NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

60 Nº 1 1933

Rembrandt et l'Art de la Contre-Réforme

Joseph STREIGNART

p. 21 - 49

https://www.nrt.be/en/articles/rembrandt-et-l-art-de-la-contre-reforme-3483

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

Rembrandt et l'Art de la Contre-Réforme

A l'occasion d'une exposition et d'un livre récents.

Il y a quelques mois à peine, M. Émile Mâle publiait les conclusions de ses nouvelles recherches d'iconographie religieuse (1). Avec les volumes précédents, il nous avait laissés en France à la fin du moyen âge. Il nous conduit à présent du Concile de Trente au seuil du XIX^e^ siècle, et de Rome avec l'Italie comme centre, aux pays occidentaux de la Contre-Réforme : la France, l'Espagne, les Flandres.

Presqu'en même temps, l'Université d'Amsterdam, à l'occasion de son troisième centenaire, organisait une Exposition Rembrandt (2); une quarantaine de tableaux et presque toute la suite des eaux-fortes révélaient au grand public des trésors, rassemblés pour la première fois, de l'art et de l'âme du maître hollandais.

Ces pages voudraient rapprocher ces deux événements et esquisser, à la lumière des enseignements de M. Mâle, quelques traits de l'iconographie religieuse rembranesque. Car en dépit de l'affirmation de Fromentin (3), radicale et trop connue, on rencontre encore des images religieuses dans la Hollande calvi-

(1) É. MALE. *L'Art religieux après le Concile de Trente.* Paris, 1932. M. Mâle notait dans son *Art religieux à la fin du moyen âge en France*, 2^e^ éd. Paris, 1922, p. 495 : « Il n'y aura plus à l'avenir qu'une ressource pour l'artiste chrétien : se mettre en face de l'Évangile et l'interpréter comme il le sent. C'est ce que fera Rembrandt, c'est ce que fera Poussin, car désormais les catholiques ne seront pas plus soutenus par la tradition que les protestants eux-mêmes... ». Les recherches nouvelles de l'auteur l'ont conduit à nuancer et, sur pas mal de points, à contredire cette vue intuitive pour l'art de la Contre-Réforme. Ce n'est qu'avec des restrictions qu'elle est vraie pour le protestant Rembrandt, comme j'espère le montrer dans ces pages.

(2) Dans la grande cour intérieure du Rijksmuseum, du 11 juin au 4 septembre 1932. Les pièces gravées étaient prêtées par la collection De Bruyn de Bies.

(3) EUG. FROMENTIN. *Les Maîtres d'Autrefois. Belgique-Hollande.* Paris, Nelson, pp. 154 sq. Plus loin, p. 159, également sans nuances, l'auteur met **Rembrandt à l'écart de tous ses compatriotes.**

niste, elles abondent chez le maître des *Disciples d'Emmaüs* et des *Cent florins*. Le problème se pose donc, plus nuancé. Dans quelle mesure et sous quelles influences, Rembrandt, isolé de croyance (1) dans un pays qui a rompu avec l'Église, artiste personnel s'il en fût et très humain, affirme-t-il la réaction de l'*anima naturaliter... catholica* contre un calvinisme voulant bannir les images, contrariant la sensibilité religieuse, donnant aux murs de ses temples de froides nudités de mosquées ?

Pour la solution, nous considérons surtout quelques pièces capitales de l'œuvre gravé. L'artiste les a réalisées comme de vrais tableaux avec plus de spontanéité et une sensibilité plus directe. Elles sont de précieux documents révélant les nuances subtiles et superficielles autant que le fond même de sa vie intérieure.

Il est superflu de noter que, parmi les thèmes spécifiques de l'iconographie de la Contre-Réforme mis en lumière par M. Mâle, nous ne rencontrerons pas chez Rembrandt, l'ardeur de la controverse ou l'affirmation splendide de la primauté de Pierre et de l'autorité de Rome. Ses images n'ont jamais prôné la valeur des œuvres pour le salut ni exalté les dogmes sacramentaux et du Purgatoire, ou la conquête missionnaire. Par contre, il a représenté la Vierge et les saints, le martyre, l'extase même, tout cela rarement, et nous verrons avec quelles restrictions, mais parfois

(1) Rembrandt était officiellement *calviniste*, mais sa religion semble avoir réalisé d'emblée les dernières conséquences du libre examen. Quand le Consistoire veut l'admoneste pour ces amours ancillaires après la mort de sa femme, l'artiste ne bouge pas. Dès 1641, nous le voyons fervent du pasteur *mennonite* Renier Ansloo, qui prêchait, à Amsterdam, le retour à la communauté chrétienne des *Actes des Apôtres*. Quelques années après, il fréquente des *cabbalistes* comme Ephraïm Bonus, le rabbin Menasseh-ben-Israël, le français Fautrieus. Leur éclectisme religieux, leur pseudo-mysticisme, le *Zohar* ou *Livre de la Lumière* attirèrent sans doute l'artiste de la lumière mystérieuse vers la déconcertante cabbale. Le *Zohar*, édité à Mantoue, en 1558-1560, avait été réimprimé à Amsterdam. Cf. KARPPE, *Études sur les origines et la nature du Zohar*, Paris, 1901 et JELINEK, *Beiträge zur Geschichte der Kaballa* Leipzig, 1852. Sur les rapports de Rembrandt avec Spinoza, cf. l'article de M. A.-C. COPPIER, *Revue des Deux Mondes*, vol. 31 (1916) de la 6e période.

avec cette plénitude de pensée et de style qui donnait aux œuvres catholiques du XVII^e siècle une grandeur et une splendeur d'épopée.

Commençons notre enquête par une vue d'ensemble sur l'œuvre gravé. Si l'écheveau de l'art rembranesque peut paraître embrouillé au premier contact, nous ne désespérons pas de le débrouiller un peu dans la suite de ces pages.

VUE D'ENSEMBLE SUR L'ŒUVRE GRAVÉ.

Sur 224 pièces gravées que la critique méthodique autant que rigoureuse de M. A.-C. Coppier (1) a retenues comme de la main de Rembrandt, 17 reproduisent des scènes de l'Ancien Testament, 46 des épisodes du Nouveau, une représente la Mort de la Vierge, d'après les légendes apocryphes, et sept des images de saints en dehors de toute inspiration scripturaire. Les martyres sont racontés dans les Livres Saints : deux *Décollation de Saint Jean-Baptiste* et un *Martyre de Saint Etienne*. Un *Saint Pierre*, présenté seul, comme pour une image exaltant sa personnalité sans référence au texte sacré et donc d'inspiration spécifiquement catholique, admis comme authentique par Bartsch, est rejeté comme faux par Coppier. Une *Vierge de douleur* (B. 85) est écartée également par la critique récente, mais il reste, outre une *Vierge avec l'Enfant sur les nuages* (B. 61) un *Saint François d'Assise* (B. 107) et cinq *Saint Jérôme*.

(1) M. A.-C. COPPIER a fondé scientifiquement la critique d'authenticité des gravures sur les bases de l'étude technique des œuvres et des graphismes spontanés des artistes. Il a fait l'application de sa méthode à l'œuvre gravé de Rembrandt dans les trois éditions de plus en plus riches et approfondies de son livre : *Les Eaux-Fortes authentiques de Rembrandt*. Paris, 1917, 1922, 1929. Nous utilisons la troisième édition. Elle est complétée par un *Album de Reproductions d'Eaux-Fortes*. Nous citons Bartsch (sigle B. n.), pour Rembrandt, d'après le Catalogue chronologique, revu par M. A.-C. Coppier (o. c. p. 99); pour d'autres artistes, d'après *Le Peintre Graveur*, édition de Würtzburg, 1920 sq. Furent secondairement consultés : E. MICHEL. *Les Chefs-d'Œuvre de Rembrandt*, Paris, 1900; VETH, *Rembrandts Leven en Kunst*, Amsterdam, 1906. Citons encore les trois beaux albums : HANS SINGER, *Rembrandts sämtliche Radierungen*, Holbein-Verlag, München, 1914-1918.

