

EN L'HONNEUR DE GUILLAUME D'ORANGE, LACHEMENT ASSASSINE IL Y A 400 ANS (1584)

Rembrandt, bâtisseur de nations

par Karel Vereycken

PREMIERE PARTIE

«Ô excellence de l'œil par-dessus toutes les autres choses que Dieu a créées ! Quelles louanges pourraient exprimer ta noblesse ? Quels peuples, quelles langues pourront pleinement décrire comment tu opères vraiment ? Il est la fenêtre du corps humain, par laquelle l'âme contemple et jouit des beautés de l'univers, et supporte cette prison du corps, qui, sans lui, serait un tourment. Et par lui l'industrie humaine a trouvé le feu, grâce auquel l'œil retrouve ce que lui enlèvent d'abord les ténèbres.»

Léonard de Vinci
Traité de la peinture

L'Institut Schiller a décidé de faire de l'année 1985 le début d'une nouvelle renaissance culturelle. Cette renaissance passe indéniablement par une meilleure connaissance des grands maîtres fondateurs de notre civilisation. Nous avons choisi Rembrandt, car il est sans doute le plus connu des grands inconnus. Après le film *Rembrandt fecit 1669*, le rapport récent des experts néerlandais contestant l'authenticité de dizaines d'œuvres de Rembrandt n'est qu'un pas de plus dans le dénigrement ; après la calomnie, on passe au sabre, pour descendre dans la cave les «faux» tableaux, et avec eux, la contribution immortelle de Rembrandt.

Dès le début du siècle s'est développée une tendance croissante à l'auto-destruction des arts visuels. «Remercions» la Société théosophique de Mme Blavatsky, pour son rôle essentiel dans la planification de cette destruction. Parmi les adeptes de cette secte se trouvent des personnalités éminentes, telles que le «parrain de l'art moderne», Wassily Kandinsky, Pieter Mondrian, et leurs amis «abstraites» ou «figuratifs» comme Pablo Picasso, Paul Klee, Salvador Dali, Jean Cocteau et son ami Arno Breker, le sculpteur personnel d'Hitler, ainsi que le «boucher de la musique», Arnold Schönberg.

Pour la théosophie, l'art n'est point l'expression de la beauté humaine, mais un



Autoportrait de Rembrandt comme l'apôtre saint Paul (1661). La rédemption de saint Paul, métaphore de la perfectibilité du caractère de l'homme est une constante dans l'œuvre de Rembrandt.

acte d'initiation rituelle à un culte de «Vérité éternelle» et de réincarnation permanente. Au lieu d'être le médiateur d'une méthode de composition de métaphores légitimement organisées, «l'artiste» devient le médium par lequel l'irrationalité se concrétise au travers d'un «fleuve de conscience» (souvent obtenu par la consommation d'hallucinogènes. Au lieu de démontrer comment l'homme peut transformer sa pensée préconsciente en un instrument lui permettant d'élever consciemment la pensée de ses concitoyens, le but avoué de l'art «moderne» est d'agir en fonction de «ses besoins intérieurs».

Par ce biais, l'homme est réduit à un animal facilement manipulable qui agit et réagit

à certaines impulsions pré-programmables. Rien d'étonnant que les oligarchies, à l'Est comme à l'Ouest, aient encouragé un tel art, car il aide tous ceux qui veulent dominer le monde par la terreur et l'ignorance. Ce sont les mêmes intérêts qui créèrent après la Deuxième guerre mondiale ce qu'on appelle «l'âge de la télévision» ; Hollywood, les médias, la télévision et en particulier la BD, qui ont réduit la valeur «poétique» de l'image à un produit de consommation banal : «J'aime, ou je n'aime pas.» Les questions «pourquoi» et surtout «comment» sont rarement posées pour le langage visuel, si ce n'est du point de vue de l'application de la psychologie comportementaliste dans le domaine de la publicité.



Autoportrait de Rembrandt (1652)

Comme nous le démontrerons avec l'exemple de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), les arts ont toujours été conçus, par le courant humaniste, comme un effort conscient de construction de nations. On bâtit une nation, en unifiant la population autour de l'idée de la beauté universelle, en ridiculisant et en discréditant les petits intérêts et les ambitions mesquines et en concentrant l'esprit de l'homme sur sa capacité de penser à un niveau plus élevé afin, comme le dit Léonard de Vinci, de «rendre visible l'invisible».

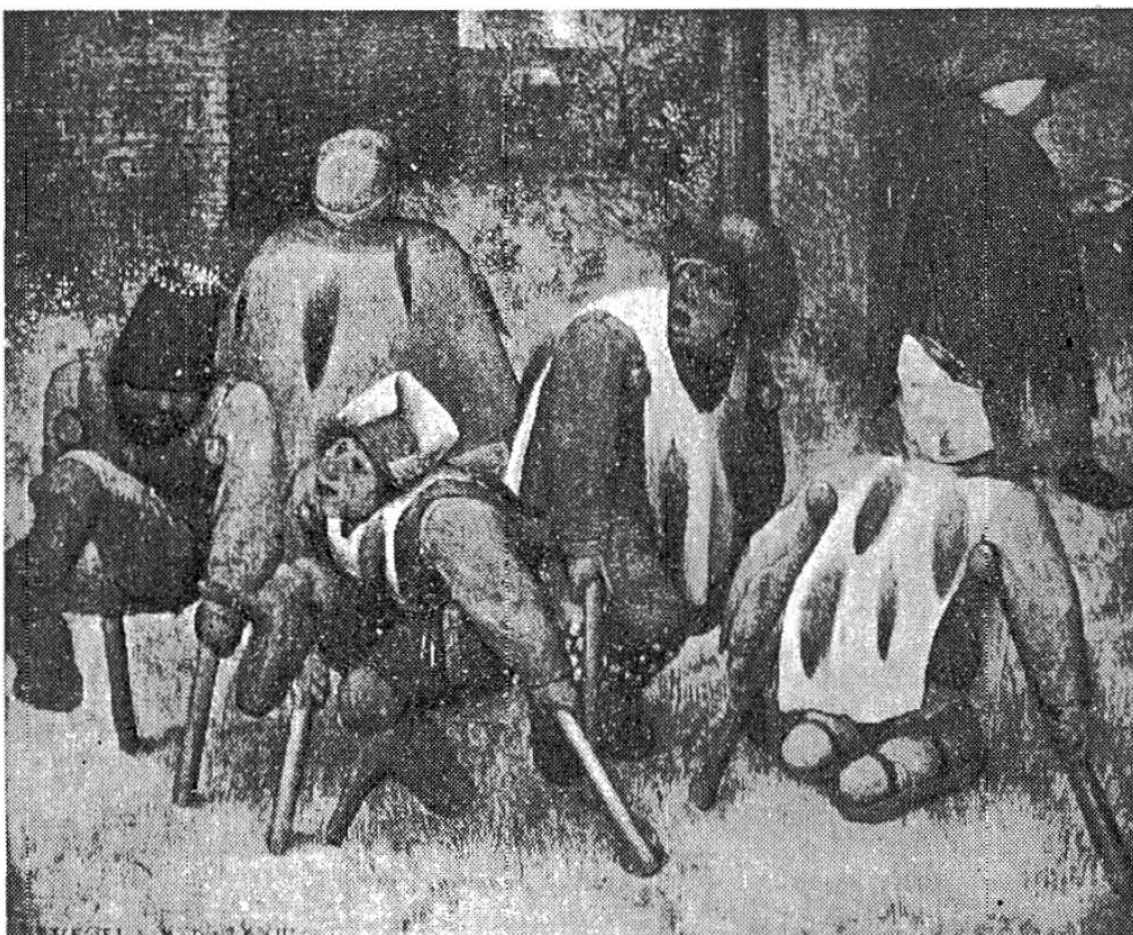
C'est cette émotion d'amour pour l'espèce humaine qui, le plus profondément, motive et guide l'artiste dans son travail.

De ce point de vue, il est clair qu'une culture qui adopte la doctrine masturbatoire de «l'Art pour l'Art», s'engage dans l'euthanasie active. L'œil est la fenêtre de l'âme, et le temps d'ouvrir les yeux est venu.

Pierre Bruegel l'Ancien et la révolte aux Pays-Bas

Avant d'étudier la méthode de Rembrandt, considérons les événements les plus cruciaux ayant mené à la création de la République des Pays-Bas, ce qui nous permettra de situer Rembrandt dans la prolongation de cette bataille. L'œuvre de Pierre Bruegel l'Ancien (1525-1569) nous fournit une compréhension extraordinaire de cette situation. Bien que formé par Pieter Coecke van Aelst, il fut surtout le fils spirituel de Jérôme Bosch (1450-1516). Entretenant des relations approfondies avec les cartographes les plus brillants de l'époque, Mercator et Ortelius, les pionniers de la projection géométrique d'une sphère sur une surface plane, Bruegel lui-même était employé dans la meilleure maison d'édition des gravures de Bosch, l'imprimerie «Aux quatre vents», de Jérôme Cock. Ce noyau d'imprimeurs et de graveurs abritait tout un réseau d'humanistes, qu'on retrouvera, en des périodes difficiles, à la tête des troupes de Guillaume d'Orange ; tel est le cas de Dirk Coornhert, le premier à traduire en néerlandais l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère et les œuvres de Boccace, qui devint un des lieutenants de Guillaume. Sur cette base, et grâce à d'autres indications, nous pouvons affirmer que Bruegel était en fait un «espion au service de la cause néerlandaise», qui fut comme nous allons le voir, une bataille internationale.

