

Le regard immanent

J'aimerais proposer quelques réflexions à propos des autoportraits de Rembrandt, ayant spécialement en vue huit à dix œuvres picturales choisies parmi la petite centaine d'autoportraits que l'artiste a dessinés, gravés ou peints durant plus de quarante ans. Pour ne pas encourir le reproche de schématisme, la nécessaire brièveté de cette note suppose que j'en marque d'entrée les attendus et les limites. Je ne suis pas historien de l'art, ni spécialiste de Rembrandt. La perspective, toutefois, que je souhaite ouvrir, ne traite pas ce peintre comme un moyen pour faire valoir des idées générales. Autrement dit, Rembrandt n'est pas un exemple (parmi d'autres); il est bien au cœur d'un propos qui s'apprête à articuler quelques thèses touchant le regard, la peinture et, au-delà, l'art lui-même. Pour condenser: c'est la singularité de Rembrandt dans la peinture qui se trouve au carrefour des considérations hybrides qui vont suivre. J'ajoute qu'en se peignant lui-même obstinément, comme aucun autre artiste ne l'a fait, Rembrandt est allé du même mouvement au cœur de son art.

A la fin de *L'Irréel* Malraux souligne que Rembrandt est « le premier peintre maudit »; il veut dire qu'il est le premier, de grand lignage, à se trouver existentiellement isolé par les conséquences de l'autonomie de la peinture. Ce point de vue, je m'empresse de le préciser, est on ne peut plus compatible avec les analyses de Svetlana Alpers montrant comment Rembrandt, rejetant le système clos du mécénat traditionnel, « s'efforça au contraire de trouver une place pour la peinture dans le cadre des mécanismes du marché capitaliste alors en plein développement ». Sans y voir une relation mécanique de cause à effet, il n'est pas indifférent de remarquer la concomitance des conduites du vendeur et de l'artiste qui, lorsque le client tarde, en profite, si je puis dire, pour peindre le modèle qu'il a sous la main, que personne n'a commandé mais qui ne coûte rien: soi-même. J'assène ici, par souci de clarté, la thèse: si les grands Renaissants, les Vénitiens, Rubens, Poussin et Vélasquez ont été et ont peint des sujets (dans toute l'ambiguïté de ce mot), Rembrandt, lui, se confronte problématiquement à l'individu, qu'il aille le quêter en son miroir, dans l'utopie de peindre le visage du Christ, dans les portraits de

vieillards ou dans l'obsession de l'aveugle (Samson, Homère). Au milieu, à peu près, de cette vie d'artiste, repéré à la fois sur ladite Ronde de nuit et sur la mort de Saskia, la peinture cesse d'être un office accordé à un ordre du monde pour se concentrer sur elle-même: la voici — en Rembrandt, le « penseur » comme disait Goethe — passion et question. Si, d'apparence, l'art moderne doit peu à Rembrandt, ce n'est pas parce que celui-ci prolonge la représentation (au sens où la médecine s'acharne à maintenir une vie réduite à végéter), c'est au contraire parce que Rembrandt, d'une façon qui n'est qu'à lui, la dépasse — la double en navigateur solitaire — et finalement la moque sans même la critiquer. Pour l'art moderne, Rembrandt ne peut pas être une référence, puisqu'il incarne une solution tranchée, sans précédent ni logique. L'art de ce Hollandais volant, à la fois dissident et glorieux (comme le sera, dans une moindre mesure, celui de Delacroix et celui de Berlioz, le peintre abhorrant, son Journal le crie, dans le musicien l'image sonore caricaturée de lui-même), ne se préoccupe pas de la représentation, de la tradition italienne ni du moderne anonyme; il se situe d'emblée ailleurs. Nous ne sommes pas dans ce que François Wahl nomme le discours du tableau — dans une logique de la peinture, commandée par les charges de détonation que les artistes successifs, qu'ils le sachent ou non, placent au cœur de leur pratique quotidienne. Nous ne sommes pas dans le logos, par nature déchiffrable et modifiable, empruntât-il la forme d'une palette , mais dans le Verbe qui, paradoxalement, s'entend là où la lecture s'aveugle: je renvoie, là-dessus, aux analyses de Svetlana Alpers, qui, dans L'Art de dépeindre , donne tout son poids à ce constat, que l' « iconoclaste » Rembrandt (je cite, trouvant toutefois que le terme est un peu vite lâché...), à la différence de la plupart des peintres hollandais, ne nous donne pas à lire, mais à comprendre le lieu du Mot, au-delà de toute inscription. Je lis dans Fromentin cette profonde remarque: « Rembrandt est en toutes choses un abstracteur qu'on ne parvient à définir qu'en éliminant ». C'est cette abstraction de Rembrandt — qui est sans doute d'abord une rétraction — que je tente ici de faire sentir, en tant qu'elle transparaît particulièrement dans l'autoportrait.

