



L'intimisme de Rembrandt et l'exubérance de Rubens

Peter Paul Rubens, la peinture du conquistador

Nous sommes au 17^e siècle et c'est la guerre aux Pays-Bas. La partie nord, marquée par le protestantisme, a levé le drapeau de l'indépendance nationale. La partie sud est restée aux mains de l'Espagne et du catholicisme.

Tel est le contexte précis de la vie du peintre Peter Paul Rubens, la grande figure de la peinture du « sud », celle du lien avec l'Espagne et de l'installation dans le catholicisme.

La guerre entre le nord et le sud a commencé neuf ans avant sa naissance en 1577 ; elle se terminera huit ans après sa mort en 1640.

Et, preuve de l'imbroglio national, il est lui-même né en Allemagne, car son père était protestant et avait dû fuir la ville d'Anvers où il était échevin (c'est-à-dire le secrétaire du maire).

Son père fut même l'amant de la femme du prince Guillaume d'Orange, le principal dirigeant du « nord » ! Et c'est après la mort de son mari que la mère de Peter Paul Rubens retourna à Anvers, s'alignant sur le catholicisme.

Peter Paul Rubens devint alors un éminent diplomate et un peintre immensément connu. Si on ajoute à cela sa profonde érudition, ses nombreux voyages lui permettant notamment de découvrir en profondeur la peinture européenne, on comprend le sens de sa peinture.

On est, chez ce peintre, dans la capacité à saisir de nombreuses choses, à les exposer avec exubérance, à présenter le tout dans une savante construction.

Un excellent exemple de cela est *Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600*, peinture réalisée dans les années 1620.

On y voit Marie de Médicis, qui a par ailleurs commandé 23 autres tableaux la représentant.



Pour comprendre cette peinture, il suffit de s'imaginer qu'elle a été réalisée par un conquistador qui, au même moment, colonise l'Amérique « découverte » en 1492.

On y retrouve une représentation de la force, de l'affirmation politique et religieuse, avec un éloge du mouvement général où l'on s'efface devant la grandeur qui emporte tout.

Marie de Médicis est d'ailleurs survolée par la Renommée : elle va ensuite rejoindre Paris pour se marier avec Henri IV, devenant reine de France et de Navarre.

Ce qui caractérise la peinture de Peter Paul Rubens, c'est très exactement le « remplissage » baroque, qui va caractériser notamment l'Amérique latine, mais consiste avant tout en une décision esthétique du Concile de Trente de l'Église catholique romaine, qui lance l'idéologie de la Contre-Réforme.

Mais la lutte contre le protestantisme et les concurrents du catholicisme en général ne doivent pas masquer la nature contradictoire de la peinture baroque.

Il ne s'agirait pas de considérer de manière unilatérale que la peinture de Peter Paul Rubens et l'art baroque en général ne seraient qu'une simple expression réactionnaire, un outil idéologique du catholicisme romain.

En réalité, on parle d'un détournement de l'art ; l'art est détourné dans sa réalité populaire afin de se diriger vers une thématique catholique, tout en correspondant à une poussée historique populaire réelle.

Autrement dit, la Belgique naît nationalement non seulement malgré l'Espagne et le catholicisme, mais également à travers l'Espagne et le catholicisme.

Peter Paul Rubens est donc à la fois une expression de la domination catholique et espagnole et un produit de la réalité historique de la nation belge.

En l'occurrence, il est difficile de séparer sa peinture de la grande caractéristique belge qui est la valorisation du désordre organisé. Il suffit de regarder une bande dessinée belge pour y constater une accumulation de choses qui, néanmoins, s'agencent si ce n'est adéquatement, au moins avec une cohérence.

Un éventuel échec produit alors le brol, une désorganisation patente mais néanmoins relative, gentille, amusante. C'est la marge de l'esprit belge qui ne tient pas tant au détail qu'à la composition solidement établie, quitte à un certain éparpillement.

La fête de Vénus, peinte par Peter Paul Rubens en 1635, illustre bien une telle démarche, qui peut aisément provoquer l'écoirement si on n'y est pas habitué.



C'est que la surcharge du baroque est, par exemple, éloignée dans son essence même du côté symétrique à la française ; même le baroque ayant existé parallèlement au classicisme du 17^e siècle français s'est résumé à une riche ornementation ou à de la décoration très appuyée.

Le génie français ne se dirige pas vers un esprit de composition, mais de construction, ce qui est bien différent.

Peter Paul Rubens, une peinture écrasante de l'affrontement

La peinture de Peter Paul Rubens n'est pas qu'exubérante : elle est écrasante. *L'Érection de la croix*, de 1610, de 4,6 mètres sur 3,4 mètres, est exemplaire d'une peinture où on est comme projeté dans une scène.

Il y a une profonde impulsion dans la composition de Peter Paul Rubens. C'est un aspect essentiel de sa peinture. C'est qu'il ne s'agit pas, en effet, de chercher avant tout un effet d'harmonie ou bien de la beauté.

La peinture de Peter Paul Rubens a avant tout cela de baroque qu'elle considère qu'il n'existe rien de durable, de posé et de reposé, de beau et de tranquille.

Rien ne peut s'installer et la composition, dans sa peinture, vise toujours le mouvement, ce mouvement baroque qui vient souligner qu'absolument rien n'est permanent à part Dieu.

Cela attribue à sa peinture une instabilité permanente, qui est compensée non seulement par le « remplissage », mais par les dimensions des œuvres, qui font office de force écrasante.



On affronte la peinture de Peter Paul Rubens, on s'y confronte en étant absolument placé dans une situation forte, prenante, à défaut d'être engageante.

Ce n'est pas une peinture qui vise à plaire ou représenter, elle ne vise pas non plus à subjuguer, à moins qu'on soit profondément religieux.

Son sens réel est d'accompagner une sorte de plongée dans une situation esthétique dont la véritable valeur tient à la composition.

C'est une peinture à la fois complexe et simple d'accès, c'est une production d'érudit aux aspects extrêmement nombreux mais avec un agencement qui permet un regard unique.

Tel est le véritable génie de Peter Paul Rubens, et d'ailleurs la clef du succès du baroque : savoir réaliser l'accessibilité dans le passage d'un message, d'une image.

On est dans la représentation, dans la production d'un intermédiaire portant une esthétique. C'est tout un savoir qui s'exprime par un savoir-faire dans une production esthétique. C'est aussi en cela qu'on est bien dans une production de dimension nationale.

La Descente de croix, peinte en 1616-1617, qui fait 4,25 mètres sur 2,95 mètres, qui représente le mouvement inverse (et on remarquera qu'elle est lumineuse alors que *L'érection de la croix* est sombre), indique par contraste comment il y a ce sens baroque de la glissade et de la tension.



Dans les deux peintures, on retrouve la continuité du mouvement et l'expression d'une explosivité.

On se fait happer par un processus en cours, un phénomène. Ce qui compte, ce n'est pas le détail ni le typique, ni même le caractère réel de la pièce.

C'est le principe de composition qui l'emporte, où tous les éléments se relient pour donner du relief à la scène.

On a une image marquante, qui presse l'esprit et le conduit dans une certaine direction. Il faut oser parler de dimension cinématographique.

Cela ne doit pas étonner du tout : l'art baroque se pose comme combinatoire ; il est à la lisière de la peinture, de l'architecture, de la sculpture, de l'artisanat.

Il mélange les genres, par principe car il se fonde sur « l'impermanence » et le refus de catégories « fixes », mais également par de par le vécu de l'Église catholique qui cherche, avec le baroque, à aspirer toutes les initiatives artistiques en sa direction.

Si l'on veut se tourner vers une dimension plus formelle, on peut aisément constater le jeu du mouvement, typique du baroque, que l'on retrouve dans les deux œuvres.

De manière conforme à l'esprit baroque pour qui tout est incohérence s'effaçant devant la cohérence divine – et on retrouve l'organisé désorganisé de la Belgique – les tendances au mouvement se confrontent, s'affrontent.



On notera, enfin, que les deux œuvres relèvent également d'un triptyque, ce qui correspond à la fois au style religieux (dans le prolongement de l'approche médiévale), mais également à l'idée de toujours pouvoir appuyer, accumuler, renforcer, etc.

C'est toujours l'idée d'affrontement qui prédomine, dans une scène devant s'élever jusqu'au statut de séquence véritable, ayant une valeur esthétique en soi.



Rembrandt van Rijn ou la focalisation

Rembrandt van Rijn représente la partie « nord » des Pays-Bas ; au sens strict, c'est le peintre national des Pays-Bas qui ont réussi à échapper tant à la domination de l'Espagne que du catholicisme.

Par conséquent, la direction assumée est celle du réalisme. On est dans l'affirmation révolutionnaire de la réalité, avec sa richesse dynamique.



Le tableau le plus connu, c'est bien sûr *La Ronde de nuit*, qui se déroule en fait de jour : c'est la matière utilisée qui a assombri l'œuvre.

L'œuvre ne s'était pas vu attribuer de titre à l'origine, ce qui était assez courant ; on y voit des bourgeois en armes formant une milice à Amsterdam.

Initialement, on lui avait d'ailleurs attribué comme titre « Officiers et autres artilleurs du district II d'Amsterdam, dirigés par le capitaine Frans Banninck Cocq et le lieutenant Willem van Ruytenburch ».

L'œuvre se situait dans la grande salle du banquet de la mairie d'Amsterdam ; on est dans la logique de la bourgeoisie en armes, s'affirmant comme classe révolutionnaire, avec des bourgeois capables de se mobiliser et de s'organiser comme archers, arbalétriers, arquebusiers, mousquetaires, etc.

Si on éclaircit l'œuvre, on voit plus aisément ce qui constitue la clef de l'œuvre de Rembrandt : la focalisation.



de l'œuvre. La peinture fait 3,6 mètres sur 4,3 mètres, et encore était-elle un peu plus grande initialement, ayant bizarrement été réduite en 1715 afin d'être conforme à un nouveau cadre. Ont ainsi disparu quelques zones de fond et des morceaux de personnages.

Chez Rembrandt, la focalisation a lieu tout le temps et partout, quelle que soit la taille de l'œuvre.

C'est le principe même de son réalisme, et avec lui du réalisme néerlandais.

Les Pays-Bas se caractérisent par un grand pragmatisme – propre à l'esprit bourgeois dans ce pays où est véritablement né le capitalisme.

Mais il y a également ce trait voulant que « le calme précède l'action ».

On a un pragmatisme réfléchi, somme toute très proche de l'esprit du commerçant prévoyant.

Au-delà de cela toutefois, on a également les traits néerlandais où domine une certaine placidité germanique, que l'on peut très bien lire dans la peinture de Brueghel.

