation, en peignant le «contraire d'un portrait». Il avait apporté la lumière au Christ roman. Rembrandt voulait en éclairer Jésus vivant; sa torture n'est pas de devoir employer les moyens de l'imaginaire (quel peintre, depuis la mort du Greco, en emploie d'autres ?) mais de tenter par eux d'atteindre le sacré : de faire accéder ce qui est advenu dans le temps et dans l'apparence, à ce qui est, hors du temps et de l'apparence. Or, l'imaginaire ne manifeste pas la Vérité : il lui succède. Le drame de Rembrandt semble continuer celui de Michel-Ange, mais d'un Michel-Ange sans Jules II, sans Sixtine et sans fidèles, d'un Michel-Ange dont la Victoria Colonna s'appelle Henriette Stoffels et qui n'oserait pas inventer le Christ du *Jugement dernier*. Le plus poignant génie chrétien depuis le Moyen Âge, celui qui a créé pour des siècles le gibet des *Trois Croix*, les figures de pitié de *La Pièce aux cent florins* et des *Pèlerins d'Emmaüs*, celui dont l'art semble parfois traversé du cri terrible de la Vierge lorsque se déploie sur le ciel la croix qui monte, a peint à onze reprises au moins des Saintes Faces, et pas une n'est restée dans la mémoire chrétienne.

Pour que Rembrandt puisse représenter le Christ selon son génie – *Les Pèlerins d'Emmaüs*, *La Pièce aux cent florins* – il faut qu'il représente une scène; qu'il crée, par ses propres moyens, l'autre monde que l'art sacré créait par la représentation symbolique.

A travers les versions successives des *Pèlerins d'Emmaüs*, depuis celle du Musée Jacquemart-André où, derrière l'apparition impérieuse, une femme cuit dans l'ombre le pain de chaque jour, jusqu'à la version du Louvre, le tableau semble chercher son Christ. Le chef-d'œuvre est convaincant comme un oratorio, non comme un spectacle, non comme un portrait; et c'est à sa musique que Rembrandt, par un accord unique, a accordé le Christ aux mains de Cène et aux petits bras de marionnette ardente, l'un des

plus émouvants qu'il ait peints, parce qu'il n'est pas un portrait. Tout l'en délivre : son caractère d'apparition, son nimbe de lumière (sans lequel le tableau changerait de nature), le traitement du visage enfin, tel que l'agrandissement de cette face minuscule devient un symbole de la pitié. Ce visage de Jésus si peu semblable à ceux des autres versions des *Pèlerins*, y compris la gravure, et que nous retrouverons bientôt dans *La Pièce aux cent florins*, vient peut-être du plus profond de Rembrandt; car s'il n'est pas rigoureusement le sien, il rassemble du moins les traits communs à son frère, à sa sœur et à lui-même, dans le masque de famille qu'il a projeté comme un voile sur tant de ses personnages, et jusque sur certains portraits de Saskia... Ces yeux ne viennent pas du ghetto d'Amsterdam, parce qu'ils ne viennent pas du monde de l'apparence, que nie le tableau entier. Au «Tel fut Jésus» des onze portraits, ne correspond aucun : «Telle fut la rencontre d'Emmaüs» : si l'on en doute, que l'on rapproche celle-ci de celle du Caravage. Comme la crucifixion des *Trois Croix* – hymne de ténèbres élaboré à travers des «états» successifs, comme toutes les scènes bibliques depuis *Jacob et l'Ange* jusqu'à *La Déposition*, cette rencontre ne peut avoir eu lieu nulle part sur la terre – pas plus que les crucifixions de Byzance, pas plus que celle du *Dévoit Christ*. Mais dans *Les Trois Croix*, on ne distingue pas le visage de Jésus.