Au début des années 1550, le prince Guillaume d'Orange (1533-1564), un officier dans l'armée espagnole éduqué néanmoins par les réseaux d'Erasme — auxquels il doit la connaissance de Machiavel et de Jérôme Bosch dont il possédait le tableau *Le jardin des délices* — commençait à préparer une révolte des Pays-Bas, afin de renverser l'empire habsbourgeois en ruine, et créer



«Les Infirmes» de Bruegel (1568), est une satire du «compromis des nobles» conclu entre les seigneurs féodaux et la tyrannie des Habsbourgs. De g. à dr., l'aristocratie, les marchands, les militaires et le clergé.

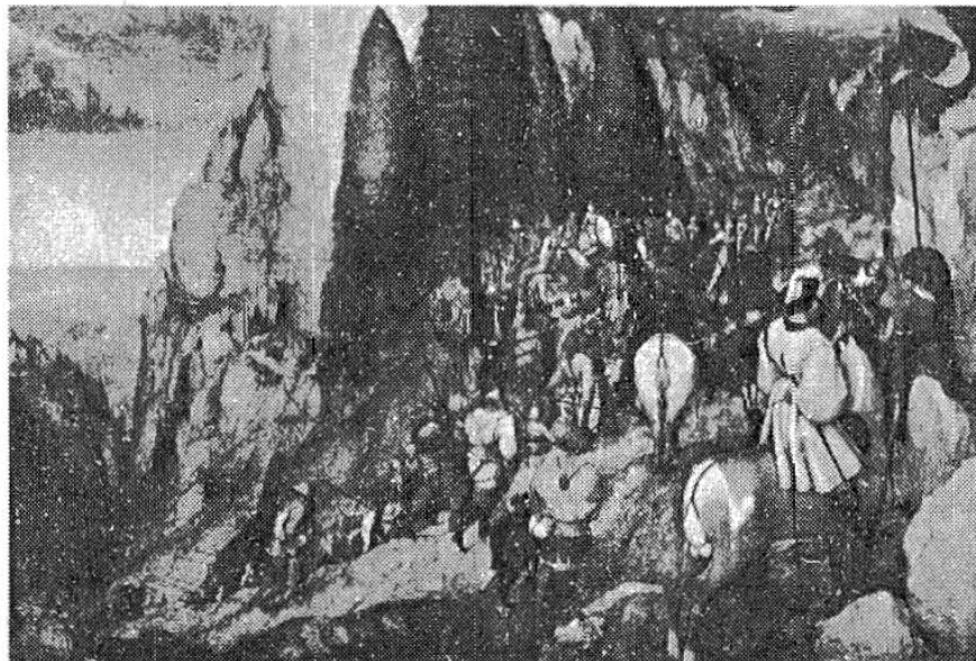
une République érasmiennne. Avant de se lancer dans une telle aventure, Guillaume s'efforçait d'obtenir de la part des Huguenots français (notamment l'amiral Gaspard de Coligny, dont il épousera la fille), et des Tudors d'Angleterre tout le soutien possible.

Mais donnons la parole aux œuvres de Bruegel. Les séries de gravures, *Les sept péchés capitaux*, et les *Sept Vertus* (1556-57), faisaient partie d'un intense effort d'éducation, centralisé par le réseau des publications de Guillaume, dont le quartier général se trouvait à Dillenburg (Nassau, Allemagne). Les gravures détaillées de navires de Bruegel (comme celles de Jacques Callot), ne sont en fait rien d'autre que des rapports de renseignements sur les capacités de l'ennemi espagnol.

La soumission des Pays-Bas fut organisée par Venise et les Habsbourgs, qui déclenchèrent diverses formes d'«intégrisme religieux», qui s'entre-déchirèrent. Alors que les Fugger, qui avaient auparavant financé la prise de pouvoir de Charles Quint, allaient donner un soutien logistique important à Luther, les Vénitiens étaient impliqués jusqu'au cou dans le déploiement du mercenaire Ignace de Loyola et de la contre-réforme jésuite. En 1566, la radicalisation des paysans ruinés en un violent mouvement iconoclaste, créa le prétexte nécessaire pour l'envoi sur place du duc d'Albe et pour la création du «Conseil des troubles» (*Bloedraad*). La faction républicaine, partisane de l'œcuménisme évangélique, allait être prise en tenaille dans cette espèce de guerre civile qui opposait le mouvement écolopacifiste de l'époque à l'horrible répression d'un état pourvu de «pouvoirs spéciaux».

Le tableau de Bruegel *Le combat de Carnaval et de Carême* (1557) est un avertissement, ridiculisant la folie des guerres de Religion. Carnaval (Luther) est assis sur un baril de bière avec un pot à beurre sur la tête, suivi d'une bande de bon-vivants, obsédés par la nourriture et les jeux. Carême (la contre-réforme) est une créature amaigrie tirée par des moines d'ordres religieux, à côté d'elle du pain sec et des harengs.

Un autre tableau caractéristique de la vision de Bruegel est *La Tour de Babel*



La «Joconde» de Léonard (à dr.) et «La Conversion de saint Paul» (à g.) de Bruegel (1567). Le «secret» des deux tableaux est l'utilisation de la perspective et donc des lignes d'horizon, car elles créent des changements de phase successives dans l'espace visuel.

(1563), sujet que Coornhert traitait aussi à la même époque. En représentant la Tour de Babel (le progrès technologique et matériel de la civilisation comme moyen d'atteindre Dieu) comme une réalité matérielle et visuelle en forme de spirale développante, il refusait les dogmes pessimistes introduits sans doute dans la Bible par les Babyloniens eux-mêmes, et qui correspondaient aux axiomes de pessimisme culturel des Calvinistes et des Jésuites.

La conversion de saint Paul (1560) n'est rien d'autre qu'une référence au changement de comportement mental de Charles Quint. Donc l'allusion à saint Paul, le citoyen romain converti au christianisme militant, est une très belle métaphore. Plus, qu'intéressant est l'utilisation de la perspective. Du côté gauche, on voit un paysage avec la mer, et la ligne d'horizon se trouve facilement vers la moitié du tableau. Du côté droit, la ligne d'horizon est tellement haute que l'on sort du tableau ! Des observateurs notent que «d'une manière ou d'une autre, l'œil du spectateur est amené à trouver lui-

même l'événement crucial de l'œuvre, Saint Paul tombant de son cheval, frappé par un rayon de lumière».

C'est la même ruse visuelle, une série de lignes d'horizons décalées les unes par rapport aux autres, qui nous explique comment le «sourire mystérieux» de *La Joconde* est si puissamment mis en avant. Le mystère n'est pas dans le sourire en tant que tel, mais dans les changements de phase successives de l'espace visuel, qui génèrent l'ambiguïté d'un infini «concret» de possibilités illimitées.

Un historien s'est demandé pourquoi Bruegel quitta Anvers pour s'installer à Bruxelles, le centre du pouvoir espagnol, et pourquoi il n'avait pas rejoint les Néerlandais de l'autre côté de l'Escaut. La réponse devient claire si nous regardons la gravure des portes d'Amsterdam, que Bruegel dut faire avant d'aller à Bruxelles. C'est vers Amsterdam, dans cette même période, que s'installait le centre de la conspiration humaniste.

Le double aspect de l'œuvre tardive confirme aussi cette analyse, car entre les com-

mandes «officielles» (mariage de paysans, les saisons, etc.) et sa véritable pensée, évidente dans quelques petits tableaux, la distance est énorme. Prenons par exemple *Les Infirmes* (1568), où chaque infirme (mental) représente une des quatre composantes de la société : la noblesse, le clergé, les militaires et les commerçants. La peinture fut faite au moment même où les comtes d'Egmont et de Hoorne s'étaient engagés dans le suicide «compromis des nobles», arrangement entre l'aristocratie des Pays Bas et l'Espagne par lequel la première accepta l'austérité, à condition de ne pas perdre ses privilèges de nobles. La référence devient encore plus nette quand nous découvrons les queues de renard accrochées à leurs vêtements, car tel était le symbole des «Gueux» et des mendiants, l'opposition clandestine. Pendant que les aristocrates se déguisaient effectivement en pauvres mendiants pour se présenter aux autorités espagnoles, Guillaume le Taciturne s'éloignait totalement de «ses amis» et durcissait sa résolution et sa détermination.

