

Correspondance des arts

Rembrandt-Dostoïevski dans l'Europe du vingtième siècle.

Juliette HASSINE

(Bar-Ilan University)

L'histoire de la réception de Dostoïevski en Europe passe par celle de Rembrandt entre 1870 et 1930. Toutefois la correspondance entre le maître hollandais et le Grand Russe dans le discours esthétique aussi bien que dans le discours poétique reste spécifique à la culture française. Ni Thomas Mann, ni V. Woolf n'ont considéré ce rapport. Si cette association a été persistante en France de Proust jusqu'à Malraux, cela est dû à une heureuse coïncidence au tournant des siècles. En effet, la peinture de Rembrandt fut l'objet à Paris de publications scientifiques prestigieuses au même moment où se poursuivait la traduction des œuvres et de la correspondance du romancier russe. Le public français eut alors le privilège de les découvrir en même temps, révélation encouragée par l'exposition des œuvres du maître hollandais en 1898.

L'exposition Rembrandt au musée Stedelijk à Amsterdam du 8 septembre jusqu'au 31 octobre 1898 a fait date dans l'histoire de la culture. Plus de 100 tableaux et plus de 200 dessins du Maître y ont été exposés. Le rayonnement de Rembrandt dans la culture européenne à la fin du XIXe siècle s'explique à la lumière des travaux critiques publiés après 1850. Citons la monographie de C. Wosmaer *Rembrandt H. Van Rijn ses précurseurs et ses années d'apprentissage* paru à Hague en 1863 qui fut parmi les premières études historiques et scientifiques de l'œuvre du peintre. En France Théophile Thoré qui était l'ami de Wosmaer voulait écrire une monographie mais son projet demeura inabouti. Eugène Fromentin publia *les Maîtres d'autrefois* en 1876, mais il fallait attendre l'année 1893 pour lire un ouvrage monumental sur Rembrandt. Il s'agit du livre *Rembrandt sa vie son œuvre et son temps* d'Émile Michel. À part les articles de l'auteur qui avaient paru dans la *Revue des deux*

mondes, l'ouvrage comprenait 340 reproductions de toiles et de dessins. E.Michel traversa toute l'Europe pour consulter les originaux. Arnold Wilhem von Bode (1845-1929) qui fut le directeur du Kaiser Friedrich Museum de Berlin conçut le projet de publier l'œuvre de Rembrandt en son entier sous la forme de catalogues folios. La parution en 8 volumes de *Rembrandt. Bescshreibendes Verzeichnis Seiner Gemälde* à Paris de 1897 à 1905 se caractérisa par une présentation des œuvres dans l'ordre chronologique de leur fabrication. Bode conçut également l'idée d'une exposition Rembrandt mais c'est son disciple hollandais A.Breduis qui réussit à réaliser le projet. Hofstede de Groot fut l'auteur du classement des tableaux de l'exposition et de leur catalogue par ordre chronologique. L'exposition Rembrandt vers la fin de l'année 1898 qui occasionna la publication de plusieurs articles dans des journaux et revues à travers toute l'Europe fut le résultat d'une recherche approfondie s'étalant sur un demi siècle¹.

Wolfflin et l'histoire du baroque

Par ailleurs, il est indéniable que ce regain d'intérêt pour Rembrandt en Europe, à la même époque où Dostoïevski envahissait l'âme des européens, est dû également aux travaux de deux historiens de l'art baroque: Henrich Wolfflin (1864-1945) qui publia *Renaissance et Baroque* en 1888 et J.Burckhardt qui publia *Der Cicerone* en 1860. Les ouvrages de Henrich Wolfflin dont *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) ne furent traduits en France que tardivement (1952 et 1967). Toutefois l'influence de sa méthode et de ses principes a dû être perçue indirectement, à travers les revues d'art, l'enseignement universitaire et les nombreuses publications et travaux sur Rembrandt.

D'ailleurs répondant à la vague d'intérêt pour Rembrandt, Claudel et Valéry publient des études. Valéry indiquera la toile *Le Philosophe* comme modèle pour expliquer le phénomène de l'œuvre d'art à plusieurs dimensions.

Parmi les présupposés, sur lesquels est fondée l'histoire de l'art, nous trouvons selon H.Wolfflin, des principes comme "la langue artistique" qui posséderait une grammaire et une syntaxe organisant la "pure visualité" dans

une “relative inexpressivité”. Pour rendre compte de l'évolution qui fit succéder le baroque à la Renaissance, Wofflin nous propose les cinq couples de catégories fondamentales de “la pure visualité”:

1) Le passage du linéaire au pictural: la vision plastique s'appuyant sur les contours isole les objets; pour un œil qui voit picturalement, les objets au contraire s'enchaînent. 2) Le passage d'une présentation par plan à une présentation par profondeur. L'art classique dispose les parties en plans parallèles, le baroque, lui, conduit le regard d'avant en arrière. 3) Le passage de la forme fermée à la forme ouverte. 4) Le passage de la pluralité à l'unité. 5) La clarté absolue ou la clarté relative des objets représentés: la composition, la lumière, la couleur n'ont plus désormais pour fonction première de mettre en évidence la forme, elles mènent leur vie propre.

Relevons les autres présupposés susceptibles de converger avec ceux de Proust: 1) La théorie de l'art ne vise pas l'explication du cas singulier, mais la découverte des traits généraux de l'évolution artistique. 2) L'art possède une évolution relativement autonome qui justifie l'analyse interne de “ce qui est spécifiquement artistique dans l'œuvre d'art”. 3) L'objet de cette analyse n'est pas l'expression mais la qualité abstraite, première, par rapport à l'expression.

Wofflin dans *Renaissance et baroque, l'Art classique et Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* envisage la peinture de Rembrandt et de Rubens à travers tous les critères que nous avons repérés dans l'ensemble de ses ouvrages. D'ailleurs Rembrandt et Rubens y figurent comme les grands modèles de l'art baroque surtout dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Dans le premier livre, Wofflin étudie la nature de la transformation stylistique de la Renaissance au Baroque à travers le style pittoresque considéré comme la marque essentielle du courant baroque. Dans cet écrit concerné principalement par l'architecture, il n'est pas question de la peinture de Rembrandt mais parmi les huit critères qui définissent “le style pittoresque” il en est quelques uns qui doivent attirer notre attention, surtout le cinquième ayant trait à la répartition de la lumière, cette dernière participant aux principes de composition du tableau.

Le “désordre pittoresque” veut que la représentation des objets en eux-mêmes ne soit

pas totalement claire mais soit en partie voilée. Le motif du voile est l'un des motifs les plus importants du style pittoresque. Celui-ci est très conscient du fait que tout ce qui peut se laisser saisir complètement du premier coup d'oeil, est ennuyeux dans un tableau; c'est pourquoi quelques parties du tableau restent voilées; les objets sont poussés les uns devant les autres, ils ne ressortent qu'en partie, excitant au plus haut point l'imagination à se représenter ce qui est caché. On imagine que l'objet à demi caché cherche lui-même, d'instinct à se frayer un chemin jusqu'à la lumière. Le tableau devient vivant, ce qu'on avait voilé semble se découvrir, etc. Même le style "strict" ne put toujours éviter de voiler partiellement; du moins laissait-il toujours apparaître l'essentiel, ce qui atténuait le sentiment d'instabilité; maintenant, en revanche, on cherche en déplaçant les éléments du tableau à créer l'impression de quelque chose de passager. [...] Tout ce qui est indéfini, qui se perd dans l'infini, va à l'encontre du goût plastique, mais c'est là précisément ce qui constitue la vraie nature du style pittoresque².