Saint François d'Assise eut toujours les sympathies des Réformés. Paul Sabatier et les rééditions de sa vie du saint continuent à le prouver. C'est que l'esprit de liberté religieuse du Poverello est interprété par eux comme un retour à l'Évangile, en opposition à l'Église et chez un homme directement éclairé par Dieu. Il serait vain de chercher cette signification soulignée dans l'image par Rembrandt. L'artiste tient seulement à l'écart les stigmates, les rayons d'or, l'ivresse d'amour et l'extase, tout le lyrisme mystique qui caractérise le Saint François de la Contre-Réforme; il reste fidèle aux biographes, à l'histoire, à l'iconographie médiévale. Dans un beau paysage qu'il prend aux Italiens, il montre un *Saint François à genoux*, les mains jointes sur l'Évangile, le regard détaché du texte, attaché au Christ. A la place de l'ombre que le crucifix devrait naturellement projeter, une lumière brille et brûle miraculeusement. De cette façon très personnelle en même temps que très voilée, Rembrandt réintroduit le séraphin des artistes catholiques du XVII^e siècle.

Saint Jérôme n'est pas une seule fois (B. 100, B. 101, B. 103, B. 104, B. 105) figuré se labourant la chair à coups de cailloux, représentation préférée des peintres et graveurs de la Contre-Réforme et rappelant un exemple de pénitence. En pays calviniste, les œuvres sont vaines, elles ne méritent aucun rappel et les saints ne proposent point des actions que l'on puisse imiter. Dans le *Saint Jérôme au torrent* (B. 104) un large chapeau couronne la tête du saint lisant. Les protestants rejetaient la légende, que beaucoup de catholiques continuaient à tenir, de saint Jérôme cardinal. Le chapeau cardinalice eût été l'emblème de sa dignité et le signe de la fidélité de Rembrandt, en dépit de la nouvelle critique, à l'iconographie légendaire du moyen âge. Mais Rembrandt déforme l'emblème si net qu'il a pu connaître par le *Saint Jérôme dans sa cellule* de Dürer (B. 60), qu'il a noté avec précision dans le dessin au brou de noix, préparatoire à sa planche gravée (Kunsthalle de Hambourg) : il transpose le signe iconographique en un admirable morceau de *peinture* mettant une tonalité riche entre le noir mat d'un tronc d'arbre et la fulgurante clarté qui devait éclater là, même après l'achèvement

de la planche restée inachevée. Dans le *Saint Jérôme en manière noire* (B. 105) aucune méprise n'est possible : la coiffure du saint n'a rien d'un chapeau cardinalice, c'est un béret dont Rembrandt aime à se coiffer dans ses portraits par lui-même, et il cueille pour des effets de clair-obscur quelques pauvres rayons qui doivent à travers les ténèbres de l'ensemble créer cette atmosphère de méditation où prie et songe Jérôme, devant le Christ en croix et la Bible, à côté de la tête de mort, signes iconographiques traditionnels du sujet. La tête de mort figure encore au *Saint Jérôme* (B. 100), rejetée au coin de droite, en bas, tandis que le saint, tenant déployés les larges et splendides folios d'une Bible, impose, au milieu, bien en vue, dans un paysage réduit, sa personnalité d'exégète que l'artiste a voulu exalter. Le lion de la légende est lui aussi bien en vue. Il l'est moins au *Saint Jérôme en prière* (B. 101), où sa présence seule, très discrète, empêche que l'on trouve aussi bien un Saint François d'Assise; il l'est moins également au *Saint Jérôme écrivant* (B. 103), qui est un magnifique paysage plus qu'autre chose, fait du contraste des noires nodosités d'un vieux saule avec une atmosphère de clartés apaisantes où travaille le saint. Qu'on élimine ce dernier par l'imagination, avec les accessoires obligés de son iconographie, le beau paysage reste avec tout son effet, morceau caressé pour lui-même, d'une technique merveilleuse créant une vie dans les choses et les accordant à notre âme. Dans la diversité des *Saint Jérôme* de Rembrandt, dans leurs paysages, dans leurs accessoires rapportés des anciennes images, il serait vain, pensons-nous, de chercher plus que cette sensibilité d'artiste, religieuse à l'occasion, extatique parfois (le *Saint Jérôme en prière*) mais tout étrangère à la volonté de nier des dogmes ou de prendre part à des controverses.

Par ailleurs, à comparer les *Saint Jérome* dans leur suite chronologique, le *Saint Jérôme en prière* étant de 1632, le *Saint Jérôme* de 1634, le *Saint Jérôme en méditation* de 1642 probablement, le *Saint Jérôme écrivant* de 1648, le *Saint Jérôme au torrent* de 1650, on peut constater que leur contenu religieux, très accentué dans le *Saint Jérôme en prière*, s'efface peu à peu devant des

préoccupations de technique et de métier, de jeux d'ombres et de lumières, de couleurs mêmes, préoccupations qui prennent leur pleine signification dans les grandes planches contemporaines. Qu'on y ajoute le *Saint François à genoux* (1657), on verra qu'il est né en grande partie de cette passion qui possède Rembrandt graveur au sommet de sa carrière et par laquelle il prétend rivaliser par les seules ressources du blanc et du noir avec les opulences lumineuses et colorées des paysages peints à Venise.

Ici d'ailleurs, la richesse de style du paysage ne contredit pas les ardeurs de François, poète et contemplatif épris de Dieu et de la nature, son œuvre, du Christ, son Fils : elle leur crée un milieu harmonique.

Pour des effets ou des études proprement d'artiste, le maître-graveur accueille même des pièces venues d'Italie et ressortissant directement à l'iconographie catholique contemporaine, antiprotestante. On sait le goût des artistes catholiques pour élever la Vierge au-dessus des nuages et combien en prenaient de ferveur les *Immaculée-Conception* des Espagnols. Rembrandt et son atelier gravent aussi une *Vierge sur les nuages* (B. 61) (1) mais la pauvreté du style, tout d'abord, nous empêche d'y voir la Vierge des catholiques « élevée au-dessus de la controverse... à la sublimité des idées éternelles » comme le dit M. Mâle. De plus, tout l'accompagnement glorieux du croissant, des étoiles, est omis et les rayons qui partent de la tête de l'enfant Jésus et non pas de la Vierge aussi, n'indiquent-ils pas comme un repentir d'avoir exalté Marie par cet emprunt aux images catholiques contemporaines ?

Emprunt exceptionnel, de détail, dans la série de pièces que nous venons de passer en revue, aussi exceptionnel que la représentation de saints qui ne sont point acteurs dans une scène de la Bible. Ils sont, nous l'avons vu, deux privilégiés. Pour l'un, le Poverello, nous savons les raisons qui ne le font pas écarter, pour l'autre, saint Jérôme, philologue fervent des Écritures

(1) A propos de cette pièce, M. Coppier écrit, d'une part (o. c. p. 41) : « pièce non douteuse », et d'autre part (ib. p. 103) : « travail d'atelier ».

comme les Réformés, mais autrement bien entendu, il n'est pas étonnant qu'il trouve grâce à leurs yeux. Encore sa représentation est-elle fidèle à l'iconographie ancienne et rejette-t-elle les nouveautés de la Contre-Réforme; quand celles-ci sont admises ailleurs pour des raisons de métier — la *Vierge sur les nuages* — l'artiste ou son aide marque, semble-t-il, sa volonté de ne point leur donner un sens catholique.

Quelques grandes œuvres

La Mort de la Vierge (B. 99) (0,409 × 0, 315) (1639).

Il n'en sera plus jamais trace dans les grandes œuvres auxquelles nous avons hâte d'arriver. Arrêtons notre choix aux sommets d'une chaîne qui s'allonge et monte vers une technique de jour en jour plus opulente.

Tout de suite après les esquisses du début, dès 1639, Rembrandt grave la *Mort de la Vierge* (B. 99).

A la lecture du titre, au premier regard sur l'image elle-même, son catholicisme éclate. La mort de la Vierge n'est connue dans ses détails que par une pieuse légende; l'Écriture l'ignore. Rembrandt, plus que les catholiques qui la retiennent malgré Baronius, eût dû la rejeter. La retenant, il aurait pu, comme pour les *Saint Jérome* et le *Saint François*, garder le contenu iconographique légué du moyen âge, sauf à l'interpréter de façon personnelle; or il enrichit ce contenu et cet enrichissement est catholique. Cette première grande œuvre et son style (1) sont une ode triomphale, une apothéose comme les peignaient pour la Sainte Vierge dont ils vengeaient l'honneur, les catholiques artistes aux mains de lumière.

(1) A partir de la Renaissance surtout, le style d'une œuvre plastique, est beaucoup plus caractéristique de l'esprit qui l'a fait naître que l'iconographie au sens strict. Des études récentes ont prouvé cette importance primordiale du style pour la signification des œuvres à des époques plus reculées. Nous songeons au livre de M. H. Focillon, *L'Art des Sculpteurs romans*, Paris, 1932, aux études de M. S. Guyer, sur l'Art byzantin (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1931, Heft 2) et à l'ensemble de l'œuvre de l'esthéticien zurichois Woelfflin.

