

Jürgen Müller | Armer les âmes

Rembrandt, Hans Steinhoff

Dans le genre des films biographiques (*biopics*), les films sur les artistes forment un ensemble, très apprécié jusque dans les années 1960, qui affiche ouvertement ses prétentions didactiques¹. Même si l'héroïsme forcé des figures de génies portraiturées dans ces films est un peu étranger à notre sensibilité, ils n'en constituent pas moins des instruments importants dans la construction des opinions et des légendes, en raison de l'importance et de la difficulté des questions qu'ils posent implicitement – sur l'art, l'artiste et son don, son rapport au public, la reconnaissance ou au contraire la méconnaissance de son œuvre (cas typique de Van Gogh), etc. Quelles que soient les réponses qu'apportent ces films, ils ont en commun de vouloir construire un sentiment d'authenticité en faisant vivre au spectateur la genèse d'une œuvre d'art. Leur fonction essentielle est donc de rendre perceptible une unité – c'est-à-dire une correspondance dans un sens plus élevé – entre la vie et l'œuvre du personnage d'artiste dépeint.

Le principal outil d'authentification est dans les « contenus lisibles » tels que les édifices et les costumes, ou encore, la ressemblance physique de l'acteur avec l'artiste. Un autre élément important réside dans la présentation de la genèse d'une œuvre exemplaire : le film montrera par exemple Michel-Ange peignant le plafond de la Sixtine, et nous assisterons à la naissance d'une œuvre qui métaphorise l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Il est donc clair qu'il n'est pas vraiment question d'art dans ces films, encore moins d'une mise en perspective historique de l'art. Il s'agit plutôt d'ériger les peintres en héros qui s'insurgent contre une esthétique désuète, et par là de perpétuer le mythe du génie innovateur.

Le film *Rembrandt*, réalisé en 1942 par Hans Steinhoff, ne fait pas exception. C'est une vie d'artiste, stylisée pour les besoins de la propagande nazie – encore que beaucoup de messages du film qui, sous le III^e Reich, présentaient une dimension clairement politique, nous apparaissent aujourd'hui comme des clichés dénués de tout caractère suspect : ainsi, l'idée que l'art est éternel et absolu, ou la croyance selon laquelle l'art véritable est moins un acte de pensée qu'un accouchement dans la douleur².

Le film de Steinhoff n'est pas le premier à avoir été consacré à Rembrandt³. Six ans plus tôt, Alexander Korda avait tourné en Angleterre un film dont le rôle principal était tenu par Charles Laughton, et qui n'eut pas grand succès. *Rembrandt* y prenait la figure d'un fou sage, dans la tradition d'un Diogène, et le film ne manquait pas de jolies scènes, telle celle où le peintre fait poser un mendiant pour figurer un roi, ou la citation des *Pèlerins d'Emmaüs* sous un angle qui lui permet de raisonner sur l'éloignement de Dieu. Le film se terminait logiquement sur une phrase de l'Ecclésiaste, adressée au spectateur et reprenant la fameuse formule « tout est vanité ».

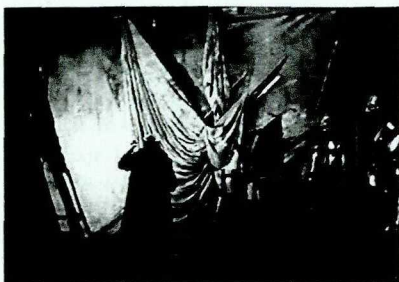
D'une certaine façon, l'œuvre de Steinhoff est l'envers de celle de Korda, tout en relevant de la même tradition biographique. Le réalisateur Hans Steinhoff a été l'un des représentants les plus populaires de la culture nationale-socialiste, et l'un des réalisateurs vedettes du III^e Reich avec Veit Harlan. Membre du Parti depuis les années 1930, il tourne pour la UFA, aussitôt après la prise de pouvoir, le film *Hitlerjunge Quex*, véritable point de départ de la propagande cinématographique nazie, qui lui vaut le soutien marqué de Goebbels. Il a réalisé en 1941 la superproduction antibritannique *Ohm Krüger*, un des plus gros budgets de toute la période. En 1942, l'intégration de la population dans le mouvement national-socialiste était achevée depuis longtemps, l'État était devenu totalitaire, l'industrie et la critique cinématographiques avaient été mises au pas. Quant à la propagande, elle avait, en temps de guerre, de tout autres objectifs qu'en 1933.