Ici il est pertinent d'évoquer les écrits de Proust sur Rembrandt, restés inédits du vivant de leur auteur; il s'agit de "Chardin et Rembrandt" rédigé en novembre 1895 et de "Rembrandt" rédigé en 1900. Dans le premier, Proust s'impose le devoir de nous faire visiter le monde de la pensée de Chardin à travers un voyage dans son univers artistique et ainsi le visiteur est invité à "voler de toile en toile"³, initié par la qualité de la lumière:

Nous sommes ici au terme de ce voyage d'initiation à la vie ignorée de la nature morte que chacun de nous peut accomplir en se laissant guider par Chardin comme Dante se laissa guider par Virgile [...] Avec Rembrandt la réalité même sera dépassée [...] nous verrons les objets n'être rien par eux-mêmes, orbites creux dont la lumière est l'expression changeante, le reflet prêté de la beauté, le regard divin⁴.

Dans le "Rembrandt" de 1900 Proust continue ce voyage d'initiation. À l'instar de Wolfflin, il s'efforce de montrer comment tous les objets se frayent un chemin vers la lumière, comment la lumière va à leur rencontre, phénomène qu'on ne peut saisir chez Rembrandt qu'à travers la contemplation attentive de plusieurs de ses toiles, ceci afin de retrouver à travers les ressemblances la trajectoire de la lumière aspirant à regagner l'infini.

D'abord les œuvres d'un homme peuvent ressembler plus à la nature qu'à lui-même. Mais plus tard, cette essence de lui même que chaque contact génial avec la nature a excité davantage, les imprègne plus complètement ... Mais à partir d'un certain moment toutes ces figures apparaissent dans une sorte de matière dorée, comme si elles avaient été toutes peintes dans un même jour qui serait, semble-t-il celui du soleil couchant quand les rayons frappant directement les objets qui les dorent ... Et ce privilège de son génie nous est sensible par la joie que nous cause la vue de sa matière dorée, joie à laquelle nous nous livrons sans scrupule, en sentant qu'elle nous découvre une perspective extrêmement profonde de la chose observée...⁵

D'après les fraguements cités, pourrions-nous parler d'une influence des théories de Wolfflin sur Proust à partir de la lecture d'ouvrages critiques et de l'atmosphère culturelle de l'Europe au tournant des siècles? Toutefois il ne faudrait pas ignorer que l'interprétation de toiles comme *le Bon Samaritain* et *les Pèlerins d'Emmaüs* est grandement inspirée de celles faites par Eugène Delacroix en janvier 1857⁶, par Théophile Gautier en 1867⁷, par F.A Gruyer en 1891⁸, par L.Bénédict⁹ en 1898 et par Fromentin en 1876¹⁰. La critique sur l'œuvre de Rembrandt depuis les premiers écrits jusqu'à la *Recherche* serait le résultat de lectures au delà d'une tradition française et à ce propos, il est pertinent de renvoyer aux ouvrages critiques de Ruskin.

D'ailleurs, le "Rembrandt" aurait été écrit à titre d'hommage à l'écrivain anglais mort le 20 février 1900. Les deux dernières pages de l'article décrivent la rencontre avec Ruskin à l'exposition Rembrandt de 1898. Il s'agit d'une rencontre imaginaire car Proust n'a pas eu l'occasion de faire sa connaissance.

La connaissance de Rembrandt aurait été élargie à travers l'ouvrage de Bode paru en huit volumes à Paris de 1897 à 1905 et traduit par Auguste Marguillier, critique et historien d'art français qui tenait depuis le 1er Mai la rubrique "Musées et collections" au *Mercure de France*. Proust lui envoya des lettres également au sujet des traductions de Ruskin en 1904 et en 1905¹². La correspondance entre eux s'étala de façon espacée de 1902 à 1918. Et ainsi Proust aurait été familiarisé avec les théories de Wolfflin à travers la critique d'art allemande sur Rembrandt diffusée en France à la même époque où il

commençait à découvrir l'œuvre de Dostoïevski¹³.

À la lecture des écrits de Proust, de Gide, de Valéry, de Claudel et de Suarès en France, et de Stéphane Zweig en Autriche, on ne peut point rejeter l'éventualité d'une influence des théories de Wolfflin sur ce qu'on écrivait sur Rembrandt au tournant des siècles.

Wolfflin avait interprété l'art baroque comme motivé par le sens du sublime, par la religiosité qui "utilise avec prédilection la représentation des espaces infinis [...] pour disposer au recueillement"¹⁴, caractères repérés notamment chez Rembrandt. Pour Suarès et pour Zweig, la peinture de ce dernier est reprise pour illustrer non seulement une spiritualité mais également un itinéraire moral comme celui des personnages de Dostoïevski et ceci à travers cette trajectoire de l'obscurité vers la lumière, phénomène développé dans le *Dostoïevski* de Gide à partir de la correspondance Rembrandt - Dostoïevski.

Ainsi la publication d'études sur l'histoire de l'art en général et sur Rembrandt en particulier aurait encouragé les écrivains à se référer au peintre pour illustrer une écriture romanesque qui pouvait apparaître déconcertante pour les lecteurs européens. Il fallait recourir à Rembrandt le peintre illustre pour européaniser le clair-obscur dostoïevskien. Ce comparatisme forcé à été dans une certaine mesure de stratégie efficace en vue de faire accepter le romancier russe.

Par ailleurs le rapprochement entre un peintre et un romancier relève de la critique en vogue pronée par Wagner et Baudelaire ayant pour but la coïncidence des arts, approche dont profite la réception de Dostoïevski en France et, dans ce désir de faire coïncider le roman et la peinture, l'occasion se prêtait à vouloir expliquer Dostoïevski par Rembrandt. Et ainsi la redécouverte de l'un est inséparable de la réception de l'autre.

La correspondance Rembrandt-Dostoïevski dans les œuvres de Proust

Rappelons que Baudelaire dans *les Phares* présentait Rembrandt comme le peintre de la maladie, de la détresse et de l'obscurité.

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;

Ce poème se réfère à d'autres peintres: Rubens, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Watteau, Goya, Delacroix. A l'instigation des *Phares*, Proust composa dans sa période de jeunesse *Portraits de peintres* (Cuyp, Polter, Watteau, Van Dick.) et *Portraits de musiciens* (Chopin, Gluck, Schumann, Mozart) qu'il publia dans *les Plaisirs et les jours*. Le Proust de *Jean Santeuil* interprète l'obscurité de Rembrandt tout autrement que Baudelaire, le poète déchiré entre le Spleen et l'Idéal.

Oui, il y a des moments où la pensée de Rembrandt, le désir de Rembrandt nous envahit. Nous avons faim de cette obscurité, nous voudrions voir cette lueur, nous nous représentons ces chairs dorées¹⁵.

Ce passage rend compte du changement d'approche dont fut l'objet la peinture du maître hollandais au cours du XIX^e siècle. Cette admiration sans réserve de la part de Proust fait pendant à l'approche de Fromentin exprimée dans *les Maîtres d'autrefois*. Et c'est ainsi qu'au sujet de Rembrandt, on pourrait parler chez Proust d'un "Contre Fromentin" au même titre que le "Contre Sainte-Beuve" au sujet de Baudelaire.

Notons que Fromentin avait mis l'accent sur le fait que Rembrandt a su élargir et rénové la technique du clair-obscur. Toutefois, le romancier entrevoit l'insuffisance de cette approche. Prévoyant la peinture de Rembrandt à titre d'avant-texte de son œuvre, il tend déjà à considérer la couleur chez le peintre non comme une question de technique mais de vision, une fin plus qu'un moyen. Rembrandt d'après lui, aurait excellé dans l'art de peindre l'obscurité comme un puits d'où émanerait la lumière, vision qui rejoint celle de la *Recherche* où les souvenirs arrivent à percer l'obscurité de l'oubli où ils étaient enfouis afin de réapparaître resplendissants de lumière.