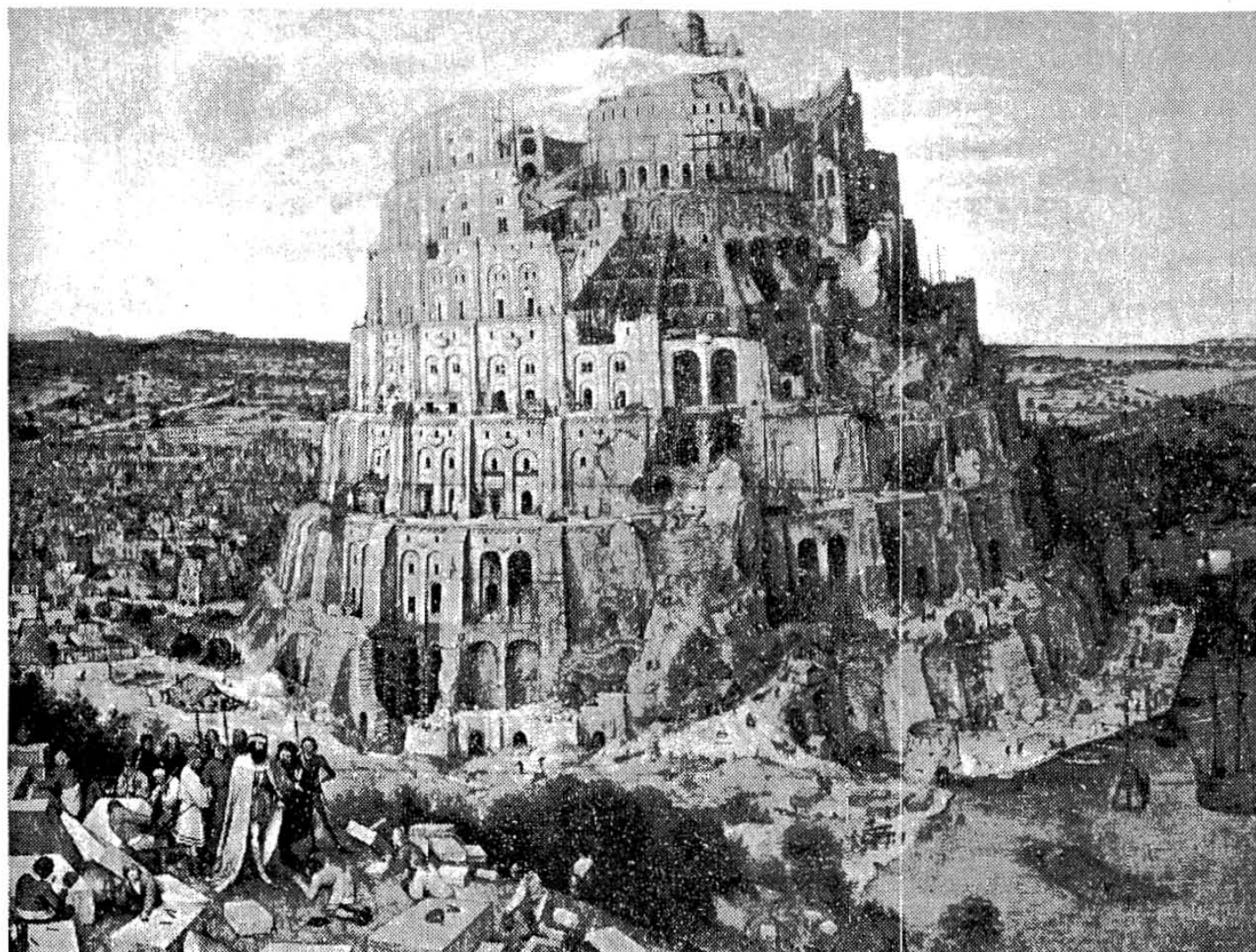
Quel autre tableau illustre mieux la bataille pour la vie de Guillaume, que celle appelée *Le Triomphe de la mort* ? La mort, à cheval, domine le monde entier, n'épargnant ni jeune ni vieux, ni riche ni pauvre, ni croyant ni athée. Dans un coin, à droite, trois personnes ont décidé de se battre contre la mort, qui vient interrompre une fête.

Un homme joue du luth pour sa fiancée hypnotisée. Derrière, la mort attend la fin de la chanson pour les mener en enfer. A l'époque, comme aujourd'hui, il est loin d'être évident que la civilisation survivra. Mais la seule manière d'être humain dans cette situation est de se lever et se battre. Sous ce tableau, on pourrait inscrire le célèbre slogan : «Mieux vaut mourir debout que vivre à genoux», que l'on voit sur diverses stèles en souvenir de la Résistance.

Voilà le message que Bruegel voulait communiquer à ses compatriotes, et c'est tout le contraire de la «glorification» de la vie «saine et paysanne» que voient dans les œuvres de Bruegel des historiens flamands romantiques ou fascistes.

Guillaume le Taciturne

Au moment où les pirates anglais et flamands commençaient à intercepter les cargaisons d'or espagnoles arrivant d'Amérique, la couronne espagnole surendettée vivait les derniers jours de son immense puissance. La crise politique éclatera quand Philippe II, succédant à Charles Quint en 1555, essaiera d'imposer un «traitement colonial» à une population qui venait d'accomplir une renaissance des plus réussies. Comme l'avait murmuré une fois Philippe II, il «préférerait être le souverain d'un désert (...) que de devoir gérer ce pays plein de villes commerçantes». Pour lui, les Flandres ne furent rien d'autre qu'une colo-



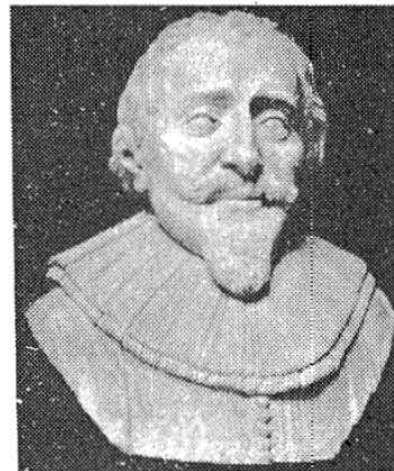
Dans la «Tour de Babel» (1563) de Bruegel, le progrès technologique et matériel comme moyen d'atteindre Dieu est représenté comme une réalité concrète, sous forme d'une spirale développante.



Guillaume d'Orange (1533-1584), «le père de sa patrie». Il infligea une défaite importante aux Habsbourg.



Jan van Oldenbarnevelt (1547-1619).



Grotius (1584-1645) est le fondateur du «droit des nations».

nie à piller afin de faire survivre le système financier mondial en faillite.

Guillaume d'Orange, qui avait pris part aux réunions du Conseil financier de Charles Quint, connaissait parfaitement l'état financier et économique. Dès qu'il apprit que l'Espagne entendait maintenir, voire renforcer la présence des troupes espagnoles dans son pays, il vit les massacres qui se préparaient et commença à organiser un réseau de renseignement politique couvrant l'ensemble du monde, et ceci avec la collaboration probable du jeune Giordano Bruno.

Puis, en mars 1572, Guillaume donna le feu vert aux «Gueux des mers», les corsaires protestants et calvinistes, pour envahir et occuper le Briel, et ils s'emparèrent rapidement des provinces de Hollande et Zélande. Ce fut le signal pour une révolte populaire généralisée, et chaque ville, l'une après l'autre, se déclara en faveur du pouvoir nouvellement établi. D'une manière machiavélique, Guillaume se convertit au Calvinisme, renforçant ainsi son autorité absolue sur les troupes.

En octobre 1572, Cathérine de Médicis, mère traîtresse de Charles IX de France, déclençait l'horrible massacre de la Saint-Barthélemy, éliminant bon nombre de Huguenots, dont Gaspard de Coligny, qui étaient sur le point de s'allier à Guillaume pour attaquer les Espagnols sur le front sud. Les moines de la Sorbonne, qui organisèrent le massacre, non seulement éliminèrent plus d'un dixième de la population parisienne, mais assassinèrent les alliés les plus puissants de Guillaume.

Ainsi fut favorisée la capitulation d'une partie des troupes françaises déjà engagées du côté des Néerlandais, et des villes comme Mons et Namur furent perdues à cause de la désertion des troupes, sur ordre explicite de Charles IX !

Leyde

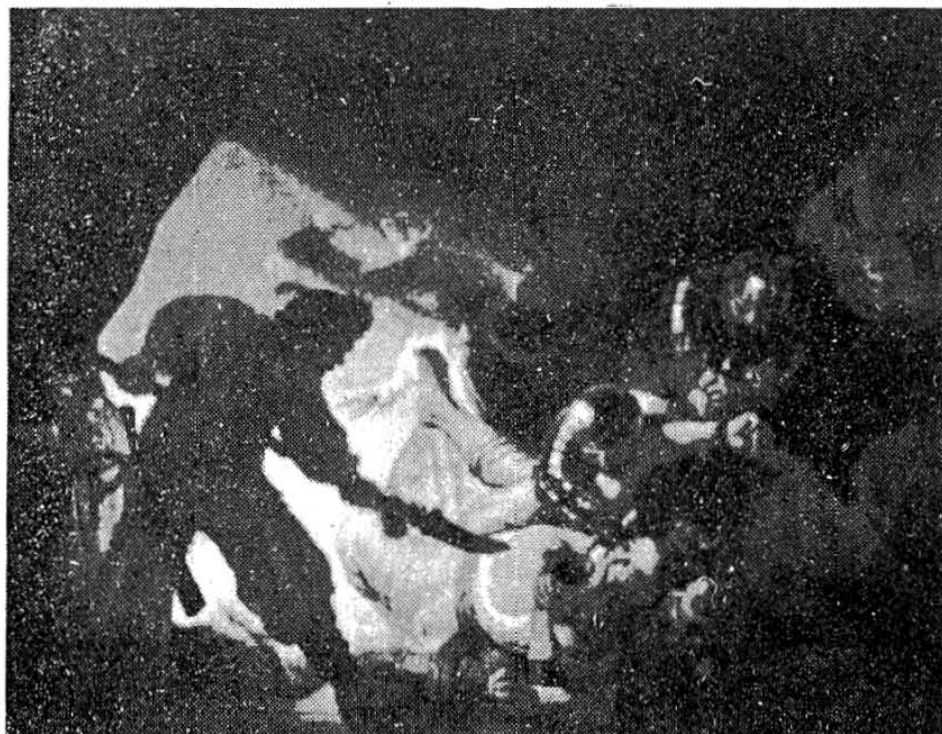
La bataille historiquement décisive eut lieu autour de la libération de la ville de Leyde (la ville natale de Rembrandt), d'une importance stratégique capitale pour laquelle on désirait s'assurer le contrôle d'Amsterdam. Cette bataille illustre très bien la politique militaire exemplaire de Guillaume, fondée sur l'introduction permanente de nouvelles technologies changeant la géométrie de la guerre.

