

CLAUDEL ET LA PEINTURE HOLLANDAISE

Marcel Chabot, Windsor

Dans le recueil d'articles sur des oeuvres d'art et des artistes, regroupés en 1946 sous le titre fascinant de L'Oeil écoute, Paul Claudel consacra une large partie de ses écrits critiques à une étude de la peinture hollandaise. Nous nous proposons de procéder à une analyse de trois textes en particulier, à savoir: "Introduction à la peinture hollandaise", "Avril en Hollande" et "Quelques exégèses: Jean Steen, Nicolas Maes, etc.". Ce n'est pas que l'auteur, pendant son séjour à Bruxelles en tant qu'ambassadeur de France en Belgique, se proposât d'entreprendre un travail de recherche dans le domaine de l'histoire de la peinture néerlandaise en général; dans une communication lue à la radio le 27 décembre 1951, Claudel a bien avoué que pendant les deux ans qu'il passa à Bruxelles les circonstances et les responsabilités officielles ne lui permirent que trois visites très courtes en Hollande -- au début et à la fin du mois de juillet 1933, et enfin pendant trois jours à la fin d'avril 1934 -- dont il tira profit pour faire la visite de musées d'art. Dans ce texte qui porte le titre "A la Hollande", Claudel déclare que le petit livre, intitulé "Introduction à la peinture hollandaise", qui devait paraître dans La Revue de Paris (1er et 15 février 1935), se fonda sur ces visites faites dans les musées hollandais. Son intention primordiale, semble-t-il, se bornait au début à une protestation personnelle contre la prétendue réputation de "prosaïsme bourgeois" que certains commentateurs s'étaient permis de faire aux peintres hollandais. Il est évident, en lisant l'abondance des notes portant sur la peinture néerlandaise classique que l'on retrouve dans son Journal, que Claudel prit fort au sérieux cette tâche de réhabilitation, de refaire la réputation des maîtres réputés "prosaïstes". De plus, Claudel exprime dans le Journal l'émerveillement qu'un van Ostade lui inspire d'un côté, qu'un "Rembrandt saisissant" occasionne de l'autre, et enfin que les "passages délicieux d'une valeur à l'autre" chez Vermeer laissèrent dans sa mémoire. On peut conclure dès le début que l'enthousiasme claudélien fut vivement suscité par ces expériences personnelles malgré leur courte durée. Toutefois il nous sied d'ajouter tout de suite que Claudel cherchait dans une certaine mesure la confirmation de ses propres idées et prédilections en matière d'art; donc la peinture hollandaise devait servir à illustrer avec éclat ses propres notions dans ce domaine. Lorsque le poète français nous apprend qu'il n'était pas allé en Hollande pour "se rouler dans les tulipes", cela indique pour le moins que Claudel avait derrière la tête l'idée d'un projet encore plus important que celui de faire une défense animée de la peinture hollandaise, en rejetant de façon catégorique le reproche de prosaïsme bourgeois.

En premier lieu, il nous importe de préciser certaines notions claudéliennes sur l'art de la peinture. Sans entreprendre de faire une analyse approfondie de l'art poétique de Claudel, ce qui ne manquerait point de nous éloigner de notre sujet, il faut tenir compte de certaines idées sur lesquelles l'auteur insiste surtout dans l'"Introduction à la peinture hollandaise", un texte capital qui devait être repris dans L'Oeil écoute. Si l'oeil du spectateur doit écouter, c'est que Claudel lui propose un discours, un message à déchiffrer; il s'agit d'un message à capter, à la fois dans le contexte de la peinture hollandaise et dans le paysage néerlandais lui-même. Parti pour la Hollande, Claudel y retrouve cette confirmation esthétique qui constitue une occasion d'illumination, sinon de grâce.

