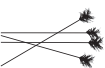
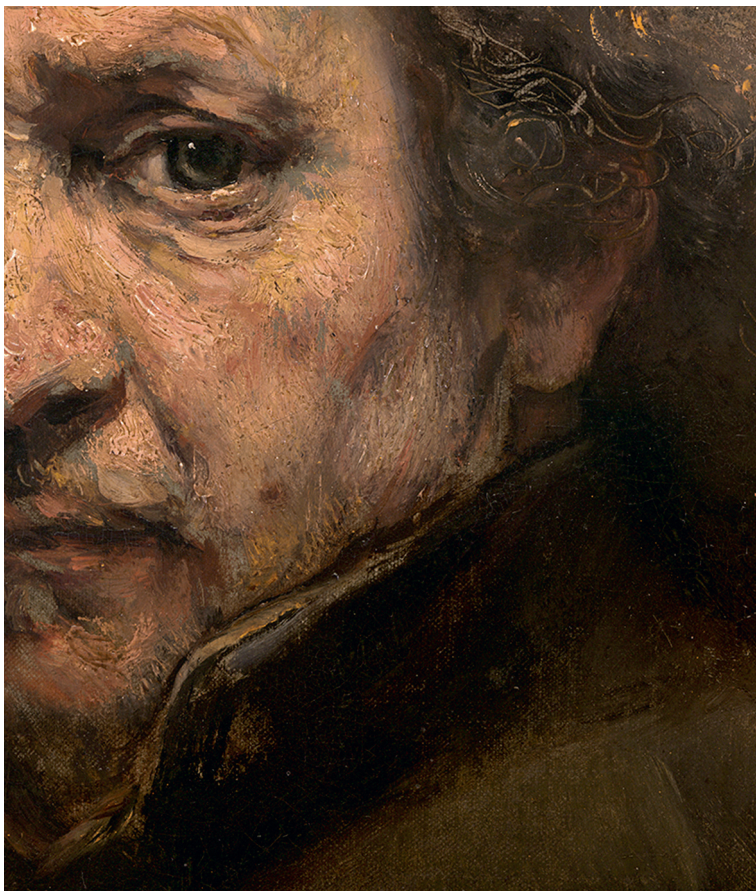


Jean Genet



l'arbalète gallimard

Rembrandt

REMBRANDT

JEAN GENET

Rembrandt

l'arbalète gallimard

l'arbalète
collection dirigée par
Thomas Simonnet

© *Éditions Gallimard, 2016.*

Le secret de Rembrandt

Une bonté forte. Et c'est pour aller vite que j'emploie ce mot. Son dernier portrait semble dire plutôt ceci : « Je serai d'une telle intelligence que même les animaux sauvages connaîtront ma bonté. » La morale qui le conduit n'est pas la vaine recherche d'une parure de l'âme, c'est son métier qui l'exige, ou plutôt l'amène avec soi. Il est possible de s'en rendre compte, puisque par une chance presque unique dans l'histoire de l'art, un peintre, qui pose devant le miroir avec une complaisance presque narcissique, va nous laisser, parallèle à son œuvre, une série



d'autoportraits où nous pourrions lire l'évolution de sa méthode et l'action de cette évolution sur l'homme. Ça, ou bien l'inverse ?

Dans les tableaux peints avant 1642, Rembrandt est comme amoureux du faste, mais d'un faste qui n'est pas ailleurs que dans la scène représentée. La somptuosité, elle est — portraits d'Orientaux, scènes bibliques — dans la richesse des décors, des accoutrements ; Jérémie porte une très jolie robe, il pose son pied sur un riche tapis, sur le rocher les vases sont en or, c'est visible. On sent Rembrandt heureux d'inventer ou de représenter une richesse conventionnelle, comme heureux de peindre cette extravagante *Saskia en Flore*, ou lui-même avec Saskia sur ses genoux, magnifiquement vêtus, levant son verre. Bien sûr, dès sa jeunesse, il a peint des humbles de condition — souvent en les parant d'oripeaux luxueux — mais il semble que Rembrandt ait rêvé le faste, en même temps que sa prédilection

JÉRÉMIE PLEURANT SUR LA DESTRUCTION DE JÉRUSALEM, 1630.

Pages suivantes : SASKIA EN FLORE, 1635 ; AUTO PORTRAIT AVEC SASKIA

ou LE FILS PRODIGE, 1635.





semblait aller à l'humilité des visages. Une sensualité — sauf à de rares exceptions — qui afflue dans sa main quand il va peindre une étoffe — par exemple — s'en retire dès qu'il touche au visage. Même jeune, il aura préféré des visages travaillés par l'âge.

Par sympathie peut-être, par goût de la difficulté de peindre (ou la facilité?), par le problème proposé par un visage d'aïeul? Qui sait? Mais ces visages sont alors acceptés dans leur « pittoresque ». Il les peint avec goût, finesse, mais même celui de sa mère, sans amour. Les rides sont scrupuleusement notées, les pattes d'oie, les plis de la peau, les verrues, mais ils ne se prolongent pas à l'intérieur de la toile, ils ne sont pas nourris par la chaleur qui vient d'un organisme vivant; ils sont ornements. Ce sont les deux portraits de Mme Trip (National Gallery), ces deux têtes de vieilles, qui se décomposent, qui pourrissent sous nos yeux, qui sont peints avec le plus grand amour. Il faudra plus



loin que je dise pourquoi j'emploie ce mot quand la méthode du peintre devient si cruelle. Ici, la décrépitude n'est plus considérée et restituée comme un pittoresque, mais comme une chose aussi aimable que n'importe quoi. Qu'on débarbouille *Sa mère lisant*, sous les rides on retrouvera la charmante jeune fille qu'elle continue d'être. On ne débarbouillera pas de sa décrépitude Mme Trip, elle n'est que cela, qui apparaît dans toute sa force. C'est là. Éclatant. Évidemment d'une évidence qui crève le voile du pittoresque.

Agréable à l'œil ou non, la décrépitude est. Donc belle. Et riche de... Vous avez déjà eu une plaie, au coude par exemple, qui s'est envenimée? Il y a de la croûte. Avec vos ongles, vous soulevez. Dessous, les filaments de pus qui nourrissent cette croûte se continuent très loin... Parbleu, c'est tout l'organisme qui est au travail *pour* cette plaie. Chaque centimètre carré d'un métacarpe ou d'une lèvre de Mme Trip, c'est





pareil. Qui a réussi cela ? Un peintre qui n'a voulu rendre que ce qui est, et qui, en le peignant avec exactitude, ne pouvait qu'en rendre toute la force — donc la beauté ? Ou bien, c'est un homme qui, ayant compris — à force de méditation ? — que tout ayant sa dignité, il doit s'attacher plutôt à signifier ce qui semble en être dépourvu ?

On l'a écrit : Rembrandt, au contraire de Hals, par exemple, savait mal saisir la ressemblance de ses modèles ; autrement dit, voir la différence entre un homme et un autre. S'il ne la voyait pas, c'est peut-être qu'elle n'existe pas ? Ou qu'elle est un trompe-l'œil ? Ses portraits, en effet, nous livrent rarement un trait de caractère du modèle : l'homme qui est là n'est, *a priori*, ni veule, ni lâche, ni grand, ni petit, ni bon, ni méchant : il est capable, à tout instant, d'être cela. Mais jamais n'apparaît le trait caricatural apporté par un jugement préalable. Jamais non plus, comme



Le secret de Rembrandt	7
Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes	39
<i>Note sur la présente édition</i>	65
<i>Table des illustrations</i>	75