Il paraît bien que la *Mort de la Vierge* par Dürer (B. 93), gravée en 1510 et celle par Martin Schongauer (B. 33) aient, ici, servi de point de départ (1). Dürer est sec de style, sa composition est géométrique : le lit de la mourante, le baldaquin, tout le sujet se présente de face, les lignes verticales et horizontales dominent, les contours sont fermes et raides, d'un dessin appuyé. Parmi des choses très simples qui respirent la paix, comme dans un intérieur de primitif, avec l'atmosphère mystique en moins, une femme pieuse se meurt. Des personnages l'entourent diversifiés sans nuances ou souplesse, dans leur émotion, leurs attitudes, leurs gestes, leur empressement aussi, car ils exercent les fonctions et portent le costume d'un sacerdoce hiérarchisé. L'un d'eux, debout, mitre en tête, achève d'asperger d'eau bénite la mourante, à laquelle un autre, saint Jean, tend le cierge rituel. Deux acolytes, un thuriféraire et un porte-croix sont à l'avant-plan de gauche; à droite, deux lecteurs font alterner des supplications liturgiques. L'un, assis sur un coffre, tient un livre. Tout cela, j'excepte quelques variantes, est pur legs de l'iconographie du moyen âge.

Rembrandt va étoffer, dramatiser, donner une solennité plus vivante à cette composition d'un trop calme réalisme. Des anciens éléments iconographiques il sacrifie tout juste le cierge bénit et le goupillon, il ne rejette rien du sacerdoce hiérarchisé, il augmente le nombre des personnages. Au temps jadis, on ajoutait parfois deux femmes au groupe des douze apôtres, des servantes à qui la Vierge avait légué ses tuniques : la scène en devenait plus familière, plus contemporaine. Chez Rembrandt on ne compte pas moins de vingt comparses, distribués par petits groupes agissants, pour une fonction solennelle. Ils commencent à se déployer, du fond à droite, dans une composition en courbe convexe (2), qui s'éclaire progressivement vers le milieu. Son jet se dédouble : vers le bas, il se creuse, s'enfonce et s'illumine jusqu'aux clartés du visage de Marie; vers le haut, il se continue, par le jeu d'ombres dessinant le ciel de lit et dégageant dans la gravure deux

(1) A.-C. COPPIER, *o. c.* pp. 56 sq.

(2) Sur l'esthétique propre de la diagonale en profondeur chez les Romains et les Vénitiens, cf. P. BRANDT, *Sehen und Erkennen*, Leipzig, 1929, p. 270.

scènes : une scène de la terre, la Vierge se mourant; une scène du ciel, les anges descendant par un chemin de lumière jusqu'à elle pour l'assomption de son âme. Une contrecourbe se développe, vivement d'abord, en profondeur, faite d'un dosage très habile de noirs brunâtres rehaussés de lumière, à gauche en bas, de clartés très vives vers le milieu, à la Vierge. Passant sous le ciel de lit, elle se relève par des ombres légères, à droite en haut, qui dessinent des nuages. La corde dont on la tendrait, tracerait une diagonale à travers la planche, motif lumineux dominant comme Rubens les fait régner dans sa *Descente de Croix* et familier aux Vénitiens. Ombres et lignes, clartés et contrecourbes menues emplissent la planche de remuements secondaires et d'arabesques, rien n'est repos, raideur, tout y est souplesse et vie : la croix au bout de la hampe en prend une forme insolite et la mitre de l'évêque est du baroque (1), au sens technique et mouvant de ce mot.

Au fur et à mesure que l'œil se rapproche de la Vierge expirant, toute cette vie se recueille, le faste est ramené à la simplicité et à l'intimité d'un réalisme sobre, poignant et spirituel. Il n'y a rien ici de « cette femme morte déjà et enflée » (2) d'un tableau célèbre du Caravage, que l'autorité ecclésiastique, fidèle aux décrets de Trente, interdit d'exposer à Santa Maria della Scala. La lumière fixe l'extase sur le visage blême, sur la joue vidée de la mourante, montre la vie défaillant « de ces mains plus que lasses dont l'une ramène le drap de lit et l'autre s'abandonne entre les doigts fluets du médecin qui s'en détachent » (3), elle éclaire les assistants, les délicates nuances de l'émotion et de la douleur, et détaille la finesse psychologique de leurs mains qui parlent autant que les visages. L'art sensible, la savante souplesse, la noblesse religieuse de la Contre-Réforme sont contenues dans ce réalisme auréolé. La lumière encore achève l'accent triomphal par la ver-

(1) Baroque, en italien barocco, de l'espagnol barôco, perle aux formes irrégulières.

(2) E. Male, *o. c.* pp. 6 et 7. Le tableau de Caravage est actuellement au Louvre.

(3) A.-C. Coppier, *loc. cit.*

tigineuse et surnaturelle apparition des anges, griffonnements cursifs dans une trouée de nuages, et mouvants, d'après un morceau de bravoure gravé par Rembrandt lui-même, dès 1634, à l'*Annonce faite aux bergers* (B. 44) et rendu graphiquement d'après Saint Luc (II, 9).

Ainsi l'inspiration, la composition, le contenu, le style, les choses qu'on peut décrire, celles, plus subtiles, qui indiciblement nous charment, tels un parfum, un rythme, une prière, font de la *Mort de la Vierge*, selon le mot de M. A-C. Coppier lui-même « un Magnificat étonnamment catholique » (1).

Rembrandt n'a pas fait le voyage d'Italie comme ses ennemis les *italianisants*, pâles imitateurs, ne cueillant au delà des Alpes que des fleurs de beauté stérilisée. Il a compris le sens profond des grandes œuvres que déchargeaient à Amsterdam les navires frétés par Lucas van Uffelend et consorts (2), spéculateurs-marchands de tableaux et d'estampes d'après les maîtres. De l'Italie qui venait à lui, il a pris les leçons d'art et le sens catholique contemporains, il en a fécondé l'esprit traditionaliste de Dürer et exalté son propre génie. Les spéculations et les ventes auxquelles il était mêlé, avec moins de rapacité que ne le dit Houbraken et la légende, portaient ses œuvres bien au-delà des frontières de la calviniste Hollande, dans les pays catholiques. C'était son intérêt de les faire catholiques. Sa religion personnelle ne l'embarrassait d'aucun dogme ou plutôt ne l'obligeait à aucune négation formelle, elle lui permettait d'accueillir tout genre de sensibilité religieuse, donc aussi la romaine. Le « Magnificat catholique » peut en paraître moins étonnant, mais on n'a rien expliqué de la sincérité et du brio de la planche merveilleuse si on n'y a saisi une preuve de cette correspondance intime entre le cœur de l'homme et la Vérité religieuse intégrale, qui revendique un culte pour la Mère de son Dieu, et qu'au bout de toutes ses réalisations *l'anima naturaliter christiana* est aussi bien *naturaliter catholica*.

(1) A.-C. Coppier, *o. c.* p. 37.

(2) J. Veth, *Rembrandt en de Italiaansche Kunst*. Oud-Holland. 1915. I.

Jésus guérissant les Malades. Pièce aux Cent Florins (B. 74) (0,278 × 0,389) (1649-50).

La parenté de cette *Mort de la Vierge* avec celle de Dürer et l'enrichissement du sujet nous ont fait entrevoir comment l'étude de quelque maîtresse pièce d'un prédécesseur excitait Rembrandt à créer. Des travaux récents sur les avant-projets des *Disciples d'Emmaüs*, au Louvre, ont démonté par le menu le jeu de l'activité de l'artiste chargeant son âme comme d'un potentiel de sensibilité, d'imagination, de maîtrise de soi d'où il faisait jaillir et par laquelle il réglait l'étincelle de son inspiration (1). Tout ce jeu préliminaire est méthodiquement conduit d'après des œuvres italiennes et d'après Rubens. L'accent catholique de l'œuvre achevée s'en explique mieux.

Cependant le génie de Rembrandt affirme à chaque coup sa volonté de dépasser ses modèles. Son apport personnel et génial s'accorde-t-il lui aussi à l'art catholique ? Dans quelle mesure ? La *Pièce aux Cent Florins*, le chef-d'œuvre religieux qui suit dans l'ordre chronologique, pourra nous le montrer. Si étrange que cela puisse paraître d'abord, c'est le *Cenacolo* de Vinci, connu à travers Rubens paru ne estampe de l'anversois Pontius, qui a donné le branle à l'esprit et à la main de l'artiste pour cette planche célèbre (2).

