

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉOLOGIE

PAR  
ROBERT BERTRAND

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE ET THÉOLOGIQUE  
DU DERNIER TABLEAU DE REMBRANDT  
*SIMÉON GLORIFIANT L'ENFANT JÉSUS AU TEMPLE*

AVRIL 2001

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Or, il y avait à Jérusalem un homme du nom de Siméon. Cet homme était juste et pieux , il attendait la consolation d'Israël et l'Esprit Saint était sur lui. Il lui avait été révélé par l'Esprit Saint qu'il ne verrait pas la mort avant d'avoir vu le Christ du Seigneur. Il vint alors au Temple poussé par l'Esprit : et quand les parents de l'enfant Jésus l'amènerent pour faire ce que la Loi prescrivait à son sujet, il le prit dans ses bras et il bénit Dieu en ces termes :

«Maintenant, Seigneur, tu peux, selon ta parole, laisser ton serviteur s'en aller en paix; car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé à la face de tous les peuples; lumière pour éclairer les nations et gloire de ton peuple Israël.»

LUC 2, 25-33.

## REMERCIEMENTS

Je remercie particulièrement Madame Thérèse Nadeau-Lacour, ma directrice de recherche en théologie, et Monsieur Pierre-Simon Doyon, mon codirecteur en histoire de l'art.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire est une étude iconographique et théologique du dernier tableau de Rembrandt, *Siméon glorifiant l'enfant au Temple*, peint vers 1666-1669. Elle s'inspire, au niveau méthodologique, du modèle développé par Erwin Panofsky en étude d'œuvres d'art à partir de trois niveaux d'analyse: *pré-iconographique*, *iconographique* et *iconologique*.

Au niveau pré-iconographique, notre étude montre que le sujet porte effectivement sur un épisode du Nouveau Testament et, plus particulièrement, sur celui de la *glorification* de l'enfant Jésus au Temple et non sur sa *présentation*. Au niveau *iconographique*, il ressort, d'une part, que le style de l'artiste est en symbiose avec le sujet historico-religieux et que sa symbolique fait essentiellement référence à *l'annonce du salut* en la personne de Jésus. D'autre part, l'analyse identifie des éléments symboliques qui traduisent le caractère sacré de l'événement, par exemple : l'attitude de déférence de Siméon, la gestuelle des paroles inspirées; la lumière immanente de Jésus et la participation respectueuse de la mère. Au troisième niveau, l'*analyse iconologique* montre que Rembrandt se situe dans un cadre traditionnel d'art sacré, mais se dissocie de ce dernier par le réalisme du style et par son insistance à illustrer le moment du *Nunc dimittis* avec trois personnages, dont Marie comme seul témoin. Par ailleurs, Rembrandt traduit la tension inhérente à l'événement, en se servant d'opposition d'éléments iconographiques (le clair-obscur; la parole et le silence; l'ordinaire et le surnaturel; la jeunesse et la vieillesse) pour illustrer, à un niveau éthique, le dualisme du Bien (la *lumière*) et du Mal (les *ténèbres*). Notre recherche montre que *l'opposition* est une forme importante de l'expression rembranienne dans l'exégèse du texte de Luc. Selon cette approche, l'interprétation de Rembrandt est axée sur quatre thèmes directeurs: 1. «Dieu parle encore»; 2. Ses paroles disent l'universalité du salut; 3. La réalisation de sa promesse s'accomplit dans Jésus enfant; 4. Et ses paroles sont aussi une invitation à suivre Jésus, *lumière* du salut et lumière de vie.

Nous concluons enfin, en disant que ce tableau est une étude de lumière remarquable, probablement la plus réussie de Rembrandt, mais qu'on en ignore encore toute la portée. Elle est un exemple et un appel à une profondeur spirituelle, parce qu'elle est à l'image du texte évangélique qui l'inspira : simple, engagée, humaniste et mystique.

## TABLE DES MATIÈRES

### **AVANT PROPOS**

OBJET DE RECHERCHE ET INCIDENCES MÉTHODOLOGIQUES .....	viii
--	------

<b>I. INTRODUCTION.....</b>	1
<b>1. ARGUMENTS DE JUSTIFICATION DU CHOIX DU TABLEAU.....</b>	2
THÉMATIQUE ICONOGRAPHIQUE .....	4
CADRE DE RECHERCHE : MÉMOIRE DE MAÎTRISE .....	6
<b>2. PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE.....</b>	7
QUESTION DE RECHERCHE .....	9
HYPOTHÈSE DE RECHERCHE ET ANGLE D'APPROCHE .....	10
PLAN DE TRAVAIL.....	10
<b>II. ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES .....</b>	11
Comment aborder l'œuvre de 1669? .....	12
<b>1. APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE .....</b>	12
<b>2. INSTRUMENTATION I : L'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DE PANOFSKY.....</b>	12
2.1 PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES .....	12
2.2 PARAMÈTRES D'ORDONNANCEMENT DES DONNÉES ICONOGRAPHIQUES .....	13
2.3 LA GRILLE D'ANALYSE DE PANOFSKY.....	14
2.3.1 Principes et objectifs.....	14
2.3.2 Niveaux de signification .....	16
2.3.3 Champs d'application .....	18
Repérage d'une forme .....	18
Saisie de la convention.....	18
Signification .....	19
3. INSTRUMENTATION II : LA GRILLE D'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE .....	19
SENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE .....	20
ZONES SIGNIFICATIVES.....	22
ORGANISATION DE L'ESPACE PICTURAL .....	22
<b>4. TABLEAU RÉCAPITULATIF.....</b>	23
<b>5. CONCLUSION SUR LES ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES.....</b>	24
<b>III- ANALYSE PRÉ-ICONOGRAPHIQUE DU TABLEAU :</b>	
<b>LE PREMIER NIVEAU (LE FACTUEL).....</b>	25
<b>1. FICHE TECHNIQUE .....</b>	25
<b>2. CARACTÉRISTIQUES PRÉ-ICONOGRAPHIQUES .....</b>	25
<b>3. TABLEAUX RÉSUMÉS DU 1<sup>E</sup> NIVEAU D'ANALYSE</b>	
Tableau 1 : Format et le motif de l'œuvre .....	27
Tableau 2 : Géométrie de l'œuvre .....	28
Tableau 3 : Décor, vêtements, expression corporelle, mise en scène .....	29
Tableau 4 : Style de l'œuvre.....	30

<b>IV ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DU TABLEAU : LE 2<sup>E</sup> NIVEAU (LE SYMBOLIQUE).....</b>	31
<b>Les scénarios d'analyse .....</b>	32
<b>1. SCÉNARIO UN : LE RÉFÉRENT BIBLIQUE.....</b>	32
1.1 CORPUS SCRIPTURAIRE : LE TEXTE DE LUC .....	32
1.2 QUELLE BIBLE REMBRANDT LISAIT-IL?.....	34
1.3 BIBLIA SACRA DU 16 <sup>E</sup> ET DU 17 <sup>E</sup> SIÈCLE .....	37
1.3.1 Éditions contemporaines de Rembrandt .....	38
1.3.2 Versions latines et grecques.....	39
1.3.3 Versions non reconnues par Rome .....	40
1.3.4 Comparaison des éditions de 1522, de 1632 et de 1664.....	40
1.4 CONCLUSION CONCERNANT LE SCÉNARIO UN : Absence d'incidence.....	41
<b>SCÉNARIO DEUX : INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE DES ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS DE L'ŒUVRE DE 1669.....</b>	44
2.1 ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS SELON LA GRILLE DE PANOFSKY (Tableau résumé) .....	45
2.2 ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS SELON L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE.....	47
2.2.1. Sens de lecture de l'œuvre .....	47
2.2.2. Zones significatives.....	48
Zone A : Tête de Siméon.....	49
Zone B : Tête de Marie .....	49
Divergence interprétative .....	51
Un élément iconographique rembranien .....	55
Zone C : Mains de Siméon et l'enfant Jésus .....	55
Zone D : Avant-bras de Siméon .....	59
Zone E : Centre du tableau .....	60
2.2.3 Géométrie de l'espace pictural et interprétation théologique.....	62
Diagonale harmonique ascendante .....	62
Diagonale discordante.....	63
Simulation d'inversion de diagonale.....	65
Parallélisme en diagonale des personnages .....	67
Parallélisme vertical .....	69
Effet de perspective.....	71
2.2.4 Tableau résumé des éléments de l'analyse sémiologique : interprétation théologique et anthropologique.....	76
<b>SCÉNARIO TROIS : HISTORIQUE DE L'ŒUVRE DE 1669.....</b>	76
3.1 TITRAGE ET VARIATION SUR UN MÊME THÈME .....	76
3.2 CONCEPT DE <i>LA PRÉSENTATION AU TEMPLE</i> DE 1627 À 1669 AU PLAN THÉOLOGIQUE .....	78
3.2.1 Les deux points culminants de l'épisode.....	78
3.2.2 Discours pictural : anecdotique ou spirituel.....	80
3.2.3 Historique de la thématique au plan théologique dans les tableaux.....	84
3.3 EXPRESSION DE L'ÉVOLUTION THÉMATIQUE DANS LES DESSINS .....	85
3.3.1 Place des dessins dans l'œuvre rembranienne.....	85
3.3.2 Variation de représentation du point culminant.....	86

3.4 UNE VERSION TARDIVE DIFFÉRENTE : LE DESSIN DE 1655-56 (no 986) .....	87
3.4.1 Scène intimiste et scène publique.....	87
3.4.2 Symbolique des mains .....	88
3.5 UNE AVANT-PREMIÈRE DU TABLEAU DE 1669 : LE DESSIN DE 1661 (no 1057).....	89
3.6 CONCLUSION CONCERNANT LES DESSINS.....	90
Évolution vers un contenu de discours exclusivement spirituel .....	91
Incidences théologiques.....	92
Première hypothèse d'interprétation théologique : l'espérance du salut.....	93
<b>4. SCÉNARIO QUATRE : SYMBOLIQUE DES ÉLÉMENTS NARRATIFS DE CONTENU THÉOLOGIQUE.....</b>	<b>94</b>
4.1 L'ENFANT <i>LUMIÈRE DES NATIONS</i> .....	95
4.2 LA RENCONTRE.....	96
4.2.1 Caractéristiques narratives de la rencontre .....	96
4.2.2 Interprétation théologique .....	97
4.3 L'OBSERVATEUR OBSERVÉ.....	100
<b>V . L'ANALYSE ICONOLOGIQUE DU TABLEAU : LE TROISIÈME NIVEAU (La vision de l'artiste et l'environnement de réalisation ) .....</b>	<b>103</b>
1. VOLET UN CE QUE REMBRANDT PROPOSE COMME RÉFLEXION AU NIVEAU ARTISTIQUE ET RELIGIEUX PAR RAPPORT AU CONTEXTE DE L'ÉPOQUE .....	106
1.1 CONTEXTE ARTISTIQUE.....	106
1.2 CONTEXTE RELIGIEUX ET THÉOLOGIQUE.....	108
1.3 CONTEXTE SOCIORELIGIEUX.....	111
2. VOLET DEUX CE QUE REMBRANDT PROPOSE COMME RÉFLEXION AU NIVEAU D'UNE THÉOLOGIE BIBLIQUE À PARTIR D'ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS ICONOGRAPHIQUES OPPOSITIONNELS .....	113
2.1 LA LUMIÈRE ET L'OMBRE .....	114
Aspects de théologie biblique de la <i>lumière</i> .....	117
2.2 LA VIE ET LA MORT.....	119
2.3 LE CORPS ET L'ESPRIT .....	121
2.4 L'ORDINAIRE ET LE SURNATUREL.....	125
2.5 LE SALUT ET LA CHUTE.....	126
2.6 TABLEAU RÉSUMÉ DES OPPOSITIONS Thèmes de 1669/ Interprétation théologique des oppositions/ Éléments de théologie Biblique/ Éléments de théologie de l'analyse structurelle.....	127
<b>VI. SYNTHÈSE DE L'EXÉGÈSE DE REMBRANDT.....</b>	<b>130</b>
1. DIEU PARLE ENCORE.....	131
MOTIF THÉOLOGICO-ARTISTIQUE DE REMBRANDT.....	132
LE DIEU DE REMBRANDT : UN DIEU CACHÉ QUI INTERVIENT À SA MANIÈRE.....	132
2. LE SALUT EST UNIVERSEL .....	135
INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE BIBLIQUE CONTEMPORAINE.....	136

<b>3. L'ACCOMPLISSEMENT DE LA PROMESSE DE DIEU DANS JÉSUS ENFANT .....</b>	138
INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE BIBLIQUE CONTEMPORAINE.....	139
<b>4. LE SALUT EST CONDITIONNEL AU SACRIFICE DE JÉSUS ET À L'ENGAGEMENT PERSONNEL SELON REMBRANDT DANS L'ŒUVRE DE 1669 .....</b>	141
ASPECT ÉTHIQUE DU SALUT .....	141
ASPECTS ICONOGRAPHIQUES IMPLICITES D'ÉTHIQUE DU SALUT .....	144
SYMBOLIQUE ESCHATOLOGIQUE .....	146
Allégorie des trois âges de la vie.....	146
<b>V. CONCLUSION.....</b>	149
PREMIER NIVEAU D'ANALYSE DE PANOFSKY.....	150
DEUXIÈME NIVEAU D'ANALYSE DE PANOFSKY.....	150
TROISIÈME NIVEAU D'ANALYSE DE PANOFSKY.....	154
REMBRANDT, PEINTRE DE LA «LUMIÈRE DES NATIONS ».....	157
UN TABLEAU QUI REFLÈTE LE DOUTE ET L'ESPÉRANCE DE L'ARTISTE.....	159
<b>ANNEXES.....</b>	163
ANNEXE 1 :ÉLÉMENTS STRUCTURELS SELON L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE.....	164
ANNEXE 2: TEXTES BIBLIQUES DU 16 <sup>e</sup> ET DU 17 <sup>e</sup> SIÈCLE.....	168
LES VERSIONS LATINES ET GRECQUES DU PASSAGE <i>NUNC DIMITTIS</i> .....	168
LES VERSIONS DE 1522 ET DE 1632 D'ÉRASME ET DE GORDONI.....	169
LA VERSION D'ÉRASME DE ROTTERDAM DE 1522 ET DE GORDONI DE 1632 SANS NUMÉROTATION DES VERSETS .....	171
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	172
<b>APPENDICE</b>	
1. LISTE DES FIGURES .....	ii
2. ICONOGRAPHIE PLACÉE EN COMPARAISON AVEC LE CORPUS PRINCIPAL (Figures 1 à 54)...	1

## AVANT-PROPOS

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* de Rembrandt<sup>1</sup> étant une illustration d'un texte de l'Évangile, il nous paraît logique de considérer ce tableau comme une exégèse d'un texte biblique. En d'autres mots, l'œuvre peinte est une interprétation du texte *La Présentation de Jésus au Temple*<sup>2</sup>. Mais il a son propre langage (la rhétorique picturale), ses propres symboles (les oppositions, les allusions, les métaphores) pour illustrer cet épisode de l'Évangile et pour transmettre un contenu spirituel ou théologique.

En conséquence d'un dédoublement de domaines concernés par cette étude (l'art et la théologie), il importe dans un premier temps de définir un modèle méthodologique qui nous permettrait d'utiliser un protocole de recherche iconographique à des fins de recherches théologiques. C'est pourquoi nous présenterons en début de document un bref exposé sur la méthodologie retenue pour cette étude.

Ainsi, ce qui distingue ce mémoire d'une étude théologique classique, serait le corpus de recherche. Ce dernier, en effet, est un tableau et non un livre. L'interprétation du tableau constitue donc l'objet principal du travail d'analyse. Cela suppose que nous ayons une instrumentation qui nous permet de faire une observation objective de cette œuvre au plan iconographique, tout en gardant à l'esprit que sa spécificité serait de nature spirituelle et théologique en illustrant un texte biblique comme elle le fait. Selon ce principe, il importe moins alors de procéder à un examen exhaustif du *référent* biblique, que de faire une analyse de l'œuvre peinte avec des outils reconnus en histoire de l'art, et ainsi de présenter l'exégèse que l'artiste a fait de ce texte évangélique.

---

<sup>1</sup> Afin de simplifier l'identification de cette œuvre, dans notre document, nous utiliserons l'expression «l'œuvre de 1669» comme dénomination et non «l'œuvre réalisée vers 1666-1669».

<sup>2</sup> Luc 2, 21-40.

I  
**INTRODUCTION**

## **Pourquoi Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple de Rembrandt?**

Que représente cette œuvre? Qui est Siméon? Pourquoi Rembrandt et non Michel Ange, Raphaël ou Rubens déjà reconnus pour leur grand apport artistique et religieux? Quel est le rapport avec la théologie? Que représente, pour nous, cette œuvre des siècles passées? Voilà quelques questions qui surgissent spontanément face au choix de ce tableau et de ce peintre comme sujet de mémoire en théologie. Toutefois, avant de répondre à ces interrogations, il apparaît nécessaire d'établir une distinction préalable entre les *arguments de justification* du choix de l'œuvre et du peintre, et les *arguments de recherche* proprement dit. Dans le premier cas, ce sont des arguments qui composent la partie *introductive* de notre recherche (ou *arguments préliminaires*), et dans le second cas, ce sont des arguments qui relèvent de la démonstration de l'hypothèse de recherche.

### **1. ARGUMENTS DE JUSTIFICATION DU CHOIX DU TABLEAU**

Les *arguments de justification* sont à considérer comme des *éléments préliminaires* de recherche car, en plus de démontrer la pertinence du choix d'une œuvre et d'un peintre, ils servent aussi d'amorce à l'élaboration de l'hypothèse de recherche. De là l'emploi de l'expression «préliminaire» pour désigner cette fonction subsidiaire. Dans cette introduction, nous n'avons donc pas à traiter ces arguments au même titre que les *arguments de recherche*, ce qui signifie que nous n'avons pas à démontrer leur pertinence à partir d'une *argumentation dialectique*, mais seulement à partir de considérations générales apparaissant lors de nos premières lectures sur l'art sacré.

Pour diverses raisons, nous ne pouvons en effet présenter en *introduction* une argumentation de fond qui justifie un choix de tableau ou de peintre en théologie. D'une part, parce que nous n'avons pas encore défini les éléments de spiritualité ou de théologie de l'œuvre, du moins pas de manière à constituer une argumentation valable et, d'autre part, parce que nous n'avons pas non plus défini de méthode de recherche; avec ce que cela suppose comme protocole, c'est-à-dire définition de la problématique, des champs de recherches, des modes de validation de l'hypothèse et de présentation des résultats. Nous devancerions entre autres l'étape de la *validation de l'hypothèse* dans laquelle nous

utiliserions les mêmes arguments de démonstration. Néanmoins, malgré d'inévitables répétitions, nous devons présenter les motifs qui justifient le choix de ce peintre et de ce tableau. Or, ce que nous pouvons faire pour l'instant, serait de donner une explication générale de justification de l'œuvre dans un cadre «provisoire» d'argumentation, indépendamment de celui qui nous servira dans la recherche proprement dite.

Le principe directeur de ce *cadre provisoire* consistera à faire un regroupement d'idées par sujets ou par domaines de questionnement, puisque nous n'avons pas encore établi non plus de *modus operandi* pour le traitement des informations. Nous procéderons alors en recourant à une typologie essentiellement *générique*, c'est-à-dire axée sur des caractéristiques générales que font ressortir une première lecture d'ouvrages spécialisées sur Rembrandt et sur d'autres peintres en art religieux. Ces critères (ou *arguments*) sont établis de façon «provisoire» en *catégories génératives* selon trois groupes de classement: 1.Les thématiques iconographiques; 2.Les exigences du cadre de recherche (mémoire de maîtrise); 3. La problématique de recherche.

En procédant ainsi, les éléments premiers d'une *problématique de recherche* apparaîtront de façon manifeste, puisqu'ils seraient une synthèse des questions suscitées par l'étude préliminaire d'œuvres religieuses. En fonction de ces *éléments premiers*, nous serons alors en mesure d'élaborer *la question* de recherche et, par la suite, de formuler *l'hypothèse de recherche*. C'est donc dire l'importance des aspects méthodologiques, puisqu'ils nous permettent de passer logiquement de l'étape de *justification* du sujet de mémoire à l'étape de *validation* de l'hypothèse sans que nous confondions les raisons qui justifient le choix de l'œuvre avec celles qui constituent l'argumentation de l'hypothèse de recherche. Par conséquent, cette manière de faire autorise, en certains cas, un double emploi des mêmes *arguments*, puisque ce qui les distingue, c'est leur finalité logique: l'une en relation avec la *justification du choix de l'œuvre*, et l'autre, en relation avec la *validation de l'hypothèse*. Voyons maintenant, après ces quelques précisions, ces arguments «préliminaires» concernant le choix du peintre Rembrandt et du tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*.

## LES THÉMATIQUES ICONOGRAPHIQUES

Lors d'un premier dépouillement des ouvrages concernant l'œuvre de Rembrandt, nous avons remarqué, parmi les thématiques illustrées, la récurrence de l'une d'elles : la quête spirituelle en contexte de vie humaine. Or, cet aspect de *quête spirituelle*, plus précisément dans un cadre d'expérience religieuse, est rarement abordé par les autres peintres que nous avons cités au début de cette introduction<sup>1</sup>. Cela signifie alors pour nous que ces peintres ne correspondent pas à un profil d'artiste susceptible de présenter le même intérêt de recherche au niveau du contenu théologique ou à un niveau expériencial religieux.

De plus, cet artiste se distingue par le fait qu'il associe dans un même *lieu pictural* : profondeur spirituelle et humanisme, singularité et universalisme. Dans cette première étape de parcours global des œuvres de Rembrandt, nous avons effectivement remarqué qu'il donne à ses personnages des traits «ordinaires», ceux de gens qu'on rencontre quotidiennement. La manière dont ils réagissent devant les situations qui les confrontent, est aussi décrite dans un registre de vraisemblance et de «normalité». Ce qui les distingue cependant, c'est leur manière d'être dans des situations à la fois de questionnement spirituel et de réponse à ce questionnement. Ainsi, Rembrandt pose une question et en même temps, suggère une réponse qui n'est ni définitive, ni exclusive. Nous dirions alors que ce sont des *thématiques ouvertes* par opposition à des thématiques *fermées* qui n'expriment qu'une position face à une question donnée. Michaël Bockemühl, un spécialiste de l'histoire de l'art, les considère, dans *l'introduction* de son ouvrage sur Rembrandt, comme des *structures ouvertes* parce qu'elles sont une *invitation* à poursuivre la réflexion amorcée par le peintre<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Rembrandt fut le premier à montrer par son œuvre le bouleversement qu'on pouvait attendre de l'expression saisissante d'une vie intérieure partie en quête d'elle-même. De plus en plus nombreux après lui et jusqu'à nos jours seront ceux qui se voudront à interroger et proclamer le secret de leur âme». René HUYGHE, «Singularité et grandeur de Rembrandt» dans *Rembrandt* [Génies et réalités], Paris, Hachette, 1965, p. 276.

<sup>2</sup> «Pas plus que les sentiments du personnage, les couleurs et les formes n'ont de consistance définitive. Même ce qui accroche le regard échappe aux définitions et entraîne le spectateur dans des sphères où les mots sont impuissants. Malgré l'impression d'inachèvement qui s'en dégage, cette structure ouverte revendique une perfection à laquelle le spectateur prend une part directe et entière». Michael BOCKEMÜHL, *Rembrandt 1606-1669. Le mystère de l'apparition*, traduit du hollandais par Marie-Hélène MEIER, Hohenzollernring, Benedikt Taschen, 1992, p. 7-8.

Or, par rapport aux diverses écoles de peinture du temps, cette manière de faire apparaît inusitée. L'apport de Rembrandt dans son interprétation de l'Évangile, est justement de nous présenter sa propre vision de cette *vérité évangélique* à titre de principe de vie spirituelle. Du moins, c'est ce qu'il nous fait supposer à première vue. En réalité, il laisse discrètement à l'observateur un espace de réflexion pour compléter cette interprétation ou pour se situer par rapport à l'exégèse qu'il fait d'un épisode de l'Évangile. Nous avons donc en substance, dans ce dernier énoncé, l'objectif de recherche : définir l'exégèse que fait Rembrandt du texte de Luc dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*.

La première opération d'analyse, en pareil cas, serait alors définir la structure de composition picturale rembranienne<sup>3</sup>. D'ores et déjà, nous savons qu'elle a pour cadre l'environnement humain, puisque Rembrandt ne fait pas une illustration d'un ailleurs imperceptible par les sens et ne nous montre ni Dieu, ni le Paradis, ni l'Enfer, ni aucun autre phénomène surnaturel. L'espace pictural rembranien, au contraire, est entièrement dédié à ce qui est temporel, mis à part des *anges ailés* dans d'autres œuvres. Toutefois, l'artiste ne les représente pas comme des êtres familiers et leur présence n'est pas perçue par les acteurs, mais uniquement par le spectateur. Bref, nos premières incursions dans la littérature en histoire de l'art sur Rembrandt, nous ont fourni un premier paramètre de recherche : les scènes dépeintes par cet artiste ne sont pas une description d'un ailleurs mythique mais un portrait de la réalité humaine, dont le but est de traduire une problématique d'ordre anthropologique dans le cadre d'un questionnement religieux.

---

<sup>3</sup> Néologisme tiré du mot «rembranisme» de René Huyghe, «Singularité et grandeur de Rembrandt» dans *Rembrandt [Génies et réalités]*, Paris, Hachette, 1965, p. 272.

## LE CADRE DE RECHERCHE : MÉMOIRE DE MAÎTRISE

Nous devons toutefois préciser à ce stade-ci de notre justification, que certaines raisons qui expliquent le choix de l'œuvre, découlent des exigences de recherche pour le *mémoire* de maîtrise. Il est en effet suggéré dans ce cadre de travail, que le corpus iconographique se limite à un nombre restreint d'œuvres, particulièrement si l'objectif de recherche est d'en faire une étude systématique selon un protocole reconnu. Il est également suggéré que cette étude se démarque des travaux existants, et qu'elle fasse preuve d'originalité dans le choix du sujet et du corpus d'investigation.

Il fut donc convenu de faire porter notre analyse sur une seule œuvre, et que cette dernière serait moins *couverte* par la critique d'art ou encore, qu'elle ne serait pas une œuvre connue. Cela suppose donc que nous excluions des œuvres célèbres comme *Le Retour de l'enfant prodigue* ou *La ronde de nuit*, alors que l'un a fait, et fait encore l'objet de nombreux travaux de recherches ou de travaux de vulgarisation, et que l'autre n'a aucun contenu théologique. L'œuvre retenue traite donc d'un sujet de l'Ancien ou du Nouveau Testament, puisque c'est une dominante de l'œuvre rembranienne et un élément d'intérêt majeur pour nous, en théologie. Il apparaissait évident, également, que ce choix devait porter sur une œuvre de la période dite de *maturité*, puisque cette période, affirment les spécialistes, est riche de l'évolution du peintre tant au plan artistique qu'au plan spirituel<sup>4</sup>.

De plus, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* est la dernière œuvre «religieuse» que Rembrandt produisit. On peut donc voir en elle une sorte de testament spirituel ou, du moins, un élément important d'un manifeste de spiritualités<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> «À des débuts parfois désordonnés et un peu gauches, mais néanmoins très significatifs, succèdent l'épanouissement et le foisonnement d'un art et d'une virtuosité inégalés. Ils aboutirent à une forme de peinture qui n'a toujours pas livré son secret. Les séries de tableaux et de gravures, elles aussi importantes, traduisent une quête perpétuelle. Chaque version d'un tableau est une expérience inédite qui puise dans le passé, anticipe l'avenir et révèle des qualités toujours renouvelées». Cf. BOCKEMÜHL, p. 8.

<sup>5</sup> Michaël Bockemühl rapporte à ce sujet que « rien que pour *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* (La Présentation de Jésus au Temple), l'artiste a réalisé 17 esquisses et compositions différentes qui sont autant de versions nouvelles». *Ibid.*, p. 9. Nous présenterons, dans une section subséquente, une recension des œuvres concernant la thématique de *La Présentation au Temple*.

## 2. PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

Lors d'une première lecture des ouvrages en histoire de l'art concernant Rembrandt, nous avons remarqué que les spécialistes s'accordent à dire que Rembrandt peint *l'irréel*, entendant par ce terme, *l'au-delà* ou le monde surnaturel, de manière anthropomorphique. Rembrandt en effet, ne fait jamais une description d'un ailleurs mythique ou exclusivement religieux. Il incorpore toujours ces éléments à des réalités essentiellement humaines.

Nos recherches initiales nous font également voir que le concept artistique évangélique rembranien est une expression du religieux avec, pour lieu d'intégration, la vie humaine. Toutefois, Rembrandt ne se limite pas à *l'apparence* des êtres et des choses, mais les situe toujours dans un contexte de sens qui les dépasse<sup>6</sup>. L'un des motifs de l'artiste serait, entre autres, de créer une dynamique entre le sujet et l'objet, en vue d'établir des liens de nature spirituelle entre la situation de finitude terrestre et celle de mansuétude du Ciel, dans une démarche de *salut*.

Ainsi le spectateur, affirme Bockemühl, en même temps que le personnage principal, est interpellé par la problématique du salut et participe ainsi, s'il le veut, à sa résolution en poursuivant, au-delà de l'œuvre, un acte de réflexion ou d'application<sup>7</sup>. Selon ce point de vue, notre étude vise alors à questionner ce qui intrinsèquement imprime l'œuvre d'un *élan spirituel*. Rembrandt, en effet, ne fait pas seulement la narration d'un événement de l'enfance de Jésus, ou encore une simple illustration de texte. Il dépasse l'aspect événementiel et entraîne dans un univers de sens faisant essentiellement référence, présumons-nous, à des valeurs spirituelles et à des concepts théologiques<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> «Le grand art est celui qui donne un sens symbolique à ses propres artifices formels, tel ici le clair-obscur. Et cette exaltation formelle de valeurs morales et intellectuelles par les artifices de l'art se reporte sur le "sujet" ou "l'histoire" que le tableau raconte». Marc Le BOT, *Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1990, p. 36. Pour Bockemühl «C'est moins le contenu qui importe que le fait que l'observateur placé devant ce tableau est incité à une telle réflexion, à reproduire ce qu'il perçoit du personnage». Michaël BOCKEMÜHL, p. 28-29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>8</sup>. «Dans cette mise en scène, l'événement est essentiellement présenté sous son angle extérieur. Le point culminant est l'instant où Siméon prononce ses paroles. La prière

L'étude de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* déborde donc le cadre d'une simple analyse iconographique, puisqu'il constitue en soi un *lieu théologique* de réflexion, voire de médiation entre le sujet illustré et l'observateur. Son interprétation est par conséquent, une entreprise complexe, parce qu'elle touche à divers domaines d'expériences religieuses autant à un plan personnel qu'universel, en situant son propos thématique dans une perspective de théologie biblique et spirituelle<sup>9</sup>. L'interprétation de l'œuvre n'est pas non plus une simple lecture des aspects formels du tableau, c'est-à-dire une analyse du dessin, des couleurs, du style etc.; elle englobe aussi pour l'interpréter, ce qui l'a influencé au plan conceptuel. Elle s'intéresse donc dans le cas présent, au contexte de réalisation, c'est-à-dire, l'époque rembranienne, de même qu'à la source d'inspiration identifiée dans le titre du tableau; l'épisode évangélique de *La Présentation de Jésus au Temple* attribué à Luc comme cela nous est présenté dans les versions actuelles du Nouveau Testament.

Nous concluons enfin cette partie de notre introduction visant à justifier le choix de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* en mentionnant que, suite aux premières recherches sur le sujet, nous sommes arrivés au constat général suivant: ce tableau répondait globalement aux exigences de sélection d'une œuvre pour des fins de recherche de niveau de *mémoire*; mais ce n'était pas là, le critère décisif de notre choix. Nous avons découvert en effet que ce n'était pas une œuvre ordinaire et qu'en marge d'une simple illustration du récit de l'évangile de l'enfance, se profilait un manifeste spirituel beaucoup plus étendu, du moins qui dépassait largement le cadre d'une simple interprétation iconographique d'un épisode de la Bible.

considérée comme une forme de dialogue, donne le ton de cette scène». Michaël BOCKEMÜHL, op. cit., p. 32.

<sup>9</sup> « Il (Rembrandt) ne contredit pas l'esprit du nord; il n'en est pas non plus le docile écho; il l'accepte comme matière première dont il lui appartient de tirer parti pour s'affirmer. Il le porte à sa cime, et c'est par lui, par ses voies qu'il monte à cette révélation de son âme personnelle et, par elle, enfin, à cette humanité universelle où il lui fut donné de s'établir. D'ailleurs que le réel soit le langage et même le stimulant de l'inspiration, où a-t-on appris que cela implique l'inaptitude au spirituel? Qui peut ignorer que la peinture la plus concrète, l'espagnole, s'est vouée par excellence aux ardeurs de la mystique? Cette mystique qui n'a jamais cherché ses élévarions dans le reniement du réel, mais dans son dépassement : il faut en effet l'avoir vécue, pour la transcender. Rembrandt sait qu'il devra tout à lui-même, et qu'en lui-même il devra le chercher». René HUYGHE, op. cit., p. 270-271.

Avec ce dernier argument se clôture le processus de validation du choix de l'œuvre. Nous avions donc dans cette toile un sujet de recherche suffisamment étoffé et intéressant pour que nous consentions à investir des efforts considérables à son analyse et à son interprétation. Toutefois, avant de nous lancer plus avant dans cette aventure, il nous faut préalablement définir notre hypothèse de recherche ainsi que le plan de travail qui nous guidera dans la *dialectique* de démonstration.

## LA QUESTION

À partir des arguments qui ont présidé au choix de l'artiste et au choix de l'oeuvre, il nous est maintenant possible de poser une question qui couvrirait un maximum de paramètres d'analyse sans que nous soyons limités par la spécificité de l'un ou de l'autre de ces paramètres. L'objectif, en pareil cas, est de poser une question d'ordre général tout en nous orientant dans un domaine circonscrit de recherche. Elle se formulerait donc ainsi: *Quelle exégèse Rembrandt fait-il du texte de Luc?* Pour répondre à cette question, il nous faut donc définir les champs d'études qui s'y rattachent au plan iconographique et au plan théologique, et ensuite formuler une hypothèse de recherche en rapport avec le corpus iconographique.

Cependant, nous ne pouvons pas, dans cette section visant à établir les préambules d'une formulation de l'hypothèse de recherche, ne pas tenir compte des incidences méthodologiques sur cette formulation. Dans le domaine de l'étude iconographique, ces incidences sont nombreuses parce que reliées à des domaines d'études variées comme la sémiologie du langage pictural, la technique de peinture, l'esthétique, l'étude du contexte socioculturel, etc. Il en est de même au plan théologique, dans lequel coexiste un nombre impressionnant de techniques et d'instrumentations de recherche, parce que s'adressant à des sujets variés pour des objectifs de recherche tout aussi variés. Tel est le cas par exemple de l'éthique, de l'anthropologie religieuse, de la dogmatique, de l'exégèse biblique etc. Aussi, nous n'énumérons dans ce commentaire que les facteurs d'incidence relatifs aux domaines d'étude, sans autre démonstration ni analyse complémentaire, puisque le sujet de notre recherche n'est pas une étude méthodologique concernant un domaine de la théologie, mais l'analyse du propos iconographique et théologique d'une œuvre d'art.

## HYPOTHÈSE DE RECHERCHE ET ANGLE D'APPROCHE

En fonction de ces constatations préliminaires, notre hypothèse se fonde donc sur des éléments d'ordre iconographique et sur d'autres, d'ordre théologique, dans l'*illustration* picturale d'un épisode du Nouveau Testament.

Cette hypothèse pourrait alors se formuler ainsi : *le dernier tableau de Rembrandt serait en apparence une représentation iconographique d'une cérémonie traditionnelle juive de consécration du premier-né, alors qu'au plan symbolique, il serait plutôt une illustration de la «glorification» de l'enfant Jésus comme Messie et, par conséquent, une représentation iconographique – essentiellement anthropologique – caractéristique d'un témoignage spirituel concernant l'inauguration officielle du Royaume de Dieu sur Terre ou ce qu'on appelle aussi, «le salut».* Selon cette hypothèse, notre recherche ou l'analyse iconographique qui en découle, devrait pouvoir mettre en évidence l'exégèse que Rembrandt fait du texte de Luc dans le tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*.

## PLAN DE TRAVAIL

Notre plan de travail se répartit en trois étapes et s'inspire, en partie, du modèle utilisé en critique d'art :

- la première étape présente les aspects méthodologiques de cette recherche;
- la seconde est consacrée à l'analyse du tableau selon trois niveaux d'interprétation correspondant aux trois *niveaux* de la grille d'Erwin Panofsky en analyse iconographique : le *factuel*, le *symbolique* et le *contextuel*. Nous verrons dans la première partie de notre étude (LES ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES), ce que signifient ces divisions ainsi que leur application en analyse théologico-artistique<sup>10</sup>;
- une troisième étape vise à faire une synthèse de l'exégèse de Rembrandt, et ainsi présenter les conclusions de notre recherche.

---

<sup>10</sup> Expression emprunté à Jérôme COTTIN, «Quand la théologie se fait signe, ligne et figure. À propos de deux études théologico-artistiques récentes» : *Études théologiques et religieuses* 71/3 (1996), p. 417.

**II**  
**ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES**

## Comment aborder l'œuvre de 1669?

Notre premier objectif, dans ce mémoire, est de faire ressortir les *lieux iconographiques* du tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* à partir desquels peuvent surgir une ou plusieurs interprétations théologiques. Pour atteindre cet objectif, il est alors requis que nous nous dotions d'une instrumentation qui nous permet d'identifier ces *lieux*, puis de les analyser comme des éléments de l'exégèse de Rembrandt du texte de Luc. Voyons donc dans cette première partie de notre travail, comment nous pourrions faire un tel rapprochement à partir des modèles d'analyse utilisés en histoire de l'art.

### 1. APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Comme il n'existe aucune autre étude du type *mémoire* ou *thèse* en théologie semblable à celle que nous entreprenons, il apparaît important de consacrer cette première partie de notre recherche à un bref exposé sur la *façon de faire*<sup>1</sup>. Notre travail d'analyse étant à double volets (iconographique et théologique), il s'agit donc dans un premier temps, de définir brièvement les méthodologies utilisées, puis en fonction de celles-ci, d'établir un plan rédactionnel.

### 2. INSTRUMENTATION I : L'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DE PANOFSKY

#### 2.1 PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES

La méthodologie que nous entendons utiliser comme cadre d'analyse, s'inspire des études d'Erwin Panofsky, parce que la méthode panofskienne permet de procéder à une analyse systématique d'une œuvre artistique biblique au plan théologique et spirituel<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> . Après enquête auprès de bibliothèques spécialisées, ainsi que dans les réseaux informatisés internationaux de l'Université du Québec à Trois-Rivières, de l'Université de Montréal et de McGill, il en ressort qu'il n'existe à ce jour (1999-2000), aucune étude du genre (livre ou thèse doctorale) aux États-Unis et en Europe. Nous ne trouvons en effet que quelques thèses de doctorat en art sur Rembrandt, et qui de ce fait, se concentrent sur l'étude artistique des œuvres sans développement significatif en matière d'étude des relations entre l'art et la théologie.

<sup>2</sup> Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990, 394 p.

Nous ne pouvons pas, par ailleurs, porter la même attention sur l'étude du corpus scripturaire, puisque ce dernier est considéré comme un *référent biblique* à partir duquel fut conçu l'œuvre d'art. En principe, le tableau a son existence propre et par conséquent, sa signification propre, même si le texte qui l'inspire en constitue la référence principale. Selon ce point de vue, le texte ne peut être considéré comme base d'interprétation, c'est-à-dire comme premier matériau d'analyse puisque physiquement parlant, le tableau est en soi, une interprétation de ce texte. L'œuvre d'art existe donc en parallèle au texte et sert à ce dernier de *lieu d'incorporation*. Or, c'est le tableau que nous considérons comme *lieu théologique* et que nous étudions pour faire ressortir l'exégèse du texte faite par le peintre<sup>3</sup>.

Toutefois, l'énorme quantité d'informations que génère l'imbrication méthodologique des analyses iconographiques et théologiques, suppose une rationalisation des compilations des données et de leur étude. Pour ce faire, il importe au départ de classer ces informations à partir de critères pertinents pour une analyse théologique. La méthode panofskienne fournit en ce sens un système de classement approprié grâce à des *paramètres d'ordonnancement* universels, c'est-à-dire applicables à toutes les disciplines.

## 2.2 PARAMÈTRES D'ORDONNANCEMENT DES DONNÉES ICONOGRAPHIQUES

L'analyse de l'œuvre s'effectue selon un modèle organisationnel qui répartit les données d'information selon des *niveaux de signification*<sup>4</sup>. L'avantage de leur emploi, entre autres, est d'établir une distinction entre *sujets* et *techniques* (thématiques et technique de peinture), ainsi que de différencier ce qui relève d'une analyse objective et ce qui relève d'une perception subjective. Il s'agit en ce sens d'évaluer l'œuvre au plan des *signifiants*

<sup>3</sup> «Dans la théologie protestante, où le terme a été forgé au 16<sup>e</sup> siècle, il (le vocable *lieu théologique*) désigne les articles de foi principaux, découpés suivant leur contenu. Dans la théologie catholique, il désigne les sources de la connaissance théologique : le magistère de L'Église qui conserve et explique la Révélation contenue dans l'Écriture sainte et dans la Tradition, les Pères de l'Église et les théologiens, et aussi la liturgie et le droit ecclésiastique». Karl RAHNER et Herbert VORGRIMLER, Art. «Lieu», dans : *Petit dictionnaire de théologie catholique*, traduit de l'allemand par Paul DÉMANN et Maurice VIDAL, Paris, Seuil, 1989, p. 258.

<sup>4</sup> Cf. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 17.

à partir de normes techniques et de facteurs d'*analyse fonctionnelle* plutôt qu'uniquement à partir de normes esthétiques ou culturelles.

Selon le modèle panofskien, les paramètres se partagent en trois catégories : les uns sont relatifs à l'objet qui est analysé, soit le tableau lui-même (1<sup>e</sup> catégorie); les autres sont en rapport avec la signification déterminée par la symbolique picturale (2<sup>e</sup> catégorie), et les derniers sont en rapport avec la dimension socioculturelle du milieu ambiant et avec ce que l'artiste pense du sujet qu'il peint (3<sup>e</sup> catégorie).

Ces catégories sont plus explicitement :

- 1- LE MATÉRIAU: le format, la nature du matériau, les couleurs, le style, l'éclairage, la géométrie etc.;
- 2- LE LANGAGE PICTURAL : les symboles, les métaphores et les allégories utilisés;
- 3- LE CONTEXTE DE RÉALISATION ou *historiographique* dans lequel évolue l'artiste et ce sur quoi il réfléchit, puisque nous admettons que l'œuvre picturale en soi, est une réflexion sur un sujet particulier, à une époque donnée, de sorte que le *vocabulaire* qu'elle emploie, malgré sa spécificité d'ordre visuel demeure traduisible en mots, c'est-à-dire en langage parlé ou écrit, sur lesquels d'ailleurs, nous nous appuyons pour comprendre l'œuvre ou du moins, la commenter.

## 2.3 LA GRILLE D'ANALYSE PANOFSKIENNE

### 2.3.1 PRINCIPES ET OBJECTIFS

La grille d'analyse de Panofsky permet de créer des niveaux de classement de données d'analyse aussi bien à partir d'une hypothèse de recherche unidisciplinaire que pluridisciplinaires<sup>5</sup>. Le classement s'effectue alors avec plus de justesse et d'objectivité, parce qu'il se réalise sous une forme plus étalée de cueillette et d'appréciation des résultats. Elle est en ce sens un outil des plus performants pour l'analyse des

---

<sup>5</sup> Bernard TEYSSÈDRE, «Présentation par Bernard Teyssèdre» dans PANOFSKY, *op. cit.*, p. 7.

composantes éthiques et spirituelles d'une œuvre d'art.

L'objectivité de l'instrument se mesure également à partir de son souci de définir ou d'étudier le contexte environnemental de l'artiste et, par conséquent, de mettre en exergue les similitudes et les différences avec le contexte de *l'observateur* qui se situe dans un autre temps ou dans un autre espace que celui du peintre. Cela signifie que l'interprétation que nous allons faire, tient compte des données culturelles du 17<sup>e</sup> siècle pour donner un sens à l'œuvre en son temps, sans dénier cependant le sens que l'œuvre acquiert dans un autre contexte spatio-temporel. Toutefois, diront les critiques d'art, ce qui fait l'étoffe des grands maîtres, et ce serait le cas de Rembrandt, c'est précisément d'atteindre à l'universalité dans tous les cadres d'observation, peu importe sa localisation dans le temps et dans l'espace.

Les génies résistent à l'effacement de l'oubli : les uns, parce que qu'ils incarnent une phase de l'histoire au point d'en devenir le symbole dans la mémoire des hommes, d'autres, plus rares, parce qu'au contraire ils échappent à tout classement et ne représentent qu'eux-mêmes. C'est pourtant en ceux-là que l'humanité se sent le plus fortement incarné. De Lacroix en avait été frappé : *Quand on se livre tout entier à son âme, elles s'ouvrent toutes à vous [...]. Et il arrive que toutes les âmes se retrouvent dans votre peinture.* Or, Rembrandt avait choisi de se livrer tout entier à son âme. Avec lui la race, le moment, le milieu laissent s'évanouir leurs pouvoirs si longtemps incontestés [...]. Rembrandt ne se laisse localiser par les coordonnées du temps et du lieu où il est apparu<sup>6</sup>.

### 2.3.2 NIVEAUX DE SIGNIFICATION

Nous avons vu précédemment que les paramètres d'ordonnancement de Panofsky répondent à nos objectifs de recherche parce qu'ils reposent sur une procédure d'analyse faisant état de niveaux indépendants d'interprétation, tout en les confrontant au besoin, pour en dégager la prépondérance interprétative. Voyons maintenant dans cette section les domaines d'application de ces niveaux de classement.

---

<sup>6</sup> Cf. HUYGHE, op. cit., p. 269.

1<sup>e</sup> niveau : Celui du sujet primaire ou naturel, factuel et expressif, constituant l'univers des motifs artistiques comme objet d'interprétation<sup>7</sup>.

Il doit être vu comme une *description pré-iconographique*, c'est-à-dire comme celle précédant l'interprétation symbolique de l'œuvre. Il vise, nous dit Panofsky, à analyser la manière avec laquelle sont exprimés les objets et les événements par des *formes* en diverses conditions historiques. L'objet d'analyse de ce niveau porte sur la signification de l'objet peint, tel qu'il est perçu, sans référence à une interprétation symbolique. Ainsi, la signification de l'objet ou l'action de la personne dans l'œuvre, reste la même peu importe le contexte d'interprétation. Par exemple, une porte rouge dans un tableau, sera vue en tout temps et en tout lieu, comme une porte rouge, c'est-à-dire telle qu'elle apparaît au niveau de la forme ou du matériau qui l'illustre, que ce soit maintenant ou à un autre moment dans le temps et dans l'espace. Autrement dit, elle ne changera pas de signification à ce niveau d'interprétation, parce qu'elle a toujours le même sens en référence à sa forme primaire, soit celle d'une porte. La raison serait qu'on ne lui associe pas, à ce niveau d'interprétation, un autre signifiant relevant d'une symbolique philosophique par exemple, ou métaphysique ou poétique, puisqu'elle réfère à l'élément physique et tangible comme tel, c'est-à-dire un accessoire d'un local, d'une pièce ou d'un immeuble.

2<sup>e</sup> niveau : Celui du sujet secondaire ou conventionnel, constituant l'univers des images, des histoires et des allégories.<sup>8</sup>

L'analyse iconographique ou le 2<sup>e</sup> niveau d'analyse, a pour but d'étudier les symboles, c'est-à-dire la manière avec laquelle sont exprimés les thèmes et les sous-thèmes d'un tableau. Le but de cette analyse est d'étudier la *convention interprétative* avec laquelle sont exprimés un concept ou une idéologie. À cette fin, nous utilisons des sources littéraires qui traitent de significations symboliques, allégoriques, métaphoriques ou métonymiques en peinture et, dans le cas présent, en spiritualité et en théologie biblique.

<sup>7</sup> Cf. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Par exemple, la représentation d'un *livre* dans un tableau, signifie à un premier niveau, que l'objet a une valeur d'accessoire de mise en scène dans un contexte narratif déterminé par le sujet de l'œuvre. Sa signification est alors à ce niveau purement représentative d'un objet et n'a pas d'autres significations, ni d'autres rôles. À un second niveau d'interprétation cependant, le livre n'est pas qu'un objet, il acquiert un autre sens selon la symbolique qu'il véhicule par rapport à des *référents* culturels véhiculés par l'œuvre elle-même. Le *livre* peut ainsi traduire la *philosophie de l'artiste* ou ses prises de position par rapport à un sujet donné. Il revêt donc un autre sens s'ajoutant au premier ou au contraire, l'annulant dans sa signification apparente au niveau *factuel*<sup>9</sup>. Le nouveau sens ainsi relevé, a priorité sur le premier, d'où son importance pour dégager le véritable sens de l'œuvre ou de la scène illustrée.

3<sup>e</sup> niveau : Celui de la signification intrinsèque, ou le contenu constituant l'univers qui sous-tend les valeurs symboliques du deuxième niveau de lecture<sup>10</sup>.

C'est l'interprétation *iconologique*, c'est-à-dire l'interprétation du sens de l'œuvre dans son contexte de réalisation par l'artiste et d'observation par le spectateur. Le but de cette opération est d'étudier la manière avec laquelle *sont exprimées les tendances essentielles de l'esprit humain par des thèmes et des concepts spécifiques* qui constituent l'environnement de l'œuvre.

C'est *l'histoire des symptômes culturels*, c'est-à-dire l'enquête portant sur l'expression de ce qui entoure la conception et la réalisation de l'œuvre ou le *weltanschaung*, c'est-à-dire la vision ou la représentation du monde telle que vue par l'artiste.

---

<sup>9</sup> Art. «livre», dans *Encyclopédie des symboles* (Le livre de poche, Encyclopédie d'aujourd'hui), traduction de l'allemand par Françoise PÉRIGAULT, Michel CAZENAVE (dir.), Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 372.

<sup>10</sup> Cf. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 14.

### 2.3.3 CHAMPS D'APPLICATION

Aux trois niveaux de signification ou niveaux de lecture, correspondent trois *champs d'application*<sup>11</sup>:

**1<sup>e</sup> CHAMP : Le repérage d'une forme**, c'est-à-dire la matière et à la forme rassemblées pour incarner l'œuvre

C'est le SUPPORT de l'œuvre, c'est-à-dire le format (rectangle en largeur ou en hauteur); le matériau (toile, bois ou autres); les couleurs (huile, acrylique, encre, craie ou autres); la géométrie; le motif (scène de genre :- anecdotique, familiale, intime, portrait, paysage, nature mort ou autres); le style (réaliste, figuratif, surréaliste ou autres). Ce premier champ est en rapport avec le visuel tel qu'il est illustré dans l'œuvre au niveau de sa signification première et, selon une perception commune à tous. Par exemple, la *porte rouge* pour tous, demeure une simple porte rouge. Au plan rédactionnel, on désignera alors par une courte phrase ce qui est perçu: «je vois une porte rouge, je vois un arbre, je vois un personnage».

**2<sup>e</sup> CHAMP : La saisie de la convention**, c'est-à-dire l'interprétation des *formes* à partir de sources indicatrices de sens

Ce sont les HISTOIRES RACONTÉES ou les métaphores utilisées à partir des objets et des événements illustrés directement dans l'oeuvre.

Ce deuxième scénario a pour but d'analyser l'œuvre iconographique dans sa dimension symbolique à partir des éléments répertoriés au 1<sup>e</sup> niveau, par exemple le troisième personnage dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, le vêtement rouge de Siméon etc. Chacun de ces éléments est repris un à un, et interprété selon sa signification symbolique à partir d'ouvrages explicatifs : dictionnaires, encyclopédies, ouvrages typologiques, ouvrages critiques et autres documents descriptifs.

---

<sup>11</sup> Cf. TABLEAU RÉCAPITULATIF, p. 23.

**3<sup>e</sup> CHAMP :** La *signification*, c'est-à-dire le sens donné par rapport au contexte de réalisation de l'artiste

C'est la signification donnée à la *forme* par l'auteur en faisant référence à des significations symboliques connues pour exprimer une ou plusieurs idées sur son art, sur son époque, et sur le motif artistique sur lequel il réfléchit. Par rapport à Rembrandt, par exemple, c'est l'étude de l'œuvre peinte en tant que perception des valeurs socioculturelles ou morales de la société de son temps, explicitement exprimées dans l'œuvre de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. Le troisième niveau étudie également les rapports de ces valeurs avec celles du spectateur de l'époque actuelle.

C'est donc L'HISTOIRE DE L'HISTOIRE, c'est-à-dire les motifs artistiques de l'artiste et leur signification dans le contexte socioculturel de réalisation de l'œuvre. En d'autres termes, le troisième niveau s'interroge sur ce que l'artiste pense du sujet qu'il peint? Que nous dit Rembrandt en tant que peintre religieux et, en quoi se distingue-t-il des autres peintres?

### 3. INSTRUMENTATION II : LA GRILLE D'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE

La grille d'*analyse sémiologique* est le deuxième instrument d'analyse qui nous servira dans l'étude de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. La fonction de ce type d'instrumentation, serait de déterminer la signification symbolique des *éléments visuels porteurs de sens*, à partir de leur localisation dans l'espace du tableau et, à partir de la configuration géométrique qu'ils peuvent avoir à travers le dessin existant.

Or, la première étape de cette analyse consiste à identifier les éléments iconographiques effectivement porteurs d'une signification symbolique sémiologique. Cela équivaut, dans la grille panofskienne, au 1<sup>e</sup> niveau de signification, c'est-à-dire celui du *sujet primaire ou factuel*. Cependant, pour alléger leur présentation dans notre texte, il fut convenu de ne les mentionner qu'une seule fois, soit au 2<sup>e</sup> niveau d'interprétation au moment même où nous donnons leur signification symbolique. Cette façon de procéder nous permet d'éviter des répétitions qui alourdissent sans raison utile le déroulement de

notre analyse. Nous supposons alors que le lecteur garde en mémoire la distinction que nous avons faite entre ces deux niveaux, à savoir que le 2<sup>e</sup> niveau est l'interprétation de la symbolique des éléments déjà identifiés à un 1<sup>e</sup> niveau.

La grille d'*analyse sémiologique* demeure un outil complémentaire d'analyse d'une œuvre d'art. Ce que nous retenons des travaux de Kandinsky, le maître à penser de cette école – Kandinsky, Chomsky, Thürlemann, Marin, etc.–, serait la complémentarité de l'instrument par rapport à ce que nous avons déjà au niveau des instruments d'analyse avec le modèle panofskien<sup>12</sup>. Cette complémentarité consiste, avons-nous dit, à investiguer le sens de l'œuvre, à partir de la localisation des éléments iconographiques dans le *Plan originel*, c'est-à-dire le tableau<sup>13</sup>.

La sémiologie fait appel à une symbolique interprétative de l'ordre de la *psychologie de la perception*, afin de déterminer le type et l'influence de ces *localisations spatiales* sur le sens premier de l'œuvre<sup>14</sup>. Ainsi le tableau par exemple, raconte une histoire du genre anecdotique et le sens qu'on lui donne, se fonde sur le sens de l'histoire racontée. Or, la *sémiologie de l'image*, dans son interprétation symbolique, affecte ce sens en le confirmant ou en l'infirmant, en l'atténuant ou en le renforçant de façon directe ou indirecte, par le positionnement des personnes et des objets dans le tableau.

### 3.1 SENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE

Le *sens de lecture de l'œuvre* est une première notion d'analyse sémiologique et elle a pour but d'étudier le mouvement des yeux dans une *lecture* de tableau. En effet,

<sup>12</sup> Wassily KANDINSKY, *Point, Ligne et Plan* (1926), *Écrits complets*, Tome 2, Paris, Denoël/Gonthier, 1970. Noam CHOMSKY, *Structures syntaxiques* (1957), Paris, Seuil, 1969. Felix THÜRLEMANN, *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982. Ces auteurs sont cités par Fernande SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 19.

<sup>13</sup> Fernande SAINT-MARTIN, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1987, p. 104.

<sup>14</sup> Le «sens premier de l'œuvre» est celui qu'on retrouve dans le «sujet» dépeint par l'artiste, au premier coup d'œil, sans qu'on ait recours à une interprétation symbolique ou sémiologique. Il se décrit par une simple phrase comme : «Je vois un personnage qui tient un enfant».

lorsqu'on regarde une œuvre peinte, nous effectuons des déplacements oculaires qui sont déterminés par la physiologie de l'œil, ou, bien souvent, par des habitudes culturelles. La lecture de texte par exemple, constitue l'un des plus importants facteurs d'influence sur la manière de regarder un tableau. Ainsi, l'habitude de débuter la lecture d'un texte en commençant en haut à gauche, se transpose en *lecture* de tableau de sorte que le premier point sur lequel le regard se pose, se situe en haut à gauche.

Toutefois, une variation dans le modèle culturel de lecture de texte, fait aussi varier la détermination du premier point de *lecture* du tableau ou de l'image. Il existe donc autant de façons de faire qu'il existe de modèles de lecture : occidental, oriental, arabe, asiatique etc. Nous ne pouvons tous les analyser; nous retenons cependant le principe très important suivant lequel la manière de lire une œuvre, influence son interprétation. Marshall McLuhan dans son ouvrage *The Medium Is the Message*, a ainsi montré toute l'importance de ce principe, notamment en montrant que le medium (le transmetteur ou le récepteur) influence le message<sup>15</sup>. En d'autres termes, *l'observateur* modifie de façon plus ou moins importante et consciente le sens des éléments iconographiques qu'il perçoit dans une œuvre peinte. Il est intéressant de noter à ce propos que le support de transmission d'un message (électromécanique ou physiologique) est partie intégrante du message et qu'à ce titre, il influencerait aussi la nature du message.

Suivant ce principe, le sens qu'on donne à une œuvre au niveau des priorités du message iconographique et donc, au niveau de l'*organisation de l'image*, correspond à celui que l'artiste privilégie, mais également à celui que le spectateur privilégie de son côté. Dans une certaine mesure, c'est aussi en fonction de ce principe que se révèle la grandeur d'un artiste qui consciemment ou non, sait allier les deux pour unifier le contenu du message en une donnée universelle, ou du moins en une donnée perceptuelle uniforme pour tous dans son interprétation. À cause des limites de notre étude, nous ne pouvons pas expliciter davantage ces énoncés de principes. Aussi nous référons le lecteur à la section

---

<sup>15</sup> « A medium is not something neutral - it does something to people. It takes hold of them. It rubs them off, it massages them, it bumps them around ». Marshall McLUHAN, *The Medium Is the Message : An inventory of Effects*, Bantam Ed., 1967, cité par Raymond ROSENTHAL dans *McLuhan : Pro & Con*, Funk and Wagnalls, New York, 1968, p. 20.

des Annexes où nous présentons quelques éléments de *théorie de sémiologie de l'image* ainsi qu'une brève description de leur influence sur le sens de l'œuvre.

### 3.2 ZONES SIGNIFICATIVES

Pour cet élément de sémiologie, nous partons du principe que le *plan originel* se divise en cinq parties : les coins supérieurs et inférieurs du tableau et le centre du tableau. Sémiologiquement, cette répartition spatiale de la surface influence l'interprétation de l'oeuvre. Ainsi, la localisation de personnages ou d'objets sur l'un de ces points, contribue à préciser le sens de la thématique illustrée dans l'oeuvre. Nous aborderons dans une autre section les caractéristiques de ces zones au plan interprétatif alors que nous en ferons l'application dans l'étude de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*.