Tout d'abord, on note que Claudel choisit d'entamer son "Introduction", non pas par l'exégèse de tel ou tel tableau peint, mais plutôt par une méditation poétique sur la qualité ineffable du paysage hollandais. Avouant en toute franchise que ses contacts personnels, ses séjours ne furent en somme que trop courts, Claudel déclare néanmoins que "l'oeil en Hollande ne trouve pas autour de lui un de ces cadres tout faits à l'intérieur de quoi chacun organise son souvenir et sa rêverie" (Oeuvres en prose, Bibliothèque de la Pléiade, p.169). On s'en va plutôt à la rencontre du vide, puisque la nature, au lieu de fournir à l'oeil un horizon précis, n'articule qu'"une soudure incertaine" entre un ciel qui est toujours changeant et une terre en train de devenir ce que Claudel appelle "un cadran de vert émail". Or Claudel insiste sur le fait qu'il n'y a à aucun moment la sensation de l'immobilité dans le cadre de la nature; ceci se rattache à sa notion personnelle d'une sorte de dialectique qui oppose le mouvement à l'immobilité dans la peinture hollandaise. Revenant au paysage, l'auteur nous invite à faire l'inventaire d'une variété jugée infinie, composée "des ombres et des lumières à travers le progrès et le déclin de la journée au milieu d'un immense ciel où il ne cesse de se passer ou de se méditer quelque chose"(p.170). Partout et en tout temps Claudel ressent un souffle continu, le phénomène qui le rend conscient de ce sentiment du temps qui passe, de ce "cours infiniment subtil et divers des choses." A un moment donné le poète français a recours à une comparaison morale: devant cette espèce de travail paisible et unanime dont le résultat serait l'état d'esprit qui s'exprime enfin dans un grand mouvement fondamental de transformation de la pensée, Claudel attribue la puissance d'une telle inspiration transformationnelle au spectacle d'un choc vital -- qu'il cite en latin sous les vocables "Immensi tremor oceani" -- que subissent les sept Provinces-Unies sous la poussée de la mer. Comme le vent qui se lève dans la seconde des Cinq grandes odes claudéliennes pour rafraîchir et ranimer le poète assoiffé d'inspiration et de souffle poétique, la mer doit renouveler et féconder selon un rythme cosmique ces terres qui possèdent une élasticité secrète; partout se

manifeste une alternance vivifiante entre le mouvement et l'immobilité. On se rappelle que dans les Cinq Grandes Odes et aussi dans son drame symboliste La Ville Claudel compare l'inspiration poétique au souffle humain; au milieu du paysage hollandais il devient conscient de ce rythme cosmique qui évoque l'image d'une vaste poitrine qui se soulève et s'abaisse en fonction d'une alternance -- poussée et calme, plein et vide, inspiration et expiration -- à signaler également dans l'oeuvre peinte. Claudel nous prévient qu'il serait difficile de comprendre les Pays-Bas sans se rendre compte de cette élasticité secrète, de ce rythme fondamental dont la poussée immense de la mer nous fournit une sorte d'équivalence. Enfin, la Hollande elle-même, selon la métaphore claudélienne, devient "un corps qui respire" -- inhalaison et exhalaison -- et le Zuyderzee au milieu assume la fonction d'être une "espèce de poumon". Citons le passage suivant: "Deux fois par jour, à plein coeur, à plein ventre, elle absorbe la mer comme un flot de lait salé, et deux fois par jour sur ces eaux un instant équilibrées s'opère l'immense échange de ce qui arrive avec ce qui attendait de partir"(p.172). Nous savons que Claudel, à part sa vocation de poète et dramaturge, fut économiste chargé pendant longtemps de rédiger des rapports sur le commerce extérieur. Donc, il est tout à fait naturel que l'idée de l'échange, du cours moyennant lequel tout se transforme en une valeur quelconque, lui vienne à l'esprit. Cette notion d'une Bourse, au sens d'un réceptacle, d'un marché où toutes les richesses des Indes côtoient les denrées de toutes espèces, lui permet de franchir la distance qui ne devrait pas séparer la Hollande des Bourses de valeurs économiques de celle des valeurs artistiques. Citant, comme il sied à l'économiste que fut Claudel, une définition de la valeur comme étant "la qualité générale abstraite qui s'attache en telle ou telle proportion à tel ou tel objet déterminé", l'auteur nous propose une analogie très significative: "sur les balances du commerce, il s'agit d'un poids en métal pur; sur celles plus délicates de l'art, il s'agit des rapports infiniment tendres et gradués, qualifiés ou non par la couleur, que l'ombre entretient avec la lumière, une espèce de titre lumineux. C'est le concert de ces valeurs quand parmi les recherches confuses de la nature elles ont réussi sous le pinceau du peintre à se réaliser et à se coaliser qui constitue le tableau hollandais, c'est-à-dire un de ces ensembles enchantés, ce que j'appelle la magie batave, si justes que le temps, à qui dans l'instant de son suspens le plus fragile ils doivent naissance, sera désormais impuissant à les dissiper" (p.172).

