

GÉRARD DESSONS

**L'ODEUR DE
LA PEINTURE**

L'hypothèse Rembrandt

ÉCRITS SUR L'ART

Éditions Manucius

ÉCRITS SUR L'ART

L'ODEUR DE LA PEINTURE

DU MÊME AUTEUR

Le Poème, Paris, Armand Colin, (1991) 2011.

La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique, Paris, Manucius, 2010.

Émile Benveniste, l'invention du discours, Paris, In press, 2006.

Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature, Armand Colin, (1995) 2005.

Maeterlinck, le théâtre du poème, Paris, Laurence Teper, 2005.

L'Art et la manière. Art, littérature, langage, Paris, Honoré Champion, 2004.

Traité du rythme : des vers et des proses, (avec Henri Meschonnic), Paris, Nathan, 1998.

Gérard Dessons

L'ODEUR DE LA PEINTURE

L'hypothèse Rembrandt



Festina Lente

Éditions Manucius

Extrait de la publication

Crédits photographiques:

Rembrandt Harmensz van Rijn, *La leçon d'anatomie du docteur Nicolaes Tulp*,

© Musée Royal des Peintures Mauritshuis, La Haye

Rembrandt Harmensz van Rijn, *Le bœuf écorché*,

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

Rembrandt Harmensz van Rijn, *Danaé*,

The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets

© Éditions Laurence Teper pour la 1^{re} édition, 2006

© Éditions Manucius, revue et augmentée, 2013

40, rue de Montmorency - 75003 Paris

www.manucius.com

*Rimbrand s'est fait une manière propre à produire
de grands effets; sa manière est dangereuse à imiter.*

Dictionnaire de l'Académie française¹

*C'est de la viande où passait le sang, de la viande
Où tremblait la miraculeuse,
L'incompréhensible chaleur des corps.*

*Il y a encore
Quelque chose de la lueur du fond de l'œil.
On pourrait encore caresser ce flanc,
On pourrait encore y poser la tête
Et chantonner contre la peur.
Guillevic, « Bœuf écorché² »*

En 1655, Rembrandt peint *Le Bœuf écorché*. La peinture européenne voit surgir dans la galerie de ses portraits une figure qui ne lui ressemble pas. La violence de l'exhibition y trahit le scandale du propos : faire advenir dans la représentation l'instance d'une subjectivité.

Pour la première fois peut-être dans l'art occidental, la peinture a une odeur. Elle sent. Elle se sent enfin comme elle se voit quand elle devrait disparaître, s'effacer dans la représentativité qui définit sa fonction et sa valeur.

L'insistance de la matière, et du geste, est alors perçue par le discours de l'art comme une atteinte aux valeurs morales et esthétiques. La pâte ramène la peinture au peindre comme elle rabat la spiritualité de l'image sur la matérialité du corps.

Les jugements portés sur l'ensemble de l'œuvre de Rembrandt, qu'ils soient ou non favorables, laisseront toujours transparaitre le caractère scandaleux de sa peinture. De ce point de vue, Diderot, disant du *Ganymède enlevé par un aigle* : « Il est ignoble ; la crainte a relâché le

sphincter de sa vessie¹», n'exprime pas une opinion fondamentalement différente de celle des contemporains du peintre qui lui reprochaient le traitement non conventionnel de la ligne et de la proportion, comme l'expose lucidement Joachim von Sandrart, six ans après la mort de Rembrandt: «Il n'hésita pas à disputer contre nos règles artistiques telles l'anatomie et la mesure des membres humains²». En 1681, Andries Pels décrira Rembrandt comme «le premier hérétique dans la peinture», ne voulant rien de «régulier»,

Ni d'harmonieux dans les parties du corps humain ;
Ne pesant pas non plus la perspective comme la distance,
Ni mesurant avec les règles des beaux arts, mais avec ses
yeux³.

À contre-courant. C'est de cette façon qu'on peut qualifier son travail. Et *Le Bœuf écorché* constitue de ce point de vue une œuvre significative. Au regard de la progression censée régler une carrière de peintre, ce tableau n'est pas à sa place. Les spécialistes le verraient plutôt précéder les portraits célèbres, si l'on se réfère aux *Conférences de l'Académie Royale* de Félibien (1667): «Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne representent que les choses mortes & sans mouvement; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est

beaucoup plus excellent que tous les autres⁴». Que dire alors de qui peint, après tant de portraits, un bœuf? et un bœuf mort?

En 1655, Rembrandt n'a plus à prouver ses qualités de peintre, et l'exécution d'une nature morte de cuisine, l'année même de *La Baigneuse*, de *Titus à son pupitre* ou de *Joseph et la femme de Putiphar*, offre matière à réflexion.

Peu de commentateurs ont voulu entendre la question qui se posait là, brutalement, peut-être parce qu'ils auraient été contraints d'en reconnaître la formulation à travers l'ensemble de l'œuvre de Rembrandt.