Si le Proust de *Jean Santeuil* prise énormément cette obscurité d'où surgit

quelque lumière c'est parce qu'à la fin du XIXe siècle, l'obscurité chez Rembrandt commence à être perçue comme une masse de plans superposés dont chacun est désigné par sa lumière propre. On peut parler de masses tout d'abord perçues comme obscures et qui vont en se différenciant, c'est à dire en s'éclairant qualitativement à mesure que s'y promène attentivement le regard du spectateur. L'obscurité de Rembrandt n'est plus une caractéristique de son art, elle devient un objet de recherche, un principe susceptible de l'expliquer tout entier, autrement dit, elle signifie un mode de composition, une grammaire picturale. Mais cette approche est le résultat de tout un processus historique. En effet, par souci de protection, les toiles de Rembrandt avaient été recouvertes de couches de laque qui finissaient par obscurcir le travail du peintre et le salir au fil des années. Poussière et vernis rendaient les peintures bien sombres. Et ce n'est que le délavement qui a été entrepris de façon scrupuleuse et scientifique qui a permis de révéler aux spectateurs la richesse des coloris de ses travaux¹⁶. Rembrandt n'était plus alors "le peintre obscur" mais "le maître du clair-obscur". Les essais de Proust sont tributaires de ce changement de perspective et l'on peut dire que le romancier fait partie de cette lignée de critiques qui voient en l'obscurité de Rembrandt un puits de lumière renvoyant à un monde intérieur spirituel. Et c'est au niveau du rôle de la couleur chez Rembrandt que pourraient s'expliquer les divergences entre Proust et Fromentin qui avait exécuté *la Ronde de nuit* en disant qu'elle reposait sur un malentendu, la distribution des personnages sur la toile et celle de la lumière contrevenant aux principes de l'harmonie et de la perspective dans le domaine pictural. Ainsi, l'interprétation de *la Ronde de nuit* dans le chapitre de Dostoïevski serait une réponse appropriée au jugement regrettable de Fromentin¹⁷. D'après ce dernier, c'est la création de personnages fantastiques, personnages inspirés d'une âme tordue et quelque peu perverse qui aurait été la cause de la décadence de Rembrandt. Proust réutilisera les mêmes termes et les mêmes idées du critique par rapport au peintre hollandais afin de les réinvestir au privilège de ce dernier par l'intermédiaire de la correspondance avec le romancier russe. Proust dans *la Prisonnière* tâchera de corriger ce point de vue et ceci en définissant le fantastique bien autrement. Le fantastique c'est le surnaturel survenant dans les événements de la vie quotidienne, frôlant les êtres qui ne sont pas disposés à s'en rendre compte. Cette intervention du surnaturel dans la vie courante induit

l'homme, souvent pris au dépourvu, à une conduite exagérée, inconsidérée, et incohérente. Et c'est ainsi que les personnages de Rembrandt reflètent une attente ou une impossible rencontre, phénomène qu'on relève dans un tableau admiré par Proust. Il s'agit des *Pélerins d'Emmaüs* où on voit les compagnons stupéfaits devant le regard contemplatif détaché de Jésus alors qu'ils étaient en train de lui tendre une assiette et de lui poser des questions capitales. Parcourant les toiles du peintre flamand, on peut s'apercevoir qu'il aime à représenter ces personnages, par exemple dans le *Syndicat des Drapiers*, comme venant d'être interrompus subitement dans leurs occupations. Tous semblent regarder, et chacun à sa manière, à travers une porte imaginaire qui vient de s'ouvrir. Mondes d'attentes et de surprises, monde d'interruptions et d'intermittences, c'est de part ce biais que le narrateur entrevoit la correspondance entre Rembrandt et Dostoïevski.

En outre, si nous considérons les personnages de la *Leçon d'anatomie chez Dr Tulp*, leurs regards sont à la recherche de l'Absolu, à la recherche d'une rencontre avec le secret de la vie et la même chose pourrait être dite au sujet de l'humanité qui peuple l'univers du romancier russe. Le fantastique y serait alors synonyme de mystère à l'instar de la beauté du visage d'Aglaé et de celui de Nastasia dans *L'Idiot*, visages énigmatiques et à jamais indéchiffrables¹⁸.

Pour le narrateur de *la Prisonnière*, Rembrandt évoque le génie de Dostoïevski au niveau de la création d'êtres, de demeures, et surtout d'un certain visage de la femme, "visage éclatant, double":

[...] Hé bien , cette beauté nouvelle, elle reste identique dans toutes les œuvres de Dostoïevski: la femme de Dostoïevski (aussi particulière qu'une femme de Rembrandt), avec son visage mystérieux dont la beauté avenante se change brusquement , comme si elle avait joué la comédie de la bonté, en une insolence terrible (bien qu'au fond, il semble qu'elle soit plutôt bonne), n'est-ce pas toujours la même, que ce soit Nastasia Philipovna écrivant des lettres d'amour à Aglaé et lui avouant qu'elle la hait, ou dans une visite entièrement identique à celle-là – à celle aussi où Nastasia Philipovna insulte les parents de Gania – Grouchenka aussi, gentille chez Katherina Ivanova que celle-ci l'avait crue terrible, puis brusquement, dévoilant sa méchanceté, insultant Katherina Ivanova (et bien que Grouchenka fût aussi

bonne)? Grouchenka, Nastasia, figures aussi originales, aussi mystérieuses, non pas seulement que les courtisanes de Carpaccio, mais que la Bethsabée de Rembrandt. Remarquez qu'il n'a pas su certainement que ce visage éclatant, double à brusques détentes d'orgueil, qui font paraître la femme autre qu'elle n'est ("Tu n'es pas telle", dit Mychkine à Nastasia dans la visite aux parents de Gania, et Aliocha pourrait le dire de Grouchenka dans la visite à Katherina Ivanova)...¹⁹

Rembrandt a peint plusieurs fois le personnage de Bethsabée. Les toiles diffèrent quant au portrait moral de la reine biblique. En ne signalant pas précisément de quelles toiles il s'agit, le narrateur nous laisse dans l'imprécision afin de nous initier à lire Dostoïevski selon les perspectives de *la Recherche*. Par ailleurs, on pourrait avancer que dans le phénomène des correspondances picturales, il y aurait coïncidence de plusieurs souvenirs artistiques: les courtisanes de Carpaccio, *la Bethsabée* de Moreau (nommée "Courtisane sur la terrasse" par Proust), *La Toilette de Bethsabée* et *La Bethsabée lisant une lettre de David* de Rembrandt. Cette fusion de plusieurs toiles dans l'imaginaire de Proust autant que dans celui du narrateur serait dans l'optique de *la Recherche*. Ce phénomène de fusion est d'autant plus probable du fait que selon le catalogue de l'exposition Rembrandt de 1898 à Amsterdam, *La Toilette de Bethsabée* de 1643 figurait parmi les toiles exposées. Ainsi Proust a dû s'en souvenir lorsqu'il composait les pages sur Dostoïevski de *la Prisonnière*.

Toutefois, au sujet du visage "éclatant ou double", la correspondance avec la toile de 1643 (*La Toilette de Bethsabée*) s'avère assez pertinente. Cette toile de Rembrandt tranche sur toute une tradition. En général le personnage est représenté accompagné de servantes et entouré de mobilier et d'étoffes. Ici les servantes sont noyées dans la pénombre épaisse pour mettre en valeur un corps presque entièrement nu et illuminé; le drap glisse entre ses jambes pour cacher juste sa nudité; ses membres sont forts, presque hommages d'un côté, et délicats et féminins de l'autre; les membres du côté droit sont tendus, ceux du côté gauche sont courbés, la main gauche cachant le sein droit en le pressant, laissant le sein gauche dévoilé et mis en valeur par la ligne du bras gauche. Bethsabée est assise sur un canapé haut avec son corps bien redressé comme s'il était debout et en train de prendre un élan pour marcher. Contrairement aux différentes toiles sur le thème de Bethsabée depuis le moyen âge jusqu'au XVIIIe

siècle et où il est question de femmes au corps et au visage jeunes, il y a ici quelque disparité entre les deux, le corps est moins vieux que le visage. Il s'agit d'une femme trop consciente de sa féminité et dont l'expression du visage trahit une détermination d'utiliser les avantages de son corps. Par son regard, on ne sait pas si elle ourdit un projet où entrerait en ligne de compte, ou bien son pouvoir de lascivité, ou bien sa faculté intellectuelle. Serait-elle une femme retirée dans sa méditation? La chose est possible car son regard est dirigé vers des horizons lointains tenus discrets pour le spectateur. Son visage résume en lui les virtualités d'expressions les plus contradictoires. Ainsi de par ce côté énigmatique et ambigu, la *Bethsabée* de 1643 rejoindrait les femmes de Dostoïevski.