Ayant énoncé ce principe de suspens provisoire, même précaire du temps, Claudel procède à faire des analyses -- qu'il appelle parfois des exégèses -- de ce qui constitue les hauts faits de la magie batave. Dans son "Introduction", qui n'est pas conçue comme un survol de l'évolution historique de la peinture hollandaise, Claudel prend pour tâche de

regrouper un nombre restreint de ces peintures, comme par exemple le "Coup de canon" de van de Velde, que l'on écoute encore plus qu'on ne les regarde. Il faut surtout que le spectateur tende l'oreille en même temps que les yeux absorbent les paysages hollandais; les tableaux qui exhalent le silence puisent leurs origines dans la musique d'un recueillement profond et fructueux. Etant donné que la peinture hollandaise s'évertue à arrêter de façon provisoire le cours même de la nature, il nous incombe de saisir ce que Claudel appelle "l'énorme importance des vides par rapport aux pleins"; voici une autre expression de cette notion de l'alternance que l'auteur s'empresse à élucider dans ses exégèses. A la différence des peintres français ou anglais, l'artiste néerlandais selon Claudel compose avec lenteur un ton, tout comme le musicien cherche à capter une certaine tonalité; ce ton dans la peinture, sans cesse retardé par tous les multiples jeux de la nuance, doit connaître une patiente évolution, comparable à une ligne "en silence" qui anticipe l'éclosion du poème. Le silence, le vide et la lente élaboration deviennent de très importants éléments dans la poétique claudélienne, tout comme l'indique M. Michel Plourde dans une étude magistrale intitulée Paul Claudel, Une Musique du silence. Dans ce jeu de nuance et d'alternance où l'étendue épouse le vide, où la forme reste lente à se préciser, Claudel "voit", et il avoue tout de suite avoir été tenté d'écrire que l'on "entend", une certaine mélodie transversale, une ligne en silence qui se fait parallèle à une autre ligne, celle qu'enfin on perçoit plus directement. L'auteur a recours constamment à des analogies musicales, par exemple: "nous apprenions à leur tendre l'oreille... Et l'on voit peu à peu, j'allais dire que l'on entend, la mélodie transversale, comme un flûte sous des doigts experts, comme une longue tenue de violon, se dégaier de la conspiration des éléments"(p.173). A la base du tableau hollandais il y aurait quelque chose de semblable à un thème de solfège que "l'auditeur" pourrait scander à sa guise, en ascension ou en descente. Plourde nous apprend que, dans la première des Cinq grandes odes, Claudel avait déjà énoncé cette notion fondamentale d'une musique latente, d'une ligne silencieuse qui doit précéder l'articulation respiratoire, auditive du poème; il s'agit de la naissance intérieure du poème, du chant intérieur, surtout celui de Mnemosyne, dite musicienne du silence, qui est "occupée à ne point parler." En effet, la mélodie sourde, ce thème de solfège, pour reprendre la citation de Claudel, "c'est lui, soit qu'il s'accroisse et s'élargisse si nous le remontons en crescendo jusqu'aux ailes par exemple de ce moulin à vent, soit qu'il déboule tumultueusement comme dans Ruysdaël en rochers ronds l'un sur l'autre et en volutes de feuillages, soit qu'il s'allonge comme un long radeau mâté ça et là de clochers comme dans les toiles de van Goyen, qui donne au gré de notre rêverie impulsion et vie secrète à tout cet ensemble fluide et fixe où la durée pour nous s'est congelée en extase"(p.173). S'il