Il s'agit, bien sûr, d'abstraction en un sens qui diffère

sensiblement de celui de Worringer; il y va, pour Rembrandt, moins d'économiser des dimensions adventices que de faire passer, à travers le tableau, le sentiment de ce qui le dépasse — et nous avec. Traduite autrement, ma thèse se formule: ramenée à son fait propre, la peinture, que plus rien ni personne ne commande du dehors, se fond aussitôt dans une interrogation, bien loin qu'elle théorise, à la manière des modernes, le strict attirail de son état ; en parallèle, quand Rembrandt se regarde dans le miroir, presque toujours à sa gauche, n'imaginons pas un moi qui se dédouble pour se mieux récupérer, pour s'unifier sujet: ce qui crève la glace et saute incontinent pâte, c'est l'énigme de l'individu. Oskar Kokoschka ne s'y est pas trompé, qui, dans le dernier autoportrait, voit le « miracle » de « se peindre comme le « néant », la négation de l'homme ». Entendons bien le sens de ces mots: Rembrandt n'est ni un mystique ni un quiétiste, non plus qu'un janséniste. Il n'entend pas se servir de soi pour nous abîmer en masse. Simplement, l'homme, généreux et gourmand, sait pour l'avoir pratiquée sans retenue la vanité du moi; l'artiste, quant à lui, n'ignore pas que le sujet, soi-disant arbitre de ses représentations, est un artefact, une image plâtrée et qu'elle s'effrite à la brûlure du miroir. Rembrandt peint non pas soi-même, mais précisément ce qu'il n'est pas ou n'est plus; il déclenche une négativité qui déboulonne les images complaisantes, soit qu'elles documentent une fête des sens, soit qu'elles caressent la tentation monumentale du sujet. Nous regardons, aussi bien, l'irregardable — c'est-à-dire un je, pur effort de l'individu pour signifier, par delà toute signification distincte, une différence irréductible. Quand je me trouve devant un autoportrait de Rembrandt, me vient incoerciblement à l'esprit la vieille sentence: Individuum est ineffabile. Fromentin, que je citais plus haut, a bien compris que l'abstraction était autre chose et plus qu'un style revendiqué: je dirais, pour fixer les catégories que j'ai fait donner un peu sauvagement, que l'abstraction de Rembrandt, qui hante l'autoportrait sans s'absenter des autres œuvres, sape la représentation par les deux piliers, dont la photographie, « art moyen » selon Bourdieu, a spontanément fouillé les assises: les petites faiblesse du moi et l'infatuation du sujet. Ce que peint Rembrandt n'est ni une posture du moi (chère, parce qu'elle lui appartient), ni telle stature dont le sujet tirerait fierté; c'est, bien plutôt l'évitement de justesse de

ces pièges et leur métamorphose interrogative. Rembrandt ne demande pas: Qui suis-je donc, moi, sujet en peinture du sujet que je prétends être ? Il questionne: Quid de l'individu, tantôt piètre, tantôt avantageux, qui ne vient à l'image que le temps de manifester combien il lui fait faux bond ? Si l'on peut définir le moi par la faiblesse qu'il nourrit au souvenir de ses états et le sujet par la prétention qu'il élève, cette fois en direction de l'avenir, on doit conclure que Rembrandt ne s'est jamais re-présenté, ni pour arracher au temps un moment de sa vie, ni pour promulguer une promesse poseuse. Scruter des « états d'âme », dans les autoportraits dont c'est tout au plus l'alibi, est un contresens. Sous des aspects variés, ne transpire qu'une seule émotion: je la nommerai, sans rechigner au rapprochement avec Rimbaud: effarement.