Au visage mystérieux de la femme s'ajoute celui des demeures:

[...] Il n'y a pas seulement création d'êtres mais de demeures chez Dostoïevski, et la maison de l'Assassinat dans *Crime et Châtiment* avec son dvornik n'est-elle pas aussi merveilleuse que le chef-d'œuvre de la maison de l'Assassinat dans Dostoïevski, cette sombre et si longue et si haute, et si vaste maison de Rogogine où il tue Nastasia Philipovna²⁰.

La maison de Rogogine, à l'aspect fantastique en même temps qu'ordinaire, renverrait à une toile rembrandtienne plutôt qu'à une toile vermeerienne comme par exemple cette haute maison dont l'immensité se confond avec les ténèbres dans le lointain telle qu'on l'aperçoit dans les tableaux de la *Sainte Famille*, les *Pèlerins d'Emmaüs* ou même dans *Le Philosophe*, ce dernier ayant inspiré à Valéry de belles pages dans son essai *Le Retour de Hollande*. Le poète décrit admirablement ces grands intérieurs obscurs où pénètre un rayon de soleil, leur profondeur due à l'effet crée par l'hélice d'un escalier à vis qui descend des ténèbres et par la perspective d'une galerie déserte, d'un espace dans lequel s'inscrit une géographie de l'ombre et de la lumière qui véhiculerait des messages insoupçonnés. Ces maisons évoquent dans l'imaginaire du narrateur celles de Dostoïevski notamment la maison de l'Assassinat dans *l'Idiot*. Il serait pertinent alors de se référer au texte lu par Proust selon la traduction de V.Derély, le passage où Mychkine "reconnait" la maison de Rogogine qu'il n'a jamais vue, à sa seule physionomie "rogogienne". Proust reproduit presque mot

par mot le texte de Dostoïevski (“cette sombre, et si longue et si vaste maison de Rogogine”) et à ce propos il nous faudrait rapporter la description de la façade de la maison telle qu’elle apparut à Mychkine.

[...] C’était une grande et sombre maison de trois étages ; dénuée de tout cachet artistique, elle attristait le regard par le ton vert sale de sa façade... Solidement construites, elles (ces maisons) se font remarquer par l’épaisseur de leurs murs et l’excessive rareté de leurs croisées... Au dehors comme au dedans, on sent là quelque chose de sec, d’inhospitalier et de mystérieux. D’où provient cette impression? Il serait difficile de l’expliquer. Cela tient sans doute à l’ensemble des lignes architecturales²¹.

Pour Dostoïevski, l’impression de mystère qui agite Mychkine jusqu’au délire tient à l’ensemble des figures architecturales comme si ces ténèbres véhiculaient un sens et un pouvoir ésotériques. Et ce n’est point par hasard que le chapitre Dostoïevski dans *la Prisonnière* oriente tout le discours vers les principes de la construction architecturale décernant à l’Écriture un rayonnement mystique ineffable. Ces intérieurs et ces maisons sont animés par le thème du soleil couchant, phénomène qui traverse l’ensemble de l’œuvre de Dostoïevski et exerce une influence sur Aliocha et Raskolnikov. Dans *l’Idiot*, le Christ est associé au soleil couchant et dans *les Frères Karamazov*, les rayons obliques du soleil accompagnent le départ vers Dieu de Zossime. J. Catteau résume toutes les significations du soleil couchant dans l’œuvre du romancier. Il s’agit d’un “espace d’éternité dans l’existence terrestre du héros”²². Chez Proust, la lumière des rayons obliques du soleil couchant sur les êtres et les demeures relève de la pensée et de l’originalité du génie créateur qui a découvert ce qui lui était essentiel. Les rayons obliques du soleil couchant initient alors au mystère de la peinture de Rembrandt comme à celui de la composition des personnages et des demeures chez Dostoïevski.

Mais il y a encore autre chose à ajouter sur cette géographie de la lumière et de l’obscurité dont parle Valéry et sur la différence fondamentale entre le peintre et l’écrivain russe. Dostoïevski a vu quelques toiles de Rembrandt à la Pinacothèque de Dresde; on ne peut pas dire qu’il en était directement influencé au niveau de l’économie de la lumière dans son écriture car l’absence de heurt

entre les clairs et les noirs chez le maître hollandais s'oppose radicalement à la violence contrastée entre l'ombre et la lumière chez le Russe²³. Taches d'ombres et clartés tissent le même secret chez le peintre; pour le romancier, ténèbres et lumières illustrent l'éternel combat du Bien et du Mal. A propos du pouvoir initiatique des œuvres artistiques, Proust va bien plus loin que Dostoïevski. Les toiles admirées et les musiques écoutées chez Proust se révèlent au lecteur comme des allégories mystagogiques initiant le narrateur aux sources de la création et à l'écriture, phénomène qu'on ne rencontre pas chez le romancier russe. Et comme on l'a démontré dans notre livre *Essai sur Proust et Baudelaire*, le paysage proustien le plus privilégié, c'est celui du "soleil rayonnant sur la mer" soleil couchant d'un glorieux automne tel qu'il est évoqué chez Baudelaire dans *Chant d'automne*. Il s'agit de la lumière du soleil couchant signifiant un point de vue sur les choses, un moment de réminiscence qui embrasse le passé dans toute sa plénitude, un moment où la mort est acceptée avec résignation, un moment où le narrateur de la *Recherche* est envahi de tendresse et reconnaît sa vocation: celle de traduire sa vision intérieure dans une œuvre d'art.

La découverte du peintre hollandais et du romancier russe à une même époque de la vie de Proust aurait eu une portée décisive sur la maturation de son discours esthétique et de son écriture artistique. Et ainsi, le chapitre Dostoïevski - Rembrandt dans *la Prisonnière* s'intègre dans la Recherche à titre de pages d'écriture renvoyant aux principes de la composition architecturale et illustrant le style et la vision de l'œuvre.

Rembrandt et Dostoïevski d'après André Gide.

Le fait de concentrer la lumière sur un seul côté serait selon Gide caractéristique à tout grand créateur, idée exprimée en 1900 dans son article "*De l'Influence en littérature*" paru dans *Prétextes*.

Peut-être peut-on dire que tout grand producteur, tout grand créateur a coutume de projeter sur le point qu'il veut opérer une telle abondance de lumière spirituelle, un tel faisceau de rayons, que tout le reste autour paraît sombre. Le contraire de cela n'est-ce pas le dilettante? Qui comprend tout, précisément parce qu'il n'aime rien

passionnément, c'est à dire exclusivement²⁴.

Déjà en 1900, Gide se faisait une certaine idée du grand créateur – “personnalité fatale toute d'ombre et d'éblouissement²⁵” idée qu'il va appliquer plus d'une vingtaine d'années plus tard à des génies tels que Rembrandt et Dostoïevski.

Une dizaine d'années plus tard, le 4 avril 1911, Gide publie un article dans *Le Figaro* intitulé “*Les Frères Karamazov*” afin de saluer J.Copeau et J.Croué pour la représentation du drame d'après le roman de Dostoïevski qui devait avoir lieu en mai 1911. Dans cet écrit, Gide rapporte le témoignage de l'écrivain anglais Arnold Bennet sur *les Frères Karamazov*

Là dit-il la passion atteint sa plus haute puissance. Ce livre nous présente une douzaine de figures absolument colossales²⁶.

