

Qui sommes-nous ? Qui es-tu ? Qui suis-je ? Cette interrogation de l'existence, Rembrandt se la pose à chaque portrait et renvoie au spectateur sa curiosité insatiable du mystère de la vie. Car chaque fois que nous observons un portrait, le reflet sous-jacent d'une part de nous-mêmes affleure dans les traits d'une effigie inconnue, lointaine et proche à la fois, comme le temps suspendu où gît notre mémoire. Mais avant d'atteindre ce fondement de la connaissance, la quintessence de l'être, Rembrandt parcourt le chemin de tout un chacun, tout génie qu'il soit.

Huitième fils d'un meunier de Leyde, Rembrandt utilise toutes ses facultés pour s'extraire de son milieu d'origine. Après l'Ecole Latine, il entre à l'Université de Leyde à 14 ans mais n'y passe que quelques mois ; ses parents cèdent à son penchant déjà vif pour le dessin et le placent en apprentissage chez le peintre Swanenburg. Ses progrès fulgurants épatent les artistes de Leyde et poussent son père à l'envoyer chez un maître reconnu d'Amsterdam, Pieter Lastman. A peine six mois plus tard, le voilà revenu dans sa ville natale, où il ouvre un atelier chez ses parents, en compagnie de Jan Lievens. Rembrandt a 18 ans, et il est déjà un phénomène dont la ville se gargarise avec fierté.

Mais s'il va vite, très vite même, Rembrandt ne perd pas la tête ; il sait qu'il lui faut apprendre, encore et encore. Il se méfie des rêves de voyage en Italie qui emplissent les esprits creux et ne se fie qu'à son bon sens : ce qu'il lui faut d'abord apprendre, c'est la vie autour de lui. Il multiplie les études de figures de vieillards, cherchant dans les replis des rides l'enseignement de la sagesse ; à 18 ans, avec la fougueuse avidité de savoir de la jeunesse, il veut déjà assimiler en peinture ce que l'on met toute une vie à devenir. Ses modèles, il les trouve évidemment au plus près de lui, chez ses parents et ses voisins. Le portrait de sa mère, qu'il dessine, grave et peint à maintes reprises, il l'utilise ensuite dans ses compositions religieuses. Celui de son père permet aux historiens d'art d'ergoter à longueur de siècles, personne ne pouvant identifier preuve à l'appui les traits de son géniteur. Cette réticence tient du tabou, car au contraire de sa mère clairement représentée dans ses vêtements habituels, le personnage assimilé au père –quasiment toujours affublé de coiffures orientales ou de fourrures- semble mal à l'aise, emmitoufflé dans ses défroques comme dans un déguisement dont il ne sait s'il l'humilie ou le magnifie ; loin de la sérénité, son regard inquiet évite de regarder le spectateur. L'intérêt de Rembrandt pour les visages usés, burinés, érodés, vient autant de leur richesse expressive que de la vie intérieure qu'ils dégagent, toute aussi intense dans la souffrance, l'inquiétude, la sérénité ou la réflexion.

Vers 1630, la réputation de Rembrandt est telle que la provinciale ville de Leyde ne peut plus suffire à son ambition. Constantin Huygens, secrétaire du Stadhouder, lui achète des œuvres qu'il envoie en cadeau au roi d'Angleterre et vante ses mérites avec grandiloquence : «le fils d'un meunier batave a dépassé Protogène, Apelle et Parrhasios ». Sise à 40 kilomètres de Leyde, Amsterdam est en train de devenir le centre économique de l'Europe : le port semble à Fénelon une forêt de mâts, les cales des navires regorgent de marchandises venues du monde entier, et la ville grouille de négociants spectaculairement enrichis. Avides de reconnaissance, ils drainent à eux les plus éminents prédicateurs, médecins, philosophes et artistes. Car si les temples calvinistes ont banni les représentations peintes, les bourgeois puritains veulent reconnaître à travers leurs portraits leur complexité ; leur image doit être reconnaissable physiquement, sévère dans sa dignité biblique, riche dans sa réalité sociale, significative de la spiritualité qui anime leur âme.