### 3.3 ORGANISATION DE L'ESPACE PICTURAL

Nous ne retenons de ce point particulier de la sémiologie du langage visuel que les éléments relatifs à l'aménagement des formes et des éléments de la scène à partir d'une configuration géométrique familière au spectateur.

Encore une fois, pour éviter d'inutiles répétitions, nous étudierons directement dans l'œuvre de 1669, sa composition géométrique et ses significations, notamment les diagonales de composition, les lignes parallèles et les mouvements causés par des arrangements de lignes et par l'effet de perspective.

#### 4. TABLEAU RÉCAPITULATIF

NIVEAUX	ACTE D'INTERPRÉTATION	ÉQUIPEMENT POUR L'INTERPRÉTATION	PRINCIPE RÉGULATEUR	APPLICATION signification pour une grille de lecture
I-SUJET PRIMAIRE OU NATUREL A.FACTUEL B.EXPRESSIF UNIVERS DES MOTIFS ARTISTIQUES	DESCRIPTION PRÉ-ICONOGRAPHIQUE	EXPÉRIENCE PRATIQUE  FAMILIARITÉ AVEC DES OBJETS ET DES ÉVÉNEMENTS	HISTOIRE DU STYLE  ENQUÊTE SUR LA MANIÈRE DONT SONT EXPRIMÉS LES FORMES ET LES OBJETS PAR DES FORMES	REPÉRAGE D'UNE FORME  LA MATIÈRE QUI INCARNE L'ŒUVRE : LE VISUEL APPARENT, LE SUPPORT (FORMAT, MATERIAU, COULEURS, SCÈNE DE GENRE, STYLE ...)
II- SUJET SECONDAIRE OU CONVENTIONNEL  UNIVERS DES IMAGES, DES HISTOIRES ET DES ALLÉGORIES	ANALYSE ICONOGRAPHIQUE	CONNAISSANCE DES SOURCES LITTÉRAIRES  FAMILIARITÉ AVEC DES THÈMES ET DES CONCEPTS SPÉCIFIQUES	HISTOIRE DES TYPES  ENQUÊTE SUR LA MANIÈRE DONT SONT EXPRIMÉS LES THÈMES ET LES CONCEPTS SPÉCIFIQUES PAR DES OBJETS ET PAR DES ÉVÉNEMENTS	SAISIE DE LA CONVENTION - LES SOURCES INDICATRICES DU SENS DE L'ŒUVRE :  L'HISTOIRE RACONTÉE, L'ÉCOLOGIE DE L'ŒUVRE À PARTIR DE LA LITTÉRATURE INTERPRÉTATIVE DES SYMBOLES.
III- SIGNIFICATION INTRINSÈQUE  -UNIVERS DES VALEURS SYMBOLIQUES	INTERPRÉTATION ICONOLOGIQUE	INTUITION SYNTHÉTIQUE  FAMILIARITÉ AVEC LES TENDANCES ESSENTIELLES DE L'ESPRIT HUMAIN CONDITIONNÉE PAR UNE PSYCHOLOGIE ET UNE MENTALITÉ D'ÉPOQUE (ou <i>WELTANSCHAUNG</i> )	HISTOIRE DES SYMPTÔMES CULTURELS  ENQUÊTE SUR LA MANIÈRE DONT SONT EXPRIMÉES LES TENDANCES ESSENTIELLES DE L'ESPRIT HUMAIN PAR DES THÈMES ET DES CONCEPTS SPÉCIFIQUES	SIGNIFICATION LES TENDANCES ESSENTIELLES DE L'ESPRIT HUMAIN :  LES MOTIFS ARTISTIQUES DE L'ARTISTE OU SON POINT DE VUE SOCIO-CULTUREL ET CELUI DE SON ENVIRONNEMENT CULTUREL

#### LA MÉTHODE D'ANALYSE PANOFSKIENNE <sup>16</sup>

16 Cf. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 31.

## 5. CONCLUSION SUR LES ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES

Cette première partie de notre étude nous amène, d'une part, à retenir comme instrumentation la grille de Panofsky et la grille d'analyse sémiologique pour l'étude de l'œuvre. D'autre part, elle nous permet d'identifier, d'ores et déjà, quelques aspects des *lieux iconographiques* de l'exégèse rembranienne.

En d'autres termes, ces techniques d'investigation nous fournissent à la fois les protocoles d'analyse nécessaires à l'étude du manifeste spirituel et théologique de Rembrandt et une liste de points d'analyse pour l'étude de l'œuvre d'art (le tableau) dans sa réalité apparente et dans sa dimension symbolique en fonction de la spiritualité de Rembrandt<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> «Rembrandt interroge la mort, le silence habité des ermites et fonde sur l'Écriture Sainte, les bases de sa pensée métaphysique». Emmanuel BERL, «La douleur et la mort ou l'élan vers la transcendance» dans : *Rembrandt* (Génies et réalités), Paris, Hachette, 1965, p. 254.

**III**  
**ANALYSE PRÉ-ICONOGRAPHIQUE DU TABLEAU :**  
**LE PREMIER NIVEAU (LE FACTUEL)**

## 1. FICHE TECHNIQUE :

Titre :	<i>Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple.</i>
Medium :	Huile sur toile.
Année :	Vers 1666-1669
Dimension :	98 x 79 cm
Lieu d'exposition	Musée National, Stockholm, Suède
Genre de peinture :	Peinture religieuse avec une connotation de scène de genre.

## 2. CARACTÉRISTIQUES PRÉ-ICONOGRAPHIQUES

Ce que l'on entend par *caractéristiques pré-iconographiques* désigne tout ce qui est observable directement dans une toile ou dans une œuvre iconographique. Tout ce qui apparaît dans la toile est alors inventorié et analysé. Dans l'analyse pré-iconographique, chaque *élément* est considéré comme un *signifiant* de premier niveau, ce que Panofsky appelle *l'univers factuel*, c'est-à-dire la *matière* qui incarne l'œuvre en partie ou en tout, et qui lui donne un sens généralement *familier*. Nous présentons dans les pages suivantes sous forme de TABLEAUX SYNTHÈSES, un relevé des éléments picturaux de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* de 1669, en rapport avec le *format* de l'œuvre, le *motif* (ou le sujet), le *style* et la *géométrie*. Nous avons sciemment omis les analyses chimiques et photoscopiques de cette œuvre, qui, au moment d'écrire ces lignes, ne sont pas disponibles à des fins de consultation publique<sup>1</sup>.

Ces éléments picturaux seront interprétés au deuxième niveau d'analyse, après leur identification dans cette première étape. À titre de complément d'information, nous présentons en Appendice un autoportrait de Rembrandt (Figure 1), réalisé quelques années avant le tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Les études et les analyses de cette tranche de production par la *Rembrandt Research Project*, seront disponibles dans une prochaine publication, dont la date, au moment d'écrire ces lignes, n'était pas déterminée.

<sup>2</sup> Cf. APPENDICE, Figure 1.  
Remarque : Toutes les figures représentant des tableaux ou des dessins sont présentées dans le document *Appendice* accompagnant ce mémoire. Or, pour simplifier leur mention dans le texte, nous n'utiliserons pas l'expression *Conférer à l'Appendice* ni à l'intérieur du texte, ni en note de bas de page. Pour signifier le renvoi à ce document, ces références seront alors présentées dans une parenthèse contenant le mot *figure* et le numéro de la figure, par exemple : (Figure 1).

TABLEAU 1 : FORMAT ET MOTIF DE L'OEUVRE

ÉLÉMENTS D'ANALYSE	DESCRIPTION
FORMAT DE L'OEUVRE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rectangle en hauteur de 98cm sur 79 cm en largeur, représentant un personnage âgé tenant un bébé sur ses avant-bras et, en arrière-plan, un autre personnage d'apparence jeune.</li> <li>- Les personnages sont presque grandeur nature.</li> </ul>
LE MOTIF (OU SUJET DE L'ŒUVRE)	<p>Le <i>motif</i> du tableau est celui d'une <i>peinture religieuse</i> avec une connotation de <i>scène de genre</i><sup>3</sup>. Ce serait alors un mélange de sacré et de profane. Ce qui le distingue d'une <i>scène de genre</i>, serait le titre de l'œuvre qui le place dans la catégorie <i>scène religieuse</i><sup>4</sup>. Le tableau relate une anecdote de l'enfance de Jésus mais établit des relations avec la théologie et la spiritualité bibliques. Malgré une dominante du type <i>portrait</i>, ce tableau ne peut être considéré comme tel, mais bien comme une illustration d'histoire néo-testamentaire<sup>5</sup>. Le vieil homme porte vraisemblablement le nom de Siméon, et l'enfant celui de Jésus, puisque ces dénominatifs apparaissent dans le titre du tableau. Le troisième personnage est, selon les spécialistes, Marie, la mère de l'enfant. Tous sont habillés de manière ancienne avec des vêtements qui dénotent une certaine richesse, mais sans ostentation<sup>6</sup>. Siméon est vêtu de rouge; Jésus est emmailloté de linge blanc et doré (ou jaune pâle), et le 3<sup>e</sup> personnage porte des vêtements brun très foncé<sup>8</sup>.</p>

<sup>3</sup> D'après Panofsky, le *motif* est, par définition, ce qui caractérise le sujet factuel, c'est-à-dire «le sujet d'une peinture». Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup> Art. «genre (de)» : «Peinture représentant des scènes empruntées à la vie familiale, anecdotique, intime, par opposition aux peintures du genre historique. Au début du 17<sup>e</sup> s. la peinture "de genre" se détache des sujets religieux, qui n'entrent pas dans cette catégorie uniquement parce que leurs personnages sont empruntés à la Bible; mais pour qui ignore le sujet, ils semblent souvent des peintures de genre». Jean-Pierre NÉRAUDEAU (dir.), dans : *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, PUF, 1985, p. 292.

<sup>5</sup> «L'étude rétrospective de l'œuvre de Rembrandt montre que l'artiste est resté fidèle à ses débuts. Les histoires, les portraits mais aussi les quelques paysages qu'il a réalisés sont tous composés comme des événements. Ce caractère événementiel évolue pour affleurer lui-même à la surface de l'image [...]. Les lignes du dessin sont actives, elles forcent le regard du spectateur à décrire des gestes qui correspondent au mouvement intérieur de l'événement». Michael BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 77.

<sup>6</sup> «En isolant les personnages de leur scène historique, en les représentant en trois quarts, en utilisant des modèles, Rembrandt abolit la frontière qui séparait l'histoire du portrait. Beaucoup de figures historiques isolées étaient d'ailleurs considérées à tort comme des portraits». Christian TÜMPFL, *Rembrandt*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 357. « [...] Le dernier tableau que Rembrandt ait consacré au thème de Siméon est également le plus émouvant. Une fois de plus, Rembrandt a isolé les personnages. Comme dans les autres tableaux de sa dernière période, *Isaac et Rébecca, Moïse et les tables de la Loi*, il ne représente que les personnages principaux, Siméon et l'enfant Jésus», *ibid.*, p. 358.

<sup>7</sup> Cf. TÜMPFL; LE BOT.

TABLEAU 2 : GÉOMÉTRIE DE L'ŒUVRE

ÉLÉMENTS D'ANALYSE	DESCRIPTION
GÉOMÉTRIE DE L'OEUVRE	<p>1. LE CADRAGE : Les personnages sont représentés au trois quarts et l'enfant, en entier.</p> <p>2. PERSPECTIVE ACCENTUÉE PAR EFFET <i>CHROMATIQUE</i> ET <i>VALORISTE</i> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>CHROMATIQUE</i> PAR LES COULEURS : L'œuvre est aménagée en perspective <i>chromatique</i>, c'est-à-dire selon une alternance de couleurs claires et de couleurs sombres (beige, pêche, brun pâle), et selon un agencement de couleurs pâles (la peau du visage et des mains, les vêtements de Jésus) et de couleurs de la lumière <i>immanente</i> (l'enfant Jésus et Siméon)<sup>8</sup>. L'emploi du rouge donne l'impression visuelle d'avancer l'objet (ou la personne) vers le spectateur, alors que le brun fait l'inverse et éloigne l'objet, produisant ainsi un effet de perspective et un effet tridimensionnel<sup>10</sup>.</li> <li>• <i>VALORISTE</i> PAR L'ÉCLAIRAGE ET LES POSTURES<sup>11</sup> A. L'ÉCLAIRAGE : La disposition de zones de lumière et de zones de pénombre accentue la profondeur du tableau: Exemple : La poitrine de l'homme au centre de la scène est tout à fait sombre, tandis que l'enfant (en avant-scène), est représenté tout en lumière, ce qui a pour effet d'accentuer visuellement la configuration tridimensionnelle de l'enfant. B. LA MISE EN SCÈNE : disposition et posture des personnages Les trois personnages sont placés l'un derrière l'autre et, ainsi disposés, ils forment trois niveaux parallèles de l'avant à l'arrière, alors que l'espace vide et sombre, en arrière-plan, constitue un point d'arrivée pour une diagonale allant de l'avant du tableau à l'arrière. Cet effet combiné de lignes parallèles et de diagonales accentuent alors l'effet de perspective et augmentent la profondeur tout en créant visuellement l'impression d'un <i>point de fuite</i> ou un espace ouvert malgré la lourdeur qui se dégage de la couleur sombre.</li> </ul>

<sup>8</sup> L'accumulation de couches de vernis ne permet pas de distinguer avec certitude la couleur originale de ce vêtement.

<sup>9</sup> René BERGER, *Découverte de la peinture*, (Marabout Université 1), Paris, Marabout, 1969, p. 46.

<sup>10</sup> Cf. SAINT-MARTIN, *op. cit.*, p. 97.

<sup>11</sup> Cf. BERGER, *op. cit.*, p. 46.

TABLEAU 3 : DÉCOR, VÊTEMENTS, EXPRESSION CORPORELLE,  
MISE EN SCÈNE

ÉLÉMENTS D'ANALYSE	DESCRIPTION
STYLE DE VÊTEMENTS	<p><b>A. DES ADULTES :</b> Ce sont des vêtements d'époque, amples, chauds, et riches pour cette période. Le personnage âgé porte un épais vêtement d'étoffe rouge et apparemment, sous ce dernier, un vêtement blanc plus léger, semblable à une tunique ou à une grande chemise. Les vêtements de Marie, sont sombres et se distinguent à peine de l'arrière-plan. Un voile ou un capuchon lui couvre la tête, sans motif, sans ornementation, alors que Siméon a la tête découverte et bien éclairée.</p> <p><b>B. DE L'ENFANT :</b> Il est emmailloté de linges, la tête recouverte. Ces tissus aussi appelés «langes», sont de couleur beige et ornés de bandelettes dorées ou jaune clair, et d'apparence riche pour cette époque<sup>12</sup>.</p>
ORNEMENTA- TION	Aucune pour les deux personnages, à l'exception de l'enfant avec des bandelettes dorées.
EXPRESSION CORPORELLE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Attitude de solennité et de prière d'un vieillard qui tient sur ses avant-bras un bébé beau, calme et intéressé par ce dernier ou par ce qu'il dit ou déclame ou chante.</li> <li>- Les mains du vieillard sont positionnées avec les paumes face à face et légèrement écartées l'une de l'autre.</li> <li>- Derrière eux, Marie observe avec attention et discrétion, c'est-à-dire sans intervention apparente.</li> <li>- Les avant-bras de Siméon, de longueur excessive, apparaissent disproportionnés par rapport au reste du corps<sup>13</sup>.</li> </ul>
MISE EN SCÈNE	Les trois personnages occupent trois plans différents, et presque en rangée l'un derrière l'autre.

<sup>12</sup> Cf. TUMPEL, *op. cit.*, p. 358.

<sup>13</sup> Nous traitons de cet aspect graphique dans le SCÉNARIO QUATRE.

TABLEAU 4. : STYLE DE L'OEUVRE

ÉLÉMENTS D'ANALYSE	DESCRIPTION
LE STYLE DE L'OEUVRE	<p>A. TECHNIQUE DE COUPS DE PINCEAU:</p> <p>Le tableau laisse voir des traces apparentes de coups de pinceau, brefs ou allongés, en surface de l'œuvre peinte, particulièrement pour le décor ambiant et les vêtements des personnages. Par contre, certains éléments du visage (yeux, lèvres, barbe, cheveux etc.) sont peints avec minutie et selon une technique «léchée», c'est-à-dire sans un relief de dépôt de peinture<sup>14</sup>.</p> <p>B. STYLE FIGURATIF RÉALISTE :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- L'œuvre est peinte dans un style réaliste pour les personnages (traits et mimiques), c'est-à-dire avec un coefficient élevé de ressemblance avec la réalité<sup>15</sup>.</li> <li>- Toutefois, le dessin n'a pas le même souci de ressemblance <i>photographique</i> dans l'illustration des vêtements et des accessoires. Ils sont légèrement flous au niveau graphique. Cette absence de fini du dessin donne un cachet particulièrement vieillot et approprié à une scène ancienne.</li> </ul> <p>Enfin, le décor inexistant en arrière-plan, même si on y pressent un intérieur de maison ou d'édifice, ajoute au caractère semi-réaliste de l'ensemble.</p>

<sup>14</sup> «Tous ses tableaux [Rembrandt] sont peints d'une manière très particulière, et bien différente de celle qui paraît si léchée, dans laquelle tombent d'ordinaire les peintres flamands. Car souvent il ne faisait que donner de grands coups de pinceau, et coucher ses couleurs fort épaisses, les unes après les autres, sans les noyer et les adoucir ensemble». André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, publié en 1685. «Il traitait ses tableaux toujours de la même façon : j'en ai vu plusieurs, où certains détails sont exécutés avec le plus grand soin, tandis que le reste semble peint avec un pinceau de peintre en bâtiment.». Arnold HOUBRaken (18<sup>e</sup> s.) Ces deux citations sont de Pascal BONAFOUX, *Rembrandt le clair, l'obscur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 115.

<sup>15</sup> Aussi désigné par l'expression *taux d'iconicité*.

**IV****ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DU TABLEAU :  
LE DEUXIÈME NIVEAU (LE SYMBOLIQUE)**

## Les scénarios d'analyse

L'*analyse iconographique*, selon Panofsky, porte sur les éléments *factuels* de l'œuvre en les interprétant à partir de significations symboliques<sup>1</sup>. Or, ces significations sont nombreuses et se présentent sous diverses formes avant d'en saisir la signification. Pour les besoins de notre étude, nous empruntons au domaine de l'histoire de l'art un système de classement du type *typologie fonctionnelle*, c'est-à-dire essentiellement fondé sur une description de la *fonction* ou du rôle de l'élément pictural descriptif ou *factuel*, dans la détermination du sens de l'œuvre. Ces descriptions sont aussi appelées *scénarios d'analyse* et elles ont pour but d'interpréter l'œuvre à partir de la signification symbolique des éléments *factuels*. Selon cette approche, nous procéderons donc à l'analyse de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* à partir de quatre domaines d'étude répartis en quatre scénarios:

- SCÉNARIO UN: Le référent biblique (ou la source d'inspiration );
- SCÉNARIO DEUX: L'interprétation théologique des éléments *descriptifs* de l'œuvre de 1669
- SCÉNARIO TROIS : L'historique de l'œuvre de 1669 (ou l'évolution thématique );
- SCÉNARIO QUATRE: La symbolique des éléments *narratifs* de contenu théologique

### 1. SCÉNARIO UN : LE RÉFÉRENT BIBLIQUE

#### 1.1. LE CORPUS SCRIPTURAIRE : LE TEXTE DE LUC

*La Présentation au Temple* de Luc, au chapitre 2, versets 21 à 40, constitue le référent biblique principal dans l'interprétation du tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* de Rembrandt de 1669. Nous disons *principal*, parce qu'il y aurait aussi implicitement d'autres passages de la Bible auxquels il est fait allusion dans la composition de cette œuvre. Toutefois, pour cette première analyse, nous ne retenons que le référent *factuel*, c'est-à-dire celui qui est directement concerné dans l'illustration du tableau de 1669.

---

<sup>1</sup> Cf. ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES, p. 16.

Ainsi, le titre de l'œuvre, tel que formulé par les spécialistes de Rembrandt, demeure en soi une désignation formelle et sans équivoque de cette épisode particulier de l'évangile de l'enfance<sup>2</sup>. Le nom de *Siméon*, par ailleurs, est un important indice pour l'identification de cet extrait, puisque ce n'est que dans ce passage relatif au Temple de Jérusalem qu'il en est fait mention dans toute la Bible<sup>3</sup>. Un troisième indice, plus significatif, est le sujet du tableau lui-même. Ce dernier, en effet, illustre un vieillard qui tient un tout jeune enfant; or, il n'est pas fait mention ailleurs non plus, dans la Bible, qu'un vieillard tienne ainsi un bébé.

L'identification de l'extrait évangélique de référence ne faisant aucun doute, nous assurons par ailleurs que l'artiste en peignant cette scène, traduisit en image et en couleurs sa propre vision de l'événement. Par conséquent, cette vision serait une interprétation *personnelle* de la symbolique du récit, et c'est que nous tenterons de définir dans cette section.

En d'autres termes, nous partons du postulat qu'une telle interprétation constitue une *exégèse* d'un texte à un plan *pictural*. La différence, par rapport à une exégèse conventionnelle écrite, serait que l'artiste se sert exclusivement du visuel comme moyen d'expression et qu'il est nécessaire de recourir à une sémiologie particulière (la rhétorique picturale) pour l'interpréter. Ce point de vue étant admis, la question qui se pose avant d'élucider celles que soulève la lecture exégétique de Rembrandt, est d'abord de s'interroger sur le texte même, à savoir sur la version qu'utilisa l'artiste comme *référent littéraire* et si cette dernière comporte des différences par rapport à d'autres

<sup>2</sup> «Les excellents ouvrages classiques de Bode, Rosenberg, Valentiner, Bredius et Bauch nous ont déjà présenté les reproductions des tableaux de Rembrandt. Mais dans ces livres, qui consacrent généralement une page à chaque tableau, le classement est établi, soit de façon strictement chronologique, soit selon des critères plus ou moins arbitraires – et néanmoins toujours chronologiques – destinés à permettre au lecteur une identification rapide de chaque œuvre». Hortz GERSON, *Rembrandt et son œuvre*, Amsterdam, Henri Veyrier, 1986, p. 160.

<sup>3</sup> Le nom de Siméon, d'après Xavier Léon-Dufour, est utilisé dans la Bible pour désigner soit le 2<sup>e</sup> fils de Jacob (Gn 29, 33; Ap 7, 7), soit un ancêtre de Jésus (Lc 3, 30), soit un Juif "juste et pieux" de Jérusalem Luc 2, 25), soit un Chrétien d'Antioche (Ac 13, 1), soit un personnage "identique" à Simon-Pierre (Ac 15, 14 et 2 P 1, 1). Xavier LÉON-DUFOUR, Art.«Siméon», dans : *Dictionnaire du Nouveau Testament*, Paris, Seuil, 1978, p. 497.

versions en circulation à cette époque, et même par rapport à celles d'aujourd'hui? Le cas échéant nous aurions donc à déterminer en quoi ces différences ont influencé l'interprétation iconographique de Rembrandt. Notre hypothèse, à ce sujet, est que le *référent littéraire* dans la version de l'époque de Rembrandt, aurait pu avoir eu une incidence sur la vision de l'artiste. Or, s'il en fut autrement, nous tenterons de comprendre pourquoi le *référent scripturaire* n'a pas eu d'incidence.

## 1.2 QUELLE BIBLE REMBRANDT LISAIT-IL?

Rembrandt produisit un très grand nombre d'œuvres sur des thématiques précises de la Bible<sup>4</sup>. Certaines cependant, peu nombreuses, sont difficiles à cerner quant aux motifs qui inspiraient l'artiste ou quant aux sujets qu'elles illustrent<sup>5</sup>. Dans le cas présent toutefois, le motif est évident, puisque le sujet fait référence à un épisode précis de l'enfance de Jésus : celle de sa «glorification» au Temple, c'est-à-dire, comme nous l'étudierons plus en détail, la reconnaissance de l'enfant comme *messie*. Cette *glorification* se rencontre aussi dans un autre épisode de la vie de Jésus, lors de sa rencontre avec Jean le Baptiste, trente ans après celle avec Siméon (Luc 3, 22-23). À cette occasion, «une voix» *glorifia* Jésus comme Fils de Dieu. Le tableau de Rembrandt, avons-nous dit, fait spécifiquement référence aux versets 29 à 32, appelés *Nunc dimittis*<sup>6</sup>, alors qu'ils décri-

<sup>4</sup> «L'exceptionnel attachement de Rembrandt à la représentation de sujets bibliques –160 peintures, 80 eaux-fortes et plus de 600 dessins – a suscité bien des interprétations». Sophie BUSSIERRES, *Rembrandt-Eaux-Fortes*, Exposition tenue au Petit-Palais, Février-Avril 1986, cité dans Pascal BONAFOUX, *op. cit.*, p. 158.

<sup>5</sup> «Certaines questions, touchant notamment à l'interprétation des motifs de ses œuvres, sont toujours sans réponse». Michael BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1437

•La <i>TOB</i> : trois titres différents :	<i>La présentation au Temple</i> : versets 22-24 <i>Syméon et l'enfant Jésus</i> : versets 25-35 <i>Anne et l'enfant Jésus</i> : versets 36-38
•La <i>Bible de Jérusalem</i> : quatre titres :	<i>Présentation de Jésus au Temple</i> : versets 22-28 <i>Le Nunc dimittis</i> : versets 29-32 <i>Prophétie de Syméon</i> : versets 33-35 <i>Prophétie d'Anne</i> : versets 36-38
xxxxxx <i>La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible</i> , l'École biblique de Jérusalem (dir.), Paris, Cerf, 1986, p.1484-85.	
•Les <i>Évangiles</i> de l'ACEBAC ne donne qu'un seul titre :	<i>Jésus est présenté au Seigneur dans le Temple</i> versets 22-38
	xxxxxx <i>Les Évangiles. Traduction et commentaires</i> , ACEBAC (dir.) en collaboration avec SOCABI,
	et la Bibliothèque des facultés jésuites de Montréal, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 361.

vent *la glorification* de Jésus au Temple selon la Loi de Moïse qui recommandait que la *présentation* ait lieu «dans le mois de la naissance» (Nb 18, 15)<sup>7</sup>.

- 30 [...] mes yeux ont vu ton salut
- 31 que tu as préparé à la face de tous les peuples;
- 32 lumière pour éclairer les nations et gloire de ton peuple Israël<sup>8</sup>.

Quel texte Rembrandt avait-il à sa disposition? Était-ce une version *autorisée*? Les différences, s'il y en avait, ont-elles influencé l'artiste? Il n'est pas facile de répondre à ces questions puisqu'il n'existe aucun document, ni témoignage biographique sur les sources scripturaires de Rembrandt. Cette absence s'expliquerait à première vue par le fait qu'une telle question ne se posait pas à cette époque ou, du moins, suscitait peu d'intérêt auprès du public ou chez les critiques d'art contemporains de Rembrandt. Les versions *officielles* étaient omniprésentes tandis que les éditions clandestines restaient fort rares à cause des répressions excessives qu'on exerçait sur les fautifs, allant même jusqu'à la peine de mort au premier délit. Le problème d'un référent scripturaire authentique se posait donc avec moins d'acuité, comme le prouve ce texte *non autorisé* de Luther, une version de la *Biblia Sacra* en allemand de 1534 (Figure 2). Cette dernière est considérée comme l'une des seules existantes encore aujourd'hui mais, malheureusement, elle valut le bûcher à son éditeur Van Liesvelt<sup>9</sup>! Érasme (1467-1536), pour sa traduction en allemand de la Bible, avait été quant à lui poursuivi par l'Inquisition universitaire et s'exila à Bâle en Suisse où il fit imprimer ses œuvres.

---

<sup>7</sup> Cf. *La Bible de Jérusalem*. Note de bas de page k), p. 1484.

<sup>8</sup> Luc 2, 28-32 dans : *La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible*, p. 1484-85.

<sup>9</sup> Voir FIGURE 3. Photocopie de la note bibliographique accompagnant l'exemplaire de 1534, conservé à l'Université de Montréal, dans la *Collection livre rare*. Nous présentons ici la transcription de cette note bibliographique: «C'est la traduction en néerlandais, faite en hâte sur le manuscrit allemand de la Bible de Martin Luther. L'imprimeur Jacob Van Liesvelt fut arrêté et condamné au bûcher. L'exécution eut lieu en mai 1534. L'immense majorité de l'édition périt du fait des recherches de l'Inquisition. Ceci est peut-être le seul exemplaire survivant. En effet, les bibliographies spécialisées mentionnent seulement une réédition de novembre 1534, faite par les soins de la veuve Van Liesvelt. Retrouvé dans la région de Mechelen (Malines) cet exemplaire (celui de la veuve) est selon les notes manuscrites qu'on y retrouve, resté du 16<sup>e</sup> siècle au 19<sup>e</sup> siècle dans une famille de Breedene, les Vander Beke».

Les seules indications que nous ayons sont celles des œuvres de Rembrandt dans lesquelles la Bible est illustrée<sup>10</sup>. Toutefois, ces indications peuvent difficilement être vues comme d'authentiques références bibliographiques, au sens où on l'entend aujourd'hui, puisque le dessin, malgré le souci du détail de Rembrandt, ne nous donne aucune information précise sur la conception, sur l'impression du livre ou sur d'autres informations bibliotechniques.

Afin de résoudre le problème, nous avons alors convenu de dresser un inventaire des éditions de la Bible à l'époque de Rembrandt, et de vérifier avec ces premiers éléments d'investigation, notre hypothèse sur le référent scripturaire. La difficulté cependant est que nous n'avons pas accès à toutes les versions de cette époque, soit parce qu'il n'en subsiste pas d'exemplaires, soit parce que leur localisation à l'étranger ne nous permet pas de les consulter. Aussi avons-nous résolu d'examiner cinq textes de *La Présentation au Temple*, tirées d'éditions différentes et réparties sur deux siècles, le 16<sup>e</sup> et le 17<sup>e</sup>.

Notre but n'est pas de faire une recherche sur cette question particulière, mais d'établir ce qui pourrait constituer la source scripturaire la plus probable du dernier tableau de Rembrandt. Cette manière de faire convient à nos objectifs de recherche, sans que nous manquions au protocole de recherches bibliographiques, mais sans que nous en faisions non plus un sujet important pour notre étude. C'est donc dire que cette dizaine de textes, parmi la vingtaine que nous avons consultés, doit être vue comme un échantillonnage des éditions en circulation à l'époque de Rembrandt. Les conclusions que nous en tirons par rapport à notre sujet de recherche sont à considérer comme des éléments devant servir à établir un éclairage parallèle et préliminaire à l'étude de l'œuvre. Ce qui nous intéresse au premier chef, c'est le tableau lui-même dans sa dimension explicite, c'est-à-dire tel qu'il se présente visuellement à nous aujourd'hui.

<sup>10</sup>


---

Plusieurs œuvres religieuses de Rembrandt sur des sujets contemporains, représentent la Bible soit à titre d'accessoire, soit à titre d'important élément de mise en scène : *Le Prédicateur mennonite*, 1641; *Portrait de Cornelis Claesz*, 1641; *Saint François* 1661 et autres.

### 1.3 LA *BIBLIA SACRA* DU 16<sup>e</sup> ET DU 17<sup>e</sup> SIÈCLE

Les textes en version originale sont nombreux puisque, depuis l'invention de Gutenberg en 1450, le livre le plus imprimé, comme chacun sait, est la Bible dont subsistent un grand nombre d'exemplaires de grande qualité archivistique dans les musées et dans les bibliothèques d'Europe et d'Amérique<sup>11</sup>.

Si nous n'avons pas de certitude quant à la version de la Bible dont Rembrandt se serait servi, nous savons par contre hors de tout doute que Rembrandt lisait le latin. En effet, étant un écolier doué, son père, un riche meunier, l'avait inscrit à l'École Latine locale puis à l'Université de Leyde<sup>12</sup>. Or les biographes décrivent cette université comme l'une des plus prestigieuses de l'époque en Europe du Nord, notamment pour la qualité de son enseignement humaniste en latin<sup>13</sup>. Cet élément biographique nous permet donc de situer le référent littéraire rembranien dans sa version d'édition, car si Rembrandt lisait le latin,

<sup>11</sup> «Ce fut la Bible qui historiquement fut le premier livre à être imprimé selon le principe de la typographie inventé par Gutenberg vers 1450». Art. «Gutenberg», dans : *Le Petit Robert des noms propres*, Alain REY (dir.), Paris, éd. Dictionnaires Le Robert, 1997, p. 909. «La Bible est, dans le monde d'aujourd'hui, l'ouvrage sinon le plus lu du moins le plus largement imprimé et diffusé». *Dictionnaire illustré de la Bible*, Christian CANNUYER (dir.), Paris, Bordas, 1990, p. 5. Nous faisons référence ici à l'exceptionnelle collection de l'Université de Montréal qu'il nous a été donné de consulter et de reproduire au besoin dans le cahier des *figures* pour les extraits concernés.

<sup>12</sup> «Le jeune Rembrandt reçoit une très bonne éducation . Il est élève de l'École latine de Leyde jusqu'en 1620 (14 ans)». Marc LE BOT, *op. cit.*, p.12. «Comme le nom de l'établissement l'indique clairement, on attachait la plus grande importance à l'apprentissage de la langue latine, lue, écrite et parlée». Michèle BARILLEAU et François GIBOULET, *Histoire de la peinture*, Paris, Hatier, 1994, p. 57. «La lecture d'auteurs latins tels Cicéron, Térence, Ovide, Virgile et de beaucoup d'autres ne servait elle aussi au premier chef qu'à commenter des problèmes grammaticaux et non sémantiques. Le grec était également enseigné, conformément à la conception humaniste de la culture, mais l'effort essentiel portait sur le latin». Christian TÜMPEL, *op. cit.*, p. 12.  
«On a admiré la connaissance de la Bible chez Rembrandt; on a fait remarquer qu'il a fréquenté l'École latine de Leyde et l'université». Hertz GERSON, *op. cit.*, p. 154. «In the Latin School the curriculum included – besides the usual subjects of mathematics, geography and history – courses in Latin, as its name implied. These courses provided not only translation, but the acquisition of Latin as a language to be spoken and written. It was, of course, the language which, at that period, was the universal medium of scholarly intercourse throughout Christendom». Franz LANDSBERGER, *Rembrandt, The Jews and the Bible*, Jewish Publication Society of America, Philadelphie, 1972, p. 3-4.

<sup>13</sup> «Son université est célèbre, René Descartes y séjournera». Marc LE BOT, *op. cit.*, p. 12. «Tous les étudiants de sciences humaines ambitieux d'Europe rêvaient de fréquenter l'Université de Leyde, car on y effectuait des travaux d'une portée considérable dans le domaine de la philologie et de la philosophie». Christian TÜMPEL, *op. cit.*, p. 13.

nous n'avons aucune raison de croire qu'il s'en est abstenu, d'autant plus qu'il était bien vu à cette époque et jusqu'à une époque récente, de citer en latin ou en grec, les références bibliques ou théologiques des auteurs sacrés ou anciens tels celles d'Augustin (V<sup>e</sup> s.) par exemple, ou celles de Thomas d'Aquin (XIII<sup>e</sup> s.).

### 1.3.1 ÉDITIONS CONTEMPORAINES DE REMBRANDT

Un examen des artefacts en latin de la *Biblia Sacra*, contemporains de Rembrandt, nous permet donc de situer notre investigation entre le 16<sup>e</sup> et le 17<sup>e</sup> siècle. Pour les besoins de notre étude, nous n'avons retenu que les œuvres typographiques qui répondaient aux trois critères suivants :

- 1- la langue : le latin ou l'allemand. Le français n'étant pas retenu compte tenu de l'absence d'indication par les biographes de l'emploi ou de la connaissance de cette langue par Rembrandt;
- 2- l'année de publication : 1522 à 1664, puisque la période ainsi examinée couvre plus de deux siècles avant la mort de Rembrandt survenue en 1669;
- 3- leur diffusion sur toute l'Europe et la possibilité physique, dans le temps et dans l'espace, que Rembrandt ait pu avoir accès à l'un ou l'autre de ces volumes.

Afin de simplifier leur présentation, nous ne citons que la partie du texte qui est visée dans notre recherche, soit le *Nunc dimittis* avec photocopie des originaux dans l'Appendice<sup>14</sup>. Pour chacune de ces éditions nous présentons la version latine. Nous n'avons pas cru bon également de faire une analyse approfondie des versions hollandaises ou allemandes, à cause des limites de notre étude et compte tenu de la forte présomption, soulignent les biographes, que Rembrandt se soit surtout intéressé aux versions latines par souci d'historicité, par goût religieux et à cause de sa formation scolaire. Il en est de même des versions grecques de ces textes, puisqu'aucune note biographique sur l'artiste ne mentionne, contrairement au latin et à l'hébreu, qu'il se soit servi du grec à des fins d'illustration.

---

<sup>14</sup>

Voir Figures no 4 à 8.

Franz Landsberger, en 1946, fait une analyse des inscriptions en hébreu que Rembrandt a illustrées dans plusieurs de ses œuvres<sup>15</sup>. Il en conclut que Rembrandt s'est intéressé à l'hébreu à l'Université de Leyde, alors qu'il était étudiant, pour des raisons historiques et exégétiques. Plus tard, ajoute-t-il, il s'enquérerait lui-même auprès de personnes juives et de rabbins de son entourage, dans le quartier juif où il habitait, du libellé exact de ces textes. Sa manière de faire en matière de textes originaux était, selon Landsberger, la même que lorsqu'il se servait des juifs de son quartier comme modèles alors qu'il comptait de bons amis au sein de cette communauté non seulement parce qu'il illustrait l'Ancien Testament en abondance, mais aussi parce qu'il le faisait avec un souci d'authenticité au niveau de la morphologie des personnages<sup>16</sup>. Nous étudierons cette caractéristique de l'œuvre dans la section *Analyse iconologique*; pour l'instant, voyons maintenant les textes que Rembrandt aurait pu lire...

### 1.3.2 LES VERSIONS LATINES ET GRECQUES

Trois versions en latin, ou en latin et grec, ont été retenues de la période du 16<sup>e</sup> et du 17<sup>e</sup> siècle selon les critères mentionnés précédemment :

*Novum Testamentum Graeco- Latinum*, Theodoro BEZA (Théodore de BÈZE), excudebat Henricus Stephanus, 1565, 816p., (Figure 4).

*Novum Testamentum Latine et Graece cum commentariis ad sensum literae*, Iacobo GORDONI, Tome III, Ed. Sebastiani & Gabrielis Cramoisy, 1632, 730 p., (*La Présentation au Temple*:p.150-151) (Figure 5).

*BIBLIA SACRA, Vulgatae Editionis*, Sixti V Pont. Max. IVSSV (Alexandre VII) *recognita atque edita* Antverpiae (Anvers, Belgique), Ex Officina Plantinie (Plantin), 1664, 1131p., (*La Présentation au Temple*:p.885) (Figure 6).

---

<sup>15.</sup> Cf. LANDSBERGER, *op. cit.* p. 35; 37 et 42.

<sup>16</sup> Ce qui justifie que nous parlions de la morphologie des personnages de Rembrandt, tient au fait que cet élément pictural s'inscrit dans un ensemble graphique dont chaque détail, par son haut degré d'iconicité, rehausse le caractère vraisemblable de la scène. Cette conception du dessin était considérée par Rembrandt comme un principe de base au niveau de la composition historique.

### 1.3.3 LES VERSIONS D'AUTEURS NON RECONNUS PAR ROME

*Novum Testamentum*, (grec et latin), Didier ÉRASME de ROTTERDAM, Froben, Bâle, (Suisse), 1522, 562p. (*La Présentation au Temple*:p.120-121) (Figure 7).

*Den Bibel Met Neerstecheyt. Cum Gratia Et Privelegio*, Martin LUTHER, Anvers, Jacob Van Liestvelt éd., 1534, version non paginée (Figure 8).

### 1.3.4 COMPARAISON DES ÉDITIONS DE 1522, DE 1632 ET DE 1664:

Nous reproduisons en annexe le texte intégral des versions latines de *La Présentation au Temple*<sup>17</sup>. De plus, nous disposons côté à côté les textes de 1522 et de 1632, afin de les comparer au niveau de l'écriture<sup>18</sup>. À cette fin, ils sont rigoureusement reproduits selon leur mise en page originale, c'est-à-dire avec le même nombre de lignes et les mêmes divisions de phrases. La partie du texte en caractère gras, est celle qu'on identifie dans *La Bible de Jérusalem* avec le sous-titre de *Nunc dimittis*<sup>19</sup>.

Le cadre de notre étude ne nous permet pas de faire une analyse exhaustive des textes originaux. Aussi l'unique commentaire que nous retenons serait à l'effet que même s'il y a plus de cent ans d'intervalle entre les publications 1522 à 1632, et plus de cent cinquante ans entre celles de 1522 et de 1664, la similitude des versions est évidente. Mis à part la numérotation des versets, qui d'ailleurs n'était pas encore très répandue à cette époque, et mis à part également quelques accords syntaxiques, dont ceux des *genres* en latin (pour quelques mots seulement ), toutes les phrases sont identiques aux niveaux du vocabulaire, de la construction rhétorique et de l'ensemble de la ponctuation<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Cf. ANNEXE 2, p. 168

<sup>18</sup> Cf. ANNEXE 2, p. 169.

<sup>19</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 1484.

<sup>20</sup> «La division actuelle en chapitres est due, pense-t-on, au cardinal Hugo un Espagnol, ou à l'archevêque Langton, un Anglais; tous deux vivaient au 18<sup>e</sup> s. Les Massorètes (rabbins et savants juifs) du 9<sup>es</sup>. A.D., divisèrent l'AT en versets. La division actuelle du NT se doit à Robert ESTIENNE, qui l'introduisit dans le NT grec et latin qu'il publia à Genève en 1557. [...] La division actuelle en chapitres et versets fut appliquée pour la première fois à la Bible entière dans l'édition de la Vulgate qu'Estienne fit paraître en 1555. Cette façon de diviser n'est pas toujours satisfaisante. Le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup> chapitre de la Genèse par exemple, sont séparés dans nos versions actuelles alors que Gn 1 devrait contenir Gn 2, 1-3. Es. 53 devrait débuter à 52, 13 et Jn 7 devrait inclure 8, 1. Les versets sont absolument indispensables à la recherche de parallèles, mais devraient être ignorés quand on suit le fil d'un argument ou d'un récit». Art. «Bible», dans : *Dictionnaire Biblique Universel* , L. MONLOUBOU et F.M. DU BUIT (dir.), Paris, Desclée et Anne Sigier, 1985, p. 90-91.

## 1.4 CONCLUSION CONCERNANT LE SCÉNARIO UN

L'examen des artefacts scripturaires nous amène au constat général suivant : l'ensemble des textes en circulation à cette époque, ne présente pas de variantes d'un texte à l'autre en regard de l'épisode de *La Présentation au Temple*. Cela induit par conséquent que les variations dans les œuvres de Rembrandt ne sont pas attribuables à des variations dans le texte, mais à l'interprétation que l'artiste a faite de ce texte.

### ABSENCE D'INCIDENCE SUR L'ŒUVRE DE 1669

L'explication de cette absence d'incidence n'est pas due uniquement à la similitude des textes bibliques. D'autres raisons, en effet, seraient à l'origine de cet état de fait. La première est liée à la condition même de peintre «historique» du 17<sup>e</sup> s., pour qui il incombaît de traduire aussi fidèlement que possible l'authenticité des faits illustrés alors que les autorités ecclésiastiques, même si elles laissaient une certaine marge d'interprétation, exerçaient quand même une surveillance étroite sur le contenu historique.

L'exceptionnel attachement de Rembrandt à la représentation de sujets bibliques a suscité bien des interprétations : pour les uns, l'artiste serait une exception en pays protestant; pour d'autres (Hallewood), il aurait été au contraire fortement marqué par la théologie réformée dont il exprimait les dogmes fondamentaux; pour d'autres enfin (Bruyn et Tümpel), les thèmes bibliques de Rembrandt seraient tous empruntés à la tradition iconographique du 16<sup>e</sup> s. et traités au même titre que des scènes narratives : en d'autres termes, Rembrandt aurait peint des scènes religieuses parce qu'il était "peintre d'histoire", genre le plus estimé dans la hiérarchie des sujets<sup>21</sup>.

Une seconde raison justifie le fait que la perception de la scène de *La Présentation* par Rembrandt était conforme aux versions existantes. En effet, Rembrandt avait accès à des versions courantes du texte biblique, soit à la demeure paternelle durant son adolescence, soit dans les milieux scolaires au cours de ses études ou même dans les milieux religieux qu'il fréquenta par la suite. «Il est intéressant, en parcourant les écrits de Menno (chef

---

<sup>21</sup> Cf. BONAFOUX, *op. cit.*, p. 158-159.

d'une secte dissidente, les «Mennonites» de l'Église réformée), de trouver presque tous les sujets favoris de Rembrandt [...] <sup>22</sup>.

De plus, selon René Huyghe, il était recommandé par les instances protestantes ou calvinistes de l'époque d'avoir son propre exemplaire de la Bible chez soi.<sup>23</sup>

Le protestantisme, dont il [Rembrandt]est issu, y est pour beaucoup. On a dit : *Un protestant est pape, sa Bible à la main [...]*. La discipline hiérarchisée et romaine de l'Église (l'ecclésia, l'assemblée) est rompue; chaque croyant est placé face à face avec les Écritures, seul ou en famille [...]. L'artiste protestant, de même, vit dans le tête-à-tête de la Bible, et c'est de sa seule imagination qu'il fait sortir la vision que lui suggère sa lecture : aussi s'écartant de toute iconographie traditionnelle, s'abandonne-t-il à ses intuitions. Les versions sans cesse renouvelées des épisodes sacrés foisonnent depuis les peintres allemands du 16<sup>e</sup>s., comme Altdorfer, aux puissantes initiatives, jusqu'au jaillissement bouleversant de Rembrandt<sup>24</sup>.

Par ailleurs, ce qui nous fait croire que Rembrandt ait pu s'inspirer du texte protestant, celui de Martin Luther (approx. 1521), serait sa propre appartenance religieuse au méthodisme ou au calvinisme, sans toutefois que nous ayons de certitude concernant le groupe religieux auquel il s'identifiait<sup>25</sup>. D'autre part, nous pouvons déceler une influence catholique dans l'œuvre de Rembrandt lorsqu'il illustre le personnage d'Érasme, auteur d'une *Biblia Sacra* en 1522, apparaît selon Paul Baudiquey dans l'extraordinaire gravure à la pointe sèche, *Le Christ guérissant les malades* (dite *La pièce aux cent florins*) de 1647 (Figure 9)<sup>26</sup>. Ce détail de l'œuvre nous fait donc supposer que ce philosophe ca-

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Cf. HUYGHE, *op. cit.*, p. 272.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Voir Michèle BARILLEAU et François GIBOULET, *Histoire de la peinture*, Paris, Hatier, 1994, p. 57. «A-t-il été calviniste, juif, mennonite? Les exégètes en sont réduits à de vagues suppositions». Emmanuel BERL, *Op. Cit.*, p.258. «Mais, lorsqu'on examine la série des hommes d'Église peints par Rembrandt, il ne semble pas être associé à aucun parti : nous trouvons en effet les portraits des calvinistes Swalmius et Sylvius à côté de ceux du remontrant Uyttenbogaert, du mennonite dogmatique Anslo et de sympathisants sociniens. Il peignit la "profane" Catrina Hooghsaet (336) qui ne se souciait guère de «discipline ecclésiastique» . Horst GERSON, *Op. Cit.*, p. 154

<sup>26</sup> Voir Paul BAUDIQUEY, *Un évangile selon Rembrandt*, Paris, Mame, 1989, p. 57.

tholique et flamand était connu de Rembrandt, et certainement admiré par lui<sup>27</sup>. Or, malgré ses démêlés avec l’Inquisition universitaire, Érasme était un homme perçu comme un grand *humaniste* pour ses positions théologiques<sup>28</sup>.

Nous retiendrons donc de ce bref commentaire sur les textes consultés par Rembrandt, que ce dernier a vraisemblablement lu la version d’Érasme et celles d’autres auteurs. Toutefois, que ce soit Érasme ou quelqu’un d’autre, nous considérons que cela n’a eu aucune influence sur la conception de l’œuvre de *Siméon glorifiant l’enfant Jésus au Temple*, puisque toutes ces versions, en latin ou en d’autres langues, sont identiques en ce qui a trait au passage de la *Présentation de Jésus au Temple*!

Par contre, si ces versions sont les mêmes, la vision de l’artiste, elle, variera tout au long de sa vie. Nous verrons un peu plus loin comment, à partir des œuvres sur le même thème, son interprétation évolua, notamment au sujet du *point culminant anecdotique*. Pour comprendre toutes les dimensions du manifeste spirituel et théologique de la dernière œuvre, il nous faut donc tenir compte de cette évolution. Or, comme le thème de *La Présentation* a été traité à différents moments de sa vie, nous devons alors procéder à un rapide examen des œuvres qui portent sur ce sujet afin d’établir s’il y a des changements au seul niveau du concept thématique et, le cas échéant, d’analyser leur incidence au niveau iconographique ou théologique sur la dernière œuvre. Nous examinerons plus en détail, dans un troisième scénario, ces incidences de *l’environnement culturel* sur la conception de l’œuvre. Dans la prochaine étape de notre analyse, nous étudierons plutôt la symbolique de l’œuvre à partir des grilles d’analyse iconographiques.

<sup>27</sup> «Le personnage d’Érasme est selon Baudiquey, présenté "avantageusement" dans le groupe de ceux qui croyaient en Jésus, par opposition aux pharisiens et aux scribes que Rembrandt dépeint avec des visages et des attitudes retors. L’homme au bonnet et aux mains jointes, sans doute pense-t-il que *jamais homme n'a parlé comme cet homme[...]*. Érasme de Rotterdam! Nul ne saura jamais quelle complicité du cœur liait Rembrandt à lui» . *ibid.*

<sup>28</sup> «Erasmus [...], a man whose humanism is, above all, Christian, and whose vision of the dynamic Christ was – and is – a call to, charity and peace in age of intolerance, strife, and hatred». John P. DOLAN, *The Essential Erasmus*, (Mentor Book MQ 969), New York, Mentor-Omega Book, 1964, p. 1.

## 2. SCÉNARIO DEUX : INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE DES ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS DE L'ŒUVRE DE 1669 SELON LA GRILLE PANOFSKIENNE ET SÉMIOLOGIQUE

Cette partie de notre étude vise à traduire la signification symbolique des éléments descriptifs iconographiques apparaissant dans l'œuvre de 1669. Ces éléments sont étudiés en fonction de l'analyse panofskienne et de l'analyse sémiologique. Cela signifie pour notre étude, que nous traiterons cet aspect de l'analyse iconographique en deux parties :

- à un niveau descriptif à partir des ÉLÉMENTS ICONOGRAPHIQUES déjà répertoriés au 1<sup>er</sup> niveau d'analyse panofskien (les *personnages*, le *style de vêtement*, les *accessoires*, *l'ornementation*, *l'expression corporelle*, la *mise en scène* et *l'éclairage*). Cette analyse est présentée sous forme de tableaux analytiques comprenant l'énumération des éléments descriptifs factuels et leur signification au niveau anthropologique et théologique;
- à un niveau descriptif à partir des ÉLÉMENTS ICONOGRAPHIQUES selon l'analyse sémiologique (*sens de lecture*, *zones significatives*, *géométrie de l'espace pictural*, *effet de perspective*, *triangle de composition*). Ces derniers, dans l'interprétation de l'œuvre, s'ajoutent alors au premier sens que nous déterminons dans le relevé qui fait suite, pour le compléter ou pour en préciser la portée théologique ou spirituelle.

## 2.1 ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS SELON LE GRILLE DE PANOFSKY (Tableau résumé)

	ÉLÉMENTS PICTURAUX DÉJÀ RÉPERTORIÉS AU 1 <sup>ER</sup> NIVEAU PANOFSKIEN	INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE (1) ET THÉOLOGIQUE(2) DE 2 <sup>ÈME</sup> NIVEAU PANOFSKIEN
PERSONNAGE	Trois personnes : un vieillard, une jeune femme, un bébé.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Allégorie sur les trois âges de la vie : la naissance, la vie active, la mort<sup>29</sup>.</li> <li>2. Siméon manifeste sa louange (<i>glorification</i>) pour l'enfant.</li> </ol>
DÉCOR	Aucun.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Espace infini, sans limite</li> <li>2. Attention portée sur la scène et par conséquent accentuation de l'atmosphère spirituelle<sup>30</sup>.</li> </ol>
STYLE DE VÊTEMENTS	<p>a. DES ADULTES : vêtements d'époque néotestamentaire, amples et riches pour cette période. Le personnage âgé porte un épais vêtement d'étoffe rouge, et sous ce dernier, un vêtement blanc apparemment plus léger, semblable à une tunique ou à une grande chemise que seul le gens riches pouvaient porter. Les vêtements de Marie sont sombres et se distinguent à peine de l'arrière-plan. Elle est coiffée d'un voile ou d'un capuchon sans ornementation. Siméon a la tête découverte et bien éclairée.</p> <p>b. DE L'ENFANT : emmailloté, vêtements chauds, et riches pour cette époque, blanc, beige et dorés ou jaune clair, communément appelés «langes»<sup>31</sup>.</p>	<p>1. Les vêtements riches confèrent de l'importance aux personnages et rehaussent la solennité de l'événement.</p> <p>Les vêtements rouges, blancs et dorés sont associés à la royauté. Ceux de Marie, dénotent un certain effacement qui sied à la mentalité hébraïque et à celle de l'époque de Rembrandt.</p> <p>2. Ce genre de vêtements marque également l'importance de l'épisode par rapports aux enjeux théologiques du messianisme depuis longtemps annoncé dans la Bible.</p>

<sup>29</sup> «Le dernier tableau de Rembrandt, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* ne donne à voir que trois visages qui pourraient être aussi bien une allégorie des trois âges de la vie». Marc Le BOT, *op. cit.*, p.67. « [...] tout s'enchaîne et se fond dans une fête de la couleur, de la lumière et de l'ombre, qui est la fête même que fait la vieillesse à l'enfance, la mort prochaine à la vie surgissante [...]. Claude ROY, «Ses personnages» dans *Rembrandt* (Génies et réalités), Paris, Hachette, 1965, p. 155. Cf. TÜMPEL, *op. cit.*, p. 358. « [...] il [Rembrandt] pratique le dépouillement dans ses représentations de scènes bibliques et s'emploie à faire ressortir l'intensité dramatique et spirituelle qui émane d'une histoire». Bob HAAK, *Rembrandt. Dessins*, Paris, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, 1975, p. 42.

<sup>31</sup> Cf. TÜMPEL, *op. cit.*, p. 358.

	ÉLÉMENTS PICTURAUX DÉJÀ RÉPERTORIÉS AU 1 <sup>er</sup> NIVEAU PANOFSKIEN	INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE ET THÉOLOGIQUE DE 2 <sup>e</sup> NIVEAU PANOFSKIEN
ACCES-SOIRE	Aucun	Le dépouillement, et par voie de conséquence, la grandeur de la «louange» prononcée par le vieil homme <sup>32</sup> .
ORNEMENTATION	Aucune pour l'ensemble, à l'exception de l'enfant dont le vêtement est strié de bandes larges de couleur dorée ou jaune.	Même signification que pour l'absence d'accessoire.
EXPRES-SION CORPORELLE	1. Attitude de solennité et de prière d'un vieillard qui tient sur ses avant-bras un tout jeune enfant, beau, calme et intéressé par ce dernier ou par ce qu'il dit ou déclame ou chante... 2. Les mains du vieillard sont en position parallèle, paumes face à face et légèrement écartées l'une de l'autre. 3. Derrière eux, Marie, plus grande que Simonéon, observe avec attention et discrétion, c'est-à-dire sans intervention apparente.	1. Caractère sacré de l'événement <sup>33</sup> . 2. Importance de l'attitude par rapport au caractère messianique de l'enfant <sup>34</sup> . 3. Marie symbolise celle qui observe de près pour <i>garder</i> l'enfant (au sens de le protéger). Elle symbolise aussi celle qui participe de près à l'événement, donc son implication <i>spirituelle</i> et par extension le spectateur qui regarde la toile dans la contemplation du Messie <sup>35</sup> .
MISE EN SCÈNE	Les trois personnages occupent trois plans différents en rangée et dans un même corridor d'espace, l'un derrière l'autre	Concentre l'attention sur le personnage en avant plan, Jésus dont on fait alors ressortir la présence et le caractère messianique. <sup>36</sup>
ÉCLAIRAGE	Alternance de pénombre et de lumière en partant de l'arrière scène en noir, jusqu'en avant-scène illuminée par le personnage de Jésus	1. Accentue la présence des personnages et leur <i>puissance</i> intérieure <sup>37</sup> . 2. Intégration <i>spirituelle</i> des personnages au lieu scénique par <i>effet d'ambiance</i> <sup>38</sup> .

<sup>32</sup> Cf. HAAK, *op. cit.*, p. 42.

<sup>33</sup> « [...] cet épisode dans le Temple, lieu traditionnel de la révélation divine». Augustin GEORGE, *De Noël à l'Epiphanie. Assemblées du Seigneur 11*, Paris, Cerf, 1970, p. 29.

<sup>34</sup> «La présentation de Jésus au Temple par ses parents est l'occasion d'une annonce prophétique de sa mission de Sauveur». Augustin GEORGE, *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> «Le mouvement subjectif et la forme objective s'allient pour donner naissance au geste. C'est dans le geste accompli par le spectateur que le tableau s'exprime». Michael BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 85. «Dans la façon de peindre de Rembrandt, un rôle essentiel est dévolu au spectateur», *ibid.*, p. 90.

<sup>36</sup> Cf. GEORGE, *op. cit.* p. 29.

<sup>37</sup> «Le Temple enveloppe les figures de sa douce obscurité, comme s'il voulait les attirer dans son sein, mais il les pousse aussi vers l'avant. L'opposition de la lumière et de l'ombre accentue leur puissance». Horst GERSON, *op. cit.*, p. 28.

<sup>38</sup> *Ibid.*

## 2.2 LES ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS SELON L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE

### 2.2.1 SENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE ET INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE

Le sens de lecture de l'œuvre, tel qu'énoncé dans les principes de lecture de l'image, nous amène à visualiser d'abord le personnage de Siméon au premier coup d'œil sur la toile soit à l'angle d'entrée A, puis celui de Marie et enfin, dans le mouvement de descente vers le bas du tableau, celui de Jésus (Figure 10)<sup>39</sup>. Ensuite, c'est une sortie vers le bas à droite, ou encore un balayage vers la gauche et une remontée en diagonale, mouvement que nous analysons à la section 2.2.3.

### INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE

Le sens de lecture de l'œuvre dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* est conforme à un ordre séquentiel *naturel*, du moins pour celui de la lecture de texte développé en Occident. Ainsi, l'angle d'entrée à la partie supérieure du tableau, nous amène directement sur le personnage de Siméon, ce qui en souligne l'importance et en accentue le caractère de *prophète* selon le référent biblique. Dans un deuxième temps, le sens de lecture de l'œuvre nous conduit au visage de Marie. Sa présence, malgré sa position retirée, est donc moindre au plan du signifiant religieux cérémonial ou théologique du point de vue sémiologique. Mais elle reste significative à un plan anecdotique, parce que le peintre l'inclut dans *l'histoire* alors qu'il a réduit au minimum la représentation de personnages. En effet, contrairement aux autres versions, Joseph n'y est plus, ni la prophétesse Anne, ni les dignitaires du Temple, ni l'assistance.