entreprind de "fixer le vertige", selon la phrase de Rimbaud, Claudel doit saisir cet ensemble à la fois fluide et fixe dans une durée qui équivaut à l'éternité, le noyau essentiel qui constitue pour ainsi dire un morceau de l'éternité. Le projet d'évoquer l'éternité en un instant se poursuit surtout dans la Cantate à trois voix du poète. Selon M. Plourde, "ce qui se représente à nous dans ce moment (ou morceau) de silence et d'immobilité, à la limite dans deux mondes, c'est toujours l'émanation, l'exhalation, la décantation ou la cristallisation de l'âme qui s'échappe en un cri..."(Op.cit., p.300). Dans les tableaux hollandais Claudel nous fait entendre des motifs naturels, ceux du paysage, et, ce qui est plus charmant encore, des motifs humains comme le trille nerveux d'un luth en vibration qui est évoqué par les petits personnages qui courent autour d'une charrette embourbée, dans une composition dont l'auteur ne nous révèle ni le titre ni le peintre. Le lecteur peut se sentir dérouté, sinon exaspéré par le manque de précisions qu'on relève dans les commentaires de Claudel. Cependant nous savons qu'à la première visite au Rijksmuseum d'Amsterdam Claudel avait été frappé, même "happé", puisqu'il l'indique très clairement, par ce qu'il appelle "un son de trompette" émanant d'un petit cadre peint dans un seul ton "comme avec de l'huile dorée sur une fumée lumineuse." Sans nous révéler le nom du peintre ni le titre de ce paysage "dans le genre de van Goyen", Claudel s'en sert pour représenter la catégorie de cadre dans lequel la nature est perçue "par la tranche et comme de profil." De façon discrète, la lumière néerlandaise révèle en les insinuant des choses "à nous dire", des sous-entendus plutôt qu'un discours explicite. Pourtant cet ensemble "assourdi", dit le poète français, résonnait comme une trompette, grâce à une imprégnation huileuse telle qu'il avait déjà notée dans le paysage extérieur de la Hollande, considérée comme "cette poche, cet estomac" dans lesquels les nombreux trésors et valeurs du monde étaient digérés et enloutis.

En deuxième lieu, il existe une classe de paysage artistique, dont le type aux yeux de Claudel reste "L'Allée d'arbres" de Hobbéma, avec honorable mention des tableaux de Van der Neer, qui se caractérise par l'acte de s'offrir au spectateur de face, comme par exemple, une route, un cours d'eau plus ou moins sinueux, et surtout un canal qui "ouvre devant nous une étendue imaginaire par le milieu et nous invite à l'exploration" (p.174). Plus loin, Claudel insistera sur le fait capital que l'ensemble enchanté du tableau hollandais nous aspire, nous entraîne irrésistiblement vers l'intérieur, plutôt que de nous inspirer un sentiment quelconque. Citons dans ce contexte la déclaration suivante: "Nous sommes introduits, j'allais dire que nous sommes aspirés à l'intérieur de la composition et la contemplation pour nous se transforme en attrait"(p.174). Passant pour ainsi dire de l'extérieur à l'intérieur, nous réservons le droit de demander à Claudel ce qui nous attend dans cette interrogation intime