Depuis octobre 1572, la ville de Leyde était assiégée par les Espagnols. Vu leur supériorité numérique, la stratégie de Guillaume se fondait sur deux piliers : d'abord, l'inondation des polders (cette région, comme les deux tiers des Pays-Bas, est en dessous du niveau de la mer) afin de neutraliser toute forme de déploiement de la cavalerie et de l'infanterie espagnoles. Deuxièmement, Guillaume avançait ses troupes la nuit, par voie d'eau et attaquerait les Espagnols par surprise. Pour ce faire, Guillaume ordonna la construction à marche forcée d'une centaine de petites chaloupes à fond très plat, capables d'avancer sur eaux peu profondes inondant les terres. Avec l'aide d'ingénieurs italiens et français, on réussit à Rotterdam l'impossible, non seulement en chargeant sur les bateaux l'artillerie lourde, mais en fixant des roues à aubes de moulins entre deux chaloupes pouvant être manipulées par les hommes à l'intérieur de chaque bateau et accroissant ainsi considérablement la vitesse des engins. Non, l'esprit de Léonard n'était pas encore enterré, et la ville de Leyde fut libérée après un an de siège. En libérant cette ville,

Guillaume y créa l'université de Leyde, comme symbole de la liberté. De cette université sortirent certains des esprits les plus avancés du siècle à venir, Hugo de Groot (Grotius), Christiaan Huygens, et Rembrandt lui-même, qui fréquenta les mêmes milieux.

Le massacre de la Saint-Barthélemy et le manque de soutien des Tudor d'Angleterre isolèrent Guillaume, le mettant dans une situation de vulnérabilité. Les campagnes de calomnies calvinistes contre lui aggravèrent cette situation, ainsi que des assassinats et des viols commis par certains contre la population civile (catholique). Ces actes furent sévèrement réprimés par Guillaume, qui n'hésita pas à faire exécuter des officiers complices de ces affaires. Après l'horrible «Furie espagnole», ou toute une garnison espagnole pilla la ville d'Anvers en 1576, la population commençait à désespérer et à perdre le moral pour entreprendre une bataille qui pouvait encore durer des années. Quand l'Espagne mit à prix la tête de Guillaume, il répondit dans son *Apologie* de 1580 :

«Ils me reprochent le grand crédit que j'aie



«L'aveuglement de Samson par les Philistins» (1636). Ce tableau de Rembrandt est une polémique magnifique contre le philistinisme des successeurs de Guillaume.

dans le peuple, tant s'en faut que j'en aie honte, que je suis bien marri que j'en aie encore davantage. (...) Si le peuple m'a choisi volontairement pour être assesseur de sa liberté, que peut-on dire autre chose, que diront les nations étrangères ? Que dira la postérité, sinon que le peuple a jugé qu'il y avait quelque chose en moi digne de faveur et d'amitié ? Et en eus quelque chose digne d'une extrême haine ? Je leur confesse donc que je suis et serai toute ma vie populaire, c'est-à-dire que je poursuivrai, je maintiendrai, je défendrai votre liberté et vos privilèges, voyez comment lorsqu'ils me pensent blâmer ils me louent. (...) Ils mesurent la cervelle de tout le monde à l'aune de leur entendement. (...) Car celui qu'ils jugent indigne de vivre pour servir au bien de la chose publique (car qu'est-ce autre chose le bien public que le bien du peuple ?), ils le rendront par leur folie d'autant plus honoré, que le peuple estimera davantage celui qui le maintient, que celui qui le veut opprimer.»

Guillaume survécut à un premier attentat en 1582 à Anvers, cette ville que les Jésuites voulaient prendre à tout prix, quand un agent dominicain lui tira une balle à travers les deux joues. La population fut outragée quand elle apprit la nouvelle. Guillaume, qui n'avait point perdu conscience après l'attentat, ordonna un déploiement d'urgence sur les remparts de la ville, soupçonnant une attaque surprise sur la ville !

Les assassins professionnels d'Alexandre Farnèse réussirent finalement à tuer Guillaume à Delft en 1584 ; mais le processus mis en route par Guillaume était trop puissant pour être arrêté.

L'âge d'or

Suivant le conseil d'un homme de confiance de Guillaume, le grand pensionnaire Jan van Oldenbarnevelt, le nouveau stathouder le prince Maurice de Nassau (1567-1625), fils de Guillaume, signa une trêve de douze ans (1609-1621) avec l'Espagne, suffisamment longue pour créer un «âge d'or» au Pays-Bas. En 1602, Oldenbarnevelt créa la Compagnie des Indes Orientales, la première société en Europe fonctionnant avec des actions privées et commença à établir un commerce florissant, fondant des colonies en Amérique du Nord (Nieuw Amsterdam, qui deviendra New York), au Brésil, en Inde, en Indonésie, en Afrique du Sud, au Japon, etc.

On doit garder à l'esprit que l'un des buts principaux des humanistes républicains fut précisément le développement de ce «nouveau monde» (comme la conquête de l'espace aujourd'hui). Ce fut la politique de Dudley de l'Angleterre des Tudors, décrite dans l'*Utopie* de Thomas More, et la politique du parti du Commonwealth de John Milton, dont Oliver Cromwell fut l'agent.

La vision qu'inspira Oldenbarnevelt peut être illustrée par les écrits de son diplomate Grotius (1583-1645), reconnu aujourd'hui comme le fondateur du droit international ou du «droit des nations». Dans le document le plus convainquant, *De jure belli ac pacis* (1625), Grotius lance une attaque sans pitié contre la politique esclavagiste et ses justifications théologiques, devenue pratique courante des grandes compagnies de l'époque. Plus tôt, dans *De mare liberum*, il défendait le droit de chaque république à établir des colonisations, et au libre accès à la mer, droit que les Espagnols niaient, en affirmant que la mer est une possession territoriale comme les autres.

Les points de rupture entre Néerlandais et Anglais apparurent quand Grotius et Johannes Uytenbogaert (qui deviendra plus tard un ami intime de Rembrandt), en mission diplomatique à Londres, ne réussirent point à rallier les Anglais au point de vue d'Oldenbarnevelt.

Quand il fut clair que les Néerlandais allaient bâtir leur pays de toute façon, car ce pays était devenu le point de ralliement de toutes les forces humanistes du monde, les Vénitiens lancèrent un scénario de déstabilisation intense.

A l'Université de Leyde, un grand débat théologique opposa les «Gommaristes», partisans d'un calvinisme intégriste pour qui

le destin de l'âme est prédéterminé (immuablement bon ou mauvais), et de l'autre côté, les «Arminiens», ou la faction humaniste d'Oldenbarneveldt, pour qui le salut de l'âme est déterminé par l'action du libre arbitre de chaque individu (thèse d'Erasme), permettant ainsi un processus de perfectionnement.

Ce scénario fut établi en fonction d'un profil psychologique très fin du prince Maurice qui, en tant que militaire un peu borné, était susceptible d'être tenté par le pouvoir absolutiste implicite dans cette forme de calvinisme qui écarte la prise en considération d'une citoyenneté agissant selon son libre arbitre.

Ajoutez à ce débat la rumeur qu'on faisait courir selon laquelle Oldenbarneveldt et les Bataves (colonistes) préparaient un coup d'Etat contre le stathouder Maurice, et l'environnement est créé dans lequel Oldenbarneveldt fut décapité en 1619.

Déjà en 1610, Henri IV avait été assassiné par l'agent jésuite Ravaillac, à cause de la protection qu'il offrit aux Huguenots avec l'Edit de Nantes de 1598, et sa volonté d'alliance militaire avec les Pays-Bas d'Oldenbarneveldt.

A la mort de ce dernier, Grotius fut enfermé à perpétuité mais s'enfuit, comme Lafayette, grâce à sa femme qui le sortit de prison dans une caisse censée contenir des livres qu'elle était autorisée à lui amener. Il se réfugia en France, où il devint l'ambassadeur de l'allié d'Oldenbarneveldt, Gustave Adolphe, et de sa fille, Christine de Suède.

Uytendogaert prendra le même chemin, et recevra une pension de Louis XIII. Plus tard, Colbert fera appel à Christiaan Huygens pour qu'il travaille avec Leibniz à créer l'Académie des sciences en France, échappant aux affrontements religieux qui ravageaient encore les Pays-Bas.

Ce n'est qu'après la mort de Maurice et la venue au stathoudérat, en 1625, de Frédéric-Henri (fils du mariage de Guillaume d'Orange avec Louise de Coligny) en 1625, que le groupe d'humanistes autour d'Uytendogaert retourna au pays.

Mais le mal était fait. Les usuriers vénitiens aidés d'autres institutions importantes prirent le contrôle des Compagnies des Indes Orientales et Occidentales, ce qui vaudra à Amsterdam la réputation répugnante qu'elle mérite encore aujourd'hui.

La bataille de Rembrandt contre l'inquisition calviniste

Il est clair que Rembrandt, né en 1606, était bien trop jeune pour participer aux batailles de 1618-19, mais sa relation avec Grotius qui écrivit par exemple le texte accompagnant un portrait gravé d'Uytendogaert, a dû lui permettre d'apprécier la grandeur d'un Guillaume le Taciturne et d'un Oldenbarneveldt, et de la comparer avec la petitesse et les limites de Maurice et de Frédéric-Henri.

Ce dernier, apparemment moins fanatique et sanglant que le premier, mènera néanmoins les Pays-Bas au bord de l'effondrement, avec des projets tels que le mariage de son fils Guillaume II avec la fille de Charles II d'Angleterre, Henriette Marie Stuart, ou le fantasme militaire de vouloir reconquérir «l'ensemble» des 17 provinces.

La question clef entre 1640 et 1660, c'est-à-dire pendant la maturité de Rembrandt, était la bataille d'Oliver Cromwell pour fonder une république en Angleterre. Nous savons que les amis de Rembrandt, Grotius et Uytendogaert ont prêté main forte à cette révolution. Considérons à cet égard les deux dessins de la ville de Londres que nous a laissés Rembrandt, faits en 1640, exactement l'année où Cromwell et son alliance «d'indépendants» se sont imposés en établissant le parlement !