On connaît l'idéal de Vinci : par le moyen d'un dessin souple, rythmé et psychologique, en modelant avec la lumière les moindres altérations physionomiques chez les Apôtres, noter les réactions diverses de leurs âmes au moment où Jésus prononce : « En vérité l'un de vous me livrera » (Jean, XIII, 21).

Le résultat fut le grand drame pictural, qui s'écaille aux murs de Notre-Dame des Grâces à Milan. Rembrandt avait longuement caressé l'espoir de produire lui aussi un *Cenacolo*. Il dessina quatre variantes de la Cène de Léonard, cherchant l'inspiration qui la pût renouveler. Désespérant de faire mieux, il abandonna le sujet, mais l'idée d'une composition dramatique ne cessa

(1) A.-C. COPPIER, *o. c.* p. 57 sq. et la revue Biblis, printemps 1929. Nous attendons avec impatience les études annoncées par l'éminent critique.

(2) A.-C. COPPIER, *o. c.* p. 56.

de le hanter. Elle bouleversa sa conception primitive d'un « Laissez venir à moi les petits enfants », commencé sur un cuivre de 29 × 39 cm. environ. Le groupe initial d'une Juive présentant son enfant à Jésus fut effacé, puis modifié dans l'œuvre définitive dont il n'est plus qu'un épisode, mais un épisode capital. L'élan spontané des mères et des tout petits ne pouvait être à lui seul la matière d'un drame. Aucune passion, sauf la simplicité un peu rude des apôtres, ne cherchait à briser cet élan.

C'est, au contraire, un drame que l'Évangile lui-même et dont saint Jean, au Prologue, donne le thème :

« La lumière, la vraie,
celle qui éclaire tout homme,
venait dans le monde.
Et le Verbe était dans le monde
et le monde par lui a été fait
et le monde ne l'a pas connu.
Il vint chez lui
et les siens ne l'ont pas reçu.
Mais quant à tous ceux
qui l'ont reçu,
Il leur a donné le pouvoir
de devenir enfants de Dieu (Jean, I, 9-12).

Vingt-trois années de recherches techniques avaient fourni au maître graveur le moyen de jouer du clair-obscur dans ses eaux-fortes comme dans ses tableaux à l'huile : le drame johannique de la lumière et des ténèbres trouvera là, tout naturellement, son expression plastique. Par une constante et amoureuse lecture des quatre Évangélistes, le cadre et les personnages de ce drame ont surgi dans l'imagination du maître. Le contact avec Vinci, avec Raphaël, lui a donné le sens si éminemment Renaissance de la grande composition décorative. Il peut essayer un drame, et avec un sujet nouveau et une donnée plus large, prétendre à dépasser Vinci lui-même.

L'image porte ce nom bizarre de *Pièce aux Cent Florins* parce qu'à la liquidation de ses biens en 1658, Rembrandt en fixera ce

prix. Provisoirement, cette appellation extrinsèque nous suffit; après l'analyse du contenu nous pourrons proposer un titre adéquat.

Ce qui frappe d'abord, c'est, à travers la multiplicité des épisodes et des personnages, la composition merveilleusement claire et simple. Au milieu, bien en vue, appuyé à une colonne en demi-teinte, le Christ tient le centre, émergeant d'ombres veloutées. A gauche en pleine lumière, deux groupes se détachent. Au-dessus, d'abord, le groupe des Pharisiens. Une courbe simple le circonscrit, l'élégance d'un rythme à l'italienne y est rompue d'un peu de rudesse nordique, et elle ramène l'œil à la main du Christ. En dessous, le groupe des riches, des heureux de la terre, monte dans un tracé souple rejoignant cette même main. A droite, sur une ligne plus tourmentée avec des ombres variées, une théorie de miséreux se dégage péniblement de la nuit et se porte vers la Lumière.

Les observations amusées de gueux ou de gueuses, fixées d'une pointe alerte après les flâneries de Rembrandt au port, au ghetto, dans les bouges d'Amsterdam, trouvent ici une transposition digne de son génie. Elles servent à évoquer les pauvres de l'Évangile. Dans le groupe populaire qui s'ébranle à partir de la porte des Brebis (Jean, V, 2) à droite, dans une lumière diffuse, l'artiste vise à donner d'abord une impression synthétique de la misère humaine. Ne cherchez pas à identifier par le texte sacré le chamelier au fond, qui regarde, vulgaire, sans comprendre, ou l'éthiopien à la jolie toque espagnole, « qui s'émerveille comme au toucher de la grâce » ou l'ânier accroupi noyé dans la pénombre avec d'autres comparses. Rembrandt a compris qu'ils devaient être nombreux et curieux, pour contempler la « grande multitude de malades, d'aveugles, de boiteux, de paralytiques » (Jean, V, 3) à la piscine de Béthesda. Le nouveau Thaumaturge y venait chercher les malades que l'ange du Seigneur, descendant agiter l'eau, ne guérissait que rarement. Pour typer ces malades, l'imagination de Rembrandt peut se donner libre cours : elle invente ce nain à la grosse tête dont le visage ombré exalte l'éclat du cul-de-jatte, bossu, rabougri, au crâne défoncé, synthèse pitoyable

des misères physiques. On hésite à reconnaître la veuve de Naïm (Luc, VII, 11, sq.) dans la mère, qui sur une brouette amène le cadavre de son fils. De la main droite elle le désigne à la compassion de Jésus, discrètement, et d'un geste parfaitement naturel, elle passe un doigt de la main gauche dans la bricole du brancard. Ailleurs la fantaisie synthétique de l'artiste s'accorde plus clairement à la lettre de l'Évangile : l'aveugle de Siloë (Jean, IX, 1-49) s'avance résigné, tâtonnant, appuyé sur son bâton noueux. Une bonne vieille le guide d'un tendre effort. Derrière lui, c'est la belle-mère de Pierre (Luc, IV, 18), fiévreuse, que l'Apôtre, tout près du Christ, indique à la bienveillance du Maître. Mais, une nouvelle fois, Rembrandt reprend des libertés avec le texte qu'il élargit. Saint Luc (XIV, 2) parle d'un homme hydropique, lui, il détaille les signes pathologiques d'une femme, enflée, lasse qui fait effort pour rencontrer du regard le regard de Jésus, pour, d'une main gourde, toucher son vêtement, comme l'hémorroïsse (Marc, V, 28). La jambe si invraisemblablement avancée par le suppliant aux bras décharnés et qui cherche à se hausser et se presser contre le Maître, chercherait elle aussi à capter « la force qui sortait de Lui » (Luc, VI, 19) (1)? Avec la Madeleine, qui, à genoux, prie que Jésus lui chasse les sept démons, ces deux personnages qu'on ne saurait identifier font, tout près du Sauveur, un groupe central, qui ramasse, par l'expression des attitudes, des gestes, de la physionomie, l'élan où culmine la ferveur de tous les malheureux de l'Évangile : prières variées qu'exhalent des misères variées.

A l'autre bout de la planche, pour les heureux de la terre, placés en pleine lumière, l'invention de Rembrandt est aussi

(1) De son point de vue, l'explication technique, M. A.-C. Coppier (*o. c.* p. 78) note : « Ce suppliant porte une robe à franges, dont le mouvement de son genou droit fait valoir le dessin précieux, dans un geste assez peu vraisemblable. C'est que ce morceau d'étoffe blonde n'a été amené là, dans la composition, que pour faciliter l'un des artifices les plus usuels de Rembrandt, son très audacieux et personnel parti-pris de cerner d'un large cordon sombre les figures dans la lumière, en créant des ombres factices, — très discutables comme vraisemblance, — mais formant des accents puissants et impérieux dans l'ensemble de sa composition ».

féconde. L'Évangile nous parle de mères apportant leurs petits enfants au Maître ou que les enfants entraînent vers Lui, et que les Apôtres repoussent (Math., XIX, 14). Il nous parle des Pharisiens, des Hérodiens, des Publicains, groupes actifs d'opposition à Jésus ou masse inerte que l'argent empêche de s'émouvoir au message divin. Depuis la haine féroce et l'orgueil de l'esprit chez les docteurs qui discutent, ricanent, se voilent les yeux pour ne pas voir la Vérité, depuis la satisfaction complète de certains riches repus, aux joues replètes, en passant par l'inquiétude de ceux que la grâce tourmente et appelle, jusqu'au détachement le plus absolu d'âmes jeunes et pures, d'autres, mûries et sereines, qui font au Christ le don total d'elles-mêmes, il est là le drame vivant du monde selon saint Jean (Jean, III, 16-21), ce monde que Dieu aime, auquel Il a envoyé son Fils pour le sauver, que le Christ-Lumière vient trier, juger et, pour sa propre faute, condamner.

