

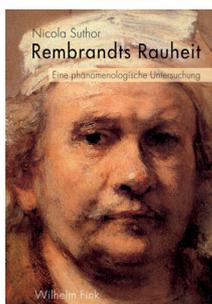
Nicola Suthor

*Rembrandts Rauheit. Eine phänomenologische Untersuchung*

Jürgen Müller

*Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*

Anne Chalard-Fillaudeau



Paderborn : Wilhelm Fink, 2014, 220 pages



Leiden : Brill, 2015, 330 pages

À l'irréductible pinceau de Rembrandt répond une littérature intarissable qui ne cesse d'interroger l'énigme du créateur hollandais et de ses œuvres – des œuvres si pénétrantes, si captivantes... et toujours si « présentes » près de 350 ans après sa mort. Les deux ouvrages ici recensés, dont on peut ainsi traduire les titres : *La rugosité de Rembrandt. Une étude phénoménologique* de Nicola Suthor et *L'Artiste socratique. Études relatives à « La Ronde de nuit » de Rembrandt* de Jürgen Müller, en témoignent

précisément et participent du questionnement philosophique et esthétique autour de cette « présence ». Présence ou force d'évidence d'un côté, présence ou appel en force de l'autre. Pour l'une, Nicola Suthor, cette sollicitation du spectateur se joue sur la palette des couleurs et la consistance des pigments qui sous-tendent la représentation et l'élucidation de notre monde intime. Pour l'autre, Jürgen Müller, la sollicitation du spectateur implique le décalage ironique qui agace et provoque. Mais tous deux ont en commun d'examiner cette rhétorique éloquente de la suggestion, voire de l'insinuation (rhétorique des couleurs et rhétorique de l'ironie) qui tranche sur les attendus artistiques de l'époque et s'affranchit du classicisme avec impertinence.

Ainsi, tous deux commencent par mettre en exergue l'iconoclasme décomplexé de l'artiste et chef d'atelier : Suthor le présente comme un franc-tireur qui fait fi des exigences du client et du moment artistique ; Müller comme un anticlassique qui puise dans le répertoire classique pour détourner, distordre, dévoyer. Tous deux s'appuient en l'espèce sur la littérature secondaire et sur ce que les spécialistes de Rembrandt ont pu mettre au jour en dépit de la rareté des documents contemporains.