Entre la mort du prince Maurice en 1625 et la révolution de Cromwell en 1649, il restait encore au Pays-Bas l'ombre d'une politique républicaine. Grotius et Uytendogaert, qui furent pasteur du prince et tuteur de



«L'homme au casque d'or» de Rembrandt (1642) représente la tragédie que vivaient alors les Pays-Bas. Le reflet brillant du casque et le visage réfléchi en-dessous rappellent en nous l'image de l'âme d'or de Platon.

Frédéric-Henri, gardaient une certaine influence sur les affaires de l'Etat. Frédéric-Henri chargea par exemple son secrétaire Constantijn Huygens (père de Christiaan), de faire le tour du pays et d'amener les meilleurs savants et artistes sous la protection du stathouder. C'est ainsi qu'en 1626, Huygens visita le jeune Rembrandt à Leyde, où il travaillait avec Jan Lievens, dans une entreprise spécialisée dans la fabrication et la vente de gravures. L'arrivée en 1631 de Huygens à Amsterdam semble lui avoir permis d'entrer en contact avec Uytendogaert. En outre, il passa à Rembrandt de nombreuses commandes du stathouder. Ce qui n'empêcha pas ce dernier de lancer une violente polémique contre la mentalité de la nouvelle cour qui entourait Huygens et Henri qui rêvaient de bâtir aux Pays-Bas, une académie «à la française».

Regardons *L'Aveuglement de Samson par les Philistins*. En plus de six grands tableaux pour un calvaire que le stathouder lui com-

manda, Rembrandt offrit ce tableau géant (236 x 302 cm) en cadeau à Huygens ! Avant cette œuvre déjà, Rembrandt avait utilisé l'image de Samson, dans un auto-portrait où son pouvoir lui était ôté (c'est de sa chevelure que Samson tient sa force) par Dalila (Saskia, sa première femme, que les ultra-calvinistes, par le biais de sa famille, manipulèrent contre lui). La scène illustre magnifiquement comment le philistinisme de Frédéric-Henri et de Huygens détruisit la grandeur des Pays-Bas.

La fameuse *Ronde de Nuit* de 1642 (en fait, la *Compagnie du capitaine Banning Cocq*) est une attaque encore plus frappante contre la stupidité politique et militaire du stathouder. Les *kolveniers* (arquebusiers), supposés être le corps d'élite de l'armée néerlandaise, se retrouvent devant un décor facilement identifiable avec le décor de la salle de théâtre de la ville d'Amsterdam, et ils ressemblent effectivement à un groupe de clowns, se déployant de manière totalement

désordonnée. La composition préliminaire du tableau fut déjà conçue quelques années auparavant dans la gravure *Le triomphe de Mordechai*, où le roi perse Haman est obligé de guider son ennemi mortel qui vient de le battre, à travers la ville, ordonnant à la population de s'agenouiller devant lui. Le capitaine Banning Cocq, le carriériste typique qui n'a jamais vu une véritable guerre, jette avec sa main une ombre inquiétante sur les parties essentielles de son lieutenant. A sa gauche une petite fille se balade avec un coq déplumé, accroché à sa ceinture. A droite, nous voyons un soldat regardant son fusil, comme si c'était la première fois qu'il avait un objet aussi bizarre entre les mains, et la troupe de cirque est accompagnée de plusieurs gnomes burlesques, cachés dans l'ombre. Dans le fond, regardant au-dessus de leurs épaules, nous découvrons l'œil inquiet d'un personnage ressemblant à Rembrandt en personne.

Comme quelqu'un le disait à juste titre : «Cette peinture est un drame non-écrit de Shakespeare». Le drame continue quand le guide vous explique avec un grand sourire que ce tableau «représente la gloire de la Hollande». L'esprit de Rembrandt la représente, oui, pas le tableau.

Ce n'est pas un hasard si la même année, en 1642, il a réalisé le tableau de *L'homme au casque d'or*. Aucune autre peinture ne représente d'une façon aussi puissante la tragédie de cette époque où les Pays-Bas s'endormirent et se compromirent avec les ennemis de Cromwell. Comme dans le portrait d'Alexandre le Grand, le reflet brillant du grand casque, avec le visage réfléchi en dessous, rappelle en nous l'image de l'âme d'or, image utilisée par Platon pour décrire l'individu totalement décidé à se battre jusqu'au bout pour le bien-être de l'espèce humaine. L'inventaire de Rembrandt de 1656 (quand les calvinistes réussirent à le mettre en faillite) signale l'existence d'un masque mortuaire du prince Maurice. Une étude morphologique des visages de Guillaume d'Orange, de Maurice et de *L'homme au casque d'or* indique leur relation intime. Que Rembrandt ait utilisé le masque à ce propos, est très probable, car un bon portraitiste est capable de lire la bataille d'un esprit dans les plis du visage, dans les traits de la bouche, dans la prééminence du menton ou dans le miroir des yeux.

La seconde partie paraîtra dans le prochain numéro.

La fameuse «Ronde de Nuit» (1642) de Rembrandt est en fait une attaque sans pitié contre l'incompétence et la stupidité des dirigeants d'alors.



EN L'HONNEUR DE GUILLAUME D'ORANGE, LACHEMENT ASSASSINE IL Y A 400 ANS (1584)

Rembrandt, bâtisseur de nations

DEUXIEME PARTIE

PAR KAREL VEREYKEN

Dans la première partie de cet article (Voir «Nouvelle Solidarité» du 10 juin), l'auteur a expliqué la tradition néerlandaise dont le grand maître Rembrandt fut l'héritier. En effet, pour le courant humaniste l'art est inséparable de la construction de nations, et donc de l'éducation des citoyens par la représentation de la beauté morale.

Et l'établissement d'une république érasmiennne fut le but des réseaux organisés, dès le début des années 1550, autour de Guillaume d'Orange (dit Le Taciturne), qui préparèrent une révolte aux Pays Bas contre la dictature espagnole des Habsbourg. Les Pays Bas devinrent alors un bastion anti-oligarchique de la liberté.

Ben Israël

Au moment où Rembrandt devint adulte, les Provinces-Unies étaient ce «berceau de la liberté» que les Etats-Unis deviendraient à leur tour après la Déclaration d'Indépendance. Des catholiques, des protestants, des juifs, des humanistes de tout les pays — des Flandres, d'Allemagne, d'Angleterre, de France (surtout après la révocation de l'Edit de Nantes, en 1685) se retrouvaient dans cette république bouillonnante. Dès 1600, une communauté juive commençait à s'implanter à Amsterdam. Ils avaient des droits et des obligations spécifiques, mais Amsterdam fut une des rares villes où jamais n'exista l'esprit de ghetto. Rembrandt intégra beaucoup de ses amis juifs dans la conspiration humaniste internationale. En 1636, nous trouvons le premier portrait de Menessah Ben Israël, un des fondateurs de la communauté et tête pensante de l'école talmudiste. Non seulement il fonda la première imprimerie hébraïque et développa considérablement la typographie, mais ce fut lui qui alla négocier avec Cromwell la libre entrée des Juifs en Angleterre réadmis pour la première fois depuis 1290 ! Rembrandt était-il son compagnon de route pour ce voyage ? Quoiqu'il en fût, cette décision anglaise créa quelque panique au conseil de la ville d'Amsterdam qui craignait un exode massif des riches commerçants juifs.

Baruch Spinoza, qui deviendra le conseiller de Jan de Witt, fut l'élève de Ben Israël, mais fut expulsé de la communauté à la mort de celui-ci. A part de nombreuses illustrations et gravures de Rembrandt pour l'imprimerie de Ben Israël, c'est l'utilisation de l'image d'un jeune juif pour représenter le Christ qui fut probablement un des actes les plus osés, allant totalement à l'encontre des sectaires calvinistes et protestants.

Rien d'étonnant donc, de retrouver la gravure d'un vieux sage pour représenter le grand Philon d'Alexandrie, fondateur de la tradition talmudiste (et collaborateur de saint Pierre dans sa lutte contre l'empire Romain).

La poésie aux Pays-Bas

Jamais le monde n'a connu un peintre aussi influencé par la poésie que Rem-



«Rembrandt tenant un sabre» (1634).

brandt. Non pas en tant qu'illustrateur de poèmes, mais comme participant au débat de métaphores. Joost van der Vondel, malgré toutes ses carences, est un des fondateurs du hollandais moderne. Déjà, le poème sur la mort d'Oldenbarneveldt nous donne une idée de son pouvoir :

Gesprek op het graf van Wijlen den heere
Joan van Oldenbarneveldt

Vreemdeling, Kerkgalm
Vr. Wie luystren om de vraegh eens Vreemdelings te hooren ?
K. Ooren
Vr. Wie stopt 's Lants Voorspraec hier den mont met desen steen ?
K. Een
Vr. Mauritius? Wat kon den lantvooght dus verstooren?
K. Tooren

Vr. Zoo heeft hy om verraedt hem 't leven afgesneen?

K. Neen

Vr. Was 't om de Vryheydt dan met kracht op 't hert te treden?

K. Reden.

Vr. Wat mist al 't Vaderlandt by 't korten van dien draet?

K. Raet

Vr. En brack men meer dan 't Recht der vryge correx vrygevochte Steden?

K. Eden

Vr. Wat baert dit, nu elck voelt hoe vell corr: veel sijn doot ons schaeft?

K. Haet

Vr. Wat moet men doen die met den Dwinghlant 'tsamenzweeren?

K. Weeren.

Vr. Zou dan hun hooghmoedt haast verwelken, als het gras?

