

Viande de lumière

Jean Larose

Volume 52, Number 210, Spring 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52442ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larose, J. (2008). Viande de lumière. *Vie des arts*, 52(210), 38–39.

VIANDE DE LUMIÈRE

Jean Larose

Ô MES AMIS, LE BEAU REMBRANDT QUE NOUS POSSÉDONS !

SA SIMPLICITÉ OFFUSQUE LA PAUVRETÉ DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS,

MAIS IL RESTE SI MODESTEMENT DANS SON COIN QU'IL N'Y A PAS

À CRAINDRE QU'ON LE RENVOIE.

Ah, venez voir notre Rembrandt, mais ne me l'ôtez pas ! Ambre sur noir dans son cadre parfait pour lui, un de ces cadres à pans coupés dont les bords s'échafaudent vers le centre en tendant le tableau au visiteur au lieu de le réserver dans un creux, je sais toujours qu'il sera là, notre Rembrandt. Souvent, la salle est vide, c'est un Rembrandt sans personne, on se trouve privilégié, abandonné, idiot d'être seul avec un Rembrandt. N'avoir qu'un Rembrandt, ce n'est pas comme en avoir vingt. Il faut travailler plus pour le voir. Prenez un Rembrandt et regardez-le jusqu'à ce qu'il apparaisse.

Il m'a tellement retenu la dernière fois, me rappelant Proust, Genet, que j'ai manqué l'exposition sur l'*e-art*. On m'avait pourtant dit que je ne devais pas la manquer. (Je me console avec la ligne étonnante que j'ai lue dans Barthes, ce matin : « Toujours cette pensée : et si les Modernes se trompaient ? S'ils n'avaient pas de talent ? » Réjouissante déconvenue – comme si c'était *bien fait pour lui*, après tant de soumission à certaines vues de l'esprit hypostasiées en mots d'ordre ; en somme, c'est par amour mal placé que Barthes n'a jamais fait sa grande œuvre de « tierce forme », ou

mieux, par *délicatesse*, comme dit la *Chanson de la plus haute tour*.)

Le fond est privé de lumière et le devant éclairé. Seule une tête, vaguement emplumée, se détache. L'éclairage paraît sourdre du visage lui-même. Ni décor ni accessoires. On remarque à peine le corsage noir, frotté de passements gris, et la boucle d'oreille – que de femmes à la *perle* sur ces rivages ! Il s'agit du *Portrait*, peint vers 1665, d'une *jeune femme*. Moi, je lui trouve une ressemblance avec Hendrickje... Moins ronde, bien sûr, et moins avenante. Ce n'est pas sa maîtresse, on ne sent pas, comme dirait Jean Genet, la viande sous ses jupes. Mais pourtant, voyez, elle a le même menton de fausse maigre que la *Flore* de 1657, le même grand front et les mêmes paupières globeuses qu'Hendrickje en *Bethsabée*. Ce n'est pas Hendrickje, pourtant, elle en a comme un *air*...

Dans le tableau de 1654, Bethsabée sort du bain, songeuse, tenant à la main la lettre du roi David. Tentée peut-être par la proposition impure, elle regarde, sans les voir, ses pieds, la servante qui les essuie. Notre *jeune femme* du Musée des beaux-arts n'est pas songeuse, je dirais *pas encore* songeuse. Mais déjà curieuse. Et incertaine. Elle s'interroge plus qu'elle n'interroge. Elle n'apostrophe

pas le spectateur. Espère-t-elle une lettre ? Craint-elle une lettre ? Étrangement, elle paraît à la fois vieille et jeune. Usée mais rajeunie par la douceur des ombres. « Plus le sujet est jeune, plus les ombres sont légères », dira Delacroix, et Rembrandt a bien ici atténué les plans pour rendre le « quelque chose de tremblé, de vague, de brouillé » des *natures jeunes*. Le regard surtout vacille. Regard de curieuse, qui hésite à comprendre. Elle veut bien faire, mais se demande ce qu'on attend d'elle. *Qu'y a-t-il ?*

