

L'énigme de Rembrandt

Pascal Bonafoux

Ecrivain et critique d'art. Professeur émérite des universités

Du Concert de 1626 à l'envoûtant Autoportrait de 1669, Rembrandt s'est représenté lui-même tout au long de sa vie, en bourgeois ou en artiste, vêtu de costumes extravagants ou sous les traits de l'apôtre Paul. Pascal Bonafoux, auteur de plusieurs ouvrages – notamment Rembrandt, Autoportrait publié aux éditions Skira en 1985 – nous présente l'évolution de la personnalité de ce peintre fascinant.

Il faut d'abord se souvenir de l'étonnement de Vincent Van Gogh qui écrit en juillet 1889 à son frère Théo : « Les portraits peints par Rembrandt... c'est plus que la nature, ça tient de la révélation ». Les portraits que Rembrandt a peints de lui-même sont cette même révélation. Mais celle-ci est indéchiffrable, ou presque.

Rembrandt s'est peint pour la première fois en 1625. Le dernier de ses autoportraits a été achevé quelques mois, quelques semaines peut-être avant sa mort en 1669. Pendant plus de quarante ans, quel enjeu, quel risque, quelle inquiétude ont été ces portraits de lui-même ? Si les capitaines, les syndics, les armateurs qui ont posé dans son atelier ont exigé de lui des portraits auxquels, convention de la ressemblance et de la respectabilité oblige, il revenait de les rendre mémorables, d'assurer leur rang dans la bourgeoisie industrielle et économe d'Amsterdam, il n'est pas sûr que Rembrandt, face à lui-même, se soit satisfait de cette exigence d'apparence.

Au-delà des querelles d'experts qui, année après année, contestent et remettent en cause les attributions, au-delà de ces procès et de ces polémiques et quel que soit le catalogue qui tienne lieu de référence, il semble que Rembrandt se soit pris pour modèle à une centaine de reprises, se peignant, se gravant, se dessinant. Si ces portraits ne cessent pas de lui ressembler et de ressembler, implacables, intraitables, cruels, aux marques que le temps imprime, avec une ride qui creuse une ombre, avec une épaisseur de la peau qui s'affaisse, ils ne cessent en même temps d'être ceux de ses métamorphoses.

Dans les premières années, à Leyde, à Amsterdam, il se peint parmi les juifs de la synagogue des Affranchis comme il se peint harpiste. Il est mendiant ou prince. Il est soldat, pontife, ou l'un des bourreaux qui dressent la croix sur laquelle le Christ vient d'être cloué. Ces travestissements ne sont sans doute pas le signe d'un quelconque doute. Si Rembrandt, modèle, assume des rôles si divers, c'est qu'il lui faut prouver qu'il est en mesure de tout peindre. D'emblée, il est sûr que la peinture est l'un des moyens les plus puissants qui soit pour révéler l'essence même de toute chose, plus encore pour l'éprouver quand bien même celle-ci resterait une énigme indéchiffrable.

Il y a une maladresse qu'il ne faut pas commettre : croire que la série des autoportraits de Rembrandt « raconte » la vie qui est sienne. Aucun d'eux « n'illustre » quelque moment que ce soit. Si telle ou telle toile est en relation avec un événement, il revient à la peinture de le conjurer. Alors qu'il est marié depuis deux ans à peine, Rembrandt se peint en fils prodigue. Dans une

taverne, il brandit son verre de la main droite et pose la main gauche sur les reins d'une prostituée assise sur ses genoux. La Hollande du XVIIe siècle ne cesse de méditer à propos de ce fils prodigue dont Luc, dans son Évangile, rapporte qu'il « a dilapidé sa fortune en vivant comme un perdu ». La prostituée assise sur les genoux du fils prodigue Rembrandt est Saskia, sa femme. Leurs sourires ne sont pas ceux d'un couple heureux, mais d'un couple qui tient tête à des accusations. Rembrandt qui éclate de rire alors qu'il commence d'être considéré comme le peintre le plus important d'Amsterdam tient à prouver qu'il est absurde de vouloir l'accuser de dilapider la dot qu'il a reçue. Avec cette œuvre, Rembrandt prend conscience du pouvoir de la peinture.