K. Ras.

Vr. Wat zal men Barneveldt die 't juck socht af te keeren?

K. Eeren

Vr. Wat wordt de Dwinghelant, die 't Recht te magtig was?

K. As.

Joost van der Vondel (1625?)

Dialogue sur la tombe de feu Monseigneur
Joan van Oldenbarnevelt

Etranger, résonance de l'église

E. Qui écoutera la question qu'un étranger peut bien poser ?

R. Oreilles

E. Qui pose une pierre (de tombeau) sur la voix de la patrie ?

R. Un

E. Mauritius ? Qu'aurait pu déranger le seigneur du pays?

R. Rage

E. Fût-ce pour trahison qu'on lui a ôté la vie ?



Ces images, «La décapitation de Jan van Oldenbarneveldt en 1619» nous montrent plusieurs grands dirigeants de la lutte pour établir une république dans les Flandres, lutte dont Rembrandt représente le continuateur. En haut à g. Oldenbarneveldt. En bas à g., Grotius, son diplomate et fondateur du droit des nations. En haut à dr., Johannes Uytenbogaert fut envoyé en mission diplomatique auprès des Anglais par Oldenbarneveldt. Il deviendra plus tard un ami intime de Rembrandt.

R. Non
 E. Fût-ce donc pour marcher avec force sur le cœur de la liberté ?
 R. Raison
 E. Que manque à toute la patrie, par le raccourcissement du fil de sa vie ?
 R. Conseil
 E. Et que cassa-t-on plus que le droit des vil-les libérés ?
 R. Eden
 E. Qu'est-ce que cela enfante quand chacun ressent comment sa mort nous nuit ?
 R. Haine
 E. Que doit-on faire avec ceux qui conspi- rent avec le tyran ?
 R. Ecarter
 E. Leur hypocrisie se fanerait-elle comme l'herbe ?
 R. Rapidement
 E. Que fait-on de Barneveldt qui voulait déposer le joug ?
 R. Honorer
 E. Que devient le tyran qui se pensait plus fort que le droit ?
 R. Cendres.

En utilisant le son des cloches de la mort, c'est chaque fois l'écho des cloches qui change le sens du poème et donne les réponses à la pensée, attaquant violemment les erreurs de Maurice.

Après avoir quitté différentes «Académies Françaises», comme le «Muiderskring» et la chambre des Rhétoriciens (*Rederijerskamer*), Vondel, et un groupe de collaborateurs (Coster, Bredero) établissent en 1617 une *Duytsche Academie*, une institution qui ne voulait pas limiter son action à la mise en scène de drames et la lecture de poèmes, mais qui était une véritable école où l'on enseignait les mathématiques, l'histoire, et la philosophie grecque et hébraïque en néerlandais. L'inquisition calviniste imposera la fermeture de cette Academie après quelques années, car elle n'en apprécie point les pièces polémiques mises en scène par le groupe (Rembrandt fera plusieurs croquis d'acteurs qui jouaient dans la pièce de Vondel, *Gijsbrecht van Amstel*). Ce fut dans ce processus que Vondel (qui fut aussi le traducteur exclusif de Grotius au Pays-Bas) conçut quelques améliorations essentielles du néerlandais, comme il le formulera dans son *Aenleidinghe der Nederduytsche Dichtkunst* de 1651 :

«Want out Amsterdams is te mal, enplat Antwerps te walgelijck, en niet onderscheidelijck genoegh. Hierom moeten wij deze tongen matigen, en mengen, en met kennis besnoeien, ook al niet te Latijnachtigh, noch te naew gezet en nieuwelijck Duytsch spreken, maer zulcks dat de tong haer eigenschap niet verlieze, een evel, waer van de hervormers onw corr spraake niet geheel vrij zijn. Men vermijdt, gelijk een pest, de woorden, tegens den aert onzer tale, te verstellen; een kwaad daer doorluchtigen



Derrière le croquis ci-contre du pasteur Cornelis Ansló, on a trouvé un petit poème de Vondel, conseillant à Rembrandt d'écouter la voix du pasteur. En effet, dans le tableau définitif, ci-dessous, Cornelis Ansló commente la Bible à une femme.



Italianen, Spanjaarden en Franschen oock van ziek zijn.»

Soit, en français :

«Car le vieux dialecte d'Amsterdam est trop fou, et celui d'Anvers trop dégoûtant et trop difficile à distinguer. Pour cela, nous

devons tempérer nos langues, et choisir savamment, sans trop latiniser, et ne parler ni trop précieux, ni trop renouveler le néerlandais, de telle façon que la langue ne perde pas sa propriété, un défaut dont les réformateurs de notre langue ne sont pas entièrement libres. On évitera comme la peste, la traduction de mot contraire à la nature de notre langue, un malheur dont souffrent également des Italiens, Espagnols et Français très honorés.»

Même si l'ensemble des drames vondéliens sont gravement handicapés par l'usage de l'alexandrin à douze pieds, c'est par les poèmes polémiques occasionnels (hekeldichten) qu'il amène la langue vers des hauteurs jamais atteintes auparavant. Nous savons, grâce au portrait du pasteur Cornelis Ansló de 1641, que Rembrandt et Vondel se sont rencontrés. Sur le dos d'un croquis préparatoire à ce tableau, nous trouvons le poème suivant de Vondel dans l'écriture de l'époque :

*Ay Rembrandt, maal Cornelis stem
 Het zichtbre deel is 't minst van hem
 't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren
 Wie Ansló zien wilt, moet hem hooren.*

*O Rembrandt, peins la voix de Cornelis,
 La partie visible est la partie moindré
 L'invisible est connu par l'ouïe seule
 Celui qui veut voir Ansló doit l'entendre.*

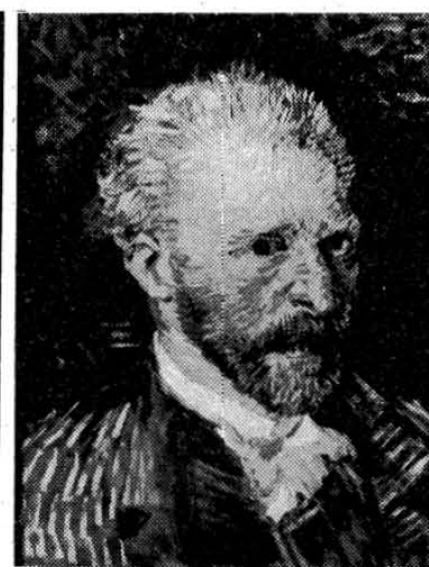
Ce poème, souvent considéré comme une attaque contre l'incapacité du peintre, n'est rien d'autre qu'un conseil d'ami, et si nous regardons la peinture dans sa forme finale, nous constatons que Ansló commente la Bible à une femme assise à son côté qui écoute attentivement son enseignement.

Le drame de Vondel *Lucifer* est une reconceptualisation de *La chute des anges rebelles* de Bruegel. Dans la pièce, Lucifer est une référence au prince Maurice identifié comme le stathouder, homme d'un potentiel fantastique qui se révolte contre Dieu, par jalousie de sa création — l'humanité. Les anges, à formation militaire triangulaire, l'image de la Trinité, amèneront Lucifer vers sa défaite en exposant sa trahison.

Adam exul de Grotius et traduit par Vondel comme *Adam in ballingschap*, inspirera John Milton pour son *Paradis Perdu*, que selon toute probabilité Grotius rencontra pendant son séjour à Paris.

La méthode

Mais qu'est-ce qui distingue vraiment l'œuvre de Rembrandt de tout ce qui le précède ? «La texture pâteuse», diront certains. Pas très nouveau depuis les grottes de Lascaux... «Le clair obscur», diront d'autres. Qu'est-ce donc que cette bête-là ? C'est trop obscur pour être clair, car on se satisfait d'une étiquette, pour ne pas enquêter sur ce qui se passe réellement.



Ces trois auto-portraits (de g. à dr.) montrent, de manière claire, les trois niveaux de conscience tels que les définit Platon. L'âme d'or (l'adulte) est représenté par Rembrandt (l'autoportrait de la National Gallery à Washington). L'âme d'argent (adolescent) est représenté par l'autoportrait d'Antonello da Messina, et l'âme de bronze (l'enfant gouverné par ses impressions premières) par Van Gogh. En ce sens, l'âme de la «Femme au chapeau» de Picasso se passe de commentaires. Notez bien dans tous les tableaux l'utilisation de la lumière, et en particulier les différentes sources chez Rembrandt.

Considérons trois niveaux d'expression picturale, qui correspondent assez bien avec les trois niveaux de conscience, définis par Platon comme l'âme de bronze (l'enfant), l'âme d'argent (l'adolescent), et l'âme d'or (l'adulte). Que nous illustrons avec trois auto-portraits, le premier de Van Gogh, le deuxième d'Antonella de Messina, et le troisième de Rembrandt.

Au premier niveau, l'homme est totalement esclave de ses impressions immédiates. Il voit rouge, il peint rouge, suivant l'humeur du jour. C'est l'état de l'enfant incapable de concevoir la perspective, car rien n'impose la priorité de ce qui est tout près sur ce qui est éloigné. Les couleurs se limitent à des masses indifférenciées, les formes ne sont que des contours. Cette incapacité de la perception infantile revêt un caractère psycho-pathologique quand elle est auto-induite par des adultes, aux moyens de régression émotionnelle (drogue, méditation transcendante, etc.), allant jusqu'à des états de schizophrénie aiguë et violente. (Picasso disait à Malraux : «Heureusement que la nature existe — comme ça on peut la violer.»)