Rembrandt a laissé quatre-vingt-dix autoportraits. Ou beaucoup plus. Je regarde la *Descente de Croix* de 1633, ou mieux, *La lapidation de Saint-Étienne*, son premier tableau, de 1628, où l'on dit que le jeune peintre s'est représenté lui-même dans tel personnage secondaire – mais victime, bourreau, spectateurs, partout je trouve que revient le même type de jeune homme gras à gros nez avec de petits yeux qui demandent *de quoi s'agit-il ?* Mais cet homme-là ne peut pas répondre, il *pose*. « À vingt ans, écrit Genet, le gaillard passe son temps à se regarder dans la glace, longtemps, avec complaisance, en solitaire. Aucune inquiétude n'est visible dans cette simulée quête de soi. Pour arriver à l'inquiétude, à l'égarement qu'il dépassera », il lui faudra devenir *un autre*. Car faire son autoportrait, se peindre en Oriental à turbans et à tuniques richement brodées, c'est encore parler au *je*, ne voir partout que soi – poser la question.

Le type *autre* dans les têtes d'hommes chez Rembrandt, ce sera le Juif, retrait pensif, profondeur sombre, différence élue – altérité

sans mélancolie (qui prend tant d'importance que les générations futures croiront le voir partout dans l'œuvre). Rembrandt a trouvé l'antidote à son brillant tête-à-tête : figurer le type juif, interposer la Bible, la Loi, l'histoire lente, presque immobile, du Salut, ou simplement la gravité muette du grand âge, c'est peindre à la troisième personne. Les apôtres lisant ou écrivant, le philosophe sous l'escalier en spirale, les vieux et les vieilles à l'oeil voilé par une tache ou une taie, ce regard antique qui *ne brille* pas mais – Samson aveuglé, Jacob aveugle, Tobie soignant son père aveugle, Saül se voilant un oeil, *Civillis* borgne – qui est absorbé par une vision qui appartient moins de l'autre monde qu'à un monde autre, hors scène. Aristote devient *voyant* en contemplant Homère aveugle. Pour peindre ces êtres descendus en eux-mêmes, aux regards fixés sur une pensée, Rembrandt éteint les vivacités de sa palette, invente sa lumière de pénombre d'or. Plus de plages lisses de couleur pure, mais des vibrations, des vibrations de peinture qui mangent le dessin. Par la médiation du Livre, la peinture cesse de poser, de faire l'enfant. Le peintre réduit au maximum sa part de comédie, sa personnalité donne du fil à retordre à ses traits, dirait Malraux. Enfin l'artiste ne se reconnaît plus : dans son miroir, *je* est devenu *un autre*. Francis Bacon remarquera dans les derniers autoportraits que le contour du visage change chaque fois, que c'est un visage différent, quoiqu'il ait toujours *l'air* de Rembrandt. Le grand autoportrait d'Aix-en-Provence n'a plus d'orbites. L'oeil ne reflétant plus la lumière, le regard absorbe

l'expression : il a englouti la question *qu'est-ce?* L'œil répond avec sa tache.

Il n'y a pas beaucoup chez Rembrandt de portraits anonymes (ce sont surtout de vieilles gens). Mais on pourrait aussi bien dire qu'ils le sont tous. « Rembrandt, dit Malraux, fut le premier peintre dont les modèles aient parfois craint de voir leur portrait. » La ressemblance est d'occasion, Rembrandt avant tout fait un Rembrandt. Mais lui-même, ses autoportraits, craint-il de les voir?