Le sens premier de cette mise en scène, en termes de théologie biblique, est de mettre en évidence le geste de *glorification* posé par Siméon et, encore une fois, le caractère prophétique de cette intervention du vieillard. Le message qu'il livre cette fois n'est pas adressé seulement à quelques personnes mais concerne tout le monde. Le cadrage rapproché, qui place le spectateur à une courte distance de la scène, a pour effet de l'intégrer davantage et par conséquent de le faire participer à une expérience religieuse

---

<sup>39</sup>

Cf. ANNEXE 1, p. 164.

relative à l'événement. Au contraire, l'effet psychologique d'une scène d'ensemble, place le spectateur à distance et en accentue ainsi, le rôle d'observateur, d'où une moins forte implication dans la dramatisation de l'événement et par conséquent, dans sa portée spirituelle. Selon ce même principe, Marie n'est pas étrangère à la *glorification* et visuellement, dans le mise en scène, se voit associée à l'action et, ainsi, à sa portée spirituelle<sup>40</sup>.

Dans un troisième temps, le sens de la lecture, en se dirigeant vers le bas du tableau, nous fait découvrir l'enfant Jésus. Ce point d'arrivée constitue alors visuellement la conclusion du parcours. En lecture occidentale, cela signifie que la finale du mouvement correspondrait à un élément central de l'événement. Ce serait, en l'occurrence, Jésus qui, selon le référent biblique, est le Sauveur tant attendu par Israël. Cela signifie également à un 2<sup>e</sup> niveau (celui de l'interprétation symbolique), que la reconnaissance visuelle de ces éléments se fait rapidement dès le premier coup d'œil. Leur interprétation en est alors facilitée, mais pas nécessairement de façon exhaustive ou précise pour ce qui est de leur portée théologique, comme nous le verrons par exemple dans le cas du positionnement des mains de Siméon. Il nous faudra donc une autre série d'éléments structurels, comme celui des *zones significatives* de la toile pour préciser cette interprétation.

## 2.2.2 LES ZONES SIGNIFICATIVES ET INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE

Les cinq zones<sup>41</sup> du tableau de 1669 (Figure 11) sont respectivement :

- LA ZONE A (le haut du tableau à droite) : Tête de Siméon
- LA ZONE B (le haut du tableau à gauche) : Tête de Marie
- LA ZONE C (le bas du tableau à gauche) : Mains de Siméon et l'enfant Jésus
- LA ZONE D (le bas du tableau à droite) : Avant-bras et le coude de Siméon
- LA ZONE E (le centre du tableau) : Poitrine de Siméon ou la région du cœur du vieillard

---

<sup>40</sup> Nous reviendrons sur la portée spirituelle de la mise en scène dans les sections suivantes.

<sup>41</sup> Cf. ANNEXE 1, p. 164.

### • LA ZONE A : TÊTE DE SIMÉON

Outre *le sens de lecture* de l'œuvre, les lieux géométriques de l'espace du tableau constituent, avons-nous vu, un renforcement de sens au niveau d'une sémiologie du langage pictural<sup>42</sup>. La partie A du tableau (Figure 11) est considérée en sémiologie comme un *point chaud*, en d'autres termes comme un élément important du champ visuel. L'objet ou la personne qui se trouve à cet endroit étant le premier qu'on aperçoit, compte alors pour une part importante au niveau de l'intérêt narratif. Dans le présent cas, puisque c'est la figure de Siméon qui s'y trouve, c'est donc sur lui, au plan structurel, que se construit l'interprétation de l'œuvre.

#### **Interprétation théologique**

En termes symboliques, et comme nous l'avions mentionné à la section *sens de lecture de l'œuvre*, un tel procédé met en évidence l'action du personnage dans une mission qui fait de lui le porteur d'un message spirituel. Il met particulièrement en évidence le *signifiant* essentiel de l'enseignement évangélique de l'épisode, à savoir *le salut* pour toutes les nations qu'on proclame devant tous, un peu comme le crieur public du Moyen Âge, qui annonçait à haute voix diverses proclamations.

### • LA ZONE B : TÊTE DE MARIE

Dans la zone B de l'espace pictural, nous trouvons le personnage de Marie, comme le révèle le *sens de lecture* (Figure 11). Au plan sémiologique, cet espace revêt moins d'importance parce qu'il est considéré comme un lieu *neutre* au niveau visuel<sup>43</sup>.

#### **Interprétation théologique**

Cette caractéristique sémiologique met donc en évidence la neutralité de ce personnage par rapport, avons-nous vu, à l'action de la scène. Or cette neutralité n'est manifeste qu'à ce niveau, puisque Marie, visuellement, pour le spectateur, est quand même associée à l'action. Cette action étant celle la *glorification*, elle y est donc associée à titre de

<sup>42</sup> Cf. ANNEXE 2, p. 168.

<sup>43</sup> Cf. ANNEXE 1, p. 164.

participante. Selon cette perspective, son rôle dépasse alors celui d'un personnage secondaire. Elle se voit conférer par sa proximité, le rôle de premier témoin de la mission de *salut* de Jésus.

Maintenant peut-on alléguer qu'elle se trouve là pour répondre à des impératifs d'illustration artistique? Du point de vue de Rembrandt, nous sommes portés à croire qu'il n'en est nullement question, puisque nous constatons dans d'autres œuvres religieuses que l'artiste attache une grande importance au choix et à la représentation des personnages secondaires. Toutefois, l'interprétation que nous faisons de ce personnage dans l'œuvre de 1669, demeure quelque peu aléatoire du fait qu'il a été finalisé par une autre main que celle de Rembrandt, puisque l'œuvre est restée inachevée, pour cette partie du tableau, au moment du décès du peintre<sup>44</sup>.

Comme dans les autres tableaux de sa dernière période, *Isaac et Rébecca* et *Moïse montrant les tables de la Loi*, il ne représente que les personnages principaux, Siméon et l'enfant Jésus. Rembrandt avait sans doute esquissé lui-même la figure de Marie, mais c'est un autre artiste qui l'a peinte ultérieurement<sup>45</sup>.

Ainsi, le concept lui-même du troisième personnage comme étant celui de Marie, serait bel et bien une idée de Rembrandt puisque ce personnage apparaît en évidence dans les dessins de 1640 (Figure 12), 1645 (Figure 13), et de 1661(Figure 14), alors que ces derniers, tout comme le tableau de 1669, comportent un nombre restreint de personnages. Selon les spécialistes, il était déjà esquissé au moment du décès de Rembrandt<sup>46</sup>, suffisamment du moins pour qu'on le considère comme une réalisation de Rembrandt, ce qui, par ailleurs, justifie que nous en fassions l'analyse au plan théologique.

<sup>44</sup> «Dans les débats oraux qui animent le monde de la recherche sur Rembrandt, la question de savoir si les figures secondaires sont de Rembrandt lui-même donne lieu à des divergences d'opinions. Le Rembrandt-Research-Project les considère comme l'œuvre d'un élève, qui aurait terminé la peinture inachevée à la mort de son maître». Cf. Note de bas de page no. 337 du livre de Christian TUMPEL, *op. cit.*, p. 385.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

Au niveau de l'interprétation symbolique, nous retenons surtout la théorie de Bockemühl sur le rôle des personnages secondaires selon laquelle ce personnage, comme dans d'autres tableaux de Rembrandt, fait office *d'observateur*<sup>47</sup>. Cet historien de l'art affirme en effet que Rembrandt recourait souvent à ce stratagème pour amener le spectateur à s'identifier à la scène, autrement dit, à s'y intégrer physiquement. Le but est ainsi de réduire la distance psychologique entre celui qui observe et le sujet traité.

Étant situé dans une *zone neutre*, ce troisième personnage est un dernier point auquel l'œil s'intéresse dans un mouvement de balayage des yeux<sup>48</sup>. Toutefois, ce qui fait contre-poids à cette théorie, demeure le fait que sa présence intrigue et suscite un questionnement. N'est-ce pas là un procédé cher à l'auteur? Aussi ne pouvons-nous ignorer ni sa portée, ni sa signification.

## DIVERGENCE INTERPRÉTATIVE

Le titre du tableau ne nous dit rien sur ce troisième personnage. Il fournit d'une part l'identité du personnage central comme étant Siméon et, d'autre part, celle de l'enfant, comme étant Jésus. Les hypothèses à ce sujet sont contradictoires : certains affirment y voir Marie; d'autres, moins nombreux, y voient un jeune homme qui assiste Siméon<sup>49</sup>. Par contre, ce qui explique ces divergences serait le fait que certaines reproductions trop sombres donnent une impression de masculinité du visage, notamment une moustache légère apparente et l'absence de parures féminines comme on en trouve dans d'autres œuvres religieuses de Rembrandt. Toutefois, l'explication la plus logique pour justifier l'hypothèse de *l'homme*, serait que l'accumulation de vernis et le vieillissement de la toile, assombrissent considérablement les couleurs et la silhouette de ce dernier et donnent l'impression que le personnage est coiffé d'un chapeau masculin. De plus, le dessin qui subsiste dans ces reproductions, lorsqu'on le compare à d'autres œuvres sur le

<sup>47</sup> Cf. BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 85 et 90.

<sup>48</sup> Cf. ANNEXE 1, p. 164.

<sup>49</sup> Cf. Note de bas de page no 337 du livre de Christian TÜMPEL, *op. cit.*, p. 385.

même thème<sup>50</sup>, est similaire à des personnages masculins portant des couvre-chefs comparables.

Christian Tümpel et Horst Gerson soutiennent que c'est Marie<sup>51</sup>. Toutefois, Tümpel mentionne en se référant au tableau de *La Prophétesse Anne dans le Temple* (1650), que Rembrandt avait l'habitude d'illustrer des personnes âgées avec des enfants qui les assistent à cause de leur faiblesse<sup>52</sup>. Par ailleurs, d'autres œuvres de Rembrandt, comme *Le Christ guérissant les malades* (1647-49) ou *La Pièce aux cent florins*, font voir justement des personnes jeunes, et non des enfants, qui accompagnent des plus vieux pour les assister (Figure 9). Le dessin de 1640-41 intitulé *La Présentation au Temple* (Figure 12) confirme cette hypothèse, puisque le personnage qui accompagne Siméon n'est pas celui de Marie, mais bien celui d'un jeune homme. Dans ce dernier en effet, il ne fait aucun doute que le personnage qui est derrière Siméon, dans cette attitude typique d'observateur que Rembrandt a repris dans le tableau de 1669, est bel et bien celui d'un jeune homme. Dans ce dessin, le personnage de Marie en avant est caractérisé par des signes distinctifs de féminité par rapport aux trois autres personnages d'allure masculine.

Selon ce point de vue, l'ensemble des tableaux et des dessins sur le thème de *La Présentation au Temple* de 1627 à 1661, sont ainsi construits sur des archétypes sensiblement uniformes pour la représentation de personnages féminins : des traits arrondis pour le visage; des bijoux au cou ou aux poignets, des rubans dans les cheveux. Les vêtements sont de style féminin par le drapé et par la couleur (couleurs claires et dans les teintes de bleu), alors que pour les hommes, la ligne du vêtement est tombante, sobre et de couleur foncée ou en brun. Les femmes ont souvent la tête découverte, et leurs coif-

<sup>50</sup> Cf. Figures 12, 13, 14, 21, 22, 23, 41, 42, 43, 44.

<sup>51</sup> «Rembrandt avait sans doute esquissé lui-même la figure de Marie, mais c'est un autre artiste qui l'a peinte ultérieurement.» Christian TÜMPEL, *op. cit.*, p. 358. Le tableau est inachevé et en très mauvais état, mais ce qui reste fait grande impression. La femme est due à une autre main». Horst GERSON, *op. cit.*, p. 503.

fures présentent des arrangements recherchés, parfois sous un voile (Figure 15, 16, 17). Les hommes portent un chapeau sans grand ornement ou sont à tête découverte.

Toutefois, le personnage de 1669 garde des traits féminisés selon le modèle rembranien; il a des yeux avec des arcades arrondies et fins, un nez moins proéminent par rapport à la morphologie habituelle sémitique des autres tableaux. Enfin, l'argument décisif qui nous fait opter pour une représentation féminine, serait le fait que le personnage porte un voile ou un capuchon (Figure 18). Cet élément vestimentaire est sans équivoque dans l'imagerie rembranienne pour traduire une identité féminine.

Rembrandt utilise donc des symboles reliés à l'aspect vestimentaire pour définir des attributs ou le statut du personnage. Cependant, la signification de la tête non couverte de Siméon apparaît incertaine. Dans les douze dessins ou dans les quatre gravures, Siméon a la tête découverte alors que la plupart des personnages autour de lui, hommes ou femmes, sont tantôt coiffés d'un chapeau ou d'un voile, tantôt d'un capuchon ou de «parures» (broches, attaches etc.). Pourquoi ce trait pictural chez Siméon? Y a-t-il une connotation religieuse?

La réponse n'est pas évidente, parce que rien de ce qu'a pu dire ou écrire Rembrandt sur le sujet ne nous est resté. Aussi ne faisons-nous que formuler une hypothèse d'interprétation : Rembrandt illustrerait de cette manière la marginalité du personnage par rapport aux conventions religieuses et socioculturelles du temps. Du même coup, il en fait ressortir une autre caractéristique, celle de *prophète* qui, généralement, garde un style dépouillé au plan vestimentaire, et ne se pare pas d'un couvre-chef qui indiquerait son rang ou son statut social. Ainsi, à l'encontre d'une symbolique significative d'aisance matérielle à travers les vêtements, Rembrandt nous fait voir par ce détail de mise en scène que Siméon n'est pas du groupe du personnel du Temple comme prêtre ou comme *collecteur d'offrandes*. Dans les autres illustrations de cette scène, ces personnages sont la plupart du temps coiffés de manière à indiquer leur appartenance au

52

«Rembrandt représente souvent des vieillards comme la prophétesse Anne accompagnés, en raison de leur faiblesse, par un enfant». Christian TÜMPEL, *op. cit.*, p. 420.

Temple. En cela, l'artiste respecte l'esprit du texte lucanien, du moins aux yeux de ses contemporains, à savoir que Siméon est un prophète et que son rôle est essentiellement de proclamer avec ou sans l'approbation des autorités, la *nouvelle* la plus importante de l'histoire de l'humanité, celle du début de son *salut*. Nous pouvons également voir dans cet élément de mise en scène un artifice visant à rendre le personnage plus familier du fait qu'il n'est pas du groupe des gens en autorité.

Enfin, un dernier commentaire sur le troisième personnage tend à confirmer qu'il s'agirait d'une représentation de Marie. Elle se situe toujours en effet dans un lieu privilégié de l'espace géométrique. Toutes les œuvres que l'artiste a produites sur cette thématique, la montrent près du prophète et près de son fils. Sa position à gauche de Siméon, habituellement perçue au niveau des *signifiés* comme *négative*, l'est beaucoup moins dans cette représentation de 1669 puisqu'elle est en position effacée en étant derrière Siméon!

Les autres signifiants de ce positionnement permettent également de souligner la foi, l'humilité et le respect de Marie. Elle a foi dans les paroles de Siméon, parce que le positionnement à gauche demeure traditionnellement, au plan sémiologique, un signe de *subordination*, alors que la droite exprime un privilège ou un lien d'égalité. Par exemple, Jésus qui «siège à la droite du Père» lors du jugement dernier, comme le rapporte l'Évangile, laisse entendre dans cette image qu'il est le *fondé de pouvoir*<sup>53</sup>. Rembrandt, fait d'ailleurs appel au même procédé, dans sa célèbre toile *Le capitaine Franz Banning Cocq donnant au lieutenant l'ordre de départ de sa compagnie* (Figure 19). Dans cette toile, le lieutenant est à gauche du capitaine et présenté de côté. Il est donc par ce positionnement en position de subordination vis-à-vis son chef représenté de face. On croit par ailleurs que le personnage féminin, la femme au centre du tableau, serait l'épouse de Rembrandt (Saskia). Cela démontre que l'artiste raconte d'autres *histoires* dans une *histoire* et que seul le décodage des signifiants symboliques anecdotiques ou historico-religieux donne accès à leur interprétation.

---

<sup>53</sup> Gn 48, 13s; Qo 10, 2; Mt 25, 33; Ps 110, 1; Mt 22, 44, Mc 12, 36; Lc 20, 42; 26, 64; Mc 16, 19; Ap 2, 34; Ep 1, 20; Col 3, 1; He 1, 3-13; 8, 1; 10, 12; 12, 2; Ac 7, 55.

## UN ÉLÉMENT ICONOGRAPHIQUE REMBRANIEN

Même si l'identité de l'artiste qui compléta le personnage de Marie nous est inconnue, et que nous ignorons jusqu'où Rembrandt en avait assumé l'exécution, nous ne pouvons pour autant dénier l'importance du personnage et, de ce fait, ne pas tenir compte de sa symbolique au niveau d'une signification religieuse.

Or, nous savons que Rembrandt, à travers l'ensemble de ses œuvres concernant l'histoire biblique, accordait une très grande importance au rôle des personnages *secondaires* au plan des *signifiants* symboliques. Ces personnages constituent donc des éléments iconographiques que nous devons analyser au même titre que le personnage principal, à tout le moins, comme des *signifiants* porteurs de sens ayant un rôle de premier plan dans l'interprétation de la thématique de l'œuvre. Ainsi le personnage secondaire, dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, participe à l'action (la *glorification* de Jésus) et par sa simple présence, crée un renforcement au niveau de la portée symbolique de l'œuvre (la reconnaissance du Messie).

Marie, pour Rembrandt, est dans cette œuvre *mère* et *gardienne* effacée, mais présente, au niveau physique et au plan spirituel, en tant que *gardienne de la lumière des nations*. De nombreuses œuvres d'ailleurs, sur d'autres épisodes de l'enfance de Jésus, nous font voir Marie comme actrice de premier plan: *La Présentation de Marie* (1 dessin), *La Visitation* (1 dessin, 1 tableau), *L'Adoration des Mages* (7), *la Présentation de Jésus au Temple* (10 dessins), *la Circoncision* (3), les thèmes sur *l'Égypte* (4), la *Sainte Famille* (une dizaine de dessins), la Crucifixion (dessins, gravures et tableaux)<sup>54</sup>.

### • LA ZONE C : MAINS DE SIMÉON ET L'ENFANT JÉSUS

Cette partie du *Plan originel* est considérée comme une *zone chaude*, donc très significative par rapport à l'ensemble de la surface. Or, à cet endroit ce sont les mains de Siméon qui occupent tout l'espace, d'où l'importance de cet élément descriptif.

<sup>54</sup> Cf. SCÉNARIO TROIS, p. 76.

La posture des mains de Siméon en effet, dans l'œuvre de 1669, est inhabituelle et ne correspond pas à la façon de faire de Rembrandt. Elles sont séparées, en parallèles, les paumes l'une face à l'autre (figure 20). Une première trace de cette caractéristique gestuelle, apparaît dans un dessin datant de 1655/56 (Figure 21). Pour la première fois en effet, Rembrandt se sert discrètement de ce procédé de mise en scène pour caractériser le personnage de Siméon. Une douzaine d'années plus tard, dans son dernier tableau, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, il lui donne encore plus d'emphase.

Entre ces deux dates, il exécute trois dessins sur le thème de *La Présentation*: en 1657-58 (Figure 22 et Figure 23) et en 1661 (Figure 14). Mais aucun de ces derniers ne fait mention de cet important élément de la gestuelle du personnage de Siméon, du moins tel qu'il apparaîtra avec évidence dans le tableau de 1669. Était-ce une indécision de Rembrandt ? Nous pouvons supposer que tel était le cas, sachant à quel point il attachait de l'importance à la gestuelle des mains, à la mise en scène de ses personnages et à leur *histoire*. En effet, les analyses aux rayons X pratiquées ces dernières années, et les images *radiographiques* (en anglais: *radiographic images*), de même que d'autres techniques d'expertise, révèlent avec précision que l'artiste apportait souvent des corrections dans l'exécution finale de ses œuvres. Il n'hésitait pas par exemple à déplacer des personnages, à modifier leur geste ou leur positionnement physique, ou même à les gommer!

Par ailleurs, cette zone du tableau de 1669 est occupée par l'enfant Jésus. Ainsi, le mouvement de lecture et ce point de l'espace pictural ont pour effet de créer un renforcement visuel, notamment parce que cette zone est considérée comme un lieu *chaud* en iconographie.

### **Interprétation théologique**

Les spécialistes de Rembrandt, comme Tumpel et Gerson, qui ont analysé l'œuvre de 1669, ont fait remarquer que Rembrandt avait fait un choix réfléchi pour cette gestuelle, en plus de restreindre le nombre de personnages aux besoins d'une mise en scène dont le point de mire est le *Nunc dimittis* exclusivement. Le but de l'artiste, précise Tümpel, est

d'imprégnier l'œuvre d'une dimension qui la transcende et qui lui donne un sens au-delà de l'anecdote<sup>55</sup>.

La gestuelle qui consiste à tenir l'enfant dans ses bras et non avec les mains, en plus d'être un signe de respect à l'égard du Sauveur, est aussi le signe d'une *étiologie du salut* de la part de Rembrandt. Nous entendons par *étiologie*, «l'enchaînement des causes qui ont concouru à amener les événements dont l'histoire offre le tableau<sup>56</sup>.» Or, l'une des facettes de ce tableau serait la conception que se faisait les Hébreux de *l'impureté* de l'homme face à Dieu. Il était impensable pour un juif de pouvoir tenir Dieu dans ses mains, puisqu'elles étaient vues comme l'une des principales sources d'impureté<sup>57</sup>. Les ablutions avant les repas étaient de mise pour ne pas souiller la nourriture; mais elles ne suffisaient pas à conférer la pureté requise pour toucher Dieu de ses mains; or, les bras étaient considérées comme moins impurs<sup>58</sup>. Il était alors acceptable (*religieusement correct*) de tenir l'enfant de cette manière. Nous avons donc dans ce geste le manifeste d'un rituel religieux, comme on le rencontre encore de nos jours dans des cérémonies impliquant des personnes de sang royal où l'interdit de *toucher* s'applique à tout l'entourage, sauf à la famille immédiate.

Ce simple geste, en tant que signifiant langagier dans le mode d'expression rembranien, revêt donc un sens qui dépasse la dimension iconographique *factuelle* du simple geste humain de tenir un enfant. Qui plus est, diront *nos mères*, ce n'est pas la bonne manière de tenir un bébé, parce qu'il est risqué qu'ainsi on l'échappe! Et Rembrandt, si soucieux de vraisemblance, n'aurait pas, à un âge avancé, illustré sans raison ce genre de *risque*, alors que dans les autres œuvres sur ce thème, Siméon tient toujours l'enfant comme il convient<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> Cf. TÜMPEL, *op. cit.*, p. 316.

<sup>56</sup> Cf. LALANDE, *op. cit.*, p. 307.

<sup>57</sup> Mc 7, 3-4; Lc 11, 38; He 9, 10 ; Jc 4, 8.

<sup>58</sup> Jn 13, 9.

<sup>59</sup> Dans 16 œuvres sur *La Présentation au Temple*, Rembrandt illustre le personnage de Siméon tenant un tout jeune enfant à la manière des «nourrices». Seul le dessin de 1655 (no cat. 986) que nous étudierons un peu plus loin, montre l'enfant qui repose sur les avant-bras du vieil homme.

## DIVERGENCE INTERPRÉTATIVE : LA «PARALYSIE» DE SIMÉON SELON TÜMPEL

L'interprétation de la gestuelle des mains (ou des bras) ne fait cependant pas unanimité. Tümpel, par exemple, soutient que le vieillard était atteint de paralysie, et qu'ainsi il ne pouvait prendre l'enfant dans ses mains<sup>60</sup>. Quoi qu'il en soit, la plupart des auteurs ignorent cet élément d'expression corporelle, soit parce qu'ils n'y voient aucune incidence interprétative, soit parce qu'ils ne l'ont pas remarqué ou encore, parce qu'ils n'ont pas estimé qu'il était significatif dans l'interprétation de la thématique. Dans un cas comme dans l'autre, les jugements ou les absences de jugement sont pour le moins étonnans!

L'affirmation de Tümpel apparaît en effet inconsistante, puisqu'elle ne repose pas sur des indices iconographiques de 1<sup>er</sup> niveau, c'est-à-dire des éléments *factuels formels* tels qu'on les trouve dans d'autres œuvres de Rembrandt<sup>61</sup>. *La pièce aux cents florins* (Figure 9), *Le Bon Samaritain* (Figure 24) par exemple, ainsi que les dessins de mendians (Figure 25) illustrent de façon non équivoque la maladie, les handicaps physiques et la misère humaine en générale. Or, si Rembrandt avait voulu dépeindre Siméon souffrant d'une grave maladie, nous supposons qu'il l'aurait fait de manière à ce que la chose soit évidente, ou du moins de façon à ce que le spectateur s'en rende compte. En effet, toutes les œuvres de Rembrandt sur le thème particulier de *La Présentation au Temple* : les dessins, les études, les eaux-fortes ou les tableaux, ne nous montrent jamais Siméon comme une personne handicapée ou malade. Il serait donc étonnant que Rembrandt, après plus de quarante ans de réflexion sur le sujet, ait soudain affublé ce personnage d'une tare physique aussi importante! Par ailleurs, le texte évangélique dont Rembrandt s'est toujours inspiré ne mentionne pas que Siméon, qui *maintenant* pouvait mourir en paix, était impotent<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Cf. TÜMPEL, *op. cit.*, p. 358.

<sup>61</sup> «Niveau» est employé dans le sens panofskien

Enfin, il n'est pas non plus dans les habitudes de Rembrandt de créer ce genre d'équivoque puisque, dans certaines œuvres, comme celle du *Christ guérissant les malades* (Figure 9) ou celle du *Retour de l'enfant prodigue* (Figure 26), il s'est appliqué à développer un registre élaboré et pictographique de signifiants langagiers pour illustrer des handicaps physiques et la misère humaine.

#### •LA ZONE D: LES AVANT-BRAS TROP LONGS DE SIMÉON

Nous avons mentionné au début de notre analyse iconographique que le tableau de 1669 laisse voir un déséquilibre de proportion dans la représentation de Siméon. Ses avant-bras sont en effet disproportionnés par rapport au reste du corps (Figure 27). Si nous comparons le tracé A avec le tracé B, qui serait la longueur moyenne des avant-bras et des mains de Siméon, nous remarquons en effet un allongement anormal de la portée des bras. Est-ce une erreur ou est-ce voulu par l'artiste? Or, si Rembrandt l'a fait intentionnellement, il importe alors d'en découvrir le motif artistique. Mais pouvons-nous supposer que ce soit une erreur? Selon toute vraisemblance, Rembrandt se serait rendu compte de cette anomalie, mais n'aurait pas eu le temps d'apporter les correctifs nécessaires. Ceci expliquerait pourquoi cette toile était restée sur son chevalet, inachevée, au moment de son décès, alors qu'en d'autres cas, pour d'autres tableaux, l'artiste avait apporté des modifications importantes au dessin<sup>63</sup>.

Par ailleurs, si Rembrandt a agi intentionnellement pour donner une signification particulière à l'œuvre, cette dernière nous échappe, puisqu'il n'existe aucun précédent du genre dans toute l'œuvre de l'artiste. D'autre part, nous ne pouvons affirmer que Rembrandt se soit trompé de manière aussi grossière, compte tenu de son exceptionnelle dextérité à illustrer le corps humain et de sa proverbiale minutie à rencontrer un haut niveau *d'iconicité* ou de réalisme dans ses œuvres<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Cf. BERL, *op. cit.*, p. 258.

<sup>63</sup> Les études aux rayons X de la Rembrandt Research Project, montrent en effet qu'un bon nombre de tableaux ont subi des retouches, en certains cas assez importantes, au niveau de la mise en scène ou au niveau de l'illustration des personnages.

Aussi, nous concluons que l'artiste avait vu cette incongruité et qu'il retenait cette toile sur son chevalet en vue d'apporter les corrections voulues. Une autre hypothèse serait à l'effet qu'il qu'il était en train de faire ces modifications en plus de terminer le troisième personnage. Mais il n'a pu le faire pour des raisons que l'histoire ne dit pas, si, bien entendu, nous convenons que *l'histoire* a remarqué les bras trop longs de Siméon; car dans toute la littérature consultée, il n'en est fait mention nulle part, même si, il faut bien le dire, la chose n'est pas évidente au premier coup d'œil.

### **Interprétation théologique**

Il serait logique de penser que cet élément d'expression corporelle est sans conséquence sur le *signifié* de l'œuvre, sauf peut-être, du point de vue de l'analyse du non verbal. Selon les données de la psychanalyse actuelle, ce serait l'expression du subconscient qui, à l'insu de l'artiste, met l'emphase sur le geste de *glorification*. Nous ne pouvons cependant endosser cette hypothèse, ni lui accorder crédit au plan spirituel ou théologique, parce que rien ne l'appuie au niveau de *l'analyse factuelle*, ou au niveau de la *symbolique gestuelle* utilisée à cette époque.

#### •LA ZONE E : CENTRE DU TABLEAU

Au centre du tableau et vers la droite, donc dans une zone *chaude* (zone C), se trouve l'enfant Jésus (Figure 11). En sémiologie de l'image, le centre du tableau n'est pas considéré comme un lieu important, ni, non plus, comme un lieu *froid*<sup>65</sup>, c'est-à-dire de moindre importance au plan visuel. Il serait alors l'un et l'autre, mais de façon moindre que les autres points *chauds* ou *froids*. En d'autres termes, le centre du tableau est considéré en sémiologie, comme un lieu qui serait vu par le spectateur dans un deuxième temps après les zones chaudes A et C.

Le fait de situer l'enfant vers la droite plutôt qu'au centre directement, a pour conséquence d'attirer le regard sur ce dernier sans toutefois que toute l'attention soit portée

---

<sup>64</sup> L'iconicité du dessin selon la critique artistique contemporaine, est un indice quantitatif de mesure de ressemblance avec le réel.

sur lui. En effet, le contre équilibre créé par la figure et les épaules de Siméon, atténue les excès possibles d'une trop grande *visibilité* de l'enfant et souligne discrètement la présence *signifiante* de Jésus. Les deux visages ainsi disposés en des *lieux* picturaux forts et atténués, ne sont pas perçus comme des éléments antagonistes mais, au contraire, comme des entités graphiques distinctes et complémentaires, en équilibre, par rapport à l'ensemble de l'espace de la toile.

La *répartition des masses* dans cette œuvre est ordonnée de manière à former un cercle autour du centre du tableau (Figure 28). Ce lieu étant occupé par la poitrine du vieillard, nous y trouvons de façon occultée, le cœur du saint homme. En sémiologie picturale cependant, ce lieu est moins perceptible dans un mouvement de lecture en balayage<sup>66</sup>. Le tableau de Rembrandt s'inscrit donc dans cette vision de la répartition des masses où le centre, c'est-à-dire, le cœur de Siméon, vient en seconde place au niveau des signifiants premiers de l'œuvre. Toutefois, ce dernier *lieu* n'est pas non plus dénué de tout sens au niveau sémiologique et théologique.

### Interprétation théologique

Le centre du tableau étant la poitrine et le cœur de Siméon, ce lieu symboliseraient les émotions éprouvées par le vieillard en pareille occasion. Joie ou peine, ou déception, ce n'est cependant qu'à travers le texte que nous pouvons avoir une idée plus complète des divers états affectifs de Siméon. Car le tableau ne montre que les émotions exprimées par le visage, en l'occurrence, la solennité et le calme.

En sémiologie par contre, les références symboliques sont plus nombreuses et implicitement associées à l'expression de *signifiants* du domaine physique, psychologique ou spirituel. Ainsi, le cœur symbolise le souffle de la vie<sup>67</sup>. Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, il ferait alors référence à ce qui garde Siméon *vivant* par opposition à la vieillesse

<sup>65</sup> Cf. ANNEXE 1, p. 164.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Art. «cœur», dans : *Nouveau Dictionnaire Biblique*, Vevey (Suisse), Éditions Emmaüs, 1975, p. 54-60.

qui conduit à la mort. Il comprendrait aussi deux autres significations : celui de *l'amour* et celui de *la vie spirituelle*. D'une part, il symboliserait l'amour du vieil homme pour *l'envoyé*; d'autre part, il serait le symbole de *la vie* dans le *salut* apporté par Jésus. Il serait aussi, par analogie, *l'appel du cœur* lancé par le prophète («Maintenant, tu peux laisser aller ton serviteur en paix») comme signal de *libération* de ce qui fait obstacle au salut et comme signe tangible de *libération* de cette longue *attente* de l'envoyé de Dieu.

Ainsi le *lieu pictural* du centre du tableau est en forte corrélation, au plan de l'interprétation, avec la gestuelle du personnage qui s'y trouve. Ce dernier lui donne sens mais à la condition expresse de connaître le référent scripturaire. En pareil cas, le tableau fait sens, autrement il n'en a aucun au niveau spirituel et au niveau d'une théologie biblique. Nous reviendrons sur ce point, lorsque nous étudierons l'œuvre en fonction du 3e niveau de signification panofskien.

## 2.2.3 GÉOMÉTRIE DE L'ESPACE PICTURAL ET INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE

### • DIAGONALE HARMONIQUE ASCENDANTE

Dans une lecture de tableau, le mouvement de l'œil, après avoir parcouru de haut en bas la surface du tableau<sup>68</sup>, suit une trajectoire en diagonale vers le haut à gauche, qu'on appelle *diagonale harmonique* en sémiologie de l'image(Figure 29)<sup>69</sup>. Dans l'œuvre de 1669, cette diagonale (A) origine du coude de Siméon, traverse le centre du tableau occupé par la poitrine du vieillard (à proximité de la tête de l'enfant Jésus), pour enfin arriver dans un espace vide à l'arrière des personnages et complètement dans la pénombre (B). Nous remarquons également, que Siméon (C), à demi tourné vers l'intérieur, se trouve dans un angle de positionnement qui le situe dans le même angle *harmonique* que celui de la diagonale harmonique (A).

---

<sup>68</sup> Cf. SCÉNARIO DEUX, p.44.

<sup>69</sup> Cf. SCÉNARIO DEUX, p. 44.

## Interprétation théologique

Un tel arrangement, comme ceux analysés précédemment, constitue un renforcement de la perception positive du personnage de Siméon, dans son rôle de prophète et dans son rôle de glorificateur de l'enfant. L'inverse, comme nous le verrons à la section suivante, est discordant et crée un malaise au plan perceptuel. Nous verrons également un peu plus loin d'autres incidences, au plan théologique, de ce positionnement de Siméon.

### • LA DIAGONALE DISCORDANTE

La diagonale D formée par les mains de Siméon, la tête de Jésus et de Siméon (Figure 30), est appelée *discordante* en sémiologie de l'image. Cette dernière est donc visuellement en opposition avec la *diagonale harmonique* qui, avons-nous vu, constitue la principale structure du dessin (A de la Figure 29).

Selon les données de la sémiologie, l'effet créé se produit à un niveau subliminal, c'est-à-dire de façon non perceptible au niveau du *conscient*, mais plutôt au niveau du *subconscient*. Ainsi, malgré le «positivisme» des éléments iconographiques impliqués, soient les mains de Siméon, la tête de Jésus et la figure de Siméon, il n'en demeure pas moins que l'arrangement de ces éléments est en déséquilibre du fait qu'ils soient illustrés à partir d'une disposition en oblique en direction de la partie supérieure gauche du tableau. Au contraire, si l'oblique apparaissait orientée vers la droite, comme dans le dessin de 1661 (Figure 14), l'effet subliminal serait positif et ne serait pas pour le spectateur une source de malaise. Nous présentons dans la section suivante un autre exemple de diagonale harmonique en inversant cette fois l'image du tableau de 1669.

Toutefois ce qui ajoute au malaise, demeure l'effet combiné des deux diagonales, l'une harmonique et l'autre discordante créant ainsi une configuration en X de la répartition des masses du dessin (Figure 31). Cette disposition scénique n'a en fait de portée significative, rappelons-le, qu'à un niveau *subliminal*.

## Interprétation théologique

Symboliquement, la diagonale non harmonique dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, garde une fonction associative. Elle réfère à un élément particulier du thème de l'œuvre, n'apparaissant pas explicitement dans la toile, mais que le spectateur, en principe, connaît déjà. C'est celui du *signe en butte à la contradiction* et celui de la grande douleur de Marie. Le *signe de contradiction* dont parle l'Évangéliste, est aussi associé à l'image de la *pierre d'achoppement* annoncée par le prophète Isaïe<sup>70</sup> et sur laquelle se buteront tous les opposants<sup>71</sup>. Ainsi malgré toute l'harmonie que le tableau dégage à première vue, il reste, que pour celui qui connaît le récit de Luc et le contexte judéen, le tableau de 1669 est porteur d'un élément dramatique de grande intensité. Ce dernier porte donc ombrage au caractère heureux de l'événement, parce qu'il fait allusion aux conséquences malheureuses et destructrices du refus d'Israël<sup>72</sup>.

En fait, il y a double contradiction dans le tableau : celle du discours thématique dans lequel on annonce que cet enfant apparemment inoffensif est *signe de contradiction* et, celle de l'arrangement spatial pictural apparemment *harmonieux*, mais porteur d'un élément structurel discordant.

En effet, le sujet n'est pas présenté dans un contexte négatif apparent comme une tempête ou un affrontement entre antagonistes, ou d'autres éléments narratifs exprimant la violence. Au contraire, il est présenté subtilement dans une atmosphère trouble non apparente, ce qui ajoute croyons-nous au malaise, parce qu'on n'arrive pas à savoir au premier coup d'œil, la cause précise de ce désagrément. Il y donc une contradiction exprimée implicitement dans la thématique avec la présence apaisante de l'enfant mais qui est mis en relation avec un discours où il est mentionné qu'il est un *signe de contradiction*. Il y a aussi une contradiction dans l'aménagement graphique du vieillard et de l'enfant, dépeints dans un moment de paix relative mais, positionnés l'un par rapport à l'autre dans un angle *discordant* du point de vue du spectateur regardant la toile.

<sup>70</sup> Luc 2, 34; Is 8, 14.

<sup>71</sup> Ps 118, 22-33; Mt 21, 42-44.

Le motif artistique de Rembrandt, dans cette exégèse, consisterait à imprimer l'œuvre d'une tension contenue. Pour y arriver, il utiliserait alors ce procédé, simple mais efficace, de la rupture de continuité dans la structure de composition picturale. Pour vérifier cette hypothèse, voyons, en raisonnant par l'absurde, si une modification de cet arrangement affecterait autrement la signification de l'œuvre.

#### • SIMULATION D'INVERSION DE DIAGONALES

À partir d'une inversion de l'image réalisée par procédé infographique (Figure 32), examinons brièvement ce que donne le nouvel arrangement au niveau de l'interprétation sémiologique. La diagonale A que forme la disposition des personnages de Siméon et de Jésus, est maintenant de type *harmonique*.

Or, dans un dessin de 1661 (Figure 14), disons-nous, nous trouvons un arrangement similaire. Il serait alors logique de croire que Rembrandt retint certains éléments du dessin de 1661, pour les transposer et les adapter à la mise en scène du tableau de 1669. La disposition des personnages de Siméon et de Jésus par exemple, est identique mais de manière inversée comme si on les regardait cette fois dans un miroir. Par ailleurs, le personnage à l'arrière (vraisemblablement celui de Joseph), est illustré de la même manière, mais cette fois en celui de Marie. Pourquoi cette substitution? Sans doute pour donner à l'ensemble de la thématique une portée plus grande, particulièrement à la mère, comme nous l'avons mentionné dans notre analyse de l'identité du troisième personnage<sup>73</sup>. Cependant, d'autres raisons expliqueraient cette substitution. Elles seraient d'ordre technique. En effet, l'objectif visé serait d'abord de limiter le nombre de personnages pour ne pas encombrer l'espace pictural; d'autre part, cette absence du père, par le vide créé par rapport à l'image traditionnelle de la Sainte Famille, serait source de *malaise* au niveau psychologique, pour le spectateur de l'époque<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Isaïe 8, 14; Rm 9, 31-33; I Co 1, 23; Jr 15, 10.

<sup>73</sup> Cf. SCÉNARIO DEUX, p. 49.

<sup>74</sup> Nous convenons cependant que, dans la société nord américaine actuelle, ce malaise n'est pas ressenti avec autant d'acuité, compte tenu de la perception positive du rôle de la femme.

Ainsi, le dessin de 1661 étant le dernier réalisé sur le thème de *La présentation au Temple*, du moins le dernier répertorié jusqu'à maintenant, nous supposons que Rembrandt retint de celui-ci les éléments de mise en scène qui illustreraient le mieux la tension dramatique inhérente au sujet tout en maintenant une harmonie relative au niveau de la composition d'ensemble. Or, si nous inversons cette fois le dessin de 1661, nous remarquons que la mise en scène accuse un profond déséquilibre à cause d'une concentration de personnages dans un espace confiné de la surface, à droite du dessin et vers le bas. Il en résulte au niveau de la diagonale B, malgré son caractère harmonique, une tension attribuable à des facteurs d'aménagement spatial. En sémiologie, la concentration de masse est trop importante, ce qui a pour effet d'entraîner le spectateur, à son insu, dans un état émotif *d'oppression* qui est contraire à celui de la *libération* que signifie aussi la thématique.

### Interprétation théologique

Au plan perceptuel, l'arrangement géométrique du dessin de 1661, ne rend donc pas la tension évoquée par le discours de Siméon. Le caractère *événémentiel* tragique du récit est dilué au point de laisser une impression contraire chez le spectateur<sup>75</sup>. Il résulte de cet aménagement, selon les principes sémiologiques de Kandinsky, que le spectateur est moins interpellé, donc moins concerné par la signification prophétique de la thématique du *Nunc dimittis*, et par conséquent, moins porté à méditer sur elle. Nous supposons alors que Rembrandt ne favorisait pas cette option à cause justement de ses effets à contresens et non apparents. Le dessin de 1661 (Figure 14), nous montre effectivement qu'il avait envisagé cette approche, et que, finalement il modifia l'œuvre de 1669 au profit d'un aménagement ayant un tout autre effet au niveau d'une signification théologique implicite<sup>76</sup>. Cette option, comme nous l'avons mentionné précédemment, tradui-

<sup>75</sup> Cf. BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 85.

<sup>76</sup> «Rembrandt avait déjà, plusieurs années auparavant, traité le même thème sur un même dessin qui, par rapport à la gravure B 50 (dessin no 1057), se concentre sur les personnages principaux». TÜMPEL, *op. cit.*, p. 358.

sait maintenant une tension contenue (le *signe de contradiction*) dans une scène apparemment calme et solennelle (la *glorification*).

#### • LE PARALLÉLISME EN DIAGONALE DES PERSONNAGES

La diagonale harmonique A, avons-nous vu, part du coude de Siméon, traverse le centre du tableau occupé par la poitrine de Siméon et arrive au dessous du visage du troisième personnage en arrière-plan (Figure 33). De chaque côté de cette diagonale se trouvent deux autres lignes parallèles. L'une (A) est formée par l'enfant Jésus devant Siméon et fait un angle de 90 degrés par rapport à la *diagonale non harmonique* D (tête de Jésus et tête de Siméon). La deuxième ligne en parallèle (C) est formée de l'épaule de Siméon et du dessus de la tête de Marie. L'organisation spatiale de ces lignes ainsi disposées en parallèles et de façon symétrique, donne une impression visuelle d'un mouvement d'ascension vers le haut créant ainsi un effet d'élévation pour le spectateur<sup>77</sup>. Par contre, elle est aussi l'expression d'une tension *dramatique* par son opposition à la diagonale D comme le souligne Kandinsky, et par l'asymétrie qui en résulte au niveau du *plan originel* selon Fernande Saint-Martin.

#### Interprétation théologique

La différence que nous introduisons ici, par rapport à la section précédente dans laquelle nous n'analysons que la diagonale, consiste à étudier la relation entre les deux diagonales. Visuellement, cela signifie que, indépendamment du point de vue d'observation, le spectateur se situe dans un double mouvement : l'un allant vers le haut et la droite, et l'autre vers le haut également et la gauche. L'opposition de ces mouvements linaires,

<sup>77</sup> «Au niveau de la syntaxe du langage visuel, il faut envisager les systèmes de perspectives élaborées par la pratique spontanée ou savante de ce langage, dans différentes sociétés humaines, comme des schémas essentiellement programmatiques d'organisation et d'association des éléments constitutifs du texte visuel (...). La perspective parallèle peut regrouper des éléments à la verticale, à l'horizontale ou à la diagonale. Elle sert de fondement au développement de symétries et des asymétries autour de l'axe central mené en parallèle à l'un des couples de lignes formatrices du Plan originel». Fernande SAINT-MARTIN, *op. cit.*, p. 164 et 169. Selon KANDINSKY, le plan originel est ce qui désigne une «surface matérielle appelée à porter le contenu de l'œuvre». KANDINSKY, *op. cit.*, p. 143.

permet de souligner par le *visuel*, c'est-à-dire par un artifice de technique iconographique, le caractère double du message thématique, à savoir l'ambivalence du geste (ou du discours) de Siméon dans la toile. Le spectateur est par conséquent interpellé dès le premier coup d'œil, de façon subtile sinon inconsciente, par l'incongruité de la disposition linéaire de la mise en scène en forme de X . Le mouvement ascendant de ces lignes vers le coin supérieur droit, l'emporte sur celles vers le coin supérieur gauche, parce qu'elles sont plus nombreuses (Figure 33). De cette manière, il se crée un malaise perceptuel parce qu'elles sont dans un angle *discordant*. Par effet d'entraînement, elles accentuent la tension dramatique inhérente au sujet peint, c'est-à-dire la joie de la *libération* qui se confronte au malheur de la *chute* qui pointe à l'horizon.

Cet *horizon* chez Rembrandt, est rendu par l'arrière fond du tableau, sombre et débouchant sur le noir d'un espace indéfini. Le mystère créé ne fait donc qu'ajouter à l'atmosphère d'incertitude ou de précarité des éléments heureux que pouvait comporter l'annonce prophétique du salut dans l'enfant. Il annonce aussi le combat entre la volonté de dépassement par une évolution spirituelle et la tendance des plus humaines de s'accrocher au passé, aux vieilles coutumes ou aux habitudes de croyance. Par analogie, c'est le *présent* qu'on tient dans ses mains, apparemment inoffensif et sans menace à l'image de Jésus qu'on tient dans ses bras. Or, l'engagement de suivre Jésus suppose dans un avenir plus ou moins rapproché, un renoncement au *vieil homme*, rapporte l'apôtre Paul, pour porter avec courage le *fardeau* du *nouvel homme* en lutte contre lui-même et faisant face à un entourage hostile<sup>78</sup>. Toutefois, ce qui reste de ces luttes et de ces attentes angoissantes, c'est le gage d'une paix et d'une joie intérieure que symbolise Jésus dans les bras de Siméon pour qui l'instant où il tient l'enfant demeure le plus grand moment de sa vie.

---

<sup>78</sup> Rm 6, 6; Ep 4, 22-24.

### • LE PARALLÉLISME VERTICAL

Les lignes verticales, en sémiologie de l'image, représentent le présent et, par extension, ce que sera le futur. En effet, dans l'image du présent réside le germe d'une évolution qui a pour point de départ la configuration de ce qu'elle est à cet instant. En d'autres termes, on trouve dans la résultante d'une évolution narrative en peinture, des éléments de ressemblance avec ce que l'objet, la personne ou l'événement, était au point de départ. La morphologie d'une personne adulte, par exemple, présente des éléments de ressemblance au point de vue physionomie avec ce qu'elle était dans son enfance. Ainsi, de ce point particulier dans le temps, nous pouvons, à l'inverse, anticiper sur ce dont elle pourrait avoir l'air à l'âge adulte au niveau d'une configuration générale.

Il en est de même d'une image qui, même si elle fixe dans le temps un moment précis d'un événement, révèle ce qu'elle sera au terme d'une évolution. En d'autres mots, elle présente dans cet instantané ce qui pourrait advenir dans le déroulement de cet événement ou de cette histoire. En iconographie, une des préoccupations fondamentales pour l'artiste, est d'intégrer dans un événement présent des éléments annonciateurs de ce qui suivra la scène qu'il a fixée dans un temps déterminé. Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* (Figure 34), les *lignes du présent* prennent la forme d'un regroupement de lignes parallèles formées par les mains de Siméon (A), le visage de Jésus (B), de Marie (C) et de Siméon (D). Les trois personnages et les lignes parallèles qu'ils dessinent au centre du dessin, constituent un élément structurel pictural en lui-même, avec une double signification : présente et future. Le présent est traduit par l'action des personnages dans cet instantané que Rembrandt a fixé sur la toile, tandis que le futur est pour sa part déterminé par des éléments anecdotiques dont le spectateur connaît le déroulement.

Au plan iconographique, les lignes parallèles sont donc des éléments symbolique qui traduisent ou évoquent ce futur, même si leur signification apparaît moins évidente et seraient ce qu'on appelle aujourd'hui du type *subliminal*. Néanmoins, elles constituent un signifiant langagier qui ajoute à la signification de l'œuvre une référence anecdotique (la Passion) et spirituelle (le *salut*).

## Interprétation théologique

Siméon annonce le *salut* et celui-ci prend forme, dans l'instant présent, en la personne de Jésus. Ainsi Jésus, par sa présence *ici et maintenant*, concrétise la promesse de Dieu et réalise au plan terrestre la première étape de ce *salut*: celle de son incarnation parmi les hommes. Marie, malgré sa position en retrait et à demi éclairée, est dans le même plan vertical. Sa proximité des personnages *saints* laisse entendre qu'elle est invité à la *fête* du salut. Le choix lui appartient, c'est aussi ce que suggère le tracé de la diagonale harmonique où elle se trouve, symbole des temps à venir et des choix à faire, librement. Le caractère de *liberté* est implicite à l'arrangement graphique des lignes qui montent (et de la diagonale ascendante) car elles symbolisent l'envol vers un ailleurs prochain ou une libération des contraintes matérielles; en effet, leur point de départ est Jésus, celui en qui réside le *salut* ou l'affranchissement de ce qui fait obstacle à la libération.

La symbolique des diagonales est ainsi associée aux trois temps de la vie : le passé, le présent et le futur. La diagonale discordante représente le passé et la diagonale harmonique symbolise le futur, alors que la ligne centrale verticale figure le présent. Dans le premier cas, Jésus et Siméon forment ce que l'on appelle un bloc positif, c'est-à-dire les éléments *heureux* de l'accomplissement de la promesse de Dieu dans l'incarnation du Sauveur dans le présent. Dans le second cas (la diagonale harmonique), nous trouvons, comme nous venons de le décrire, le caractère sombre ou incertain de ce qui suivra ce moment de *glorification* de l'enfant Jésus, dans l'image de la pénombre qui se dessine en arrière-plan des personnages.

Cette contradiction «graphique» des diagonales, crée une tension non seulement au niveau thématique (*glorification* et *signe de contradiction*), mais aussi dans la représentation des trois temps qui à leur tour, sont inversés par rapport à un ordre habituel de représentation. Il était en effet d'usage à l'époque rembranienne, comme dans celle de Siméon, d'induire un dénouement heureux dans l'histoire illustrée ou racontée. En d'autres termes, l'avenir était marqué par l'espérance du salut pour tous, alors que pour d'autres, il représente la *libération* de l'opresseur. Or, ce que fait Rembrandt, d'ailleurs en conformité avec le message du *Nunc dimittis*, c'est d'induire un élément troublant par

rapport à ce futur, celui de l'affrontement et celui de l'incertitude du refus qui génère une *chute*.

#### • L'EFFET DE PERSPECTIVE

Au niveau du langage visuel, l'effet de *perspective focale* constitue un important élément structurel. L'étude de Fernande Saint-Martin, qui cite Panofsky et Gombrich à ce sujet, définit la fonction de la perspective focale comme un *point de vue du perceleur qui organise objectivement des variables visuelles dans une représentation*. Parmi les différentes catégories de perspectives, celle qu'elle désigne sous le nom de *perspective focale* a pour fonction «d'instaurer dans la représentation un objet (ou une personne) occupant la totalité ou l'intégralité du Plan originel (l'ensemble du sujet perçu), sauf pour une mince bande enveloppante qui constitue une forme centrale et fermée»<sup>79</sup>. Par rapport à la question qui nous préoccupe, la distance qui sépare le spectateur de Siméon, Saint-Martin précise que ce procédé de cadrage se déploie selon un but d'illustration iconographique déterminé :

Un très grand nombre de portraits ont été ainsi structurés rapprochant le modèle du producteur/percepteur dans une distance personnelle et familière. La grande proximité des vêtements, dont les détails de matériau et de textures sont précisés, renvoient à des perceptions sensorielles tactiles, kinesthésiques, etc., dans un dualisme plus ou moins accusé avec le retrait de la tête et de la paroi arrière, sollicitant davantage le visuel<sup>80</sup>.

La familiarité de ce type d'arrangement spatial, donne une profondeur accrue au plan visuel et prédispose le spectateur à son intégration dans l'espace du tableau. Ce sont à la fois l'effet de dégagement spatial à l'arrière-plan, et celui de proximité de la distance entre lui et le sujet peint qui concourent à la création de cette atmosphère d'intégration<sup>81</sup>. Cette dernière se combine en outre, comme artifice visuel, à celui du point de vue du

<sup>79</sup> Cf. SAINT-MARTIN, *op. cit.*, p. 170.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>81</sup> «La distance prise par le producteur, par rapport au champ visuel qu'il élabore, détermine non seulement des variations dans la profondeur ou troisième dimension, mais aussi dans les deux autres dimensions de la hauteur et de la largeur.» *ibid.*, p. 160.

spectateur, qui voit Siméon à un angle approximatif de 50°, c'est-à-dire de biais, ce qui ne le confronte pas dans un face à face avec le sujet ou avec le personnage (Figure 35). L'effet créé, positionne alors le spectateur *dans une distance personnelle et familière* par rapport au tableau à la fois physiquement et psychologiquement<sup>82</sup>.

### **Interprétation théologique**

La signification sémiologique de ces arrangements *d'intégration* du spectateur invitent non seulement à une participation à la scène, mais aussi à une réflexion ou à une méditation sur le sens de l'œuvre dans sa dimension d'actualisation du salut et dans celle d'une perspective eschatologique. *L'ici et le maintenant* de Rembrandt, c'est-à-dire la joie du *juste* d'être en présence de Dieu, se double de la joie de l'*ailleurs prochain*, c'est-à-dire de l'espérance indéfectible du salut à la fin de la vie terrestre.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*

## 2.2.4 TABLEAU RÉSUMÉ DES ÉLÉMENTS SIGNIFICATIFS DE L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE : INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

ÉLÉMENTS ICONOGRAPHIQUES	INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE	INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE
SENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE	Le parcours met en évidence la présence de Jésus, qui réalise le plan de Dieu de sauver les hommes.	Le début du parcours souligne la présence de Siméon comme homme face à l'envoyé de Dieu, Jésus, le Verbe incarné, qui se situe à la fin de ce parcours. Rembrandt montre alors en Jésus la réalisation de l'offre d'alliance de Dieu avec l'être humain par sa médiation particulière comme fils de Marie et fils de Dieu <sup>83</sup> .
ZONES SIGNIFICATIVES : Zone A : Siméon  Zone B : Le troisième personnage	Souligne le <i>signifiant</i> de l'œuvre en tant que témoignage du «salut pour toutes les nations».	Siméon, voyant le Messie avant de mourir, se voit confirmé comme un homme <i>juste et racheté</i> (le salut) <sup>84</sup> . Il est dans l'histoire d'Israël la matérialisation de ce «déjà» du plan de Dieu et, du «pas encore» dans le quotidien de l'humanité en route vers son salut. <sup>85</sup>
	Marie, et sa participation à l'action comme «mère» et comme «gardienne» de la <i>lumière des nations</i> .	Son attitude amène le spectateur à se substituer à elle pour observer Jésus et pour écouter Siméon qui annonce l'avènement du Royaume de Dieu pour tous les hommes de <i>bonne volonté</i> (Lc 2, 14).

<sup>83</sup> «Elle montre en Jésus, fils de Marie et fils de Dieu, la rencontre de l'offre d'alliance de l'être humain à cette proposition, et donc considère Jésus comme médiateur à un titre tout à fait unique d'une alliance, nouvelle et éternelle.» Lorraine CAZA, «Anthropologie biblique», dans : Bernard LAURET et François REFOULÉ, (dir.), *Initiation à la pratique de la théologie. Tome III : Dogmatique 2*, Paris, Cerf, 1993, p. 539.

<sup>84</sup> Rembrandt est à l'image de Siméon. Ce serait donc une projection de lui-même en cet homme, d'abord comme expression d'un témoignage de reconnaissance du Messie en Jésus, et aussi comme manifestation visible d'accès au salut par l'action salvatrice de Jésus.

ÉLÉMENTS ICONOGRAPHIQUES	INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE	INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE
Zone C	<p>Manifestation de respect pour le Sauveur</p> <p>Allusion au geste de «consécration» du pain et du vin dans l'Eucharistie</p>	<p>Prolongement de la conception hébraïque de l'impureté de l'homme face à Dieu : les mains étant considérées comme l'une des principales sources d'impureté.</p> <p>Invitation adressée à tous les hommes qui accueillent Jésus et participe ainsi à sa mort-résurrection à l'image du mémorial de l'Eucharistie (1 Co 10, 16)<sup>86</sup> .»</p>
Zone E : La poitrine et le cœur de Siméon	<p>Dans l'AT, le cœur symbolise l'Alliance entre Dieu et son peuple</p> <p>Le cœur est le siège de l'amour de Dieu, et de ce fait, le lieu par excellence de la rencontre avec Dieu</p>	<p>Symbole du <i>souffle de la vie</i>, en opposition à la mort (fin de la vie). Pour Siméon, comme le lui signifie l'Esprit, cette mort est une renaissance en Jésus.</p> <p>Jésus se révèle donc pour l'homme, le début de la vie (vs la mort de l'âme) et aussi, d'une nouvelle vie dans un humanisme renouvelé sur terre.</p>
EFFET DE PERSPECTIVE Situé le spectateur à une distance familière physiquement et psychologiquement	<p>Invite le spectateur à une réflexion ou à une méditation sur le sens de l'œuvre dans sa dimension d'actualisation du salut et dans celle d'une perspective eschatologique. L'<i>ici et le maintenant</i> de Rembrandt, c'est-à-dire la joie du «juste» d'être en présence de Dieu, se juxtapose à la joie de l'<i>ailleurs prochain</i>, le salut</p>	<p>Le spectateur, étant ainsi intégré à la scène (aspect intimiste), est conforté dans sa propre finitude humaine et dans sa passivité d'observateur, pour ainsi devenir acteur ou membre du cercle des <i>sauvés</i> ou du moins, pour sentir (ou voir comme Siméon voit), cette pressante invitation de Dieu par la voix de Siméon.</p>

<sup>85</sup> Cf. Damazio MONGILLO, «Anthropologie dogmatique», dans : Bernard LAURET et François REFOULÉ, (dir.), *Initiation à la pratique de la théologie . Tome III : Dogmatique 2*, Paris, Cerf, 1993, p. 583.

<sup>86</sup> «La Bible contient aussi un "Faites ceci en mémoire de moi" (Lc 22, 19) qui est une invitation pour tout être humain qui accueille Jésus Christ à entrer dans l'événement sauveur de la mort-résurrection de Jésus en faisant mémorial sous les signes du pain et du vin (1 Co 10, 16). La participation à ce pain unique, poursuit Paul, exprime qu'à plusieurs, nous ne sommes qu'un corps.» Cf. CAZA, op. cit., p. 544.