Au deuxième niveau, l'homme découvre les lois immuables de l'univers et obéit. Grâce à la renaissance à laquelle on ajoute, attention, une quatrième dimension : le clair obscur. Une source de lumière bien définie qui trace les profils, rend visibles les volumes, et dans les meilleurs des cas, comme dans le très grand portrait d'Antonella de Messina, l'homme est montré comme le miroir des lois de l'univers (la lumière), qu'il maîtrise par la science et sa connaissance de cet univers.

Malgré cet état moral considérablement supérieur au niveau infantile (enfer), il restera toujours dépendant de son besoin d'observation, avec le grand danger de se perdre dans des détails accessoires, sans pouvoir puissamment exprimer l'essentiel ou l'âme du portrait.

Dans les deux cas, nous avons à faire avec une vision bornée de l'univers. Le premier dit : «L'univers n'existe pas, ce qui compte, ce sont les impressions que j'en tire». Le deuxième répond : «Cela est faux, cher ami. Il y a des lois dans l'univers, regarde mieux et tu verras que ces règles sont maîtrisables».

Aucun des deux n'a défini la *réalité ontologique de l'univers*. Qu'est-ce qui est premier dans l'univers ? Ce ne sont ni nos impressions, ni notre connaissance formelle de telle ou telle loi qui régit l'organisation d'un objet ou d'un phénomène donné, mais les *processus de transformations légitimes comme résultat de la mentation créatrice humaine*.

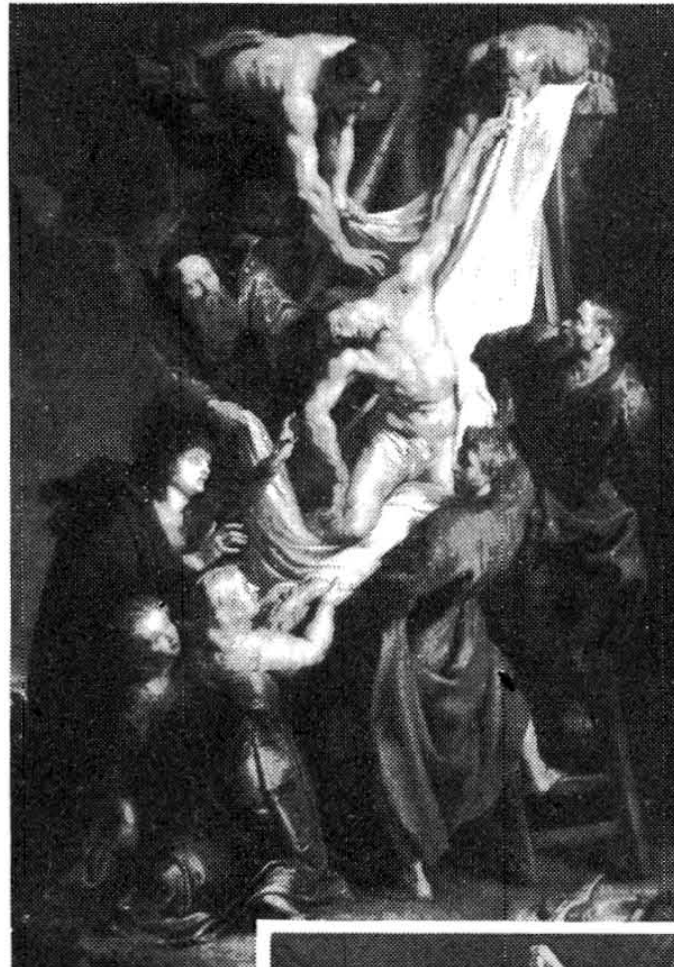
Quel est le premier processus de transformation de l'univers ? La lumière, ou plutôt la création de la lumière blanche multicolore. Entrez dans une cathédrale. Les vitraux sont soigneusement colorés avec les couleurs élémentaires de la lumière : le bleu (cyane), le rouge (magenta) et le vert. Et la lumière fut ! Les vitraux créent de la lumière blanche à l'intérieur de la cathédrale ! Honte à Newton, honte à Kandinsky, qui avec les couleurs élémentaires (bleu, rouge et jaune), ne savent créer que l'absence de lumière, le noir.

Regardez maintenant les portraits de Rembrandt. Jamais nous ne pouvons identifier une source de lumière unique, elle vient de tous les côtés, et surtout, elle est transformée par l'individu lui-même, définissant ainsi l'homme comme un transformateur des lois de l'univers (un pan-tagruel = tout-altéré).

Sous les apparences, des couches se transposent successivement afin de faire résonner les trois couleurs élémentaires capables de recréer la lumière blanche. Voilà pourquoi ces peintures nous donnent cet effet de lumière et de brillance.

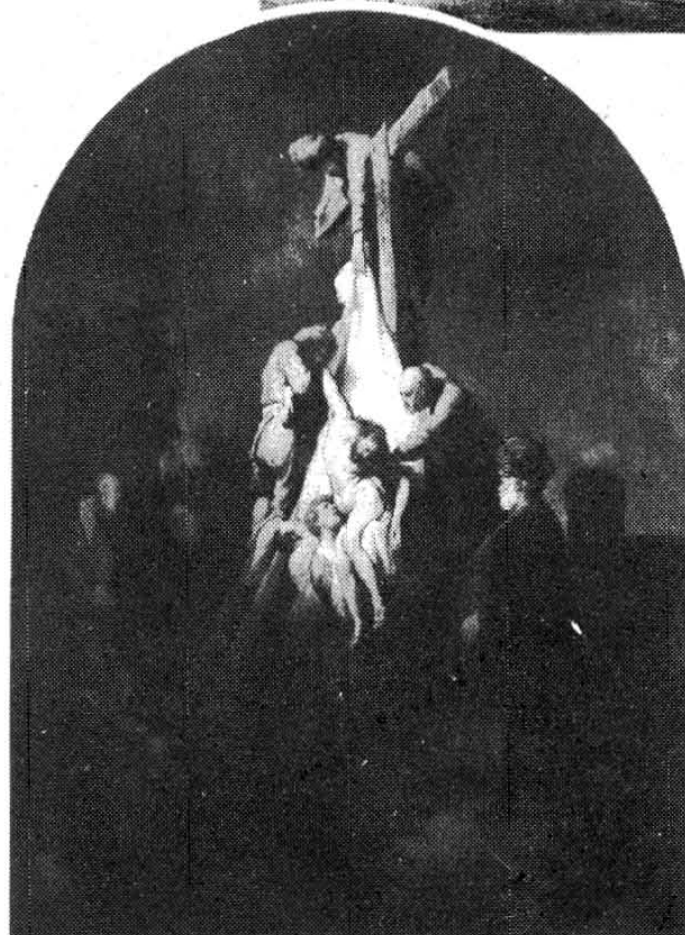
Avec Rembrandt, la peinture put devenir ce que la philosophie put devenir avec Schiller. Il ne s'agit point de «style très personnel», mais de la seule possibilité d'exprimer des *émotions adultes*, ou la raison.

Il nous faudrait une bibliothèque pour



La «Descente de la croix» de Rubens met l'accent sur la force physique du Christ.

Rembrandt, par contre, exprime les qualités à la fois divines et humaines de l'âme du Christ. Ci-contre une gravure préparatoire du tableau.



Dans la version finale de la «Descente de la Croix», Rembrandt a changé le principe organisateur du tableau par la lumière.

décrire comment ce processus opère dans l'œuvre de Rembrandt et comment différentes hypothèses compositionnelles, souvent prises de maîtres anciens, ont été retravaillées pendant la vie du maître.

Deux exemples suffiront pour vous mettre sur le chemin de la découverte. Le premier est celui de la descente de la croix de 1633, polémique violente contre l'art «baroque» de la contre-réforme jésuite. Contrairement au traitement que Pieter Paul Rubens donna au sujet (1611-14), où celui-ci mit l'accent sur la «souffrance» héroïque du Christ, soulignée surtout par les efforts *musculaires* de l'homme, une espèce de «superman» de la croix, Rembrandt changera complètement cette conception vers une notion d'humilité de la tâche *divine et humaine* qu'accomplit Jésus. Vous pouvez voir les transformations successives des gravures préparant les tableaux. Dans la première gravure, les rayons de lumière qui tombent du ciel expriment surtout l'idée que c'est la volonté de Dieu le père qui s'accomplit. Dans les derniers tableaux, c'est le corps mort du Christ, porté par saint Pierre, qui devient la source de la lumière. Ainsi, le Christ (Dieu qui devient homme) devient le principe organisateur du tableau et la réflexion de la lumière sur les visages de ceux qui l'entourent les organisent pour poursuivre sa tâche. La mort du Christ, devient la naissance de l'Eglise.

Regardons le *Jésus prêchant aux infirmes*. Dans la première gravure, nous avons une représentation tout à fait renaissance, belle composition, perspective, etc. Mais quelle différence avec le résultat final, fait selon toute probabilité d'après l'étude de *La Cène* de Léonard de Vinci. Non seulement retrouvons-nous les meilleurs philosophes comme Socrate, Erasme et Homère à la main droite du Christ et au même niveau que lui, mais les infirmes (moralement) qui se trouvent dans l'obscurité (côté droit du tableau) sont amenés par le verbe de Dieu à vivre dans la lumière !

Avant de conclure, regardons l'auto-portrait comme saint Paul de 1661. Saint Paul fut toujours présent dans la pensée de Rembrandt, car il incarne le mieux le principe de la rédemption, un trait essentiel du judéo-christianisme apostolique, qui met l'accent sur la capacité de l'homme à se perfectionner, et l'image dans lequel Rembrandt se reconnaissait peut-être le plus. A nouveau l'image de l'âme d'or, avec une lumière dorée englobant la cape blanche et une partie du visage. Dans sa main armurée, une bible. Dans l'ombre émerge «l'image fantôme» d'une épée, partiellement couverte par le manteau. La bataille pour la vie et la mort qui se reflète dans le visage, est renforcée par la position de l'épée. Est-elle accrochée à la hauteur de la poitrine, ou est-elle plantée dans la poitrine ? Pendant la Renaissance, les peintres incluaient souvent un crâne humain quelque part dans la composition pour rappeler aux spectateurs leur mortalité, cette image devant affecter vos pensées au niveau pré-conscient.