Par la suite, Gide en souscrivant totalement à l'opinion de Bennet met l'accent sur la fait que leur côté colossal ne les rends point irréelles et qu'on n'entrevoit nul symbolisme intempestif dans la construction de cette œuvre²⁷, point de vue qu'il développera onze ans plus tard dans ses conférences au Théâtre du Vieux Colombier. Dans ce même article, il déplore l'insuffisance et l'infidélité des traductions en français de l'œuvre de Dostoïevski à l'encontre des traductions en Allemagne auxquelles Gide se réfère quelquefois lors de ses conférences en 1922.

Il y a quatre ans parut la nouvelle traduction de M.M.Bienstock et Nau. Elle offrait dit-il ce grand avantage de présenter, en un volume plus serré l'économie générale du livre; je veux dire qu'elle restituait en leur place les parties que les premiers traducteurs en avait d'abord éliminées; mais par une systématique condensation et j'allais dire congélation de chaque chapitre, ils dépouillaient les dialogues de leur balbutiement et de leur frémissement pathétiques, ils sautaient le tiers des phrases souvent des paragraphes entiers et des plus significatifs. Le résultat est net, abrupt, sans ombre, comme serait une gravure sur zinc, ou mieux un dessin d'après un profond portrait de Rembrandt²⁸.

En dépouillant les dialogues de leur balbutiement et de leur frémissement

pathétiques, les traductions françaises évoqueraient un dessin d'après un portrait de Rembrandt. Ainsi le "royaume des ombres" aurait été éliminé du monde dostoïevskien pour ne laisser place qu'à des émotions trop denses. Ainsi les lecteurs se retrouvent dans l'incapacité de deviner le génie de la composition chez le Grand Russe. En 1922, dans ses conférences, Gide reprendra la correspondance Dostoïevski-Rembrandt pour mettre en valeur l'art de la composition à travers la dimension qui leur est commune – l'ombre. Ce point de vue aurait été étudié à partir des traductions allemandes²⁹.

Dostoïevski compose un tableau où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer [...] Dans un roman de Stendhal, de Tolstoï, la lumière est constante, égale, diffuse, tous les objets sont éclairés d'une même façon, on les voit également de tous les côtés; ils n'ont point d'ombre. Or, ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages baigne dans l'ombre. Nous remarquons aussi chez Dostoïevski un singulier besoin de grouper, de concentrer, de centraliser, de créer entre tous les éléments du roman le plus de relations de réciprocité possibles. Les événements, chez lui, au lieu de suivre un cours lent et égal, comme dans Stendhal ou Tolstoï, il y a toujours un moment où ils se mêlent et se nouent dans une sorte de vortex; ce sont des tourbillons où les éléments du récit – moraux, psychologiques ou extérieurs – se perdent et se retrouvent. Nous ne voyons chez lui aucune simplification, aucun épurement de la ligne. Il se plaît dans la complexité; il la protège³⁰.

Illustré par un tableau de Rembrandt, le monde de Dostoïevski se distingue par la complexité de ses personnages et par le tourbillon des événements. Pour Gide, Dostoïevski éclaire ses personnages d'un seul côté comme l'aurait fait Rembrandt dans la majeure partie de ses tableaux et ceci afin de baigner le reste de la toile dans une pénombre, dans un clair obscur, espace profond vers lequel pourrait se prolonger le personnage, changer, se métamorphoser, faire découvrir des mois multiples. Toutefois cette évolution n'aurait rien d'un éclatement arbitraire. En effet, Gide souligne que la lumière émane d'un seul foyer et si nous sommes

entraînés dans les tourbillons ténébreux, c'est pour retrouver en fin de parcours les personnages dans toute leur épaisseur psychologique et entrevoir des horizons insoupçonnés. Cette promenade vertigineuse de la lumière vers l'obscurité participe d'un itinéraire offrant les privilèges d'une initiation. Le sentiment d'intimité avec une énigme est l'usufruit de notre lecture et en cela réside la véritable connaissance au sens artistique et littéraire. Les personnages de Dostoïevski sont énigmatiques tout en n'étant pas imprévisibles et déroutants. La coïncidence avec Rembrandt vient conforter la thèse de Gide selon laquelle l'univers de Dostoïevski, dans le domaine de l'art, répondrait à un principe de convenance tout à fait concevable pour un européen et si les personnages restent inexplicables, cela ne veut pas dire qu'ils sont inexplicables.

Toutefois, la suite du texte nous montre que l'argument concernant l'éclairage d'un seul côté s'avère en rapport étroit avec la poétique de Gide qui perçoit l'œuvre d'art comme le fruit de la collaboration entre deux principes opposés, le Bien et le Mal et c'est dans cette perspective qu'il faudrait entrevoir la technique du clair-obscur chez Dostoïevski en partant de Rembrandt. Et ainsi Gide nous impose non seulement une interprétation de l'œuvre de Dostoïevski mais également une certaine approche du clair-obscur chez le peintre. Mais ce point de vue gidien est loin d'une traduction fidèle de l'univers de Dostoïevski. Car ce dernier est loin de se plaire dans la complexité et de la protéger. Il est loin d'entretenir le mystère. Le but de ses personnages n'est pas de s'esquiver devant le lecteur ni de se cacher à eux-mêmes. Ils sont tout le temps à la recherche de leur moi profond comme à la recherche des autres. Et loin de protéger leurs abîmes, ils sont intéressés à tout prix de s'en défaire, et ainsi s'exprime ce besoin illimité de s'expliquer et de se pencher sur leur vie imaginaire comme sur leur vie affective intérieure. Chez le maître hollandais, il y a quelquefois des âmes tourmentées et des paysages orageux, mais le tourment de l'être humain où entrent les pulsions maléfiques et la menace d'un danger imminent se situe bien loin de son univers alors qu'il s'avère inhérent au monde de Dostoïevski.

La vision du personnage se constituant à partir d'un jeu de paradoxes et de mystères est redevable au courant baroque. Dans son essai, Gide utilise le couple Poussin-Rubens en face de celui de Dostoïevski et de Balzac, ceci à la suite de l'affrontement dans l'Académie au XVII^e siècle entre poussinistes, partisans du

dessin et du costume, et rubénistes, défenseurs du coloris. Notons que dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'Art* (1915) Wolfflin étudie l'art baroque à travers l'opposition entre poussinistes et rubénistes. Bien que l'opposition classicisme – baroque a été plus ou moins évitée par Gide, elle n'en demeure pas moins comme le fondement de sa démonstration et ainsi il ne serait pas inopportun d'en utiliser les critères pour critiquer son interprétation de Dostoïevski notamment le principe du paradoxe.

Dans l'expression baroque, le paradoxe constitue le personnage et la solution de cette complexité est renvoyée à un horizon lointain. Mais dans l'écriture de Dostoïevski, il nous est difficile de soutenir que les phénomènes du paradoxe et du clair-obscur renvoient à la qualité où se reflèterait la psychologie des personnages. Car si on se penche sur la technique de la description des maisons, des lieux, des situations aussi bien que celle de l'aspect extérieur des personnages, on ne peut pas souscrire à l'idée qu'il s'agit d'une technique baroque. La maison de l'Assassinat chez Dostoïevski par exemple, comme celle du roman *les Frères Karamazov* est présentée, dès le début, de face avec tous les détails nécessaires pour le cheminement de l'action. L'espace, les maisons, les jardins, les cuisines, les greniers, les monastères sont dessinés avec toutes les précisions indispensables pour le développement de l'intrigue. Les lieux et les maisons ne s'esquivent pas au moyen d'escaliers en colimaçon vers des espaces et des profondeurs cachées comme dans la peinture baroque. Et ici, il est pertinent de signaler que même d'après les photographies de la scène d'adaptation des *Frères Karamazov* par Copeau, il s'agit toujours de pièces carrées aux murs droits, toutes percées de fenêtres carrées vitrées qui devaient baigner dans l'espace d'une lumière égale jusqu'aux recoins. Donc, même pour Copeau comme pour le metteur en scène, la décoration de style baroque ne s'imposait pas pour l'adaptation sur scène du roman. Et quand Proust avait dit qu'il y a création d'êtres et de lieux chez Dostoïevski comme il y a création d'étoffes et de maison chez Ver Meer et Rembrandt, ce n'est pas pour déclarer qu'il existerait entre le peintre et l'écrivain une correspondance au niveau du style mais plutôt pour insister sur le génie créateur chez chacun d'eux séparément. Thématique commune n'est pas vision commune. Donc associer au début du vingtième siècle l'écriture de Dostoïevski à la peinture de Rembrandt et à l'art baroque relèverait d'une mode et d'une stratégie critique ou s'inscrirait un