Installé en 1631 dans la maison de Hendrick van Uylenburgh, marchand de tableaux qui a « repéré » son talent, Rembrandt est déterminé à se propulser vers le haut de l'échelle sociale grâce au portrait. Pour réussir, il lui faut consentir aux règles traditionnelles du genre tout en le renouvelant. Rembrandt invente une mise en scène théâtrale en trompe-l'œil : il utilise un clair-obscur irréal qui lui permet d'éclairer les visages et les mains de face tout en détachant les silhouettes noires sur des fonds gris d'où sourd une lumière vibrante ; les parures et broderies minutieusement imitées ravissent le goût hollandais pour le « fini », et les bijoux étincellent dans le blanc des yeux du spectateur ébaubi ; le regard direct et la rythmique des mains –dont l'une surgit toujours du tableau, rend la présence des modèles palpable, comme pris dans un mouvement. Le succès mondain est impressionnant : sur 50 tableaux datés de 1632 et 1633, 46 sont des portraits ou des études de têtes.

Mais pour asseoir sa réputation, il fallait à Rembrandt un coup d'éclat sans précédent. A défaut de peinture religieuse, les portraits de groupe des guildes et corporations permettaient alors aux peintres de se mesurer et d'atteindre la fortune et la gloire. Avec « La leçon d'anatomie du docteur Tulp »(1632, La Haye, Mauristhuis), Rembrandt révolutionne le genre, enterre ses concurrents et gagne l'estime de l'élite amsterdamoise. Le rite particulier de la leçon d'anatomie publique satisfaisait le désir d'avoir des connaissances universelles et rappelait le caractère transitoire de toute chose vivante ; le tableau devait représenter une scène théâtrale prestigieuse et moralisatrice. Le docteur Tulp était un anatomiste de grand renom qui présida 25 ans la guilde

des chirurgiens et fut élu quatre fois de suite bourgmestre d'Amsterdam. Spécialiste de la main, le « Vesalius d'Amsterdam » dissèque doctement un avant-bras devant les membres importants de sa guilde. Rompant avec les représentations traditionnelles qui alignaient les portraits de notables dignes et figés de chaque côté de l'anatomiste honoré, Rembrandt peint cette scène comme un tableau d'histoire, décalant le centre vers la droite, introduisant la perspective par l'étagement des spectateurs et le clair-obscur, diversifiant chacune des expressions sur les visages, tout en conservant l'esprit du rite qu'il représente : la gloire est immédiate.

Au cours de la même année, Rembrandt, béni des dieux, rencontre la nièce de son marchand, Saskia, une jolie jeune fille de vingt ans qui va devenir sa femme. Il dessine son portrait le 2 juin 1633, le visage protégé par l'ombre d'un chapeau de paille, accoudée à une table tandis que sa main libre triture négligemment une fleur ; sa calme confiance amoureuse –qui nous fait croire qu'elle sourit, est si parfaitement saisie dans ce croquis que Rembrandt ne peut s'empêcher de mémoriser cet instant par un autographe dont le laconisme souligne l'état de grâce : »Ceci est le portrait de ma fiancée à vingt et un ans, trois jours après nos fiançailles ». Dès lors, parallèlement à ses autoportraits, Rembrandt étudie sa femme sous toutes les coutures : rieuse, mélancolique, sérieuse, enceinte, donnant le sein à un enfant, travestie en Flore, assise sur ses genoux comme une entraînée de cabaret tandis que lui-même tient le rôle du fils prodigue dévoyé. La modernité de Rembrandt naît dans cette fusion de l'intime avec la peinture, à la poursuite de sa propre spiritualité existentielle.