Formé au théâtre, Steinhoff s'intéressait spécialement à la mise en scène et à la direction d'acteurs, et la distribution hors pair de son *Rembrandt* n'étonne pas. Le rôle principal est confié à Ewald Balsler, qui joua sur toutes les grandes scènes d'Allemagne ; Saskia est jouée par Herta Feiler, surtout connue dans le registre de la comédie ; la servante Geertje est interprétée par Elisabeth Flickenschildt, une des actrices de second plan les plus actives du cinéma allemand, et Hendrikje Stoffels par Gisela Uhlen qui, malgré son jeune âge, avait déjà connu ses premiers succès. L'équipe technique est tout aussi impressionnante, avec le chef opérateur Richard Angst, l'un des plus expérimentés de la profession ; né en 1905 à Zurich, arrivé en Allemagne en 1926, il fut assistant d'Arnold Fanck pour *Der grosse Sprung* l'année suivante, puis devint célèbre pour son travail sur des films de montagne, tels *Die weisse Hölle vom Piz Palü* (*Prisonniers de la montagne*) ou *Dämon des Himalaya* ; sa première collaboration avec Steinhoff date de 1940 (*Die Geier-Wally*), et en 1942 il fait aussi la photo de *Der Strom*, puis en 1944 celle de *Melusine*. Sa renommée ne s'éteint pas avec la guerre, témoin son travail pour le diptyque indien de Fritz Lang, à la fin des années 1950.

Autre vedette de l'équipe technique, le décorateur Walter Röhrig était devenu célèbre grâce au *Cabinet du Docteur Caligari* puis au *Dernier des hommes*, à *Tartuffe* et à *Faust* de Murnau (à vrai dire, en collaboration avec Robert Herth il avait participé à la plupart des films célèbres des années 1920). Quant au scénario, Steinhoff l'écrivit lui-même avec Kurt Heuser, d'après le roman *Zwischen Hell und Dunkel* (*Entre clair et obscur*), de Valerian Tornius, avec lequel il prend certaines libertés ; ainsi, il n'est pas question des peintures d'inspiration biblique de Rembrandt dans le scénario, ses liens amicaux avec les Juifs sont passés sous silence, et même, sa faillite financière leur est imputée.

Le générique défile au son d'une musique fuguée, tandis que les noms des participants, inscrits en blanc, jettent une ombre portée noire, préparant le spectateur à l'atmosphère du film : le style dramatique et les accents romantiques annoncent la suite. Les contemporains

| ¹ John A. Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester, 1993. | ² Barbara Schrödl, « Rembrandt im NS-Film », *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*, hg. von Jürgen Felix, St. Augustin, 2000, p. 35-54. | ³ Walker, *op. cit.*, p. 19-28.



Hans Steinhoff, ont reçu ainsi la musique d'Alois Melichar, comme en témoigne un article de Hermann

Wanderscheck, « Musique des films héroïques » : « Le compositeur – qui entreprend une tournée en Hollande et prépare la musique des films *Anschlag auf Baku* [Fritz Kirchhoff] et *Rembrandt* – a déjà prouvé dans le passé combien sa composition et son instrumentation sont rudes et *bachiennes* [*sic*, et souligné dans l'original]. » Pour le spectateur des années 1940, il était clair qu'il allait s'agir de quelque chose d'authentiquement allemand.