auquel nous nous livrons. Afin d'affirmer la possibilité même d'une pente secrète, d'une espèce de vocation profonde, Claudel se rend compte du besoin de se mettre en contradiction avec plusieurs commentateurs, qui ne sont point nommés, avec la seule exception de l'auteur romantique Eugène Fromentin, celui qui dans les *Maîtres d'autrefois* prétend que la peinture hollandaise vise "moins haut". Tout en rejetant le jugement selon lequel l'art néerlandais se réduit à imiter ce qui est, à cultiver des vertus tout simplement domestiques et en fin de compte à aboutir au prosaïsme bourgeois, Claudel se réjouit de ce que Fromentin parle en passant d'un tout petit grain de sensibilité exquise; il s'agit d'une intuition poétique qui ajoute à ce qui est dit tout haut une autre chose que le tableau veut dire tout bas. Le charme poétique des sous-entendus constitue un apport très original que Claudel cherche à souligner dans une série de déclarations très rapides et d'ordre général en ce qui concerne l'histoire de l'art européen. A défaut d'une perspective équilibrée, il faut se contenter des généralités énoncées par Claudel; par exemple, à la différence de l'art baroque, qu'il estime beaucoup d'ailleurs, c'est-à-dire, un art sonore, éloquent, voire grandiloquent, l'art hollandais établit un discours plus intime, plus discret. Selon Claudel, "la grande nouveauté de l'art hollandais, c'est que le paysage et ce que j'appellerai les laïcs, ne figurent plus à titre de décor ou d'ameublement humain à l'arrière d'une scène religieuse, décorative ou allégorique ou dramatique: eux-mêmes, tout seuls sont devenus le tableau"(p.177). Il serait donc question d'une nouvelle rhétorique qui diffère de celle de l'art classique et baroque, surtout celui qui sortit en Italie de la mosaïque et de la fresque; les larges compositions qui caractérisent, et voilà une autre généralité!, l'art italien sonnent comme des opéras. Acceptant la notion de Fromentin sur ledit Siècle d'Or de la peinture hollandaise, celui de *Viel*, de *Vermeer* et de *Rembrandt*, le seul qui semble l'intéresser de façon particulière, Claudel s'empresse à constater l'originalité incontestable d'un art qui ne cherche aucunement à représenter des actions, des événements historiques ou légendaires. Si Claudel ne fait que mentionner en passant les tableaux des dits Primitifs et ceux de *Pieter Brueghel*, c'est qu'il préfère la contemplation passive des cadres intimes dans lesquels rayonnent les sentiments délicats et exquis, telles la sensation de l'espace nuancé et la conscience de la durée. Il faut faire plus que regarder une peinture de *Vermeer* ou de *Pieter de Hooch*; il est impossible de ne pas y pénétrer, car "immédiatement nous sommes dedans, nous l'habitons. Nous nous imprégnons de cette atmosphère qu'elle enclôt. Nous y trempons par tous les pores, par toutes les sensibilités et comme par les ouïes de notre âme"(p.178). C'est le silence que les ouïes de l'âme doivent percevoir sous l'éclairage d'un rayon intérieur au moment de l'inclination de la journée dans un cadre de *van Ostade*. Les notes de

l'édition de la Pléiade éclairent davantage le commentaire de Claudel sur la peinture de van Ostade au musée d'Amsterdam dont la composition minutieuse le frappa beaucoup: "le cochon qui forme le centre d'une composition scrupuleuse: nous sommes loin des mystiques et des primitifs! Au centre de cette marmalade, de cette chérie priapée un cochant fumant" (p.1427). Malgré l'apparence d'une profusion d'objets tout à fait hétéroclites, la composition de ces intérieurs qui nous aspirent possède toujours un centre de gravité, "un foyer" dit Claudel. C'est même l'apparente inanité d'un motif -- comme un doigt qui se lève, des lèvres qui se préparent à chanter, ce trou rond, dans un tableau de Brouwer, d'où s'échappe comme dans le poème de Mallarmé intitulé "Toute l'âme résumée" un autre rond transparent de fumée -- qui le localise, de façon à créer une notion de communion. Prenons les cas précis d'un repas ou d'un concert car "tout repas en effet par lui-même est une communion, sans même que l'intention religieuse à l'état plus ou moins latent existe"(p.180). Selon Claudel, la jactance du peintre italien réduit un acte sublime à l'insignifiance dans plusieurs scènes, tandis qu'un certain tableau de Rembrandt transforme le geste en y conférant une dignité supérieure; "je pense à ce tableau de Rembrandt où le peintre, hilare, l'épée au côté et déguisé en gentilhomme, d'une main étreint une Saskia complaisante et satisfaite et de l'autre élève vers le ciel un long verre rempli d'un vin lumineux, comme un toast qu'il porterait à l'idéal"(p.180). Même le geste esquissé d'une femme qui se regarde dans un miroir constitue un dialogue, une communion avec le reflet, comme cette autre femme qui lit une lettre dialogue avec l'absence. Dans tout ceci il s'agit des occultes trafics d'"Anima", cette partie affective, lyrique de la psyché humaine que Claudel avait explorée dans le "Parabole d'Animus et d'Anima", qui fait partie d'un traité intitulé "Sur le vers français". Anima reste celle qui se tait dès qu'on la regarde; c'est l'âme qui se tait aussitôt "une étrange et merveilleuse chanson". Il y a donc une musique intime, une pulsation sourde qui anime les tableaux hollandais, surtout ceux du maître Vermeer de Delft. Claudel avoue qu'il s'intéresse moins aux couleurs très pures et exquis, quitte à retenir ce regard dépouillé, rincé de toute matière qu'on peut décrire au moyen des adjectifs anglais "eerie" et "uncanny". Claudel est attentif aux compositions de carrés et de rectangles, de trapèzes et de triangles dans lesquelles Vermeer entrecroise les axes, espace les aires et reporte les volumes sur les espaces, surtout dans la "Vue de Delft" et "La Ruelle". Partout s'opère chez Vermeer une convergence -- de tout un visage, de tout un être -- une espèce de coordonnée spirituelle; "le peintre saisit la substance du temps sans en arrêter le travail... l'entreprise de l'art hollandais est comme une liquidation de la réalité. A tous les spectacles qu'elle lui propose, il ajoute cet élément qu'est le silence, ce silence qui permet d'entendre l'âme, à tout le moins de l'écouter"(p.189).