désir d'occidentaliser Dostoïevski et de l'intégrer à tout prix dans une tradition culturelle européenne. Ainsi la critique du début du vingtième siècle n'était pas préoccupée à marquer la différence entre la peinture et la littérature, surtout en ce qui concerne la production du sens. Mais par ailleurs, c'est ce comparatisme quelque peu arbitraire de la part des critiques et des artistes du début du XXe siècle qui a encouragé chez nos contemporains la recherche interdisciplinaire débouchant sur l'analyse de la rhétorique conjuguée de l'image et du texte.

Rembrandt-Dostoïevski chez André Suarès et Stéphane Zweig

Quant à Suarès, pour rendre Dostoïevski plus accessible au public français, il se réfère à Stendhal afin de suggérer l'originalité de son talent et ceci à travers la comparaison de la description des passions chez les deux artistes. Or Stendhal illustre pour lui la francité avec le besoin de clarté et d'ordre, "cette merveilleuse analyse étant tout intellectuelle"³¹ alors que chez le romancier russe tout prend le caractère du rêve et de la folie.

Mais ce monde de folie est la sphère d'une réalité suprême. La folie est le rêve d'un seul. La raison est sans doute la folie de tous. Ici la grandeur de Dostoïevski se fait connaître: il est dans le rêve de la conscience comme Shakespeare même et Shakespeare seul, avec le seul Rembrandt³².

Suarès fut un des premiers écrivains à comparer Dostoïevski avec un des grands peintres de l'art occidental – Rembrandt. Il sera suivi par Proust et Gide dans cette entreprise mais ici, il faut ajouter que le but de la comparaison est bien différent. Gide utilise l'œuvre du peintre pour mettre en valeur le talent de Dostoïevski dans la comparaison des personnages, composition qui relèverait d'une science des possibilités de l'art plutôt que du rêve et de la folie selon Suarès. "Dostoïevski, dit Suarès, a créé la Russie, [...] la Russie mystique qui "cessant d'être cosaque, se manifeste une réserve pour l'avenir, une ressource pour le genre humain"³³. L'art de Rembrandt à l'instar de celui de Shakespeare ou de celui de Dostoïevski d'après Suarès serait d'un effet salutaire pour l'humanité.

Selon S.Zweig, le rôle de Rembrandt se résumerait autour du pouvoir de libérer la lumière des régions les plus obscures de la vie et on ne saurait arriver

au cœur de la personnalité humaine chez Dostoïevski qu'en traversant le clair-obscur.

Le clair-obscur du début de ses romans est donc voulu; on y pénètre comme dans une pièce non éclairée; on n'y voit que les contours; on entend des voix indistinctes, dont on ne sait à qui elles appartiennent. Peu à peu on s'y accoutume; notre regard devient plus perçant comme dans les tableaux de Rembrandt, le fluide spirituel qui est en l'homme illumine peu à peu ces profondes ténèbres. La passion est nécessaire pour que celui-ci apparaisse en pleine lumière. Il faut que le personnage de Dostoïevski soit enflammé pour être visible; il faut que ses nerfs soient tendus à se rompre pour vibrer. Chez lui le corps ne se forme qu'autour de l'âme et l'image autour de la passion. Quand ils sont réchauffés, si je puis m'exprimer ainsi, quand leur singulier état de fièvre a commencé (tous les personnages sont en état d'agitation fiévreuse) le réalisme démoniaque de Dostoïevski entre en jeu; la chasse aux détails commence³⁴.

Et c'est ainsi que chez S.Zweig, l'art de Dostoïevski se revêt d'une fonction mystique et religieuse contribuant à la rédemption de l'humanité.

L'arc toujours de leur forces lance ses flèches vers le ciel, vers l'inaccessible, et chaque flèche est brûlante du feu de l'inquiétude, cette inquiétude est un supplice, aussi tous les personnages de Dostoïevski sont déchirés par la souffrance; leurs visages sont contractés, ils vivent dans la fièvre, les convulsions, les spasmes.[...] Des cabarets puant l'eau-de-vie, des cellules de prisons, des taudis dans les faubourgs, des quartiers de lupanars et des bouges; et dans une pénombre à la Rembrandt, un fouillis de visages extatiques.[...] Mais de même que Dostoïevski produit l'impression d'un rustre terreux, déprimé, voûté, jusqu'à ce que le rayonnement de son front éclaire les traits avilis et que la foi en illumine la profondeur, de même dans son œuvre la lumière spirituelle illumine la matière inerte³⁵.

Envisager la vision de Rembrandt comme l'Allégorie d'une descente dans l'abîme et une remontée vers la lumière relèverait d'une approche romantique quant au rôle assigné à l'oeuvre d'art dans l'édification de l'être humain. Rappelons que son livre *Trois maîtres: Balzac Dickens Dostoïevski* a été publié en 1920, après la première guerre mondiale et dédié "À Romain Rolland en remerciement pour

son amitié indéfectible, dans les jours lumineux comme dans les jours sombres". Et ainsi nous percevons à travers cette dédicace à quel point il importait à S.Zweig que l'œuvre d'art et son auteur deviennent des appuis moraux et des reconforts spirituels. D'après Baudelaire la rédemption chez Rembrandt est inopinée alors que d'après S.Zweig, elle s'inscrit comme l'aboutissement d'une odyssee. Pour le poète, Rembrandt peint la réalité de la façon la plus fidèle tirant l'éternel du transitoire en recourant à des procédés stylistiques et si Rembrandt s'instaure à titre de phare, c'est en vertu de son art qui a su l'éclairer vers la découverte de son propre style. Mais S.Zweig est bien loin de l'étude d'une grammaire picturale chez le peintre ou de celle des principes de composition chez Dostoïevski. Concernant le rapport Dostoïevski-Rembrandt, des dissimilitudes fondamentales entre S.Zweig et Gide sont à noter. Chez le dernier, des pôles comme le Bien et le Mal se retrouvent souvent dans une situation de collaboration et sauvegardent toujours leur autonomie. L'obscurité et la lumière, si elles se mêlent quelquefois, finissent par retrouver leurs spécificités. Mais chez S.Zweig, il s'agit plutôt de confusion ou de symbiose entre toutes les antinomies, et il ne reste au lecteur qu'à suivre les personnages dans leur itinéraire et à souhaiter leur rédemption. Car dans leur conduite et dans leurs décisions, la sensualité s'en mêle et le noeud devient inextricable.

La sensualité de Dostoïevski est un labyrinthe, où se perdent tous les chemins; Dieu et la bête voisinent en une même chair, de là le symbole des *Frères Karamazov*, où Aliocha, l'ange et le saint est le fils de Fédor, "la cruelle araignée de la volupté". La volupté engendre la pureté, et le crime la grandeur, le plaisir la souffrance, et par contre-coup la souffrance le plaisir. Les antinomies se touchent éternellement; son univers s'étend au ciel; l'enfer de Dieu au diable. [...] Comme pour Goethe il répond à la nature: "Tu m'a mis là, tu me remmèneras." Il n'a jamais l'idée de "corriger la fortune", d'éviter d'adoucir son destin. Jamais il ne cherche la perfection, la fin dans le calme; il vise une vie plus intense dans la douleur; il pousse ses sentiments en les tendant toujours plus fortement vers leur apogée. Il refuse de se cristalliser comme Goethe, de refléter sur toutes ses faces la mobilité du chaos, il tient à rester une flamme se dévorant elle-même pour ressusciter chaque jour, pour se renouveler éternellement avec des forces toujours plus grandes et des antinomies de plus en plus violentes. Il ne veut pas diriger sa vie, il veut la sentir; il ne veut pas être le maître,

mais l'esclave fanatique de son destin³⁶.