ÉLÉMENTS ICONOGRAPHIQUES	INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE	INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE
EFFET DE PERSPECTIVE (suite)		
Siméon à un angle approximatif de 35 degrés	Familiarité qui personnalyse le contenu spirituel pour le spectateur	Même signification que pour l'EFFET DE PERSPECTIVE
La pénombre qui s'offre en perspective	<p>Dieu n'y est plus parce que les Juifs n'ont pas voulu de Lui dans la personne de son <i>envoyé</i>.</p> <p>L'absence de visibilité du décor anticipe la destruction prochaine du Temple, ainsi que le salut des <i>gentils</i> et moins celui des juifs, à cause de leur refus</p>	<p>L'accession à la <i>lumière</i>, par opposition à la chute dans les <i>ténèbres</i>, fait référence, entre autres, à la <i>pouissance obédiencelle</i><sup>87</sup>, c'est-à-dire à la faculté qu'a l'homme par sa volonté et par la grâce du Sauveur, de s'introduire dans le sein de Dieu et de participer, à son <i>Royaume, ici et maintenant</i> sur terre comme homme et comme personne <i>justifiée</i> ou sauvée.</p> <p>Dans la pensée paulinienne, «<i>le vieil homme est opposé à l'homme nouveau</i> (Rm 6,6; Col 3, 9-10), <i>l'homme psychique à l'homme spirituel</i> (1 Co 2,14; 15, 46), <i>le charnel au spirituel</i> (1 Co 3, 1- 4), <i>l'homme extérieur à l'homme intérieur</i> (2 Co 4, 16; Rm 7, 22)<sup>88</sup>,»</p>

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>88</sup> Nous analysons plus en détail ce concept anthropologique dans la section ANALYSE ICONOLOGIQUE, p. 113; Cf. CAZA, *op. cit.*, p. 524.

### **3. SCÉNARIO TROIS : HISTORIQUE DE L'ŒUVRE DE 1669**

Les œuvres de Rembrandt traitant de la thématique de *La présentation au Temple* s'étendent sur une période de plusieurs décennies. Or, pour évaluer leur impact sur le tableau de 1669, nous analyserons leur répartition dans le temps, le choix du point culminant, le type discours pictural (anecdotique ou spirituel) et les éléments descriptifs iconographiques apparaissant à la fois dans ces dessins et dans le tableau. À partir de ces analyses, nous dégagerons alors les premières hypothèses d'interprétation théologique.

#### **3.1 TITRAGE ET VARIATION SUR UN MÊME THÈME**

Il existe plusieurs œuvres portant le titre de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* ou le titre de *La Présentation au Temple*. Tous les tableaux à l'huile, par exemple, sont intitulés *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. Pour les distinguer au niveau du titrage, nous utilisons l'année de production comme élément d'identification. D'autre part, tous les dessins ou les gravures sur le sujet, portent également un titre identique : *La Présentation au Temple*. Toutefois, les titres des tableaux et des dessins ne sont pas de Rembrandt, mais seraient attribuables à des spécialistes de l'histoire de l'art en vue classer ces œuvres, particulièrement les dessins, selon un mode de recension scientifique de type alphabétique (une lettre alphabétique et un numéro, ou seulement un numéro) et selon l'année de production s'ajoutant au titre de l'œuvre<sup>89</sup>.

Bref, la question qui se pose maintenant est de savoir si l'ensemble de l'œuvre iconographique de *La Présentation au Temple* se présente comme une *variation* sur un même thème ou si elle comporte des différences importantes<sup>90</sup>. Pour répondre à cette

<sup>89</sup> Cf. Henri VAN de WAAL, *Iconoclass: an iconographic classification system/ H.van de Waal; completed and edited by L.D. COUPRIE with E. THOLE, G. VELLEKOOP*, Amsterdam, North Holland publishing Co., 1973-1985, 17 volumes. Cf. également VALENTINER, ROSENBERG, LIPPMANN et KLEINMAN dans: Otto BENESH (dir.), *Collected writings. Volume 1. Rembrandt*, New York, Phaidon Publisher, 1970, 456 p.

<sup>90</sup> «Composition formée d'un thème et de la suite de ses modifications». Paul ROBERT, Art.«Variation», dans : *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, A. REY et J. REY-DEBOVE (dir.), Paris, Littré, 1978, p. 2065.

question, examinons brièvement les œuvres qui ont pour sujet *La Présentation au Temple* et leurs rapports avec l'œuvre de 1669. Le modèle méthodologique, pour cette analyse, consiste à dresser une liste des œuvres portant sur le thème de *La Présentation au Temple* en spécifiant leur *nature*<sup>91</sup> et leur année de production. Nous ne pouvons en effet procéder selon le protocole habituel de recension d'œuvres, en histoire de l'art, avec une fiche technique pour chacune d'elle. Notre but est plutôt d'en faire un inventaire général afin d'établir les grandes lignes de l'évolution thématique notamment au point de vue des *changements*, ou de la *continuité et de la récurrence* d'éléments narratifs<sup>92</sup>.

Notre recension à partir des catalogues raisonnés de Beneshet de Bruyn, fait état de 17 œuvres, reconnues comme authentiques, illustrant l'épisode de *La Présentation au Temple* de Luc<sup>93</sup>. Elles se dénombrent en trois catégories selon le matériau utilisé:

- TROIS TABLEAUX À L'HUILE : portant le même titre *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* et réalisés respectivement en 1627, en 1631 et en 1669.
  - QUATRE EAUX-FORTES appelées «eaux-fortes» à cause de la technique utilisée : dont trois intitulées *LA PRÉSENTATION AU TEMPLE* de 1630, de 1631 (Figure 36) et de 1639 , et une intitulée *LA PRÉSENTATION AU TEMPLE À LA MANIÈRE NOIRE* de 1654.
  - DIX DESSINS : sur le thème de *La Présentation au Temple* tous intitulés *LA PRÉSENTATION AU TEMPLE* dans les catalogues raisonnés et échelonnés sur une période allant de 1640 à 1661.

<sup>91</sup> Selon Panofsky, le terme «nature» au sens artistique, désigne le matériel avec lequel l'œuvre a été produite». Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 31.

92 Ces trois éléments sont les paramètres d'analyse que nous retenons pour un examen global de l'évolution thématique.

<sup>93</sup> Cf. J. BRUYN, B. HAAK, S. H. LEVIE, P. J. VAN THIEL, E. VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. 1, 1625-1631*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, Martinus NIJHOFF Publishers, The Hague-Boston-London, 1982, 719 p. J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE, P.J. VAN THIEL, E.VAN DE WETERING, *A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol. 3, 1635-1642*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, Martinus NIJHOFF Publishers, The Hague-Boston-London, 1989, 803 p.

<sup>10</sup> BOCKEMÜHL évalue aussi ce nombre à dix-sept. Cf. BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 9.

### 3.2. LE CONCEPT DE LA PRÉSENTATION AU TEMPLE DE 1627 À 1669

#### 3.2.1 LES DEUX POINTS CULMINANTS DE L'ÉPISODE

Le récit de *La Présentation au Temple* comporte deux points culminants : celui du *Nunc dimittis* et celui de *l'adresse à Marie*. Le premier illustre cet instant précis où Siméon «bénit Dieu» sous la forme de louange ou d'une hymne au sujet de l'enfant Jésus, soient les versets 28 à 32<sup>94</sup>. Le second illustre le moment où Siméon s'adresse à Marie, pour lui annoncer que Jésus sera la «chute et le relèvement d'un grand nombre» et qu'elle-même aura à en souffrir grandement, soit les versets 33-35.

Le premier tableau de *La Présentation au Temple* de Rembrandt réalisé en 1627 (Figure 37), illustre ce deuxième moment culminant de l'épisode : *l'adresse à Marie*<sup>95</sup>. En effet, Marie et Joseph, agenouillés aux pieds de Siméon, sont représentés alors qu'ils écoutent Siméon leur tenant des propos qui les étonnent grandement (Luc 2, 33). Rembrandt organise en effet la mise en scène en illustrant le personnage de Siméon en train de parler. Dans le tableau de 1669, Siméon est décrit différemment : il a la bouche ouverte et les yeux à demi fermés, comme s'il chantait ou déclamait.

Dans le tableau de 1627, Rembrandt peint la prophétesse Anne derrière les personnages de Marie, de Joseph et de Siméon dans une attitude théâtrale. À première vue, elle serait dans une attitude de grand étonnement. Cet élément de mise en scène correspondrait aux

<sup>94</sup> «The scene depicted is a moment prior to the actual Presentation (The Purification of the Virgin), when the old man Simeon, after singing the praise of Christ, turned to Mary (Luke 2, 34-35) and when Anna gave thanks likewise unto Lord (Luke 2, 38)». J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE [...], *op. cit.*, p. 152.

<sup>95</sup> «The panel (1627) represent the moment at which Simeon, with the Infant Jesus in his arms, addressed himself to Mary.» A.B. DE VRIES, Magdi TOTH-UBBENS, W. FROENTJES, *Rembrandt in the Mauritshuis*, Alphen aan de Rijn, Sitjhoff & Noordhoff International Publishers, 1978, p. 79.

versets 36 à 38, quoique cette gestuelle de la prophétesse n'est pas décrite spécifiquement dans ces versets, ni ailleurs dans le texte<sup>96</sup>. En 1669, ce personnage n'apparaît plus dans le tableau.

Des examens aux rayons x de l'œuvre de 1627 (Figure 38), laissent voir que Rembrandt a modifié le tracé original de l'œuvre qui portait sur le premier moment culminant de l'épisode c'est-à-dire le *Nunc dimittis*<sup>97</sup>. La radiographie révèle en effet qu'il avait dessiné Siméon avec la tête regardant vers le haut<sup>98</sup>. C'est d'ailleurs ainsi, que quatre ans plus tard, il peignit le même épisode (Figure 16).

### Interprétation théologique

Comment expliquer ce choix, d'autant plus que le contexte protestant de l'époque ne priait pas qu'on accorde autant d'attention à Marie? Il serait bien difficile de répondre à cette question, faute de documents biographiques. Nous supposons toutefois que Rembrandt ne s'en formalisait pas, puisqu'il peignit la Vierge dans de nombreux tableaux à différentes époques de sa vie<sup>99</sup>. Toutefois, l'explication la plus plausible serait que, pour les besoins de *dramatisation* comme il le faisait dans nombre de toiles à cette époque, Rembrandt retint le moment de la scène le plus expressif au niveau anecdotique ou au

<sup>96</sup> «ANNE ET L'ENFANT JÉSUS

36 Il y avait aussi une prophétesse, Anne, fille de Phanouel de la tribu d'Aser. Elle était fort avancée en âge. Après avoir, depuis sa virginité vécu sept ans avec son mari, 37 elle était restée veuve; et avait atteint l'âge de quatre-vingt-quatre ans, elle ne quittait pas le Temple, servant Dieu nuit et jour dans le jeûne et la prière. 38 Survenant à cette heure même, elle louait Dieu et parlait de l'enfant à tous ceux qui attendaient la délivrance de Jérusalem».  
*La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1485.

<sup>97</sup> Cf. BRUYN, *op. cit.*, p. 152.

<sup>98</sup> Selon Bruyn, Haak, Levie [...] : «All can assume is that Simeon was probably originally portrayed with his head titled slightly back; this would be in line with an iconographic tradition to which the *Simeon in the Temple* of 1631 in the Haghe (no. A 34) also belongs, i.e. not addressing Mary (Luke 2, 34-35) but rather *prophesying and praising God* (Luke 2, 29-32)». J. BRUYN, B. HAAK, S.H. LEVIE [...], *op. cit.*, p. 155.

<sup>99</sup> *La fuite en Égypte* 1627, *La fuite en Égypte* 1634, *La Sainte Famille* 1635, *La mise au tombeau* 1636, *La rencontre de Marie et d'Élisabeth* 1640, *La Sainte Famille* 1640, *La Sainte Famille avec les anges* 1645, *La Sainte Famille* 1646, *L'adoration des bergers* 1646, *L'adoration des bergers* 1647, *Marie en Mater Dolorosa* 1661, *La Circoncision du Christ dans l'étable* 1661.

niveau du contenu spirituel soit la prière de Siméon et son discours prophétique sur le «salut» pour toutes les nations<sup>100</sup>. La thématique du «signe de contradiction» serait alors spécifiquement associée à *l'adresse à Marie* (version de 1627). La version de 1631 (Figure 16) reprend donc la même scène mais, cette fois, en centrant l'action sur le premier moment culminant du récit, soit le *Nunc dimittis* de Siméon.

Il est intéressant de noter, par ailleurs, qu'un peintre flamand contemporain de Rembrandt, Jan Lievens adoptait à la même époque, et plus précisément, la même année en 1631, le point de vue *anecdotique* dans un tableau de *La Présentation au Temple* (Figure 39). Il va sans dire que la mise en scène de Lievens déborde largement le texte évangélique et qu'elle relève plutôt de la fiction littéraire que d'une réalité scripturaire. Cela nous fait voir par contre à quel point un peintre comme Rembrandt s'investit totalement dans le texte biblique.

Le propos historique ou narratif diffère donc dans chaque tableau bien qu'on y dépeigne le même épisode évangélique. Cet aspect de la question étant insuffisant pour notre étude théologique, nous examinerons alors un deuxième élément d'évolution thématique, celui du *double discours* d'illustration pour compléter notre interprétation.

### 3.2.2 LE DISCOURS PICTURAL : ANECDOTIQUE ET/OU SPIRITUEL

L'œuvre de 1627 (Figure 37) montre Siméon qui s'adresse à Marie alors que Anne, selon le texte évangélique, enchaîne avec ses paroles prophétiques.

Afin de se soumettre à l'inévitable règle de l'unité d'action au plan narratif, Rembrandt condense donc, dans une même scène, deux événements qui en réalité ont lieu à des moments différents. Ce n'est pas une première dans la manière de faire de Rembrandt,

---

<sup>100</sup> «Nous savons seulement, par une lettre de 1639, qu'il se fixait pour but *le mouvement le plus naturel.*» Claude ROY, *op. cit.*, p. 146. «Au fil de ses créations, Rembrandt combina les gestes vifs de personnages au cœur de l'action, les mouvements paisibles qui s'étirent dans le temps et les gestes en suspens qui marquent le dialogue pour composer des scènes de plus en plus complexes.» Michael BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 31

puisque déjà, dans *Le Retour de l'enfant prodigue* (Figure 26), il avait situé les deux fils dans un même lieu de rencontre avec le père, alors que le texte mentionne explicitement que le fils ainé attendait à l'extérieur. Rembrandt prend donc certaines libertés dans cette œuvre de 1627, quarante avant *Le Retour de l'enfant prodigue*, parce que des impératifs *anecdotiques* le justifient et aussi, parce qu'on ne s'en formalise pas dans les milieux religieux ou culturels.

Le tableau de 1631 (Figure 16) tient pour sa part un double discours puisqu'il illustre à la fois le *Nunc dimittis* de Siméon (qui regarde vers le haut), et la réaction des parents ainsi que celle de l'entourage<sup>101</sup>. Le premier discours est, par son contenu, de nature *spirituelle*, parce qu'il décrit cette élévation de l'esprit dans une louange à Dieu. Le second discours, au contraire, est *anecdotique* parce qu'il s'intéresse aux aspects narratifs de l'épisode : Marie, Joseph, prêtre, assistance.

Dans la version de 1669, Rembrandt adopte le discours essentiellement *spirituel* en carrant l'action sur la *louange de Siméon*<sup>102</sup> par laquelle selon le texte évangélique, le vieil homme s'adresse à Dieu avec des *paroles* inspirées par «l'Esprit Saint<sup>103</sup>». Il y a peu de

<sup>101</sup> «In the painting in the Mauritshuis the emphasis has been slightly shifted. Here too, the words of the Gospel of St. Luke, Chapter 2, provides the theme, but this scene is based on verses 28-52, with its reference to the Song of Simeon, the *Nunc Dimittis*.» A.B. DE VRIES, Magdi TOTH-UBBENS, W. FROENTJES, *Op. Cít.*, p. 331.  
«The picture depicts a moment just before the actual Presentation (the purification of the Virgin Mary) when the old man Simeon and the prophetess Anna *are singing the praises of Christ* (Luke 2, 25-38).» *Ibid.*

<sup>102</sup> Dans les textes originaux, on utilise soit l'expression «laudauit», soit «benedixit»  
Ex. : «laudauit deu» dans Erasme ; «laudantium Deuum» dans Plantin ; «benedixit Deo» dans Bèze

Or l'expression «laudatio» désigne soit une «bénédiction», soit une «louange» :

1. «bénédiction» :

- « l'homme qui bénit Dieu reporte la bénédiction à sa source dans Luc 2, 28 ». Xavier-Léon DUFOUR, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, p. 142;
- «la bénédiction de Dieu, l'homme répond par l'action de grâces.» Ap 5, 12. *Ibid.*  
Remarque : selon ces définitions, *bénir* pour Siméon signifie *remercier Dieu* sous forme de «louanges» (*laudatio*).

2. «louange» en latin *laudatio* : «discours à la louange, éloge, panégyrique»

Cf. F. NOËL et E. PESSONNEAUX, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1877, p. 487.

<sup>103</sup> «L'Esprit Saint était sur lui» (Luc 2, 25); « Il vint au Temple poussé par L'Esprit» (Luc 2, 27).

personnages dans ce tableau et aucun détail descriptif du lieu de l'action.

### Interprétation théologique

C'est donc le caractère spirituel du geste qui retient l'attention, c'est-à-dire la symbolique qu'il évoque dans cette attitude solennelle de Siméon. Elle est celle d'un «serviteur»<sup>104</sup> fidèle qui, debout, tient l'enfant Jésus et commémore l'alliance de Yahvé avec son peuple et avec toutes les nations, par la réalisation de sa promesse de salut à travers *l'envoyé*, Jésus. Nous verrons à la section 3 et 4, en complément d'information, comment Rembrandt illustre cette dimension du texte<sup>105</sup>.

En 1627, l'artiste avait eu recours à une trame narrative exclusivement anecdotique : l'adresse de Siméon à Marie et la réaction d'Anne<sup>106</sup>. D'autres éléments aussi contribuaient au renforcement du style narratif de 1627 et ne se retrouvent pas dans le tableau de 1669 : l'expression corporelle, le positionnement des personnages ou encore la symbolique de l'aménagement géométrique de l'espace, etc. Par exemple, les mains jointes de Marie et de Joseph en langage non verbal, expriment le respect face au personnage Siméon ou face à la Parole prophétique. Le positionnement des personnages assis ou à genoux, et situés plutôt vers le bas du tableau, est une autre expression de la trame symbolique qui illustre, d'une part, l'obédience et l'hommage à Dieu et, d'autre part, le caractère intimiste de la rencontre<sup>107</sup>.

Au point de vue de l'aménagement spatial du tableau, rapporte Kandinsky, ce qui est en

<sup>104</sup> «Présentation de Jésus» (emploi intransitif): «se tenir devant , c'est pour un serviteur être à la disposition de son maître, tel un ange, ministre de Dieu, tel un prophète ou tel un prêtre qui se tient devant Dieu pour le servir (gr. *leitougeō*).» Xavier-Léon DUFOUR, *op. cit.*, p. 476.

<sup>105</sup> En plus d'une commémoration de la «promesse de Yahvé», nous avons vu précédemment, que ce geste est aussi une allusion à celui de l'élévation dans la célébration eucharistique.

<sup>106</sup> « Siméon les bénit et dit à Marie sa mère [...]. Luc 2, 34.

<sup>107</sup> Voir SCÉNARIO QUATRE, p. 94.

haut se rapporte aux *chooses du Ciel* et ce qui est en bas aux *chooses terrestres*<sup>108</sup>. Cette mise en scène met donc l'accent sur *l'incompréhension* de *ce qui est en haut*, c'est-à-dire les «paroles prophétiques» de Siméon ainsi que celles de l'Ancien Testament, qui annonçaient un tel Sauveur, mais dont le sens est caché à la condition humaine (*ce qui est en bas*). Pour Joseph et Marie, tout se déroule en catimini. Le geste d'Anne, au contraire, attire l'attention, elle qui est debout derrière eux. Le tableau de 1627 (Figure 37), vise aussi à donner une signification allégorique à *l'incompréhension* de *ce qui est en haut*. Le *haut* fait ici référence aux «paroles prophétiques» d'Anne qui surprennent l'entourage en prétendant que cet enfant délivrera Jérusalem. Cette incompréhension, en sémiologie picturale, correspond à ce qui est en bas, c'est-à-dire les limites inhérentes à la condition humaine. De plus, la gestuelle du personnage debout, fait éclater l'intimité du premier plan des trois personnages, et accentue l'expressivité de la tension entre *ce qui est en haut* (Anne et les paroles prophétiques) et *ce qui est en bas* (le signe de contradiction qu'est Jésus et l'étonnement ou la souffrance de Marie).

La manière particulière de raconter l'épisode par la mise en scène et par la symbolique gestuelle ou spatiale est donc, pour Rembrandt, un aspect technique de premier plan afin d'illustrer les émotions que véhicule le sujet.

Le processus de la narration prend tout son sens lorsque l'on met en lumière la différence résidant entre l'histoire, qui est le contenu de la narration (faits, états ou sentiments), le récit, qui est le produit de la narration et de l'histoire, et la narration elle-même, qui est la manière dont les faits sont racontés, ou plus précisément, qui constitue l'ensemble de procédés de la mise en récit<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> «Un grand Triangle divisée en parties inégales, la plus petite et la plus aiguë dirigée vers le haut - un assez bon schéma de la vie spirituelle. Plus on descend, plus les sections du Triangle sont grandes, larges, spacieuses et hautes. Ceci veut dire que ce qui n'est *aujourd'hui* intelligible que pour la pointe extrême, et n'est pour le reste du Triangle qu'élucubrations incompréhensibles, sera *demain*, pour la seconde section, le contenu *chargé d'émotion et de signification de vie spirituelle*. Il y a parfois à l'extrême pointe du Triangle qu'un homme seul. La joie qu'il ressent de sa vision est égale à son infinie tristesse intérieure. Et ceux qui sont les plus proches de lui, ne le comprennent pas. Dans leur désarroi, ils le traitent d'imposteur et de dément». Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, (Folio essais 72), Saint-Amand (Cher), Denoël, 1996, p. 61-62.

<sup>109</sup> Art.«Narration», dans : *Encyclopédie Microsoft Encarta 98*, Microsoft Corporation, 1998. (CD-ROM).

### 3.2.3 HISTORIQUE DE LA THÉMATIQUE AU PLAN THÉOLOGIQUE DANS LES TABLEAUX DE *LA PRÉSENTATION AU TEMPLE*

Le discours *anecdotique* en peinture est un atout pour un artiste comme Rembrandt lorsqu'il met en scène des épisodes d'histoire biblique. Cette technique nécessite cependant une grande maîtrise de la mise en scène, parce que les excès ou les lacunes interfèrent considérablement avec l'expression de l'élément central du récit.

Nous avons vu dans les pages précédentes que deux thèmes importants subdivisent le texte de Luc : la reconnaissance de Jésus comme Messie est aussi un signe de contradiction pour Israël<sup>110</sup>. Le lieu du *récit* est donc un élément de premier ordre au niveau anecdotique, de même que l'auditoire qui symboliquement représente tout le peuple d'Israël en ce *lieu* (le Temple)<sup>111</sup>. Il est donc difficile, au niveau de l'illustration, de situer tous les éléments du *récit* dans un même espace, sans risquer une surcharge qui alourdit l'œuvre au plan *narratif*, au détriment du message de dimension spirituelle. C'est donc dire qu'à travers trois tableaux concernant le même thème, Rembrandt se situe à trois niveaux différents de narration. En 1627, il est à celui du récit *anecdotique*; en 1631, il combine ceux de *l'anecdote* et du *spirituel*; en 1669, il se cantonne presque exclusivement au seul niveau du *spirituel* (Figure 40)<sup>112</sup>. Dans un cas, celui de 1627, nous nous situons dans la matérialité de l'événement de la présence de Jésus au Temple tandis que, dans l'autre cas, celui de 1669, nous sommes plus facilement situés dans sa portée sotériologique, signe d'une évolution religieuse de Rembrandt.

Le titre des dernières œuvres reste biblique, cependant les personnages ont dépouillé leurs défroques orientales, l'*anecdote* ne fournit plus qu'un prétexte. Le visage, celui de Pierre ou de Siméon, concentre toute l'attention par la puissance du contenu spirituel. La matière est habitée, l'esprit s'est fondu en elle dans une synthèse parfaite<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> Luc 2, 34 : «Il est là pour la chute et le relèvement de beaucoup en Israël et pour être un *signe* contesté». Selon X.-L. Dufour : le "signe" est une manifestation de "Dieu qui parle aux hommes".» Xavier-Léon DUFOUR, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, op. cit., p. 496.

<sup>111</sup> Cf. BOCKEMÜHL, op. cit., p. 30.

<sup>112</sup> Ibid., p. 32.

<sup>113</sup> La mention du nom de «Pierre», fait référence au tableau *Le reniement de Saint Pierre* réalisé en 1660. Cf. BERL, Op. Cit., p. 265.

### 3.3. L'EXPRESSION DE L'ÉVOLUTION THÉMATIQUE DANS LES DESSINS

#### 3.3.1 PLACE DES DESSINS DANS L'ŒUVRE REMBRANIENNE

L'importance des dessins, croyons-nous, est de voir les différences et les similitudes du concept de base dans une réflexion de l'artiste qui s'échelonne sur une vingtaine d'années. Pour situer ces œuvres dans l'ensemble de la production rembranienne évaluée à 1,400 dessins environ<sup>114</sup>, nous devons mentionner qu'ils font partie d'un groupe de 61 dessins eux-mêmes répartis en 11 thématiques générales selon la classification des *catalogues raisonnés* de Otto BENESH et d'autres experts tels W.R. VALENTINER, Horst GERSON, Bob HAAK, J. BRUYN, F. LANDSBURGER<sup>115</sup>. Ces dessins sont exclusivement consacrés à l'Évangile de Luc, et plus spécifiquement aux chapitres premier et deuxième, que l'on désigne habituellement sous le nom d'*évangile de l'enfance*.

Les 11 thématiques sont: *l'Annonciation* (4 dessins), la *Présentation de Marie* (1), *La Visitation* (1), *l'Annonce aux bergers*(4), *l'Adoration des bergers* (4), *L'Adoration des Mages* (7), *la Présentation de Jésus au Temple* (10 dessins ), *la Circoncision* (3), *l'Apparition de l'Ange à Saint Joseph* (2), thèmes sur *l'Égypte* (4), la *Sainte Famille* répartie en 7 sous-catégories: la Vierge et Enfant, l'Enfant, Joseph, l'atelier, etc. (total de 16 dessins), *Jésus parmi les docteurs de la Loi* (6)<sup>116</sup>. Un inventaire global de la production thématique de *La Présentation de Jésus au Temple* en dessins, esquisses ou études, fait donc état de dix œuvres authentiques se répartissant entre 1640 à 1661. Le thème de *La Présentation* est donc celui qui revient le plus souvent dans l'illustration par Rembrandt de l'Évangile de l'enfance.

<sup>114</sup> Cf. HAAK, *Rembrandt dessins*, Paris, Chêne, 1975, p. 13.

<sup>115</sup> Les ouvrages consultés de ces auteurs apparaissent en bibliographie à la fin de ce document. Dans celui de BENESH, il est fait référence à VALENTINER, ROSENBERG, LIPPMANN, KLEINMAN, etc. Otto, BENESH, *Collected writings. Volume 1. Rembrandt*, Londres, Phaidon Publisher, 1970, 456 p.

<sup>116</sup> D'après la recension de J. BRUYN, Bob HAAK, S.H. LEVIE [...], il faut ajouter à ces dessins, le tableau *La Visitation* (56,6 cm x 47,8 cm) daté de 1640, qui met en scène la famille de Jean le Baptiste: Zacharie, Élisabeth, ainsi que trois autres personnages (serviteurs). (Luc 1, 39-42)». J. BRUYN, Bob HAAK, S.H. LEVIE, P.J. VAN THIEL et E. VAN DE WETERING, *op.cit.*, p. 367.

### 3.3.2. LES VARIATIONS DE REPRÉSENTATION DU POINT CULMINANT DANS LES DESSINS

Les dessins se divisent en deux blocs. Un premier entre 1640 et 1647 composé de deux études, d'une pointe sèche et de deux dessins : 1640-41 no 486 (Figure 12); 1640-42 no 511 (Figure 41); 1646 no 575 (Figure 42); 1645-46 no. 588 (Figure 13); 1647 no 589 (Figure 43) et un second bloc de 1655 à 1661, composé également de deux études et de trois dessins : 1655 no 970 (Figure 44); 1655-56 no 986 (Figure 21); 1657-58 no 1032 (Figure 22) et no 1033 (Figure 23); 1661 no 1057 (Figure 14). Il y a donc un intervalle de huit ans entre les blocs de 1647 et 1655 au cours duquel Rembrandt ne produisit rien sur ce sujet. Aussi allons-nous examiner brièvement quelques éléments du cheminement artistique de Rembrandt à travers les dessins de *La Présentation au Temple* de ces deux périodes.

Selon la classification d'Otto Benesch, les dessins de 1640-42 et de 1658, au total quatre œuvres, sont des *études*, tandis que les sept autres sont désignés sous l'appellation *dessin*. En général, chacun d'eux exprime la même séquence traitant de *La Présentation de Jésus au Temple*, soit celle attribuée aux versets 33 à 38 du texte de Luc, et dans laquelle Siméon s'adresse à Marie. Les personnages varient cependant en nombre, en position dans l'espace, et en attitude ou en habillement. L'angle de vue (c'est-à-dire le point extérieur où se situe le spectateur qui regarde la toile) varie également, de même que les cadrages: *plan d'ensemble* pour la plupart (avec décor et accessoires); quelques-uns en *plan moyen* (quelques personnages de la tête au pied et sans décor d'ensemble) et un seul à partir de la taille, avec une partie de décor, celui de 1661.

Cette similitude dans les cadrages, à l'exception de celui 1661 (personnages à partir de la taille), n'a toutefois presque aucune incidence au niveau de l'interprétation théologique de cette séquence de *la Présentation au Temple*. En effet, la plupart des dessins représentent le même moment de la scène, dans un cadrage appelé *plan d'ensemble*, avec sensiblement les mêmes personnages et à peu près dans le même lieu, mis à part les dessins sans décor, c'est-à-dire avec un fond blanc, soit 486 (Figure 12), 511 (Figure 41), 986 (Figure 21) et 1033 (Figure 23).

### 3.4 UNE VERSION TARDIVE DIFFÉRENTE : LE DESSIN DE 1655-56 (No 986)

L'uniformité du graphisme est interrompue en 1655-56, au niveau de l'expression corporelle et à celui de la mise en scène. Ce sont entre autres le caractère intimiste de la scène et la gestuelle des mains qui diffèrent. Par ailleurs, ces modifications anticipent le modèle de 1669, notamment dans la gestuelle des mains de Siméon.

#### 3.4.1 SCÈNE INTIMISTE ET SCÈNE PUBLIQUE

Le dessin no 986 (Figure 21) fut exécuté entre 1655 et 1656, mais sa datation reste imprécise, rapporte Otto Benesh<sup>117</sup>. Il comprend trois personnages, sans compter celui de l'enfant Jésus, comme le dessin de 1661 (Figure 14), et le tableau de 1669 (enfant Jésus compris). Tous les autres dessins comptent un minimum de cinq personnages. Cet élément de mise en scène a une grande importance, parce que dans les scènes à trois personnages, avons-nous vu, c'est le caractère intimiste de l'épisode qui est mis en évidence, tandis que dans les scènes à plusieurs personnages, c'est le caractère public qui est souligné<sup>118</sup>. Les uns induisent alors, en termes de *signifiant*, une limitation du nombre de personnes à prendre connaissance de la grande nouvelle du salut dans l'avènement de Jésus, et à croire aux paroles prophétiques. Tandis que les seconds (soit les dessins à plusieurs personnages), du fait qu'ils illustrent un grand nombre de personnes plus ou moins participantes à la scène, induisent le contraire, soit un nombre plus élevé d'incrédules par rapport à celui des croyants. Par contre, le texte tend à privilégier le point de vue *public* induisant ainsi que, dès sa naissance, comme l'avait annoncé Isaïe, on ne reconnut pas Jésus<sup>119</sup>. Jean l'Évangéliste rapporte lui aussi que «les ténèbres» (*le monde*) n'a pas reçu la «lumière<sup>120</sup>».

---

<sup>117</sup> Cf. BENESCH, *op. cit.*, p. 271.

<sup>118</sup> Cf. BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 30.

<sup>119</sup> Isaïe 29, 9-14.

<sup>120</sup> Jean 1, 5.

### 3.4.2 LA SYMBOLIQUE DES MAINS

La représentation des mains est pour Rembrandt un *signifiant* de premier niveau pour exprimer les émotions et les sentiments des personnages et, conséquemment, pour définir le sens de la scène ou de l'histoire racontée au plan religieux ou théologique<sup>121</sup>.

Le dessin no 986 de 1655-56 (Figure 21) est selon ce point de vue d'analyse, assez particulier. En effet les mains de Siméon, sont en parallèles alors que les avant-bras soutiennent l'enfant. C'est la première fois (la seule d'ailleurs) où Rembrandt illustre ainsi le geste de Siméon. En effet, cette particularité de la mise en scène n'apparaît nulle part ailleurs dans les autres dessins et tableaux connus de cette scène, sauf dans le tableau de 1669, comme nous l'avons mentionné à la section 2.2.2 du Scénario 2.

### Interprétation théologique

Près de trente ans donc après le premier tableau sur le thème de *La Présentation*, Rembrandt modifie de façon importante la gestuelle de Siméon et, croyons-nous, ce n'est pas sans raison... Apparemment, le but poursuivi, comme nous l'avons fait remarquer pour le tableau de 1669<sup>122</sup>, est d'illustrer la très vieille conception hébraïque selon laquelle il faut adopter une attitude de grand respect face aux manifestations de Dieu. Ainsi Moïse se couvre le visage lorsque Dieu lui apparaît par crainte d'être foudroyé par la force divine<sup>123</sup>. Gédéon est pris de frayeur lorsqu'il réalise que l'Ange du Seigneur lui est apparu et qu'il le voit face-à-face<sup>124</sup>. Au niveau des rites sacrés quotidiens, on se purifie les mains et on purifie les plats qui contiendront les aliments, pour ne pas «pécher»<sup>125</sup>. C'est donc dire que le respect des lois mosaïques est omniprésent dans le vécu quotidien des Juifs, et l'idée qu'on se faisait des manifestations divines provoquaient de grandes craintes sinon de terribles frayeurs chez la plupart des Israélites. À un troisième niveau

<sup>121</sup> Cf. BOCKEMÜHL, p.30.

<sup>122</sup> Voir SCÉNARIO DEUX, p. 44.

<sup>123</sup> «Moïse se voila la face, car il craignait de regarder Dieu». Exode 3, 6.

<sup>124</sup> «Le Seigneur lui dit: [...]Ne crains rien, tu ne mourras pas». Juges 6, 22.

<sup>125</sup> Lévitique 11; Mc 7, 3-4; Lc 11, 38; Mt 15, 2; Ga 1, 14; Col 2, 8.

d'analyse, selon la grille de Panofsky, le sens historico-théologique du geste de Siméon traduit la mentalité hébraïque de l'époque. Or, Rembrandt qui fréquente les milieux juifs, emprunte à la tradition juive, cette expression du profond respect de Dieu qui consiste à ne pas toucher Dieu avec ses mains. Siméon tient donc l'enfant-Dieu en évitant de le prendre dans ses mains. Ce sont en l'occurrence les bras qui servent à retenir, parce qu'ils sont pour les Hébreux, moins entachés d'impureté que les mains<sup>126</sup>.

Ici-bas des lieux, des personnes, des objets, des temps sont consacrés à Yahvé. [...] la sainteté de ces objets et de ces personnes est d'une nature radicalement différente de la sainteté divine. Il n'est pas question, par leur intermédiaire, de mettre la main sur Dieu<sup>127</sup>.

### 3.5 UNE AVANT-PREMIÈRE DU TABLEAU DE 1669' LE DESSIN DE 1661 (no 1057)

Parmi les dessins les plus apparentés au style de composition des tableaux des vingt dernières années de Rembrandt, celui de 1661 (Figure 14), par sa mise en scène, se rapproche le plus du tableau de 1669 *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*<sup>128</sup>.

Techniquement, la structure de composition rend la scène plus immédiate et plus massive, ce qui accentue l'effet de grandeur du spirituel que l'artiste *transfigure*<sup>129</sup>. Toute l'attention est en effet investie sur un moment particulier de la scène, celui-là même qui sera représenté dans le tableau de 1669, le *Nunc dimittis*.

---

<sup>126</sup> Cf. LÉON-DUFOUR, p. 334.

<sup>127</sup> Cf. Thierry MAERTENS et Jean FRISQUE, *Guide de l'assemblée chrétienne, Tome IX*, Tournai, Casterman, 1969, p. 104.

<sup>128</sup> «Rembrandt dealt with the subject-matter repeatedly in his late years, and a painting (Bredius 600) which was found incomplete after Rembrandt's death in his studio, was also devoted to it.» Otto BENESCH, *Rembrandt as a draughtsman*, Phaidon Press, London, 1960, p. 163.

<sup>129</sup> «It is of his late drawings the one which approaches the technical structure of contemporary paintings most closely. Although it would be wrong to speak of a graphic system in the present drawing as it is still maintained in other contemporary drawings, the transformation of Rembrandt's handwriting into artistic form is so immediate and overwhelming that is difficult to mention a painting which would surpass the little drawing in transfigured spiritual grandeur.» Otto BENESCH, *Collected writings. Volume 1, Rembrandt*, New York, Phaidon Publisher, 1970, p. 285-286. En anglais: *transfigured*, *ibid.*

### 3.6 CONCLUSION CONCERNANT LES DESSINS: UNE ÉVOLUTION VERS UN CONTENU DE DISCOURS EXCLUSIVEMENT SPIRITUEL

L'examen des dessins révèle que l'artiste apporte au fil des ans d'importantes modifications au niveau de la mise en scène, mais garde toutefois, au niveau du dessin, un style homogène. Par contre, certaines de ces modifications diffèrent du texte et seraient à première vue des tentatives répétées pour résoudre l'épineux problème de l'unité d'action.

En effet, l'existence de deux points culminants dans le même récit, induit des attitudes différentes du personnage de Siméon. Ce dernier est alors représenté soit regardant vers le haut, soit vers Marie, à sa hauteur. Dans le premier cas, ce sont les paroles de «glorification» que prononce le vieillard, dans le second, ce sont des paroles prophétiques et «personnelles» pour Marie. Ainsi, le premier discours est d'ordre spirituel et donne au dessin un mouvement de transcendance, c'est-à-dire de dépassement du contexte anecdotique pour mettre en évidence la notion de théologie biblique de l'avènement du Royaume de Dieu (le salut). Le second discours est plutôt *anecdotique* et *spirituel*, parce qu'il est davantage axé sur ce qui surviendra suite au refus ou à l'accueil de la Parole (le Christ) «lumière des nations», autant à un plan physique (c'est-à-dire l'histoire d'Israël) qu'à un plan spirituel (chute ou relèvement).

Deux éléments apparaissent donc dans la conceptualisation thématique avant d'arriver au tableau de 1669. D'une part, certains dessins (et tableaux : 1627, 1631) se distinguent du texte de Luc ou de l'exégèse qui en est habituellement faite, quand ils représentent la cérémonie de la *présentation* par un prêtre du Temple ou par Siméon. D'autre part, certains dessins sont beaucoup plus proches de l'esprit et de la lettre du texte de Luc, lorsqu'ils représentent la *glorification* de Jésus par Siméon<sup>130</sup>. Enfin, les derniers dessins, particulièrement ceux de 1655 et de 1661, révèlent une nette progression de la réflexion de Rembrandt concernant le sens premier de l'épisode tel que présenté par l'auteur évangélique, celui de la *glorification*. De telles modifications influencent-elles l'exégèse que Rembrandt fait en 1669? La réponse est affirmative si nous considérons que ces dessins révèlent une évolution de la pensée de l'artiste au sujet des enjeux spirituels dans chacune

---

<sup>130</sup> Cf. Luc 2, 28-32.

des versions modifiées. Le tableau de 1669 est donc le résultat d'une longue réflexion, puisque les dessins sur le même thème s'échelonnent sur une période de plus de quarante ans et se concentrent, selon le cas, sur des aspects d'illustration anecdotique, ou spirituelle, ou les deux.

Par contre, certaines ambiguïtés demeurent dans la conceptualisation du personnage de Siméon notamment au sujet de son statut social. En effet, les dessins et le tableau de 1669 montrent Siméon portant des vêtements qui dénotent une certaine aisance matérielle. Dans le tableau de 1627, Siméon est habillé d'un manteau de fourrure. Or ce type de vêtement n'existe pas à l'époque de Jésus. Pour la société hollandaise, au contraire, il était de bon ton d'avoir sa pelisse et, encore aujourd'hui, cela demeure un signe de richesse<sup>131</sup>. Un peu plus tard en 1631, le tableau de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* campe Siméon au milieu de personnes qui sont apparemment des dignitaires du Temple. Ces derniers sont vêtus de riches manteaux et Siméon porte, lui-aussi, un épais manteau doublé de fourrure. Ce détail vestimentaire s'ajoutant au fait que Siméon est entouré des «dignitaires», qui l'écouterent attentivement, laissent entendre que Siméon est membre de ce groupe de hauts personnages ou, du moins, qu'il est quelqu'un d'influent auprès d'eux. Or, bien entendu, de tels éléments de mise en scène n'apparaissent pas dans le texte de Luc. Le style figuré de Luc, à la manière hébraïque, comme le feront remarquer certaines études exégétiques tendent à montrer l'inverse : « Anne et Siméon, par exemple, ne sont pas des personnages en vue dans leur milieu; ils sont d'humbles et pieux croyants qui attendent le salut de Dieu<sup>132</sup>». Il échappe donc à une lecture occidentale, de

<sup>131</sup> «Such as Simeon's heavily-draped garments; and to the resulting static character of this figure». J. BRUYN, *op. cit.*, p.154. Le manteau de fourrure était au Pays-Bas de cette époque le vêtement d'hiver des riches. Le monde biblique ne le connaît pas». TUMPEL, *op. cit.*, p. 50.

<sup>132</sup> RADERMAKERS, *La bonne nouvelle de Jésus selon saint Marc*, Bruxelles, I.E.T., 1974. P. BOSSUYT, *Jésus, parole de la grâce selon saint Luc*, Bruxelles, I.E.T., 1981. M. GIRARD, *Les psaumes, analyse structurelle et interprétation*, vol.1, Montréal/Bellarmin, Paris/Cerf, 1984; cité par Roland MEYNET, «L'analyse rhétorique. Une nouvelle méthode pour comprendre la Bible» dans Jésus de Namur (dir.), *Nouvelle Revue Théologique*, 116-5, Septembre-Octobre 1994, Casterman, Tournai, p. 641-657. Roland MEYNET, *L'évangile selon saint Luc, Analyse rhétorique, 1. planches*, Paris, Cerf, 1988, 258 p. Roland MEYNET, *L'évangile selon saint Luc, Analyse rhétorique, 2. Commentaire*, Paris, Cerf, 1988, 273 p. Roland MEYNET, *Avez-vous lu saint Luc? guide pour la rencontre*, (Lire la Bible 88), Paris, Cerf, 1990, 280 p. *Les Évangiles. Traduction et commentaires*, ACEBAC, SOCABI, Bibliothèques des facultés jésuites de Montréal, Montréal, Bellarmin, 1982, p. 360.

saisir ces nuances littéraires qui situent le propos de Luc dans un sens qui décrit Siméon comme un être simple, saint et se tenant à l'écart de la société bruyante et festive.

### INCIDENCES THÉOLOGIQUES

Cet aspect iconographique n'est pas uniquement relié à l'historicité du statut de Siméon rendu par Rembrandt. Il demeure aussi un élément descriptif qui traduit la pensée religieuse ou théologique du temps. De prime abord, ce trait descriptif laisse entendre que le personnage de Siméon serait quelqu'un d'important. Conséquemment, le tableau induirait que sa parole (discours ou louanges *chantées*) serait entendue avec respect par l'auditoire du Temple. Or, il est évident qu'une telle interprétation déborde le sens du texte de Luc. Les ouvrages exégétiques que nous avons consultés sont en effet unanimes à dire que la reconnaissance de Jésus comme Messie, fut le privilège d'un nombre très limité de personnes<sup>133</sup>. Les louanges de Siméon étaient pour l'entourage des sujets de moqueries ou d'indifférence.

Toutefois, le constat majeur que nous faisons dans cette brève études des dessins, est cette insistance de l'artiste à peindre ou à dessiner une thématique particulière. Selon Bonafoux et Bussierre, la préoccupation principale de Rembrandt est de traduire en image une relation avec Dieu dans sa dimension anthropologique marquée par l'espérance du salut.

Il a privilégié tout au long de sa carrière, un nombre restreint de sujets (l'expulsion d'Hagar, l'histoire de Tobie, de Joseph, de David, la Présentation du Christ au Temple, la Fuite en Égypte, les Pèlerins d'Emmaüs) dont il a cherché à exprimer toujours mieux le contenu spirituel : le mystère insoudable des desseins divins, la faillibilité de l'homme, son angoisse devant le Jugement ultime de Dieu, mais aussi la relation personnelle et salvatrice unissant l'homme à son Créateur<sup>134</sup>.

En fait, le trait essentiel de cette analyse de l'évolution d'une thématique, celle de *La Présentation au Temple*, est justement de constater l'ambivalence qui marque l'œuvre de Rembrandt. D'un côté, il y a l'incertitude sur ce qu'il faut faire pour répondre aux des-

---

<sup>133</sup> BENOIT, MAERTENS, FRISQUE, MEYNET, etc. Cf. BIBLIOGRAPHIE, p.172 .

seins de Dieu, auquel s'ajoute l'angoisse de son *jugement ultime*, donc d'une distance incommensurable entre Dieu et l'homme. De l'autre côté, il y a cette espérance d'une possibilité de relation personnelle, c'est-à-dire d'un rapprochement et d'un salut à travers le Messie, Jésus comme le montrera le tableau de 1669.

#### PREMIÈRE HYPOTHÈSE D'INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE : L'ESPÉRANCE DU SALUT

Dans ces dessins, apparaissent les éléments d'une première hypothèse d'interprétation pour le tableau de 1669. En effet, les dessins sont apparemment des études de la thématique de la *glorification*, alors qu'au plan symbolique, ils traduisent une constante préoccupation de Rembrandt d'exprimer l'espoir d'un salut pour ceux qui accueillent Jésus. Ils révèlent, en outre, l'aboutissement de la réflexion de Rembrandt à la fin de sa vie, sur cette même espérance que donne l'ouverture de Dieu à l'humanité. C'est celle d'un rachat, précise Rembrandt par la bouche de Siméon.

Toutefois, à ce point-ci de notre étude, les données d'analyse sont insuffisantes pour déterminer de façon exhaustive les principes théologiques à la base de ce premier élément d'hypothèse, ainsi que les autres constituantes de l'exégèse du tableau. Pour arriver à cela, il importe donc de garder le même cadre de procédure, c'est-à-dire le modèle panofskien préconisant un troisième niveau d'analyse pour compléter ce travail d'investigation. Mais avant de poursuivre dans cette direction, il nous reste un dernier point à analyser au deuxième niveau panofskien, celui de la symbolique des éléments narratifs picturaux de contenu théologique.

Pour nous situer dans ce parcours d'analyse iconographique, nous présentons à nouveau un bref résumé de la procédure d'analyse de Panofsky. La grille panofskienne, disons-nous, fait une distinction entre les référents factuels de 1<sup>e</sup> niveau (Section ANALYSE PRÉ-ICONOGRAPHIQUE); et ceux du 2<sup>e</sup> niveau (Section ANALYSE ICONOGRAPHIQUE). Le premier traite des éléments picturaux dans leur signification originale, c'est-à-dire sans référence à leur signification symbolique. Le second niveau, pour sa part, ne s'intéresse qu'au sens

<sup>134</sup> Cf. BONAFOUX, *op. cit.*, p. 159.

symbolique. Pour les besoins de notre étude, nous avons donc réparti et analysé précédemment les symboles iconographiques à partir de trois scénarios d'analyse :

- 1-LA SOURCE D'INSPIRATION (*le référent biblique*);
- 2-LES ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS PICTURAUX (*la symboliques de l'argumentation factuelle*) subdivisés en deux parties : les ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS FACTUELS (les personnages, le style de vêtement, les accessoires, l'ornementation, l'expression corporelle, la mise en scène et l'éclairage) et les ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS STRUCTURELS (sens de lecture, zones significatives, géométrie de l'espace pictural, effet de perspective, triangle de composition);
- 3- L'HISTORIQUE DE LA THÉMATIQUE DE *La Présentation*.

Il nous reste maintenant à procéder à l'étude d'un dernier scénario, celui de la symbolique anecdotique, portant spécifiquement sur l'analyse des ÉLÉMENTS NARRATIFS PICTURAUX de contenu théologique.

Ces nouvelles «significations» s'ajouteraient à celles déjà répertoriées, et occuperaient dans le cas présent tout le champ de la symbolique NARRATIVE, c'est-à-dire de «l'*histoire dans l'histoire*» telle qu'elle apparaît dans la mise en scène de l'oeuvre. D'autres éléments symboliques, à caractère plus analogique, sont par ailleurs complètement absents du tableau. Ce sont par exemple le halo de lumière autour de la tête, les objets symboliques (branche d'olivier, le feu ou colombe qui représenteraient l'Esprit, etc.), les animaux symboliques (aigle, lion...) etc. Voyons maintenant, ce que nous révèle sur ces sujets le quatrième scénario d'analyse.

#### **4. SCÉNARIO QUATRE : SIGNIFICATIONS SYMBOLIQUES DES ÉLÉMENTS NARRATIFS DE CONTENU THÉOLOGIQUE**

Nous terminons, dans cette section, l'étude du 2<sup>e</sup> niveau d'analyse iconographique selon le modèle d'analyse de Panofsky. L'objectif de ce scénario, disons-nous, est d'investiguer l'œuvre exclusivement à partir de la symbolique des éléments picturaux *narratifs* de contenu théologique. Ces éléments narratifs sont «l'enfant-lumière des na-

tions» (Jésus), «la rencontre» (rencontre du prophète Siméon avec les parents de Jésus), et l'«observateur observé» (Marie).

#### 4.1 L'ENFANT LUMIÈRE DES NATIONS

##### 4.1.1 EXPRESSION ICONOGRAPHIQUE

Dans le tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, l'émotion de Siméon est palpable. Ses yeux à demi ouverts, sa bouche entrouverte, la posture des bras en position d'offrande, les mains en parallèle, sont aussi bien des éléments anecdotiques que de *signes d'expression d'affects*. Cependant le ton n'est pas mélodramatique comme on le retrouve dans la gestuelle symbolique d'autres peintres de la même époque ou d'autres qui précèdent, les académiciens. En effet, Siméon garde une attitude solennelle par son port de tête et par sa posture. Debout, il est droit et il porte respectueusement un enfant rempli de lumière. Or, si nous examinons de plus près cette lumière au plan iconographique, nous réalisons qu'elle émane de tout le personnage de l'enfant, et qu'elle émane aussi de Siméon, «homme juste et pieux».

##### 4.1.2 INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE

Cette propriété que donne l'artiste à la lumière n'est pas sans rappeler, justement, qu'elle n'est pas seulement une auréole autour d'un visage, comme la tradition artistique le préconisait dans les représentations courantes de Jésus, des saints et de saintes. Elle dépasse cette imagerie picturale trop simple et peu naturelle pour Rembrandt. L'artiste se sert plutôt d'une forme subtile pour signifier que cette lumière est immanente et totale. Au plan iconographique, le but est d'intégrer à l'œuvre un élément pictural symbolisant le divin ou, du moins, de souligner visuellement la présence de Dieu, non de manière incongrue, comme le font les contemporains et les prédecesseurs de Rembrandt (Figure 45) mais de façon conforme à la réalité humaine et terrestre.

La lumière constitue donc un élément important de mise en scène au service de la thématique. C'est le propre de Rembrandt, en effet, d'exprimer un sentiment ou une idée par le jeu des ombres et des lumières. Dans le cas présent, l'une des interprétations symboliques de cet élément est de souligner ce qui est clair (au sens de lumière) par une opposi-

tion avec ce qui est sombre. L'identité des personnages importants est donc affirmée par la concentration de lumière, tandis que celle d'un personnage secondaire, Marie, est dépeinte avec une faible concentration de lumière. C'est d'ailleurs le même principe dont on se sert en éclairage de spectacle, pour attirer l'attention sur le personnage vedette. Rembrandt, s'il n'en est pas l'inventeur, au moins, en fait un usage savamment dosé, bien avant le 20<sup>e</sup> siècle.

Rembrandt se défait du rôle dramaturgique qui est celui du clair-obscur. Simultanément il se dispense d'indiquer encore l'un ou l'autre de ces accessoires qui permettent d'identifier tel ou tel épisode des textes sacrés. Il suffit que, arbitraire, la lumière du clair-obscur réponde aux seules exigences de la peinture<sup>135</sup>.

Toutefois, pour compléter cette étude, il nous faut faire appel au troisième niveau d'analyse de la grille de Panofsky. Ce troisième niveau, ou *l'analyse iconologique*, nous permet de définir les valeurs symboliques auxquelles Rembrandt fait référence dans la Bible pour illustrer le concept de la *lumière des nations*. Mais avant de faire cette analyse, examinons les deux autres éléments narratifs de contenu théologique.

#### 4.2 LA RENCONTRE

L'analyse des points culminants dans les œuvres de *La Présentation au Temple* par Rembrandt, montrent que dans le tableau de 1669, le thème de *la rencontre* est beaucoup moins exploité. En 1669 en effet, l'accent est mis sur la thématique de la *glorification*. Néanmoins, la présence d'un troisième personnage modifie la dynamique de la mise en scène et lui donne une dimension élargie au niveau de l'interprétation théologique.

##### 4.2.1 CARACTÉRISTIQUES NARRATIVES DE *LA RENCONTRE*

De la même manière que les dessins de 1640-41 – no 486 (Figure 12), de 1655-56 – no 986 (Figure 21) et de 1661 –no 1057 (Figure 14), le tableau de 1669, en limitant le nombre de personnages à trois, confère à l'œuvre un caractère intimiste. Or, les scènes à trois personnages ont pour avantage de centrer le jeu scénique sur un nombre restreint d'éléments porteurs de signifiants symboliques. C'est le cas notamment du tableau de

---

<sup>135</sup> *Ibid.* BONAFOUX, p. 72.

d'éléments porteurs de signifiants symboliques. C'est le cas notamment du tableau de 1669, dans lequel la mise en valeur des personnages de Siméon et de Jésus au plan pictural attire l'attention sur le *discours* de Siméon et sur la signification de la gestuelle exprimée par ce personnage, et non sur ce qui se passe autour.

La question qui se pose, par rapport à Siméon, est donc d'interpréter l'attitude qu'il adopte en pareilles circonstances. L'accent est placé dans ce tableau, avons-nous dit, sur l'expression de sa louange vis-à-vis de l'enfant Jésus (la glorification). Ainsi présenté en train de parler (ou de chanter), elle fait alors référence à ce moment précis où sont adressées à Jésus des paroles de *louanges*. Globalement, son attitude traduirait alors la solennité du moment et serait celle du cérémonial mosaïque en vigueur.

Selon l'illustration faite par Rembrandt, il ne s'agit pas seulement d'un discours *parlé*, il serait davantage chanté ou proclamé, puisque l'expression du visage dépeint le montre bouche ouverte et paupières à demi fermées. Ce trait pictural est singulier dans l'iconographie rembranienne, puisqu'elle n'apparaît qu'à certaines occasions et, chaque fois, pour mettre l'emphase sur l'aspect déclamatoire de l'attitude du personnage. C'est le cas notamment pour exprimer un élément verbal significatif par rapport au sujet ou par rapport à la thématique illustrée. C'est le cas notamment dans *La Résurrection de Lazare* de 1632 (Figure 46); *Samson aveuglé par les Philistins* de 1636 (Figure 47); *Le Prédicateur mennonite Cornelis Claesz* de 1641 (Figure 48); dans *Le Christ à Emmaüs* de 1648 (Figure 49); dans *Moïse brisant les tables de la Loi* de 1659 (Figure 50). Selon certains exégètes, notamment ceux de *L'École biblique de Jérusalem*, Siméon chante ou déclame à la manière des prières psalmodiées anciennes<sup>136</sup>.

#### 4.2.2 INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE :

– du discours :

Quelle que soit la forme du discours de Siméon, psalmodié, chanté ou déclamé, il est important de considérer ce *discours* comme un élément explicite du tableau. D'une part,

---

<sup>136</sup> D'après la Bible de Jérusalem : «À la différence du Magnificat et du Benedictus, ce *cantique* semble avoir été composé par Luc lui-même.» Note de bas de page *c*), *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1485.

parce qu'il constitue un élément iconographique observable (1<sup>e</sup> niveau ou *factuel*) D'autre part, parce qu'il réfère symboliquement à un ensemble de paroles ayant été dites à l'occasion de la *rencontre* du prophète et des parents de Jésus. Or, c'est le même discours qui proclame Jésus *lumière des nations* et Messie (2<sup>e</sup> niveau).

– du geste de glorification

La thématique de l'œuvre réfère donc à une action spécifique du personnage âgé, soit celle de *glorifier* un enfant. Or ce terme est peu fréquent dans le vocabulaire biblique, selon Xavier-Léon Dufour et Karl Rahner; il serait plutôt réservé à Dieu en tant que *manifestation extérieure de majesté*<sup>137</sup>. Rembrandt, pour sa part, illustre donc le thème de *la glorification* selon deux volets significatifs : l'un traduirait l'expression de la majesté de Jésus et le second exprimerait un remerciement à Dieu pour l'accomplissement de sa promesse dans la personne de Jésus. «C'est donc le Messie *attendu*, mais il sera "Seigneur" : titre que l'Ancien Testament réservait jalousement à Dieu. Une ère nouvelle va commencer<sup>138</sup>.»

– des regards des personnages

Les regards dans l'imagerie rembranienne sont l'expression d'une dynamique interactionnelle. Ainsi, le regard de Marie (A) (Figure 51) sur Jésus, par-dessus l'épaule de Siméon, fait aussi contrepoint à l'absence de regard de Siméon (B) et situe visuellement l'action *sur* le propos du vieillard que l'enfant écoute et *regarde* (C).

Ainsi, le troisième personnage serait celui qu'on appelle en langage théâtral, le *faire-valoir* du personnage principal. Sa présence au plan iconographique est nécessaire pour faire contrepoids à la forte densité de l'action centrale qui repose en avant-plan sur Siméon et sur Jésus. Sans ce personnage secondaire, l'enfant risquerait d'être occulté par le personnage de Siméon ou, à l'inverse, celui de l'enfant attirerait à tel point l'attention qu'on ne verrait plus celui de Siméon.

---

<sup>137</sup> Cf. RAHNER, Art. «gloire», *op. cit.*, p. 202-203; DUFOUR, Art.«gloire», *op. cit.*, p. 277.

<sup>138</sup> Cf. *Bible de Jérusalem*, note de bas de page h (Luc 2, 11), *op. cit.*, p. 1484.

À partir de Siméon, en suivant *le sens de la lecture* du tableau, il y a donc un déplacement de l'action du récit en étapes successives, comme si chacun d'eux, à tour de rôle, avait la parole pour dire (avec des mots ou par un silence) quelque chose à l'autre ou sur l'autre<sup>139</sup>! Un sommet dans l'art de la mise en scène pour l'époque, alors qu'aujourd'hui la photographie et le cinéma exploitent à profusion ce *langage du regard* et, souvent, sans que le spectateur ne le réalise, compte tenu de la banalité du procédé. Claudel dira de ces éléments de mise en scène chez Rembrandt, qu'ils sont les pièces maîtresses de la structure de composition développée par l'artiste pour «faire parler» les personnages<sup>140</sup>. Le silence d'une toile, pourrait-on dire alors, est envahi par la parole des *regards* qui *parlent* sans mot dire, parce que leur yeux et leur visage sont l'expression en soi des émotions.