Le film montre Rembrandt sous les traits d'un héros décidé, incompris de son époque et endurant des souffrances inimaginables. Pour cela, il utilise l'œuvre mythique *Ronde de nuit*. Dans les premières histoires de l'art, la date à laquelle le peintre acheva ce portrait de groupe, 1642, est présentée comme une année fatidique, celle de la mort de sa première femme, Saskia. Il a souvent été dit qu'elle était morte alors qu'il travaillait à ce tableau, et c'est ce que montre le film par un montage alterné. Toutes les phases de la genèse de l'œuvre sont reprises : conclusion du contrat avec le chef de la guilde des arquebusiers, Frans Banning Cocq, séances de pose avec plusieurs des membres de la guilde, présentation du tableau devant un public incompréhensif, qui se moque. À la fin du film, on voit la *Ronde de nuit* dans un coin de grenier, où le vieux Rembrandt se rend pour la contempler une dernière fois. Cette œuvre devient ainsi la métaphore de la fidélité à ses convictions, quel qu'en soit le prix ; en outre, elle fournit un moyen concret d'établir, emphatiquement, la notion d'« œuvre » dans le film : ce que l'homme doit réaliser de haute lutte, envers et contre tous y compris lui-même et son propre bonheur.

Le problème esthétique de ce film est de savoir quelles sont les limites tolérables du pathos, limites au-delà desquelles on tombe dans le *kitsch*. Le scénario de Steinhoff et Heuser se donne cette tâche : il est entièrement conçu pour faire apparaître le plus possible de grandeur, de noblesse et de tragique en un minimum de temps. Dès le début, on nous présente un tabellion qui dresse l'inventaire de la succession laissée par le peintre : « Quelques vieux vêtements, un peu de couleurs et de matériel de dessin, et aucun objet de valeur. » Le cadrage de la scène reprend une composition typiquement néerlandaise : vue sur une pièce à travers une porte, à laquelle est accroché un grand rideau ; devant une large fenêtre, une chaise et un pupitre, où le notaire est assis. Sur les derniers mots (« aucun objet de valeur »), un mouvement de caméra. *Cut*. Flash-back. Le peintre nous apparaît en compagnie de son élégante épouse, Saskia, lors d'une soirée qu'il offre à ses amis. La scène cite deux œuvres hollandaises du XVII^e siècle – *le Retour du fils prodigue* de Rembrandt et *la Laitière* de Vermeer – en en reprenant les éléments de décor (ce dont seul un spectateur averti peut s'apercevoir).

En ce point, une question se pose : pourquoi Rembrandt, en 1942 ? Une première réponse, un peu simple, est qu'il correspond parfaitement à l'image du génie romantique. Ses premiers biographes, déjà, estimaient qu'il excédait les normes classiques ; cette vision critique par ses contemporains valut au peintre, dès le XIX^e siècle, une aura de héros inadapté ou de peintre maudit. Des œuvres comme le *Ganymède* ou la *Paysanne en train de pisser* en font la bête noire de la bourgeoisie. Mais de manière plus profonde, c'est l'intériorité que l'on percevait alors dans l'art de Rembrandt, au premier chef dans ses autoportraits, où il semble anticiper le doute de l'homme moderne. Et s'il a, en effet, représenté des servantes et des femmes de statut douteux, quel autre peintre a su rendre aussi bien le charme et la dignité de la Femme ?