Rembrandt exprime toute une charge historique, avec un peuple s'exprimant comme nation dans l'élévation de la bourgeoisie comme classe à travers un capitalisme florissant, s'élargissant. Une nouvelle mentalité naît, et celle-ci se reflète dans les œuvres, dans la subtilité de leur approche.

Bien sûr, il y a un ensemble, de nombreux éléments, la mise en place de l'agglomération de différents personnages formant un tout.

Néanmoins, chez Rembrandt, ce qui prime, c'est le point de focalisation, qui passe par la lumière qui vient se déposer bien spécifiquement.

C'est le contraire de Rubens, où il y a une composition d'ensemble avec une attention transportée par la scène.

Chez Rembrandt, c'est un moment bien précis qui compte, sur lequel il y a une focalisation et tout le reste vient servir celle-ci.

On remarquera justement ici la taille



Il suffit de regarder *Aristote contemplant le buste d'Homère*, de 1653, pour bien s'en apercevoir.

L'œuvre fait 1,4 mètre sur 1,3 mètre ; on a ici une sorte de grand portrait et pas une démonstration de force massive pour une scène très vivante.

Le principe reste pourtant le même ; Rembrandt procède par focalisation. Il accentue un élément particulier du tableau, jouant sur la lumière.

La scène est vraisemblable, mais le réalisme se détourne franchement du cadre général : ce qui est vrai, c'est ce qui relève de la focalisation.

Ici c'est la tête penchée et le haut du corps qui forment l'élément déterminant ; tout le reste vient apporter de manière réaliste – et en même temps relativement floue – un apport à la vigueur de la focalisation.

Pour cette raison, afin que ce qui est secondaire ne vienne pas affaiblir ce qui est principal – on est là dans une réalité dialectique avec un aspect principal et des aspects secondaires – la lumière est aspirée par la focalisation, tout le reste tendant à l'obscurité, de manière plus ou moins prononcée.



En fait, si on regarde bien les choses, on constate que si Rubens agit comme un cinéaste, Rembrandt agit comme un photographe. Le premier capte une scène, qu'il met justement en scène, qu'il compose, tandis que le second capte un moment décisif, un instant bien particulier en un point précis.

Rembrandt van Rijn et la vie intérieure

Comme on est dans le protestantisme triomphant avec la bourgeoisie, c'est bien entendu la vie intérieure qu'on trouve au cœur de la focalisation chez Rembrandt.

Lorsqu'il y a une pose, elle est empreinte de profondeur psychologique, il y a une dimension personnelle qui ressort au point d'affaiblir le réalisme, afin d'accorder la primauté à la représentation de ce qui se déroule au cœur de la vie intérieure.

L'*Autoportrait avec béret et col droit*, de 1659, exprime non pas tant une tension qu'un moment précis dans une existence. On n'est pas dans la recherche de la vigueur des traits, dans la quête d'une représentation posée et « fidèle ».

On est dans une logique d'incarnation, de concrétisation, d'expression, de retranscription.



Naturellement, cela implique un approfondissement de la personnalisation du portrait.



Ce n'est plus seulement un individu qui est monté, on a désormais une personne en tant que telle.

On a déjà ce principe qu'une représentation « photographique » doit être en mesure de capturer non seulement le portrait, mais le fond de la personne, sa substance dans ce qu'elle a de personnelle.

Le portrait du pasteur Johannes Wtenbogaert, de 1633, indique bien cette tendance intimiste qui, somme toute, vise à témoigner d'une certaine fragilité.

C'est, si l'on veut, un portrait sans masque, où l'on dépasse l'apparence pour toucher ce qui compte vraiment, afin de montrer l'essentiel, la substance d'une personne, ce qu'elle a de plus réel, ce qui restera de manière transcendante d'elle, même après sa mort.

C'est une démarche indéniablement protestante ; le protestantisme, idéologie propre au capitalisme, produit des personnes, des réalités personnelles, leur confiant une dignité en soi et, naturellement, surtout une valeur en soi.

Que ce soit pour *L'homme au costume oriental* (1632) ou bien la *Tronie* [= expression faciale] *d'un jeune homme avec hausse-col et bérét* (vers 1639, il y a un doute sur le fait que Rembrandt l'ait terminée voire en soit l'auteur), on a des tableaux qui indiquent qui sont les personnes représentées, bien plus qu'ils ne les montrent.



Évidemment, cela change tout. Cela équivaut à une sorte de carte de visite approfondie.

Il va de soi que c'est un aspect extrêmement moderne, puisque le capitalisme et la bourgeoisie ont depuis bien longtemps abandonné tant la mise en valeur de la vie intérieure que l'épanouissement des facultés.

Le *Portrait de Jan Six*, datant de 1654 avec 1,1 mètre sur 1 mètre, témoigne bien de cette perspective. D'une famille d'origine française et huguenote ayant dû fuir, et devenue l'une des grandes familles des Pays-Bas, Jan Six fut bourgmestre d'Amsterdam, écrivain et collectionneur d'art.

On trouve bien sûr la posture du patricien, avec également les habits, peut-être l'attitude. Pourtant, l'essentiel tient au visage, à l'hésitation qui se dégage et qui influence toute la représentation.

Jan Six se laisse lire, au sens où ce n'est pas simplement son caractère qu'on laisse figurer dans la représentation.

Il y a une dimension personnelle ; il nous fait face, en tant que personne et non pas uniquement en tant que figure sociale.

Le *Portrait de Nicolaes Ruts* est ici intéressant, car c'est la première œuvre sur commande de Rembrandt, en 1631.



On y trouve les éléments classiques d'une « pose ». Cependant, on devine déjà l'apport pratiquement malicieux de Rembrandt pour personnaliser le portrait.

C'est, naturellement, imperceptible. C'est un petit quelque chose, le renforcement de quelque chose dans la manière de se tenir, dans les traits du visage, dans la position du regard.

Le côté désarmé devient désarmant ; le petit manque de réalisme dans l'ensemble se transforme en réalisme au caractère déterminé concernant un aspect en particulier : l'aspect personnel, qui ressort et qui s'impose à nous.

L'œuvre fait 1,1 mètre sur 0,8 mètre ; Nicolaes Ruts était un marchand mennonite (c'est-à-dire « protestant » anabaptiste) d'Amsterdam qui commerçait avec la Russie.

On pourrait parler de photographie d'un acteur au moment d'une scène de théâtre, qui est la vie.

Peter Paul Rubens, le portrait comme prestance

Peter Paul Rubens a également peint des portraits et ce serait une erreur que de considérer que, en raison de son catholicisme, il ne puisse pas parvenir à quelque chose de profond.

Naturellement, cela ne saurait être la dimension intime, la nature personnelle, la vie intérieure... que l'on va retrouver dans de telles peintures. La trajectoire est même inverse, puisque le poids de l'Espagne et du catholicisme ramènent en arrière historiquement, de manière réactionnaire donc.

On ne trouvera pas chez Peter Paul Rubens la dignité en soi propre à toute personne, correspondant à la profondeur d'âme chez chaque personne. Il n'y a pas dans le portrait ce qui justement donne de la valeur à la peinture de Rembrandt, ni le caractère révolutionnaire d'une telle démarche.

Comment alors appréhender les portraits de Peter Paul Rubens ? Le portrait d'une jeune femme, vers 1603, nous indique la direction à prendre.

Ce qui est en jeu ici, dans ces portraits de personnes de valeur socialement, c'est la prestance, la conquête du rôle social.

Ce n'est pas simplement un individu se plaçant dans une certaine réalité sociale, bien hiérarchisée, ayant telle ou telle importance dans un tel cadre.

C'est un individu dont la situation se voit personnalisée par tout ce qui se rajoute au portrait individuel, avec les habits, le fourmillement de détails, la composition à laquelle cela aboutit.

C'est une scène qu'on peut, si l'on veut, qualifier de « miniaturisée ». Elle permet à la personne dont le portrait est fait d'être, en quelque sorte, plus qu'elle-même.

La personne représentée fait la *conquête* de sa propre situation.



Le *Portrait de Brigida Spinola Doria*, de 1606, avec 1,5 mètre sur 0,99 mètre, indique bien comment on dépasse la simple représentation de la femme d'un marquis italien pour passer à une composition où l'agencement souligne l'individu, lui accordant une présence conquérante, une vraie prestance.

Bien entendu, Rubens peut trouver cette voie, car il reste dans le cadre des couches supérieures de la société, des riches ornements, qui plus est dans des situations où prédomine le catholicisme et l'ostentatoire propre à la noblesse.

Néanmoins, y parvenir exige un niveau très élevé dans la capacité compositionnelle : les œuvres auraient pu être simplement formelles.

Le *Portrait d'une jeune femme avec un rosaire* est, pour cette raison, une œuvre admirable. Datant de vers 1609, d'un peu plus d'un mètre sur 0,76 mètre, elle a cela de formidable qu'on retrouve l'approche du Moyen Âge, mais cette fois en cassant la dimension figée, hiératique.

Au sens strict, cette dimension reste présente, mais elle se voit dialectiquement combinée à un remplissage d'éléments, qui fonctionnent de manière zonale comme on le voit très bien.

Le collier de perles, dont le nombre permet d'aider à compter les prières, pourrait être d'ailleurs absent de l'œuvre. Sa présence, pourtant, est en même temps indéniablement non seulement cohérente avec l'ensemble, mais même nécessaire de par l'élan qu'on trouve dans la composition.

On n'a pas simplement un portrait, on a une personne faisant la conquête de son portrait, dans une représentation formant comme une scène en soi.



Peter Paul Rubens, le foisonnement et la surcharge

C'est l'un des paradoxes historiques que les Pays-Bas aient porté l'avant-garde du capitalisme, et ainsi Rembrandt et sa focalisation, son ciblage réaliste, et en même temps avec la partie sud, contrôlée par l'Espagne et le catholicisme, le foisonnement chatoyant de Peter Paul Rubens.

Il s'agissait du même peuple, mais l'Histoire va le casser en deux, pour donner naissance à deux nations. Et si les Pays-Bas naissent en se libérant, la Belgique va naître en étant enfermée.

Comme cependant l'Espagne et le catholicisme avaient besoin d'un enfermement où les masses soient actives en leur faveur, cela a libéré les forces qui, normalement, auraient dû aller dans une direction nationale épanouie, et au lieu de cela introvertie.

La richesse exubérante de Rubens est ici née dans une contrariété imposée par l'Histoire. La Belgique est née par en haut dans ses formes esthétiques, et ce haut consistait en l'Espagne et le catholicisme.

Le *Portrait équestre du duc de Lerme*, datant de 1603, est une peinture de 4,9 mètres sur 3,2 mètres, qui symbolise parfaitement comment le sud des Pays-Bas s'est fait entraîner par l'Espagne sur le plan du style.