Question fondamentale du rapport entre le peindre et le peint, situant avec provocation l'acte pictural à la croisée de l'esthétique et de l'éthique. Rembrandt, bien entendu, ne peint pas en dehors de la représentation classique, reposant sur l'imitation de la nature, mais sa pratique en inverse finalement les valeurs constitutives par l'instauration d'une inadéquation entre l'art et le goût.

Pour ses contemporains, il passe en effet souvent pour un peintre de la laideur. Andries Pels ironisait sur ses figures nues, l'accusant de prendre comme modèle non une Vénus antique, mais « une buandière ou une tourbière », ajoutant qu'il appelait « imitation de la Nature son errance⁵ ». Sir Joshua Reynolds, à la fin du XIX^e siècle, se fera encore l'écho de ce sentiment. Devant *Suzanne et les vieillards* (1647), il trouvera « très étrange que Rembrandt se soit

donné tant de peine pour exécuter finalement une figure si laide et si peu réussie⁶». À la même époque, Fromentin aura ce jugement global : « Comme artiste épris du beau, il a donné des choses de la terre quelques idées fort laides⁷ ». Très loin des leçons classiques, et du culte de la belle nature.

Contrairement à ce que pensait Taine, pour qui Rembrandt avait su voir « toute la foule grouillante des passions mauvaises et des misères hideuses qui pullulent dans nos civilisations comme des vers dans un arbre pourri⁸ », la laideur ne relève pas, ici, d'un projet « réaliste » de représenter des sujets triviaux. Chez Rembrandt, la laideur est une laideur de réception. Elle manifeste un jugement esthétique, résultat d'une pratique qui prend à contre-pied la mission de l'artiste classique : peindre beau.

Et le sujet du *Bœuf* constituait un thème particulièrement propice à l'exposition d'un tel travail ; moins à cause du modèle impliqué par le représenté du tableau, qu'en raison de l'effet de récurrence qu'il produit en répétant thématiquement un problème abordé en 1632 dans *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* : l'ouverture du corps.

L'ampleur du déplacement qui s'est opéré ainsi dans le champ pictural sous le nom de Rembrandt peut se mesurer aux efforts déployés au cours des siècles suivants pour « oublier » cette voix dissonante qui s'était élevée

dans la Hollande bourgeoise du xvii^e siècle. Et c'est par cadavre interposé que les Académies tenteront de réaliser cette restauration d'un ordre pictural perdu. L'autorité du discours de l'Art et du dogme représentatif sera confiée significativement aux « Traités d'anatomie appliqués aux Beaux-Arts », dont la tâche essentielle consistera à produire la fiction d'une histoire de l'art non problématique, fidèle dans son *continuum* aux principes de l'esthétique classique. Dans son *Traité d'anatomie, d'anthropologie et d'ethnographie appliquées aux Beaux-Arts*, de 1886, Charles Rochet réaffirmera la mission du peintre: « faire du *beau* avec du *laid*⁹ ».

Au travers d'une description rationaliste de l'anatomie, il est remarquable que l'écorché profile son ambiguïté jusqu'à devenir l'objet même du discours artistique, comme s'il gardait encore le pouvoir de faire basculer les conditions de la représentation. Sa vue – ou la pensée de sa vue – affole les bienséances éthiques et esthétiques en suscitant une terreur tant métaphysique que théorique: « Quel est celui qui, en voyant devant lui un pareil homme, ne reculerait pas d'horreur¹⁰? ».

Avec l'horreur s'exprime une morale de la peinture qui assigne à la pratique picturale une fin aseptisante et purificatrice: résoudre le rapport du peindre au subjectif dans le retour à l'ordre figuratif, à une peinture du signe. Rôle désodorisant de cet art de l'image qui opère, par la

représentation, le refoulement du vivre impliqué dans tout acte pictural, dans tout acte artistique.

Face à une théorie de la peinture fondée sur la logique du signe, l'odeur du cadavre est homologue à celle de la peinture. En fait, l'odeur du cadavre n'est pas celle de la mort – la mort ne sent rien – mais bien celle d'une subjectivité qui se constitue en tant que « vivant » par la perception olfactive et le discours qui la nomme: « Donc, jeunes peintres, vous pouvez vous rassurer. Vous n'aurez plus besoin d'aller respirer l'air empesté des amphithéâtres, ni de supporter la vue des choses qui vous répugnent. On va laisser pour vous reposer en paix notre pauvre cadavre ».

En 1886, l'écorché est du côté de la modernité et l'odeur de la peinture émane des tableaux réalistes et impressionnistes: « Ce n'est pas avec des productions à la façon de MM. Millet, Courbet, Manet qu'on pourra prétendre rehausser l'Art, et relever l'Espèce humaine de la chute qu'elle a faite dans les belles formes ». De Rembrandt aux premiers peintres de la modernité, c'est un même discours qui s'énonce contre les pratiques nouvelles. Un même réflexe névrotique des académismes devant l'inquiétante étrangeté de la peinture vivante. Vivante d'une vie qui, débordant les tableaux où elle se manifeste, est l'invention d'un mode de vie. Une éthique.