Ici, il convient de rappeler que pour Gide autant que pour S.Zweig, Dostoïevski et Rembrandt sont associés à la musique de Beethoven, (le rapprochement entre Dostoïevski et Wagner par Suarès révoltait Gide). Et c'est sur une note romantique au sujet de l'artiste souffrant et parvenant enfin à la lumière que s'achève son essai.

Ô vie merveilleuse, qui sciemment crée des martyrs pour qu'ils célèbrent tes louanges, vie sage et cruelle, qui t'asservit les grands par la douleur pour qu'ils célèbrent ton triomphe; la lamentation de Job qui retentit à travers les siècles, sans cesse tu veux la réentendre, ainsi que le chant d'allégresse des hommes de Daniel, tandis que leurs corps brûlent dans la fournaise. Partout tu l'allumes, ce charbon ardent sur la langue des poètes que tu tortures afin qu'ils soient tes esclaves et te nomment avec amour. Tu frappes Beethoven dans son sens de la musique afin que dans sa surdité il entende la voix retentissante de Dieu, afin que touché à mort il compose *L'Hymne à la Joie*, tu pr cipites Rembrandt dans les ténèbres de la pauvreté afin que dans la couleur il cherche la lumière, ta lumière élémentaire; tu exiles Dante de sa patrie afin que dans son rêve il ait la vision du ciel et de l'enfer; eux tous, tu les as chassés à coup de fouet vers l'infini³⁷.

Ce passage rend compte de la tendance obstinée des écrivains du début du vingtième siècle à associer Dostoïevski   Rembrandt et à Beethoven, leur œuvre illustrant un réconfort moral et une rédemption. Chez S.Zweig, des principes comme la composition romanesque, grammaire picturale ou musicale ne font pas l'objet d'une réflexion approfondie. Cette approche interdisciplinaire véhiculera plusieurs discours éthiques au vingtième siècle, notamment celui de Malraux.

Rembrandt-Dostoïevski chez André Malraux

[...] Or ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski tout comme dans un tableau de Rembrandt c'est l'ombre³⁸.

  la suite de cette phrase de Gide prononcée en 1922, André Malraux dans un

interview donné à Brian Thomson en octobre 1974 dira:

Qu'est-ce que c'est que le génie de Rembrandt? C'est d'avoir inventé une ombre qui est émotive. Je veux dire que l'ombre de Rembrandt n'est pas un éclairage [...] sa lumière est fausse. Et le génie, c'est de trouver une ombre qui semble être une ombre et dont la valeur réelle est d'ordre musical³⁹.

L'œuvre de Rembrandt autant que celle de Dostoïevski furent pour Malraux des pôles de réflexion sous-tendant tout un discours esthétique et une écriture romanesque. À l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance du romancier russe, dans le cadre d'un colloque "Dostoïevski et nous" organisé en novembre 1971 par Manès Sperber avec des écrivains allemands (Heinrich Böll, Siegfried Lenz et Hans Erich Nossack), Malraux déclara que Dostoïevski a exercé une immense influence sur lui. Mais c'est dans les séries télévisées de 1974, qui traitent de son œuvre esthétique, que Malraux associe Dostoïevski à Rembrandt de façon assez marquée⁴⁰. La correspondance entre ces deux grands créateurs est l'aboutissement d'une réflexion sur le processus créateur de Rembrandt comme sur le phénomène de la lumière et de l'ombre. Malraux affirme que le maître hollandais a inventé sa lumière. Ce n'est point l'utilisation du thème de la lumière ou de sa force d'après les lois physiques de la projection et de la diffusion car les choses sont illuminées ou projetées selon sa vision. L'invention de sa lumière est un objet métaphysique. Son activité de peintre finit par dépasser les préoccupations et les inquiétudes artistiques. L'art devient alors un moyen d'interrogation métaphysique (pas au service de la religion). Il serait alors une quête de l'Irréel qui nous délivre de l'apparence. Dans son essai *Irréel*, il dira à propos de Rembrandt:

Il sait, lui, qu'il peint pour tout délivrer de la terre – qu'il peigne son frère, un paysage, un boeuf, le roi David ou la Crucifixion; et même les syndics des drapiers⁴¹.

Cette délivrance qui se confond avec la notion de métamorphose marque le passage des déterminations historiques et religieuses à l'œuvre d'art. Bien qu'il soit impossible de sonder le mystère de l'art, l'homme est appelé à soupçonner le moment d'invention chez l'artiste, moment où éclate son génie créateur et où

s'affirme son originalité, ceci afin de le questionner et de le solliciter à répondre. C'est l'interrogation métaphysique qui unit les toiles de Rembrandt à l'écriture de Dostoïevski. Tout comme Proust, Malraux est intrigué par les personnages féminins de Dostoïevski en particulier ceux qui sont tourmentés (Sonia, Grouchenka, Katherina)⁴².

La lecture de Proust de *la Comédie humaine*, de Balzac, de la *Vue de Delft* de Ver Meer ou des opéras de Wagner recourent la lecture par Malraux de l'œuvre d'art en général et de celles de Rembrandt et de Dostoïevski en particulier. Il s'agit chez tous les deux de traduire l'histoire de la création chez l'artiste et surtout le moment d'invention à travers lequel se reconnaît son génie. Proust autant que Baudelaire ont été des phares qui ont largement fondé la pensée esthétique de Malraux. Au sujet de Rembrandt, plus d'un siècle de réflexion sur la lumière et l'ombre dans sa peinture participe dans la maturation de l'esthétique malraucienne. La correspondance Rembrandt-Dostoïevski se perpétue jusqu'en 1974, elle s'impose tout naturellement. Tradition oblige.

Notes

1. A propos de l'exposition de 1898, voir l'article de P.J.J. Van Thiel "De Rembrandt – tentoonstelling von 1898" in *Bulletin von het Rijksmuseum*, vol.40 1992, (n°1), pp.11-16.
2. H.Wolfflin, *Renaissance et Baroque*, traduit par G.Bellangé, coll. Livre de Poche, Paris, 1961, pp.73-76.
3. Expression inspirée de la phrase de Proust concernant les artistes Elstir et Vinteuil "... avec leurs pareils nous volons vraiment d'étoiles en étoiles". *À la Recherche du Temps perdu*, Gallimard, 1988, III, p.762.
4. *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1970, p.380.
5. Id. pp.660-661. Au sujet de Rembrandt et Proust voir nos entrées "Rembrandt" dans *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp.848-850.
6. *Journal de Eugène Delacroix*, vol.III (1857-1863), Avant propos de Jean-Louis Vaudoyer, librairie Plon , Paris, 1893.
7. Th.Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris 1867, pp.100-101.
8. F.A.Gruyer, *Voyage autour du salon carré au musée du Louvre*, Paris 1891, pp.373-377.
9. L. Bénédicte, "Les Salons de 1898" dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1898), pp.451-452.
10. E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, 1876, pp.380-382.
11. Proust ne cessa de se déclarer tributaire des écrits de Ruskin sur l'architecture et la peinture. Citons un passage de *Jean Santeuil*: "Ici comme dans les musées, comme