C'est la tonalité de base des gravures et peintures où Rembrandt tombe sur Rembrandt. Je l'entends, non comme soubresaut d'une norme psychologique soudain confrontée à l'excès, mais comme scandale métaphysique. Sans raisons ni motifs, l'individu interrompt toute amorce de discours; il tue dans l'oeuf l'explication prête. Quand Rembrandt, égoïstement déçu, désassujetti, regarde au miroir cet homme étrangement familier qui est lui-même, il peint exactement ceci — qu'il n'y a rien d'autre: rien à ajouter. L'ineffable, ce n'est aucunement ce moi, censément trop subtil pour les autres; ce n'est pas non plus tel secret du sujet pactisant ombrageusement avec soi; mais tout simplement qu'il y ait de l'individu, qui, maintenant, en un lieu désamarré, désire, regrette, médite, couve sa mort...Comme tous les autres. Comme aucun autre.

Effarement. Devant l'ouvert, l'illimité, l'incompréhensible logé dans le plus naturel. Regardez un peu plus ces regards qui furent eux-mêmes épiés; vous verrez qu'une puissance seconde, en toute humilité, supplée l'étonnement brut: une attention imperceptiblement crispée s'indique aux commissures des paupières et des lèvres. Elle livre, selon moi, la quintessence des portraits de Vienne, surtout celui de 1655 (ou 1657 ?), qui ne montrerait, comme on dit, qu'une pâte d'homme, n'était que cette bonté de Rembrandt — dont Jean Genet a parlé avec des mots si justes — ne se confond pas uniment avec l'influence de la chair abondante et avec son effet d'alentissement;

elle est traversée par un éclair d'attente, elle s'affermit dans le geste de comprendre, comme si elle se transcendait dans une recherche enfermant le savoir qu'il n'y aura d'autre réponse qu'un tableau: soit une question de plus. Attente, attention, respect, regard — c'est le même registre: il s'agit de sauver l'apparence, ce qui ne veut pas dire « composer une façade », mais, tout à l'inverse, s'efforcer de capter ce qui fait le prix du paraître: sa vulnérabilité. Quand Fromentin, encore, écrit de Rembrandt qu'avec la nuit il a fait du jour, la signification de l'énoncé doit s'entendre bien au-delà de l'allusion au trop fameux clair-obscur. En d'autres termes, il n'est pas question de relier un climat à un métier, un effet magique à une cause technique. Nous ne sommes pas dans la positivité du procédé, dont l'intention et le résultat consistent en la production d'effets. J'entends bien que l'art de Rembrandt ne sépare pas le travail de la pâte, parfois appliquée directement au doigt, du sens de cette peinture et je pense que le « rugueux » de la touche qu'on a très tôt relevé, parfois pour s'en offusquer, est aussi une façon de tourner un programme fondé sur la narration ou la description, par conséquent de décoincer l'étau représentatif qui commet la peinture à d'autres fins qu'elle-même. Reste que toutes ces dimensions se fondent — et, pour le dire vite, si Rembrandt ne peint ni son moi passé ni le sujet pour lequel il veut passer, c'est que ses mains comme sa tête se refusent à la norme représentative, qui devrait s'exacerber dans le portrait de soi réunissant réflexivement le sujet des représentation et la représentation du sujet par excellence, celui que moi je suis. Aussi bien, admis que l'art de Rembrandt sape en général le credo du portrait où culmine la représentation, on doit mesurer l'ironie rentrée d'un artiste qui, recourant plus que personne à son image, dépose dans l'autoportrait la ruine méditée du portrait classique. Si ce dernier, par contrainte de genre, tend à la majesté, la bonté de Rembrandt, sans une once décelable de provocation, consiste à s'oublier dans — c'est-à-dire pour — la peinture; ni pharisienne, ni franciscaine, elle traduit simplement le fait, étonnant, irrécusable, que l'individu, soit celui qui, par définition, ne représente rien, est entré, autrement que par effraction, dans le peindre. Avant Rembrandt, c'était une chance; avec lui, c'est une obsession.