Parallèlement à cet infléchissement vers l'essence de son être, Rembrandt a l'ambition de son talent. Amsterdam est à cette époque la ville la plus tolérante d'Europe, où les religions peuvent se côtoyer, les penseurs publier, les différences s'exprimer. Rembrandt peint les personnages en vue de cette communauté hétéroclite passionnée de morale. La secte des anabaptistes dispersée avait engendré les plus sages mennonites, dont Cornelis Claesz Anslo(1592-1646), riche marchand d'étoffes, était le prédicateur le plus renommé. En 1641, il le représente en train de discuter avec une femme dans l'attitude traditionnelle de Jésus chez Marthe, assis devant une table recouverte de tapis sur laquelle s'empilent des livres ouverts, à côté d'un chandelier dont l'une des bougies s'est entièrement consumée. Dans cette ambiance studieuse que renforce l'harmonie sobre des tons employés, Anslo, confortablement installé et chaudement vêtu, accompagne sa parole d'un geste de la main dirigé vers le spectateur, et il nous semble entendre résonner la voix chaude et grave que nous inspire son torse large de baryton. Pour accompagner le portrait à l'eau-forte d'Anslo que Rembrandt grave également en 1641, le poète Joost van den Vondel écrivit ces vers : »Peins, Rembrandt, peins avec justesse la voix de Cornelis, le visible n'est pas important chez lui. Seules nos oreilles peuvent nous séduire dans ce cas. Quiconque veut voir Anslo doit d'abord l'écouter ». C'est dans cet esprit que Rembrandt, calviniste, représente également le prédicateur Uytenbogaert(1557-1644) de la secte des Remontrants (opposée aux calvinistes orthodoxes), le médecin Ephraïm Bueno, juif portugais chassé par l'Inquisition espagnole ainsi que son coreligionnaire Samuel Manasseh ben Israel, rabbin et écrivain dont il illustra également « La Piedra Gloriosa », l'architecte naval Jan Rijcksen et sa femme, catholiques : la peinture de Rembrandt est œcuménique.

A part quelques proches amis, Rembrandt délaisse le portrait pendant la décennie 1640. Il semble qu'il abandonne à ses élèves un genre lucratif dont sa manière de concevoir la peinture l'éloigne : aux antipodes de l'esbrouffe baroque des années trente, sa peinture se suffit de plus en plus à elle-même, au-delà des apparences sociales que ses commanditaires voudraient qu'il respecte. Rembrandt refuse les compromissions et s'enfonce dans les difficultés financières à mesure qu'il gagne sa liberté originale. Sa facture en empâtements puissants donne à ses œuvres un aspect robuste et grumeleux ; la matière truellée devient solide, palpable. Emergeant d'un noir boueux, les carnations sont des apparitions troublantes, dorées et terreuses, de temps en temps vivifiées par une flaque de rouge-sang comme dans le portrait de Jan Six(1654, Amsterdam, Six-Stichting).

Saskia meurt en 1642, un an après avoir mis au monde Titus. Six ans plus tard, Rembrandt redécouvre l'amour auprès d'une femme de vingt ans plus jeune, Hendrickje Stoffel, qu'il avait engagée comme servante. Il reprend goût à la vie et accumule les représentations d'Hendrickje et de Titus comme ses autoportraits : Titus lit, écrit, fait le moine ou l'élégant en chapeau rouge ; Hendrickje se baigne, dort, réveille son désir, emplit son cœur de tendresse. A travers sa famille recomposée, Rembrandt démultiplie son reflet. Dans cette dernière période des années 1650-1660, Rembrandt parvient comme Titien à une transfiguration organique de la matière, à une matérialisation magique de la vie ; faible ou intense, la lumière irradiant de la chair est le portrait. Comme l'alchimiste qui transforme la boue en or, Rembrandt peint le mystère de l'existence en clair-obscur, jusqu'à ce que la mort lui ferme les yeux.