L'artiste a condensé en quelques accoutrements, attitudes, gestes, psychologiquement très riches, les repliements égoïstes ou les élans généreux des hommes qui *sont dans ce monde.*

« Celui qui accomplit la vérité vient à la lumière, de sorte que ses œuvres soient manifestées, parce qu'elles sont faites en Dieu » (Jean, III, 21). Nicodème est de ceux-là. Comme dans l'Évangile, il a dans l'image de Rembrandt sa place bien à lui. C'est l'homme à la toque, en contemplation, les mains jointes sur la ceinture, émerveillé, intelligent, loyal, avide de savoir pour pouvoir se donner. Toute son histoire, dispersée dans saint Jean (Jean, III, 1 sq., VII, 50, XIX, 39), est ramassée dans l'expression de la physionomie, et de même celle de l'autre personnage identifiable du groupe, le jeune homme riche (Marc, X, 21). Il a repoussé l'appel à la perfection, et, maintenant, beau et méprisable, il se bouche le nez et se serre les lèvres, car ce qui l'incommode dans le drame des misères humaines, c'est l'odeur des malheureux et des pauvres d'en face que lui apporte la brise du soir!

C'est le soir, en effet, l'heure des bontés de Jésus dans l'Évan-

gile (Marc, I, 32), l'heure qu'aime Rembrandt, où les ténèbres entrent en lutte avec la lumière, l'heure où tout naturellement « son » clair-obscur (1) peut superposer un drame symbolique au drame psychologique dont Vinci lui avait appris la possibilité plastique. Il réalisera ainsi à la lettre le thème annoncé par saint Jean au Prologue et développé à travers tout le quatrième Évangile.

Éblouissant dans sa robe de lin, Jésus est vraiment « la lumière du monde » (Jean, XII, 20). Ses traits matériels, faits de souvenirs d'hommes réels, observés parmi les Juifs d'Amsterdam, sont comme exténués par ces clartés et le modelé s'en est presqu'évanoui. Dans une étude minutieusement faite sur les plus belles épreuves des *Cent Florins*, M. A.-C. Coppier (1) a montré par le détail les reprises et les retouches sans fin qui marquent l'obstination du graveur à poursuivre, à travers cet éblouissement, la physionomie idéale du Christ, à lui trouver cette richesse d'expression qui répond et à laquelle répondent les attitudes de l'humanité envers lui. Le savant critique a peut-être trop souligné « l'imprécision troublante des traits du visage » (2), il a noté trop absolument « cette expression complexe d'un regard qui voit en dedans et ne se fixe nulle part ». Car, si le regard de Jésus enveloppe largement tous les hommes autour de lui, il se distrait en même temps avec prédilection sur le groupe des enfants et des mères, tout près, au centre. Dans le regard et dans le geste de la main droite qui en souligne la signification, nous lisons que Rembrandt, amplifiant son sujet, a su garder à l'épisode isolé de la première conception, le rôle capital qu'il tient dans l'Évangile (Matt., XVIII, 2 sq., XIX, 3 sq.).

« Laissez venir à moi les petits enfants, le Royaume des Cieux

(1) M. L. GILLET. *La Peinture. XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1913, a très bien montré comment le clair-obscur, grand moyen d'*expression* de la peinture moderne, prend chez différents artistes une signification et un caractère différents. L'auteur définit le clair-obscur : « l'art de rendre l'atmosphère visible et de montrer les corps dans leur enveloppe aérienne », *o. c.*, p. 33. Dans ce même livre, M. L. Gillet a aussi établi, intuitivement, un accord intéressant entre l'œuvre de Rembrandt et sa vie (p. 155).

(2) *O. c.* pp. 76, 79 sq.

est à ceux qui leur ressemblent ». Ce doit être l'invitation et la leçon que la bouche du Christ articule, entr'ouverte, sans effort, pour des auditeurs qui sont tout près. Son geste, son regard la rendent encore plus accueillante. Nicodème comprend toute la divine simplicité de cette leçon : notez que son regard s'intéresse à cette scène et point aux autres; puis, son intelligence pénètre plus avant dans la méditation jusqu'à saisir le sens du renouveau radical dont lui avait parlé Jésus (Jean, III, 3). Nous préférons laisser au seul éclairage de la gravure la fonction de suggérer que le Verbe répand son Évangile par rayonnement et nous lui ajoutons le rôle de dramatiser l'acceptation ou le refus de la Lumière par les hommes. Elle chemine par les ténèbres, éclate ici, s'assombrit plus loin, se présente à tous avec les clartés qu'elle veut, se fait accueillir par les uns, comme elle s'offre, éclatante ou voilée, et elle est repoussée par les autres.

Ces clartés, savamment, ruissellent par la planche et lui ajoutent un éclat d'apothéose. Par elles, le drame johannique de Rembrandt entre dans une synthèse avec l'esprit triomphal de l'art catholique du XVII^e siècle, avec l'ampleur décorative des fresques de la Renaissance, celle des *Stanze* et leur noble sérénité, celle du *Cenacolo*, drame aux ordonnances claires, mais strictement psychologique et humain. Grâce à elles, des épisodes variés, psychologiques aussi et humains, se trouvent unis, divinisés. Ils ont leur signification élargie, et la planche des *Cent Florins*, pour laquelle Bartsch propose le titre de *Jésus guérissant les malades*, que M. A-C. Coppier voudrait restreindre à une *Prédication de Jésus*, ne peut avoir d'appellation adéquate que *L'Évangile gravé de Rembrandt*.

Pour souligner davantage cette plénitude évangélique, remarquons que deux symboles johanniques secondaires viennent compléter le symbole de la Lumière : c'est la source, où verdit une branche, à l'avant-plan, près de la natte de la femme hydropique, — « une Source jaillissant pour la vie éternelle » (Jean, IV, 14) — c'est la coquille de saint Jacques, à même hauteur, devant la troupe des miséreux, en pèlerinage vers la Lumière : « Je suis la Voie » (Jean, XIV, 6).

Cette ampleur de conception, cette largeur de style font vraiment de notre planche un pendant d'inspiration évangélique à la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, avec cette supériorité que la narration, la décoration, l'atmosphère, sont devenues actives et que, dans le drame, l'acteur principal et symbolique est la lumière. Sans qu'il dût sacrifier la « beauté de Platon », tant goûtée à la Renaissance, l'art religieux y rejoint, comme à la fin du moyen âge, mais avec des moyens élargis, la « charité de Pascal ». Rien, à notre sens, dans tout cela, qui ne soit enrichissement, et enrichissement dans le sens catholique.

Les « Trois Croix » (B. 78) (0,285×0,450) (1653).

C'est un drame encore, d'une conception nouvelle, déroulant ses actes successifs dans une suite « d'états » que cette planche des *Trois Croix*, et ces états épuisent l'interprétation graphique de la mort de Jésus d'après l'Évangile. Que le lecteur veuille bien excuser ici certaines notions techniques, elles sont nécessaires. Une eau-forte, ou plus exactement une épreuve, on le sait, est une image obtenue sur papier par l'impression des traits gravés à la main *en creux* sur une plaque de cuivre et cela en majeure partie au moyen d'un acide. Une même planche peut, à la suite de grattages puis de morsures successives à l'acide, recevoir le dessin des diverses conceptions d'un même sujet primitif. Chaque tirage du cuivre ainsi retravaillé donne un état. Les états, chez un artiste comme Rembrandt, mobile et vivant intensément dans son âme l'épisode que sa pointe ou son burin retracent sur la planche de métal, sont des documents curieux pour surprendre les sautes de la sensibilité chez le créateur et l'évolution dynamique du drame conçu.

Dès le premier état des *Trois Croix*, nous devinons que Rembrandt veut prolonger le thème des *Cent Florins*, l'amener à son point critique, et nous pressentons quelque chose d'un quatrième acte de tragédie. Le détail descriptif et historique cueilli dans les synoptiques : « or, depuis la sixième heure, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à la neuvième heure » (Matt., XXVII, 45),

va s'intégrer au symbole de saint Jean : les ténèbres, ennemies de la Lumière, plus actives que jamais et, massées, taches noires et opaques, aux deux bouts de la planche, pèsent de toutes leurs forces sur un cône de clartés pour le rétrécir. Au milieu, éclatant parmi ces autres clartés le Christ-Lumière est cloué sur la croix. Le cône lumineux est découpé en losanges, sinistrement barré de stries obliques, et les ténèbres, de-ci de-là, ont commencé à l'envahir, cernant étroitement le corps de Jésus lui-même.