Rembrandt est le maître du rayon (au sens de *lumière*), du regard et de tout ce qui se met à vivre et à parler haut et bas sous le regard, qui éclaire moins qu'il n'invite patiemment les figures et les objets à une activité correspondante<sup>141</sup>.

Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, les regards tels que Rembrandt les dépeint, sont en eux-mêmes des *signifiants langagiers* qui réfèrent à des éléments de spiritualité biblique. En effet, ce vieil homme tenant un enfant que sa mère regarde avec attention, fait contre-poids à toute une foule, rapporte l'Évangile, qui ne regarde pas ou qui ne *voit* pas. Leur capacité de *voir* est limitée parce qu'elle est marquée par une pratique religieuse dépourvue d'une authentique *spiritualité* qui rendrait capable d'avoir une claire vision de la présence du Messie en ces lieux.

Les regards, pour Rembrandt, sont aussi des éléments évocateurs de la *signature* de Dieu dans l'être humain et dans ses actes, même si ces regards sont dans un registre non liturgique ou sans rapport avec un cadre de cérémonie religieuse *officielle*.

Timbrée du sceau de la personnalité, ils (les personnages de Siméon et de Jésus) restituent en l'isolant cette effigie, cette image de Dieu,

<sup>139</sup> Cf. SCÉNARIO DEUX, p. 47.

<sup>140</sup> Paul CLAUDEL, *La peinture hollandaise*, Idées, Gallimard, cité par Pascal BONAFOUX, *op. cit.*, p. 152.

<sup>141</sup> *Ibid.*

travaillée par la circonstance et le rôle, qui reposait enfouie sous le quotidien<sup>142</sup>.

### 4.3 «L'OBSERVATEUR OBSERVÉ»

#### 4.3.1 EXPRESSION ICONOGRAPHIQUE

Nous reprenons ici cet élément de technique iconographique dans lequel se crée une *permutation* du troisième personnage avec le spectateur. Nous traitons de cet aspect en vue de le définir comme un élément langagier servant à traduire la *symbolique narrative de contenu théologique*.

Le procédé de mise en scène *observateur observé* a pour but, avons-nous dit, d'amener le spectateur à se positionner comme lui dans un espace *neutre* de la scène et, à son tour, de devenir observateur. Rembrandt se sert subtilement de ce procédé et à l'occasion rajoute un personnage, si besoin est, pour effectivement créer cette opportunité de substitution de rôle. En d'autres termes, celui qui, dans le tableau, exerce un rôle d'observateur est à son tour observé par le spectateur qui, psychologiquement, se substitue à lui (ou à elle). L'intention de Rembrandt, selon Bockemühl, est de créer un effet d'identification du spectateur à la scène dépeinte sans pour autant déroger à la fonction première du tableau, qui est celle de montrer ce que fait ce personnage<sup>143</sup>.

Rembrandt, par cet artifice iconographique, fait participer le spectateur à une expérience religieuse en créant les conditions visuelles d'une *expérience* personnelle affective, intellectuelle et spirituelle. L'application de ce principe de composition à *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* met en évidence le rôle du spectateur qui peut ainsi donner un sens à l'œuvre. Autrement dit, sans la participation du spectateur, ce tableau n'a pas de signification explicite au niveau et ses enjeux spirituels pourraient aisément passer inaperçus. Il

<sup>142</sup> Cf. BONAFOUX, *op. cit.*, p.151.

<sup>143</sup> «Un troisième leitmotiv se retrouve dans la mise en scène de Rembrandt: les scènes consacrées à un seul personnage ou marquées par un personnage dominant. ... Ces deux tableaux : *Saint Paul en prison* (Figure 52) et *Jérémie pleurant sur la ruine de Jérusalem* (Figure 53), ont en commun de ne pas simplement mettre le spectateur en présence d'un personnage, mais de le montrer occupé à une activité.» Pascal BONAFOUX, *op. cit.*, p. 151.

est donc essentiel que le spectateur s'intègre à la démarche intellectuelle et spirituelle de l'artiste, afin de saisir la portée théologique de la thématique exprimée.

#### 4.3.1 INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE

À ce point de vue, nous pouvons considérer cette technique d'intégration comme un procédé didactique de Rembrandt visant à amener le spectateur à considérer la scène sous un angle particulier d'interprétation. Selon toute apparence, ce dernier concerne la *glorification* puisqu'un ensemble d'éléments iconographiques convergent vers cette idée. Le second volet de ce procédé narratif consiste pour Rembrandt à amener le spectateur à poursuivre lui-même cette action de *glorification* amorcée par le prophète. Le sens que le spectateur donne alors à l'œuvre est tributaire du niveau *expérienciel* qu'il vit face à l'œuvre. C'est donc dire que le spectateur ne comprend l'œuvre que s'il s'y incorpore lui-même, que ce soit au niveau des *affects* ou au niveau de l'intellect pour découvrir d'autres significations que celles qui lui apparaîtraient à première vue. Les efforts qu'il déploie dans un tel processus d'intellectualisation sont proportionnels à l'intérêt qu'il porte à l'œuvre, non seulement parce qu'il admire le talent artistique du peintre, mais aussi et davantage parce qu'il est *accroché* par des éléments iconographiques factuels et symboliques qui l'incitent à une recherche de sens spirituel. Autrement dit, une telle recherche, génère à son tour une ambiance de spiritualité qui alimente l'expérimentation religieuse dans un mouvement de spirale ascensionnelle vers la découverte d'une vérité évangélique fondamentale, celle que propose Rembrandt : le salut en Jésus<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> «La mise en scène de Rembrandt réserve au spectateur un rôle particulier. À travers la composition d'une œuvre telle que *Les Syndics des drapiers*, le spectateur est obligé de se sentir impliqué dans le déroulement de la scène dès lors qu'il en comprend le contexte. Ceci ne s'applique pas seulement à ce que l'on peut comprendre en voyant l'œuvre, mais aussi à ce que l'on peut simplement y voir. Dans la façon de peindre de Rembrandt, un rôle essentiel est dévolu au spectateur. Cette peinture fait prendre conscience de l'*apparition* sans donner l'impression d'une apparence achevée, et ce qu'il y a à reconnaître dans le tableau dépend dans une très large part, du spectateur, car c'est à lui de révéler les phénomènes visuels que nous avons précédemment évoqués. Si le spectateur se dérobe, ils n'apparaissent pas. Ces tableaux laissent alors une impression d'inachevé. Cette impression est d'autant plus forte que les œuvres ont été exécutées tard dans la vie de l'artiste. La perfection de ces tableaux réside justement dans le fait qu'ils entraînent le spectateur dans un acte inépuisable de révélation.» Michael BOCKEMÜHL, *op. cit.*, p. 89-90.

Cela signifie, en bout de ligne, que plus on regarde Siméon, plus la technique combinée de l'iconographie *factuelle* et *symbolique* exerce une fascination, plus cette dernière est exacerbée, plus il se produit une sorte d'élévation *spirituelle*. Autrement dit, plus le spectateur médite sur la «lumière» et plus il s'approche en cœur et en esprit de la «lumière des nations». C'est alors, semble dire Rembrandt, que cette «lumière» de l'Enfant trouve la nuit de la solitude et de la désespérance et conduit à la luminescence du Père, dont la bonté et la mansuétude se réfléchissent dans le visage lumineux de Siméon, patriarche annonciateur de *la lumière* sur le monde. En conclusion, nous dirions alors que cet élément iconographique incite non seulement le spectateur à un accueil libre de la Bonne Nouvelle, mais également tout être humain à considérer cette Bonne Nouvelle comme étant associée à la *lumière divine* et, de ce fait, comme un signe manifeste de la présence de Dieu.

**V**

**ANALYSE ICONOLOGIQUE DU TABLEAU :  
LE TROISIÈME NIVEAU (La vision de l'artiste et  
l'environnement de réalisation)**

## L'analyse iconologique du tableau

Le 3<sup>e</sup> niveau d'analyse (L'ANALYSE ICONOLOGIQUE), rappelons-le, nous amène à faire une étude de ce qu'exprime l'artiste sur son art, de ce qu'il retient ou pense de son époque, et du motif artistique (le genre) sur lequel il réfléchit à travers un tableau comme celui de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*.

Dans le cas présent, notre premier postulat d'analyse, serait que l'œuvre peinte est une représentation «historique» d'un épisode du Nouveau Testament et s'inscrit ainsi de façon *synchronique* (par rapport à Rembrandt) dans une forme traditionnelle d'illustration biblique de l'époque de l'artiste. Elle est également exprimée de façon *diachronique* (par rapport à nous) et nous rejoint dans la mesure où elle atteint à *l'universel* du point de vue des signifiants spirituels. En d'autres termes, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, traduit la pensée de Rembrandt sur un sujet d'ordre biblique et spirituel, et exprime ainsi la perception de la société de son temps sur ce sujet. Mais elle ne fait pas que cela. Elle atteint aussi à l'universel dans la mesure où elle rejoint chaque individu par le caractère eschatologique de son propos religieux, ou en d'autres mots, elle donne une image de ce qui advient de l'homme, à la fin de sa vie, lorsqu'il met son espérance et sa foi dans la «lumière des nations».

Le troisième *niveau* s'intéresse donc aux motifs artistiques de l'artiste dans le contexte socioculturel dans lequel l'œuvre a été réalisée. La question posée à ce niveau, consiste alors à demander : qu'est-ce que Rembrandt pense du sujet qu'il peint? Dans le cas de Rembrandt, la recherche d'une réponse comme le suggère Panofsky, nous amènerait à nous interroger sur sa réflexion en tant que peintre religieux du 17<sup>e</sup> siècle, de même qu'à nous interroger aussi, sur ce qui le distingue de ses contemporains et sur ce qui nous rejoint *ici et maintenant..*

À partir de ce questionnement, nous entendons circonscrire et traduire sous la forme d'une analyse écrite, ce que Rembrandt propose au plan pictural comme réflexion sur un texte évangélique portant sur la *Présentation de Jésus au Temple*. Dans le cas

présent, le motif artistique étant l'illustration d'une scène religieuse, il revient donc à ce domaine des sciences humaines, de constituer l'essentiel de nos données de recherche. Il s'agit donc à ce niveau d'analyse, de répertorier les éléments pré-iconographiques et iconographiques (1<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> niveau de Panofsky) qui traduisent dans le cadre de notre étude, la théologie biblique qui sert de fondement de spiritualité à la pensée de Rembrandt.

Pratiquement, cela signifie que nous concentrons nos efforts de recherche sur les éléments exégétiques exprimés par Rembrandt concernant le texte de Luc dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. L'angle d'approche est alors celui de *la pensée théologique rembranienne* et celui de la pensée protestante et catholique qui lui sont contemporains, ainsi que leur mode respectif de sensibilité religieuse et artistique. L'œuvre d'art est perçue à ce niveau comme un symptôme de quelque chose d'autre (la pensée spirituelle et théologique de l'environnement spirituel et religieux de Rembrandt) s'exprimant en une diversité de symptômes (les thématiques religieuses sous-jacentes au sujet de la *glorification* de Jésus par Siméon, illustrées dans le tableau).

L'hypothèse qui nous guide dans cette étude, rappelons-le, est que *le dernier tableau de Rembrandt serait en apparence une représentation iconographique d'une cérémonie traditionnelle juive de consécration du premier-né, alors qu'au plan symbolique, il serait plutôt une illustration de la «glorification» de l'enfant Jésus comme Messie et, par conséquent, une représentation iconographique caractéristique – essentiellement anthropologique – d'un témoignage spirituel concernant l'inauguration officielle du Royaume de Dieu sur Terre, ou ce qu'on appelle aussi, «le salut».*

Pour vérifier cette hypothèse au 3<sup>e</sup> niveau d'analyse, le plan de travail suggéré se divise en deux volets, avec pour chacun d'eux, la même question: *qu'est-ce que Rembrandt propose comme réflexion ?*

– au niveau artistique et religieux par rapport au contexte de l'époque?

- au niveau d'une théologie biblique à partir des thématiques religieuses sous-jacentes au sujet et exprimées par des éléments descriptifs iconographiques dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple?*

## 1. VOLET UN : CE QUE REMBRANDT PROPOSE COMME RÉFLEXION AU NIVEAU ARTISTIQUE ET RELIGIEUX PAR RAPPORT AU CONTEXTE DE L'ÉPOQUE

Nous présentons ici un sommaire des informations concernant «l'environnement» artistique et religieux de Rembrandt. Notre but est de le situer de façon globale et non de faire un portrait exhaustif de la société du temps de Rembrandt puisque ce n'est pas le sujet de ce mémoire.

### 1.1 CONTEXTE ARTISTIQUE

Parmi les grands noms de l'époque, en peinture flamande, celui de Rubens domine<sup>1</sup>. Horst Gerson, dira de l'art de Rubens, qu'il «représentait l'idéal du grand tableau d'histoire<sup>2</sup>.» Cet artiste qui avait la faveur des grands de ce monde et du grand public, était celui qui servait de comparaison en matière d'art pictural à l'époque et, même au cours des siècles qui suivirent. Tous les peintres flamands vivaient dans l'ombre du grand maître Rubens; il était donc inévitable qu'on fasse des rapprochements entre Rembrandt, en qui, on reconnaissait certes le génie, mais non sans quelques réserves.

Toutefois Rembrandt se démarquait nettement de Rubens et des maniéristes qui le précédaient (les académiciens), par ses mises en scène moins théâtrales et par le naturel de ses personnages. «Le style narratif de Rembrandt s'oppose à la magnificence de Rubens», nous dit Gerson<sup>3</sup>. Cependant, Rembrandt n'est pas sans ignorer les grands maîtres du

<sup>1</sup> Peter Paul RUBENS, 1577-1640.

<sup>2</sup> Cf. GERSON, *op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibid.*

classicisme italien, ni ceux qui lui sont contemporains en Europe du Nord. Caravaggio (1573-1610), un catholique italien, est l'un de ceux à qui on le compare le plus souvent en termes d'affiliation : «Comme tant d'artistes de son époque, Rembrandt avait assimilé les nouveautés apportées par Caravage<sup>4</sup>.» «Comme Caravage, Rembrandt mettait la vérité et la sincérité au-dessus de l'harmonie et de la beauté<sup>5</sup>.» Par le réalisme de leur vision et par la puissance de leur style, les deux peintres s'opposaient donc au maniérisme ampoulé du 16<sup>e</sup> siècle, forme d'art très en vogue en Italie, entre l'époque de la Renaissance et celle du Baroque<sup>6</sup>.

Le Caravage avait conçu un réalisme qui, bien qu'échappant à l'idéalisation de chaque figure, demeurait soumis à la hiérarchie italienne; il en attendait la plus convaincante présence d'un monde idéal<sup>7</sup>.

Ainsi, Rembrandt se démarque des courants de l'heure par le réalisme avec lequel il peint les visages. Toutefois, avant lui, cette tendance se remarquait déjà chez les peintres du Nord, avec les Brueghel (père et fils), les Holbein, les Dürer etc., qui avaient exprimés, avec des accents de réalisme troublants, des situations de vie quotidienne. Dürer (1471-1528) le graveur, est ainsi l'une des sources d'inspiration que les spécialistes et les historiens considèrent comme certaine dans le style que développa Rembrandt; ce dernier possédait d'ailleurs des originaux du grand maître allemand.

Au niveau de la mise en scène, Rembrandt se distingue particulièrement de ses contemporains par la place qu'il accorde aux arrangements scéniques où la présence d'un personnage témoin occupe une place importante. En règle générale, ce personnage observe l'événement central illustré par le tableau d'un œil attentif, étonné, critique, ou approuveur, mais n'intervient pas dans le déroulement de l'action. Le motif de

<sup>4</sup> Michelangelo CARAVAGE AMERIGHI ou MERISI, dit le Caravage, né à Caravaggio en 1573, mort en 1610. Cf. André MALRAUX, *Les voix du silence* (La Galerie de la Pléiade), Paris, NRF, 1953, p. 468.

<sup>5</sup> Cf. Ernst GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1990, p. 335.

<sup>6</sup> Art. «Caravage», dans : *Nouveau Petit Larousse Illustré*, P. Augé (dir.), Paris, Librairie Larousse, 1959, p. 1245.

<sup>7</sup> Cf. MALRAUX, *op. cit.*

Rembrandt serait, avons-nous spécifié précédemment, d'associer le spectateur au personnage. Or ce procédé n'est pas une invention de Rembrandt. Les spécialistes affirment qu'il a pris de Lastman ce moyen traditionnel de composition picturale<sup>8</sup>. Cependant, il le développa et le perfectionna au point de devenir le maître dans l'art d'utiliser des personnages qui sont à la fois des «faire-valoir» et des personnages de premier plan.

Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, la représentation de Marie en arrière-plan, sous un éclairage partiel, est une innovation pour l'époque. L'effet par contre, est prodigieux et a des incidences théologiques. Du coup, la dimension du personnage dépasse celle de soutien et se voit intimement associée non seulement à l'action, mais aussi à la dimension spirituelle de l'œuvre. Rembrandt, innove donc sur cet aspect de la mise en scène et sur le rôle de l'éclairage ou des couleurs, tout en s'appuyant sur des éléments traditionnels dans l'art religieux du temps. Nous verrons un peu plus loin d'autres éléments de technique iconographique que Rembrandt utilise pour exprimer à sa manière une thématique religieuse qui était l'objet de préoccupation commune à son époque : *le salut*.

## 1.2 CONTEXTE RELIGIEUX ET THÉOLOGIQUE

Les contextes protestant et catholique sont des éléments déterminants pour le concept de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. Ils en déterminent les composantes religieuses et anecdotiques principalement au niveau des libertés que prend l'artiste pour situer la scène dans une perspective théologique. Rembrandt se dissocie donc de la tradition catholique romaine de l'époque entre autres en centrant le récit sur *la glorification* et non sur *la présentation* ou sur *l'adresse à Marie*. Manifestement, il se dissocie aussi de la mentalité luthérienne et calviniste en illustrant Jésus et Marie comme il l'a fait. De plus, il renouvelle le genre sacré en peinture (catholique et protestant) en s'attardant sur la dimension nettement anthropologique des aspects religieux, et sur l'aspect sémitique des personnages.

---

<sup>8</sup>

Cf. BOCKEMUHL, *op. cit.*, p. 94.

Rien ne le détourne non plus de sa vision humaniste et anthropologique des relations des êtres humains avec Dieu même si, pour cela, il est obligé par conscience professionnelle, dirions-nous, de situer le personnage principal, Siméon, dans un environnement historique juif ainsi que dans la vieillesse ou dans la misère. Or Siméon se complaît dans l'un et échappe à l'autre. Il est très vieux, mais apparemment dans un confort matériel. Rembrandt à ce niveau, avons-nous conclu, rejette toute prétention historique pour des raisons qui nous paraissent obscures. Est-ce intentionnel? Voulait-il magnifier l'action de *glorification* en dissimulant la pauvreté du personnage pour mieux rejoindre spectateur hollandais, ou tout autre spectateur, qui ne pouvait faire une lecture correcte de la symbolique de ce cérémonial? Rembrandt aurait-il prémedité un subterfuge subliminal qui dissimule une réalité *dans* une autre réalité? Si cela est exact, nous n'en serions pas étonné outre mesure, puisqu'il utilisait ce procédé artistique de façon constante. Mais nous ne pouvons que spéculer sur cet état de chose, parce que nous ne pouvons en faire la démonstration faute de documents biographiques et aussi, parce que cela nous entraîne au-delà de notre sujet de recherche principal.

L'idée directrice dans l'œuvre peinte demeure, avons-nous dit, *l'annonce de l'avènement du salut*. En effet, l'essentiel des préoccupations religieuses protestantes de l'époque portent principalement sur la notion de *sola fide* et de *sola gratia*: le salut n'est possible que par la grâce de Dieu. Toutefois, ce qui caractérise l'œuvre rembranienne, relève davantage d'une anthropologie religieuse que du mysticisme. Cela se vérifie dans cette conception qu'il se fait de l'homme en recherche d'une réalisation de lui-même à un plan spirituel, à travers sa spécificité humaine et non pas à travers celle d'une *mystique* qui, dès ici-bas, le transformerait en un être surnaturel.

Si le christianisme est d'abord l'histoire d'un dieu qui se fait homme, pour rassurer l'homme sur ce qui est en lui divin, et exalter dans le plus pauvres des délaissés la gloire d'être unique, alors Rembrandt est le plus grand peintre chrétien de l'histoire, non seulement quand il illustre la Bible et réincarne dans un village de campagne hollandaise Tobie, Jacob et Jésus, mais aussi quand il demande à un visage qui a essuyé toutes les défaites de l'être, et d'abord celle du temps, de répondre à la

question qui l'obsède, à cet étonnement sans fin d'exister, d'être parmi les êtres<sup>9</sup>.

Son œuvre diffère donc de la conception protestante lorsqu'il est question d'envisager les obstacles au salut. Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* et dans *Le Retour de l'enfant prodigue*, ce qui est en avant-plan, n'est pas l'impuissance ou «l'angoisse» de l'homme en situation de déréliction, mais plutôt sa confiance et son espérance en la miséricorde divine. Pour Rembrandt, le salut est universel, donc accessible à tous, mais, cependant, dans une expérience de vie spirituelle marquée par le *dénouement* et par la simplicité.

Rembrandt n'a pas pitié des pauvres hommes , si la pitié implique un mouvement du haut vers le bas , de celui qui a vers celui qui n'a rien, du juste vers la victime de l'injustice. Ce qui est la note fondamentale de l'attitude de Rembrandt [et c'est en ceci qu'il est le moins religieux et le plus chrétien des artistes], c'est l'évidence qu'a pour lui le prix de n'importe quel être; il n'y a pas pour lui de grands de la terre parmi les hommes, de "beautés" parmi les femmes. Le seul privilège qu'il reconnaîtrait peut-être, c'est celui de cet extrême dénuement auquel conduit la richesse du temps – le temps qu'on a eu, traversé, usé, et qu'on n'a plus<sup>10</sup>.

Le personnage de Siméon est justement de ceux que Rembrandt privilégie, au plan de l'illustration parce qu'il porte en lui l'expérience d'une vie marquée par le temps et par le souci d'une constante relation avec Dieu. Nous retenons donc de la citation de Claude Roy, trois notions fondamentales sur la psychologie et sur l'anthropologie religieuse de Rembrandt, et par extension, applicables à la psychologie et à l'anthropologie de l'œuvre *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* :

- PREMIÈREMENT, Rembrandt s'intéresse particulièrement aux démunis parmi les hommes, non par *pitié*, mais pour ce qu'il sont, c'est-à-dire des êtres limités mais qui ont aussi l'incroyable privilège des êtres aimés par un Dieu de miséricorde ;

<sup>9</sup> Cf. ROY, *op. cit.*, p. 153-154.

<sup>10</sup> *Ibid.*

- DEUXIÈMEMENT, et en corollaire à la première remarque, Rembrandt n'est pas *religieux*, puisqu'il s'est affranchi des préceptes et des rituels pour se concentrer sur l'être humain comme «médiateur» premier de sa relation avec Dieu, à travers la foi en sa miséricorde. C'est, en ce sens, une application tout à fait chrétienne de l'enseignement évangélique, qui préconise, comme *condition* de salut, non seulement la parole; mais l'action, et non seulement l'action, nous dit Saint Paul, mais aussi «la foi source de justification et de salut»<sup>11</sup>.
- TROISIÈMEMENT, Rembrandt ne reconnaît comme *richesse* que *le dénuement de ceux qui n'ont rien*, mais qui, en dernier essor, ont tout parce qu'ils possèdent Dieu et qu'ils lui ont consacré leur vie, sans une parcelle de temps aux affaires matérielles et sans regret aucun pour le temps ainsi dédié (Siméon et Anne ont consacré une longue vie à Dieu). L'éternité, nous dit l'artiste dans la pérennité de ces personnages simples du début du christianisme et qui, des siècles plus tard, alimentent encore notre spiritualité, ne se nourrit pas de matière éphémère et vaine mais de sentiments religieux qui embellissent l'âme d'une beauté divine. Ils font alors surgir d'elle une *lumière* vivifiante comme en font foi, dans cette œuvre, l'inexprimable beauté de Siméon et de l'enfant Jésus, sans oublier celle de Marie, qui, quoiqu' effacée, attire le regard par le raffinement des traits et par la paix qui s'en dégage.

### 1.3 CONTEXTE SOCIORELIGIEUX

Au niveau du contexte socioreligieux, Rembrandt se distingue des artistes catholiques de son temps, en s'affranchissant de certaines normes culturelles relatives à l'art sacré. À l'encontre de ces dernières, il se complaît par exemple à représenter des personnages âgés et des visages aux traits sémitiques. *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* se situe dans cette ligne de pensée tout en traduisant sa propre interprétation de l'événement, notamment en situant l'action autour de la *glorification* de Jésus. Van Gelder et Gerson cautionnent cet aspect de l'art rembranien lorsqu'ils affirment :

Il (Rembrandt) se libéra des traditions catholiques : le fait de s'adresser à un public qui connaissait les Écritures Saintes pour les avoir lues, lui

---

<sup>11</sup> Rm 3, 27; 4, 2-6; Ga 2, 16; 3, 2-10.

permettait d'exprimer sa propre interprétation. Si la Bible reste la base de l'œuvre de Rembrandt, il en a une conception personnelle, très différente de celle des artistes flamands et italiens, et, en ce sens, ses tableaux sont essentiellement l'œuvre d'un protestant<sup>12</sup>.

D'autre part, il s'est également affranchi de certains paramètres iconographiques culturels protestants ou calvinistes, qui se refusaient à toute représentation de Dieu dans la personne de Jésus avec tout ce que cela comprend d'humain et de divin inextricablement liés à l'image du Fils de l'Homme et de Fils de Dieu. René Huyghe affirme ainsi que Rembrandt prend ses distances non seulement par rapport aux critères de l'art sacré catholique, mais aussi par rapport à ceux du protestantisme :

L'artiste protestant, de même, vit dans le tête-à-tête de la Bible, et c'est de sa seule imagination qu'il fait sortir la vision que lui suggère sa lecture : aussi, s'écartant de toute iconographie traditionnelle, s'abandonne-t-il à ses intuitions. Les versions sans cesse renouvelées des épisodes sacrés foisonnent depuis les peintres allemands du 16<sup>e</sup>s., comme Altdorfert, aux puissantes initiatives, jusqu'au jaillissement bouleversant de Rembrandt<sup>13</sup>.

Cependant, Rembrandt ne fait pas unanimité chez ses contemporains. Un critique de l'époque, A. Houbraken, tout en louangeant l'originalité du maître, vilipendait avec sévérité sa technique quelque peu *relâchée*<sup>14</sup>. Mais heureusement, tous ne sont pas de son avis. Déjà Rembrandt suscitait en son temps, louanges et témoignages au point de provoquer d'importantes controverses entre les tenants du réalisme et les défenseurs de la beauté dans l'art.

<sup>12</sup> H.E. VAN GELDER, *Rembrandts financiële moeilijkheden*. De groene Amsterdammer, 25-8-1956, p.10, cité par Horst GERSON dans : *Rembrandt et son œuvre*, Paris, Hachette, 1986, p. 464.

<sup>13</sup> Cf. HUYGHE, *op. cit.*, p. 278.

<sup>14</sup> «Rembrandt refusait de se conformer aux règles des autres artistes et encore moins de suivre l'exemple de ceux qui s'étaient couverts de gloire en prenant la beauté pour modèle; lui se contentait de représenter la vie telle qu'elle s'offrait à lui, sans faire de choix. [...]Mais, ajoute Houbraken, en citant un poète de l'époque : "Quelle perte pour l'art qu'une main aussi habile n'ait pas mieux utilisé ses dons ! Qui l'eût alors surpassé ? Mais plus un génie est grand, plus il peut s'égarer quand il n'admet aucun principe ni aucune règle traditionnelle, et qu'il pense pouvoir tout trouver en lui-même". A. HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der nedrelantschilders en schilderessen*, Amsterdam, 1718-1721. À compléter par C. HOFSTEDE DE GROOT, *Arnold Houbraken und seine "groote schouburgh"*, La Haye, 1893», cité par Horst GERSON dans : *Rembrandt et son œuvre*, Paris, Hachette, 1986, p. 466.

Les commentaires de Malraux ou de René Huyghe, laissent entendre toutefois que Rembrandt prend une attitude distante face au public et face aux instances religieuses. Or, nous constatons, dans nos recherches biographiques, que cette indépendance n'est pas fortuite; elle est aussi à l'image de la personnalité de Siméon, l'un des derniers personnages qu'il a peint, c'est-à-dire : directe, simple et distant à l'égard des flatteries ou des approbations du monde. L'attitude de l'un devant Dieu et les hommes est à l'image de l'autre devant les gens du Temple. Pour Rembrandt, à la fin de sa vie, Siméon est la personnification d'une légitime «prétention» à se tenir droit, et à exprimer la *solemnité* d'une louange à Dieu, sans égard à ce que pourrait dire l'entourage.

Sa tremblante louange de Dieu ne s'épand pas en une louange du monde, moins encore des puissants. Ses figures bibliques n'avaient plus place au temple, qui rejetait les images : les temps héroïques du protestantisme s'achevaient dans un pays où l'on était protestant par droit de naissance, non plus parce qu'on l'avait résolu devant Dieu; et ses tableaux, isolés, pesaient moins impérieusement sur ses contemporains que ne pèse sur nous la masse de son œuvre<sup>15</sup>.

Élie Faure émettait un commentaire similaire en faisant allusion à la puissance évocatrice de la lumière dans les œuvres thématiques ou anecdotiques, comme cela se rencontre dans Siméon : «Il ne pleure pas sur nous , il ne nous réconforte pas , puisqu'il est avec nous, puisqu'il est en nous-mêmes. Il est là quand le berceau s'éclaire»<sup>16</sup> .

Par ailleurs, le tableau de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, tel que conçu par Rembrandt, avec un niveau élevé d'iconicité par rapport à la réalité sémitique, et par rapport au contenu historique (coutumes juives, expression corporelle de Siméon, éclairage etc.), a pour effet de banaliser les différences socioreligieuses de l'époque.

<sup>15</sup> André MALRAUX, *Les voix du silence*, cité par Horst GERSON dans *Rembrandt et son œuvre*, Paris, Hachette, 1986, p. 464

<sup>16</sup> Élie FAURE, *Histoire de l'Art*, 1909, cité par Horst GERSON dans : *Rembrandt et son œuvre*, Paris, Hachette, 1986, p. 466.

## 2. VOLET DEUX : CE QUE REMBRANDT PROPOSE COMME RÉFLEXION AU NIVEAU D'UNE THÉOLOGIE BIBLIQUE À PARTIR D'ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS ICONOGRAPHIQUES OPPOSITIONNELS

Jusqu'à maintenant nous avons présenté le contenu théologique des éléments de 1<sup>e</sup> et de 2<sup>e</sup> NIVEAU D'ANALYSE et, plus particulièrement, les ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS FACTUELS (les personnages, le style de vêtement, les accessoires, l'ornementation, l'expression corporelle, la mise en scène et l'éclairage), ainsi que les ÉLÉMENTS DESCRIPTIFS STRUCTURELS (sens de lecture, zones significatives, géométrie de l'espace pictural, effet de perspective, triangle de composition). Le 3<sup>e</sup> NIVEAU, dans ce deuxième volet d'analyse, vise à poursuivre l'interprétation du tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* en étudiant les thématiques religieuses sous-jacentes au thème principal de *la glorification de l'enfant Jésus* par Siméon. Or, à ce niveau, certaines thématiques sont clairement exprimées, tandis que d'autres le sont de façon allusive à partir d'oppositions d'éléments descriptifs iconographiques. L'opposition, au niveau du langage iconographique, est une manière typique pour Rembrandt d'illustrer un concept pictural déterminé. L'artiste exprime alors une idée ou un sentiment de façon à ce que le spectateur la saisisse à partir d'une réflexion qu'il fait lui-même sur le sujet.

Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, selon un relevé préliminaire, ces oppositions sont au nombre de six, dont trois sont exprimées de façon explicite, c'est-à-dire directement dans l'œuvre peinte, et trois de façon implicite, c'est-à-dire indirectement dans l'œuvre et sous la forme de référence ou d'allusion à d'autres éléments bibliques, théologiques ou spirituels. Les premiers sont l'opposition entre la lumière et l'ombre, entre la parole et le silence, entre la vie et la mort. Les trois autres, sont l'opposition entre le corps et l'esprit, entre l'ordinaire et le surnaturel, et finalement entre le salut et la chute.

### 2.1 LA LUMIÈRE ET L'OMBRE

De toutes les oppositions que Rembrandt met en exergue, c'est celle de la lumière et des ténèbres qu'il exploitera le plus, lui, le maître des *ombres et lumières*. Selon ce principe,

la question que nous posons serait : *quelle réflexion religieuse ou spirituelle Rembrandt fait-il à propos du texte de Luc à travers l'opposition de la lumière et de l'ombre?*

Pour Rembrandt, la *bonne nouvelle* de la promesse messianique est celle de la «lumière», lorsqu'il peint les personnages de Jésus et de Siméon avec une lumière immanente qui accentue non seulement leur beauté extérieure, mais traduit aussi leur «beauté intérieure»; car, par leur qualité de «justes», ils sont dans la lumière de Dieu. Cette lumière fait ainsi référence à la croyance populaire qu'il émane d'une personne *juste* une aura de sainteté. Même si, pour la plupart des gens, cette dernière est tout à fait imperceptible, l'élément descriptif iconographique utilisé par Rembrandt ne détonne pas, parce qu'il est d'usage dans la société chrétienne de l'époque de se représenter ainsi la sainteté.

Rembrandt, dans sa dernière œuvre, avec une économie de moyens, transpose donc ce message de *lumière* dans un art iconographique qui, pour certains spécialistes de l'histoire de l'art, constitue un sommet inégalé : «C'est avec la nuit qu'il a fait du jour» affirme Eugène Fromentin<sup>17</sup>. Le clair-obscur donne alors à la lumière, un rôle de signifiant théologique. Dans *Siméon*, la thématique de *l'enfant lumière des nations* domine toute l'œuvre parce qu'elle est supportée, au niveau de la mise en scène, par un éclairage mettant en évidence les oppositions des ombres et des lumières.

Toute la carrière de Rembrandt tourne autour de cet objectif obsédant : ne peindre qu'avec la lumière, ne dessiner que par la lumière. Et tous les jugements si divers qu'on a portés sur ses œuvres, belles ou défectueuses, douteuses ou incontestables, peuvent être ramenés à cette simple question : était-ce ou non le cas de faire si exclusivement état de la lumière? Le sujet l'exigeait-il, le composait-il, ou l'excluait-il? Dans le premier cas, l'œuvre est conséquente à l'esprit de l'œuvre : infailliblement elle doit être admirable. Dans le second cas, la conséquence est incertaine, et presque infailliblement l'œuvre est discutable ou mal venue<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Eugène FROMENTIN, *Les maîtres d'autrefois*, cité par BONAFOUX, *op. cit.*, p. 142.

## Interprétation théologique

Traditionnellement interprétée par l'opposition entre le Bien et le Mal, l'image de la lumière s'opposant aux ténèbres, est une figure métaphorique courante dans le christianisme naissant, de l'époque de Luc (Rm 1, 12; 2 Co 6, 14; 1 Th 5, 5; Jn 12, 35; Jn 1, 5). En effet, pour l'évangéliste, la «lumière des nations» représente la délivrance de Jérusalem» (38), le «relèvement de beaucoup» (34), âmes éclairées (32) à qui la *lumière* (entre autres le «salut») sera donnée (30). En d'autres termes, c'est une *paix intérieure*(29), vivifiante, et la *lumière* que signifie le *salut*, alors que, par opposition, ce sont des *troubles intérieurs* et la *mort* (de l'âme et du corps dans la pensée juive) que suggère le contraire, les ténèbres de la mort<sup>19</sup>. Ce sont des troubles profonds de l'esprit que génèrent la «chute» (34) et le rejet du Christ (*le signe de contradiction*)<sup>20</sup>.

L'image de la lumière illustre donc, par le jeux des oppositions, les différences d'attitudes entre celui qui reçoit la lumière (c'est-à-dire le salut) et celui qui la refuse. Cette image appartient d'ailleurs, depuis des temps immémoriaux, au *patrimoine biblique* et sert à illustrer la lutte pour le salut, ainsi que sa dimension intrinsèquement eschatologique :

Cette image provient du patrimoine biblique, où les ténèbres désignent le malheur tandis que la lumière représente le bonheur. Mais Paul porte cette opposition au plan moral : les chrétiens sont sortis de la nuit et vivent dans la lumière des derniers temps (Rm 13, 12), pour y accomplir les «œuvres» de la lumière<sup>21</sup>.

Ainsi, pour approfondir aux plans moral, spirituel et sotériologique la pensée de Luc concernant le symbole biblique de la lumière et, par extension, l'interprétation qu'en fait Rembrandt, il faut nous référer à Saint Paul. Conformément à la tradition littéraire, Paul développe en effet tout un vocabulaire sur le thème de la lumière pour illustrer la dimension *éthique* du salut. Par exemple, l'emploi qu'il fait des expressions «fruits de la lumière» (Eph 5, 9); «fils de la lumière» (Eph 5, 8) pour caractériser les actes et la

<sup>19</sup> Rm 2, 9-12.

<sup>20</sup> Rm 29, 10; Dt 10, 17; Ac 10, 34

<sup>21</sup> Thierry MAERTENS et Jean FRISQUE, *Guide de l'assemblée chrétienne, Tome III*, Tournai, Casterman, 1969, p. 196-197.

qualité de l'être qui agit *dans la lumière*. Ce qu'il désigne comme *fruits de la lumière*, nous disent les exégètes et les textes<sup>22</sup>, sont la bonté morale, la justice (c'est-à-dire les rapports harmonieux avec Dieu et avec autrui) et la vérité (c'est-à-dire la fidélité à la volonté de Dieu tel que proposée dans le Décalogue). Or ces trois éléments, affirment les exégètes, ne «désignent pas des vertus particulières, mais la totalité de l'attitude morale dans ses rapports avec les autres (la bonté), avec Dieu (la justice) et avec soi-même (la vérité)<sup>23</sup>.»

### ASPECTS DE THÉOLOGIE BIBLIQUE DE LA LUMIÈRE

Le thème de la lumière dans le Nouveau Testament n'est pas seulement une métaphore poétique pour agapes littéraires. Il demeure en effet l'expression d'un des axes principaux de la doctrine chrétienne en matière de salut. Elle comprend trois volets<sup>24</sup> :

- premièrement, celui de principe-guide dans un cheminement spirituel : la «lumière» éclaire le chemin de celui qui se place dans le sillage de Jésus. Elle était dans l'Ancien Testament, la Loi (le *Décalogue*) c'est-à-dire la *sagesse* qui guide le peuple d'Israël (Baruch 3, 37); la *Parole de Dieu* à travers les prophètes (Qo 2, 13; Pr 4, 18-19; 6, 23; Ps 119, 105). Dans le NT, elle est le Christ lui-même (Jn 1, 9; 9, 1-39; 12, 35; 1 Jn 2, 8-11; Mt 17, 2; 2 Co 4, 6) annoncé par les prophètes (Ba 4, 38; Is 52, 15) et elle exerce une action réunificatrice et salvatrice.

Dieu est lumière, et de ténèbres, il n'y a pas trace en lui. [...] Si nous marchons dans la lumière comme lui-même est dans la lumière, nous sommes en communion les uns avec les autres, et le sang de Jésus, son Fils, nous purifie de tout péché<sup>25</sup>.

- deuxièmement, la lumière fait référence à la *vie*, elle est symbole de vitalité et *de joie* par opposition aux *ténèbres*, symbole de la mort et du désespoir (Jb 30, 26; Is 45,7)<sup>26</sup>. Elle est aussi symbole de liberté et de salut messianique par opposition à la captivité (Is 8, 22 à 9, 1; Mt 4, 16; Lc 1, 79; Rm 13, 11-12) engendrée par le ténèbres. Elle est

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Cf. Note de bas de page g) (Jean 8, 12), *Bible de Jérusalem*, op. cit., p. 1542.

<sup>25</sup> 1 Jean 1, v.5 et v.7.

<sup>26</sup> Cf. Note de bas de page g), op. cit.

destinée à tous les peuples sans distinction de races ou de statut (Lc 2, 32; Ac 13, 47; Jn 1, 9; Ép 5, 14); elle se «consommera dans le Royaume des Cieux», le but ultime du pèlerinage terrestre (Mt 8, 12; 22, 13; 25, 30; Ap 22, 5)<sup>27</sup>. Pour le disciple, cette *lumière* le fait «lumière du monde» (Jn 8, 12; Mt 5, 14) à son tour avec, pour mission d'éclairer le monde (Jn 3, 21; 15, 8; 1 Co 10, 31) : «Ainsi votre lumière doit-elle briller devant les hommes afin qu'ils voient vos bonnes œuvres et glorifient votre père qui est dans les Cieux»<sup>28</sup>.

Cette référence à la *lumière* chez Mathieu, est associée à la *glorification* de Dieu. Jésus qui disait «Père glorifie ton Fils pour que le Fils glorifie le Père à son tour» au moment de la Passion, témoigne de la grandeur et de la mansuétude de Dieu. Siméon, pour Luc, s'inscrit dans cette tradition lorsqu'il *glorifie* l'enfant Jésus comme «lumière des Nations», car *glorification* et *lumière* de Dieu ou de Jésus sont indissociables en spiritualité chrétienne. Rembrandt, dans son exégèse du texte de Luc, donne à la lumière la même symbolique de *signe de glorification*:

– troisièmement, l'expression *lumière* est théologiquement associée à l'éthique du salut dans ce qui, traditionnellement, fait référence aux notions du Bien et du Mal, et à l'antagonisme de la Lumière et des Ténèbres. Elle personnifie le Christ («lumière des nations») en lutte contre le Prince des Ténèbres (2 Co 6, 14-15; Col 1, 12-13; Ac 26, 18; 1 P 2, 9; Lc 22, 53; Jn 13, 27-30). Dans ce combat du Bien contre le Mal, les uns sont désignés comme les «fils de lumière» et les autres, comme les «fils des ténèbres» ((Lc 16, 8; 1 Th 5, 4-5; Ep 5, 7-8; Jn 12, 36) «selon qu'ils vivent sous l'influence de la lumière (le Christ) ou de celle des ténèbres (Satan) (Mt 6, 23; 1 Th 5, 4s; 1 Jn 1, 6-7; 2, 9-10)<sup>29</sup>».

«Chacun doit se prononcer», dit le texte biblique, être pour la «lumière» ou pour les «ténèbres» (Jn 7, 7; 9, 39; 12, 46; Ep 5, 12-13). Siméon affirme et proclame que la

<sup>27</sup> Cf. Note de bas de page g), *op. cit.*

<sup>28</sup> Mt 5, 16.

<sup>29</sup> Cf. Note de bas de page g), *op. cit.*, p. 1542.

venue du Christ oblige à prendre parti : «Vois! cet enfant doit amener la chute et le relèvement de beaucoup en Israël; il doit être un signe en butte à la contradiction.» (Luc 2, 34)<sup>30</sup>. Chacun est concerné, selon Luc, car le salut est «préparé à la face de tous les peuples» (Luc 2, 31).

Quiconque commet le mal hait la lumière et ne vient pas à la lumière, de peur que ses œuvres ne soient démontrées coupables, mais celui qui fait la vérité vient à la lumière, afin que soit manifesté que ses œuvres sont faites en Dieu<sup>31</sup>.

Enfin, du point de vue eschatologique, l'issu du combat est sous le signe de l'Espérance, car «les ténèbres devront s'effacer devant la lumière», couronnant ainsi le «serviteur fidèle» des lauriers de la victoire; comme Siméon, leurs yeux verront le «salut» (Lc 2, 30; Isaïe 52, 10)<sup>32</sup>.

Voilà en substance, les aspects majeurs d'une théologie morale et d'une *théologie du salut* que véhicule l'annonce de Siméon. Luc avec une économie de mots, incorpore dans cet événement de l'enfance de Jésus une dimension essentielle de l'enseignement chrétien concernant la spiritualité du salut. Rembrandt, de son côté, exprime avec une économie de moyens iconographiques, une vision physique de la *lumière* divine, celle qui habite les *enfants de la lumière* (Siméon et Marie).

## 2.2 LA VIE ET LA MORT

Rembrandt fait de cette *opposition*, l'élément central de sa vision artistique. À travers la symbolique du clair-obscur et celle du vieillard qui tient un tout jeune enfant, il incarne avec puissance les *signifiants* de la vie et ceux de la mort au plan spirituel et au plan matériel<sup>33</sup>. *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* est alors l'illustration d'une double

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Jean 3, 20-21.

<sup>32</sup> Jn 1, 5; 1 Jn 2, 8; Rm 13, 12; Jn 8, 12.

<sup>33</sup> «Toute la carrière de Rembrandt tourne donc autour de cet objectif obsédant : ne peindre qu'avec l'aide de la lumière, ne dessiner que par la lumière. Avec la mort, le dialogue s'est engagé très tôt.» Emmanuel BERL, *op. cit.*, p. 265.

thématique : celle de la *glorification* et celle de la célébration du triomphe de la vie sur la mort. Rembrandt, en ce sens, met en scène des personnages et une *histoire* qui relatent la fin d'un combat pour l'un, et le début d'un autre pour le second. Siméon est «récompensé» dans sa persévérance puisqu'il voit le Messie avant de mourir. La victoire sur la mort n'est donc pas celle d'un prolongement de vie humaine et charnelle, mais celle de l'esprit sur les ténèbres qui masquent le salut. Nous trouvons également, dans cette symbolique de l'affrontement de la vie et de la mort, le combat de Jésus contre les ténèbres et le triomphe de la *lumière* pour tous.

En cela, le tableau fait alors référence à un ensemble d'enseignements évangéliques sur la vie de l'esprit en opposition à la mort, l'esprit qui refuse Dieu ou son envoyé<sup>34</sup>.

La mort corporelle, tout en restant douloureuse et détestable parce que fin de la vie et perte du moyen d'expression qu'est le corps, est absorption par la vie de ce qu'il y a de mortel en nous; la mort devient gain et même béatitude<sup>35</sup>.

Pour Rembrandt, nous dit Berl, «la lumière de la transfiguration embrase une chair mortelle où rayonne l'Esprit<sup>36</sup>.» Cette *mort*, dans l'œuvre peinte, est suggérée par l'âge de Siméon et, symboliquement, avons-nous dit, par les ombres de l'arrière-plan, chargées de mystère et de menace, ou d'incertitude inquiétante.

Par ailleurs, le *triomphe* sur la mort de Siméon est aussi celui de Rembrandt sur sa propre mort. La dernière version de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, témoignerait donc de la démarche du peintre, et illustrerait le cheminement spirituel de l'artiste dans la plupart de ses réflexions bibliques ou théologiques, depuis sa jeunesse (il réalisa le premier tableau sur ce thème à l'âge de 21 ans) jusqu'à la fin de sa vie (ce dernier tableau fut exécuté à l'âge de 63 ans). Les nombreux deuils d'êtres chers (son épouse, sa compagne, tous ses enfants [4]) sont aussi pour lui de multiples combats, mais, ils n'ont pas ébranlé la

<sup>326</sup> Jn 5, 24; 8, 51; 11, 25; 1 Jn 3, 14; Ph 1, 21; Ap 14, 13

<sup>35</sup> Cf. DUFOUR, *op. cit.*, p. 379.

<sup>36</sup> Cf. BERL, *op. cit.*, p. 265.

fermeté de ses convictions en la miséricorde de Dieu. De fait, ils sont pour la plupart exorcisés par son application à représenter la grandeur d'une victoire de la lumière (le spirituel) sur l'ombre (la mort spirituelle ou celle de l'âme). Cette *victoire* a pour base l'engagement spirituel de la personne:

Abandonné sur le chevalet, un tableau : "Siméon au Temple". La mort l'a empêché de l'achever. Mais le regard extatique de Siméon sous les paupières mi-closes est bien celui de Rembrandt, apaisé, triomphant<sup>37</sup>.

### 2.3 LE «CORPS» ET «L'ESPRIT»

Cette opposition dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, de même que les deux qui suivent, sont qualifiées *d'implicites*, parce qu'elles réfèrent à une interprétation théologique non illustrée directement dans l'œuvre. Elles sont cependant observables sous forme d'allusion dans les éléments descriptifs iconographiques. Ainsi, l'opposition des parties du corps est transposée en une opposition entre Jésus qui regarde directement Siméon, yeux grands ouverts, et Siméon qui regarde en avant, comme dans le vide, les yeux à demi fermés, avec un regard intérieur, qui ne voit pas ce qui se passe extérieurement<sup>38</sup>.

La thématique du tableau fait donc volontairement abstraction des éléments du récit qui précèdent ou qui suivent pour se concentrer sur les premières paroles de Siméon. Elle laisse cependant entendre que d'autres éléments thématiques font suite à cet instant, notamment dans l'attitude du troisième personnage qui regarde ce qui se passe<sup>39</sup>, mais qui semble aussi attendre la suite des événements. C'est comme si Rembrandt disait à travers ce troisième personnage, que la suite du récit ou du tableau se trouve dans cet Évangile de Luc supposé connu par le spectateur, du moins à l'époque de Rembrandt.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> «Rembrandt multiplie les images des Évangélistes, et souvent il baisse leurs paupières pour mieux les concentrer dans leur prière». HUYGHE, *op. cit.* p. 286.

<sup>39</sup> Cf. SCÉNARIO QUATRE, p. 95.

Nous remarquons une autre opposition dans ce tableau : celle entre l'individuel et le collectif qui d'un côté, traduit la finitude humaine et de l'autre, l'action divine universelle mais dans le respect de la volonté de chacun dans ses choix spirituels. Ainsi les *yeux* de Siméon voient (verset 30 dans le texte de Luc) sous la pulsion de l'Esprit et parce qu'il est *juste*, alors que même à *la face des nations*, c'est-à-dire au su et au vu de tous, plusieurs (34) ne voient pas que la promesse de salut (31), tant *attendue*, s'accomplit au sein de leur génération. Il existe également une autre opposition entre L'UN, c'est-à-dire un seul Sauveur (*ton salut*) (30) et le MULTIPLE, c'est-à-dire le même salut pour *tous les peuples* (31). Rembrandt illustre symboliquement cette opposition en transposant dans la mise en scène des rapports entre les personnages, se fondant sur une dynamique à *trois* et sous la forme d'une disposition triangulaire (Figure 36). Ainsi les deux pointes supérieures du triangle sont occupées par Siméon et Marie, tandis que la troisième pointe est occupée par Jésus. De cette manière, l'attention est portée sur l'enfant, donnant par cette image, l'impression que l'enfant soutient les deux autres personnes en situation d'attente, ou à tout le moins, qu'il constitue la réponse aux attentes de ces personnes.

Enfin, il est à remarquer qu'à la juxtaposition des termes «yeux»/«face» (v. 30, 31), qui sont des parties EXTERNES du corps, est jumelée une autre juxtaposition de parties INTERNES du corps, «l'âme»/«le cœur» (v. 35), et que cette dernière constitue ainsi une autre forme d'opposition entre des éléments comparés au plan anatomique, les uns en référence au corps physique, les autres, en référence à l'esprit. Le tableau de Rembrandt, encore une fois au niveau de la mise en scène, illustre cette opposition de l'*interne* («l'âme»/«le cœur») en positionnant Jésus au niveau du cœur de Siméon, en opposition à ce qui est externe («yeux»/«face») : Jésus qui regarde Siméon, mais que Siméon ne regarde pas, sinon avec les *yeux du cœur* (une dimension de l'*interne*).

## LE POINT DE VUE THÉOLOGIQUE BIBLIQUE

Le *cœur* dans l'Ancien Testament, symbolise l'Alliance entre Dieu et son peuple, parce que c'est sur l'Amour que se fondent les rapports qu'Il a avec l'homme. C'est aussi dans le cœur de l'homme, siège de l'amour de Dieu, que se trouve le lieu par excellence de la

*rencontre avec Dieu.* En tenant Jésus près de son cœur, Siméon figure cet amour de l'homme pour Dieu et sa rencontre avec Lui dans la simplicité et dans la sainteté, parce qu'il est le *juste d'Israël* comme le souligne Luc, et comme le traduit Rembrandt dans un langage pictural de circonstance<sup>40</sup>.

Selon la Parole de Jésus, lors de sa prédication des *années publiques*, c'est dans le cœur que réside *l'esprit* et c'est dans le cœur, que réside le *vrai trésor*<sup>41</sup>. L'Évangile enseigne en effet, que le cœur est le siège des pensées, des sentiments et de la volonté, autant la volonté de réaliser un dessein spirituel, que celle de lutter contre l'aveuglement des sens pour discerner le Bien et le Mal<sup>42</sup>. Nous avons donc dans cette image, le fondement même d'une «éthique» évangélique.

Différents gestes que Rembrandt illustre en peinture, font référence à *ces actes du cœur* qu'on trouve dans les enseignements évangéliques. Il y a cette allusion d'une part aux *élans du cœur* du vieil homme qui tient un enfant avec respect et délicatesse et, d'autre part, ce gestuel des yeux mi-clos qui traduit la *prière du cœur*. Il y a aussi, comme nous l'avons mentionné au 2<sup>e</sup> niveau d'analyse, la place qu'occupe Jésus près du cœur de Siméon alors que ce coeur est au centre du tableau faisant ainsi référence au cœur, *centre de la pensée* et lieu du *vrai trésor*. Enfin, une dernière référence symbolique se retrouve dans cette lumière qui émane de Siméon, symbole de *pureté du cœur* (*l'homme juste*). Ces éléments descriptifs iconographiques, par leur valeur symbolique, situent donc le propos de l'œuvre, ou le discours pictural, dans une perspective nettement éthique et spirituelle. Ils sont en fait le *manifeste spirituel* d'une théologie éthique plutôt que d'une

<sup>40</sup> Nous verrons un peu plus loin comment Rembrandt exprime de manière iconographique le caractère de sainteté de Siméon.

<sup>41</sup> Mt 6, 21; Lc 12, 24.

<sup>42</sup> « Dans le NT, le mot (coeur) désigne parfois le lieu des forces vitales (Lc 21, 34; Ac 14, 17; Jc 5, 5); il a ordinairement un sens métaphorique. Il ne signifie pas exclusivement la vie affective (Jn 16, 22), mais vise la source des diverses manifestations de l'homme : le lieu sacré, par opposition à la face ou aux lèvres, la source des pensées intellectuelles (Mc 2, 6) (très proche d' "esprit": gr. *nous*), de la foi (Mc 11, 23), de la compréhension (Lc 24, 25), de l'endurcissement (Mc 6, 52); il est le centre des choix décisifs (Mt 22, 37; Mc 12, 30; Lc 10, 27; 1 Co 7, 37, 2 Co 9, 7), de la conscience morale (Lc 16, 15); de la loi non écrite (Mt 15, 18) et de la *rencontre avec Dieu* (Mt 13, 19) qui, seul, l'atteint (Lc 16, 15) ..» X.-L. DUFOUR, *op. cit.*, p. 171.

théologie dogmatique. Rembrandt, dans cette œuvre, suggère une idée; il ne l'impose pas. Il procède avec délicatesse, dirions-nous, parce que sa façon de faire est indirecte et nécessite un acte de réflexion pour en saisir tout le sens. C'est pourquoi, nous parlons ici d'un troisième niveau d'interprétation, puisque le tableau révèle la manière selon laquelle Rembrandt a pu penser et en bout de ligne, ce qu'il peut avoir pensé du sujet qu'il peint. Il apparaît donc clairement, dans ce type d'analyse que Rembrandt livrerait l'éventail de lui-même dans une imagerie néotestamentaire qui en arrière-plan, constitue un manifeste exprimant des élans du cœur pour Jésus et pour ce christianisme axé sur l'amour et la charité, la non-violence, l'attention aux petits, la joie spirituelle.

Cela est d'autant plus vraisemblable, que Rembrandt, rapporte les biographes, a perdu dans la mort tous les siens, les uns après les autres. Seule une petite-fille survécut à Rembrandt, Cornélia (troisième à porter ce nom), dont on perd la trace après la mort de l'artiste. Il est étonnant, reconnaissent les spécialistes de l'histoire de l'art, que ces drames répétés ne se reflètent pas dans l'œuvre du peintre, par l'illustration de la révolte ou de la souffrance. C'est plutôt l'inverse, car à mesure que le peintre avance en âge, la souffrance exprimée de diverses manières, tantôt directement, tantôt par allusion, est toujours accompagnée d'un espoir, ou plutôt d'une espérance, celle de l'amour de Dieu pour l'humanité. Ses nombreuses œuvres religieuses en témoignent : loin de décrier une fatalité qui s'acharnerait sur ceux qu'il aime, ou d'amoindrir son espérance, ses tableaux manifestent la miséricorde divine. Et il en sera ainsi jusqu'à la fin de sa vie. Les deux derniers tableaux portent en effet sur cette thématique : *Le Retour du Prodigue* surtout, et *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. Ces deux œuvres sont toutes deux porteuses d'une espérance en la mansuétude de Dieu. Ils sont de fait, une illustration de la Parole évangélique qui enseigne que Dieu accorde le salut à ceux qui aiment son Fils, à ceux qui reconnaissent en lui la *lumière* du Bon Pasteur guidant ses brebis sur les chemins de la liberté, le chemin du Père, pour que rien ne leur arrive.

Voilà en substance, où nous mènent ces symboles et ces allusions que propose Rembrandt dans une réflexion sur *l'amour* et la *miséricorde*. Voyons maintenant

d'autres aspects du message rembranien qui mettent côte à côte, croyons-nous, l'accessibilité au salut et l'espérance en la miséricorde de Dieu.

## 2.4 L'ORDINAIRE ET LE SURNATUREL

Cette journée de *La Présentation au Temple* est exceptionnelle jusque dans les plus petits détails et, à cette étape-ci de notre étude, nous sommes à même de mieux comprendre comment Rembrandt s'est approprié l'événement dans son caractère *ordinaire* pour en faire une œuvre magistrale. Il traduisit le caractère *extraordinaire* de la scène, par de simples contrastes d'ombres et de lumières, de majesté et d'effacement des couleurs et, de solennité et de simplicité des personnages<sup>43</sup>.

Cette juxtaposition de *l'extraordinaire* et de *l'ordinaire*, ne fait que rajouter au caractère radicalement nouveau de ce qui s'est passé lors de cette *présentation* au Temple. En d'autres termes, le récit commence avec la description d'une scène de la vie quotidienne, qui, même si elle était de nature religieuse, ne se démarque pas pour autant de celles que vivent les autres parents au même moment, dans le même cadre liturgique. Le récit se termine aussi de la même manière, dans le quotidien de la vie familiale («ils retournèrent en Galilée, dans leur ville de Nazareth»). Il en ressort donc, à la lecture du texte de Luc, que tout se déroule dans une atmosphère de quiétude, mis à part cet événement exceptionnel de l'intervention de l'Esprit dans une cérémonie qui au départ s'avérait semblable à toutes les autres du même genre, c'est-à-dire sans grand éclat. Et c'est ce caractère exceptionnel que Rembrandt met en exergue, de façon subtile et simple, à partir seulement de deux éléments de composition : la mise en scène et l'éclairage.

---

<sup>43</sup> L'auteur, Emmanuel BERL, fait ici référence au tableau *Le reniement de Pierre* réalisée en 1660, dont il présente une reproduction accompagnant l'extrait de texte que nous citons dans cette page. Cette œuvre est effectivement remarquable par l'expression affichée par l'apôtre Pierre au moment où il prétend ne pas connaître Jésus.

## 2.5 LE «SALUT» ET LA «CHUTE»

Il est difficile de voir de façon explicite dans ces personnages ou dans leurs gestes, le dualisme du *salut* et de la *chute*. Or, dans l'œuvre de 1669, à travers les *allusions* que contient le discours de Siméon, Rembrandt prend manifestement parti pour l'annonce du *salut*. Ce n'est qu'implicitement alors, qu'il traite de «la chute».