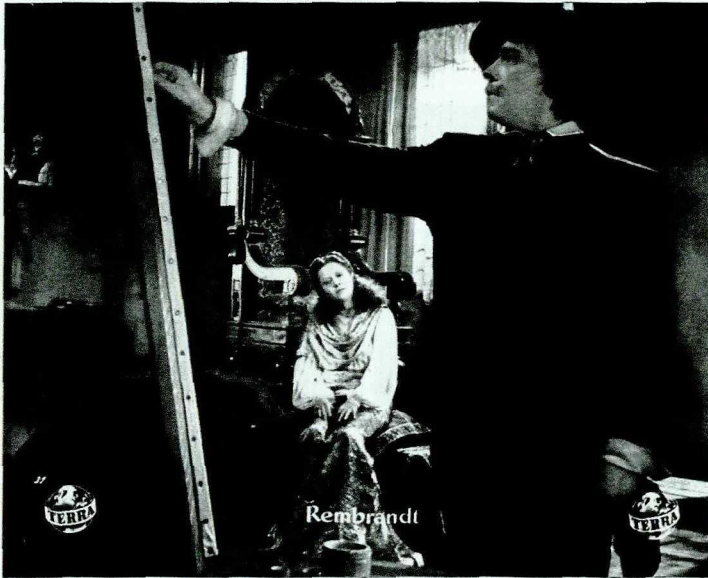
À ces raisons, encore extérieures, s'en ajoute une autre. À l'époque de la guerre totale, le combat n'oppose pas seulement les soldats, mais les cultures. C'est ce qui ressort d'un article de Fritz Hippler, le responsable de la production cinématographique sous le III^e Reich⁵ : « Dans la guerre totale, ce sont des peuples entiers qui luttent les uns contre les autres, et toute manifestation de la vie du peuple est une arme pour cette guerre – qu'elle ait le pouvoir d'affaiblir la force combative de l'adversaire ou de renforcer celle de son propre peuple, ou encore d'offrir à celui-ci l'occasion de se divertir, de se recueillir et de se reposer. Les supports de ces manifestations peuvent être la radio et la presse, mais aussi les arts, et notamment le cinéma. » L'art – y compris le cinéma – doit préparer à la dureté de la vie et à la lutte pour la victoire finale. Pour devenir ce moyen de combat sur « le plus large des fronts », le cinéma doit être « un art de masse », pour le meilleur et pour le pire. Mais pour éduquer les masses, il faut de grandes figures héroïques, tirées évidemment de l'histoire allemande, quitte à rectifier les faits historiques si le scénario l'exige, comme le dit le même Hippler dans un autre article.

| ⁴ « Musik zu heroischen Filmen », *Film-Kurier*, 6 octobre 1941. | ⁵ Fritz Hippler, « Gedanken zur Kunst des Films im Kriege » (« Réflexions sur l'art du film pendant la guerre »), *Der Film*, 27^e année, n° 37, Berlin, 12 septembre 1942.

Ainsi, la vie de Rembrandt offre au public bourgeois cultivé une reconstruction historique avec de nombreuses évocations de la peinture hollandaise. Mais pour la masse, le film utilise des modèles qui ont fait leurs preuves, avec des oppositions nettes entre personnages : Vischer, le collègue jaloux, contre Seghers, l'ami de Rembrandt ; Uylenburgh, cousin de Saskia et marchand d'art, contre Six, le maire ; la méchante Geertje contre la bonne et naïve Hendrikje. Le même procédé est repris en termes visuels : Saskia fait ouvrir les rideaux pour puiser de nouvelles forces dans la lumière du jour ; au plan suivant, Rembrandt tire les rideaux pour s'envelopper dans une pénombre essentielle à la production de son art. Lorsque la guilde des arquebusiers arrive dans l'atelier pour poser, la caméra prend le groupe en contre-plongée magnifiante et monumentaliste ; une fois le tableau achevé, les modèles viennent le voir ; ils sont alors pris en plongée, comme dans le tableau lui-même : l'art a le dessus sur les personnages réels et leur dignité superficielle. Comme l'écrivit Steinhoff : « Il existe d'innombrables ouvrages étudiant Rembrandt, mais aucun de ces travaux érudits n'a été réalisé dans un esprit "populaire" [*volkstümlich*]. Là réside justement la tâche de notre film [...] qui s'est donné pour but de communiquer à l'immense foule des spectateurs une image pénétrante de Rembrandt ⁶. »

Dans la grande salle du Gloria-Palast de Berlin, le film obtint 123 597 entrées en six semaines, un record pour cette salle, mais pas un score exceptionnel pour les nouveaux films. Goebbels, cependant, ne l'aima pas : « Je m'attendais à voir une vie de peintre génial et démoniaque. Mais ce qui est montré ici se résume pour l'essentiel à des cris hystériques et un grattage superficiel de la folie démoniaque de l'artiste. Avec un tel film, nous aurons du mal à susciter l'intérêt du public cultivé. Beaucoup de moyens ont été ici investis en pure perte. Dommage que Steinhoff soit persuadé d'avoir réussi un gros coup. Il sera difficile de lui opposer une opinion contraire ⁷. » Le film reçut la mention de « grande qualité artistique », mais se vit refuser le label de « grande valeur politique ». La déception du ministre de la propagande se comprend, au vu des attentes qu'il avait nourries ⁸. Le film aurait dû devenir une œuvre phare de la politique culturelle du Reich, plaçant la culture nationale-socialiste dans le droit-fil de la haute tradition culturelle occidentale et entre autres, de l'art de Rembrandt. En mettant en exergue la *Ronde de nuit*, exécutée exactement trois cents ans plus tôt (1642), on bouclait une boucle, menant l'œuvre à sa véritable destination.