On dirait que l'artiste, se prenant pour cible, a rendu à chaque fois, non pas une pose ni une situation — pas même une moue, cet air d'en penser plus sans y toucher — mais le regard aux aguets comme tel. Il ne cherche pas à percevoir l'homme qu'il est censé être en son particulier, à fixer les phases de son existence. En d'autres mots: le regard utile du peintre Rembrandt ne détache pas le regard-substance de l'homme du même nom. Ce qui est peint, c'est l'acte de regarder. La concentration — qui est le contraire de l'absorbement, dont la stratégie complice, comme l'a montré Michael Fried, consiste à ménager la « place du spectateur » en feignant de l'exclure. D'ordinaire, un regard peint est un regard éteint, puisqu'il n'a pas le dernier mot, étant surmonté par un autre qui, en figeant une expression, fait choir dans l'extériorité une pure visée. Peindre un sujet revient à le transformer en objet.

C'est précisément ce que Rembrandt évite. Parce qu'il s'écarte du dispositif transcendantal de la représentation, qui prend son parti de la division pour sauver le sujet. La frontalité brute n'est pas un face-à-face; c'est une irruption de présence. Lui restent sur le fond étrangères des recherches comme celles de Vélasquez ou de Vermeer, dont la représentation est l'enjeu. Je crois, pour tout dire, qu'il faut prendre avec précaution l'idée que Rembrandt, comme tous les artistes de son siècle, aurait fait pénétrer le jeu scénique dans l'atelier. La pression mentale d'une topique de théâtre est de plus en plus contrebattue par l'insistance d'un drame invisible, celui, par exemple, du portrait de Cologne. Tout sépare à première vue *Le chevalet* (1628) de l'autoportrait de Londres, qui campent le peintre: il est, dans l'œuvre de jeunesse, perdu dans l'espace au centre duquel trône l'instrument géant, alors qu'en 1660, il occupe massivement la toile; l'appareil de la peinture est d'abord déployé et son servant se fait tout petit comme pour mieux nous imposer; trente-deux ans plus tard, les attributs (pinceaux, repose-main, palette) fusionnent leur intensité allusive avec la main; surtout, si l'espace domine dans le premier tableau, le fond du second stylise le règne du temps par deux arcs de cercle. N'empêche: même dans *Le chevalet*, la tension dramatique l'emporte, à mon sens, sur l'expérience scénographique et c'est moins le dispositif qui compte que l'affrontement intérieur à l'énormité d'une tâche.

En somme, si la représentation se contrôle à deux voyants, le sujet spéculairement rendu à soi au moyen de sa division et la scène comme organisation cadrée des actions, Rembrandt se montre insidieusement apostat et détraque la machine. Comme, un des premiers, l'a relevé Georg Simmel, Rembrandt ne situe pas un sujet dans l'espace, il plonge l'individu dans le temps.