On y voit le duc de Lerme, Francisco Goméz de Sandoval y Rojas, un important conseiller du roi d'Espagne Philippe III, qui fut par ailleurs un intrigant qui connut des mésaventures.



Et ce qui est frappant, c'est la surcharge. On a tendance à penser que le souci du baroque, c'est avant tout le foisonnement, l'accumulation massive, etc. Cela pèserait sur l'œuvre, la rendant indigeste et serait à l'opposé de la logique symétrique et mesurée de l'esprit rationnel.

C'est là une approche raisonnée. Le problème n'est pas le foisonnement, mais la surcharge. Un foisonnement bien orchestré peut tout à fait apporter une perspective réaliste – concrète ou esthétique – harmonieuse.

Là où il y a souci, c'est quand les choses sont forcées, quand tout rentre dedans sur le plan de l'image, quand tout se rentre dedans, quand les choses s'encastrent, quand l'empilement se fait en niant la nature propre des choses, etc.

C'est bien entendu lorsque la thématique religieuse l'emporte qu'on assiste à des débordements fragilisant l'œuvre de Peter Paul Rubens. Naturellement, des œuvres relevant de cette perspective ont été célébrées à leur époque par les forces dominantes.

Cependant, du point de vue matérialiste dialectique, il n'est pas difficile de voir comment la surcharge nuit à la composition. C'est tout à fait visible dans *La Transfiguration du Christ*. Œuvre de 1605, de grande taille (plus de 4 mètres sur 6,7 mètres), c'est la partie gauche d'un triptyque.



Le foisonnement est là, mais la surcharge est frappante, en raison du caractère figé qu'impose la représentation d'une scène déterminée par la théologie.

Le baroque est intéressant lorsqu'il libère le mouvement ; il est destructeur lorsqu'il lui donne libre cours pour en fait l'annuler.

Autrement dit, le baroque est réactionnaire (et c'est sa nature) lorsqu'il vise uniquement à célébrer l'impermanence du monde et la seule permanence de Dieu. Il joue inversement un rôle positif historiquement lorsque les tendances progressistes historiques, celles correspondant à l'émergence d'une nation, prennent le dessus et utilisent le mouvement pour former un style (national et en définitive bourgeois).

Peter Paul Rubens est un immense peintre quand la thématique ne l'emporte pas, quand il parvient à faire en sorte que des figures ressortent à travers une scène qui n'est justement pas une fin en soi.

Plus une de ses peintures est réduite à une dimension fonctionnelle, plus sa substance s'étoile et sa force s'épuise. On en revient encore au cinéma, qui ne fait pas que raconter une histoire : l'histoire doit justement s'exprimer à travers les images, et les images à travers les personnages.

La vigueur ne suffit pas, l'accumulation ne suffit pas, ni même le sens de la composition.



Quand on a par contre tous les éléments présents, on va vers une puissante dynamique, capable de transcender.

Saint Georges et le Dragon (1606-1608, un peu plus de 3 mètres sur 2,5 mètres) est à ce titre qu'on peut ne pas apprécier, mais elle est d'un niveau frappant, au point d'ailleurs d'être extrêmement « moderne ».

On a, avec la tonalité, une certaine dimension gazeuse, le poids de la dimension « fantastique », le choix des attitudes, un tableau qui anticipe littéralement l'art nouveau, le romantique noir, voire toute une approche romantique – esthétisante qu'on peut trouver dans des groupes de metal underground du début du 21^e siècle !

On a une richesse de composition incroyable, où le foisonnement parvient à maintenir un lien interne très fort entre tous les aspects.

Une autre œuvre significative est *Philopoemen découvert* (il s'agit d'un général des Achéens, pris pour un valet puis reconnu dans une cuisine par ses hôtes de Mégare). Elle a été réalisée vers 1609 en commun avec Frans Snyders, expert en natures mortes.

De 3,1 mètres sur 2 mètres, l'œuvre est particulièrement désagréable en raison des animaux morts, une fascination morbide typique du baroque.

Néanmoins, la construction et même, au-delà, la composition témoignent d'une démarche florissante, d'une accumulation d'une formidable richesse.

On a une scène d'une véritable dimension cinématographique, très intense.



Il faut un niveau incroyable de synthèse effectuée *au préalable* pour être en mesure de parvenir à un tel aboutissement. Ce n'est pas seulement que les choses représentées s'agencent ou s'emboîtent : le peintre les visualise puis les retranscrit, et le fait même de les visualiser implique qu'il y a dans son esprit une accumulation théorisée dès le départ.

Il faut, pour en arriver là, disposer d'une humanité sortant du Moyen Âge et son niveau de forces productives relativement faible.

Rembrandt van Rijn et la révolution de la conscience

Rembrandt représente une révolution, à laquelle il participe.

L'autoportrait réalisé en 1628-1629, de petite taille (22,6 sur 18,7 cm), interpelle de par son audace. La dimension intimiste est assumée, le caractère personnel de la fragilité est présenté ouvertement, sans fards.

On a ici, réellement, un tableau protestant. On a la personne qui, pour ainsi dire, fait face à elle-même.

On ne s'étonnera donc pas que Rembrandt ait fait de très nombreux autoportraits. Il s'agit d'une quête de sens personnel ; il n'y a pas ce repli individuel où l'on se cache derrière une fonctionnalité sociale.

Ici, Rembrandt se confronte directement à Rubens.



Si Rubens peut être flamboyant de par sa perspective qui est d'accepter le monde, et cela dans un contexte de domination catholico-espagnole, Rembrandt assume l'honnêteté, la cassure, la fêlure.

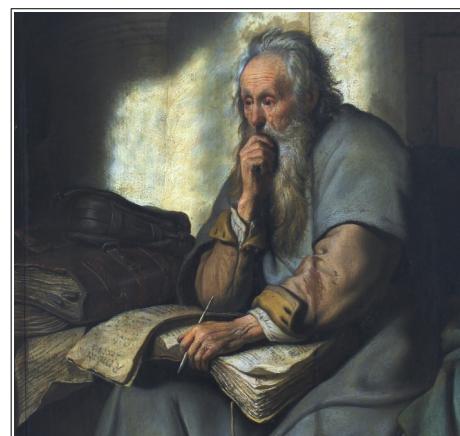


Il est possible de le voir parfaitement dans le tableau de 1627, *Paul en prison* (et non pas « Saint Paul » comme on peut le lire communément comme nom du tableau, car il n'y a pas de « saints » chez les protestants).

Paul n'est pas triomphant, il est entièrement tourné vers sa vie intérieure.

Peu importe comment la réalité vient à le faire souffrir, il sait qu'il porte en lui quelque chose qui transcende les aléas.

C'est le principe protestant de la conscience qui fait de Dieu une forteresse contre l'adversité, pour maintenir coûte que coûte son intégrité.



Il en va, finalement, de Rembrandt comme de Jean-Sébastien Bach. Si on ne connaît pas les fondements de la révolution mentale qu'a représenté le protestantisme, on ne peut pas saisir la profondeur de sa démarche et de son œuvre.

La vie intérieure qu'expose Rembrandt était en confrontation avec tout ce que l'humanité avait vécu jusque-là. Cela correspondait à une affirmation révolutionnaire de la conscience personnelle.

Même si c'est anecdotique au sens où il ne faut pas tomber dans une éventuelle lecture « post-moderne » nihiliste, il est intéressant de voir à ce titre le débordement du cadre dans le tableau de 1641 connu sous le nom de *La Jeune Fille au cadre*, *Fille dans le cadre d'un tableau*, *La Fiancée juive*, ou encore *La Fille au chapeau*.



C'est un tableau somptueux, d'un réalisme magistral, non pas de par une copie formelle du réel, mais de par la capacité à accorder à la représentation cette profondeur personnelle.

Rembrandt parvient à synthétiser le contenu personnel de quelqu'un, ce qui est un tour de force si on pense par exemple à la littérature, où un équivalent un nombre significatif de pages.

Les mains qui débordent apportent une touche d'espièglerie, de vivacité qu'on devine conforme à la jeune fille représentée.

Au sens strict d'ailleurs, dans toutes les meilleures œuvres de Rembrandt de ce type, le personnage sort du cadre : c'est comme si on le retrouvait devant nous, s'ils nous faisait face, ou surtout comme si on le connaissait.

La vie intérieure est présentée et *donnée* par le tableau.

Il ne faut donc pas chercher au sens strict chez Rembrandt une œuvre qui serait particulièrement marquante, qui se détacherait ostensiblement, posséderait des qualités la distinguant de manière particulière.

Cela n'a jamais été le but, ni même la perspective. Comme chez Brueghel, on est dans un travail artistique qui est naturellement porté par son époque et sa société.

Les peintures de Rembrandt ressortent de leur époque, telles des photographies de vies intérieures d'une société nouvelle, à l'instar de ce *Portrait d'un homme âgé* de 1645.

C'est une « photographie » témoignant d'une vie réelle et personnelle qui a existé à un moment, et la vie intérieure qui s'exprime correspond à sa dignité.



Rembrandt correspond à une révolution de la conscience, à l'irruption du capitalisme dans une partie de l'humanité, et comme on sait c'est le début d'un immense processus.

Rembrandt, la vie intérieure avant la relation, Rubens, la relation avant la vie intérieure

Si l'on veut saisir la différence de mode opératoire entre catholicisme et protestantisme, il faut voir les choses ainsi.

Lorsqu'une relation est établie, il peut arriver qu'une personne se comporte de manière inattendue. Le catholicisme accorde la primauté à la relation et prônera la charité : il faut accepter le rapport à l'autre personne, malgré les difficultés que cela peut poser.

Le protestantisme, lui, accorde toute sa valeur à la vie intérieure. Celle-ci a plus d'importance que toute relation. Cela veut dire qu'il faut être prêt à des sauts dans sa vie personnelle, afin d'accompagner une vie intérieure, sans faire attention à ce que cela implique comme modification ou négation sur le plan de la relation.

Le catholicisme ajoute, si l'on veut, du lubrifiant à la machinerie des rapports féodaux ; le protestantisme assume la nouveauté que peut apporter l'esprit d'entreprise, l'acceptation de sa propre personnalité en développement.

Rubens est ainsi le peintre de relations ; comme il rentre dans le cadre des couches dominantes de la société, il ne montre pas le peuple. Néanmoins, il présente des scènes bien composées, très élaborées. Il représente un catholicisme extrêmement riche et développé.

Rembrandt peut montrer des gens tout à fait banals ; la richesse est pour lui intérieure. Bien entendu, il appartient lui aussi à un cadre qui est celui des couches dominantes. Toutefois, cela se déroule dans une perspective protestante et il y a ainsi l'universalisme de la vie intérieure, de l'affirmation de l'existence personnelle.