La « grande masse de peuple » (Lc., XXIII, 27), qui avait suivi le cortège des trois condamnés jusqu'au Calvaire, les femmes qui « s'y lamentaient » (ib.), agitent des silhouettes effrayées dans le coin de gauche parmi les reflets de lumière crevant des ombres qui vont s'épaississant.

La maîtrise et la satisfaction de Rembrandt, observateur assidu du petit peuple d'Amsterdam, ont inventé ici les expressions très riches et vivantes de tristesse, de trouble, d'hésitation, de désespoir, de frayeur surtout, par quoi grouillent les masses humaines que bouleverse un cataclysme. Ces accords psychologiques sont d'abord plaqués dans le groupe très dense, à gauche vers le bas, puis comme arpégés : leurs notes diverses s'égrènent dans les silhouettes à contre-jour et ombrées de deux hommes qui s'enfuient, dans un chien qui détale derrière eux (1), affolé autant par la lumière que par la nuit, dans les femmes qui s'évanouissent, dans le soldat, au bord du groupe, qui s'arrête intrigué, avec, au bout de son roseau, l'éponge imprégnée de la posca, dans beaucoup d'autres personnages de la planche, identifiables par l'Évangile, par la légende ou l'iconographie médiévale.

Les artistes du XVII^e siècle, dans le développement décoratif

(1) Pour qui observa jamais une éclipse de soleil et l'effroi des animaux à ce crépuscule subit, le chien paraîtra d'une vérité saisissante. Rembrandt a pu voir deux éclipses, assez peu de temps avant les « Trois Croix ». Hevelius dans sa « *Selenographia sive descriptio lunae et macularum eiusdem...* » (1647) mentionne une éclipse de soleil, totale, qu'il a observée en avril 1642, à Dantzig. Elle fut probablement visible en Hollande. Picard observa une éclipse de soleil (totale ?), le 25 août 1645, en compagnie de Gassendi. Celle-ci était certainement visible en Hollande.

de leurs crucifixions, aux multiples épisodes, adoptent un procédé, je dirai rédactionnel, qui dérange l'ordre chronologique de la narration évangélique. Dans la hantise du drame où va s'affirmer la « puissance des ténèbres » (Lc., XXII, 53) et qu'il poursuit à travers les quatre états de sa planche, Rembrandt, lui, bouscule cet ordre. Sous une grande projection lumineuse dont les masses, ombrées en diverses intensités, fixent de manière inédite les lignes décoratives de la scène, il unit les événements par leurs liens psychologiques, et construit un drame humain sous le drame divin.

Les « brigands crucifiés avec Jésus » (Matt., XVIII, 44) pendent à leur croix, les membres comme disloqués par l'horrible supplice. Du ciel, sur le mauvais larron, des clartés irradient. Sa tête, rejetée vers l'arrière, entraîne tout le corps en haut et, avec les bras tordus autour de la traverse du gibet, elle s'enclave, lumineuse parmi les opacités de la nuit. Le larron blasphème la Lumière qui l'inonde, mais derrière le pinceau de clartés qu'elles refoulent déjà, des stries noires enchevêtrées en sinistres paquets se pelotonnent, menaçantes. Du même côté, tout autour du mauvais larron et jusque sous la Croix de Jésus, les Juifs, — « passants, Princes des prêtres, Scribes et Anciens » (Mt., XXVII, 39-43) — ricanent, insultent, blasphèment. Le Christ leur oppose une noble dignité par le modelé ferme et lumineux de son corps, dégagé par le contraste des noirs qui l'enserrent. Rembrandt s'écarte à peine des artistes catholiques du XVII^e siècle. Leur Christ « veut moins nous émouvoir par la souffrance que nous attendrir par sa profonde soumission à la volonté de son Père » (1). Mais le visage est douloureux, d'une douleur mêlée de bonté dans le colloque qu'Il a engagé avec le bon larron et que note saint Luc, le chantre de la douceur de Dieu : « Je te dis en vérité, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis » (Lc., XXIII, 43). Dans l'humilité de son visage baissé, le brigand repentant cueille toutes les ombres fasciculées, qui, à gauche, bordent les clartés centrales.

(1) E. MALE, *o. c.* p. 278.

La richesse psychologique du drame se détaille encore en accents émouvants dans la scène qui, du pied de la croix, se développe vers la droite, en bas. Un personnage recueille, dirait-on, sur un linge le sang qui coule, une femme nous tourne le dos, adore et s'alarme de la scène à sa droite; Marie, n'est pas debout comme le note Saint Jean (XIX, 25), elle a défailli parmi les saintes femmes. Au pathétique de cette scène, héritée de la fin du moyen âge et que Daniele da Volterra (1) a renouvelée dans l'art post-trentin, Rembrandt ajoute une note de frayeur, toute dans la tonalité de l'ensemble : une femme, à l'extrémité du groupe se blottit d'effroi. Elle voit, à ses pieds, le rocher crever d'une déchirure mouvante et un mort qui ressuscite, la tête serrée dans un linceul.

En contraste avec ce groupe agité, à gauche de la croix de Jésus, le centurion agenouillé reconnaît son Dieu et l'adore (Mt., XXVII, 54), silhouette à contre-jour, où les ombres semblent pénétrées de lumière et transparentes. Enfin, des cavaliers romains apportent, parmi la haine juive, parmi l'appréhension ou l'amour chrétiens, une expression très rude d'indifférence païenne, romaine et de soldat. Ils sont empruntés à la Renaissance florentine et viennent de l'œuvre de Paolo Uccello (1397-1475). Au deuxième état, l'un a disparu; une médaille de Pisanello (1397-1455) a fourni le modèle de l'étrange cavalier qui le remplace. Le groupe pathétique de droite, griffonné en indications trop sommaires, est devenu un remuement de larves phosphorescentes dans la houle des ténèbres. Celles-ci enserrent le cône lumineux comme actives à la rétrécir encore. Sous leur étreinte

(1) Dans la « Déposition de la Croix » (Rome, Trinité des Monts) (1541). Al. Busuioceanu, *Daniele da Volterra e la storia di un motivo pittorico* (Annuario della Scuola Romana, 1931) a recherché la préparation de cette iconographie dans l'art du XV^e^ siècle et les œuvres qu'elle a influencées à son tour. Rembrandt a dû s'inspirer des multiples gravures où Dürer reprend ce motif. Peut-être est-ce la « Kreuzigung Christi », tableau à Ober-S. Veit (Vienne) (cfr. Klassiker der Kunst, Dürer, p. 83) qui se rapproche le plus de la conception de cet épisode aux « Trois-Croix », ou bien le B. 11 de la « Grosse Passion ». L'épisode destiné à sombrer dans la nuit aux états suivants n'est **traité que très sommairement par Rembrandt.**

le mauvais larron a disparu dans la nuit, symbole de sa damnation. Les stries noires, à travers la lumière vacillante, sont sinistres, le bon larron en est comme fouetté, et tout le mouvement des ombres nous renseigne sur la tentation suprême qui doit être la sienne dans l'écroulement, semble-t-il, de toutes les grandeurs de ce Jésus qui lui a promis le Paradis. Nous sommes au moment de la Passion, tragique entre tous, où le Christ vers la neuvième heure, cria d'une voix forte : « Eli, Eli, lamma sabacthani, c'est-à-dire, Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » (Mt., XXVII, 46).

Le troisième état, avec des modelés vigoureux sur les groupes à droite et à gauche où un cheval se cabre, accentue encore l'effroi de cette heure. Notons combien Rembrandt fut près de pouvoir transposer plastiquement l'exégèse calviniste des souffrances morales de la Passion (1). Pour Calvin, le Christ dans sa Passion aurait subi les tourments des damnés, le sentiment du rejet de Dieu, le désespoir. Mais la fidélité synthétique à l'Évangile autant que sa sensibilité d'artiste, en réaction nécessaire contre le calvinisme destructeur des images, gardent le maître graveur de pareille inhumanité et de pareil sacrilège. Si, au deuxième état, le Christ conserve non seulement le modelé lumineux de son corps mais encore les rayons fulgurants autour de la tête, signes que sa divinité ne l'abandonne pas, au troisième état, dans la crise, si violemment figurée par des oppositions d'ombres et de lumières que l'artiste en semble égaré, le corps de Jésus est plus éclatant que jamais.