Lorsqu'en 1639, quatre ou cinq ans plus tard, il se peint coiffé d'une barrette au bord de laquelle est plantée une plume d'autruche, lorsqu'il se représente avec, dans la main, la dépouille d'un butor dont les ailes rousses et cendrées s'ouvrent, Rembrandt tient sans doute à « clouer le bec » à certains de ses détracteurs qui l'accusent de n'être pas capable de peindre ces natures mortes opulentes que la bourgeoisie accroche dans les salles communes de ses maisons dressées au bord des canaux. Lorsque, l'année suivante, en 1640, Rembrandt se peint l'avant-bras posé sur un parapet de pierre, il veut cette fois conjurer les doutes de ceux qui ne croient pas qu'il puisse être un peintre important alors qu'il n'a pas fait de voyage en Italie. Sans doute déjà murmure-t-on dans Amsterdam ce que, des années plus tard, Joachim von Sandrart notera : « Ne lui manquait qu'une visite de l'Italie et des autres pays où l'on peut étudier les antiques et la théorie de l'art... » Le *Portrait de Baltazar Castiglione* de Raphaël vendu aux enchères à Amsterdam par l'antiquaire Lucas van Uffelen a tenu lieu de modèle à cet autoportrait de Rembrandt, comme cet autoportrait a tenu compte d'un portrait peint par Titien que l'on croit être celui de l'Arioste. Rembrandt, qui se peint à la manière de Raphaël et de Titien, conjure cette fois les doutes des amateurs qui pourraient se détourner de lui.

En 1643, il peint un autre portrait de lui-même en pendant de celui de Saskia. Or elle est morte le 14 juin 1642. Se peindre soi-même comme il a peint une épouse décédée quelques mois plus tôt, c'est démontrer le pouvoir le plus intense de la peinture : conjurer la mort. En cette même année 1642, la *Compagnie du capitaine Frans Banningh Cocq* – dite depuis le XIXe siècle *La Ronde de nuit* – que livre Rembrandt à ceux qui ont tous versé leurs florins pour être présents dans la toile déconcerte leur attente. Les trous d'ombre, les bras tendus qui cachent certains visages, les mouvements, les éclats de lumière déçoivent les miliciens qui attendaient que leur vertu soit mise en évidence. Cette toile n'est pas l'hymne à la gloire qu'ils escomptaient. Si Rembrandt se représente parmi eux, si son œil apparaît entre la lame d'une arme et un colletin d'acier, son regard se détourne de ces bourgeois rassemblés pour l'exercice. Il n'a désormais plus de comptes à leur rendre, seulement à la peinture, et à la peinture seule.

Après cette année, Rembrandt ne se peint presque plus que vêtu de sa blouse de travail. De rares exceptions ne contredisent pas cette permanence. S'il se représente en 1658 comme une sorte de prince assuré de son pouvoir, c'est parce qu'en cette même année, deux ans après qu'ait été dressé dans sa maison près de l'écluse Sint Anthonies l'inventaire des peintures, meubles et ustensiles de ménage, tous ses biens sont dispersés aux enchères dans la taverne De Keyzers Kroon : il se peint puissant au moment même où il n'a plus rien, où il n'est plus rien. En 1661, il s'identifie à saint Paul, parce qu'il songe sans doute à ces mots de la première épître aux Corinthiens : « Il faut que le destructible soit vêtu d'indestructibilité et que ce mortel soit vêtu d'immortalité. Quand ce destructible sera vêtu d'indestructibilité et que ce mortel sera vêtu d'immortalité, alors ce sera cette parole de l'Écriture : la mort a été engloutie dans la victoire. Ô mort, où est ta victoire ? » C'est avec la peinture que Rembrandt ébauche une réponse.

En 1665, il peint une dernière fois son rire – celui du peintre Zeuxis, mort de rire pour avoir accepté la commande d'une vieille femme qui voulait servir de modèle pour un portrait de Vénus. Or, s'il ne reste pas la moindre ligne de Zeuxis, le mythe qu'est devenu ce peintre du temps d'Alexandre le Grand hante les ateliers de toute l'Europe depuis des siècles. Rembrandt qui rit est Rembrandt qui va mourir et qui sait que, quand bien même tous ses dessins disparaîtraient, quand bien même toutes ses gravures seraient perdues, quand bien même toutes ses toiles seraient détruites, son nom demeurera dans les siècles des siècles.

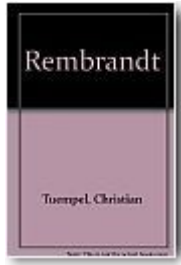
Regarder les autoportraits de Rembrandt, regarder ses métamorphoses, voir le temps qui grave et qui pétrit son visage, c'est, au-delà de toute psychologie, au-delà des circonstances particulières que l'histoire de l'art rapporte, avoir à faire à l'une des entreprises les plus graves qui ait jamais été tentées, tenir tête à la mort. Rembrandt affirme par cette démarche tragique que ses portraits sont un acte de foi et une prière. La peinture est sa rédemption. La série de ses portraits est une ascèse. Elle ne sert pas une ressemblance, mais un défi. Rembrandt qui se peint mélancolique ou goguenard, débonnaire ou morose, sensuel ou insolent, représente une conscience inquiète, et désabusée peut-être, qui fait face à l'irréremédiable. Rembrandt peint une solitude qui ne cesse d'être « le meilleur témoignage que nous puissions donner de notre dignité ».

Pascal Bonafoux

Mars 1999

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Rembrandt
Christian Tümpel
Albin Michel