Cela sera cependant bien moins riche, sur le plan relationnel, sur le plan compositionnel, que chez Rubens où la peinture relève d'une posture catholique et aristocrate « absolutiste ».

En un sens, l'un veut faire le plus possible, l'autre le moins possible. L'un vise le plein, l'autre le vide ; l'un vise la quantité, l'autre la qualité. L'un pose immédiatement les prétentions et les couleurs écrasent, l'autre pose un voile obscur sur l'essentiel pour mieux le montrer.

La *Prière de Siméon*, de 1631, avec la présentation de Jésus au Temple, est un excellent exemple du jeu présent dans le peinture de Rembrandt, dans la lignée de Brueghel.

Dans ce petit tableau, 60,9 cm sur 47,9 cm, la composition est prétexte à ce que voir un tableau s'oriente à une sorte de quête mentale. Où est l'essentiel, où est la vie intérieure ?

Et on s'éloigne de l'obscurité pour se tourner vers ce qui compte, ce « visible » en fait intérieur, caché en apparence.

Rien n'existe qui n'a une valeur, avant tout, de par ce qui a une dimension intérieure.





Chez Rubens, il n'y a pas de vie intérieure ; comme chez le conquistador, une conscience n'a intérêt que comme esprit actif s'introduisant dans une posture sociale, une relation sociale.

Le tableau de 1602 dénommé *Autoportrait dans un cercle d'amis de Mantoue* est absolument exemplaire de ce qui est substantiel à la peinture de Rubens.

Les amis n'existent que par leur cercle, leurs consciences ne sauraient être intérieures : elles n'ont de sens que tournées vers l'extérieur.

On notera qu'aux côtés de Rubens, on trouve l'Allemand Caspar Schoppe, un protestant converti au catholicisme et devenu un fanatique de la Contre-Réforme, appelant au massacre des protestants.

On a également Juste Lipse, un humaniste mettant en avant le stoïcisme, lui-même étant initialement très proche du protestantisme avant de rejoindre le camp catholique.

Sont également présents le peintre Frans Pourbus le Jeune, spécialisé dans les portraits pleins de prestance d'aristocrates, et le philologue Philip Rubens, frère du peintre.

Ce milieu est bien représentatif de celui de Rubens, parfaitement intégré dans les milieux intellectuels et aristocrates. Cependant, là n'est pas ici l'essentiel.

Le noyau dur de la contradiction entre Rembrandt et Rubens tient à toute une césure historique avec la question de savoir qui a la prééminence, la vie intérieure ou la relation.

Il va de soi également que le catholicisme ne reconnaît pas la vie intérieure ; inversement, le protestantisme ne pose pas les relations de manière figée comme le fait le féodalisme et le catholicisme.

Il est possible, somme toute, de dire les choses ainsi : Rembrandt représente un saut de civilisation, Rubens un saut dans la culture.

La séparation entre la Belgique et les Pays-Bas

Il faut expliquer brièvement la séparation entre les parties sud et nord des Pays-Bas, donnant naissance à Rubens et Rembrandt. Elle est issue de la « guerre de quatre-vingts ans », qui dura de 1568 à 1648.

Pour commencer, il faut se tourner vers la Bourgogne, une région historique du centre-est de la France.

De 1384 à 1477, les seigneurs bourguignons firent l'acquisition de très nombreux territoires, par des mariages, des achats, des captations d'héritage.

Les figures majeures de la Bourgogne sont Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire ; cette puissance mis en place fut telle que cela formait un vrai contrepoids à la puissance du roi de France, avec comme principaux centres Dijon, Bruxelles, La Haye et Lille.

Initialement, les Pays-Bas étaient relativement unifiés de par la conquête par l'État bourguignon ; le terme de « Pays-Bas » désignait les territoires « par-delà » la Bourgogne et la Franche-Comté.

Ces territoires riches connaissaient une grande croissance économique ; entre la fin du 14^e et celle du 15^e siècle, Tournai comptait six fois plus de tapissiers, Bruxelles avait augmenté de 70 % le nombre d'artisans du métal (orfèvres, fondeurs de cuivres, armuriers, etc.).

En termes de masse, c'était très important, puisqu'on parle d'autour de deux millions d'habitants, déjà fortement urbanisés : 34 % de la population vivaient dans des villes, avec des pourcentages atteignant 36 % en Flandres et 45 % en Hollande.

Des villes comme Gand, Bruges, Anvers, Liège, avaient d'ailleurs une population de plus de 25 000 personnes, les mettant sur le même pied que Paris ou Londres.

Bruges aurait pu jouer le rôle central, cependant, la baie du Zwin s'ensabla progressivement, ce qui laissa le champ libre à Anvers. Cette dernière avait 5 000 habitants en 1274 ; elle en aura 20 000 autour de 1440, et 100 000 vers 1500.

La ville d'Anvers ne participa pas à l'interdiction de l'importation des draps d'Angleterre aux Pays-Bas. Son port devint la plaque tournante des échanges avec l'Angleterre et les territoires allemands du Nord, ces derniers étant eux-mêmes des intermédiaires avec l'Italie, les Alpes, les Sudètes, les Carpates.

Par la suite, le Portugal commença à coloniser et se procura du métal auprès de marchands d'Allemagne du Nord pour l'utiliser comme « pacotille » en Afrique. Anvers joua le rôle d'intermédiaire, devenant le lieu où le Portugal écoulait son pillage colonial, qui se développa par la suite également au Brésil et aux Indes.

De 1495 à 1521 furent envoyés à Anvers plus d'un million de livres de poivre, 17 250 kilos de sucre, 40 000 livres de cannelle, avec en retour 5200 tonnes de minerai de cuivre, 1250 tonnes de bassins et bracelets et autres produits en cuivre, 3250 kilos d'argent, etc.

Les grands marchands allemands eux-mêmes passaient par Anvers, comme les riches familles devenant des puissances financières (Fugger, Höchstetter, Welser, Tucher, Imhof). En 1546, les Fugger avaient 500 000 florins de cuivre, contre 200 000 19 ans auparavant.

Les marchands vénitiens et génois eux-mêmes durent passer en partie par Anvers. Dans ce cadre, le commerce de la Hanse, en Europe du Nord, déclina, alors que les marchands hollandais se montraient toujours plus comme des intermédiaires incontournables.

L'empire des Habsbourg lui-même finit par emprunter aux banquiers d'Anvers, alors que le Portugal ne tenait financièrement que par la vente d'épices à Anvers (en 1543 la dette du Portugal à Anvers était de 2 millions de cruzados, et de 3 millions en 1552).

Car les Habsbourg avaient réussi à s'approprier les Pays-Bas, par un jeu d'alliances et de mariage, l'Etat bourguignon se désagrégant face aux grands blocs que formaient l'Espagne et l'Autriche, la France et le Saint-Empire romain germanique.

Charles Quint leur accorda, par la « pragmatique Sanction » de 1549, une certaine unité politique et administrative.

Ce fut ensuite la branche espagnole des Habsbourg qui reçut ces territoires, ceux-ci se révoltant finalement sous le drapeau du protestantisme et, en fait, celui du capitalisme.

L'intervention espagnole fut commandée par Ferdinand Alvare de Tolède, duc d'Albe dont la position avait triomphé en 1566. L'entrée à Bruxelles de celui-ci, en août 1567, déboucha sur la formation d'un Conseil des troubles, vite surnommé Conseil du sang de par l'ampleur de la répression.

Finalement, au bout de 80 ans de guerre, sept provinces, au Nord, obtiennent leur indépendance et forment les Provinces-Unies.

Les dix autres provinces, au sud, restent, elles, sous domination espagnole, avec une petite partie conquise par Louis XIV au 18^e siècle et une autre qui forma le Luxembourg.

La Révolution française bouleversa le panorama et les Provinces-Unies tenteront de prendre le contrôle de la partie sud, qui obtint finalement très rapidement son indépendance, en 1830, en tant que Belgique.

Dans le cadre de ce processus, Rubens sera considéré comme le peintre national belge. La monarchie le célébrera notamment en 1843 en érigeant une statue de lui à Anvers, à côté de la cathédrale, sur une place autrefois un cimetière, la statue étant placée là où se trouvait auparavant une grande croix.

Rembrandt, lui sera, célébré comme le peintre national néerlandais.

Rubens, la fierté belge

Peter Paul Rubens a commencé comme page d'une duchesse, avant de se tourner vers la peinture et de s'installer, jeune homme, en Italie, notamment en tant que peintre à la Cour du duc de Mantoue, Vincenzo Gonzaga.

Il va, à ce titre, découvrir toute la peinture italienne et même être envoyé en mission à la Cour d'Espagne.

Rentré à Anvers en 1609, l'archiduc Albert (issu des Habsbourg autrichiens) et l'archiduchesse Isabelle-Claire-Eugénie (fille du roi d'Espagne Philippe II) le nomment peintre à la Cour, mais c'est surtout son atelier qui tourne à plein régime, Rubens participant plus ou moins à la réalisation des œuvres.

C'est dans ce cadre qu'est réalisé, par exemple, le *Portrait d'Éléonore de Gonzague, impératrice, à l'âge de 2 ans, à mi-genoux*.



Rubens participe alors à une immense production, lui-même étant auteur de 1 300 tableaux, ainsi que de dessins, illustrations de livres, tapisseries murales, etc. Et il sera également employé comme diplomate du plus haut niveau par l'Espagne.

Une si vaste production induit une soumission au style exigé, avec notamment ces fameux petits anges grassouilletts, ces femmes plus ou moins nues et surtout voluptueuses, etc.

C'est devenu une tradition chez les critiques d'art de relever, de manière dédaigneuse, l'orientation de Rubens pour des femmes plantureuses, aux formes systématiquement arrondies, avec une tendance prononcée pour ce qu'on peut appeler de la vulgarité, etc.

Vénus et Cupidon, réalisé vers 1606, reste parmi les moins pires de kitscheries produites au kilomètre.

On est là en fait dans un art décoratif pour les couches dominantes non religieuses, avec à l'arrière-plan une culture humaniste davantage tournée vers la Grèce et la Rome antiques que vers les problèmes de l'époque.

Une peinture comme *Les trois grâces*, datant vers 1635, est caractéristique du style demandé à l'époque, avec cet improbable mélange d'austérité catholique immensément ostentatoire en fait et cet hédonisme des aristocrates se masquant esthétiquement derrière l'Antiquité gréco-romaine.

Persée libérant Andromède, datant de 1622, illustre bien une telle approche.