Au dernier état, à gauche, en bas, il tremble dans la nuit de poix, de furtifs accents de lumière, éclairant des gestes de frayeur,

(1) « Non mortem horruit simpliciter, quatenus est transitus e mundo, sed quia formidabile Dei tribunal illi erat ante oculos, iudex ipse incomprehensibili vindicta armatus, peccata vero nostra, quorum onus illi impositum erat, sua ingenti mole eum premebant ». *J. Calvini Opera quae supersunt.* Brunsvigiae, 1891, vol. XLV. col. 720 et col. 779. Nous ne nions pas qu'entre la conception de Rembrandt, ici, et certains passages de Calvin, qui isolés du contexte pourraient avoir une signification orthodoxe, il n'y ait pas certains rapports, Comparez le commentaire que fait Calvin du Psaume XXII. *In lib. psalm. comment.* Édition de Brunswick, 1887, col. 219.

soulignant la fuite d'une foule éperdue. Mais en haut, où à l'instant même la mort et la vie, le jour et la nuit, s'affrontaient dans un duel admirable, le désordre s'apaise, les formes se rassérènent (1). Le maître y sabrait sa planche en travail sauvage, maintenant il s'y applique avec patience, finit un contour, modèle un volume, feutre un noir et enveloppe d'ombres plus douces le galbe du corps de Jésus et du bon larron défunts de leurs souffrances. L'éclairage, d'une teinte étrangement froide, tamisé, lointain, qui règne dans la partie supérieure de l'image, interprète une atmosphère religieuse de Samedi-Saint, une aurore de Résurrection. Le drame du Christ, Lumière du monde d'après saint Jean et d'après Rembrandt, est, on le sent, tout près de son apothéose.

La Descente de Croix aux Flambeaux (B. 83) (0,210 × 0,161) (1654).

Cette apothéose n'est pas, comme on s'y attendrait, une *Résurrection*. C'est une *Descente de Croix* triomphale, d'un Rubens plus ému, moins épique, dont les couleurs chanteraient moins les splendeurs du soleil qu'elles ne suggéreraient, par leurs richesses symboliques, le passage même du deuil à la victoire.

On connaît l'analyse par Fromentin (2) des *Disciples d'Emmaüs*, peinture du Louvre. Malgré l'insuffisance de l'information historique, la page reste psychologiquement vraie. Le Christ ressuscité y est dans sa gloire « ... un vivant qui respire et qui certainement a passé par la mort ». On pourrait renverser les termes pour la planche qui nous occupe : « Jésus y est un mort, bien mort, et qui certainement reviendra à une vie glorieuse ».

(1) A notre humble avis et d'après les reproductions des diverses éditions de M. A.-C. Coppier, il y a deux esprits qui s'opposent dans le dernier état de cette planche et l'impression de « cataclysme général » dont parle l'auteur (*o. c.* p. 107) s'accentue dans le bas de la planche seulement.

(2) O. c. p. 330. Notons que s'il y a d'admirables *peintures* du Christ ressuscité, et quelques *Disciples d'Emmaüs* dans l'œuvre gravé (B. 87 et 88), l'éblouissant *Jésus au milieu des Disciples* (B. 89) n'est pas achevé. Les sentiments de Rembrandt pour le Christ ressuscité sont étranges; l'étonnement, l'effroi dominent.

Avec une technique nouvelle, Rembrandt va nous l'affirmer. Après ses premières œuvres linéaires, il avait, aux *Cent Florins* par exemple, introduit dans ses gravures le clair-obscur de ses peintures et doublé son drame de suggestions symboliques et divines. Dans les *Trois Croix*, il est trace déjà qu'il va pousser plus loin la magie de son métier. Avec une encre unique, rien qu'avec les moyens ordinaires de l'eau-forte, c'est-à-dire avec des tailles diversement inclinées ou diversement orientées ou diversement mordues, il parvient à donner cette multitude de tons qui dans le noir unique font courir des reflets rougeâtres, bleuâtres, dorés, éclatants ou ternes, avec toutes leurs combinaisons, selon l'effet voulu; il y enferme un sentiment, comme fait un musicien d'une mélodie; ils en deviennent porteurs de symboles autant que le clair-obscur naguère.

A la *Descente de Croix*, la scène est active, comme toujours chez Rembrandt. Un disciple coincé entre le bord de gauche et le montant de la croix, présentée de profil, fait ressortir le clou du pied droit en martelant, d'en bas, la pointe. Le cadavre pèse au bras du disciple qui s'arc-boute pour le recevoir; un personnage, inquiet, tend le bras pour soutenir, s'il le fallait, la tête trop lourde. Nicodème arrange le linceul sur un brancard.

La scène principale est en pleine lumière : un homme y tend le flambeau qui donne son nom à la planche. Tant s'en faut que matériellement cette flamme suffise à tout l'éclat et à toutes les richesses prismatiques que cet éclat va développer comme une modulation de couleurs pour faire, d'un deuil, sortir un triomphe. A tout prendre, le flambeau n'est qu'un raccord à la réalité matérielle : sa lumière est absorbée par une autre, symbolique, et qui baigne l'ensemble.

Elle détaille et transfigure tout de la construction pyramidale heurtée; elle fait traîner comme un reflet de soleil mort sur le linge du brancard; elle symbolise dans une note ardente l'amoureuse occupation de Nicodème; elle crée, sur la butte où est plantée la croix, un jeu nuancé de valeurs en transition du blanc d'en bas au blanc d'en haut; elle souligne les expressions de lassitude et de sérénité à la tête et au visage de Jésus; elle donne une

transparence de vitrail au corps des disciples dans le recueillement pieux de leur silencieuse besogne; puis, du cadavre cerné d'ombres vigoureuses et de cette « plurima mortis imago », elle fuse, par le chemin du grand drap fulgurant, et irradie vers la pointe avec un accent triomphal. Dans cette splendeur, rien qui suggère, comme à la *Descente de Croix*, de l'Ermitage à Leningrad, que Rembrandt peignit à vingt cinq ans, « la tragique résistance d'un jour qui ne veut pas mourir ».

L'ancienne iconographie dressait, au bas de l'horizon, derrière la Croix, Jérusalem et son temple comme un symbole de la loi juive qui se périme dans la mort de Jésus. Le XVII^e^ siècle catholique reste fidèle à ce symbole. Rembrandt le reprend, mais l'approfondit. Ce qui n'était qu'une indication symbolique devient, chez lui, une action symbolique. A la courbe heurtée de sa pyramide lumineuse, il oppose, en contrepoint, un développement mélodique de la nuit : du même linceul qu'étend un Nicodème teinté de reflets roussâtres, en passant par les indécises lueurs que captent les visages de quelques comparses, cette courbe s'approfondit dans d'épaisses ténèbres, pour dresser, à la hauteur même du Christ, mais repoussée dans le lointain, une masse bleutée et froide : le Temple.

Ainsi s'achève le triomphe de la Lumière.

L'analyse des images que nous venons de faire nous a fourni des documents. Après un coup d'œil d'ensemble sur l'œuvre gravé, nous les avons choisis parmi les plus significatifs. Nous pouvons répondre aux questions posées au début de cet article.

Et tout d'abord, pour Rembrandt, on ne peut sans restriction répéter Fromentin et écrire, comme le fit tout récemment encore M. Louis Hourticq (1) : « L'artiste de la Hollande ne collabore pas, comme le sculpteur grec ou gothique, à l'affirmation de la personnalité divine, ni comme le peintre catholique à l'enseignement de l'Évangile ».

(1) M. L. HOURTICQ, *La Hollande*, Paris, 1932 (coll. *Ars Una*), p. 287. **La pensée de l'auteur est plus heureusement exprimée à la page 289.**

Le plus grand artiste de la Hollande et, comme nous allons le dire, hollandais jusqu'aux moelles, a donné dans son œuvre à la Bible de Dieu et à l'Évangile de son Christ une place d'honneur.

Les conditions particulières où cette œuvre se développe et la personnalité de celui qui l'a créée l'expliquent tout naturellement.

Au début de sa carrière, pendant six mois seulement, Rembrandt travaille chez le peintre italianisant Pietro Lastman (1583-1633). Formé sous l'influence d'Elzheimer à Rome, à l'époque où florissaient en Italie le Caravaggio (1), Ribera et des élèves plus intempérants encore de ces maîtres sauvages, Lastman adoucit le réalisme des *tenebrosi*. Son maniérisme garde l'habitude de cerner les formes par des ombres opaques dans un éclairage nocturne. Rembrandt n'oubliera pas cette première leçon d'un italianisme formel. Mais son génie a compris que ce n'est pas là toute l'Italie et aussi qu'avec l'ombre et la lumière un Hollandais, intimiste par tempérament, fera merveille.