Comme ailleurs dans ses volumineux écrits critiques, Claudel fait preuve d'un faible marqué pour les digressions, qui trop souvent ne manquent point de froisser le lecteur impatient d'en arriver à une conclusion ou du moins au terme de certaines réflexions. Certains portraits de Frans Hals d'une part et de van der Helst de l'autre, évoquent le souvenir d'une légende chinoise recueillie pendant le long séjour de Claudel en Chine. Pour résumer, il s'agit d'une émanation du mot, une espèce d'appel et d'invitation à l'âme; sans entrer dans les détails précis, contentons-nous de citer le cas d'un ministre des empereurs Han qui, perdu au milieu d'un brouillard très épais, ne trouva pour s'orienter dans les montagnes qu'une stèle qui portait l'inscription suivante: "Limite-des-deux-mondes." Cette notion de deux mondes s'invoque puisque le commerce se poursuit dans la peinture hollandaise entre les vivants et les morts. Tel portrait au musée nous rend conscients de ces deux mondes; "nous confrontons notre actualité précaire à ces effigies (de Hals, de van der Helst, parmi d'autres) que l'art a immobilisées pour nous à la fenêtre du passé"(p.189). Toutefois l'immobilité n'est qu'apparente, puisque les yeux qui ne sont plus vivants ne cessent d'interroger et de répondre aux nôtres. Alors il se produit un entretien avec ces figures, une émanation du mot fondée sur "La sécurité débordante avec laquelle ces personnages défunts, le pot de bière ou une guitare au poing, ou la main entre les deux doigts de quelque nourrissante épouse, miment d'abord la conviction que nous avons de notre propre authenticité"(p.185). Surtout à Haarlem, dans un musée qui fut jadis un hospice pour les vieilles gens, consacré maintenant à la gloire artistique de Frans Hals, Claudel parvint à entamer tout un dialogue avec le passé, ce qui se répéta au cours de son deuxième voyage en Hollande, comme le Journal nous en fournit la preuve. Ces figures de Hals lui "queulent à la figure", le hèlent de tous les côtés dans un discours où tout le monde parle à la fois, ce qui évoque quelque chose comme l'éclaboussement d'un trombone. On note que la palette de Hals ne conserve que le noir et le blanc qui pourtant "ne sont pas la négation alternative de la lumière et de l'ombre, mais leur affirmation positive, la qualité matérielle de l'une et de l'autre"(p.186). C'est ainsi que s'opère la liquidation de la réalité dans ce silence si fructueux qu'il permet à l'oeil d'écouter et souvent d'entendre l'âme d'une peinture jadis réputés "prosaïque". Ainsi, Claudel recommande-t-il au visiteur "d'avoir l'oreille aussi réveillée que les yeux, car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité"(p.189).