Ce qu'il y a de belge n'est donc pas directement belge. La peinture de Rubens est cosmopolite : elle mêle l'esprit catholique de Rome et la culture antique de l'aristocratie. La dimension nationale tient au « remplissage » organisé-désorganisé.



Rembrandt, l'honneur des Pays-Bas

Si Rubens est une fierté belge, car un immense producteur, la célébration néerlandaise de Rembrandt possède une nature entièrement différente.

Tout est chez lui toujours ancré dans la réalité néerlandaise, que ce soit de manière ouverte, graphiquement, ou dans la subtilité, pleine de nuances, de l'attitude.

Le protestantisme n'est pas ici le vecteur d'un cosmopolitisme, et c'est logique car il accompagne idéologiquement une activité manuelle concrète : celle du commerçant, du marchand, de l'artisan, etc.

On a des personnalités qui sont « actives » intérieurement, qui ont pris sur la vie avec une action depuis leur intériorité. Le sens du protestantisme rejoint ici celui du judaïsme et on ne peut pas être étonné que Rembrandt ait peint de nombreuses figures juives.

Ce qui compte, c'est la participation au réel, avec des conséquences qui rejaillissent sur l'esprit. Le portrait de Jacob de Gheyn (III), qui fut graveur, peintre, architecte, paysagiste, reflète cette approche à la fois concrète et spirituelle.



Même une situation banale peut relever d'un sens général de l'action. Il faut pouvoir voir physiquement *La fille de cuisine*, datant de 1651, pour saisir comment Rembrandt parvient à donner de l'incarnation au personnage représenté, qui ne travaille pas à ce moment précis, et qui pourtant témoigne de son action.

On a, avec toute une finesse dans l'attitude, tout un sentiment de présence réelle ; on sait que cette personne a une activité transformatrice, que son esprit est vivant.

Le fait d'accorder une dignité à tout le monde implique de les voir comme une seule communauté, et c'est un aspect très important de la culture néerlandaise, comme dans tous les pays protestants, où les festivités communes sont incontournables.

La peinture de Rembrandt est donc honorable ; elle est l'honneur des Pays-Bas, au sens où il y a une unité dialectique entre l'artiste et la nation en qui il fait écho, et dont il est lui-même l'écho.

Cela est tellement vrai que Rembrandt parvient à aller jusqu'au réalisme en tant que tel, avec sa présentation d'une situation typique dans un cadre typique. Il fallait, pour que ce soit possible, qu'il y ait une capacité de synthèse non pas simplement au niveau de l'artiste, mais au niveau de la société elle-même, de l'époque toute entière.



La *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, datant de 1632, pour une taille de 1,69 mètre sur 2,16 mètres, est à ce titre un manifeste du réalisme.

Si les personnes présentes réagissent de manière peut-être trop marquée, le fait même que ce tableau existe, qu'il témoigne d'une telle activité interdite si longtemps par les temps obscurs, présente une portée qu'on doit qualifier de révolutionnaire.

Rembrandt montre les faits, les faits s'imposent, ils triomphent.

Les syndics, connus sous le nom de *Le Syndic de la guilde des drapiers*, est l'œuvre majeure dans cette perspective, si on considère qu'elle est davantage ramassée que *La ronde de nuit*, qui a une portée décorative et démonstrative.

C'est la guilde des drapiers qui a elle-même commandé l'œuvre à Rembrandt.

D'une taille de 1,91 mètre sur 2,79 mètres, il montre non pas les dirigeants de la guilde, mais cinq inspecteurs de tissus, avec un valet présent en permanence au siège de la guilde.

Ces cinq inspecteurs consistaient en deux catholiques et trois protestants (un mennonite, un remontrant, réformé).

Les Provinces-Unies comme projet historique, comme nation néerlandaise née dans la libération du féodalisme, sont résumées en substance en un tableau.



Rubens et Rembrandt, la querelle du coloris

Rembrandt et Rubens étaient incontournables en Europe pour toute personne cultivée du 19^e siècle.

Baudelaire était féru de peinture et, dans *Les fleurs du mal*, une œuvre profondément inégale (ou mauvaise), très mal reçue d'ailleurs à sa publication, il y a le poème *Les phares*, qui résume en quelques vers l'œuvre de différents peintres : Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget (également sculpteur), Watteau, Goya, Delacroix.

Voici ce qu'on lit pour Rubens :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Voici ce qu'on lit pour Rembrandt :

Rembrandt, — triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

C'est indéniablement bien vu. Et cela montre surtout à quel point les deux peintres ont été compris comme relevant d'une mentalité propre à leur pays, la Belgique et les Pays-Bas étant considérés comme des pays brumeux, où tout est relativement vague, avec une certaine ornementation (pour la Belgique) ou une vraie austérité (pour les Pays-Bas).

Néanmoins, on devine naturellement une préférence pour Rubens, dont la peinture est vue comme un prétexte à l'admiration de femmes aux joues roses et à la « fraîcheur » marquée.

Et, de manière intéressante, la fin du 17^e siècle a vu en France la querelle du coloris, entre les « poussinistes » et les « rubénistes ».

Les uns valorisaient le peintre français Nicolas Poussin (1594-1665) et le dessin. Les autres valorisaient Rubens et la couleur.

Voici une présentation de la mise en place de la querelle en 1671 par l'une des commissaires de l'exposition « Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle », à Arras en 2004.

« La querelle démarre avec la conférence de Philippe de Champaigne sur La Vierge à l'enfant de Titien. Son commentaire est ambigu : il admire le talent coloriste du peintre vénitien, la transparence du paysage à l'arrière-plan, l'éclat des carnations, mais termine néanmoins en affirmant que Titien ne doit pas faire l'objet d'une étude unique de la part des jeunes peintres français qui doivent revenir, comme Poussin lui-même l'a fait, aux règles du dessin.

Dès la conférence suivante, Gabriel Blanchard répond par un discours intitulé Sur le mérite de la couleur, démontrant qu'en “diminuant le mérite de la couleur, on diminue le mérite du peintre”.

La réaction est immédiate : Jean-Baptiste de Champaigne et Charles Le Brun répondent le mois suivant.

Le premier abaisse les coloristes au simple rang de “barbouilleurs”, tandis que le second rappelle que le “dessein” est à la fois le dessin “intérieur” tel qu’il existe dans l’esprit du créateur, et le dessin “extérieur”, qui est le contour permettant à l’idée de prendre forme sur le papier.

La défense du dessin et de Poussin lui permet donc d’insister sur l’intellectualité de la peinture. » (Art Absolument)

Chacun avait son théoricien : André Félibien pour les premiers, Roger Piles pour les seconds. Ce dernier avait notamment convaincu le duc de Richelieu, neveu du cardinal, de vendre une douzaine de peintures de Poussin afin de pouvoir faire l’acquisition de tableaux de Rubens.

Le conflit, plein de polémiques, de pamphlets, d’attaques et de théorisation, dura une décennie.

Pour en comprendre le sens et faire simple, il faut partir du constat suivant. Si la France pouvait avoir Racine, elle ne pouvait pas avoir en même temps de grands peintres. En effet, le classicisme de facture littéraire, si puissant, poussait à une peinture pleine de froideur et avec une composition visant le statique.

Cela ne pouvait plus tenir et les « rubénistes » finirent par plus ou moins l’emporter à l’Académie royale de peinture et de sculpture à Paris. Cependant, cela signifiait qu’au maximum la peinture française allait à Rubens – alors qu’il aurait fallu aller jusqu’à Rembrandt !

On ne dépassa pas une opposition dessin – couleur, que dans l’esprit français de symétrie on tentait de « réunir » selon différentes manières, notamment au moyen de la « touche », du coup de pinceau « génial » (Watteau, Boucher et Fragonard ; Ingres et David ; Delacroix et Géricault ; Courbet).

Il existe une nouvelle admirable de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu* (1837), qui pose très précisément le problème du rapport à la couleur et à sa puissance, dans son rapport français au coup de pinceau « génial ».

Cela formera finalement une contradiction permettant esthétiquement l’émergence de l’impressionnisme, qui va faire de la couleur un fétiche, comme valeur en soi et non plus comme élément lié à une composition complexe.

La France a ainsi raté le tournant de Rubens et de Rembrandt, à qui on associe traditionnellement l’école vénitienne (Giorgione, Véronèse, le Titien). La raison en est le formalisme : il ne fallait pas tant se focaliser sur l’ambiance, l’atmosphère, que sur les modalités de la production esthétique.

La question n’est pas de privilégier le dessin ou bien d’être fasciné par la gestion de la couleur par des « néo-Vénitiens » de Belgique et des Pays-Bas.

La véritable question est de savoir : qu’est-ce qui porte une œuvre, quelle société produit l’artiste historiquement déterminé à produire de l’art ?

Ce que les critiques d’art français n’ont pas compris pour Rubens et Rembrandt, c’est qu’ils étaient une expression nationale, de manière déformée pour le premier, mais tout de même.

Leur peinture était grande, parce qu'elle était vraie. Même Rubens, qui passe par le prisme du jeu de composition et par la prestance, voit sa peinture se déployer en raison d'un arrière-plan historique non pas intellectuel, abstrait, mais concret, matériel.

Rubens et Rembrandt, la question du réalisme

Pour ne laisser aucune ambiguïté dans la question de la valeur de Rubens et Rembrandt, il faut se tourner vers ce qu'est le réalisme et en quoi ils l'assument.

Pour Rembrandt, c'est facile : puisqu'il assume la vie intérieure d'une personne réelle, qu'il la montre, on a un moment réel. Et dans les meilleurs cas, il arrive jusqu'au niveau d'une situation typique, prenant sur le quotidien.

Le constructeur naval et sa femme, de 1633, suit cette exigence.

Ce chef d'œuvre, de 1,13 mètre sur 1,69 mètre, représente un couple, composé de Jan Rijcksen et Griet Jans.

Jan Rijcksen avait des parts dans la *Compagnie néerlandaise des Indes orientales* et était devenu le principal responsable de la construction de ses navires.



Ce tableau est d'autant plus intéressant qu'il correspond au réel réalisme intimiste, avec la vie intérieure, de Rembrandt.



Mais qu'en est-il pour Rubens ? Si l'on prend le *Portrait de Bianca Spinola Imperiale* avec sa nièce Maddalena Imperiale, on a somme toute quelque chose d'assez classique.

Si on omet ce qui les entoure, qui va dans le sens d'une vraie composition, on ne peut pas dire qu'il y a une recherche très élaborée dans le sens du réalisme.

Il y a une dimension concrète, qui est ornementée et qui appuie le portrait, cependant on ne saurait dire que cela fait de Rubens un véritable peintre réaliste.