Et la femme, est-ce un *autre*? Quand il peint – rarement – un nu, c'est aussi avec la sobriété de son type juif, ce *dépoli* non des traits, mais de la lumière. On ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de sensualité, mais il se joue encore un air grave dans cette partie charnelle. La peau ne luit pas, elle couve la clarté dans son épaisseur dépolie. On ne serait pas surpris que ce corps, équarri, serve bientôt à une autre *Leçon d'anatomie*. Genet trouve les femmes de Rembrandt bovines. Et peut-être en effet faut-il passer par le *Bœuf écorché* autant que par « les joies hagardes de la manche de *La Fiancée Juive* », pour sentir comme chez Rembrandt la chair d'une femme, même un simple visage, est une étrange *matière* pour le désir. À mesure que le peintre connaît une femme, il la reconnaît moins, comme sa propre tête, elle se matérialise en viande de lumière. Plus il l'aime et plus ce corps lui devient étrangement *autre*. La prendre ou la peindre, cela revient, pour lui être fidèle en peinture, à la tromper avec sa matière. De même qu'en tirant son propre portrait, fidèle à son air, le peintre se trahit pour une certaine lumière. La viande de lumière est ce qui reste d'un visage quand on a oublié sa figure.

Même Bethsabée nue a si bien les yeux ailleurs, avec sa lettre à la main, que nous en oublions sa nudité pour suivre son regard, et moins vers la vision d'une autre scène, où elle sera encore plus nue, que vers l'abîme sans visage où cette histoire l'engagerait... cette tentation royale... Puis cela s'embrouille, trop de fils dorés



Rembrandt Harmensz.,
Van Rijn (1606-1669)
Portrait d'une jeune femme,
(détail) vers 1665
Musée des beaux-arts de Montréal
Legs Mme R. MacK. Paterson

pendent dans le vide noir, et nous revenons à la chair présente et blafarde soudain rendue follement charnelle par le désir aveugle du roi... Proust ira jusqu'à écrire que « dans ce qu'on appelle la troisième manière de Rembrandt, il est visible que ce jour doré est devenu pour lui toute la réalité ». Heureuse, *Danaé* tend le bras, ouvre ses draps justement à ce *jour doré* en train de pénétrer chez elle. Toute la chambre remue de lumière: les coussins, les bronzes, le marbre, le montant du lit, tout prend la teinte du dieu dont l'entrée imminente, la proche

présence, comme Rembrandt, est pluie d'or. Est-ce le peintre, cette duègne qui soulève les rideaux du fond? Ce béret, ces bâtons qui ressemblent à des pinces... « Maintenant, ajoute Proust, au fond de chacune de ses toiles, il semble que son regard nous demande en quelque sorte *Est-ce cela?* » À l'instant d'être heureuse, *Danaé* répond *oui, ce sera cela!*

Si j'approche de la *jeune femme* du Musée des beaux-arts de Montréal à m'y frotter le nez (mais une vitre – poussiéreuse *au-dedans* – *sfumato* du pauvre – interdit le contact), la technique de Rembrandt consistant à combiner les couleurs épaisses et les légers vernissés devient sensible. Rembrandt commençait par modeler ses personnages en appliquant sur la toile, à coups d'amassette, une couche épaisse de pleine pâte; il utilisait ensuite une petite quantité de colorant diluée dans de l'huile pour en enduire la surface à coups légers et répétés jusqu'à obtenir les profondeurs et les variations de couleurs souhaitées. Sur le visage de notre *jeune femme*, les teintes en effet sont mêlées en profondeur sous le glacis. Pas un centimètre où la couleur soit unie. Un visage vivant, en somme, où les nuances de la peau varient avec la lumière, l'heure, l'émoi. Les teintes les plus claires, les plus fraîches sont produites par de minuscules hachures de couleurs juxtaposées, gaireuses, postillonnées – plus on examine la pâte de près, plus y fourmillent les « tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blancs réchauffés par un peu de jaune » que Baudelaire percevait dans la transparence d'une belle peau féminine. De loin, le tableau s'éloigne à la dérive, la pâte vive se dérobe, la jeune femme se fluidifie en cette lumière – oui, *c'est cela*. Notre *Portrait d'une jeune femme* n'est pas un portrait, c'est une métaphore. En somme, je dirais que c'est *Hendrickje* telle que Rembrandt se la rappelle avant de la connaître. Déroutant paradoxe – mais Proust ne dit-il pas encore que nos plus beaux souvenirs sont comme des airs de musique que nous nous rappellerions sans les avoir jamais entendus. □