Je n'ignore pas ce qu'on peut m'opposer d'arguments, dont un goût de Rembrandt pour le travestissement, que manifestent à l'envi, non seulement *Le fils prodigue* ou *Le porte-drapeau*, mais tant d'œuvres, y compris d'inspiration religieuse, dans lesquelles il s'est glissé en comparse anodin. Il y aurait une étude à mener sur les chefs dont il se couvre, au propre comme au figuré, sur ses cheveux et chapeaux. Je tiens que ces masques, loin de servir naïvement l'illusion comique et de favoriser par l'habit la croyance du sujet en son rôle, traduisent à leur façon l'opacité à soi de l'individu, paradoxalement accrue par la fidélité spéculaire. La question n'est pas d'essayer des costumes, mais de perdre l'individu, puisqu'il n'est rien que risque. Jusque dans l'étourderie hilare et avinée du fils prodigue passe un soupçon d'inquiétude, dont le pendant est l'indifférence de la fille assise sur ces genoux. Après 1652 d'ailleurs, Rembrandt abandonne le biais des personnages. Le peintre n'en est pas un. Et l'apôtre Paul colle à ce point à la peau du vieil homme qu'on ne saurait dire que le second prête son aspect au premier. Il n'y a pas substitution, parce que les deux sont un. En même temps que le théâtre du monde, qui consomme beaucoup de figurants d'occasion, le cède à une dramaturgie indescriptiblement nue, les fonds s'assombrissent, se vident de tout pittoresque. Dans les derniers autoportraits, le soi-disant fond n'est que la nuance rappelée d'une présence humaine carminée. Rembrandt porte le dernier coup à l'univers de la représentation, qui fonctionne sur le contraste de la figure et du fond. Il n'y a plus de premier plan, ni d'arrière-plan. Ni même de visage. Le portrait est un tout indécomposable et l'individu, dont le mystère s'enfouit dans la peinture, sort d'un fond qui n'est pas apprêté et ne relève pas de la convention représentative. Au dualisme qui la structure, succède un dialogue du visible avec l'invisible — celui-ci n'étant pas l'opposé de celui-là, mais sa condition. Ce qui se répercute dans ces fonds, c'est le sombre vertige spéculaire. Aussi bien, la vérité du portrait ne tient pas

à un relevé, plus ou moins fasciné, de ressemblance. Il n'y a pas lieu de comparer avec l'original, par la raison que le miroir, bien plus qu'un truchement, est un révélateur. La peinture est vraie, non d'être fidèle à une réalité perçue, ce qui s'appelle seulement « faire illusion ». Le miroir ne médiatise pas le tableau, il le fonde, c'est-à-dire l'abîme. Regarder est autre chose et plus que percevoir. L'obscurité transparente spéculaire à laquelle l'art défère prend à contre-pied l'univers de la représentation. Le tableau ne reproduit pas, fût-ce en s'accordant des libertés, le reflet signifiant de la personnalité, car le sujet qui se récupère par son image se met hors de l'art — lequel, comme l'a marqué Pierre Kaufmann, implique à l'inverse que le sujet se « déssaisisse » pour s'ouvrir au réel, en deçà ou au-delà (peu importe) des déterminations ou des images qui le vêtent et l'obnubilent. En se peignant lui-même, c'est l'inconnu qu'affronte Rembrandt, plus étonnant que partout ailleurs. Loin que son regard cherche à s'emparer de soi, à colmater la bouche d'ombre, il consent au contraire à s'immerger dans la touche. C'est ce que j'appelle le regard immanent.

L'individu est homme et peinture, indivisiblement. Ils forment une seule question. Nous ne regardons pas le regard de Rembrandt. Nous n'avons pas à sortir de la peinture par la psychologie. La contemplation esthétique est possible, justement parce qu'il n'y a pas de réponse à la question. Le regard-Rembrandt se sauve dans et par la peinture dans laquelle il se fond parfaitement. Voici l'autoportrait de New-York : c'est le règne de la peinture. Le tableau respire une souveraineté magnifiquement apaisée, il fleure une patine de vieux meuble. Rembrandt est vêtu de l'or des héros; une pelisse couvre ses épaules; à même son corps, le linge est blanc, son ventre est ceint de rouge; sur aucun autre portrait, vous ne verrez des mains si distinctes, si parlantes par elles-mêmes, et l'une d'elle tient une canne-sceptre. Toute la science de l'ombre et de la lumière est au service d'une tête coiffée de nuit. Libre au spectateur, bien sûr, d'interpréter le tableau comme une apothéose compensatoire, comme si l'homme humilié, ruiné, prenait sa revanche sur le destin qui s'acharne. Il me semble cependant que l'œuvre est incommensurable à je ne sais quel imaginaire réactif. Elle est ouverture, affirmation — non du peintre, de

la peinture. Elle est ici, dans sa plénitude de présence, son propre symbole, comme si l'art en acte se rassemblait dans un schilderkonst de l'indescriptible.