Tournons-nous ainsi vers Eugène Fromentin, un peintre orientaliste du 19^e siècle. Son analyse de la peinture de la Belgique et de la Hollande, *Les Maîtres d'autrefois*, a une réputation internationale.

Voici ce qu'il affirme, en 1876, et qui va nous éclairer, de par son regard de peintre qui affronte les œuvres elles-mêmes.

« Du Moerdick à Dordrecht, il n'y a que la Meuse à passer ; il y a tout un monde entre les deux frontières.

Anvers est aux antipodes d'Amsterdam ; et, par son éclectisme bon enfant et les côtés gaiement sociables de son génie, Rubens est plus près de s'entendre avec Véronèse, Tintoret, Titien, Corrége, même avec Raphaël, qu'avec Rembrandt, son contemporain, mais son intractable contradicteur (...).

L'art italien a cela de commun avec tous les arts fortement constitués, qu'il est à la fois très-cosmopolite parce qu'il est allé partout, et très-altier parce qu'il s'est suffi.

Il est chez lui dans toute l'Europe, excepté dans deux pays : la Belgique, dont il a sensiblement imprégné l'esprit, sans jamais le soumettre ; la Hollande, qui jadis a fait semblant de le consulter, et qui finalement s'est passée de lui (...).

D'abord rien ne dérange le fonds méthodique et tenace du génie flamand. L'exécution reste précise, aiguë, minutieuse et cristalline; la main se souvient d'avoir, il n'y a pas très-longtemps, manié des matières polies et denses, d'avoir ciselé des cuivres, émaillé des ors, fondu et coloré le verre.

Puis graduellement le métier s'altère, le coloris se décompose, le ton se divise en lumières et en ombres, il s'irise, conserve sa substance dans les plis, les étoffes, s'évapore et blanchit à chaque saillie.

La peinture devient moins solide et la couleur moins consistante, à mesure qu'elle perd les conditions de force et d'éclat qui lui venaient de son unité : c'est la méthode florentine qui commence à désorganiser la riche et homogène palette flamande. »

On notera le passage sur l'importance du rôle historique de l'artisanat, qui est là admirable de matérialisme historique. Et, donc, dit Eugène Fromentin : après Florence, ce sont les écoles de peinture de Rome et Venise qui influencent la peinture de la future Belgique.

Dans ce processus, *Henri met de Bles* joue un rôle, ainsi qu'*Otto van Veen*, le maître de Rubens. Anvers devient dans ce cadre la ville-clef, avec un art appuyé par l'Église et l'aristocratie.

Et là, sans le dire ainsi bien entendu, Eugène Fromentin constate un renversement, une négation de la négation. Il dépasse la négation italienne qui a mis de côté le parcours flamand, tout en la conservant.

« Dès aujourd'hui [après avoir constaté quelques œuvres dans quelques musées] on pourrait conclure qu'il ne faut jamais le comparer aux Italiens, sous peine de le méconnaître et vraiment de le mal juger.

Si l'on entend par style l'idéal de ce qui est pur et beau transcrit en formules, il n'a pas de style.

Si l'on entend par grandeur la hauteur, la pénétration, la force méditative et intuitive d'un grand penseur, il n'a ni grandeur ni pensée.

Si l'on s'arrête au goût, le goût lui manque.

Si l'on aime un art contenu, concentré, condensé, celui de Léonard par exemple, celui-ci ne peut que vous irriter par ses dilatations habituelles et vous déplaire.

Si l'on rapporte tous les types humains à ceux de la *Vierge de Dresde* ou de la *Joconde*, à ceux de Bellin, de Pérugin, de Luini, des fins définiteurs de la grâce et du beau dans la femme, on n'aura plus aucune indulgence pour la plantureuse beauté et les charmes gras d'Hélène Fourment [la seconde femme de Rubens].

Enfin si, se rapprochant de plus en plus du mode sculptural, on demandait aux tableaux de Rubens la concision, la tenue rigide, la gravité paisible qu'avait la peinture à ses débuts, il ne resterait pas grand'chose de Rubens, sinon un gesticulateur, un homme tout en force, une sorte d'athlète imposant, de peu de culture, de mauvais exemple, et dans ce cas, comme on l'a dit, *on le salut quand on passe, mais on ne regarde pas*.

Il s'agit donc de trouver, en dehors de toute comparaison, un milieu à part pour y placer cette gloire, qui est une si légitime gloire.

Il faut trouver, dans le monde du vrai, celui qu'il parcourt en maître ; et, dans le monde aussi de l'idéal, cette région des idées claires, des sentiments, des émotions, où son coeur autant que son esprit le porte sans cesse.

Il faut faire connaître ces coups d'aile par lesquels il s'y maintient.

Il faut comprendre que son élément c'est la lumière, que son moyen d'exaltation c'est sa palette, son but la clarté et l'évidence des choses.

Il ne suffit pas des tableaux de Rubens en *dilettante*, d'en avoir l'esprit choqué, les yeux charmés. Il y a quelque chose de plus à considérer et à dire. »

Comment faut-il appréhender la peinture de Rubens ?

« Quant à Rubens, le maître accrédité de la fougue, les plus violents de ses tableaux sont souvent les moins chargés (...). Il ne charge pas, il peint ; il ne bâtit pas, il écrit ; il caresse, effleure, appuie.

Il passe d'un enduit immense au trait le plus délié, le plus fluide, et toujours avec ce degré de consistance ou de légèreté, cette ampleur ou cette finesse qui convienne au morceau qu'il traite (...).

D'après de récentes méthodes, exécuter c'est remplir une forme d'un ton, quel que soit l'outil qui dirige ce travail. Le mécanisme de l'opération semble indifférent, pourvu que l'opération réussisse, et l'on suppose à tort que la pensée peut être tout aussi bien servie par un instrument que par un autre.

C'est précisément à ce contre-sens que tous les peintres habiles, c'est-à-dire sensibles, de ce pays des Flandres et de la Hollande ont répondu d'avance par leur métier, le plus expressif de tous.

Et c'est contre la même erreur que Rubens proteste avec une autorité qui cependant aurait quelque chance de plus d'être écoutée.

Enlevez des tableaux de Rubens, ôtez à celui que j'étudie l'esprit, la variété, la propriété de chaque touche, vous lui ôtez un mot qui porte, un accent nécessaire, un trait physionomique, vous lui enlevez peut-être le seul élément qui spiritualise tant de matière, et transfigure de si fréquentes laideurs, parce que vous supprimez toute sensibilité, et que, remontant des effets à la cause première, vous tuez la vie, vous en faites un tableau sans âme. »

C'est là absolument dialectique. Eugène Fromentin dit : oui, il y a une qualité chez Rubens, et on ne la voit pas de prime abord. C'est qu'elle réside dans la quantité, dans la multiplicité des éléments employés, dans le jeu combinatoire présentant avant tout une variété dans l'impact premier du tableau.

Il voit ainsi la qualité dans la quantité, ce qui est juste. Eugène Fromentin a raison de parler de « dextérité sans pareille », d'une « habileté insouciante » chez Rubens, car celui-ci parvient à agencer, avec assez de brio pour qu'il n'y ait pas de cassure ou de formalisme dans l'œuvre.

De manière brillante, Eugène Fromentin synthétise ainsi ce rôle de ce qui est pour nous la quantité portant la qualité :

« Je vous mets au défi de trouver dans le répertoire immense de ses œuvres une œuvre parfaite ; je vous mets également au défi de ne pas sentir jusque dans les manies, les défauts, j'allais dire les fatuités de ce noble esprit, la marque d'une incontestable grandeur. »

Voilà en quoi Rubens est un grand peintre réaliste : non pas par la qualité, mais parce qu'il accorde toute sa dignité à de très nombreux éléments.

Rembrandt est un réaliste au sens strict ; néanmoins, il est évident que son approche a une dimension simplificatrice. Rubens prend la direction inverse et sa tendance est celle du baroque, elle mène à la surcharge.

Mais au lieu que cela n'aboutisse qu'à un assemblage incohérent, absurde, un barbouillage ininterrompu, l'ensemble forme une quantité cohérente – ce qui mène à la qualité, au réalisme.

Rubens, capteur historique

Rubens et Rembrandt représentent une révolution ; ils correspondent tous deux à l'émergence nationale de la Belgique pour le premier, des Pays-Bas pour le second.

Leur peinture est donc à saisir en tant que saut qualitatif sur le plan des mentalités. On dépasse un cadre devenu périmé, en adoptant une nouvelle situation où davantage de complexité a droit de cité.

Pour les Pays-Bas, cela se déroule de manière naturelle, de par le développement du capitalisme en raison du triomphe de la bourgeoisie et de son drapeau protestant (qui est victorieux, si ce n'est totalement, au moins suffisamment en pratique).

Pour la Belgique, cela se produit de manière forcée, le catholicisme et l'Espagne étant dans l'obligation de faire passer un cap à un territoire qui, auparavant, était un simple satellite.

Rubens joue ainsi le rôle de capteur historique. Profitant des excellents rapports avec les pays catholiques du territoire où il était, il a pu voyager, apprendre des Italiens, pour finalement renverser leurs exigences et formuler les siennes.

Il a pu voir ses œuvres être massivement utilisées par l'aristocratie et l'Église catholique, prenant la tête d'un atelier produisant de manière ininterrompue.

Il a pu avoir de l'audace, car il fallait à tout prix affirmer le régime, se mettre à la hauteur du concurrent, les Provinces-Unies.

Et sa peinture, si riche, était parfaitement en phase avec les attentes catholiques, aristocratiques, espagnoles... d'un art qui puisse être massif, écrasant, à l'instar de *La Chute des damnés*, de 1637.

Peu importe pour les couches dominantes qu'il y ait une dimension belge dans le baroque développé alors, du moment que cela permet de renforcer le cadre en place.

Rubens n'aurait pas pu exister sans une telle conjonction de forces venant appuyer le statut de la future Belgique consistant en les « Pays-Bas de sa Majesté catholique ».



C'est pour cette raison que, malgré sa dimension décorative particulièrement marquée en raison de l'importance de la couleur, la peinture de Rubens représente une avancée historique.

Il y a un détour et sa démarche se voit fermée dès le départ. Son réalisme passe par un détour, comme ici avec *Les Conséquences de la guerre*, de 1637-1638.

Rubens a été celui à réussi à catalyser l'héritage historique de la peinture qu'on va qualifier d'italo-espagnole et la complexité exigeante du baroque formulé par le catholicisme pour relancer son entreprise de reconquête religieuse, tout en correspondant, à la base même, à une approche qui va être celle de la Belgique de par sa sensibilité.

Ce dont il s'agit ici, c'est de la dialectique du particulier et de l'universel dans le domaine de l'art, où un artiste se retrouve au croisement de différents facteurs, ou plus exactement d'un nexus historique.