A la fin de son "Introduction", qui ne constitue aucunement un survol systématique de l'évolution de la peinture hollandaise, Claudel revient, après plusieurs digressions à sa méditation sur l'ineffable paysage hollandais, "où le plein est sollicité par le vide", où la matière elle-même devient élastique, moelleuse et vibrante, ce qui se prête à cette

qualité matérielle de l'une et de l'autre"(p.186). C'est ainsi que s'opère la liquidation de la réalité dans ce silence si fructueux qu'il permet à l'oeil d'écouter et souvent d'entendre l'âme d'une peinture jadis réputés "prosaïque". Ainsi, Claudel recommande-t-il au visiteur "d'avoir l'oreille aussi réveillée que les yeux, car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité"(p.189).

A la fin de son "Introduction", qui ne constitue aucunement un survol systématique de l'évolution de la peinture hollandaise, Claudel revient, après plusieurs digressions à sa méditation sur l'ineffable paysage hollandais, "où le plein est sollicité par le vide", où la matière elle-même devient élastique, moelleuse et vibrante, ce qui se prête à cette équivoque continuelle entre la permanence et le contingent.

Le grand maître qui illustre avec le plus de clarté et de profondeur cette équivoque dialectique reste toujours Rembrandt lui-même, celui en effet qui habite le château d'Anima. Toutefois Claudel déclare qu'il n'a point l'intention de faire l'inventaire de l'oeuvre peinte de Rembrandt; au contraire, il ne se propose qu'une sorte d'introduction à une "exégèse" de "La Ronde de nuit". C'est autour de ce chef-d'oeuvre qu'il devait organiser à la fois son Introduction à la peinture hollandaise et un deuxième texte intitulé "Avril en Hollande". Dans ce contexte, il nous faudra tenir compte de la préférence claudélienne, mieux dit de la prédilection pour l'art baroque qui représente à ses yeux un mouvement de l'art qu'il juge supérieur encore par la portée et l'amplitude à l'art gothique qui lui inspira plusieurs pages fort éloquentes.

Dans "La Ronde de nuit" et dans les natures mortes de Rembrandt, Claudel perçoit le mouvement à l'intérieur du cadre; "le tableau est en mouvement... Il y a mouvement, on s'efforce de quitter le cadre... La Ronde de nuit, c'est l'ébranlement d'un groupe, c'est la désagrégation apportée dans un groupe par la lumière"(p.1429). Afin d'élucider cette notion fondamentale, Claudel déclare que la peinture italienne est sortie tout entière de la mosaïque et de la fresque, tandis que la peinture flamande procède de la laine et du tissu; sonnante comme un opéra, le cadre italien assume des attitudes éloquentes que le tableau flamand répète à son tour. Il y aura dans l'un comme dans l'autre une poussée vers une expression commune, autour des sujets fournis par la religion, la mythologie ou l'histoire humaine. Chez Rembrandt, comme Claudel l'avait déjà indiqué, il n'y a pas d'événements à proprement parler; au contraire, le peintre hollandais s'évertue à créer une peinture du silence, en accordant une grande importance au vide et à l'espace pur. A la différence du peintre italien qui part d'un mur et du flamand qui se sert de la laine grasse, l'artiste hollandais choisit de partir de l'eau, et "plus proprement de cette eau purifiée, congelée, définitive, qu'est le miroir, le verre sur

de l'argent"(p.194). Comme il arrive dans les portraits de Frans Hals, les figures de Rembrandt reviennent vers le spectateur, éveillant des échos dans notre mémoire. Il s'ensuit que Rembrandt ne constitue pas une exception dans l'évolution de la peinture hollandaise, contrairement à ce que pensait Fromentin, mais plutôt l'approfondissement triomphal que consacre l'atmosphère tout à fait spéciale que s'exhale de ses tableaux et de ses gravures. Chez Rembrandt la vérité reste toujours à l'intérieur d'un cadre qui évoque, non pas l'immédiat, l'actualité, mais plutôt le souvenir, tout ce qui nous rappelle au-delà de la surface et de l'immédiat. Il faut noter que Claudel reprend cette notion d'une invitation notamment dans les analyses qu'il consacre aux cadres de Jean Steen, qui existent non pas pour nous inspirer, "ainsi ces solennelles et douces leçons de catéchisme que nous donnent les peintres italiens"(p.248), mais pour nous aspirer. De plus, "c'est à l'intérieur qu'ils nous aspirent -- ils nous invitent au recueillement, à l'exploration de nos profondeurs et à l'inventaire de nos arrières-boutiques, à la conscience de notre intimité"(p.265).