Un deuxième élément descriptif iconographique fait aussi symboliquement référence à cette opposition thématique. Ce serait l'opposition entre la lumière et l'ombre qui traduit, comme nous l'avons décrit précédemment, l'opposition entre la *lumière des nations* et les *ténèbres du mal*. Cette fois-ci, l'iconographie descriptive fournit explicitement un élément d'interprétation pictural, mais demeure insuffisante pour exprimer un contenu théologique compréhensible. Il nous faut pour l'interpréter, cette dimension du *signifié* implicite, c'est-à-dire la connaissance des Écritures Saintes qui associe la *lumière des nations* et les *ténèbres du mal* à la *chute* et au *relèvement*, soient les versets 32 et 34.

Nous présentons dans les tableaux qui suivent, le résumé des interprétations théologiques des six oppositions traitées dans *l'analyse iconologique*. Nous ajoutons, comme information complémentaire, l'interprétation théologique de l'analyse structurelle contemporaine à partir des travaux d'étude rhétorique de Roland Meynet<sup>44</sup>. Ces informations sont extraites de l'analyse de Meynet de *La Présentation au Temple*. Notre but est de montrer à quel point les intuitions de Rembrandt concernant l'exégèse de Luc, rejoignent les assertions de la pensée actuelle en études rhétoriques.

---

<sup>44</sup> Roland MEYNET, «L'analyse rhétorique. Une nouvelle méthode pour comprendre la Bible» dans Jésus de Namur (dir.), *Nouvelle Revue Théologique*, 116-5, Septembre-Octobre 1994, Casterman, Tournai, p. 641-657. Roland MEYNET, *L'évangile selon saint Luc. Analyse rhétorique*, 1. *Planches*, Paris, Cerf, 1988, 258 p. Roland MEYNET, *L'évangile selon saint Luc. Analyse rhétorique*, 2. *Commentaire*, Paris, Cerf, 1988, 273 p. Roland MEYNET, *Avez-vous lu saint Luc? Guide pour la rencontre*, (Lire la Bible 88), Paris, Cerf, 1990, 280 p.

**2.6 TABLEAU RÉSUMÉ DES OPPOSITIONS :** Thèmes de 1669/ Interptétation théologique des oppositions/ Éléments de théologie biblique/ Éléments de théologie de l'analyse rhétorique

THÈMES DANS LE TABLEAU DE 1669	INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE EN TERMES D'OPPOSITION	ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE BIBLIQUE	ÉLÉMENTS THÉOLOGIE ANALYSE RHÉTORIQUE DE EN
Contrastes : - des ombres et la lumière - des plans : (arrière-plan vs avant- plan) - de l'éclairage des personnages :	<p>1. OPPOSITION DE LA LUMIÈRE ET DES TÉNÈBRES :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sainteté vs corruption</li> <li>- Le Bien vs le Mal</li> <li>- Relèvement vs la chute</li> <li>- La paix vs les troubles intérieurs (âme et esprit)</li> <li>- Le bonheur vs le malheur</li> <li>- Le jour vs la nuit</li> <li>- Le croyant vs l'incroyant</li> <li>- L'espérance vs la désespérance</li> <li>- La vérité éclaire et le refus de la lumière plonge dans le noir de l'indéfini</li> </ul>	<p>1. AT : référence au Psaume 119 où la Loi est guide; référence aussi à la Parole de Dieu à travers les prophètes</p> <p>2. Symbole de «vie» et de «joie», de liberté et de salut messianique par opposition aux «ténèbres de la captivité»</p> <p>3. NT : Jésus, le Christ lui-même par une action réunificatrice et salvatrice</p> <p>4. <i>Glorification</i> de Jésus comme «lumière des Nations»</p> <p>5. Éthique de salut : le Bien et le Mal : «fils de lumière» vs «fils des ténèbres»</p> <p>6. Signe d'espérance de salut</p>	<p>Jésus est la «lumière des nations», mais il est en butte à l'hostilité de beaucoup de Juifs en Israël.</p> <p>Cependant, il demeure le «relèvement» de ceux qui l'accueilleront</p>

THÈMES DANS LE TABLEAU DE 1669	INTERPRÉTATION EN TERMES D'OPPOSITION	ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE BIBLIQUE	ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE EN ANALYSE STRUCTURELLE
<p>Siméon à la fin de sa vie et Jésus au début de la sienne.</p> <p>Jésus apporte la vie de l'âme qu'il arrache de la mort.</p> <p>La vie par et dans la «glorification».</p> <p>Siméon tient l'enfant dans ses bras.</p> <p>Le visage de Siméon et de Jésus sont «illuminés».</p> <p>La «mort» est associée aux ombres de l'arrière-plan, chargées de mystère et de menace, ou d'incertitude inquiétante.</p>	<p>2. OPPOSITION DE LA VIE ET DE LA MORT :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Au plan spirituel et au plan matériel</li> <li>-Victoire de l'esprit contre les obstacles au salut</li> </ul> <p>La célébration du triomphe de la vie sur la mort</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-</li> <li>La lumière de la transfiguration embrase une chair mortelle où rayonne l'Esprit</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le «triomphe» sur la mort de Siméon est aussi celui de Rembrandt sur sa propre mort; c'est l'aboutissement dans la grandeur d'une victoire de la lumière (le spirituel) sur l'ombre (la mort spirituel ou celle de l'âme).</li> </ul>	<p>Dans Siméon sont exprimés les fruits de la persévérance et de la fidélité : la paix que lui apporte l'enfant et la joie «spirituelle» de voir le Messie avant de mourir.</p> <p>L'engagement spirituel en accueillant l'Envoyé de Dieu.</p>	<p>Le «relèvement» (34) signifie la «vie», si l'âme consent à suivre Jésus; c'est la «chute» (34), si elle refuse.</p> <p>Tous seront partagés.</p>
<p>Jésus qui regarde directement Siméon, yeux grands ouverts, et Siméon, les yeux mi-clos, qui, en apparence, regarde en avant sans «voir».</p>	<p>3. L'OPPOSITION AU NIVEAU DU «CORPS» ET DE «L'ESPRIT»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Opposition entre le regard intérieur de Siméon, qui voit, et le regard extérieur qui ne voit pas.</li> </ul>	<p>La promesse de salut (v.31) se réalise à la face des nations. MÉTONYMIE : Des yeux qui ont vu le salut, mais aux yeux des gens, <i>beaucoup</i> (34) ne voient pas</p>	<p>-Le couple «yeux»/«face» (30,31), des parties EXTERNES du corps, est jumelé à un autre couple des parties INTERNES : «l'âme»/«le cœur»</p>

THÈMES DANS LE TABLEAU DE 1669	INTERPRÉTATION EN TERMES D'OPPOSITION	ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE BIBLIQUE	ÉLÉMENTS DE THÉOLOGIE EN ANALYSE STRUCTURELLE
Rembrandt fait une scène «extraordinaire» avec des moyens ordinaires : les contrastes des ombres et des lumières; de la majesté ou de l'effacement des couleurs, et de la mise en scène dans la solennité et la simplicité des personnages <sup>45</sup> .	4. L'OPPOSITION DE L'ORDINAIRE ET DU SURNATUREL  Description d'une scène de la vie quotidienne, qui même si elle était de nature religieuse, ne se démarque pas pour autant de celles que vivent les autres parents au même moment dans le même cadre de liturgie	Caractère inusité de ce qui s'est passé lors de cette <i>présentation</i> au Temple  Tout se déroule dans une atmosphère de quiétude, mis à part cet événement exceptionnel de l'intervention de l'Esprit	Le récit se termine aussi de la même manière, dans le quotidien de la vie familiale («ils retournèrent en Galilée, dans leur ville de Nazareth»).  Une cérémonie qui au départ s'avérait semblable à toutes les autres du même genre, c'est-à-dire sans grand éclat
L'opposition entre le <i>salut</i> et la <i>chute</i> le choix de la mise en scène : - dans le discours de Siméon  -dans l'opposition de la lumière et de l'ombre -dans l'opposition de <i>la vie et de la mort</i>	5. L'OPPOSITION ENTRE LE «SALUT» ET LA «CHUTE» :  - dans l'opposition de la <i>lumière des nations</i> et des <i>ténèbres du mal</i> .	Connaissance requise des Écritures Saintes, pour l'interprétation  Dualisme entre la «salut» et la «chute» : description de Jésus à partir de deux métaphores antinomiques : 1. le <i>sauveur</i> comme «salut» attendu et reconnu comme Roi et Sauveur; 2. l' <i>envoyé</i> comme la «chute(34) de beaucoup en Israël», soit celui qu'on conteste et qu'on «contredit» (35).  L'opposition sémantique de Luc, fait ressortir le dualisme des réactions <i>face à Jésus</i> , et le dualisme des réactions <i>face au genre de «salut»</i> (30) préparé par Dieu «à la face de tous les peuples» (31)	Le dualisme entre la «salut» et la «chute», apparaît dans les segments (32 et 34) disposés en parallèles au segment central (33).

<sup>45</sup>

Cf. ANALYSE PRÉ-ICONOGRAPHIQUE, p. 25.

**VI****SYNTHÈSE DE L'EXÉGÈSE DE REMBRANDT**

L'étude du tableau de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* a permis de constituer une base de données scientifiques pour l'interprétation de l'œuvre à différents niveaux d'analyse. Ces derniers ont donc aidé à cerner différentes facettes de la spiritualité rembranienne à travers divers procédés iconographiques. Ce que nous nous proposons de faire maintenant, dans cette dernière partie, serait de présenter, sous forme de synthèse, les thèmes généraux de l'exégèse rembranienne dans le tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. Nos recherches montrent en effet que pour faire une exégèse du texte de *La Présentation au Temple* de saint Luc, Rembrandt s'appuie sur quatre thèmes théologiques:

1. DIEU PARLE ENCORE
2. LE SALUT EST UNIVERSEL
3. LA RÉALISATION DE LA PROMESSE DE DIEU S'ACCOMPLIT DANS JÉSUS ENFANT
4. LE SALUT EST CONDITIONNEL AU SACRIFICE DE JÉSUS ET À L'ENGAGEMENT PERSONNEL

### 1. DIEU PARLE ENCORE

Le tableau de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* se situe pour une large part, d'après les spécialistes de l'histoire de l'art, dans la tradition de l'iconographie biblique. Il traite du sujet avec solennité et souci d'historicité. Cependant, ce qui distingue nettement Rembrandt est la simplicité de la mise en scène. Voulait-il illustrer un contenu spirituel plutôt qu'historique ou anecdotique? Il n'est pas facile de répondre à cette question et de traiter des «intentions» d'un artiste plus de trois cents plus tard, surtout quand on ne trouve aucun écrit et aucun commentaire qu'il aurait lui-même émis. Toutefois, ce qu'a pu penser Rembrandt, c'est dans la peinture et seulement là que nous le trouverons. Les sujets choisis, la manière de les traiter à différents moments de son existence, constituent les seuls jalons pouvant alimenter notre réflexion sur ses motifs de peindre. Or, par souci d'objectivité, notre évaluation doit surtout porter sur la manière dont il traite du sujet de *La Présentation au Temple*, pour ensuite déduire ce qui a pu constituer ses motifs artistiques et religieux.

### 1.1 LE MOTIF THÉOLOGICO-ARTISTIQUE DE REMBRANDT

Le motif théologico-artistique dans l'œuvre de 1669 est manifestement de souligner la grandeur d'un événement comme *l'Incarnation* et la singularité de l'événement de *La Présentation* à travers lequel se manifestait la Parole de Dieu<sup>1</sup>. *Dieu parle encore* est donc l'un des trois principaux sur lequel repose l'exégèse de Rembrandt du texte de Luc.

À l'image du récit évangélique, la manière de faire rembranienne est à la fois simple et solennelle. Quant aux autres caractéristiques de cette *intervention* de Dieu, telle que représentée par Rembrandt, elles sont plus diffuses au niveau iconographique. Elles apparaissent subtilement dans l'atmosphère générale qui caractérise l'œuvre et qui lui donne un aspect spirituel, voire mystique : couleurs diffuses, éclairage localisé, mise en scène empreinte de solennité etc. Ces caractéristiques iconographiques font en effet partie d'un ensemble d'éléments qui expriment l'aspect *sacré* de l'événement; d'une part, en se fondant sur une gestuelle *liturgique* et, d'autre part, en faisant référence à un discours religieux dans un contexte hébreïque : manière de faire, vêtements, etc. Or, même si la scène est dans un registre *anecdotique*, l'évocation qu'elle suscite est d'ordre religieux par son côté *théophanique*. Elle illustre en effet une manifestation divine où Dieu, dans le Temple de Jérusalem, s'adresse encore à son peuple à travers les paroles *laudatives et prophétiques* du vieil homme.

### 1.2 LE DIEU DE REMBRANDT : UN DIEU CACHÉ QUI INTERVIENT À SA MANIÈRE

La façon de faire de Rembrandt se situe donc dans cette perspective de simplicité et de solennité que l'exégèse contemporaine soulignera dans le texte de Luc<sup>2</sup>. Il paraît indéniable en effet que l'artiste se soit imprégné de cette atmosphère qui entoure cette intervention de Dieu dans la Parole et dans les circonstances de dramatisation relatées par Luc. Rembrandt s'est donc appliqué à communiquer le même esprit dramatique dans une mise en scène empreinte de simplicité et de solennité. Maintenant, est-ce cette

<sup>1</sup> Jérôme Cottin , «Quand la théologie se fait signe, ligne et figure. À propos de deux études théologico-artistiques récentes»: *Études théologiques et religieuses* 71/3 (1996), p. 417.

<sup>2</sup> Cf. MEYNET, *Commentaires*, p. 41.

simplicité commune au texte de Luc et à la toile de Rembrandt, qui en fait encore aujourd’hui des œuvres peu étudiées, soit dans la littérature sur Rembrandt, soit dans les grandes études théologiques? Il semble bien que ce soit le cas, car il est vrai que nous sommes en présence d’une des manifestations divines les plus simples décrites dans tout l’Ancien Testament et le Nouveau Testament. Le tableau de Rembrandt et le récit de Luc, en effet, ne décrivent ni éclair, ni tonnerre, ni grosse voix, ni déchirement de voile, ni miracle de guérison, ni grand discours d’éloquence.

C’est en fait, par rapport au style médiatique des temps actuels, l’antithèse même du sensationnalisme. Cette manière de faire est inhabituelle et déroutante, parce qu’on s’attend à un peu plus de démonstration, à un peu plus d’éclat pour la célébration d’un tel événement. C’est aussi l’antithèse *liturgique* et *théophanique* des récits habituels concernant les interventions de Dieu. D’une part, parce qu’on célèbre sans célébration : ce n’est pas au cours du cérémonial mosaïque (celui de *la Présentation*) que Dieu présente son Fils aux hommes, mais après celui-ci et, sans cérémonie. D’autre part, on annonce sans l’annoncer : ce n’est que ceux qui sont «justes» qui peuvent voir ou entendre la Nouvelle. Ne s’agit-il pas d’une nouvelle démonstration, la première, étant celle de la naissance dans une étable, de la volonté de Dieu de procéder à sa manière et non à la manière des hommes?

La *longue attente d’Israël* fut l’occasion de nombreuses interventions de Dieu, notamment par la Parole des prophètes. Ainsi, de fréquents rappels invitaient ce peuple à une conduite de vie digne des élus de Dieu. Au-delà de ces *rappels*, les Juifs reconnaissaient dans les prophètes, malgré tout, une manifestation privilégiée de Yavhé à son Peuple. Ces manifestations étaient également un précieux signe de la présence de Dieu au milieu de son peuple et révélaient l’immensité de son indulgence, malgré leurs fréquentes infidélités, en leur promettant un sauveur, un Messie qui les sortiraient de leur misère spirituelle, même si on s’entêtait à n’y voir qu’une délivrance matérielle ou politique.

Depuis le début, dès que les Hébreux furent constitués comme peuple pour avoir été libérés du pays de la servitude, Dieu leur parla par Moïse et leur donna la Loi. Conservée dans les cœurs et dans le Livre, la

Parole de Dieu sera proférée et écoutée, écoutée et pratiquée tout au long de l'histoire d'Israël<sup>3</sup>.

L'avènement du Messie n'est pas fortuit dans l'histoire d'Israël ou dans l'économie du salut, mais constitue un événement prévu (ou prédit) bien avant sa matérialisation dans l'Incarnation de ce Jésus que Siméon proclame «lumière des nations».

La révélation qui est faite par Dieu à travers son prophète Siméon (et la prophétesse Anne), comme le montre Rembrandt, fait également voir que «Dieu parle encore» librement (Dieu décide quand et par qui il parle) et sa Parole est universelle (Dieu décide à qui et où il parle)<sup>4</sup>. Elle est à la fois simple et solennelle, mais elle interpelle ou dérange (Dieu décide de ce dont il parle)<sup>5</sup>. Toutefois cette *parole* est porteuse d'espérance (Dieu remplit sa promesse et sauve), malgré la controverse qu'elle suscite (Dieu s'oppose au Mal, aux mensonges, aux ténèbres et les dénonce).

C'est cette même parole de Dieu qui hier, par l'Ange Gabriel et par l'Esprit Saint, révélait à Marie et à Siméon que le salut de Dieu vient en Jésus, le Christ du Seigneur; c'est cette même parole qui aujourd'hui par la bouche d'Anne et de Siméon retentit. La révélation n'est pas close : au contraire, en Jésus la Parole de Dieu atteindra les païens et tous, Israël et les Nations, seront appelés à l'écouter<sup>6</sup>.

Le tableau de 1669, de façon générale, se distingue du style ampoulé des académiciens ou des classiques, par sa conformité à une spiritualité d'inspiration divine autant dans ses références interscripturaires (la promesse à Abraham et aux prophètes), que dans sa réalisation factuelle (l'illustration de Jésus). L'exégèse de Rembrandt se dissocie donc des exégèses contemporaines et anticipe même celles produites jusqu'à nos jours. Ce n'est en effet que tout récemment que l'analyse structurelle soulève la question de cette ambiguïté des interprétations du récit de Luc, lorsque les exégètes mettent l'emphase sur *la présentation* et non sur *la glorification* .

<sup>3</sup> *Ibid.* MEYNET, *Commentaires*, p. 41.

<sup>4</sup> Lc 2, 29; Rm 9, 19; Is 29, 16; Is 64, 7; Jr 18, 5; Os 2, 4-25; Is 44, 6; Ac 1, 7.

<sup>5</sup> Ex 33, 19; Rm 9, 15.

<sup>6</sup> *Ibid.* MEYNET, *Commentaires*, p. 41.

## 2. LE SALUT EST UNIVERSEL

Rembrandt traduit cet aspect de la *thématique du salut* de manière implicite. En effet, le tableau de Siméon ne traite pas directement de cette thématique, puisqu'il illustre un vieil homme qui tient un enfant dans ses bras. Par contre, il le fait de façon implicite, puisque le principal sujet de référence de cette œuvre demeure le *Nunc dimittis* compris comme une *annonce du salut pour tous*<sup>7</sup>.

Au niveau du contenu anecdotique, l'ensemble du tableau de 1669, par le sujet qu'il montre, c'est-à-dire l'épisode évoquant le salut des *nations*, renvoie le spectateur de façon directe à un contenu scripturaire disponible dans la catéchèse chrétienne. Ce contenu spirituel évoque de façon claire la *chute* ou le *relèvement* de beaucoup en Israël et la mission de Jésus au titre de *lumière des nations*; l'universalité du salut y est donc explicite.

Au niveau iconographique, Rembrandt transpose cet élément anecdotique en donnant au vieillard un regard "extatique", par le truchement de l'illustration des "paupières mi-closes"<sup>8</sup>. Un tel regard, au plan pictural, est du registre mimétique, exprimant le "regard intérieur" ou l'élévation de l'esprit ou l'illumination<sup>9</sup>. Il traduit également l'importance des propos avancés par la solennité de l'expression. Bref la thématique du "salut pour tous" est rendue dans le tableau mais indirectement et à la condition expresse de connaître les Écrits bibliques. Dans le cas contraire, l'attitude de Siméon exprime tout au plus le caractère spécial d'un événement mais sans qu'on sache lequel ni pourquoi il tient cet enfant, s'il en est le grand-père ou un étranger, ni pourquoi il le tient de cette façon, ni surtout ce que cet enfant représente.

---

<sup>7</sup> Ce que confirme l'exégèse actuelle selon DUFOUR, MEYNET, BENOIT et les autres cités précédemment.

<sup>8</sup> Cf. BERL, *op. cit.*, p. 268.

<sup>9</sup> *Ibid.*

## L'INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE BIBLIQUE CONTEMPORAINE

La thématique du salut occupe une place importante dans cet extrait évangélique de Luc, particulièrement au niveau de ses origines et de ses enjeux. D'abord révélé au peuple d'Israël, peuple de Dieu («ton Peuple») (32), il est *préparé* pour «tous les peuples» (31) et se réalise dans ses premiers *signes* tangibles (l'incarnation), dans la communauté israélite, notamment à travers Siméon. En d'autres termes, l'événement de *La Présentation de Jésus* constitue une annonce publique de l'avènement du Royaume de Dieu, dans le lieu même où Dieu habite, c'est-à-dire dans le Temple de Jérusalem, comme il *avait été dit* depuis longtemps par les prophètes (39) que le Très Haut avait envoyés à *son peuple*.

Le terme *salut*, dans le présent contexte revêt deux sens : celui de *la personne* qui sauve, et celui de *l'action* d'être sauvé. Pour Siméon, son objectif de vie est de voir ce *salut* en celui qui l'incarne (*Maintenant...mes yeux ont vu ton salut*). Cette expression signifie également *être sauvé*, (*laisse aller ton serviteur en paix*) (29), alors que ce *salut* est accessible pour tous ceux qui *attendaient la délivrance d'Israël* (38). Par une métaphore, celle de la *consolation d'Israël*, Luc désigne *la personne* et *l'action*, c'est-à-dire celui qui attend le *salut*, à l'image de Siméon et de Anne, et celui qui accomplira cette action de sauver, Jésus.

Selon Maertens et Frisque, entre autres, le parallèle de Luc avec Malachie fait ressortir la perspective d'un *messianisme théocratique* et non celle d'un messianisme de roi ou de chef d'armée, riche et puissant. De plus, cette *théocratie* décrite par Malachie est de nature cultuelle :

La venue de Yahvé sera l'occasion d'une rénovation profonde de la caste sacerdotale. La «purification» prévue de longue date (Is 1, 25-26; 4, 4-5; 48, 10) s'appliquera spécialement aux lévites (v.3), qui reviendront à l'idéal de fidélité de leurs ancêtres (v.4; cf. Ex 32, 26-29; Nb 25, 7-13; Dt 33, 8-11). L'idéal messianique de Malachie rejouit par conséquent celui d'Ézéchiel : une théocratie cultuelle fortement axée sur la perfection du rite et sur une purification morale liée au progrès de la justice sociale (v.5)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Thierry MAERTENS et Jean FRISQUE, Tome XI, p. 8-9.

L'exégèse de Rembrandt se situe dans une perspective semblable par le fait qu'il illustre un enfant qui, quoique bien vêtu, ne se commet pas dans un style princier. Alors comment ce «salut» se réalisera-t-il? D'après Meynet, la réponse est davantage dans la construction même du texte, que dans le contenu explicite. Selon lui, l'unité rhétorique des deux séquences du discours de Siméon, soient les versets 30-32 et 34-35 fait en sorte que la deuxième séquence constitue une réponse à la première qui évoque en soi le «comment» du salut. Effectivement, précise l'exégète Pierre Benoit de l'École Biblique de Jérusalem<sup>11</sup>, ce salut est en deux volets appelés *diptyque*<sup>12</sup>. Le premier traite de «la lumière» qui est «révélée» aux *Gentils* («tous les peuples», v. 31) et qui, par ce fait, contribuera à la « gloire du peuple d'Israël» (v. 31). Le second décrit la crise en ce même Israël dans laquelle «beaucoup» de ses fils seront entraînés dans l'aveuglement du scepticisme et de la violence (Rm 2, 8; Is 29, 10). Dans l'image de la «lumière des nations», *l'aveuglement* n'est pas mentionné directement, mais par allusion avons-nous dit, c'est-à-dire par le jeu des oppositions, dans lequel l'auteur décrit Siméon qui voit dans cet enfant le salut de tous mais aussi le signe du *rejet* par entêtement et par fermeture d'esprit. Pour Rembrandt, l'interprétation du thème «lumière des nations» est non seulement l'une de ses plus belles réussites au plan technique iconographique, mais elle perpétue aussi ce moment de *gloire* du peuple d'Israël en immortalisant l'épisode et sa symbolique, dans un œuvre d'art destinée au grand public.

Pierre Benoit<sup>13</sup> poursuit en disant que le rejet d'Israël non seulement annonce *l'Agneau sacrificiel* d'Isaïe (Is 53, 7), le *Serviteur souffrant*, mais aussi le «salut» ou l'évangélisation (en grec : *eu*, «bien»; *aggellô*, «annoncer») des *gentils* à l'extérieur d'Israël<sup>14</sup>. De la même manière, le discours de Siméon fait allusion à *l'étonnement* des Juifs lorsque le Christ s'adresse à des *étrangers* en leur rendant hommage pour leur foi

<sup>11</sup> Cf. Pierre BENOIT, *Exégèse et théologie*, Paris, Cerf, 1968, p. 221.

<sup>12</sup> «La prophétie de Siméon se répartit selon deux panneaux d'un diptyque». Pierre BENOIT, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Rm 11, 11.

qui dépasse celle des fils d'Israël<sup>15</sup>. C'est aussi un rappel de l'histoire chaotique du peuple d'Israël, qui, depuis ses origines dans Adam, discute la volonté de Dieu, met sa parole en doute, veut corriger ses plans et même, en certains cas, le conteste ouvertement, aveuglé par sa méconnaissance de la Parole révélée et par sa déficience spirituelle, clamant les prophètes Isaïe (Is 51, 17; 12, 5) et Jérémie (Jr 3, 14; 15, 10). Rembrandt, dans l'attitude de Siméon (solennité et référence au discours du *Nunc dimittis*), comme il le fit d'ailleurs dans la peinture de *Jérémie pleurant sur les ruines de Jérusalem* (Figure 53), évoque ces *avertissements* que Dieu donne à son peuple, mais qu'on n'écoute pas.

Enfin, Jésus dans les bras de Siméon, comme nous le montre Rembrandt, est symboliquement une offrande à Dieu pour «la Galilée des Nations». C'est donc dire et affirmer l'universalisme du *salut*<sup>16</sup> à l'instar de saint Paul<sup>17</sup>, dont Luc fut le disciple, qui se préoccupe tout particulièrement des «gentils». Tous deux affirment, conformément aux Écritures, le plérôme du Christ et l'universalisme du «salut»<sup>18</sup>.

### 3. L'ACCOMPLISSEMENT DE LA PROMESSE DE DIEU DANS JÉSUS ENFANT

Au plan iconographique, Rembrandt traduit le thème de *l'accomplissement de la Loi* de la même manière qu'il l'a fait pour la thématique du «salut», c'est-à-dire par *allusion*. La perception de ce thème dans l'œuvre est conditionnelle, avons-nous dit, de la connaissance des Écritures Saintes. Ainsi, nous savons que Rembrandt, dans une mimique caractéristique (l'attitude d'orateur de Siméon), induit une autre action, parallèle à celle qui se déroule sur la toile. Il fait dire à Siméon l'allusion de Luc sur l'accomplissement d'une promesse de Dieu et que ce «salut», comme métonymie, est Jésus lui-même. L'enfant que l'artiste peint dans les bras du prophète, dans une

<sup>15</sup> Rm 11, 26; 1 Tm 1, 16; 2, 4.

<sup>16</sup> Jn 4, 42; 1 Tm 4, 10; 2 Tm 1, 10; Tt 1, 3; 1 Jn 4, 14.

<sup>17</sup> Ac 1, 8.

<sup>18</sup> Ps 25, 5; 1 Tm 1, 1; Tt 1, 3; 2, 10 ss; 3, 4; 2 Tm 1, 10; Tm 4, 10; 2.

gestuelle et une lumière caractéristiques que nous avons déjà analysées au plan des signifiants iconographiques et théologiques<sup>19</sup>, est *signe* visible de ce salut.

### INTERPRÉTATION THÉOLOGIQUE BIBLIQUE CONTEMPORAINE

L'analyse structurelle de la thématique de *La Présentation au Temple* met en évidence deux éléments clés pour l'interprétation. Le premier est l'expression que «la loi est accomplie», signifiant que la prophétie se réalise selon la Loi du Seigneur, c'est-à-dire selon le plan de Dieu révélé à son peuple. Cet «accomplissement», depuis longtemps annoncé par les prophètes, fait en outre référence au sacrifice de celui qui l'accomplira sans triomphalisme et sans pouvoir matériel<sup>20</sup>. Il dépasserait, au contraire, le niveau de la réalité humaine tout en se réalisant à travers lui, et exigerait ainsi un sacrifice de niveau divin, en l'occurrence, celui de l'envoyé de Dieu.

Dans le texte de Luc, comme dans le tableau de Rembrandt, est établie sans équivoque l'existence du Sauveur dans sa dimension terrestre et divine. Il est «consacré» par Dieu (ou «oint»); et il est Juif, «circoncis» et «présenté» au Temple.

*Le Christ du Seigneur* est celui que le Seigneur a oint, cf. Exode 30, 22 s., c'est-à-dire consacré pour une mission de salut : ainsi le *Roi d'Israël*, un prince choisi par Yahvé; enfin, à titre éminent, le *Messie* qui instaurera le règne de Dieu<sup>21</sup>.

Pour Rembrandt, Siméon, par un geste et par un *discours*, présente au monde le Sauveur, Jésus de Nazareth. Symboliquement, le geste *d'offrande* de Siméon fait référence à ce concept de *consécration* de son titre de Messie et annonce sa mission telle que l'avaient proclamée les prophètes passés.

Le deuxième élément clé d'interprétation en analyse structurelle, induit que la promesse de Dieu se réalise dans le respect des traditions juives tout en instituant un accord de

<sup>19</sup> Cf. SCÈNARIO QUATRE, p. 95.

<sup>20</sup> Lc 24, 19-20; Jn 10, 37-38.

<sup>21</sup> Cf. Note de bas de page b), *Bible de Jérusalem.*, p. 1485.

réciprocité (la *Nouvelle Alliance*) entre Dieu et les parents de Jésus. Les parents, fidèles aux prescriptions des prophètes, «font ce que Dieu dit de faire, et Dieu fait ce qu'il a promis de faire<sup>22.</sup>»

La loi doit être accomplie, il faut que la prophétie soit réalisée. L'obéissance des parents de Jésus s'attache à tous les préceptes de la Loi du Seigneur. Comme le Seigneur réalise parfaitement par eux les promesses consignées dans les Écritures. Ce qui était dit dans les Écritures se réalise en Jésus<sup>23.</sup>

*Signe de fidélité à Dieu*, l'attitude de Marie, telle que présentée par Rembrandt, témoigne manifestement de la volonté de respecter la Tradition et de réaliser la volonté de Dieu<sup>24.</sup> Elle est au côté de Jésus, sur les lieux du Temple (l'esplanade), dans une attitude significative de participation (son regard attentif) et d'effacement (sa position en retrait). Même si le décor reste imprécis, nous savons que Rembrandt situe l'action au Temple. Ce sont en effet les dessins et les autres tableaux sur le même thème, qui en font foi. Ce serait, en ce sens, une preuve *indirecte* d'allégation de cette localisation. Par ailleurs, le titre du tableau confirme cette identité du lieu.

Enfin, cette œuvre évoque un fait important au niveau de la dimension anthropologique de l'illustration du salut par Rembrandt et de l'accomplissement de *la promesse* pour les générations futures. En effet, c'est dans un enfant né d'une mère humaine, Marie, que ce salut devient possible. Symboliquement, c'est également dans l'image du vieillard qui tient un nouveau-né dans ses bras, que nous trouvons la symbolique de la continuité de la race humaine et la symbolique de l'espérance dans la vie. Cet élément iconographique, par extension, fait alors référence à deux notions clés de l'époque rembranienne : le respect de la vie et la transmission de la vie.

<sup>22</sup> Cf. Note de bas de page k), *Bible de Jérusalem.*, p. 1484. «Luc note avec soin que les parents de Jésus, comme ceux de Jean, accomplissent toutes les observances de la Loi.». Cf. MEYNET, *op. cit.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.* MEYNET, *op. cit.*

<sup>24</sup> Cf. Note de bas de page k), *Bible de Jérusalem*, p. 1484. «La purification ne s'imposait qu'à la mère; mais l'enfant devait être racheté. La présentation de l'enfant n'était pas prescrite, Nb 18, 15, et devait paraître convenable aux gens pieux, cf. S 1, 1, 24-28. Luc centre son récit sur ce premier acte cultuel de Jésus.»

#### 4. LE SALUT EST CONDITIONNEL AU SACRIFICE DE JÉSUS ET À L'ENGAGEMENT PERSONNEL SELON REMBRANDT

La thématique du *sacrifice de Jésus* et de *l'engagement personnel* dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, n'est pas explicite dans l'œuvre, comme ne l'étaient pas non plus celles du *salut* et de *l'accomplissement de la Loi*. Nous faisons référence ici à l'engagement personnel du spectateur et non de celui de Siméon, qui, au contraire, demeure le point central de la mise en scène de Rembrandt, et, par conséquent reste tout à fait explicite dans l'œuvre.

L'analyse iconographique des éléments thématiques du *sacrifice de Jésus* et de *l'engagement personnel du spectateur* nous renvoie au même postulat que la thématique précédente : elle est illustrée de façon implicite et, nécessite une connaissance préalable des Écritures pour en faire la lecture dans l'œuvre, plus particulièrement à travers le discours de Siméon. Cela suppose également que nous ne présentons pas pour ce thème un tableau résumé, compte tenu du peu d'éléments descriptifs iconographiques qui l'illustrent.

Encore une fois, l'analyse iconographique fait ressortir de l'*attitude d'orateur du prophète* (2<sup>e</sup> niveau selon la grille de Panofsky), l'expression d'un discours axé sur l'avènement du salut et sur ses conditions de réalisation.

##### 4.1 ASPECTS ÉTHIQUES DU SALUT SELON REMBRANDT DANS L'ŒUVRE DE 1669

Nous entendons par l'expression *aspects éthiques du salut*, les *conditions pratiques* d'accès au salut à partir la réflexion de Rembrandt dans l'œuvre de 1669. Elles sont présentées dans le discours de Siméon que Rembrandt illustre en faisant référence au texte de Luc.

Le *salut* des *Nations*, comme le souligne le vieillard Siméon, est associé à la mort d'Israël, du moins de cet Israël *ancien*. C'est donc dire que tous sont atteints par «la Bonne Nouvelle», mais pas de la même façon et certains même ne la reconnaîtront pas

ou le refuseront<sup>25</sup>. Cette avancée doctrinale de Luc ne fut pas sans soulever certains remous au sein de la communauté juive de l'époque, pour qui une fausse interprétation des Écritures annonçait un libérateur triomphaliste et victorieux des ennemis, redonnant ainsi au peuple juif la fierté des grands rois passés. Or, Luc laisse entendre que le salut passe d'abord par une acceptation de l'*envoyé de Dieu* comme Messie; et que le refus d'Israël conduit à affronter la «justice divine» (Rm 2, 12).

De tels propos sont certes troublants, mais ils sont aussi porteurs d'espérance, parce que le «juste» vivra le «Royaume de Dieu» dès ici-bas. «Il faut mourir pour renaître...» lit-on encore dans les textes évangéliques (2 Co 5, 21), c'est-à-dire passer comme Jésus, par la mort, pour ainsi avoir la vie et donner la vie. Meynet, dans son analyse du texte de Luc, souligne cet aspect et lui donne plus de force au niveau éthique :

La fin d'Israël est sa disparition comme peuple séparé (...). La dispersion d'Israël, la chute de Jérusalem, la destruction du Temple qui sont proches comme ne saurait tarder la mort des deux vieux prophètes (Siméon et Anne) seront comprises par les disciples comme le signe que le Règne de Dieu en Jésus s'étendra jusqu'aux extrémités de la terre. Comme Jésus lui-même, Israël devra affronter la mort pour donner la vie aux hommes. Sa gloire sera à jamais d'être en Jésus-Christ la Lumière des nations<sup>26</sup>.

L'exégèse actuelle considère la notion de «gloire» exprimée dans le Nouveau Testament, comme un élément d'abord divin, mais que l'Incarnation, la Passion et la Résurrection ont rendu accessible aux êtres humains<sup>27</sup>. En effet, certains commentaires théologiques du texte de *La Présentation* (ou la *glorification* de Jésus), affirment qu'il existe des liens entre ce passage de Luc et la *Résurrection*, par ce thème commun de la *glorification*.

<sup>25</sup> Lc 2, 34; Dt 29, 3; Is 29, 10; Ps 69, 23-24; Rm 11, 8.

<sup>26</sup> Cf. MEYNET, *op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> «Au temps de son abaissement (incarnation), la gloire de Dieu étant en lui incarnée, depuis sa "résurrection", il est le "Seigneur de la gloire" (1 Co 2, 8). Au-delà, la gloire (comme notion "communicable") est la gloire immanente et intratrinitaire que se rendent mutuellement le Père et le Fils. Par le don que Dieu fait de lui-même à l'homme dans le Christ (don de l'Esprit, grâce), l'homme a déjà fondamentalement part à la gloire eschatologique de Dieu. Mais, au point de vue sotériologique, cette participation à la gloire est encore essentiellement cachée et ne sera dévoilée que quand le temps aura pris fin (Rm 8, 18). C'est à cela que correspondent les nombreuses doxologies (formules de glorification, dont la plupart ont trouvé une place fixe dans la liturgie de la communauté primitive.) Karl RAHNER, Art. «gloire», *op. cit.*, p. 202.

Rembrandt, de son côté, fait référence à cet aspect de l'épisode de *La Présentation* (*la glorification*) de façon explicite et implicite (ou formelle et informelle). Au plan formel, il choisit le moment de *la glorification* comme thème central de l'œuvre à travers les premiers éléments du discours de Siméon. Par ailleurs, il opte pour une symbolique spirituelle en se servant de la lumière comme élément iconographique associé à un contenu religieux. De façon indirecte ou informelle chez Rembrandt comme chez Luc, le discours de Siméon renvoie à des références interscripturaires en rapport avec Isaïe, Daniel (Dn 2, 44-45), Malachie et d'autres prophètes qui prophétisent la Passion, la Résurrection et l'avènement «glorieux» du Royaume de Dieu.

La gloire [en grec *doxa*] de Dieu extérieure [formelle et matérielle] est donc la perfection de l'être vers laquelle est orientée la création en tant que participation de la plénitude d'être de Dieu<sup>28</sup>.

Dans le culte ancien, glorifier Dieu consistait à chanter sa gloire présente dans les murs du temple; aujourd'hui que le temple n'existe plus et que son culte est devenu caduc, glorifier Dieu, ce n'est plus seulement louer la gloire de Dieu, mais la rendre présente dans nos comportements, c'est témoigner que Dieu est présent en nous en attendant qu'il le soit totalement dans la résurrection des corps<sup>29</sup>.

La *lumière* dans le texte de Luc, constitue un *élément essentiel du bonheur futur*<sup>30</sup>. Elle signifie, pour l'Évangéliste, libération de l'oppression et du péché et participation à la «gloire» de Jésus<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Ibid.*, Rahner

<sup>29</sup> *Ibid.*, MAERTENS et FRISQUE, Tome II, p. 38.

<sup>30</sup> En affirmant que le Christ est «lumière» pour les «nations» ou pour ceux qui sont seuls dans les ténèbres , le NT met l'accent sur la réalité du salut et sur la libération que Jésus apporte au monde. Le Christ est lumière par la joie de la délivrance qu'il procure, par la magnificence du don divin qu'il apporte. Sa venue produit ainsi la même réaction que la vision de la lumière par des captifs ou par des aveugles». Thierry MAERTENS et Jean FRISQUE, Tome II, p. 92-93.

<sup>31</sup> *Ibid.*, MAERTENS et FRISQUE, Tome II, p. 92-93.

#### 4.2 ASPECTS ICONOGRAPHIQUES IMPLICITES DE L'ÉTHIQUE DU SALUT DANS L'ŒUVRE DE 1669

Certains aspects de l'*éthique du salut* sont exposés de façon implicite à travers le personnage lui-même de Siméon (*juste, pieux, simple*) et dans le discours du *Nunc dimittis* (le *relèvement* en choisissant de suivre Jésus). Les caractéristiques de ce discours et de l'homme qui le prononce, sont les points majeurs du discours éthique rembranien. Selon lui, l'*éthique du salut* se fonde sur l'accueil de la Parole et sur la conversion (*métanoïa*)<sup>32</sup> ainsi que sur l'amour de Dieu et du prochain<sup>33</sup>. «Il (Jésus) annonce qu'en lui, le Fils du Père, arrive le Règne de Dieu définitif [Royaume] qui apporte le salut aux hommes pécheurs perdus s'ils croient en lui et se convertissent<sup>34</sup>.»

Un autre aspect tout aussi fondamental de cette éthique du salut : l'humilité de Siméon et la forte présence de Jésus comme symbole de l'innocence enfantine. Ces éléments iconographiques suggèrent l'attitude à adopter face à la Parole du *salut*. L'humilité et la confiance dans la Parole ou en Jésus, sont essentiels, car la prière de l'humble est précieuse aux yeux de Dieu, a si souvent répété son Fils lorsque plus tard il prenait les enfants comme exemple à suivre<sup>35</sup>:

En vérité, je vous le déclare, si vous ne changez pas et ne devenez comme les enfants, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux. Celui-là donc qui se fera petit comme cet enfant, voilà le plus grand dans le Royaume des cieux<sup>36</sup>.

Dans le tableau de Rembrandt, Siméon garde une attitude de simplicité face à Jésus et sa prière se fonde sur la grandeur du petit enfant qu'il tient avec respect dans ses bras. La thématique de *l'enfant* face à Dieu est tout à fait présente dans cette image de Jésus enfant puisque ce dernier occupe tout l'avant-plan du tableau. Il est le point de mire de l'événement puisque le peintre le dépeint techniquement comme un centre d'attraction de

<sup>32</sup> Cf. RAHNER, Art. «Jésus-Christ», *op. cit.* p. 235-241.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Mt 11, 25; Mc 9, 33-37; 10, 13-16; Lc 9, 46-48; 10, 21.

<sup>36</sup> Mt 18, 3-4.

la mise en scène, tant au niveau symbolique qu'au niveau iconographique, comme nous l'avons-nous vu précédemment en analyse sémiologique.

Par rapport à la question de l'humilité, l'*éthique spirituelle*, telle que l'exprime aussi l'exégèse contemporaine, est nécessaire dans l'atteinte du salut<sup>37</sup>. Selon notre analyse, les propos de Karl Rahner dans son *Petit dictionnaire de théologie catholique*, s'approchent le plus de cette conception rembranienne et lucanienne du salut.

Dans le cadre de son appel à une conversion radicale de la foi, il annonce et exige, comme un don de la grâce de Dieu, une moralité qui –tout en étant bien réaliste quant à l'effort moral concret (amour du prochain sans restriction, véracité, pureté, humilité, renoncement)– brise toute institution rigide dans la morale et la religion pour mettre l'homme en relation personnelle avec le Dieu vivant (cf. *Sermon sur la montagne*)<sup>38</sup>.

Le *salut* est donc conditionnel non seulement à une attitude d'accueil, mais aussi à un acte extérieur, celui d'une démarche vers les autres. Siméon, tel que le peint Rembrandt, se commet dans un acte public de reconnaissance du Messie. Son amour de Dieu et des hommes, combiné à l'action inspiratrice de l'Esprit, le pousse à témoigner non seulement de l'avènement du salut, mais aussi des *conditions* de réalisation pour chacun et pour toutes les *nations*

Jérusalem sera délivrée quand elle aura enfanté les Nations au Seigneur et qu'elle pourra être appelée mère de tous les peuples. Israël trouvera sa consolation et Jérusalem sa délivrance dans le salut offert à tous les peuples. Les ennemis du peuple élu ne disparaîtront pas en étant chassés de Jérusalem ou exclus de la terre d'Israël, mais en étant accueillis en frères, fils du même Père<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Suivant Jésus, Dieu peut être aimé malgré sa majesté infinie, et la moralité n'est ce qu'elle doit être (en se dépassant elle-même) que là où l'homme en s'humiliant, en prenant "forme d'esclave" (cf *Serviteur de Yahué*) et en entrant en communauté avec les pécheurs pour devenir frères des humains et leur égal en tout, hormis le péché (He 2,17; 4, 15)». Cf. Rahner, *op. cit.* p. 236.

<sup>39</sup> *Ibid.*

«*Vous êtes la lumière du monde* disait Jésus, *on n'allume pas une lampe pour la mettre sous le boisseau, mais bien sur le lampadaire où elle brille pour tous ceux qui sont dans la maison*»<sup>40</sup>. Selon Claudel, Malraux, Fromentin, Élie Faure, Marc Le Bot, Bockemühl, Tümpel et d'autres auteurs cités précédemment, la lumière dans l'œuvre de Rembrandt n'est pas seulement un accessoire de mise en scène pour peindre un éclairage, mais elle est le symbole religieux d'une réalité transcendante, celle de la *lumière* de Dieu. Elle est irradiation des êtres célestes, et ainsi le symbole de la sainteté qu'on retrouve chez le «juste». Rembrandt rend cette lumière divine accessible *visuellement* pour tous ceux qui regardent la toile et qui l'interprètent en ce sens. Mieux encore, elle est associée dans l'imagerie rembranienne, à une expérience religieuse de grande intensité, pour ceux qui l'intègrent comme une vision intérieure de «la lumière» que dégageait le Christ lors de sa *transfiguration* aux yeux (physiques) de Pierre, Jacques et Jean<sup>41</sup>

#### 4.3 SYMBOLIQUE ESCHATOLOGIQUE DE L'ŒUVRE DE 1669

Dans la symbolique rembranienne, les éléments eschatologiques du salut prennent diverses formes dont celle de l'allégorie des trois âges de la vie et celle du discours de Siméon sur les *fins dernières*. Elle exprime l'idée que le salut est accessible à la condition, entre autres, de tenir son engagement «jusqu'à la fin».

#### ALLÉGORIE DES TROIS ÂGES DE LA VIE

Le nouveau-né représente non seulement le début de la vie, mais aussi la *renaissance*, c'est-à-dire le renouveau dans la *lumière* de Dieu. En effet, la *renaissance* de Siméon, au crépuscule de sa vie, s'exprime par la luminosité qui émane de son visage alors qu'elle trouve source dans la vie de «juste» et dans la foi de l'enfant. Pour Rembrandt, la vieillesse et le noir du décor indéfini font référence à la mort. Siméon est âgé : son visage ridé, ses mains décharnées, ses cheveux et sa longue barbe blanche sont autant d'indices

---

<sup>40</sup> Mt 5, 14.

<sup>41</sup> Mt 17, 1-13; Mc 9, 2-8; Lc 9, 28-36; 2P 1, 16-18.

physiques d'une fin de vie et non pas d'un commencement. C'est là le paradoxe, nous dit l'Évangile, que seule la foi en Jésus peut rendre acceptable puisque ce n'est pas de mort physique dont il s'agit, mais de la fin d'un éloignement de Dieu pour enfin vivre en sa présence totalement, éternellement, libre des contraintes terrestres. Selon le *Siméon* de Rembrandt, les «justes» qui aiment Dieu ne meurent pas. Ils renaissent pour une autre vie, dans un autre *monde*, exempt des *divisions*, sans souffrance et plein de joies spirituelles. En fait que nous dit Siméon? Ce qu'il faut craindre, ce n'est pas la mort physique, mais la mort spirituelle comme Jésus l'expliqua à maintes reprises, plus tard, dans sa vie publique<sup>42</sup>.

Rembrandt dépeint Siméon à un âge avancé, certes, mais pas sur le point de mourir ou agonisant. Il donne en effet à ce vieillard une allure de *vivant*, mais en spécifiant, de manière picturale, que cette vie est d'ordre surnaturel. En effet, en illustrant Siméon comme s'il projetait sa propre lumière, et selon le principe, reconnu en son temps, que cette *lumière* n'est pas naturelle mais surnaturelle, Rembrandt recourt à une métaphore pour dire que *la vie* est à la fois dans l'immédiat *ici et maintenant*, sur terre, mais surtout dans un *ailleurs* différent. La condition d'accès à cette *vie*, suggère-t-il de façon explicite, est de vivre sur terre comme un homme «juste et pieux». Or, ce n'est pas que le discours de Siméon qui suggère ce salut, mais aussi, au niveau de la peinture, la symbolique de lumière. Son caractère discret et son immanence sont à l'image des icônes byzantines qui traduisent le divin par des couleurs atténueées de lumière immanente, et la royauté et le sacré par le rouge et l'or<sup>43</sup>. Or, Siméon est vêtu de rouge et Jésus, de blanc et de doré.

Enfin, un dernier aspect iconographique concernant les aspects eschatologiques du salut, demeure la vieillesse du personnage qui prononce le *Nunc dimittis*: «maintenant Seigneur, tu peux laisser aller ton serviteur dans la paix». Ce *maintenant* fait en effet référence à la longue attente du vieillard, à celle d'Israël aussi dans laquelle il a vécu

<sup>42</sup> Jn 5, 24; 8, 51; 11, 25; 1 Jn 3, 14; Ph 1, 21; Ap 14, 13.

<sup>43</sup> Cf. Stéphane BIGHAM, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul. 1995, p. 38; L. OUSPENSKY, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Exarchat Patriarcal Russe, 1960, p. 181

toute sa vie, comme pratiquant et comme grand croyant. D'une part, ce sont des siècles d'histoire qui marquent le temps de cette attente, rapportent les Écritures Saintes, tandis que l'attente de Siméon est manifeste dans le signes visibles des années. *Jusqu'à la fin*, dans cette attente, Siméon a espéré et, *jusqu'à la fin*, il a persévétré dans la *justice*, c'est-à-dire dans la sainteté. Rembrandt fait donc le portrait d'un vieillard usé par la vie, mais rempli de sérénité. L'usure du vieillard est apparente, parce que le peintre a voulu qu'il en soit ainsi, mais une force tranquille émane de lui, parce que Rembrandt dépeint un homme habité par l'Esprit *proclamant* son amour à un enfant, Sauveur de l'humanité et Renaissance du monde. Le *Siméon* de Rembrandt reste conscient de sa vieillesse, il sait qu'il est à la fin de sa vie, mais on sent également à travers lui qu'il sait la fin du règne des *ténèbres* et qu'il participe au début d'un nouveau monde, celui du Royaume de Dieu pour ceux qui acceptent de suivre Jésus.

**VII**  
**CONCLUSION**

Au début de ce travail, nous avions émis l'hypothèse selon laquelle Rembrandt faisait une exégèse du texte de Luc en centrant le propos de l'œuvre sur la *glorification* de Jésus et non sur la *présentation au Temple*. Nous avions également postulé que la thématique de *glorification* se situait dans une perspective d'*économie du salut* et que, de ce fait, elle était décrite par Rembrandt comme une manifestation publique de la consécration divine de l'avènement du Royaume de Dieu.

Nous constatons donc, dans notre analyse du tableau *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, que cette hypothèse se vérifie et se confirme à différents niveaux d'interprétation: pré-iconographique, iconographique et iconologique. La méthodologie panofskienne démontre en effet que Rembrandt dépeint, de façon explicite et implicite, un ensemble de notions de théologie et de spiritualité relatives à la thématique de la *glorification* comme avènement public de l'annonce du salut. Dans un deuxième temps, les résultats de notre recherche montrent que Rembrandt dépasse les limites inhérentes au référent scripturaire, et insuffle à son œuvre un *élan de transcendance* que le spectateur, selon son niveau d'intégration au sujet, vit comme une expérience religieuse de relation ou de *communication* avec Dieu.

#### LE PREMIER NIVEAU D'ANALYSE DE PANOFSKY

L'analyse picturale permet d'établir que l'exégèse de Rembrandt, au niveau *pré-iconographique* ou *factuel*, se situe à un degré relativement élevé d'iconicité par rapport au référent biblique. En effet, le format, le motif, la géométrie, les décors, les vêtements, l'attitude corporelle, la mise en scène, l'éclairage et le style sont, pour la plupart d'entre eux en conformité avec les éléments descriptifs littéraires du texte de Luc.

#### LE DEUXIÈME NIVEAU D'ANALYSE DE PANOFSKY

Les conclusions que nous tirons de cette partie de notre analyse sont plus nombreuses puisque la symbolique interprétative est un sujet beaucoup plus vaste. Le regroupement de ces données, dans le cadre de notre travail, a été établi sur quatre *scénarios* majeurs:

1. Le référent biblique; 2. L'interprétation des éléments descriptifs selon la grille

panofskienne et sémiologique; 3. L'historique de l'œuvre; 4. La symbolique des éléments narratifs de contenu théologique.

Globalement, ces scénarios font voir que l'œuvre de 1669 met en cause deux niveaux d'interprétation: l'un, *factuel*, facile d'accès parce qu'il renvoie à un sens *familier* des objets ou des personnes ; l'autre, *symbolique* et, par conséquent, moins accessible parce qu'il exige de connaître préalablement le langage symbolique de la Bible et de la peinture religieuse. Ainsi, dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, les personnages, le décor, le style de vêtements, les accessoires, etc., sont tous porteurs du même message : la *reconnaissance de Jésus comme le Messie attendu* et l'avènement du Royaume de Dieu.

Le premier scénario analysé, le *référent biblique* laisse par ailleurs entendre que le texte consulté par Rembrandt pouvait provenir d'éditions reconnues par Rome ou d'éditions non reconnues par elle. Nos recherches ont démontré cependant le peu d'importance des variations de texte puisque la source scripturaire de Rembrandt, pour la partie du *Nunc dimittis* en des versions différentes en latin et à des époques différentes (entre 1522 et 1664), est identique dans toutes les versions étudiées. Or, si les œuvres peintes montrent des variations, elles seraient plutôt attribuables à l'interprétation que Rembrandt fait du texte de Luc.

Le deuxième scénario analysé, celui de la symbolique de l'œuvre, a fait voir que l'ensemble des éléments picturaux de mise en scène, d'expression corporelle et surtout d'éclairage, concourent à créer une atmosphère mystique tout à fait appropriée à la spiritualité du discours du *Nunc dimittis*. Le *sens de lecture de l'œuvre* et la *géométrie de l'espace* (diagonales harmonique et non harmonique, le parallélisme de la mise en scène des personnages, l'effet de perspective) soulignent également, au niveau sémiologique, le caractère religieux de l'événement.

Le troisième scénario analysé, *l'historique de l'œuvre*, montre que les diverses versions produites par Rembrandt sur la thématique de *La Présentation au Temple* ont

suivi une certaine évolution dans la représentation du point culminant, en partant du concept généraliste (c'est-à-dire, tout mettre dans le même tableau) pour finalement arriver à un concept de représentation plus circonscrit à la thématique de la *glorification* de l'enfant Jésus, avec un nombre très restreint de personnages et d'accessoires. La caractéristique majeure de l'œuvre de 1669, après plus de quarante ans de réflexion sur le sujet (1627 à 1669), est donc de situer le propos pictural dans un cadre exclusivement spirituel et anthropologique, c'est-à-dire d'illustration de la relation de l'être humain avec Dieu. Le cadre de cette *communication* est celui d'un *cérémonial* à caractère religieux, certes, mais par ailleurs tout à fait centré sur des éléments humains : prépondérance et matérialité des personnages, absence d'accessoires liturgiques et absence de manifestation divine. Au cours de cette évolution, d'abord en peinture, puis en gravure ou en dessins, Rembrandt donne donc progressivement à son œuvre une dimension nettement spirituelle, même si ces éléments sont, par nature, essentiellement anthropologiques! C'est là l'expression même d'un génie comme celui de cet artiste, que d'imprimer l'œuvre d'une dominante spirituelle à travers des éléments descriptifs iconographiques tout à fait humains. Ce sont, par exemple, le caractère intimiste de la scène, la gestuelle des mains de Siméon, le calme de l'enfant, l'attitude de réserve de Marie, le geste d'offrande ou de *présentation* de Siméon qui, dans leur configuration caractéristique, situent le sujet dans un cadre manifestement religieux ou sacré.

Cependant, certains éléments iconographiques sont sujets à des divergences interprétatives. Ainsi en est-il du troisième personnage, par exemple, qui, au niveau de la finition, n'est pas de la main de Rembrandt. La position des mains de Siméon est un autre élément important au plan iconographique sans que sa signification apparaisse évidente au premier coup d'œil. Les riches vêtements des personnages et les avant-bras trop longs de Siméon sont également des éléments distrayants. Toutefois, malgré la *discordance* de ces derniers, leur importance est considérablement diminuée en termes d'incidences théologiques, parce que ce sont des détails de mise en scène ayant un faible indice de visibilité iconographique et, par surcroît, un faible taux d'incidence théologique par rapport à la thématique générale de l'œuvre. En effet, pour beaucoup de spectateurs, ces éléments passent inaperçus et aucun critique d'art, à part Tümpel (hypothèse de la

paralysie), n'en font mention! Nous croyons cependant que Rembrandt n'ignorait pas ces *anomalies* et qu'il les a volontairement *tolérées* ou même conçues ainsi (sauf la longueur excessive des bras) parce que cela faisait sens dans un contexte néerlandais ou parce que ces derniers n'avaient justement pas d'incidence sur l'interprétation de la thématique principale pour le spectateur de l'époque.

Le quatrième scénario était celui de l'analyse des éléments narratifs de contenu théologique tel *l'enfant-lumière*, *la rencontre* et *l'observateur observé*. Chacun de ces éléments narratifs (composé d'un ou plusieurs éléments descriptifs iconographiques) réfère globalement à un *signifiant* qui caractérise la dimension spirituelle de l'œuvre. Ainsi, celui de Jésus est décrit comme *l'enfant-lumière*; celui de Siméon comme prophète dans une *rencontre* avec le Sauveur qu'il *glorifie*. Marie est, pour sa part, associée à la *glorification* alors que sa qualité *d'observatrice* et *d'observée*, amène le spectateur à se substituer à elle. C'est un sommet dans l'art de faire parler des personnages sans verser dans la redondance des siècles précédents où, pour exprimer de semblables propos, l'artiste recourrait à des symboles ou à des pictogrammes complexes, ou encore, à une mise en scène surchargée.

Au point de vue de l'atmosphère d'ensemble, le caractère religieux et mystique de la scène est rendu par l'éclairage et par une gestuelle de circonstance. Or dans cette œuvre, comme dans toutes ses œuvres religieuses de la période de maturité, Rembrandt utilise surtout la lumière comme *signifiant* thématique en soi, s'ajoutant aux autres *signifiants* formels comme les personnages bibliques, les références historico-religieuses etc. C'est, selon Malraux, un habile compromis d'expression du *réel* et de *l'irréel* (le surnaturel chrétien) et, selon Claudel, une technique iconographique (celle du clair-obscur) qui traduit admirablement bien le divin à travers des caractéristiques particulièrement anthropomorphiques.

Nous concluons donc que l'art pictural de Rembrandt dans cette œuvre est aussi un sommet dans l'illustration d'un thème théologique central du christianisme, celui de *l'avènement du Royaume de Dieu par et dans le Christ*. Nous croyons aussi que cette

œuvre est un sommet dans l'illustration discrète d'une éthique théologique qui met en scène un épisode ou une facette de la confrontation du Bien et du Mal dans l'atteinte du salut. C'est un sommet encore, au niveau de l'illustration d'une éthique de l'image religieuse, lorsque dans l'œuvre, par la dignité des personnages, et pas nécessairement par leur beauté esthétique, se trouve restituée l'image de Dieu.