Rubens n'aurait pu apparaître sur la scène historique si l'Espagne et le catholicisme n'avaient pas laissé libres, même si de manière relative, les forces nationales belges.

C'est, au sens strict, une entreprise de déviation historique : la mobilisation nationale qui aurait dû aller s'aligner avec le Nord des Pays-Bas se réalise contre lui.

Cela permet le maintien de la domination espagnole et catholique, avec donc le foisonnement, l'amplitude, la grandiloquence, qu'on reconnaît bien dans *La Marquise Maria Grimaldi et son nain*, de 1607.

Cela ne pouvait qu'aboutir, toutefois, qu'à un processus d'autonomisation nationale de la Belgique.



La question nationale belge résolue à travers Rubens : Flamands et Wallons

Rubens capte les forces historiques en mouvement à son époque et il représente l'établissement du style belge, avec son foisonnement prenant en partie un cours semblant désorganisé.

Seulement voilà, ce qu'il représente, c'est la pointe d'une tendance historique. Les nations naissent avec le développement initial du capitalisme ; rappelons ici la définition classique de Staline :

« Une nation est une communauté stable, historiquement constituée, de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique, qui se traduit dans la communauté de culture. »

On a tout cela aux Pays-Bas, jusqu'à la cassure entre le nord et le sud en raison de l'intervention espagnole, au moment de l'affirmation de l'indépendance nationale.

Même si le Sud ne s'est pas arraché à l'Espagne, il avait une solide base, que l'Espagne a justement utilisée pour préserver ses intérêts : cela donne Rubens, cela donne la Belgique.

Cependant, c'est une naissance par en haut. Et c'est là que les problèmes commencent. Voyons pourquoi.

Au nord, les Provinces-Unies naissent par en bas. La bourgeoisie a levé le drapeau national, elle a levé le peuple dans la bataille. Une province en particulier, la Hollande (Amsterdam, Rotterdam, La Haye), a imposé son dialecte comme langue nationale.

C'est un processus naturel, une fusion historique.

La Belgique n'a pas connu un tel processus. Il n'y a pas eu de fusion. Les régions sont restées opposées les unes aux autres. Il y avait un cadre national, mais pas d'unité dans les faits.

On peut dire qu'au moment où elle émerge, la Belgique est une nation qui constitue un empire dans un empire. C'est un assemblage de provinces, l'Histoire en fait une nation, mais sa population est en retard.

Dans la partie nord du territoire, elle parle des dialectes proches du néerlandais actuel : limbourgeois, brabançon, flamand occidental, flamand oriental...

Dans la partie sud, elle parle des dialectes proches de la langue française actuelle : wallon, picard, lorrain, champenois...

Précisons le bien : la population de la future Belgique, au 17^e siècle, ne parle ni français, ni néerlandais. Elle parle soit des dialectes proches du français, soit des dialectes proches du néerlandais.

Les couches dominantes, quant à elles, parlent bien le français, car elles sont cosmopolites et se relient à cette langue par élitisme. On a bien entendu également le latin.

La Belgique va alors connaître une fausse unification linguistique. L'État va mettre en avant le français, l'imposant au fur et à mesure à la population parlant des dialectes francophones, mais également dans la capitale Bruxelles, qui est une ville où on parlait un dialecte du néerlandais.

Trahissant le peuple au nom de sa défense, ses « représentants » du côté non-francophone vont choisir la voie de la facilité en prônant l'adoption du néerlandais.

Ce processus va être reconnu et appuyé par l'État. Le néerlandais est reconnu en 1873 dans le domaine de la Justice, puis 1878 dans l'administration. En 1898, il dispose d'une égalité juridique avec le français.

On est là parallèlement au formidable développement du capitalisme, qui emporte tout sur son passage, et qui transforme les masses à la plus grande échelle, les précipitant dans les écoles, les administrations, l'armée, le travail organisé.

Et, lorsque cela ne suffit pas, de puissantes idéologies identitaires, populistes, nationalistes visent à compenser l'engouement du côté de la mise en place du néerlandais.

On arrive ainsi à une séparation entre francophones wallons et néerlandophones flamands, dont les ancêtres ne parlaient ni le français, ni le néerlandais. Et c'est le prétexte à tout un découpage artificiel, au séparatisme, à une démarche nihiliste paralysant le pays en permanence, avec une surenchère constante identitaire ou linguistique.

La réponse formelle serait de dire ici : après tout, cela n'a plus de sens au 21^e siècle, il serait temps pour les francophones d'apprendre le néerlandais, et pour les néerlandophones d'apprendre le français.

Ce processus pourrait être naturel, si les gens parlaient naturellement le néerlandais et le français. Mais ces deux langues ont elles-mêmes été imposées par en haut, ce qui fausse tout dans le processus.

Rubens présente ici une solution. Connaître son émergence, c'est découvrir la naissance de la Belgique comme « anti-nation », comme produit de la tentative espagnole et catholique de bloquer la révolte des Pays-Bas.

L'acquisition par Rubens de la richesse culturelle dans la peinture (qu'on va qualifier d'italo-espagnole) et sa retranscription de manière bien spécifique au territoire devenant la Belgique témoigne de ce parcours indirect.

Pour qu'il ne soit pas indirect, il aurait fallu un bastion national, qui aurait dû être Anvers.

Cette ville aurait joué le rôle central dans des Pays-Bas indépendants de manière unifiée. Cependant, elle n'a même pas pu jouer le rôle d'unificatrice de la Belgique.

En effet, l'Espagne avait choisi Bruxelles, au centre du pays, pour y placer son gouverneur, alors qu'elle-même perdait d'autant plus d'importance en raison de la fuite des marchands protestants à Amsterdam.

L'Espagne et le catholicisme ont donné pour ainsi dire naissance à la Belgique, par Rubens, mais contre Anvers.

Ce qui signifie que la clef des problèmes de la Belgique, c'est le vecteur unificateur : exactement comme dans un empire, il manque la force centrale dépassant les séparatismes et maintenant le cadre.

De manière artificielle, il y a aujourd'hui l'État belge, ainsi bien entendu que l'Union européenne : on aura compris que Bruxelles a été choisi justement afin de profiter des faiblesses de la Belgique et de « l'unifier » par en haut davantage en même temps.

Cette dimension « impériale » de la Belgique se révèle de manière flagrante avec l'existence d'une monarchie, qui n'a aucun sens, puisqu'elle ne dispose même pas de légitimité historique : elle apparaît en 1830, comme sorte de compromis historique entre les fractions dominantes de Belgique et les puissances européennes.

Le prolétariat doit ainsi porter la République, non pas seulement comme idée, mais comme proposition historique, c'est-à-dire en étant à la hauteur de ce que portait Rubens comme centre esthétique d'une séquence historique : c'est d'une vision civilisationnelle dont il s'agit.

Rembrandt et Rubens, des classiques

On l'aura compris : Rubens et Rembrandt sont indissociables de leurs sociétés. Au-delà, ils irradiient d'ailleurs tous les pays germaniques, en raison de mentalités nationales assez proches.

Surtout, ils en arrivent au niveau universel : ce sont d'immenses peintres, des titans, des classiques. Leurs directions se distinguent nettement, leurs perspectives ne sont pas les mêmes et on peut même dire qu'ils s'opposent.

Cependant, il n'y en a pas un qui est bon et l'autre qui serait mauvais. Il faut voir les choses ainsi : c'est un développement inégal. La Belgique n'a pas pu s'affirmer comme il le fallait, néanmoins elle a pu avancer à travers les vicissitudes et Rubens en est le témoin.

C'est le témoin et le vecteur ; Rubens est incontournable du côté belge, comme valeur nationale et preuve de la valeur de la nation.



Rembrandt, lui, est considéré comme à part aux Pays-Bas, car il est considéré partout comme à part : il n'y a personne « comme Rembrandt ». Mais il appartient à tout un courant historique où il s'insère parfaitement, et qui est pour nous le réalisme bourgeois néerlandais.

En ce sens, de manière la plus directe, Rembrandt est celui qu'on doit valoriser de manière la plus franche. Il appartient à cette affirmation du réel qui est unanime, qui ne fait pas de compromis avec l'idéalisme.

Une peinture comme le *Portrait de Herman Doomer*, un ébéniste, de 1640, indique une voie : celle de la dignité du réel.

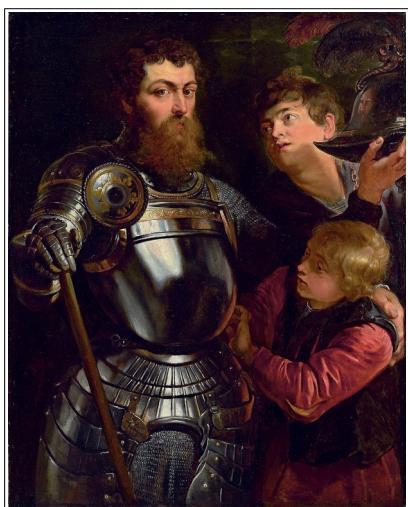
Le réalisme socialiste prolonge directement ce qui s'annonce comme *la grande reconnaissance du monde tel qu'il est*.

Rembrandt est donc à considérer comme un fer de lance, celui d'une esthétique conforme à une approche matérialiste du monde.

Chaque artiste doit, quel que soit son domaine de prédilection, prendre le même chemin que Rembrandt ; il doit être en mesure de se tourner vers le vrai, de lui accorder toute son attention, de prendre soin de ses aspects égaux et inégaux.

Il s'agit de représenter matériellement, dans une œuvre, quelque chose qui existe déjà matériellement, en procédant par synthèse, en « captant » un moment bien précis, représentatif, qui fournit une dimension exemplaire à ce qui est montré.

Rembrandt est un maître, qui a développé sa propre approche, qu'il est même capable d'utiliser pour des autoportraits (ici en 1642).



Quant à Rubens, il faut le connaître de par sa capacité à oser aller au foisonnement. Son approche est spécifique à son pays ; elle est travaillée au corps par les idéologies de l'empire espagnol et du catholicisme romain.

Néanmoins, il attend l'universalité de par l'expression de vie, de reconnaissance de la chair porteuse de vie dans une composition aux éléments multiples.

Le *Portrait d'un commandant, de trois quarts, habillé pour la bataille*, réalisé vers 1612-1613, appartient à une production qui ne se résume ainsi pas à ce qui deviendra la Belgique.

Cela relève de l'universel, de la culture de l'humanité.

Sur le plan du parcours historique de l'humanité à aller vers davantage de complexité, c'est une très grande contribution.

Il ne faut donc pas faire de la couleur chez Rubens une fin en soi : elle est un support pour une avancée historique. On va à la véritable peinture, qui présente des choses complexes, avec de nombreux éléments.