- dans les bibliothèques, ce n'est pas seulement notre immense désir d'une chose rêvée qui nous la présente et qui nous donne traduits ces jugements de Ruskin sur Rembrandt que nous désirons connaître et pour lesquels nous aurions appris l'anglais, ces nuages de Turner pour lesquels nous avons voulu passer par la Manche, ce Fontainebleau qui existe à un endroit où, où qu'on aille, on est à Fontainebleau." Gallimard, La Pléiade, 1971, p.572. Voir également John Ruskin, *Modern painters*, Londres, Georges Allen, 1898, vol. IV, pp.38 et 42-45.
12. *Correspondance de Marcel Proust*, établie par P.Kolb, Paris, Tome IV, pp.363-366, Tome VIII, pp.24-26.
 13. À propos de l'histoire de la réception de Dostoïevski en France voir notre livre *Proust à la recherche de Dostoïevski*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000.
 14. H.Wolfflin, *Renaissance et Baroque*, pp.190-191.
 15. *Ibid*, Gallimard, p.570.
 16. À ce propos voir *The art of Rembrandt* de Douglas Mannering, London, Optimum Books, 1981,p.11.
 17. *La Ronde de Nuit* n'est pas, comme on le voit, le seul malentendu qu'il y ait dans l'histoire de l'art: "[...] considéré comme une représentation d'une scène réelle, le tableau s'expliquait mal [...] envisagé comme art, il manquait des ressources d'idéal, qui sont le naturel élément où Rembrandt s'affirme avec tout ses mérites. Je vous ai dit en outre qu'une qualité incontestable se manifestait dans ce tableau: l'art d'introduire, dans un cadre étendu et dans une scène aussi largement développée, un pittoresque nouveau, une transformation des choses, une force de clair-obscur , dont nul avant ni après lui n'a aussi profondément connu les secrets." E.Fromentin, *op.cit.* p.393.
 18. "[...] Vous êtes extraordinairement belle, Aglaé Ivanova (dit le prince Mychkine). Vous êtes si belle qu'on a peur de vous regarder [...]Il est difficile d'interpréter la beauté; je ne suis pas préparé à le faire. La beauté est une énigme [...]", *L'Idiot*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1953, pp.94-98. Devant le portrait de Nastasia Pihlipovna le prince ne pouvait cacher son émotion: "Sa première impression ne lui était pas sortie de la mémoire, et maintenant il avait hâte de la soumettre à une contre-épreuve. Alors, il eut la sensation encore plus intense que ce visage exprimait, outre la beauté, quelque chose d'exceptionnel [...]. La beauté éblouissante de la jeune femme devenait même insupportable sur ce visage blême, aux joues presque creuses et aux yeux brûlants; beauté anormale en vérité." *Idem*, p.98.
 19. *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, 1988, III, p.879.
 20. *Ibid*, p.880.
 21. *L'Idiot*, traduction Derely, Paris, Plon, 1887, p.267.
 22. J.Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Études Slaves, p.551.
 23. J.Catteau, *op.cit.*, pp.42-43.
 24. A.Gide, *Prétextes*, pp.21-22. Nous avons reproduit le texte de Gide tel quel avec les mots soulignés.
 25. *Ibid*.
 26. A.Gide, *Dostoïevski*, Gallimard, Paris, 1964, p.62.
 27. A.Gide, "Rien de plus constamment excitant que ces significatives figures, pas un instant, elles n'échappent à leur pressante réalité." *Ibid.*, p.63.

28. *Ibid.*, p.61-62.
29. "En Allemagne, les traductions de Dostoïevski se succèdent, chacune renchérissant sur la précédente en exactitude scrupuleuse et en vigueur", *Ibid.*, p.62.
30. *Ibid.*, p.142-143.
31. A.Suarès, *Trois hommes*, Gallimard, Paris, 1935, p.222.
32. *Ibid.*
33. *Op.cit.*, p.208.
34. S.Zweig, *Trois maîtres: Balzac, Dickens, Dostoïevski*, traduit de l'allemand par H.Bloch et A.Hella, Grasset, Paris, 1949, pp.223-224.
35. "Mais par delà des siècles, le véritable frère de Dostoïevski, c'est Rembrandt. Ils ont été formés tous deux par une vie de misère, de privations; méprisés, réprouvés, fustigés par les sbires des puissances de l'argent, repoussés jusque dans l'abîme de l'être humain, ils connaissent la puissance créatrice des contrastes, de la lutte de la lumière et de l'obscurité; [...] Tous deux connaissent la lutte perpétuelle des forces terrestres et tout deux vont chercher la lumière dans les régions les plus obscures de la vie [...] Où notre âme ne percevait que des ombres indistinctes et la lugubre réalité, un effort d'intuition lui fait découvrir cette lueur sacrée, cette auréole de martyr qui entoure les choses ultimes de ce monde." S.Zweig, *op.cit.*, pp.241-242.
36. *Op.cit.*, pp.288-289.
37. *Op.cit.*, pp.309-289.
38. A.Gide, *Dostoïevski*, p.142.
39. *Revue des Lettres Modernes*, "André Malraux 4", Lettres Modernes, Minard, Paris, p.85.
40. Voir *Journal de voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier*, (série de treize films télévisés réalisés entre 1976 et 1980 par Jean-Marie Drot), émission n°.5, *L'Irréel, promenades imaginaires en Hollande avec Rembrandt*.
41. Voir l'essai *L'Irréel*, Gallimard, 1974, p.282.
42. *Revue des Lettres Modernes*, "André Malraux 10", p.201.

* * *

À la mémoire de Professeur Jo Yoshida

C'est avec émotion que je mets sur papier mes souvenirs sur M. le Professeur Jo Yoshida que j'ai eu le plaisir de connaître dès la fin des années 70 à travers ses ouvrages critiques de grande qualité, l'œuvre de Proust étant devenue pour lui une école de morale et de poésie.

Je l'ai rencontré pour la première fois en 1996 au Congrès Proust à Cerisy -la Salle avec toutes les personnalités proustiennes japonaises qui s'y trouvaient réunies. Je me rappelle très bien son exposé sur la maladie de grand-mère dans

la Recherche.

Discrétion, érudition scrupuleuse, intelligence et humilité émanaient de sa personne, tellement généreuse dans la transmission du savoir. Un jour après son exposé, je l'ai vu prendre un taxi du château de Cerisy et on m'avait dit que c'était pour faire une dialyse dans un hôpital qui se trouvait dans les environs. Cela m'avait fait beaucoup de peine car jusque là, j'attachais son air de fatigue uniquement au labeur incessant sur les manuscrits de Proust et à ses activités de professeur d'université.

À cette même époque, j'avais fixé le projet d'un congrès international sur Marcel Proust en Israël et rentrée chez moi, vite j'ai commencé à le mettre sur pied. Il avait accueilli mon invitation avec enthousiasme. Il m'avait demandé alors si je pouvais arranger pour lui des séances de dialyse à l'hôpital qui est proche de notre université, ce que j'avais fait aussitôt.

Malheureusement, notre congrès fut annulé suite à des problèmes politiques. Quand il fut organisé pour la seconde fois, il lui était difficile de se déplacer car ses ennuis de santé s'étaient bien aggravés.

Et ainsi son rêve de venir en Israël pour visiter Jérusalem n'à pas pu être réalisé.

J'ai tenu à publier son exposé "Le Martyre de Saint-Sébastien et Marcel Proust" dans "Marcel Proust 4" dans *La Revue des lettres Modernes* que j'ai édité avec Bernard Brun. Cet article reflète la préoccupation majeure de Jo Yoshida en tant que critique proustien: la correspondance entre les arts prônée par Wagner et par Baudelaire; au cours de ses travaux les problèmes de critique poétique se reliant aux problèmes de critique génétique afin d'aboutir à des considérations d'ordre esthétique.

C'est bien triste de parler de Professeur Jo Yoshida au passé et nous tous, sommes reconnaissants à son épouse, à ses amis et à ses collègues de l'Université de Kyoto pour leur très heureuse initiative, celle de publier un livre de mélanges dédié à sa mémoire bénie.

Juliette Hassine