#### LE TROISIÈME NIVEAU D'ANALYSE DE PANOFSKY

Ce 3<sup>e</sup> niveau d'analyse de Panofsky demeura fort utile comme outil de recherche puisqu'il nous a permis de pousser plus avant l'interprétation de l'exégèse de Rembrandt. En effet, toutes les données de ce niveau étaient déjà mentionnés dans les deux premiers niveaux (le factuel et le symbolique); ce qui restait à faire était donc de déceler, à travers eux, les motifs de l'artiste.

On aurait pu penser, par exemple, que les contextes catholique et protestant de l'époque auraient été des facteurs déterminants dans l'illustration de la scène biblique. Or, notre étude montre que l'artiste se dissocie de la tradition catholique romaine de l'époque en représentant *la glorification* et non *la présentation*. Il se dissocie aussi, manifestement, des traditions luthérienne et calviniste qui préconisent une extrême retenue dans la représentation imagée de Dieu, de Jésus ou de Marie. En fait, Rembrandt garde une grande liberté d'expression, aidé en cela par le fait qu'il n'existe aucun mécénat dans son milieu pour des œuvres religieuses. Rembrandt fait donc ces toiles pour lui-même, tout en sachant, nous n'en doutons pas, qu'il y avait des gens pour les acheter dans son pays ou en d'autres contrées. Ceci le rendait plus libre, pensons-nous, parce l'absence de pression religieuse immédiate et sa façon de se dédier entièrement à son art, particulièrement en matière de spiritualité biblique, lui donnaient une marge de manœuvre assez rare pour l'époque.

Ainsi Rembrandt renouvelle le genre en s'attardant à la dimension anthropologique de l'art sacré : personnages simples, dimension humaniste des attitudes, de la gestuelle, accent sémitique de la mise en scène et des vêtements. De plus, un ensemble de techniques iconographiques, particulières chez Rembrandt, a pour effet

d'intégrer le spectateur à l'action et, par conséquent, de l'amener à une réflexion ou à une méditation sur le sujet. Ces éléments contribuent à la création d'une atmosphère de recueillement et par conséquent, d'expérience religieuse pour le spectateur; à ce titre, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* constitue l'une des œuvres les plus spirituelles de l'artiste.

D'autre part, nos recherches en étude rhétorique à partir des travaux de Meynet, Radermakers et de Bossuyt, ont montré que certaines subtilités de l'écriture hébraïque ne paraissent pas dans les traductions grecques ou latines auxquelles le monde chrétien a accès depuis des siècles. En effet, les analyses rhétoriques de ces exégètes mettent en évidence les différences d'interprétation pouvant apparaître dans l'emploi des figures de styles comme *l'opposition* et *l'allusion*. Or, Rembrandt survole ces aléas de traduction (volontairement ou non, nous l'ignorons), lorsqu'il concentre le propos de l'œuvre sur l'élément principal de l'épisode, celui de la *glorification*. Il est vrai qu'il utilise un médium différent, celui de l'image, et qu'il lui est possible d'orienter l'interprétation de la scène à sa guise, c'est-à-dire vers un angle privilégié d'interprétation, et uniquement sur celui-ci. De plus, il emploie des *figures de composition* qui mettent divers éléments iconographiques en *opposition*, traduisant ainsi un motif spirituel sous-jacent. Luc se servait d'ailleurs du même procédé, au point de vue littéraire, en couvrant plusieurs aspects anecdotiques par des *positions* ou des *allusions*, tout en centrant le propos principal sur la *glorification*.

Rembrandt en était-il conscient? Nous ne pouvons pas répondre à cette question, parce nous n'avons ni document ni témoignage de sa part ou d'historiens à ce sujet. Par contre, nous constatons que le point de vue exégétique de l'analyse structurelle contemporaine, structurée et systématique, rejouit tout à fait les intuitions de Rembrandt. Il est probable, d'ailleurs, que ces spécialistes de l'écriture lucanienne ne le sachent pas vraiment, puisqu'il n'existe aucune mention de ce fait dans leurs écrits. Il est vrai aussi que ces études sont relativement récentes et que les chercheurs, autant en histoire de l'art qu'en théologie de l'art religieux, ne se sont pas encore penchés sur la question.

Par ailleurs, notre étude a mis en évidence des éléments nouveaux d'interprétation. Par exemple, les éléments descriptifs iconographiques utilisés par Rembrandt ne renvoient pas seulement à des interprétations conventionnelles. Ils sont également porteurs d'un autre sens interprétatif, celui par exemple de la vision des gens de l'époque (en allemand *weltanschaung*). Ce sont des *signes* qui servent de paramètres interprétatifs à un 3<sup>e</sup> niveau de signification, comme l'a montré la grille panofskienne. Rembrandt nous fournit donc un portrait subtil, mais détaillé, de ce *point de vue*. Il se sert des oppositions d'éléments iconographiques pour créer une ambiance caractéristique d'un contexte socio-spirituel. Par exemple, l'opposition entre la lumière et la pénombre, entre le silence et la parole, entre la vie et la mort, entre le corps et l'esprit, entre l'ordinaire et le surnaturel, et entre le «salut» et la «chute», sont des signes manifestes d'évocation de son *point de vue* sur la société, mais aussi du *point de vue* de la société dans ses préoccupations religieuses.

Dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, Rembrandt concentre ainsi toute l'attention du spectateur sur quatre points majeurs : Dieu parle encore; la réalisation de la promesse de Dieu s'accomplit en ce moment dans Jésus enfant; le salut est universel grâce à la miséricorde de Dieu; mais, il est conditionnel à un engagement personnel à suivre Jésus dans ses enseignements évangéliques.

Rembrandt se révèle donc dans cette œuvre, non seulement un artiste accompli par sa sensibilité religieuse, mais aussi un exégète averti par sa perspicacité dans l'interprétation d'un événement comme celui de la *Présentation au Temple*, tant au point de vue spirituel que théologique et anthropologique, malgré les influences dominantes des courants du *piétisme* et du *quiétisme* en vogue à son époque. Il a su en effet matérialiser par des éléments descriptifs iconographiques les dimensions implicites de la thématique de *la glorification* et celle du discours du *Nunc dimittis*, dont le propos central est l'universalité du salut en Jésus.

En histoire de l'art, Rembrandt est perçu comme l'un des plus grands peintres humanistes de tous les temps. Sa préoccupation première, dit-on dans ce milieu, c'est

l'être humain. Les théologiens diront quant à eux qu'il illustre la condition humaine telle qu'elle est dans l'*ici et maintenant* de la vie terrestre, c'est-à-dire limitée par sa *nature* humaine, mais illimitée par sa volonté et par son espérance spirituelle. La réalité de ce concept apparaît avec une évidence dans sa plus célèbre toile : *Le Retour de l'enfant prodigue*, datant de la même époque, et probablement réalisée en même temps ou, du moins, avec très peu d'écart avec celle de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*. Le style est le même et les motifs de ces deux toiles montrent clairement qu'ils sont de même inspiration au plan factuel (couleurs, mise en scène, personnages, atmosphère, etc.) et au plan conceptuel (thématiques de l'espérance du pardon ou du salut, de la miséricorde du père ou de Dieu, de l'éthique de vie en Dieu, de l'universalité du salut, etc.).

### REMBRANDT, PEINTRE DE LA LUMIÈRE DES NATIONS

L'exégèse de Rembrandt illustre l'instant du *Nunc dimittis* qui proclame que le Messie promis par Dieu à Israël est maintenant présent et qu'Il est *lumière des nations*. L'élément iconographique de la *lumière*, peinte autour et sur Jésus, symbolise la provenance de sa source en Jésus, et ainsi le caractère immanent et divin de sa personne.

Rembrandt, par le truchement d'un artifice pictural, fait donc une application littérale de l'élément descriptif biblique : «lumière pour la révélation aux nations». En d'autres termes, le texte scripturaire décrit le Sauveur comme la *lumière pour éclairer les nations* et Rembrandt s'inspire de cette métaphore en la transposant à l'aide de symboles iconographiques comme l'irradiation de la lumière, le contraste des clairs-obscurs, etc. Toutefois, une question se pose par rapport à ce moment *lumineux* dépeint par Rembrandt : cette lumière est-elle bien réelle? En d'autres mots, est-elle observable et Luc y fait-il allusion? Il semble bien que non. Elle n'est pas de l'ordre des réalités humaines et il n'en est pas fait mention dans le texte évangélique. C'est une *image*, dirions-nous alors, une figure de style de type *métaphorique* puisque cette *lumière* ne peut être vue sous sa forme originale, du moins pas par le commun des mortels. Pourtant, elle fait partie des réalités de l'invisible largement admises par l'ensemble des chrétiens. Elle signifie donc autre chose que cette réalité et, en langage pictural, elle est,

selon le point de vue exégétique, symboliquement associée à l'*universalité* du salut. Elle éclaire le monde entier. Autrement dit, elle reste accessible à tous grâce à l'*illumination* du chemin du salut par Jésus.

À notre avis, *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* est en ce sens l'une des plus belles études sur la lumière que l'artiste ait réalisées parce qu'elle épouse le sujet et le traduit dans ses dimensions naturelles et surnaturelles de manière si harmonieuse que le point de vue de l'observateur s'y confond sans qu'il soit heurté par des artifices techniques, ni par un quelconque dogmatisme religieux. L'œuvre peinte évite donc ces excès de *surcharge* ou de redondance iconographique et reste d'autant plus fidèle au texte évangélique que le traitement de la lumière, tel que conçu par Rembrandt, demeure une illustration picturale discrète, pour ne pas dire seulement anthropomorphique, d'un élément de spiritualité biblique. Elle rejoint aussi la lettre du texte qui ne dit pas que cette lumière éclairait ou éblouissait l'entourage des gens présents au Temple, mais que son effet *spirituel* était perçu avec les *yeux du cœur* par Siméon et par Anne, «justes et pieux». Or le fait que nous, spectateurs, puissions voir cette lumière, nous donne également, par la magie des *transferts affectifs*, cette qualité de «juste et pieux». Ce phénomène du *transfert*, comme le désigne la psychologie contemporaine, a pour effet de créer un déplacement des émotions ou des sentiments d'un pôle à un autre pôle, c'est-à-dire d'une personne à une autre personne, de sortes que celle qui subit le transfert, en vient à éprouver les sentiments ou les états d'être de l'autre personne. Il en serait ainsi pour le spectateur manifestant une certaine ouverture à la pensée rembranienne. Il endosserait l'émotion ou les sentiments du sujet illustré et les intégrerait comme sienne. Dans le cas de *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*, ce serait la qualité de «*juste et pieux*» qui serait ainsi *transférée*. Or, que le spectateur soit «juste et pieux» ou qu'il ne le soit pas, importe peu (et nous n'en sommes pas juges), car ce qui compte davantage, c'est ce mouvement qu'il fait avec la peinture et qu'ainsi, il se sente concerné par la thématique de l'espérance de salut.

## UN TABLEAU QUI REFLÈTE LE DOUTE ET L'ESPÉRANCE DE L'ARTISTE

Si certaines intentions de l'artiste sont décelables à travers l'œuvre réalisée, il reste que cette même œuvre, comme nous l'avons vu avec Berl, reflète *le doute* ou du moins *l'interrogation* de l'artiste. *Siméon* s'inscrit donc globalement dans une démarche qui exprime les limites de la finitude humaine, mais aussi son incommensurable propension à dépasser ces limites dans un *élan* vers Dieu.

Cette remarque nous amène donc à reconnaître dans l'œuvre la manifestation tangible et temporelle de ce que Rembrandt concevait comme *espérance du salut* à travers une thématique spirituelle évangélique. Pour Rembrandt, la vie spirituelle de l'être humain apparaît ici comme une dimension majeure et l'espérance en serait le cœur.

Dans l'humanisme de la peinture hollandaise du 17<sup>e</sup> s., disait Malraux, se déploie le génie incomparable d'un homme, celui de Rembrandt qui, pour la première fois, et sans nul autre pareil jusqu'à la période du Romantisme, peindra *l'irréel* de façon à toucher *l'âme*. La grandeur de Rembrandt, comme nous l'avons constaté, est à la mesure de l'espérance spirituelle qu'il projette dans le réalisme parfois troublant de ses descriptions de la finitude humaine. L'espérance qui jaillit de la toile est d'autant plus forte qu'elle surgit du cœur même de cette finitude.

Enfin, nous croyons que Rembrandt rejoint les préoccupations humaines de tous les temps, et spécialement dans les époques de turbulence. Or, si le spectateur contemporain est touché par l'œuvre, il le doit à son besoin de spiritualité et à sa soif de percer le mystère de la mort dans un contexte de misère et d'abondance qui s'entrechoquent outrageusement. Rembrandt, à ce titre, ne se contente pas de peindre un tableau, ni de faire une réflexion du genre éditorial sur un sujet religieux. Il donne vie à son oeuvre, parce qu'il intègre le spectateur à sa vision et le fait participer à une méditation, à sa méditation et à sa contemplation à partir d'inquiétudes humaines, face à la mort et face à l'échec. En effet, la plupart des thèmes que Rembrandt illustre dans sa peinture sont connus et reconnaissables entre tous, mais la manière dont il le fait a pour effet de rendre ces derniers pratiquement uniques non seulement grâce à une technique

géniale, mais avant tout et surtout, parce que l'artiste sait, mieux que quiconque, rejoindre l'âme du spectateur<sup>1</sup>.

Or, malgré l'objectivité des *faits historiques* illustrés par Rembrandt dans *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*, nous en concluons que l'interprétation qu'il en a faite est foncièrement tributaire d'une expérience religieuse individuelle et personnelle qui est sienne et qui se fonde sur une véritable appropriation du sujet. En effet, le travail du peintre s'alimente habituellement d'une profonde réflexion sur le sujet en voie d'exécution. Il s'imprègne donc à ce point du sujet qu'il fait corps avec lui le temps de son *incorporation* et parfois même longtemps après, ou encore pour toujours! Rembrandt, avons-nous constaté, s'est penché sur le thème de *La Présentation au Temple* pendant plus de quarante ans, soit dans des dessins, soit en exécutant de minutieuses gravures, ou encore des tableaux qui nécessitaient des heures de travail. Dans un tel cadre de vie, nous supposons alors que l'artiste vivait en eux, et particulièrement dans le dernier tableau, une forte expérience religieuse et spirituelle.

De ces diverses constatations, nous avons finalement conclu que les fondements religieux de la spiritualité rembranienne, ont pour postulat la finitude humaine face au salut, mais que cette dernière est essentiellement orientée sur la *libération* dans l'espérance de la miséricorde divine.

Mais en terminant, nous faisons référence à deux auteurs, Michaël Bockemühl et André Malraux, pour clore cette réflexion. Le premier commente admirablement bien les éléments-clés de la technique iconographique de Rembrandt, particulièrement dans ses œuvres de maturité (dont *Siméon glorifiant l'enfant Jésus*); le second brosse un éloquent portrait de la pensée spirituelle de Rembrandt.

---

<sup>1</sup> Ces remarques nous inviteraient à poursuivre notre analyse sur la force de l'art comme moyen de transmission des vérités de la foi, mais ce serait une autre recherche sur Rembrandt.

Selon Michaël Bockemühl, «tout réside dans le regard», pas n'importe lequel mais celui qui est semblable au regard de Siméon lorsqu'il vit Jésus et, le tenant dans ses bras, entonna un hymne à la vie : «maintenant mes yeux ont vu ....». Ce regard, devons-nous ajouter, dans l'esprit de Rembrandt, se veut semblable à celui de Marie ou de l'apôtre Jean, cœurs purs et remplis d'espérance, lorsqu'ils regardaient Jésus et voyaient en lui la bonté de Dieu... Avec Malraux, dans *Les voix du silence*, nous croyons aussi que la peinture de Rembrandt dépasse les stéréotypes de l'illustration historique ou religieuse. Elle les transcende et fait de l'artiste à la fois un exégète, un artiste remarquable et un homme solidaire des hommes et des femmes de tous temps. D'une part, parce qu'il situe son œuvre dans la perspective évangélique de l'amour de Dieu pour ses enfants et, d'autre part, parce qu'il situe son œuvre dans une perspective humaniste et eschatologique : «son protestantisme n'est pas un catholicisme plus ou moins rationalisé : dans son domaine Rembrandt est un Prophète», affirme Malraux, en ce sens qu'il est celui qui appelle au repentir ou à la conversion, et qui annonce l'espérance.

Enfin, comme dernière réflexion, nous constatons qu'après avoir côtoyé un tel peintre pendant près de quatre ans, nous en arrivons au constat suivant : Rembrandt est d'une telle envergure qu'on en mesure à peine aujourd'hui l'amplitude ou la profondeur, en tant qu'artiste et en tant qu'exégète de la Parole évangélique. Son dernier tableau, *Siméon glorifiant l'enfant* en demeure la preuve vivante pour peu que nous nous attardions à voir et à contempler cet enfant qui sauvera le monde et cet homme d'un grand âge qui le tient dans ses bras en nous invitant à la fête de la réconciliation avec le Père.

Cette dernière œuvre de Rembrandt est en ce sens un exemple de profondeur spirituelle parce qu'elle est à l'image du texte évangélique qui l'inspira : simple, engagée, humaniste et mystique. Ainsi, un savoir technique exceptionnel au plan artistique, allié à une intelligence affinée des composantes spirituelles d'un récit, ont contribué à la création d'une œuvre faisant corps avec le sujet parce qu'elle illustre avec splendeur une vérité évangélique qui, de mystère qu'elle était, devient, sous le pinceau d'un maître, accessible et intelligible. En un mot, elle est ce qu'elle illustre, une *bonne nouvelle*.

En contrepartie, elle est aussi à l'image de ce que le *Nunc dimittis* renferme comme vérité intrinsèque, c'est-à-dire un appel à un engagement pour le Christ, avec tout ce que cela signifie comme détachement et comme renoncement pour accéder à la sérénité et à la liberté, maintenant et au-delà de la mort. Malraux, Claudel, Fromentin et d'autres, comparent Rembrandt aux grands compositeurs de musique Beethoven, Mozart ou Debussy, dont les symphonies enchantent l'oreille, enflamment l'imagination et transportent autant aux confins de la pensée humaine qu'en son centre : l'âme. De la même façon, nous croyons au terme de cette recherche, que *Siméon glorifiant l'enfant Jésus* est une symphonie de lumière, parce que les formes et les couleurs, l'espace d'un instant, deviennent des sons qui font musique, des musiques qui font paroles et des paroles qui disent Dieu. Un enchantement pour le regard et un baume pour l'âme à qui elle parle d'espérance.



## **ANNEXES**

## ANNEXE 1

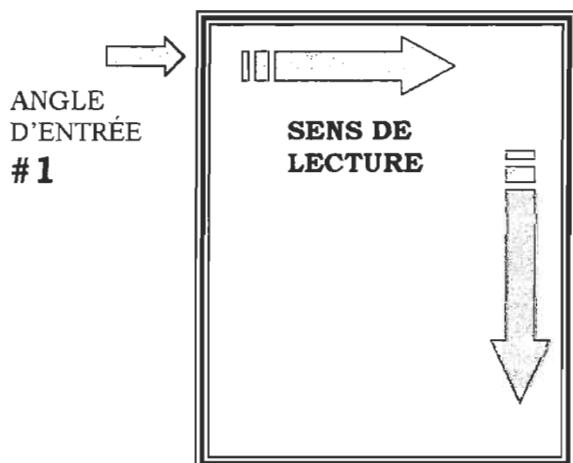
### LES ÉLÉMENTS STRUCTURELS SELON L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE

La «sémiologie du langage visuel» étudie la signification de la localisation des éléments visuels ou, en d'autres termes, l'aménagement de l'espace géométrique du tableau. Elle fait appel à la symbolique interprétative telle que définie en psychologie de la perception, afin de déterminer la nature et le niveau d'influence de ces «localisations» sur le sens premier de l'œuvre. En d'autres termes, le tableau raconte une histoire de type anecdotique et le sens qu'on lui donne s'établit à partir de cette histoire racontée. Or ce que nous dit la sémiologie de l'image, c'est que ce sens peut être confirmé ou infirmé, renforcé ou atténué de façon directe ou indirecte, par le positionnement des personnes et des objets.

#### FONDEMENTS THÉORIQUES : LES COMPOSANTES MAJEURES

Les composantes majeures de la sémiologie sont le sens de lecture du tableau et certaines zones importantes de l'espace géométrique qui le compose.

##### **Le sens de lecture du tableau**



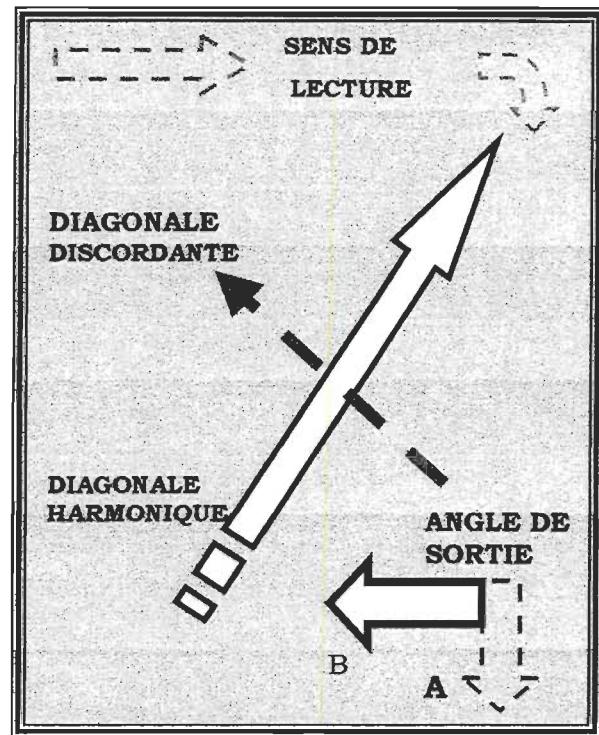
Le tableau se lit normalement en commençant par le haut (ANGLE D'ENTRÉE #1) et selon un mouvement de balayage du regard partant de la gauche et dirigeant vers la droite, comme en lecture de texte. Puis le regard se dirige vers le bas (ANGLE DE SORTIE).

## ANGLE D'ENTRÉE

#1



Il se lit également selon une trajectoire diagonale partant du bas du tableau à gauche (#2), et qui remonte vers le coin droit. Les éléments se trouvant au long de cette ligne «virtuelle», sont parcourus par l'œil dans une séquence ascendante, originant du premier mouvement de balayage horizontale et s'enchaîner avec la diagonale (B) ou sortir (A).

ANGLE  
D'ENTRÉE #2

Pour certaines personnes cependant, la séquence de lecture diagonale précède celle du balayage horizontal. Toutefois l'une ou l'autre, ont toutes deux des propriétés «qualificatives» de l'œuvre au niveau de la perception psychologique. Les théories de Kandinsky ont démontré que la diagonale harmonique accentue, entre autres, la dimension lyrique de la scène ou du sujet traité<sup>1</sup>. Cela s'explique par le fait que la disposition en diagonale des éléments du tableau a pour conséquence «physique» de faciliter le déplacement de l'œil dans un mouvement qui lui paraît naturel et ainsi, de lui donner une liberté de mouvement à un plan «physique» de visualisation. Bien entendu, cette liberté se situe davantage à un niveau psychologique puisque ce sont des considérations d'ordre culturel qui en sont, en définitive, les facteurs déterminants autant que la source même des habitudes «physiologiques» de lecture. Au plan artistique, ce

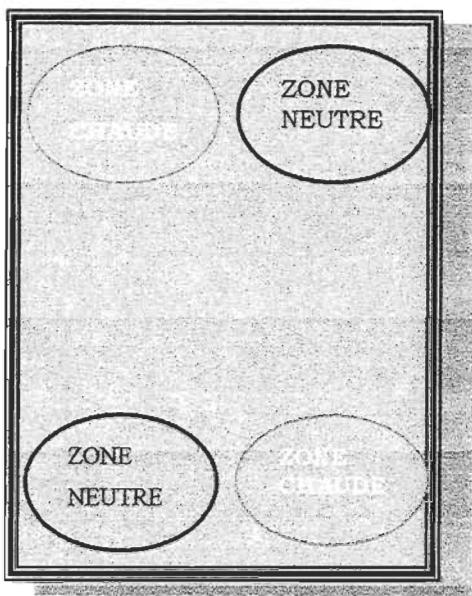
<sup>1</sup> Cf. KANDINSKY, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Op. Cit., p. 159.

lyrisme que procure une lecture libre est apparenté au phénomène de «trompe-l'œil» dans les effets de perspective du dessin ou des jeux d'ombre. Ces derniers donnent l'impression physique d'un espace tridimensionnel dans le tableau, alors que l'image est bidimensionnelle comme en cinéma et en photo, c'est-à-dire «sur» (et non pas «dans») un espace plan, uniforme, constitué seulement de deux dimensions : la largeur et la hauteur. Sur une surface plane, il ne peut y avoir, par définition, ni profondeur, ni densité; c'est la vision binoculaire et l'effet de perspective du dessin, qui donnent l'illusion de profondeur ou de ce que l'on appelait au Moyen Âge en sculpture, l'effet de «ronde bosse», «le modelé» ou le relief pour exprimer les dimensions.

La disposition des diverses *masses* du dessin selon une structure d'arrangement en diagonale harmonique, est aussi un de ces effets visuels qui affectent la psychologie de la perception. L'objectif visé serait de dégager l'œil des tensions causées par une disposition de *masses* du dessin pouvant interférer, au niveau du balayage visuel ou du mouvement des yeux, avec la manière habituelle de regarder. Règle générale, ces habitudes de lecture sont la résultante de comportements appris à l'intérieur d'un contexte culturel donné. Il est donc à remarquer, dans la théorie de Kandinsky, que ces mouvements visuels ne sont pas reliés à la morphologie de l'œil, mais à des habitudes visuelles transmises par un modèle d'éducation préconisé dans un environnement culturel spécifique.

Dans le cas inverse, c'est-à-dire lorsqu'on fait une lecture de l'œuvre selon un mouvement de l'œil qui l'astreint à une façon de faire qui ne lui est pas «instinctivement» familière, il se crée un malaise à un niveau psychologique qui, à son tour, modifiera la perception en accentuant l'aspect dramatique de la scène, même si celle-ci ne l'est pas ou très peu. Ces «artifices» de la sémiologie du langage visuel jouent alors un rôle déterminant dans l'interprétation des œuvres de Rembrandt.

### Les zones significatives



Elles sont au nombre de deux : le coin gauche en haut de la toile, et celui de droite en bas, qu'on considère comme zones chaudes. En psychologie de la perception, ces points sont des centres d'attention puisqu'au niveau physique de la vision, ces emplacements constituent des points repères dans le mouvement qu'effectue l'œil en balayage horizontal ou vertical. C'est donc dire que les éléments iconographiques (personnes ou objets) s'y trouvant, retiennent l'attention au premier regard.

Figure C

Cependant, il peut y avoir des différences importantes, notamment dans les cultures orientales (asiatique, sémitique, etc.), dans lesquelles le *sens de lecture* n'est pas le même que celui de l'Occident.

Les deux autres angles du tableau, celui de droite vers le haut et celui du bas à gauche, sont considérés comme des zones neutres, c'est-à-dire moins importantes pour la perception, lors d'un premier parcours du tableau. Cela signifie que ces *zones* sont vues dans un deuxième temps; et en certain cas, elles ne sont pas vues du tout, tandis que des variations culturelles sont aussi au nombre des agents de modification ou d'altération.

Le centre du tableau constitue un point important mais pas au même degré pour chaque personne et ce, même dans un contexte culturel similaire. Les variantes sont à ce point distinctes que ce point n'est pas considéré dans la théorie de Kandinsky, comme pouvant être vu au même titre que ceux des zones chaudes, du moins en ce qui a trait à une certaine universalité de la perception..

**ANNEXE 2**  
**TEXTES BIBLIQUES DU 16<sup>e</sup> ET DU 17<sup>e</sup> SIÈCLE**

LES VERSIONS LATINES ET GRECQUES DU PASSAGE *NUNC DIMITTIS*

*Novum Testamentum Graeco- Latine*, Théodore de BÈZE, éd. O.R. Stephani, **1565**, p.82.

«Tum ipse accepit eum in vlnas suas , & benedixit Deo , ac dixit,  
 Nunc dimittis rerum tuum Domine,  
 secundum verbum tuum in pace:  
 Quia viderunt oculi mei salutare tuum ,  
 Quod parasti ante faciem omnium populorum;  
 Lumen ad reuelationem gentium& gloriam  
 plebis tuae Israël.»

*Novum Testamentum Latine et Graece cum commentariis ad sensum literae*,  
 Iacobo GORDONI, Tome III, Ed. Sebastiani & Gabrielis Cramoisy, **1632**, p.151.

«Et ipse accepit eum vlnas suas,  
 & benedixit Deum, & dixit: Nunc dimittis  
 rerum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace:  
 Quia viderunt oculi mei salutare tuum ,  
 Quod parasti ante faciem omnium populorum;  
 Lumen ad reuelationem gentium & gloriam  
 plebis tuae Israël.»

*Biblia Sacra, Vulgatae Editionis*, Sixti V Pont. Max. IVSSV (Alexandre VII) *recognita atque edita* Antverpiae (Anvers), Ex Officina Plantinia (Plantin), **1664**, p.885.

«Et ipse accepit eum in vlnas suas, &  
 benexit Deum, & dixit:  
 Nunc dimittis rerum tuum Domine,  
 secundum verbum tuum in pace;  
 Quia viderunt oculi mei salutate tuum  
 Quod parasti ante faciem omnium populorum;  
 Lumen ad ruelationem gentium,  
 & gloriam plebis tuae Israel. »

*Novum Testamentum*, Didier ÉRASME de Rotterdam, Bâle, Froben, **1522**, p.121.

ipse quoque accepit eum in ulnas suas  
 & laudauit deu, ac dixit: Nunc dimittis  
 reruu tuu dne secundu uerbu tuu in pa-:  
 ce: quia uiderut oculi mei salutare tuum.  
 qd' parasti ante facie omniu populoru,  
 lumen ad reuelatione gentium, & gloria  
 plebis tuae Israël

## LES VERSIONS DE 1522 ET DE 1632 D'ÉRASME ET DE GORDONI

## Copie exacte des textes originaux

*Novum Testamentum,*  
Didier ÉRASME de Rotterdam  
1522, p.120-121

«Et ecce homo erat Hierofolymis,  
cui nome Simeon. & homo irte  
iustus ac pius , expectans consolationem  
Israël, & spiritus sanctus erat super eum.  
Et responsum acceperat a spiritu sancto,  
non visurum se moerentem, nisi prius uideret  
Christum domini. Et uenit per spiritu in teplu.  
Et cum induceret puerum Iesum parentes,  
ut faceret secundum consuetudine legis, pro  
eo, ipse quoque accepit eum in ulnas suas  
& laudauit deu, ac dixit: Nunc dimittis  
seruum tuu dne secundu uerbu tuu in pa-  
ce: quia uiderut oculi mei salutare tuum.  
qd parasti ante facie omniu populoru,  
lumen ad reuelationem gentium, & gloria  
plebis tuae Israël. Et erat pater & mater  
eius mirantes super his, quae dicebant de  
illo: Et benexit illis Simeon. & dixit ad  
Maria matre eius : Ecce positus est hic in  
ruinam, & in resurrectione multorum in  
Israël, & in signu, cui contradicit. Quin &  
tuam ipius anima penetrabit gladius,  
ut retegantur ex multis cordibus cogitationes.  
Et erat Anna , prophetissa filia Pha-  
nuel de tribu Aser. Haec procefferat in  
multam aetate, & uixerat cum uiro annis  
septe à uirginitate sua. Et haec uida an-  
norum ferme octogintaquatuor, quae  
no discedebat de templo, ieuns ac de-  
precationibus seruiens nocte ac die. Et  
haec, eadem hora superueniens , uicissim  
confitebatur domino, & loquebatur de  
illo omnibus qui expectabant redem-  
ptionem Hierosolymis. Et ut perfec-  
runt omnia secundum legem domini re-  
uersti sunt in Galilaeam in ciuitatem sua -  
Nazareth. Puer autem succrebat corro-  
borabaturque spiritu, & implebatur rapie-.,

*Novum Testamentum Latine et Graece  
cum commentariis ad sensum literae,  
Iacobo GORDONI, Tome III, 1632, p.150-151.*

25 «Et ecce homo erat in Ierusalem,  
cui nomen Simeon, & homo irte iu-  
stus, & timoratus, expextans confo-  
lationem Israël, & Spiritus sanctus erat  
in eo.  
26 Et responsum acceperat à Spi-  
ritu sancto, non visurum se mor-  
tem; nisi prius videret Christum  
Domini.  
27 Et venit in spiritu in templum.  
Et cum inducerent puerum Iesum pa-  
rentes eius, vt facerent secundum con-  
suetudinem legis pro eo:  
28 Et ipse accepit eum vlnas suas, &  
benedixit Deum, & dixit:  
29 Nunc dimittis seruum tuum Do-  
mine, secundum verbum tuum in  
pace:  
30 Quia viderunt oculi mei salutare  
tuum ,  
31 Quod parasti ante faciem omnium  
populorum;  
32 Lumen ad reuelationem gentium  
& gloriam plebis tuae Israël.  
33 Et erat pater eius & mater  
mirantes super his, quae dicebantur  
de illo  
34 Et benedixit illis Simeon, & dixit  
ad Mariam matrem eius: «Ecce por-  
tus est hic in ruinam, & in resurrec-  
tionem multorum in Israël; & in signum,  
cui contradicetur:  
35 Et tuam ipius animam pertransfi-  
bit gladius, vt reuelentur ex multis  
cordibus cogitationes.  
36 Et erat Anna prophetissa , filia  
Phanuel, de tribu Afer: haec pro-  
cicerat in diebus multis, & vixerat

tia & gratia dei erat super illum. Et ibant paretes eius quotannis Hierosolymam. in die ferro parchae.

cum viro suo annis septem à virginitate sua.

37 Et haec vidua usque ad annos octoginta quatuor, quae non discedebat de templo, ieuniis & oblationibus feriens nocte ac die.

38 Et haec, ipsa hora superueniens, confitebatur Domino, & loquebatur de illo omnibus qui expectabant redemtionem Israël.

39 Et ut perfecerunt omnia secundum legem Domini, reuerbi sunt in Galileam in ciuitatem suam Nazareth.

40 Puer autem crescebat, & conformatatur, plenus sapientia: & gratia Dei erat in illo.

41 Et ibant paretes eius per omnes annos Ierusalem, »in die solemnis Parchae.

LA VERSION D'ÉRASME DE ROTTERDAM DE 1522 ET DE GORDONI DE 1632 SANS  
NUMÉROTATION DES VERSES

1522

«Et ecce homo erat Hierosolymis,  
cui nome Simeon. & homo iuste  
iustus ac pius , expectans consolationem  
Iraël, & spiritus sanctus erat super eum.  
Et responsum acceperat a spiritu sancto,  
non uisum se moerem, nisi prius uideret  
Christu dni. Et uenit per spiritu in teplu.  
Et cum induceret pueru Iesum parentes,  
ut faceret recundu cofuetudine legis, pro  
eo, *ipse quoque accepit eum in ulnas suas*  
& laudauit deu, ac dixit: *Nunc dimittis*  
*seruu tuu dne secundu uerbu tuu in pa-* :  
*ce: quia uiderut oculi mei salutare tuum.*  
*qd parasti ante facie omniu popoloru,*  
*lumen ad reuelatione gentium, & gloria*  
*plebis tuae Iraël.* Et erat pater & mater  
eius mirantes super his, quae dicebant de  
illo: Et benexit illis Simeon. & dixit ad  
Maria matre eius : Ecce positus ert hic in  
ruinam, & in resurrectione multorum in  
Iraël, & in signu, cui contradicit. Quin &  
tuam ipius anima penetrabit gladius,  
ut retegantur ex multis cordibus cogitationes.  
Et erat Anna , prophetissa filia Pha-  
nuel de tribu Afer. Haec procererat in  
multam aetate, & uixerat cum viro annis  
septe à uirginitate sua. Et haec uida an-  
norum ferme octogintaquatuor, quae  
no discedebat de templo, ieuns ac de-  
precationibus seruiens nocte ac die. Et  
haec, eadem hora superueniens , uicissim  
confitebatur domino, & loquebatur de  
illo omnibus qui expectabant redem-  
ptionem Hierosolymis. Et ut perfec-  
runt omnia secundum legem domini re-  
uerfi sunt in Galilaeam in ciuitatem sua -  
Nazareth. Puer autem succrescebat cor-  
borabaturque spiritu, & implebatur sapie-  
tia & gratia dei erat super illum. Et ibant  
paretes eius quotannis Hierosolymam.  
in die resto parchae.»

1632

«Et ecce homo erat in Ierusalem,  
cui nomen Simeon, & homo ite -  
iustus, & timoratus, expextans consolationem -  
Iraël, & Spiritus sanctus erat in eo.  
Et responsum acceperat à Spiritu sancto,  
non vifurum se mortem; nisi prius videret  
Christum Domini. Et venit in spiritu in templum.  
Et cum inducerent puerum Iesum parentes  
eius, vt facerent secundum confuetudinem legis pro  
eo: *Et ipse accepit eum vlnas tuas,*  
& benedixit Deum, & dixit: *Nunc dimittis*  
*seruum tuum Domine, secundum verbum tuum in pa-* :  
*Ce. Quia viderunt oculi mei salutare tuum ,*  
*Quod parasti ante faciem omnium popolorum;*  
*Lumen ad reuelationem gentium & gloriam*  
*plebis tuae Iraël.* Et erat pater eius & mater  
mirantes super his, quae dicebantur de  
illo. Et benedixit illis Simeon, & dixit ad  
Mariam matrem eius: «Ecce positus ert hic in -  
ruinam, & in resurrectionem multorum in  
Iraël; & in signum, cui contradicetur: Et  
tuam ipius animam pertranfibit gladius,  
vt reuelentur ex multis cordibus cogitationes.  
Et erat Anna prophetissa , filia Pha-  
nuel, de tribu Afer: haec procerferat in  
diebus multis, & vixerat cum viro suo annis  
septem à virginitate sua. Et haec vidua usque  
ad annos octoginta quatuor, quae  
non discedebat de templo, ieuniis &  
obrationibus seruiens nocte ac die. Et  
haec, ipsa hora superueniens,  
confitebatur Domino, & loquebatur de  
illo omnibus qui expectabant redem-  
ptionem Iraël. Et vt perfec-  
runt omnia secundum legem Domini re-  
uerfi sunt in Galilaeam in ciuitatem suam  
Nazareth. Puer autem crecebat, & confor-  
tabatur, plenus sapie-  
tia & gratia Dei erat in illo. Et ibant  
paretes eius per omnes annos Ieruale,  
in die solemni Parchae.»

## BIBLIOGRAPHIE

- AVERMAETE, Roger, *Rembrandt et son temps*, Paris, Payot, 1952, 220 p.
- BARILLEAU, Michèle et François GIBOULET, *Histoire de la peinture*, Paris, Hatier, 1994, 127 p.
- BARON, Jean-Marie et Pascal BONAFOUX, *Rembrandt et la Bible*, Paris, Herscher, 1993, 64 p.
- BAUDIQUEY, Paul, *Le retour du Prodigue*, Paris, Mame, 1995, 105 p.
- BAUDIQUEY, Paul, *Un évangile selon Rembrandt*, Paris, Mame, 1989, 96 p.
- BAUDIQUEY, Paul, *La vie de Rembrandt*, Paris, ACR Édition, 1984, 256 p.
- BENESCH, Otto, *Collected writings. Volume 1, Rembrandt*, New York, Phaidon Publisher, 1970, 456 p.
- BENESCH, Otto, *Rembrandt as a draughtsman*, Phaidon Press, London, 1960, 164 p.
- BENOIT, Pierre, *Exégèse et théologie*, Paris, Cerf, 1968, 268 p.
- BERGER, René, *Découverte de la peinture. L'art de voir* (Marabout Université, 1), Paris, Marabout, 1969, 267 p.
- BERL, Emmanuel, «La douleur et la mort ou l'élan vers la transcendance» dans : *Rembrandt* (Génies et réalités), Paris, Hachette, 1965, p. 256-268.
- BIGHAM, Stéphane, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal, Médiaspaul, 1995, 270 p.
- BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt 1606-1669. Le mystère de l'apparition*, traduit du hollandais par Marie-Hélène MEIER, Hohenzollernring (Amsterdam), Benedikt Taschen, 1992, 96 p.
- BONAFOUX, Pascal, *Rembrandt le clair, l'obscur*, Paris, Galimard, 1990, 176 p.
- BOUVEROT, Danielle, «La rhétorique dans le discours sur la peinture, ou la métonymie généralisée, d'après la critique romantique» dans : Etienne SOURIAU, Mikel DUFRENNE et O. REVault D'ALLONNES (dir.), *Rhétoriques, sémiotiques. Revue d'Esthétique* (10/18, 1324), Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 55- 74.
- BRION, Marcel , *Rembrandt* (Génie et destinée), Paris, Albin Michel, 1946, 330 p.
- BRION, Marcel, «Une vie en clair-obscur» dans *Rembrandt* (Génies et réalisés), Paris, Hachette, 1965, p. 7- 47.
- BRUNOT, André, *Homélies pour l'année B. Dimanche et Fêtes. La lettre de Dieu aux hommes*, Mulhouse, Éditions Salvator, 1978, 261 p.
- BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J., VAN DE WETERING, E., *A Corpus of Rembrandt Paintings, I, 1625-1631*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project (dir.), traduit du hollandais par D. COOK-RADMORE, Dordrecht/Boston/London, Martinus NIJHOFF Publishers, 1982, p. 150-158; 331-337.

BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J., VAN DE WETERING, E., *A Corpus of Rembrandt Paintings, III, 1635-1642*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project (dir.), traduit du hollandais par D. COOK-RADMORE, Dordrecht/Boston/London, Martinus NIJHOFF Publishers, 1989, p. 101-113; 367-374.

CANNUYER, Christian, *Dictionnaire illustré de la Bible*, Christian CANNUYER, (dir.), Paris, Bordas, 1990, 641 p.

CAZA, Lorraine, «Anthropologie biblique», dans : Bernard LAURET et Françoise REFOULÉ, (dir.), *Initiation à la pratique théologique. Tome III : Dogmatique 2*, Paris, Cerf, 1993, p. 515- 575.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, Jean CHEVALIER (dir.), Paris, Laffont/Jupiter, 1969, 1060 p.

COTTIN, Jérôme, «Quand la théologie se fait signe, ligne et figure. À propos de deux études théologico-artistiques récentes» : *Études théologiques et religieuses*, 71/3 (1996), 417-421.

DE VRIES, A.B., Magdi TOTH-UBBENS et W. FROENTJES, *Rembrandt in the Mauritshuis*, Alphen aan de Rijn, Sitjhoff & Noordhoff International Publishers, 1978, 223 p.

DOLAN, John P., *The Essential Erasmus*, (Mentor Book MQ 969), New York, Mentor-Omega Book, 1964, 397 p.

ESLIN, Jean-Claude, «La culture», dans : Bernard LAURET et Françoise REFOULÉ, (dir.), *Initiation à la pratique théologique. Tome IV : Éthique*, Paris, Cerf, 1993, p. 622-671.

GEORGE, Augustin, *De Noël à l'Épiphanie. Assemblées du Seigneur 11*, Paris, Cerf, 1970, p. 29-39.

GERSON, Horst, *Rembrandt et son œuvre*, Paris, Hachette, 1969, 526 p.

GOMBRICH, Ernst H., *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1990, 545 p.

GOMBRICH, Ernst H., *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1982, 435 p.

GOMBRICH, Ernst H., *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971, 554 p.

HAAK, Bob, *Rembrandt dessins*, Paris, Chêne, 1975, 230 p.

HUYGHE, René, «Singularité et grandeur de Rembrandt» dans *Rembrandt* (Génies et réalités), Paris, Hachette, 1965, p. 269-288.

HUYGHE, René, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, 524 p.

JOLY, Eugène, *Aux sources bibliques. Guide de lecture de l'Ancien Testament*, Paris, Fleurus, 1953, 150 p.

KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, (Folio essais 72), Saint-Amand (Cher), Denoël, 1996, 214 p.

KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, Paris, Gallimard, 1991, 249 p.

LANDSBERGER, Franz, *Rembrandt, The Jews and the Bible*, Jewish Publication Society of America, Philadelphie, 1972, 271 p.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1991, 1323 p.

LE BOT, Marc, *Rembrandt*, Paris, Flammarion, 1990, 96 p.

LÉON-DUFOUR, Xavier, *Dictionnaire du Nouveau Testament*, (Livre de vie, 131), Paris, Seuil, 1978, 574 p.

MALRAUX, André, *Les voix du silence*, Paris, NRF (La galerie de la Pléiade), 1972, 657 p.

MARTIMORT, Georges, *Les signes de la Nouvelle Alliance*, Paris, Ligel, 1966, 429 p.

MEYNET, Roland, *Avez-vous lu saint Luc? guide pour la rencontre*, (Lire la Bible, 88), Paris, Cerf, 1990, 280 p.

MEYNET, Roland, *L'évangile selon saint Luc, Analyse rhétorique, 1. Planches*, Paris, Cerf, 1988, 258 p.

MEYNET, Roland, *L'évangile selon saint Luc, Analyse rhétorique, 2. Commentaire*, Paris, Cerf, 1988, 273 p.

MAERTENS, Thierry et Jean FRISQUE, *Guide de l'assemblée chrétienne, Tome II*, Tournai, Casterman, 1969, 466 p.

MAERTENS, Thierry et Jean FRISQUE, *Guide de l'assemblée chrétienne, Tome III*, Tournai, Casterman, 1969, 406 p.

MAERTENS, Thierry et Jean FRISQUE, *Guide de l'assemblée chrétienne, Tome V*, Tournai, Casterman, 1970, 403 p.

MAERTENS, Thierry et Jean FRISQUE, *Guide de l'assemblée chrétienne, Tome IX*, Tournai, Casterman, 1971, 248 p.

MONGILLO, Damazio, « Antropologie dogmatique» dans : Bernard LAURET et Françoise REFOULÉ, (dir.), *Initiation à la pratique théologique. Tome III : Dogmatique 2*, Paris, Cerf, 1993, p. 577- 609.

MONLOUBOU, L. et F.M. DU BUIT, *Dictionnaire Biblique Universel*, Paris, Desclée/ Anne Sigier, 1984, 502 p.

NÉRAUDEAU, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, PUF, 1985, 521 p.

- OUPENSKY, L., *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Exarchat Patriarcal Russe, 1960, 231 p.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1990, 394 p.
- PESSONNEAUX, Emile,(dir.), *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1877, 948 p.
- POULET, Charles, *Histoire du Christianisme, tome I*, Paris, Beauchesne, 1937, 814 p.
- RAHNER, Karl et Herbert VORGRIMLER, *Petit dictionnaire de théologie catholique*, traduit de l'allemand par Paul DÉMANN et Maurice VIDAL, Paris, Seuil, 1989, 508 p.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Introduction générale, tome I*, Paris, PUF, 1955, 932 p.
- REY, Alain, *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, éd. Dictionnaires Le Robert, 1997, 1796 p.
- ROBERT, Paul, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, A. REY et J. REY-DEBOVE (dir.), Paris, Littré, 1978, 2172 p.
- ROSENTHAL, Raymond dans *McLuhan : Pro & Con*, Funk and Wagnalls, New York, 1968, 229 p.
- ROY, Claude, «Ses personnages», dans *Rembrandt* (Génies et réalités), Paris, Hachette, 1965, p. 133-156.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.
- TÜMPEL, Christian et Astrid TÜMPEL, *Rembrandt*, Paris, Albin Michel, 1986, 447 p.
- VAN de WAAL, Henri *Iconoclass: an iconographic classification system/ H.van de Waal; completed and edited by L.D. COUPRIE with E. THOLE, G. VELLEKOOP*, Amsterdam, North Holland publishing Co., 1973-1985, 17 volumes
- WALLACE, Robert, *Rembrandt et son temps*, Paris, Time-Life, 1978, 187 p.
- ZUMTHOR, Paul, «La Hollande de Rembrandt» dans *Rembrandt* (Génies et réalisations), Paris, Hachette, 1965, p. 47-96.
- xxxxx, *La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible*, traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1986, 1844 p.
- xxxxx, *Traduction Oecuménique de la Bible*, (TOB), Paris, Cerf, 1977, 1731 p.
- xxxxx, *Les Évangiles. Traduction et commentaires*, ACEBAC (dir.), en collaboration avec SOCABI et la Bibliothèques des facultés jésuites de Montréal, Montréal, Bellarmin, 1982, 767p.
- xxxxx *Encyclopédie des symboles* (Le livre de poche, Encyclopédie d'aujourd'hui), Paris, Librairie Générale Française, 1996, 452 p.
- xxxxx, *Nouveau Dictionnaire Biblique*, Vevey, Éditions Emmaüs, 1975, 389 p.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC  
À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉOLOGIE

PAR  
Robert BERTRAND

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE et THÉOLOGIQUE  
DU DERNIER TABLEAU de REMBRANDT,  
*SIMÉON GLORIFIANT L'ENFANT AU TEMPLE.*

APPENDICE

AVRIL 2001



## LISTE DES FIGURES

•FIGURE 1

*Autoportrait* (Rembrandt) 1661. Huile sur toile, 114 x 94 cm, Londres, Kenwood House

•FIGURE 2

Reproduction de la page de garde :

*Den Bibel Met Neerstecheyt. Cum Gratia Et Privelegio*, Martin LUTHER, Anvers, Jacob Van Liestvelt, 1534.

•FIGURE 3

Reproduction de la notice bibliographique du volume:

*Novum Testamentum* Didier ÉRASME de Rotterdam Bâle, Froben, 1522.

•FIGURE 4

Reproduction de la page de l'extrait

*Novum Testamentum Graeco- Latinum*, Theodoro BEZA, excudebat Henricus Stephanus, 1565.

•FIGURE 5

Reproduction de la page de l'extrait:

*Novum Testamentum Latine et Graece cum commentariis ad sensum literae*, Iacobo GORDONI, Tome III, Ed. Sebastiani & Gabrielis Cramoisy, 1632, p.151.

•FIGURE 6

Reproduction de la page de l'extrait:

*BIBLIA SACRA, Vulgatae Editionis*, Sixti V Pont. Max. IVSSV recognita atque edita Antverpiae , Ex Officina Plantiniae, 1664, p.885.

•FIGURE 7

Reproduction de la fiche bibliographique de *Novum Testamentum* (en grec et en latin sur deux colonnes), Didier ÉRASME de Rotterdam Bâle, Froben, 1522, p.121.

•FIGURE 8

Reproduction de la page de l'extrait:

*Den Bibel Met Neerstecheyt. Cum Gratia Et Privelegio*, Martin LUTHER, Anvers, Jacob Van Liestvelt, 1534 (version non paginée).

•FIGURE 9

*Le Christ guérissant les malades (La Pièce aux cents florins)* 1647-48. Pointe sèche, 1<sup>e</sup> état, 27,8 x 38,8 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

•FIGURE 10

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* vers 1666/1669. Huile sur bois, 98 x 79 cm. Stockholm, Musée National.

Montage: Sens de lecture de l'œuvre

•FIGURE 11

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple*. 1666/69

Montage: Les zones significatives

•FIGURE 12

Dessin no. 486 : *La Présentation au Temple*, 1640-41. Plume et bistre foncé, 180 x 190mm. Amsterdam, Musée Fodor

•FIGURE 13

Dessin no. 588 : *La Présentation au Temple*; 1645-46. Plume.

•FIGURE 14

Dessin no. 1057 : *La Présentation au Temple*; 1661. Plume et brosse au bistre , 120 x 89 mm. The Hague, Royal Library.

## •FIGURE 15

*Jacob bénissant les fils de Joseph* 1656. Huile sur toile,  
175 x 210,5 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

## •FIGURE 16

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1631. Huile sur bois,  
60,9 x 47,8 cm . La Haye, Mauritshuis.

## •FIGURE 17

*La sainte Famille* 1646. Huile sur bois de chêne,  
46,5 x 68,8 cm . Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.

## •FIGURE

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Le voile de Marie

## •FIGURE 19

*La Ronde de nuit* 1642. Huile sur bois,  
363 x 437 cm . Amsterdam, Rijksmuseum.

## •FIGURE 20

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Les mains de Siméon

## •FIGURE 21

Dessin no 986 : *La Présentation au Temple* ; 1655-56. Plume et bistre,  
160 x 139cm. Paris, Atherton Curtis.

## •FIGURE 22

Dessin no 1032 : *La Présentation au Temple* ; 1657-58. Plume et bistre,  
162 x 118 cm. Rotterdam, Museum Boymans- Van Beuningen.

## •FIGURE 23

Dessin no 1033 : *La Présentation au Temple* ; 1657-58. Plume et bistre,  
102 x 85cm. Paris, Louvre.

## •FIGURE 24

*Le Bon Samaritain*, 1633. Eau-forte, 1<sup>e</sup> état,  
25,8 x 21,8 cm . Amsterdam, Rijksmuseum.

## •FIGURE 25

*Les mendicants*, 1648.

## •FIGURE 26

*Le Retour de l'enfant prodigue*, vers 1666/69. Huile sur bois,  
262 x 206 cm. St. Petersbourg, Musée de l'Ermitage.

## •FIGURE 27

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Les bras trop longs de Siméon

## •FIGURE 28

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Le centre du tableau

## •FIGURE 29

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : La diagonale harmonique

## •FIGURE 30

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : La diagonale discordante

•FIGURE 31

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Le croisement des diagonales

•FIGURE 32

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Inversion de l'image

•FIGURE 33

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Les lignes parallèles

•FIGURE 34

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Les lignes verticales

•FIGURE 35

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1666/69

Montage : Siméon à un angle de 35°

•FIGURE 36

Eau-forte : *La présentation au Temple* 1631

•FIGURE 37

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* 1627

Huile sur bois, 55,4 x 43,7 cm . Hambourg, Kunsthalle.

•FIGURE 38

*Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* de 1627.

Photographie aux rayons x .

•FIGURE 39

Jan LIEVENS, *La Présentation au Temple*, 1631

Huile sur toile, 48,8 x 56,5 cm, Collection Bader, Milwaukee.

•FIGURE 40

Les tableaux *Siméon glorifiant l'enfant Jésus au Temple* de 1627, 1631 et 1669

•FIGURE 41

Dessin no 511 : *La Présentation au Temple* ; 1640-42. Plume et bistre,

164 x 142 mm. Rotterdam, Museum Boymans- Van Beuningen

•FIGURE 42

Dessin no 575 : *La Présentation au Temple* ; 1646. Craie noire et blanche, brosse.

144 x 153 mm. Berlin, Kupferstichkabinett.

•FIGURE 43

Dessin no 589 : *La Présentation au Temple* ; 1647. Plume et lavis, craie noire et blanche,

238 x 208 mm . Paris, Louvre.

•FIGURE 44

Dessin no 970 : *La Présentation au Temple* ; 1655. Plume, brosse et bistre,

97 x 78 mm. Turin, Librairie.



Rembrandt 1661  
Autoportrait  
Huile sur toile  
114 x 94 cm  
Londres, Kenwood House

**FIGURE 1**

Reproduction de la page de garde :

*Den Bibel Met  
Neerstecheyt.  
Cum Gratia Et  
Privelegio;  
Martin  
LUTHER,  
Anvers, Jacob  
Van Liestvelt,  
1534.*

Volume original:  
Collection Livre  
rare de  
l'Université de  
Montréal.

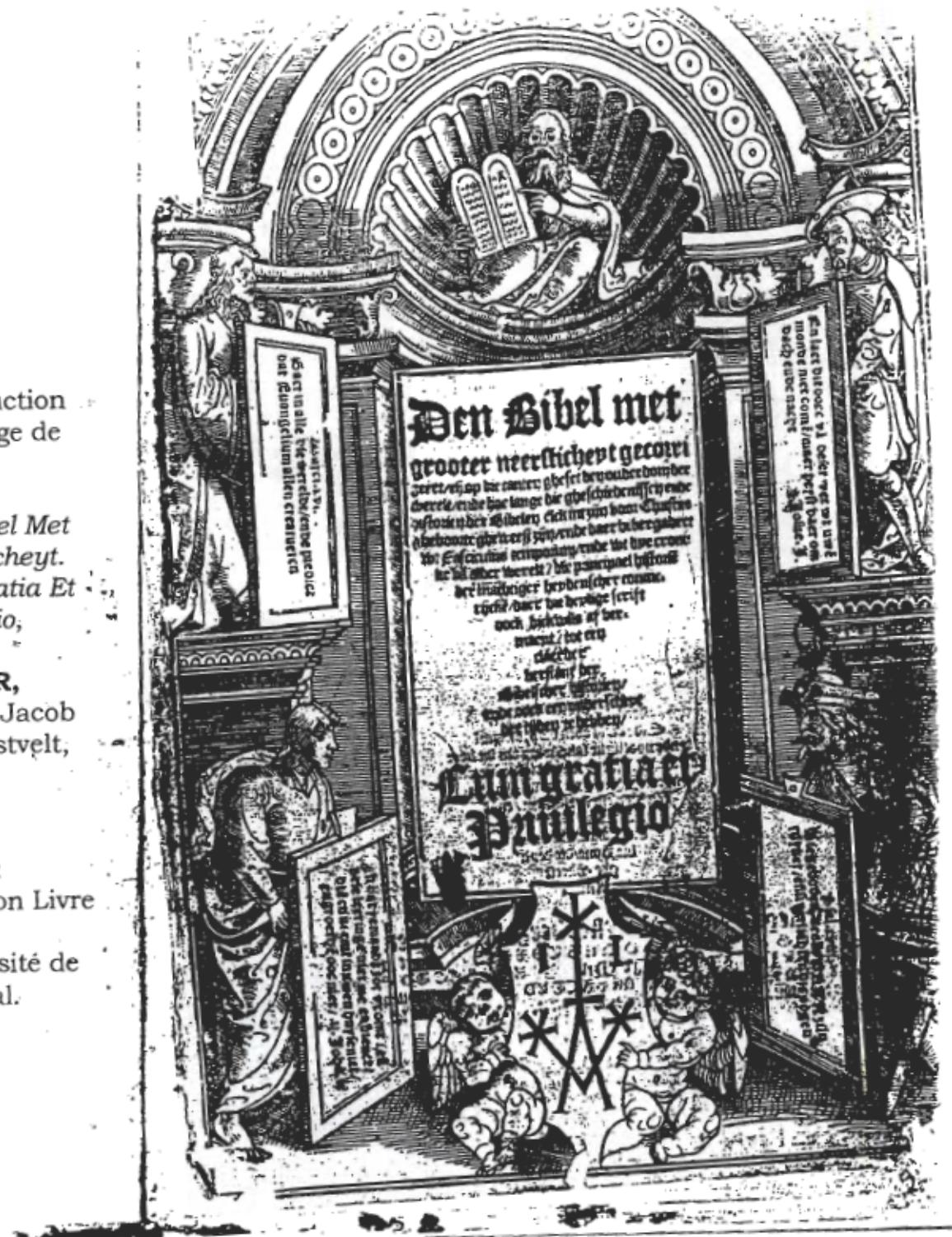


FIGURE 2

Reproduction de  
la notice  
bibliographique

Novum  
Testamentum

Didier Érasme  
de Rotterdam

NOVUM TESTAMENTUM ...

en grec et latin, sur deux colonnes parallèles,  
par Didier Érasme de Rotterdam. Édité  
chez FRÖBEN, à Bâle (Suisse) en 1522.

Érasme, professeur à l'Université de Louvain,  
se vit décreté d'hérésie par ses collègues. Il  
prit la fuite et alla se réfugier chez Froben.  
L'endant son livre fut brûlé par l'inquisition  
universitaire et les exemplaires disponibles à  
louvain brûlés ou bâclés un par un sur une  
place publique.

L'exemplaire que vous portez au Musée  
de l'Académie va en témoigner. Il doit être  
restitué en sous-main au Bourreau car les  
marges portent des annotations en écriture  
du XVII<sup>e</sup>, qui ne peuvent prouver que d'un  
théologien fier d'évangile qui n'a pas résister,  
malgré le danger, au désir de jurer le  
seul aveugle physiquement cernant son  
Temps sur le texte des Evangiles.