En 1942, l'histoire de l'art n'était pas considérée objectivement, mais dans l'optique du germanisme. Rembrandt se prête assez mal à une assimilation par le nazisme. Passionné par l'histoire biblique, portraitiste de nombreux Juifs, critique ironique de la dignité ampoulée, il contredit directement l'idéologie nazie ⁹. Pourtant, cette appropriation nationale de Rembrandt avait commencé bien plus tôt, dès la fin du XIX^e siècle. Ce point de vue est attaché au nom de Julius Langbehn, auteur en 1890 d'un *Rembrandt als Erzieher* (*Rembrandt l'éducateur*) qui, en dix ans, connut quarante rééditions et valut à son auteur d'être surnommé « Rembrandt l'Allemand ». Dans un style nietzschéen, ce livre contient une critique virulente des tendances « démocratrisantes », « nivelantes » et « atomisantes » de son époque. Pour Langbehn, l'Allemagne fin de siècle est lasse de la pensée objective, et exige que l'on « se tourne vers l'art ». Comme Nietzsche substituant l'homme intuitif à l'homme raisonnable, Langbehn veut remplacer l'homme scientifique par l'homme créatif. Mais il



s'écarte de Nietzsche en rattachant la créativité au peuple, et aux traditions populaires. Le génie manifeste ainsi le caractère du peuple. Or, « la force originelle et fondamentale de toute manifestation de l'esprit allemand a un nom : l'individualisme. [...] L'Allemand ne veut en faire qu'à sa tête, et personne ne le fait plus que Rembrandt. En ce sens, il faut le considérer comme le plus allemand de tous les peintres allemands [...]. Lui et lui seul peut être le modèle correspondant pleinement aux désirs éprouvés aujourd'hui par le peuple allemand sur le plan spirituel – même s'il en est en partie inconscient ¹⁰. »

L'agressivité du livre de Langbehn contre les professeurs et contre les Juifs ¹¹ est l'une

| ¹⁰ Hans Steinhoff, « Eine Art Rechenschaft », *Völkischer Beobachter*, 19 juin 1942. | ¹¹ Joseph Goebbels, *Die Tagebücher*, Teil II, 1941-1945, hg. von Elke Fröhlich, München, 1992. (Entrée du 8 juin 1942). | ¹² Le 11 juillet 1941, il écrivait : « Je dois examiner une série de nouveaux scénarios. Parmi eux, un nouveau Rembrandt particulièrement efficace, qui promet de donner un très bon film. » (*ibid.*). | ¹³ C'est d'ailleurs ainsi qu'on peut comprendre la *Ronde de nuit* elle-même. Cf. Jürgen Müller, « Rembrandts *Nachtwache*. Anmerkungen zur impliziten Kunsttheorie », *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft* 9, 1999, p. 29-156. | ¹⁴ J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher* (1890), Weimar, 1928, p. 10. | ¹⁵ Exemple : « Un Juif peut aussi peu devenir allemand qu'une prune devenir pomme ; une branche de prunier greffée sur un pommier dérange toujours l'œil qui la contemple ; et elle est extrêmement nocive quand elle apporte de la vermine. » Langbehn, *op. cit.*, p. 274.

des raisons de sa popularité ininterrompue sous le III^e Reich. Les éléments de l'antisémitisme nazi y sont préformés dans leur forme la plus pure, prêts à l'emploi. Mais la thèse de ce livre avait été avalisée officiellement depuis longtemps. Dès 1906, Wilhelm Bode, directeur de la collection impériale de Prusse, écrivait : « Aujourd'hui, en Allemagne, on considère volontiers Rembrandt comme allemand ; la vérité est qu'il est de pure souche allemande et que son art est [...] l'expression la plus magistrale de l'art germanique en général. » Langbehn n'aurait pu rêver plus grande reconnaissance que ces propos : pour les nazis cultivés de 1942, le nom de Rembrandt est associé à l'idée nationaliste.