Il tâche à connaître l'Italie des chefs-d'œuvre (2). Largement accueillant à tout ce que l'on travaillait autour de lui, loin de lui, dans le passé, dans le présent, nous le voyons, protestant très libéral dans un pays calviniste, buriner en continuité avec l'ancienne iconographie médiévale jusqu'à des images de saints, et la *Mort de la Vierge* d'un catholicisme triomphal.

Ces thèmes-là, et beaucoup plus l'Évangile, patrimoine commun de tous les chrétiens, il les a traités dans un style où se retrouvent assimilées, à peine gauchies, les sérénités plastiques, ordonnatrices et décoratives, de la première et de la haute Renais-

(1) M. MALE, *op. cit.* p. 6, écrit : « il est probable que Rembrandt lui-même doit quelque chose à cet étrange génie (Caravage), annonciateur d'un art nouveau ». Bien certainement : Lastman, Elzheimer sont les chaînons qui rattachent Rembrandt à Caravage. Cfr. Thieme. *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*. T. X, pp. 483-486, art. Elzheimer (Adam). « Für seine spâten Jahren ist dies letzte Vorbild (celui de Caravage) für ihn von Bedeutung geworden... » ib. p. 484. M. L. Gillet (*o. c.* p. 44) écrit : « La transition de l'éclairage brutal et crû, à ombres fortes (de Caravage), aux suaves rayonnements de la poésie hollandaise, s'accomplit chez cet Allemand (Elzheimer)... il fut vespéral et crépusculaire ».

(2) L'inventaire de Rembrandt, en 1656, nous révèle que le maître possédait tout ce qui s'était gravé d'après Raphaël. A.-C. Coppier, o. c. p. 58.

sance italienne. Il possédait dans ses collections des dessins, des estampes, des médailles d'Uccello, de Pisanello. Il goûte les œuvres de Raphaël et fait des *Cent Florins* un pendant à la *Dispute du Saint-Sacrement*. Après une étude approfondie de la *Cène*, il rêve, comme Vinci, d'un drame, d'un drame en plusieurs « journées » : les *Cent Florins* encore, qui se continuent dans les *Trois Croix*, dans la *Descente de Croix aux Flambeaux*.

Mais il dépasse ces influences-là, comme il les dépassera toutes. Le style de la Contre-Réforme catholique réchauffait ce qu'il y avait de froid, de purement humain dans les œuvres de la Renaissance. Par la splendeur oratoire et épique de leur inspiration, les grands tableaux décoratifs des Vénitiens et de Rubens font comme sonner aux parois de nos églises des accents de lutte et de triomphe pour la Réforme enrayée et les conquêtes lointaines des missionnaires de Rome. Rembrandt étudie les Vénitiens, il étudie Rubens, leur vivante composition, leur opulente palette. Mais il n'a de cesse que, dans ses images sur vélin de quelques décimètres carrés, tirées avec une encre noire unique, il n'ait condensé, par la pointe et le burin, des lumières et des ombres, où court, avec une résonnance étrange, toute une gamme de reflets colorés, riches, qui suggèrent des ardeurs d'amour, des froideurs de tombeau, des éblouissements glorieux. Ainsi ramène-t-il à une intimité religieuse le style oratoire de ses contemporains catholiques. Les symboles des lumières colorées remplacent un style qui, parfois, sentait la rhétorique. Par l'intimité, il est de plain-pied avec les moindres maîtres de son pays et de son temps; par l'intimité religieuse, il restitue à l'art religieux hollandais ce qu'il y avait de plus émouvant chez les anciens maîtres flandro-bourguignons; avec les symboles renouvelés (1), il se met à part de tous, il innove, mais dans la ligne même de ce qu'il a reçu et sans rien contredire.

Comme toujours ou presque toujours dans l'iconographie

(1) M. L. Hourticq, *o. c.* p. 111 note fort bien comment Giotto a renouvelé l'art et l'iconographie elle-même en rendant active la scène de la Résurrection de Lazare. Ainsi Rembrandt, en renouvelant le symbolisme et le rendant dramatique.

religieuse avant lui, les personnages de ses tableaux ou de ses planches sont des contemporains. Il cueille leurs types pittoresques dans ses promenades au ghetto d'Amsterdam. S'y trompe-t-il lui-même et croit-il vraiment que les Juifs de Palestine au temps de Jésus étaient comme ces Juifs-là ? Peu importe. Son génie est d'avoir su les faire vivre d'une vie double : celle qu'ils tiennent de leur nature d'homme et par laquelle, tel un Vinci plus réaliste, il nous aurait émus par un drame humain seulement; celle qu'ils tiennent d'une atmosphère poétique qui leur enlève toute vulgarité, qui les enveloppe de lumière, et, les extrayant d'ombres lointaines, les replonge dans un monde divin. C'est dans ce monde-là que se joue le vrai drame rembranesque. En possession, pour la gravure, du clair-obscur de ses tableaux, Rembrandt a vu, dans l'Évangile selon saint Jean, le sujet religieux adéquat pour faire valoir ses acquêts de métier.

Et puisque tout drame doit émouvoir, l'artiste s'est dépassé une nouvelle fois lui-même. Pour rendre son drame émouvant, il a comme pétri, dans le noir ou le gris ou le blanc de ses images, des couleurs chaudes et froides, comme personne ne l'a fait dans la gravure. Ainsi, à travers les dégradations infinies des ombres phosphorescentes, à travers les lumières teintées de ses planches, il a éveillé, à l'occasion de l'épisode raconté, les émotions indicibles d'un cœur d'homme au contact de Dieu et de Jésus. Orchestrées comme des symphonies picturales, ses images, tel un feuillet de vers ou de musique, pourraient s'intituler : Pitié, Mystère, Pacification, Deuil, Espérance, Triomphe.

Sans Rembrandt, sans les romanistes dont il reçut les premières leçons, sans les quelques rares élèves, écrasés par la gloire du maître, il serait vrai que dans la Hollande calviniste, les intérieurs, les portraits de famille, les scènes amusantes, les tableaux de corporations, les paysages et les marines auraient seuls balancé la grande peinture italienne ou de la Renaissance anversoise. La peinture hollandaise n'aurait connu que l'intimité de la famille ou celle des coins de terre familiers. Par Rembrandt, elle communie, en dépit d'elle-même, à la grande pensée catholique qui, par l'art catholique, rayonne jusque chez elle. Sans doute, les

thèmes du catholicisme contemporain sont-ils peu de chose dans l'art du plus grand peintre-graveur de la Hollande. Il puise aux eaux du fleuve catholique, en amont (1) pour l'iconographie, il prend devant lui pour l'esprit et le style. Disons mieux : trop grand pour prendre simplement, il transforme sans altérer. Il eut le génie de rechristianiser l'art hollandais en adaptant l'art religieux d'Italie à l'esprit de la Hollande, celui qu'elle avait dès avant le calvinisme : l'esprit d'intimité. Pour l'avoir rechristianisé, il le fit plus intime : parmi les richesses perdues, il lui rendit l'émoi de l'âme, qui redécouvre au fond d'elle-même le visage de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Ne pouvant le faire resplendir aux murs des temples, il le para de lumières aux mille nuances colorées dans l'art par excellence de l'intimité, l'art de la gravure, celui dont on lit les images, seul, au plus secret de sa chambre ou autour de la table de famille, sous la lampe, à l'heure des intimités, l'heure du soir. Ses tableaux eux-mêmes sont à peine plus grands, à peine plus colorés : le même génie les créa qui créa les gravures. Et s'il nous faut ramener à une suffisante unité l'étonnante complexité de l'œuvre de Rembrandt, le situer en face de l'art catholique contemporain, qu'il nous soit permis d'adapter une image de l'Évangile, — cet Évangile qu'il a tant aimé! — et disons : « Il a ramassé les miettes tombées de la table du Seigneur » (Mt., XV, 27); entre ses doigts, elles ont jeté d'étranges feux, s'étant muées en joyaux.

Joseph STREIGNART, S. I.
Prof. à la Facult. de Philos. et Lettres N.-D. de la Paix, Namur.

(1) ... In Holland seiner Tage hatte eigentlich nur Rembrandt Kenntnis und Verständnis für die Kunst des sechzehnten (und fünfzehnten) Jahrhunderts H.-W. SINGER, *Rembrandt. II, Radierungen*, Stuttgart, p. 283.