Toutefois, Müller, en historien de l'art averti, va plus avant dans l'état des lieux de la recherche et consacre près de cinquante pages à la réception de Rembrandt qui l'a en grande partie revêtu d'oripeaux mythiques (l'artiste génial et méconnu, précurseur et sous-estimé) et largement héroïques (le porte-parole des petites gens, le républicain d'avant l'heure, le prophète de la couleur, le révolutionnaire du siècle d'Or, etc.). Il entend, de fait, opposer au pathos des interprétations dix-neuviémistes le scalpel de l'ironie anticlassique (il vise ici le pathos du romantisme, mais aussi celui du discours de réhabilitation). Ce premier chapitre est tout à fait exhaustif, étoffé par de nombreux exemples représentatifs qui chacun constituent une facette de la construction du mythe Rembrandt dont la résonance symbolique est différente d'une aire culturelle à l'autre : Pays-Bas, Allemagne, France. Il est donc très intéressant pour qui souhaite appréhender, du double point de vue de l'histoire des idées et de l'histoire culturelle, l'évolution de la figure de Rembrandt du XVII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce chapitre sert par ailleurs de tremplin à Jürgen Müller : ayant pointé la récupération nationale et surtout nationaliste de l'artiste hollandais (qui était de taille à « toiser » le Rubens de la Flandre) et de son œuvre la *Ronde de nuit*, il enchaîne sur une analyse iconographique de cette même œuvre au prisme de l'ironie, tout en appliquant le procédé à une sélection d'autres œuvres de Rembrandt. Cela lui permet de montrer, non seulement que l'ironie imprègne l'œuvre de l'artiste, mais qu'elle signale une connaissance approfondie des règles de l'art classique et du patrimoine artistique dès lors qu'il s'agit de calquer certains contenus et procédés artistiques pour les détourner et qu'il s'agit ainsi de jouer sur l'horizon d'attente du spectateur pour lui ouvrir des perspectives visuelles et intellectuelles inédites. Müller s'inscrit donc en faux contre le cliché de l'artiste inculte et rétif, s'abandonnant aux seuls caprices de son inspiration, et mène sa réfutation d'une main de maître (et, sans conteste, d'expert en études rembranesques) : non seulement il prend soin d'analyser l'ensemble et le détail, le principal et l'accessoire, le dessin et la couleur, le clair et l'obscur, et ce faisant révèle l'écart entre la première impression et l'interprétation de fond, mais il prend également soin de convoquer d'autres interprétations proposées par différents spécialistes au cours des siècles. Sur cette toile de fond qui favorise la mise en perspective, il met en évidence qu'il existe bien chez Rembrandt une rhétorique chrétienne, une poétique de l'image christique qui repose sur le jeu concerté du clair et de l'obscur et sur un décalage par rapport aux représentations convenues (les gestes entre les personnages, la façon dont ils se regardent, etc.) : ce qu'il appelle un « *Ars humilis* ». Puis il aborde l'ironie qui sape le rapport conventionnel aux sources antiques et italiennes et signe un refus de l'imitation. Là encore, la démonstration privilégie les mises en perspective multiples – par rapport à d'autres interprétations concurrentes ; par rapport aux mythes de l'artiste ; par rapport aux pairs, qu'ils soient des inspirateurs ou des repoussoirs (Gerrit van Honthorst, le Caravage, Raphael, Rubens, etc.) – et retrace ce faisant la manière dont Rembrandt élabore et appose-impose cette rhétorique de l'ironie au cours de sa carrière. Une rhétorique qui sollicite le spectateur, tenu de faire le départ entre ce que la lumière éclaire et semble dévoiler, et ce que l'ombre dissimule et révèle au regard scrutateur. L'œuvre recèle dès lors plusieurs strates interprétatives qui permettent d'instaurer subtilement le comique et la critique.