Dans son film, Steinhoff présente Rembrandt comme victime d'une souffrance infinie, et renonçant à son bonheur personnel pour se consacrer à son art et à la postérité. Il dépeint un artiste méconnu par ses contemporains, et dont l'œuvre ne peut être appréciée dans toute sa grandeur que trois cents ans plus tard. Il s'agit moins cependant d'une invitation au sacrifice que d'une subtile glorification de Hitler – et c'est là la raison des réserves de Goebbels, regrettant de n'avoir pas vu de « peintre génial et démoniaque » mais seulement des « cris hystériques », comme s'il craignait que le film ne porte atteinte à la « folie démoniaque » du Führer. De même que Rembrandt est resté incompris de ses contemporains, le Führer l'est par « nous », public allemand de 1942, incapables que nous sommes de mesurer sa sagesse qui ne s'avérera que dans un avenir lointain. Pour que cette promesse d'avenir ne reste pas abstraite, la figure du peintre aurait donc dû rayonner d'une folie démoniaque, analogue à celle du Führer.

On a souvent souligné la revendication, par Hitler, de sa qualité d'artiste¹². Dès 1937, Goebbels affirmait : « Toute son œuvre témoigne d'un esprit artistique : son État est une construction aux proportions véritablement classiques. Sa conception artistique de la politique le place, comme il convient à son caractère et à sa nature, à la tête des artistes allemands¹³. » Le film de Steinhoff n'est pas sans contribuer à cette mystification, en établissant au moins une fois un lien explicite entre Rembrandt et Hitler. Lorsque le peintre expose devant la guilde ses intentions en peignant la *Ronde de nuit*, ses paroles peuvent être mises en rapport avec un célèbre discours de Hitler en 1938, lors d'un vernissage. « Il y a des choses », disait-il, « qui ne se discutent pas. Tout ce qui a valeur d'éternité en fait partie. Qui pourrait être assez téméraire pour vouloir appliquer sa petite raison de tous les jours à l'œuvre de notre ô combien grande Nature, bénie par Dieu ! Les grands artistes et les grands architectes ont le droit d'être protégés de la critique des contemporains. Les siècles jugeront définitivement de leurs œuvres et non les petits faits quotidiens¹⁴. » Tel est bien le modèle herméneutique que le film présuppose et illustre. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'idées spécifiquement nationales-socialistes, et on les trouve préfigurées chez plusieurs auteurs du romantisme allemand.

| ¹² Franz Dröge, Michael Müller, *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg, 1995, p. 59. | ¹³ Cité d'après Schrödl, *op. cit.*, p. 41. | ¹⁴ Max Domarus, *Hitler, Reden und Proklamationen 1932-45*, Munich, 1965, p. 779.



En outre, lors de son explication devant la guilde, l'acteur Ewald Balser, qui joue Rembrandt, imite le style oratoire et gestuel de Hitler. La situation conflictuelle entre l'artiste et la guilde s'exprime de façon classique, par l'alternance des champs-contrechamps. Mais sa gestuelle accompagne son discours : « Vous ne comprenez pas le tableau, mais vous jugez. Qui vous en donne le droit, si vous ne comprenez pas ? [...] Assis sur vos sacs d'argent, vous croyez pouvoir acheter tout ce qui existe. [...] Je n'ai pas mis l'accent sur l'individu mais sur l'ensemble. Le spectateur qui regardera ce tableau dans cent ans ne connaîtra aucun d'entre vous et ne saura pas comment vous étiez, mais il dira : "C'étaient de sacrés gaillards dont Amsterdam pouvait être fier !" [...] Ma conscience m'a commandé de peindre ce tableau de façon qu'il témoigne de moi, en tant qu'artiste, et non de votre étroitesse d'esprit. » (La scène se termine avec l'arrivée de Geertje, qui annonce à Rembrandt que sa femme est en train de mourir.) Ce style déclamatoire est difficilement acceptable aujourd'hui, mais il aura fait son effet sur les contemporains : le spectateur aura compris que, si Rembrandt n'a pas cherché à satisfaire des intérêts particuliers mais à représenter l'« ensemble », c'est qu'il oppose l'individu qui a de la grandeur à la masse bornée, la qualité à la quantité, et qu'il vitupère une bourgeoisie gavée. Le film suggère donc que, trois cents ans après l'achèvement de cette œuvre, les horizons fusionnent : pour la première fois, la signification de la *Ronde de nuit* est révélée, et cette révélation se fait aux spectateurs du Gloria-Palast ; quant à Hitler, son action ne révélera son éminente valeur d'éternité que dans un avenir lointain : le conflit entre « l'homme et la masse ¹⁵ » est insoluble dans le présent.