FIGURE 3

## Reproduction de la page de l'extrait

*Novum  
Testamentum  
Graeco- Latinum,  
**Theodoro BEZA,**  
excudebat  
Henricus  
Stephanus,  
**1565.***

Volume original:  
Collection Livre  
rare de  
l'Université de  
Montréal

#### FIGURE 4

C A P V T II.

151

## Reproduction de la page de l'extrait

*Novum  
Testamentum  
Latine et Graece  
cum commentariis  
ad sensum literae,  
**Iacobo GORDONI,**  
Tome III,  
Ed. Sebastiani &  
Gabrielis Cramoisy,  
**1632**, p.151.*

Volume original:  
Collection Livre rare de  
l'Université de  
Montréal

Reproduction  
de la page de  
l'extrait

BIBLIA  
SACRA,  
Vulgatae  
Editionis,  
Sixti V Pont.  
Max. IVSSV  
recognita  
atque edita  
Antverpiae ,  
Ex Officina  
Plantinia,  
1664, p.885.

Volume  
original:  
Collection  
Livre rare de  
l'Université  
de Montréal

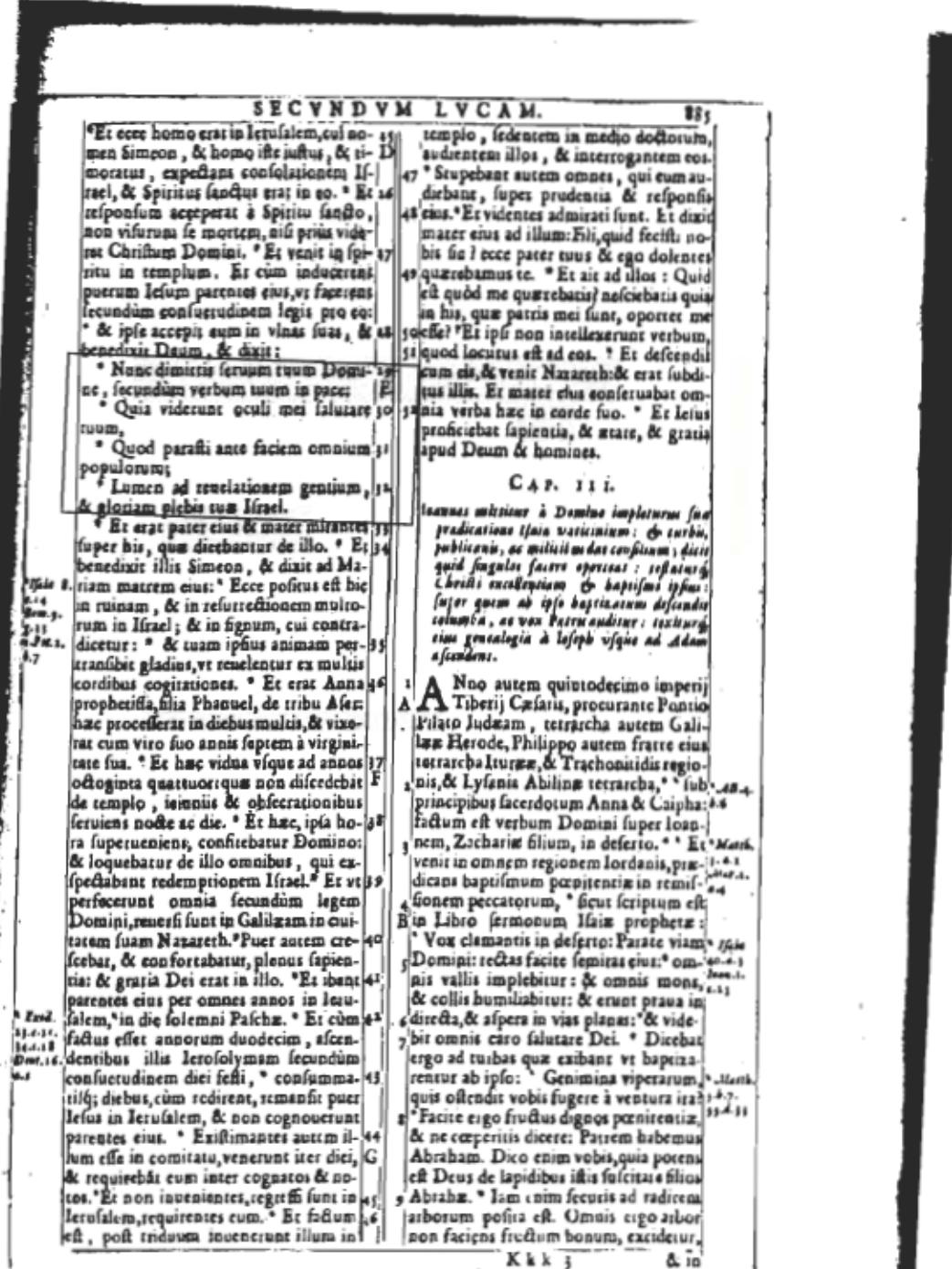


FIGURE 6

## Reproduction de la page de l'extrait

*Novum Testamentum*  
(en grec et en latin sur deux colonnes), Didier  
**ÉRASME** de Rotterdam Bâle, Froben,  
**1522**, p.121

Volume  
original:  
Collection  
Livre rare de  
l'Université  
de Montréal

$\approx 3 \times 10^9 \text{ g cm}^{-2}$

Digitized by srujanika@gmail.com

## КАТАЛОГИ

SFCVNDVM LVCAM. 121

legem Moli adduxerunt cum Hierosolymam, ut susteret eum dominum, sicut scriptum est in lege domini: Omne masculinum aduentum voluntam, sanctum dominum vocabit. & ut daret hostiam secundum quod dictum est in lege domini, par turtrum aut duos pullos columbarum. Et ecce homo erat Hierosolymis, cui nomine Simeon. & homo iste iustus ac pius, expectans consolationem Israel, & spiritus sanctus erat super eum. Et responsum accepit a spiritu sancto, non uideret se mortem, nisi prius uideret Christum domum. Et uenit per spiritum in templum. Et cum induceret puerum Iesum parentes, ut faceret secundum consuetudinem legis, pro eo, ipse quoque accepit eum in uinas suas & laudauit deum, ac dixit: Nunc dimittis seruum tuum domini secundum uerbum tuum in pace: quia uiderunt oculi mei salutare tuum, quod parasti ante faciem omnium populorum, lumen ad reuelationem gentium, & gloria plebis tuae Israel. Et erat pater & mater eius mirantes super his, que dicebant de illo: Et benedixit illis Simeon. & dixit ad matrem eum: Ecce positus est hic in ruinam, & in resurrectionem multorum in Israele, & in signum, cui contradicatur. Quin & tuam ipsius animam penetrabit gladius, ut retrogurabit ex multis cordibus cogitationes. Et erat Anna prophetilla filia Phanuel de tribu Aser. Hec processerat in multam aetatem, & uixerat cum viro annis septem a virginitate sua. Et haec uidea annorum feme octogintaquatuor, que non discedebat de templo, ieiuniis ac deprecationibus seruens nocte ac die. Et haec eadem hora superueniens, uicissim confitebatur domino, & loquebatur de illo omnibus qui expectabant redemptionem Hierosolymis. Et ut perficerunt omnia secundum legem domini, resuens i uersus

submitted since 1911

卷之三

10

100

#### ANSWER

卷之三

100

100

1

10

- 1 -

81

**FIGURE 7**

Reproduction  
de la page de  
l'extrait:

Den Bibel  
Met  
Neerstecheyt.  
Cum Gratia  
Et Privelegio,  
Martin  
LUTHER,  
Anvers,  
Jacob Van  
Liestvelt,  
1534  
(version non  
paginée).

Volume  
original:  
Collection  
Livre rare de  
l'Université  
de Montréal.

### Lucas.

verlost sijn volk. \* Ende heeft op ghericht  
een hooch der salichet vader hooch sijns  
dienero. Wie hi voorzijts gesproken heeft dooz dē  
moest sijder heilige propheet dat van begin der  
werelt sijn. Dat in ons verlossen soude van onser  
vriend en hande hant alle der genre die onsga-  
ten. En op dat hi armbeitheit soude brengien  
ons bevoeren en gedachtet wesen sijn h. welches  
verdunkt dat ja eerder reed die hi gesproke heeft  
onsen hader Moahā ons te gheuen. Dat wij het-  
soet naer hant onder binden hem soude dienen  
sonder hysen ons leuen lanc in heylighet en ghe-  
rechticheit die hem behagheit is. En du hant sul-  
le heeft een propheet des heilige/ want ghe suoi  
dooz geen woog den **Heilige** om te bereyde si-  
ne toeghen. Om die gedaen kennisse der salichet  
sijn volk. In her giffenisse haerder sondē. Wou  
die heiliche beemheitich ons Gods doo/ wel-  
ke ons beslocht herft die op gang wouen haoge. Op  
dat hi versrijnen soude en ghemē die hant sitten in  
duysternissen en schamen des doots. En onse voe-  
ten soude trachten inden woch des dreyen.

Ende dat hant wies/ ende wert siet inden gree-  
fie/ende was in die woestyn tot dē ha soude hoo-  
gen. hooz dat holt Israēl. \*

**G**oe Christus gheboven/ van den engelen ver-  
condicht/ op den achsten nacht beleden/ daer nae  
te iherusalē ghebrocht/ van Simon ontfanghen  
ende door Anna die propheete/ van den hante ghe-  
propheetert. Ende hoe dat hant twaels ier ou/  
indens tempel uit mitobel der doctoren gewonden  
werdt. **Mat. 1. Epistre.** \*

Ende het geschiede in den tijden/ dat  
Simeon een gebot hadden. **Mat. 1. Epistre.** Augusto  
het gheue/ op dat alle die werelt ghe-  
schat soude wachten. Endē dese ier-  
tinge was die aldererste ende ghe-  
scheide ter tijt daen. **Epistre** eerster was in Si-  
men. Ende si ghytten alle ende liepen haer scatten  
en vergader in sijn stadt. Ende Joseph gōme oach  
op dā Galilea/ wier stadt Nazareth/ in dat Joë-  
sche lant/ tot der stadt Wand/ die heiliche niet om-  
dat hi was hant hyspe en gelychte Sama/ om  
dat in hem lants leuen schaffen met Maria sine  
gheremdae loue/ die toe berucht was.

Ende het geschiede/ als si daer waren/ quam toe  
dē hant harten soude. Ende si haerde haer eerstē  
sone/ ende want hem in toeschē/ ende leude hem in  
een reiste/ want sien harten anders gheplaatst  
inher berbergde. \*

**C**ette daer waren herders in den lants lande  
op dat heilic/ dat hant hant den nachts haer  
cubbe. Ende siet die engel des **Heiligen** quam  
tot hem ende die daerheit. Gode ontfente en in  
vriedom sprekt. Ende die Engelspreke tot haer/ en  
breest niet. Gode is berouwinge in grote blischap/  
die in houder/ die welcke is Christus die **Heilige**  
in der stadt Wand. En dit sat in een techē sij. Ghe-  
sult dat hant binden/ getrouwen in boechen/ en in  
een cripte ligghende. Ende toe front was daer by-  
de engel die menigdaer het bemintter scharen/ die  
loozen. Gode ontfente leide. Toch si God inden appre-  
sten/ ende op der aarden spele/ en den mensche  
enmen goede willen. \*

### Dat. ij. Capittel

Ende het geschiede/ als die engelen ha hant  
ten hant bewerken/ Spasie die herden onderlinge  
ende leyden. Lat ons nu gaan tot Iherusalē. En  
de sene die **Heilige** te kerken ghegeuen heeft. En-  
de si quamen haefelic ende honder beide Maria  
ende Joseph/ ende dat hant gheleert under crippen  
Ende doe si dat gesen hadde. Vende si dat woon-  
te. Welcke tot hē geseyt was/ vanden hant. En  
alle die dat hoozen/ beewoerden hem van die  
sene geseyt was tot haer vāde herderē. Mer Ma-  
ria behiel alle dese woorden/ dragēde si hant het  
te. Ende die herderē heerde over dō omme/ praepter  
de cride louende God/ om al dat si gesen ende ge-  
hoort hadde also geseyt was tot haer. \*

\* En doen die acht daghen om waren/ op dat  
dat hant behelde soude wāpde/ so is die naem ge. **I**  
noemt Jesu/ welcke genoemt was handē engel  
er hi ontfangen wort in sijn moederluchame. \*

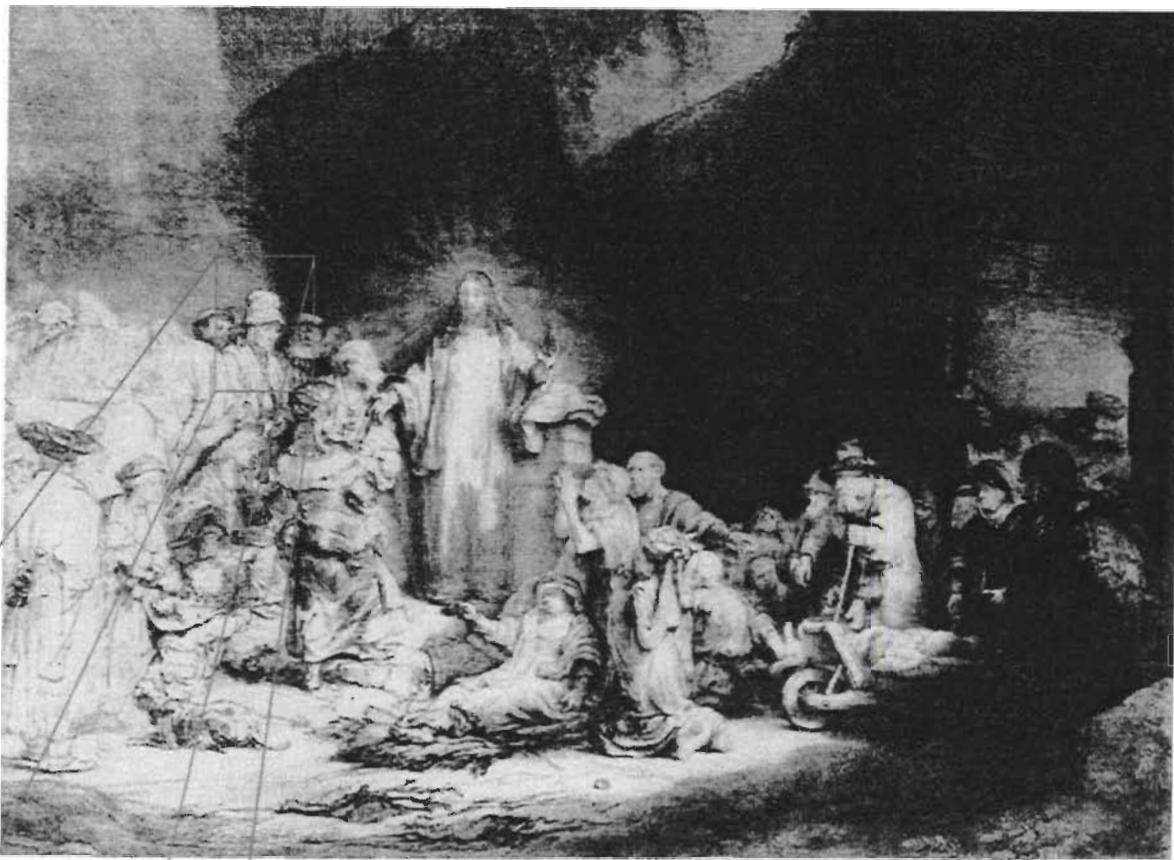
\* El dorē die dagen haerder repunget na dwe  
wet Moos veruert waren/ so quamen en vlochten  
si Jesum tot Iherusalē/ op dat si hē offert souuden  
si **Heilige** also ghestreuen staet in dwe wet des **Heiligen**  
\* **W**ād alle linnerhels/ die ten certe die z  
moeder haert. Sal Gode gehelpicht heetē/ en datle  
geuen den offter als gheleert is in die wet des **Heiligen**  
\* **E**n pact toget dienst oft liere iong dienst.  
En siet een mensche was in Viervalē die hiet  
Simeon. En dese mensche was greccht/ en God  
huydich/ en wachte op dē troost Israēl/ en die  
heilige geest/ was in hē. En hē was en antwoort  
gegeuen vanden heiligen geest/ dat hi niet en sou  
de si die doot/ hant dat hi sage Chalum de **Heilige**.  
En di quam tot de weg vanden heiligen  
ghest inden tempel. \*

En doet die ouders dat hant Jesum brocht in  
den tempel/ om te doen dooz hem na die collume  
der wet nā hi dat hant in sijn arme en ghebrude  
Gode ende leide. **Heilige** nu lat wē knecht na  
uitren waophen in dreyen. Want mijn ooghe heb-  
ben geset den salichmalinge. Die ghe berrete hebt  
houz alle menschen. Dat licht tot verlichtinghe der  
verbondē/ en tot euē peys dāns volcs Israēl. \*

\* En sien hant en morden haerder bewoon-  
derde en hāt gheue dat han hē gheseyt wert. En  
Symeon ghebrudele en hant tot Marij sijre  
in oord. Hiet/ dese wert geset tot enē val en opstē  
hant in Israēl en tot dē trechē dāns weder ghehoē  
sal wordē. En es wort sal dooz hant dīngē op  
dat die ghebrude van dese hant opehaer wert.  
En daer was en prophetus Iona Phanuels  
dochter handē gelychte Israēl. Wē was in de  
hant en si hadde ghelerst met hant māleut iac.  
si hant maerdom. En dese was en wedurte bi  
lycum/ iac/ dē nemēmer en quā bi dē tempel  
dienste. Gode met hant en met beden nacht ende  
bach. Die quam ooc tot dē hant ende loofte den  
**Heiligen** ende spach an hem tot alle dē genē. Owe  
verberghende waren die berolsinghe Israēl.

Ende als hē alle belijcht hadde/ na die wech  
des **Heiligen**/ heerden si weder in Galile tot  
haerder stadt Nazareth. Ende dat hant wies/ en  
wert siet inden geest/ wil aber wijsheit/ en dus  
gracie Gode was in hem. \*

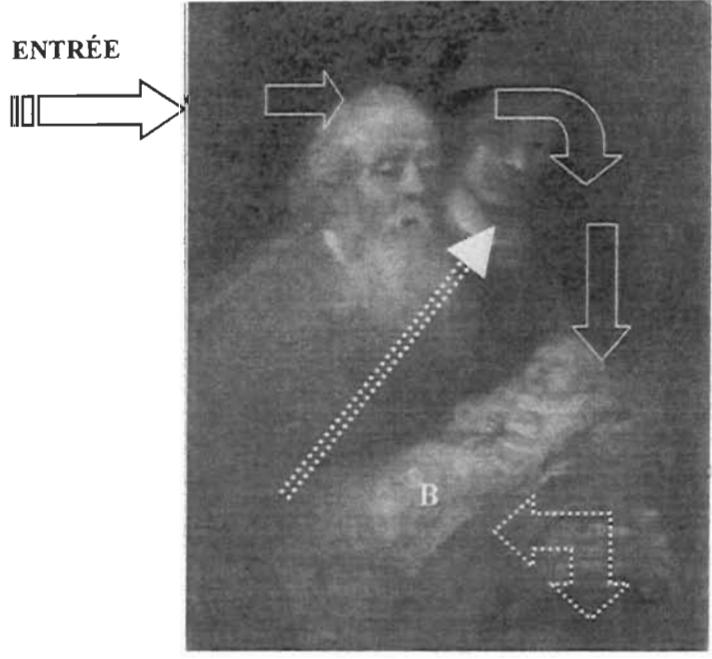
FIGURE 8



Le Christ guérissant les malades  
(dite *La pièce aux cent florins*),  
achevé 1647-49  
Pointe sèche, 1<sup>e</sup> état. 27,8 x 38,8 cm  
Amsterdam, Rijks Museum.

En médaillon :  
Érasme

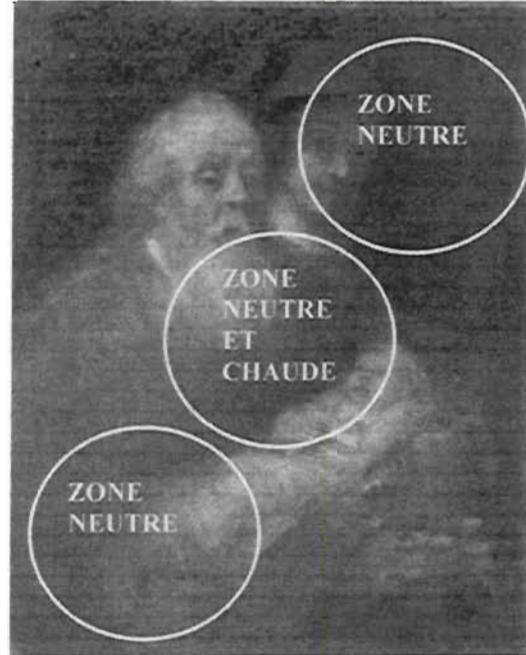
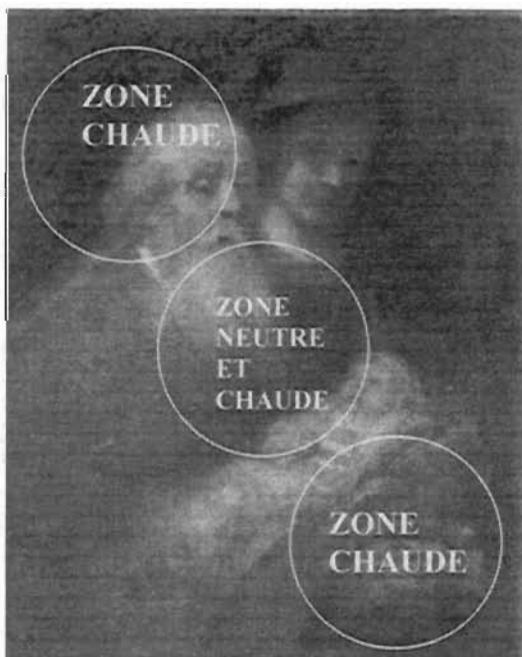
**FIGURE 9**



Sens de lecture  
de l'œuvre.

A

FIGURE 10



Les zones  
significatives.

FIGURE 11



FIG. 645 (Cat. No. 486)

FIGURE 12

No de catalogue : 486  
*La Présentation au Temple*  
Étude, plume et bistre foncé,  
1640-41  
Amsterdam, Musée Fodor



FIG. 581 (Cat. No. 588)

No de cat. : 588  
*La Présentation au Temple*  
Vers 1645-46

FIGURE 13



FIG. 144 (Cat. No. 1057)

No cat. 1057

*La Présentation au Temple*

Signé et daté : Rembrandt 1661

Plume et brossé au bistre, avec arche supérieure

120 x 89 mm

The Hague, Royal Library

FIGURE 14



*Jacob bénissant les fils de Joseph*, 1656

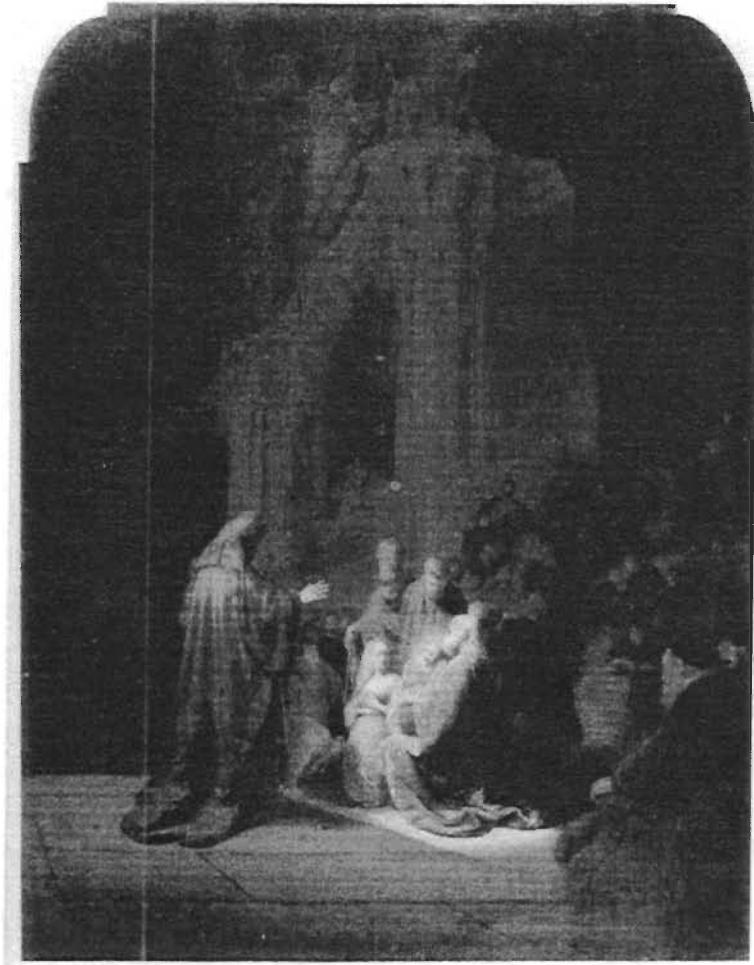
Huile sur toile,

175 x 210,5 cm

Kassel,

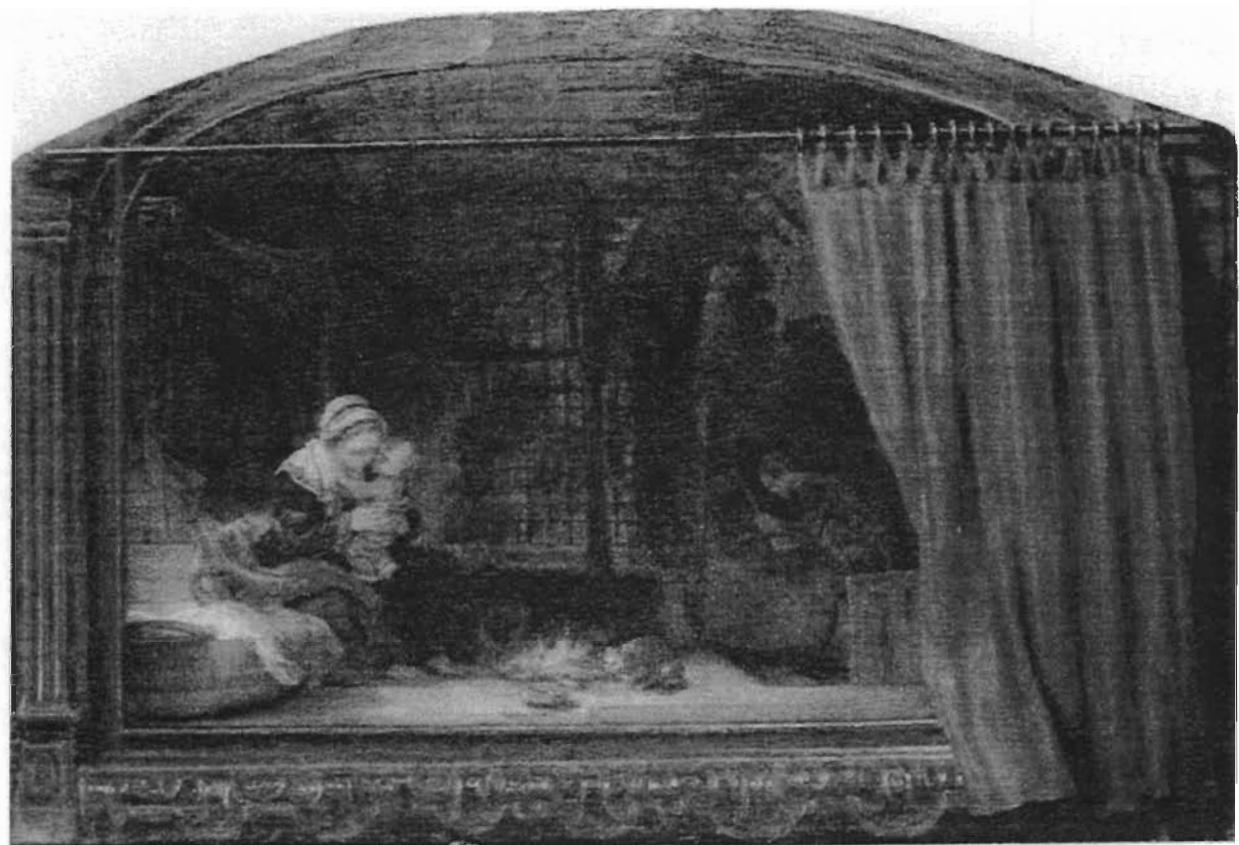
Gémäldegalerie Alte

FIGURE 15



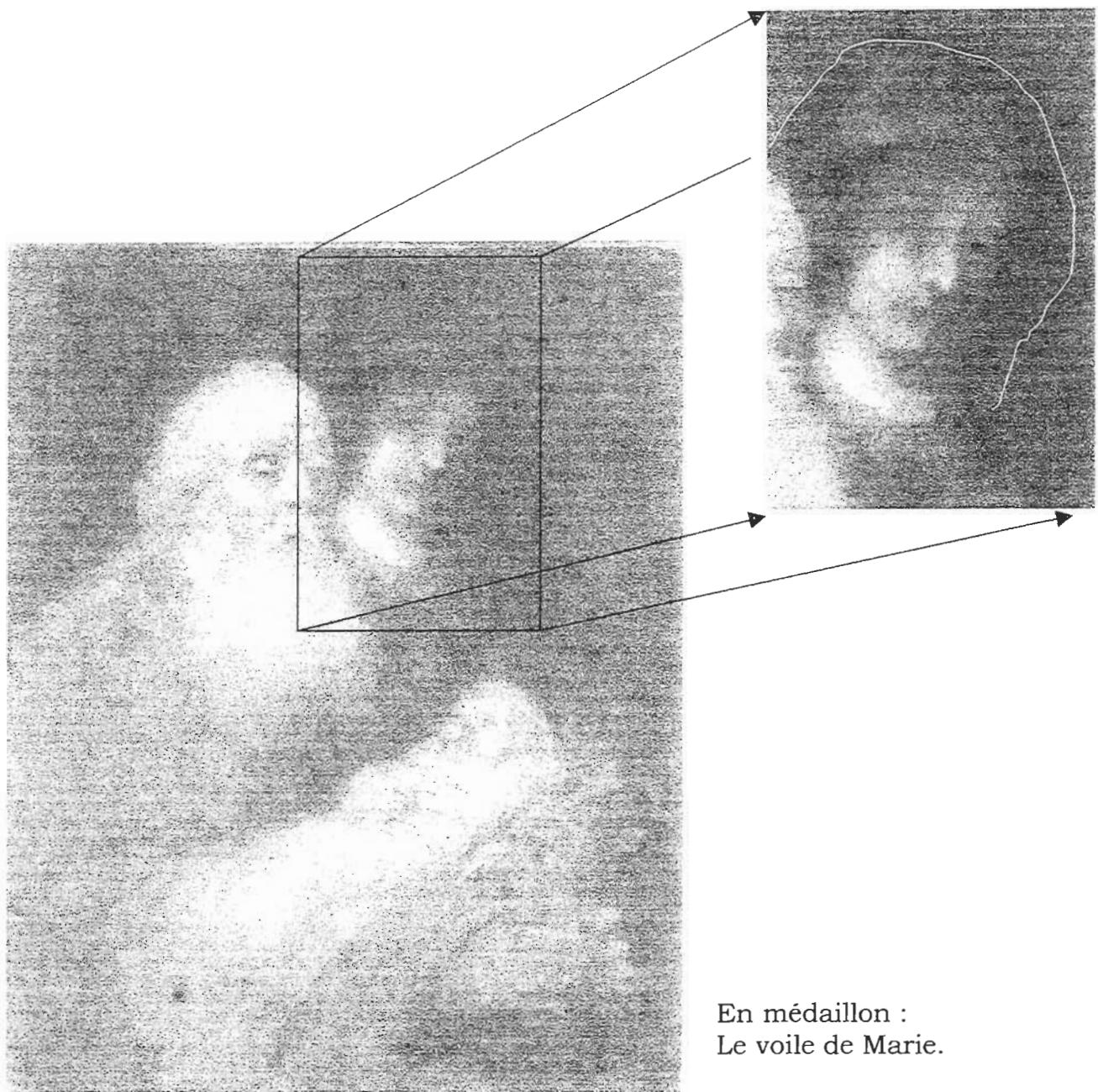
*Siméon glorifiant l'enfant  
Jésus*, 1631  
Huile sur bois,  
60,9 x 47,8 cm  
La Haye, Mauritshuis

FIGURE 16



*La Sainte Famille avec cadre peint  
et rideau*, 1646  
Huile sur bois de chêne, 46,5 x  
68,8 cm  
Kassel, Gemäldegalerie Alter  
Meister

**FIGURE 17**



En médaillon :  
Le voile de Marie.

**FIGURE 18**

Détail de : *Le capitaine Frans Banning Cocq donnant à son lieutenant l'ordre de départ de sa compagnie*  
(dite *La Ronde de nuit*), 1642  
Huile sur toile, 363 x 437 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum



FIGURE 19



En médaillon :  
Les mains de Siméon

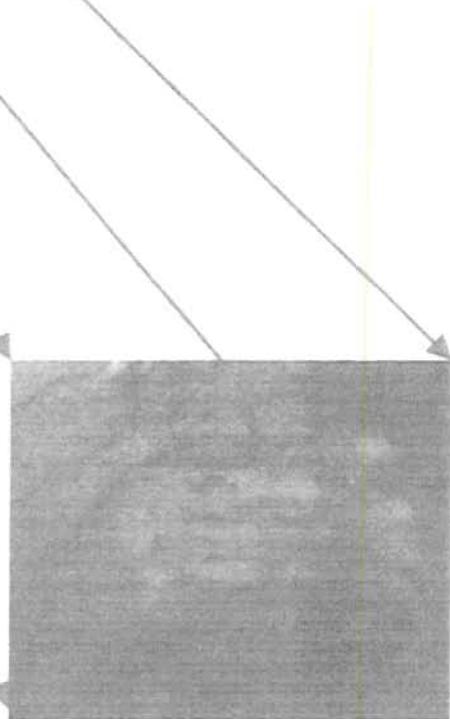


FIGURE 20



FIG. 1269 (*Cat. No. 986*)

FIGURE 21

No cat. 986  
*La Présentation au  
Temple*  
1655-56  
Plume et bistre,  
160 x 139 mm  
Paris, Atherton Curtis

No cat. 1032  
*La Présentation au Temple*  
1656-57  
Plume et bistre  
162 x 118 mm  
Rotterdam, Museum  
Boymans- Van Beuningen



FIG. 1315 (Cat. No. 1032).

FIGURE 22



No cat. 1033  
*La Présentation au Temple*  
1657-58  
Plume et bistre  
102 x 85 mm  
Paris, Louvre

FIGURE 23

*Le Bon Samaritain*, 1633  
Eau-forte, 1<sup>e</sup> état.  
25,8 x 21,8 cm  
Amsterdam,  
Rijksmuseum

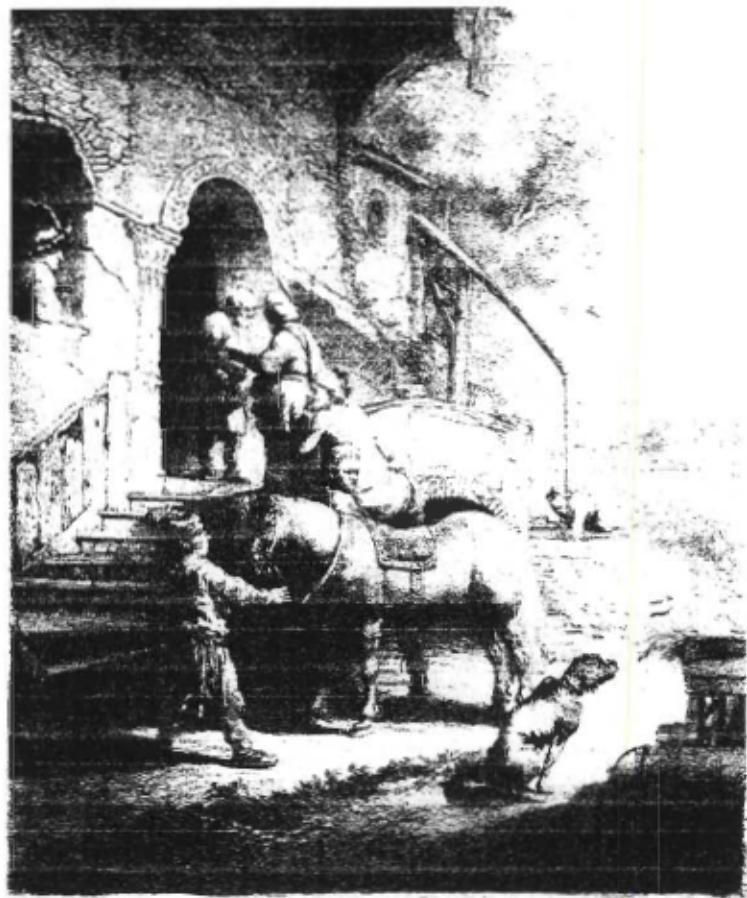
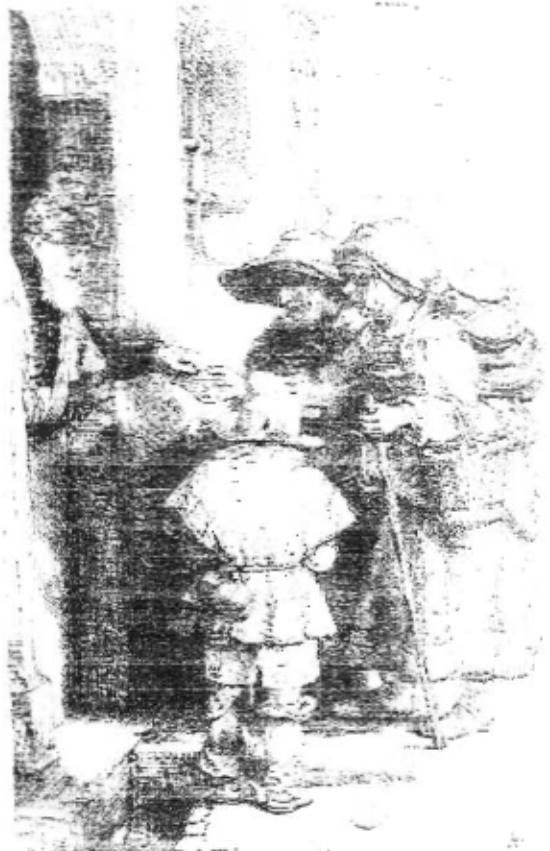
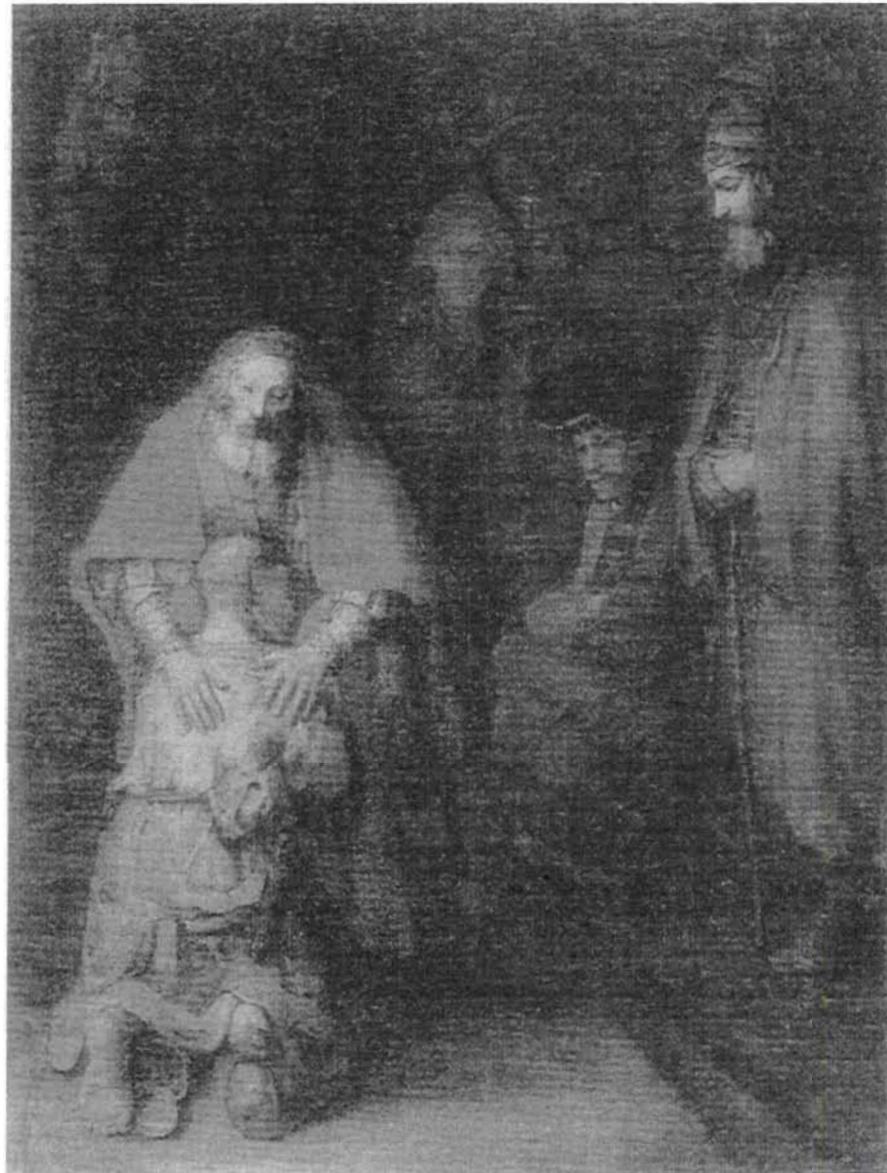


FIGURE 24



*Les mendiants*  
Signé et daté :Rembrandt  
1648

FIGURE 25



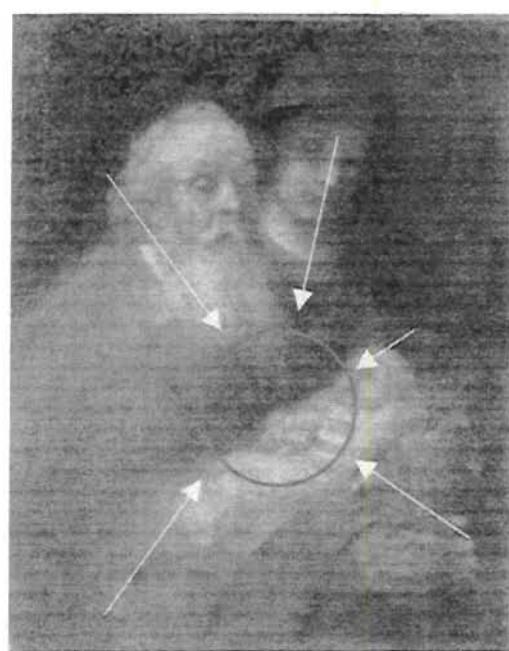
*Le Retour de l'enfant prodigue*, vers 1666-69  
Huile sur toile,  
262 x 206 cm  
St. Petersbourg,  
Musée de l'Ermitage

FIGURE 26



Les bras trop longs  
de Siméon

FIGURE 27



Le centre du  
tableau

FIGURE 28



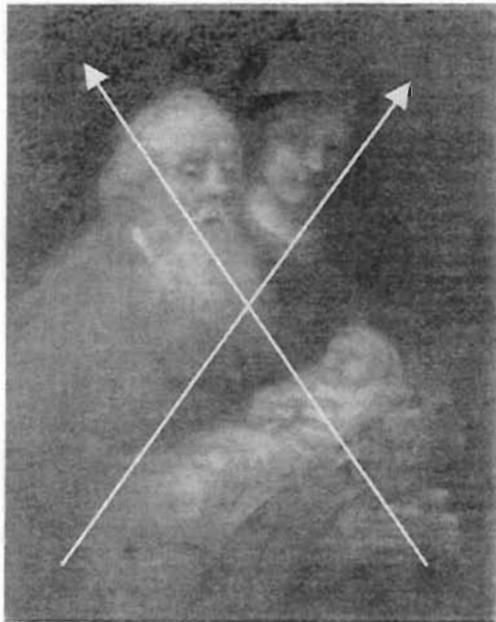
La diagonale  
harmonique.

**FIGURE 29**

La diagonale  
discordante.



**FIGURE 30**



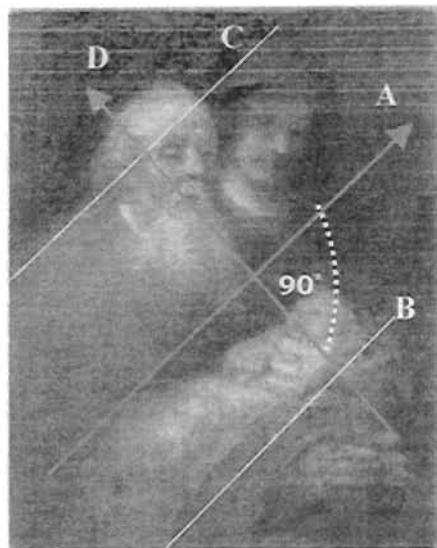
Le croisement  
des diagonales

**FIGURE 31**

Inversion de  
l'image  
(montage  
infographique)

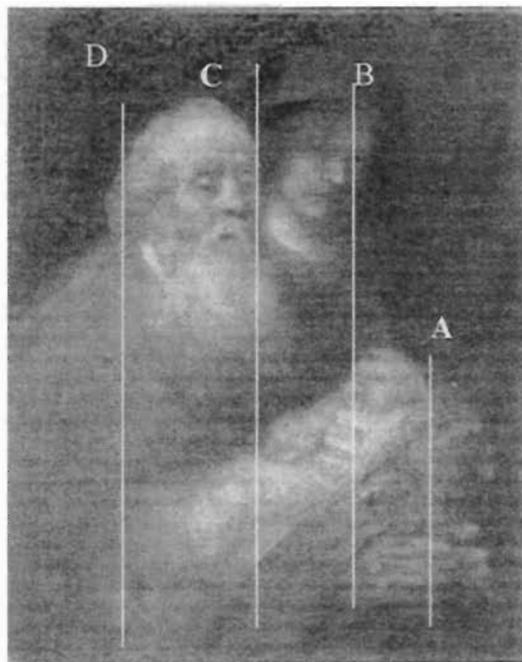


**Figure 32**



Les lignes  
parallèles.

FIGURE 33



Les lignes  
verticales.

FIGURE 34



Siméon à un  
angle de  $35^\circ$



FIGURE 35



*La Présentation au Temple*

1630-31

Eau-forte

**FIGURE 36**



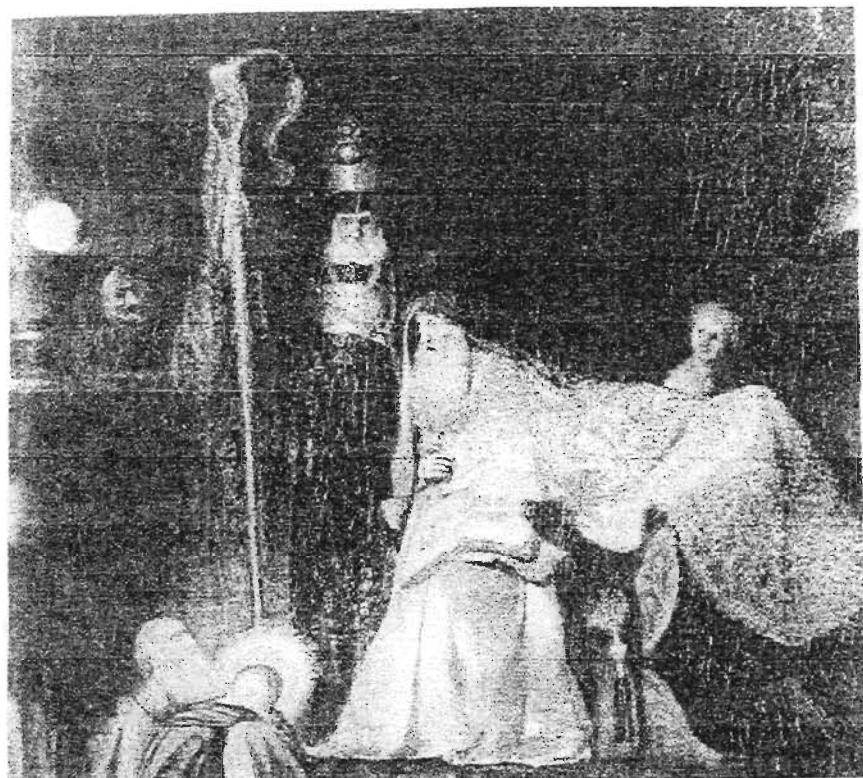
*Siméon glorifiant  
l'enfant Jésus,*  
vers 1627/28  
Huile sur bois,  
55,4 x 43,7 cm  
Hambourg.

FIGURE 37

REPRODUCTION DE PHOTOGRAPHIE RAYONS X DU TABLEAU DE 1627



FIGURE 38



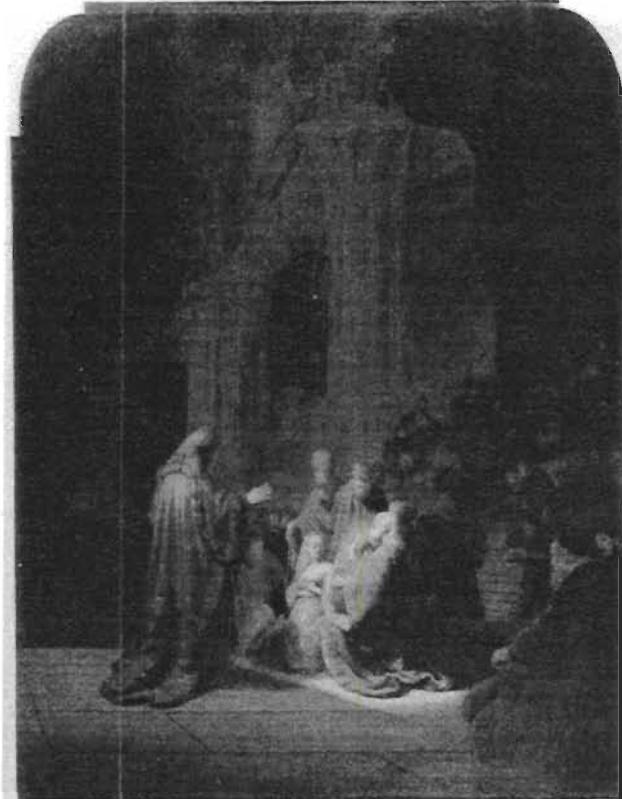
Jan LIEVENS  
*La Présentation au Temple* 1631.  
Huile sur canevas  
48,8 x 56,5 cm  
Collection Isabel et Alfred Bader,  
Milwaukee

FIGURE 39



*Siméon glorifiant l'enfant Jésus,*  
**1627**

Huile sur bois, 55,4 x 43,7 cm  
Hambourg, Kuntsthalle



*Siméon glorifiant l'enfant Jésus,*  
**1631**

Huile sur bois, 60,9 x 47,8 cm  
La Haye, Mauritshuis



*Siméon glorifiant  
l'enfant Jésus,*  
**1666/69**

Huile sur TOILE,  
98 x 79 cm  
Stockholm,  
Musée National



FIG. 672 (Cat. No. 511)

FIGURE 41



FIG. 744 (Cat. No. 575)

FIGURE 42

No cat. 511  
*Étude pour La Présentation au Temple* 1640-42,  
Plume et bistre  
164 x 142 cm,  
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

No cat. 575  
*La Présentation au Temple*  
Vers 1646. Craie noire,  
rehauts blancs,  
144 x 153 mm  
Berlin, Kupferstichkabinett

No cat. 589  
*La Présentation au Temple*  
Vers 1647. Plume et lavis,  
craie  
noire, rehauts blancs, 238 x  
208 mm  
Paris, Louvre



589 (Cat. No. 589)

FIGURE 43



No cat. 970  
*La Présentation au  
Temple*  
Vers 1655. Roseau et  
bistre,  
97 x 78 mm  
Turin, Librairie

FIGURE 44

Gérard Van  
Honthorst  
*L'adoration des  
Bergers*  
Huile  
Reale, Florence



FIGURE 45



*La Résurrection de Lazare*  
1630-31  
Huile sur bois, 96,2 x 81,5 cm  
Los Angeles ,  
County Museum of Art

FIGURE 46

*Samson, aveuglé par les Philistins*  
1636  
Huile sur toile,  
206 x 276 cm  
Francfort/M., Städelsches Kunstitut

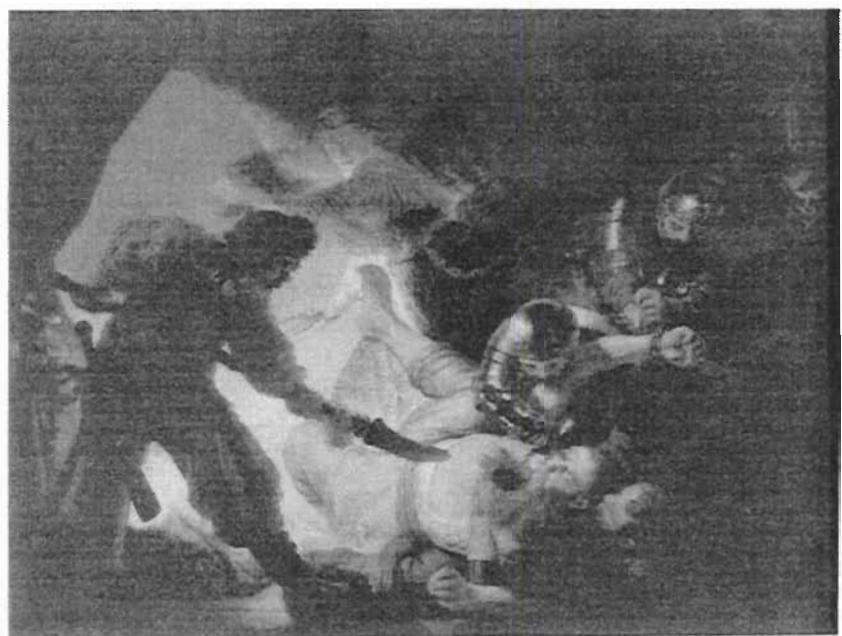


FIGURE 47



*Le Prédicateur Cornelis Claesz Anslo conversant avec sa femme Aaltje*  
1641  
Huile sur toile,  
176 x 210 cm  
Berlin, Gemäldegalerie

FIGURE 48

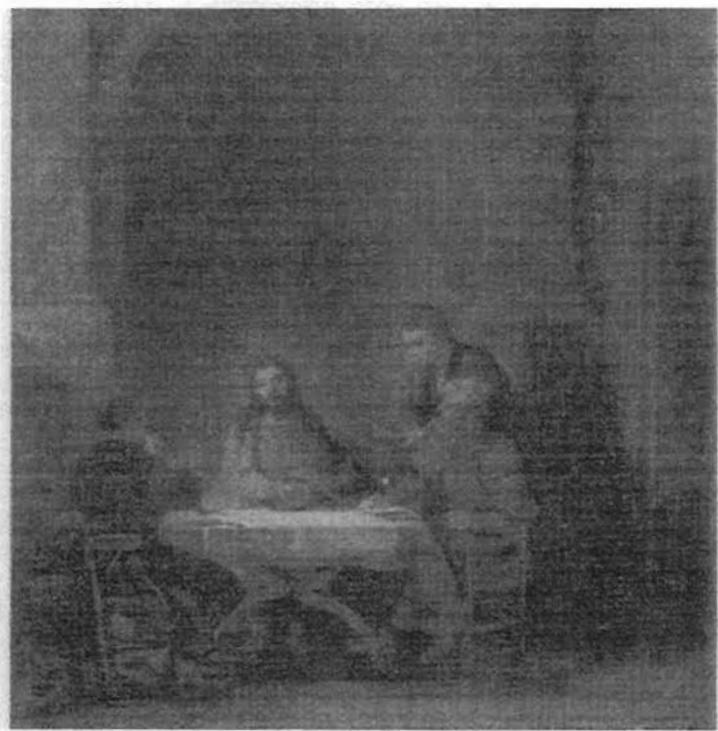
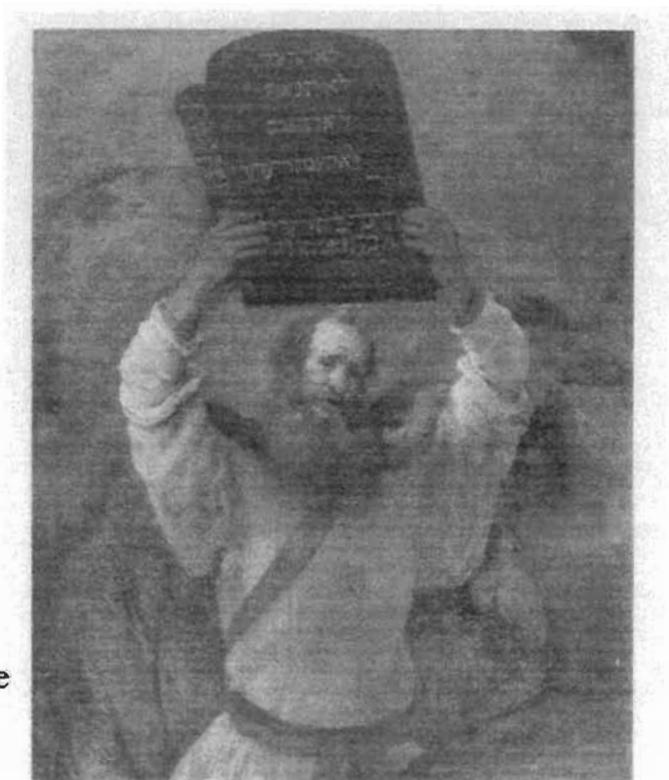


FIGURE 49

*Le Christ à Emmaüs,*  
1648  
Huile sur bois, 68 x 65  
cm  
Paris, Louvre



*Moïse brisant les tables de la Loi,*  
1659  
Huile sur toile, 168,5 cm x 136,5  
cm  
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche  
Museen

FIGURE 50

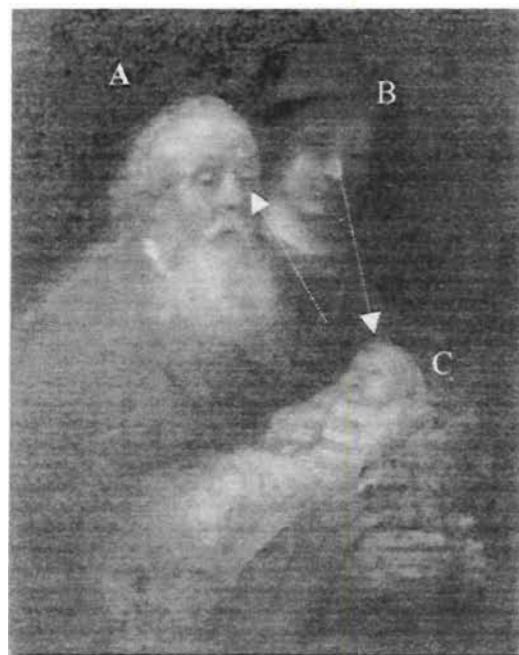


FIGURE 51



FIGURE 52

*Saint Paul en prison*, 1627  
Huile sur bois de chêne,  
72,8 x 60,2 cm  
Stuttgart, Staatsgalerie  
Stuttgart



Le Prophète Jérémie pleurant sur la  
ruine de Jérusalem. 1630  
Huile sur bois,  
58,3 x 46,6 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum

**FIGURE 53**