On retrouve chez Nicola Suthor une même ambition de projeter un nouvel éclairage sur l'œuvre rembranesque et de fournir une grille de lecture qui ne ravale pas Rembrandt à la seule originalité débridée. À la différence de Jürgen Müller, elle s'inscrit dans un cadre phénoménologique avec, entre autres références privilégiées, l'essai *Le langage indirect et les voix du silence* (1952) de Merleau-Ponty, et s'intéresse en particulier à la rhétorique des pigments en tant qu'elle subvertit les codes du langage classique. Elle entend montrer comment Rembrandt parvient, en dépit ou précisément grâce au moyen de la rugosité du matériau, de la forme et de la couleur à prendre en écharpe le spectateur, l'œuvre alliant *Rauheit*\* et sublime telle un Janus. Elle établit que ces éléments rugueux sont une forme d'horizon ou d'espace vide (vide de signification immédiate) qui instaure potentiellement l'évidence, qui permet à la perception de muter en processus de connaissance et qui offre au spectateur de discerner et d'appréhender le sens au-delà du visible. Le sens n'est pas délivré d'emblée, mais en voie d'élaboration dans les interstices, et surtout dans les blocs de pâte et de couleur. Autres modalités, le clair et l'obscur sont aussi disposés de façon intentionnelle afin de produire un effet de signification et peuvent être regardés comme les outils d'un véritable *logos* rembranesque. Nicola Suthor prend soin de fonder théoriquement sa démarche en convoquant Samuel van Hoogstraten, un contemporain de Rembrandt, qui légitime une telle approche en dressant une analogie entre le travail sur les mots et le travail sur les couleurs (premier chapitre). Faire ainsi parler les couleurs de Rembrandt, comme Suthor le tente, n'a donc rien d'aberrant ni d'anachronique. Ce serait même, pour elle, *a fortiori*, un impératif des études sur Rembrandt. Car, aussi troublant que cela puisse paraître, la matérialité participe de la symbolique langagière et le fait que l'on puisse par endroits voir la toile ou que Rembrandt ne se préoccupe pas toujours d'étaler ou de délayer ses blocs pâteux n'autorisent pas, en réalité, à parler d'inachèvement, mais ouvrent plutôt des espaces de signification où le brut et la toile nue, le vide et le plein, le rouge et le brun, le clair et l'obscur dénotent ou connotent selon ce que le spectateur peut ou veut y voir. La compacité du pigment ou la nudité de la toile déchire le voile de l'illusion pour projeter le spectateur au-delà du strict représentable. C'est un peu ce que nous dit Jürgen Müller à propos de l'ironie, ou ce qu'ont exprimé d'autres spécialistes tels Charles Blanc, Carl Neumann, Kurt Bauch, etc., mais le discours de Suthor a ceci de particulier qu'il mobilise les apports de la phénoménologie, à savoir les propositions de Husserl et de Merleau-Ponty, afin d'accréditer la thèse du matériau bavard et des « bavures » artistiques intentionnelles (« bavures » au double sens du terme, car de telles macules et de telles licences dans l'usage du matériau bafouaient les codes et conventions de l'époque). En cela, ce discours peut déconcerter un lecteur qui ne serait pas familier des théories phénoménologiques et de la langue philosophique. Le lexique privilégie ainsi des notions telle qu'*Evidenz*\* (par ailleurs chère aux représentants des sciences de la culture germaniques) ou *Potenz*\*. La notion de *Klar-Obskur*\* (le titre des deuxième et quatrième chapitres) supplée également le *Hell-Dunkel*\* (clair-obscur) habituel des historiens de l'art et par là fait glisser le propos dans le champ cognitif et herméneutique (*klar* dans le double sens d'une clarté sur la toile

et dans l'esprit). Nonobstant, la démonstration est convaincante et, sous cet angle, se rapproche de celle de Müller en tant qu'elle repose sur l'analyse détaillée d'une sélection d'œuvres que Suthor confronte à la tradition, à d'autres œuvres contemporaines traitant du même sujet, au jugement par les pairs et la postérité.

En définitive, ces deux ouvrages enrichissent non seulement les études sur Rembrandt et sur l'éloquence de ses œuvres (que l'on parle de *logos* ou de rhétorique), mais ce faisant prolongent aussi un certain nombre de réflexions actuelles sur les rapports entre texte et image<sup>1</sup>. Si l'art pictural présentera toujours quelque chose d'indépassable et de non-reproductible dans les catégories du langage (ce qui explique que l'on continue de s'interroger sur le mystère de l'œuvre rembranesque et, *a fortiori*, que peinture et littérature demeurent distinctes), il n'en reste pas moins possible de proposer des itinéraires de lecture qui éclairent les intentions de l'artiste, le con-texte, l'intertexte, le sous-texte, etc. À cet égard, Jürgen Müller a judicieusement titré son étude *L'Artiste socratique*, plaçant Rembrandt sous le chapeau de la distanciation philosophique et d'un penseur qui n'a justement pas écrit de texte, qui a formalisé son rapport au monde sous les espèces d'un discours de l'ironie et dont le message n'a cessé d'être traduit et reproduit à l'écrit. Qu'est-ce à dire, sinon que Rembrandt est l'artiste-créateur d'une rhétorique à la forme et à la sémantique complètement idiosyncrasiques, qui en appelle à l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature pour être ressaisie dans toute sa profondeur et cohérence, et qui fera sans doute couler encore beaucoup d'encre, sinon de couleurs...

<sup>1</sup> Entre autres travaux récents sur les relations texte-image, citons ceux de Jan Baetens, Mieke Bal, Anne-Marie Christin.