A propos de Nicolas Maes, une autre exégèse claudélienne nous révèle que "comme dans beaucoup de tableaux hollandais, il y a à la fois immobilité et mouvement"(p.241). De même, nous devons comprendre que toute l'explication de "La Ronde de nuit" repose sur "un arrangement en train de se désagrèger." Toute la composition s'établit sur le principe d'un mouvement ébauché, esquissé, comme le poème tout entier est contenu dans le mouvement figé d'une muse dans la première des Cinq grandes odes de Claudel. C'est Terpsichore, la muse de la danse qui signale l'inspiration dont naîtra le poème:

"Point de contorsions: rien du cou ne dérange les beaux plis de la robe jusqu'aux pieds, qu'elle ne laisse point voir!

Mais je sais assez ce que veulent dire cette tête qui se tourne vers le côté, cette mine enivrée et close, et ce visage qui écoute, tout fulgurant de la jubilation orchestrale!

Un seul bras est ce que tu n'as pu contenir! Il se révèle, il se crispe.

Tout impatient de la fureur de frapper la première mesure"(Oeuvre poétique, p.221).

Tout comme la "déflagration de l'ode soudaine" se prépare dans l'attitude de la Muse, les personnages dans le tableau de Rembrandt sont sur le point de se mettre en marche au premier plan et ont déjà mis le pied en avant au deuxième; ceux qui sont regroupés au fond mesurent tout le chemin à parcourir, puisqu'il faut partir. En plus d'être "un arrangement en train de se désagrèger", ce tableau constitue "une page psychologique. C'est la pensée elle-même surprise en plein travail au moment où l'idée s'y introduit et y pratique une brèche qui détermine l'ébranlement de tout

l'ensemble"(p.203). Même si Claudel avoue dans son essai "Le Chemin dans l'art" que le vrai chemin part de n'importe où pour arriver nulle part, on doit partir, "équipé de toutes sortes de chapeaux, tout le personnel hétéroclite de notre imagination s'est mis en marche à la conquête de ce qui n'existe pas encore, et dans le coin à gauche ce nain comique qui s'est chargé de la corne et de la pointe de toute l'entreprise court le plus vite"(p.204).

Revenant à l'analyse de certains autres tableaux, tels "La Présentation au Temple", "La Résurrection de Lazare", "La Famille du menuisier", Claudel insiste sur le fait capital que "nulle part le spectateur n'éprouve la sensation du permanent et du définitif. Il s'opère une reprise sur le périmé, puisqu'il y a là quelque chose d'analogue à ce phénomène de la marée dont je vous parlais tout à l'heure, à cette vie alternative qui anime la Hollande"(p.197). Même dans les natures mortes hollandaises, "il y a un arrière-plan stable et immobile et sur le devant toutes sortes d'objets, en état de déséquilibre"(p.201). Voilà un autre arrangement sur le point de se désagrèger! "La Ronde de nuit", tout en étant une composition unique dans la peinture de tous les temps, figure "cette mise en marche à la conquête"(p.203) qui apporte une confirmation des idées de Claudel sur l'art en général. Il est intéressant de citer le commentaire d'un éminent historien qui, dans un chapitre consacré à l'art baroque en Hollande, semble se mettre d'accord avec Claudel. Dans son livre intitulé History of Art, H. W. Janson nous apprend que "Rembrandt had developed a full-blown High Baroque style" et, en ce qui concerne "La Ronde", "he had made the picture a virtuoso performance of Baroque movement and lighting"(p.435). On peut donc conclure de façon provisoire que l'"Introduction à la peinture hollandaise" fournirait plusieurs éléments d'une étude sur les idées de Claudel au sujet de l'art en général, ce qui représente encore un travail à faire.