Peindre comme Rembrandt

Beaucoup de gens ne croient guère à l'idée que de «nouveaux Rembrandt» puissent être formés, et même s'ils voient la nécessité d'un tel projet, ils disent tristement que les secrets techniques sont perdus, répétant comme des perroquets ce qu'écrivent certains restaurateurs et spécialistes.

La technique est avant tout un outil, non pas un but en soi, que nous pouvons redécouvrir en comprenant l'approche épistémologique en question. Beaucoup trop nombreux sont ceux qui cherchent une recette magique, qui rendra la tâche plus facile en recréant le «même effet». Ce qui nous intéresse beaucoup plus ici, ce sont les programmes d'enseignement erronés, qui transforment des personnes pleines de bonne volonté en des individus incapables de penser adéquatement pour concevoir une bonne toile. De même que l'on a éliminé au maximum le subjonctif du langage parlé, (la



«Jésus Christ prêchant» à g.. A dr. «Prédication de Jésus», où nous pouvons reconnaître, à la gauche de Jésus et à son hauteur, Socrate, Erasme et Homère, et à sa droite les infirmes qui sont amenés par le Verbe du Christ à vivre dans la lumière.

pensée hypothétique), on a réduit la cohérence entre différentes techniques visuelles, l'un pourtant indispensable à la compréhension de l'autre.

D'abord en termes physiques, la peinture possède deux qualités distinctes. La première est de refléter certaines fréquences de lumière (qui sont, par le spectre légitimement proportionnelles, dans leur séparation), et l'autre consiste à en absorber d'autres. Par exemple, le mélange entre le jaune et le bleu nous permet d'obtenir du vert, non parce qu'il y a une quelconque réaction chimique, mais parce qu'il y a simplement mélange des deux matières de sorte que c'est seulement la lumière verte qui sera reflétée (théorie soustractive).

Un exemple concret est celui de Jan van Eyck. Quand il désirait tempérer un rouge considéré trop vif, il le couvrait d'un mélange très transparent du vert opposé, puis le même rouge de la composition et, par exemple, un certain type de jaune, pour le tempérament du rouge voulu. Résultat : un rouge profond, mais tempéré. Evidemment, ce mélange de rouge, de vert et de jaune en tant que tel nous donnera une espèce de «gris sale». Mais ce gris, composé scientifiquement selon un certain principe de résonance, va créer une harmonie unique.

Notons entre parenthèses que l'usine de peinture qui fut l'atelier de Rubens, fut, avec l'école vénitienne, à l'origine de ce que nous appelons, le «gris neutre», composé d'un choix arbitraire de pigments, utilisables à toutes les sauces. Le résultat certain fut la destruction de toute science de résonance harmonique.

Maintenant, que se passe-t-il réellement au niveau physique ? En réalité, l'huile est un *mal* nécessaire, à la base des craquelures, du brunissement et d'autres malheurs, mais nécessaire à la formation du film pigmentaire. Comment ce fait-il que là où les tableaux de Van Eyck, après 500 ans, nous inondent par leur fraîcheur, d'autres tableaux (surtout des dix-huitième et dix-neuvième siècles) pourrissent dans les caves de musées, les jaunes citrons du début, devenus tout noirs car l'oxydation des pigments n'a jamais cessé ?

Passons maintenant au problème éducatif, car comment peut-on former des gens à penser dans ces termes ? L'hégémonie criminelle de l'empirisme britannique, le plus brutalement représenté par les impressionnistes français (inspirés par Turner), nous a amenés à considérer l'aquarelle et la gouache comme deux techniques séparées et incompatibles. Là où l'aquarelle se réserve l'utilisation des couches transparentes, profitant du papier blanc comme miroir pour la lumière, la gouache monopolise les couches couvrantes, et *interdit* l'utilisation de couches transparentes. Tout ceci au nom de l'esthétique. Ce fut précisément la combinaison des deux techniques et par consé-

quent des deux qualités, qui créèrent la disponibilité mentale de penser en termes de composition apte à la peinture à l'huile.

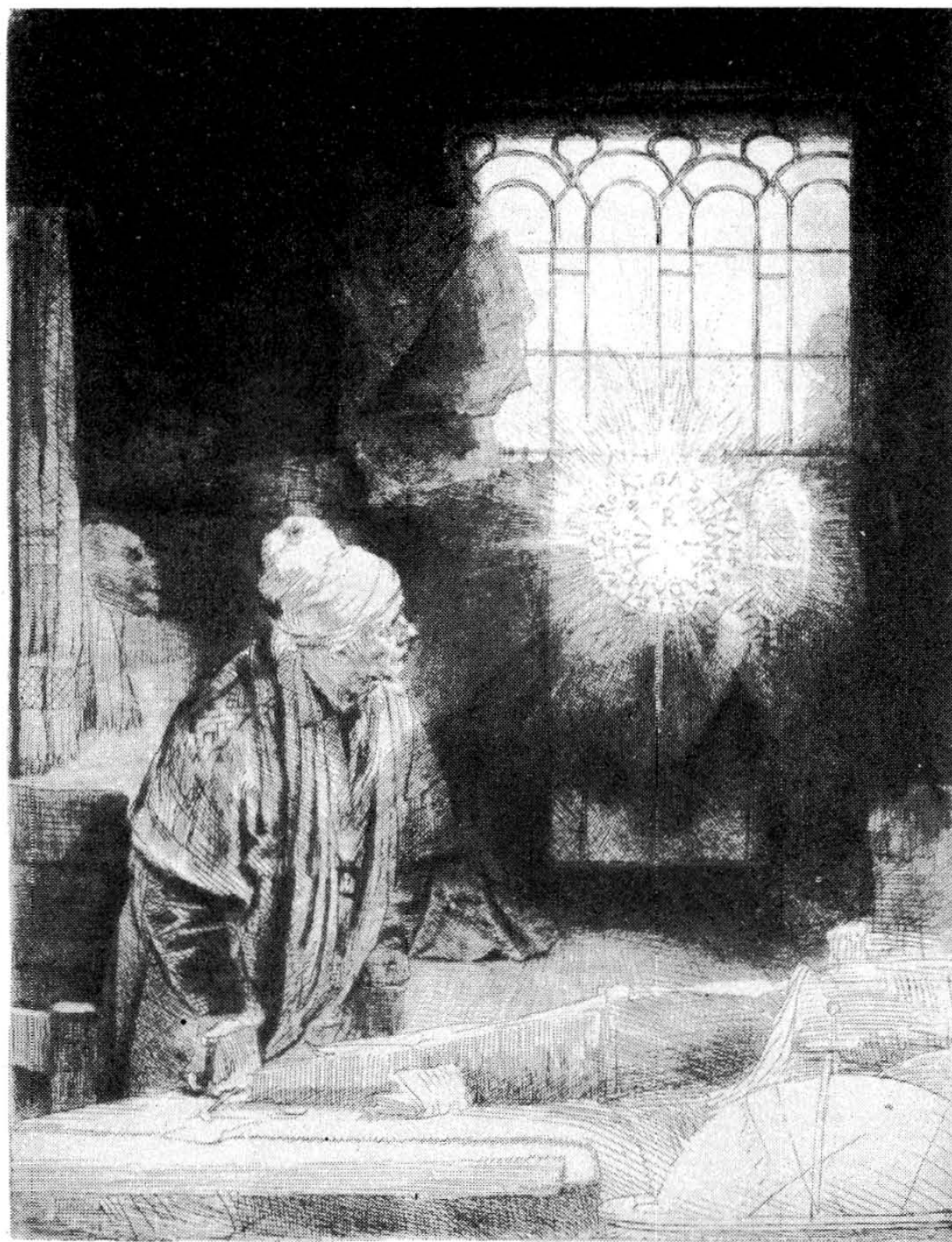
L'autre question, c'est le perfectionnement de la gravure que Rembrandt utilisait comme un outil pour la peinture à l'huile. Par sa précision, sa flexibilité et ses possibilités énormes dans le domaine du clair obscur, 80 % des problèmes d'un tableau peuvent être résolus dans une gravure. Ce ne fut qu'après avoir maîtrisé en profondeur

les techniques de la peinture à l'huile, que Rembrandt se permit de se passer d'avant-projet en gravure. Le pas entre un simple dessin et une peinture à l'huile est le même qu'entre un avion en papier et le Concorde, et la gravure est le pas indispensable pour faire le pont entre les deux.

Tout ce qu'il vous faut savoir en plus se trouve dans les musées. Contrairement au culte de la personnalité qui suppose qu'on puisse devenir «maître» aussi facilement

qu'obtenir un permis de conduire, il nous faut redécouvrir ces principes en copiant les maîtres anciens, et créer, créer sans jamais s'arrêter.

Note : Signalons que la Guilde de Saint Luc de l'Institut Schiller compte organiser plusieurs concours internationaux de peinture, ceci sur trois continents. Toute personne intéressée à participer à ces concours est priée de prendre contact avec l'Institut.



Le «Faust» de Rembrandt (vers 1652). Loin de représenter un pacte signé avec le diable, son «Faust» contemple le sens profond de la vie, car toutes les inscriptions signifient, en diverses langues, le Christ, (INRI au centre). La science est comprise comme le reflet (miroir) de l'image de Dieu.