Même chez Rubens, on sort de la féodalité, malgré le carcan espagnol et catholique. L'Histoire pousse en cette nouvelle direction, plus riche, plus saillante chez Rembrandt, plus élaborée chez Rubens.

C'est ce qui fait que, au-delà de la valeur toujours présente de cette peinture, on puisse y trouver des marques de modernité et d'avant-garde dans les voies du réalisme.

Les *Quatre études de la tête d'un Maure*, de 1640, reflètent la capacité de Rubens à saisir la notion de mouvement.

Cette peinture n'est pas qu'une simple étude, ni même plusieurs études assemblées. Il y a un jeu dans la présentation et on a une véritable porte d'entrée vers un approfondissement du réalisme.



On a ici une capacité à montrer la réalité et peu importe que Rubens ait été un peintre reconnu, utilisé historiquement comme diplomate. Peu importe que sa plus grande commande ait été, en 1634, l'organisation de la décoration de la ville d'Anvers pour l'arrivée, une année plus tard, du gouverneur des Pays-Bas, le cardinal Ferdinand d'Autriche (il conçut cinq arcs de triomphe et autant de théâtres, etc.).

Là n'est pas l'essentiel. Il en va du réalisme et le passage par la dimension impériale et catholique n'est qu'un détour.

C'est pourquoi Rubens doit toujours nous ramener à Rembrandt. Ce dernier parvient au réalisme sans détour ; il y a participe et apporte sa propre perspective, comme par la suite d'autres le feront, à l'instar d'Ilya Répine, le Rembrandt de la Russie.

Rembrandt nous rappelle ce fait : il y a toujours une dimension inégale, y compris dans une harmonie montrée, car la dialectique du réel l'exige.

Il faut savoir trouver l'aspect principal, comme ici avec le *Cavalier polonais*, réalisé vers 1655. Car, dans tous les cas, dans toute œuvre, il faut pouvoir dire : *la vie l'emporte*.



C'est en ce sens qu'il faut voir en Rubens et Rembrandt des classiques ; ce sont des témoins du passé, des artistes encore présents de par ce qu'ils ont apporté. Ils sont liés au réel.

De Rubens à la New Beat et au H8000

Un pays marqué par le baroque ne saurait trouver un chemin facile d'accès à une démarche épurée, dans la mesure où son émergence nationale a apporté un goût prononcé pour le multiple.

D'où l'image un peu chaotique des Belges auprès de leurs voisins du nord, les Néerlandais, façonnés en large partie par le protestantisme, et de leurs voisins du sud, les Français, façonnés par le classicisme de la monarchie absolue.

L'exubérance d'un Rubens se retrouve donc forcément et deux phénomènes sont ici marquants de par leur nature, où la composition approfondie joue, en effet, pleinement sur le coloris.

Ce coloris est ici musical ; pareillement que chez Rubens, le goût pour la ligne compte moins que celui pour la couleur et l'atmosphère prenante, pesante, multicouches, prend le pas sur, disons, le sens de la mélodie.

Les domaines sont pour l'un, la musique électronique, pour l'autre, le metal. Le premier phénomène s'appelle la New Beat, le second le H8000.

Dans les deux cas, c'est un mouvement né par en bas, en dehors des circuits traditionnels (commerciaux, médiatiques, etc.), ayant touché de vastes secteurs du peuple.

Et le rapport à Rubens, si on le cherche, est absolument évident si on prend sa couleur et son exubérance et qu'on la transpose dans la musique.

Le processus, sur le plan de la musique électronique, a été le suivant.

La New Beat a comme premier ancêtre le groupe *Telex*, fondé à la fin des années 1970. Avec un esprit punk, des paroles loufoques et une musique électronique approfondie (« Moskow Diskow »), ils ouvrent la voie à tout un état d'esprit à la fois décalé et très impliqué, très belge.

Le second ancêtre, c'est le groupe *Front 242* né en 1981, développant une approche similaire, avec toutefois un côté sérieux et froid assumé, une musique largement plus développée et structurée. *Front 242* apparaît comme le fer de lance de l'EBM (Electronic Body Music), aux côtés d'autres groupes belges comme *The Neon Judgement*.

Front 242 apporte une imagerie bien définie, du sérieux, assume de prolonger la dimension dansante de la disco (mais de manière froide, à l'instar de Cabaret Voltaire en Angleterre). Son importance historique musicale est immense et son impact très largement significatif ; la vidéo de la chanson « Headhunter » résume parfaitement la dimension musicalement enveloppante et graphiquement glacée, et pourtant baroque de par la tendance à l'extravagance.

On a ici, toutefois, seulement une tendance de fond ; les masses belges ne sont pas encore protagonistes d'une réalité qui se veut largement expérimentale et avant-gardiste. C'est le développement de la musique House qui va modifier la donne.

On parle ici d'une musique techno accessible, que l'on vient écouter en club. La dimension mélodique, si l'on veut, prend davantage de place et rend l'expérience musicale moins esthétisante, moins figée dans une posture martiale, industrielle.

Le côté cassant, mécanique est d'ailleurs largement atténué par le ralentissement de la musique. La légende veut d'ailleurs que le genre soit né lorsqu'un DJ a joué le titre « *Flesh* », du groupe d'EBM du groupe belge *A Split-Second*, en 33 tours au lieu d'en 45 tours, le ralentissant ainsi.

La Belgique est alors, tout d'un coup, submergée, par en bas, par le phénomène de la New Beat, une musique qui mêle la logique de l'EBM avec le son House. De jeunes gens se précipitent pour produire de la musique en phase avec cet état d'esprit, pour une techno plus lente que la normale, plus froide aussi, mais exubérante.

C'est alors l'avalanche de productions belges (comme « *Play it again* » de *Out of the ordinary*, « *Ibiza* » d'*Amnesia*, « *I sit on Acid* » de *Lords of Acid*, « *The sound of C* » de *Confetti's*), ajoutant une approche un peu « *acid* », avec un beat répétitif, des plages de sons, bref une accumulation à la Rubens, pour une composition à la Rubens, avec l'exubérance d'un Rubens.

On comparera avec beaucoup d'intérêt la chanson originelle de Kevin Saunderson, « *Rock to the beat* », un bijou de Detroit Techno, avec la « réécriture » réalisée en mode New Beat par les Belges de 101, un très grand classique du genre.

On écoutera aussi l'original New Beat « *The age of love* », de 1990, relativement passé inaperçu, en le comparant ensuite avec le mix de 1992 qui précipite la chanson, avec pourtant peu de réelles modifications, dans la musique « *trance* » et aura un succès considérable dans l'ouverture de ce nouveau genre qui aura un immense succès.

Il est évident qu'un phénomène comme la New Beat ne saurait être compris sans voir la dimension belge ; sur le plan esthétique, le rapport à Rubens est net.

Il est également vrai pour un autre mouvement musical apparaissant au même moment, mais se prolongeant durant les années 1990, sans avoir la même ampleur il est vrai.

C'est que la New Beat a été un mouvement de dimension nationale ; dès son émergence, autour de 1986-1987, il conquiert la jeunesse malgré un black-out médiatique et le capitalisme étant ce qu'il est, la production sans bornes, l'assèchement des valeurs vraies, la commercialisation sans limites.... Tout cela tuera le mouvement dès 1989-1990.

Le mouvement H8000 est, quant à lui, toujours resté intègre. C'était dans sa nature : il est né porté par des adolescents et de très jeunes gens, qui galéraient pour trouver des lieux pour répéter, des salles où faire des concerts, etc.

La base fut la ville de Courtrai, alors défigurée par les drogues ; tout l'arrière-plan géographique consiste en la Flandre-occidentale, qui fut prétexte au choix du mouvement, 8000 étant le code postal pour cette partie de la Belgique, la lettre H ayant été choisie pour « *Hate* » (« *Haine* » en anglais) et Hardcore.

Ces jeunes ont fondé des groupes de punk hardcore, les premiers étant *Nations on Fire*, *Shortsight*, *Blindfold* et *Spirit of Youth*, au début des années 1990. On est dans une approche bien spécifique, celle de la culture *straight edge* : pas d'alcool, pas de drogues, pas de rapport sexuel sans relation stable, avec également le végétarisme puis le véganisme.

Comme on est au pays de Rubens, hors de question d'en rester au hardcore, dont les mélodies sont sèches, l'approche très linéaire. Au lieu de ça, on va avoir une avalanche de sons métalliques, portée

surtout par la seconde génération : Congress et Liar qui sont les deux groupes les plus connus, mais également Spineless, Regression, Firestone, Sektor, Deformity, Solid, Vitality,

Ce son, agressif mais surtout de grande ampleur, reflète la colère face à la nature du monde, et il est très intéressant ici de voir des valeurs positives proches finalement du protestantisme historique être portée dans la Belgique pourtant catholique.

C'est là un rattrapage, mais porté sur des fondements propres au parcours historique belge. La musique du H8000 est résolument conquérante – exubérante, puissamment chargée en couleurs.

Cette approche musicale va avoir un vrai impact international ensuite. Si au sein du mouvement H8000 il fut parlé surtout de « edgemetal », c'est sous le terme de « metalcore » que la démarche d'un hardcore « metal » sera définie, l'album jouant historiquement un rôle majeur étant *Prayers upon deaf ears*, d'Arkangel.

On est là dans l'exemple même d'un son apocalyptique à prétention révolutionnaire : il est considéré que le monde est injuste, horrible, la situation des animaux en étant le symbole. Et on lui oppose la morale vegan straight edge.

Prayers upon deaf ears est indissociable de Rubens, de son exubérance, de ses couleurs si on les remplace par du son. Les valeurs qui y sont portées sont incontestablement puissamment révolutionnaires. C'est l'idée de révolution totale qui est portée.

Encore faut-il pouvoir être à la hauteur des exigences. Le groupe Arkangel, de Bruxelles quant à lui, abandonnera ses valeurs dès le départ, incapable d'assumer une confrontation révolutionnaire et transformant son approche musicale en « fond sonore » sans contenu, agressif pour l'agressivité, comme une fin en soi.

Le mouvement du H8000 s'étiolera pareillement, la dimension straight edge « militant » se faisant corrompre par la société environnante.

Il va de soi que le foisonnement propre à la New Beat et au H8000 n'a pas aidé à une éventuelle formalisation. En même temps, un mouvement authentiquement populaire ne peut pas se développer sans avant-garde bien solide en son sein, afin de le protéger au niveau des fondamentaux.

Et, ce qui compte ici, c'est de voir que l'esprit de Rubens a bien été présent, des siècles après ; c'est conforme aux mentalités qui se sont mises en place alors, avec l'établissement de la nation belge.