Vers la fin du film, Rembrandt devient pleinement lui-même. Il vit dans une cave, « entre le clair et l'obscur », dans l'élément de sa peinture : l'art est devenu son existence même. Ayant compris la vanité des choses terrestres, il entreprend avec son collègue Seghers une dernière promenade, pendant laquelle il pose les questions décisives : « Avons-nous été entièrement nous-mêmes ? Cela valait-il la peine d'endurer tant de misère ? La mort n'est pas la fin, elle est le germe de la résurrection éternelle. C'est à la postérité de nous reconnaître et de nous appeler des artistes. »

Le film culmine dans une dernière rencontre, heureuse celle-ci, avec la *Ronde de nuit*. Une bougie à la main, l'artiste monte l'escalier en colimaçon qui le conduit au grenier de l'Histoire. Au doux son d'une cloche et aux accents solennels des cordes, ce débarras poussiéreux devient un espace sacré. La charpente projette des ombres inquiétantes, dynamisant la pièce avec une intensité jamais atteinte jusque-là par le film. Rembrandt se tient devant le tableau couvert de poussière, contre lequel des étendards sont posés, et s'en approche lentement. Il dégage le tableau, la musique cesse un instant, reprend dans une tonalité triomphante. Puis nous voyons le visage de l'artiste de très près, comme de l'intérieur de la *Ronde de nuit*. Face à face, nous dévisageons le génie à la lumière de l'éternité, la flamme d'une bougie qui éclaire son visage ridé. Il lève la main, la dirige vers nous, son index touche presque l'objectif de la caméra ; un contrechamp nous le montre, de dos, en train d'essuyer la poussière de la toile. Nous voyons Rembrandt se lier à la meilleure partie de lui-même, son œuvre, et par là, se lier à nous, par un contact quasi corporel qui transcende la distance temporelle et unit un passé héroïque à un présent également héroïque.

Le film veut promouvoir des valeurs que – dit-il – une société démocratique ne serait pas capable d'envisager. Dès le début, la phrase « ne laisse aucun objet de valeur » pose la question : « Que reste-t-il ? ». Cette question du sens de l'Histoire est posée par Rembrandt, et à la fin du film, c'est la meilleure partie de lui-même, son œuvre, la *Ronde de nuit*, qui apporte la réponse. Le spectateur qui l'a suivi au long du film doit se rendre à l'évidence : une majorité citoyenne n'est nullement garante de vérité ni d'équité, tout au contraire. Chacun de ces soi-disant citoyens ne suit que son intérêt personnel ; seules des valeurs matérielles comptent pour cette société de commerçants (semblables aux Anglais).

Lorsque Rembrandt conclut : « Je n'ai pas vécu pour rien ! », c'est qu'il comprend le sens de ce qu'il a réalisé, et en prend le spectateur pour témoin. Ce dernier est alors averti de « l'étroitesse de sa conscience ordinaire », et poussé à projeter le sens des événements présents (ceux de 1942) dans un avenir lointain et inconnu de lui. Il ne comprendra le sens de sa souffrance qu'en faisant confiance à celui qui promet de le connaître : le Führer. Le film, si on l'a suivi jusque-là, a accompli sa tâche : armer les âmes.



Ewald Balsler et Hans Steinhoff.

| ¹⁵ Langbehn, *op. cit.*, p. 234.