

LE VISAGE DANS L'ŒUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT

par

Claude-Jean DARMON

Séance du 17 avril 2013

Avant de donner forme à un visage, une composition biblique, mythologique, une scène de genre, un paysage, un nu, un gueux, mendiant ou béquillard... une eau-forte de Rembrandt est un frémissement de lumière, une vibration, un noir profond que transpercent faisceaux blafards ou rayonnantes obliques. Le légendaire « clair-obscur » de ce magicien des valeurs n'est pas l'apanage de ses peintures. Il surgit avec force, en tout sujet et à tout moment, de l'inaltérable « trémolo » de sa pointe acérée dans le cuivre à travers la couche protectrice de vernis, avant même la morsure de l'acide. « La lumière de l'ombre », tel pourrait être un autre intitulé pour *l'Annonciation aux bergers*¹, *la Présentation au Temple*, *Docteur Faustus*, *les Trois Arbres*, *Notre-Seigneur guérissant les malades*. « La lumière de l'ombre » était aussi – on s'en souvient – le beau titre de l'exposition commémorative à la Bibliothèque nationale de France, en 2006, du quatrième centenaire de la naissance de Rembrandt.

Pendant le moment que nous allons passer ensemble, plusieurs planches vont évoquer à l'écran, au cours de trois séquences, l'étendue des registres expressifs de l'art de Rembrandt graveur, à travers une constante majeure de sa thématique et à l'aune de ses différentes manières de peindre.

1. Rembrandt par lui-même
2. Regard sur les autres
3. Du visage intégré.

REMBRANDT PAR LUI-MÊME

Rembrandt aux yeux hagards, Rembrandt aux cheveux hérissés, au collet pendant, aux cheveux crépus, au bonnet retombant, Rembrandt faisant la moue...

L'extraordinaire phénomène des autoportraits gravés suffirait à sa gloire. Aucun équivalent dans l'histoire de l'estampe. Rompant avec la tradition du contour linéaire, c'est par des sursauts

1. Les intitulés en italique correspondent aux 93 œuvres projetées à l'écran.

de clartés et d'opacités que Rembrandt aquafortiste, insatiable observateur de ses mouvements d'humeur et réactions psychologiques instantanées, recrée vingt-sept fois différemment sur cuivre, entre 1628 et 1648, son effigie aux inconstantes expressions.

Démarche comparable, dans un tout autre registre technique et thématique, à celle des peintres impressionnistes lorsque d'un même site ils saisiront en des toiles successives les variations de la lumière au gré des caprices atmosphériques. Observation de soi devant le miroir, impressions de plein air, la motivation est une : traduire la vie dans sa mobilité.

Le rythme des autoportraits gravés n'est pas aussi régulier que celui des autoportraits peints. Au cours de la période leydoise (1625-1631) – plus précisément entre l'hiver 1628 et l'été 1631 – Rembrandt inscrit sur dix-huit cuivres les altérations de son visage en pleine lumière comme à contre-jour.

Douze de ces cuivres surgissant en la seule année 1630, à l'âge de vingt-quatre ans. Ils resteront toujours ancrés dans nos mémoires. Jamais à cette époque il n'embellit sa morphologie en la transposant dans l'univers du mythe, n'hésitant pas à accuser ses traits les plus disgracieux – *Rembrandt au large nez* –, accélérer ses rides en simulant quelque grimace de gamin – *Rembrandt ricanant* –, ou se contorsionnant – *Rembrandt la bouche ouverte*. Ne lui est-il pas arrivé, poussant l'anti-sédution à son paroxysme, de prêter un jour de colère son visage de douleur à un *Gueux assis sur une motte de terre* ? Serait-il contestataire, frère des pauvres, des plus déshérités ? Certains biographes le pensent. « Il y a dans ce gueux une note de compréhension fraternelle qui ne nous surprendra pas chez un homme dont la bonté était poussée jusqu'à l'extrême », écrit en 1670 (un an après la mort de l'artiste) Filippo Baldinucci, auteur d'un traité sur *les Débuts et le développement de la gravure sur cuivre* (1686). Et Joachim Sandrart, autre historien de l'art du XVII^e siècle, ne manque pas de préciser en 1675 qu'« on reprochait à Rembrandt de frayer avec des gens de condition inférieure et de ne pas attacher d'importance au rang ».



Rembrandt ricanant
(1630, eau-forte, 5 × 4,5 cm)



Gueux assis sur une motte de terre
(1630, eau-forte, 11,5 × 7 cm)

« Frayer avec des gens de condition inférieure » : cela est vrai.

« Ne pas attacher d'importance au rang » : cela est faux.

Quant à la bonté de Rembrandt, on peut en discuter car certains épisodes ne plaident pas en faveur d'une angélique bienveillance, notamment lorsqu'il fit condamner en 1648 pour inconduite sa deuxième compagne, Geertje Dircks, et obtint son internement à la prison de Gouda. Geertje quittera l'asile cinq années plus tard et s'éteindra peu de temps après. Sombre histoire dans la vie de l'artiste. On en frissonne et on préfère croire à une erreur d'interprétation historique ou judiciaire.

Au cœur de ces années leydoises (1628-1630), Rembrandt confirme et signe son jeu d'anti-séducteur en se donnant la physionomie d'un *Paysan au rictus hébété*, parfois *Quelque peu ours*, dans plusieurs peintures au chromatisme bien tempéré. Mèches enflammées, chevelure en révolte ! Décidément cet homme ne veut pas plaire, mais le peintre, lui, est irrésistible. Quelle patine !

Il est à remarquer que les cheveux tourbillonnants sont en quelque sorte gravés dans une pâte chromatique toute fraîche avec l'extrémité du pinceau retourné, laissant apparaître la couche inférieure antérieurement séchée. Un peu comme

la pointe de l'aquafortiste dessinant dans le vernis étendu sur la plaque de cuivre avant la morsure. Ces prestes griffures triturant la matière ne sont pas rares dans l'œuvre picturale de Rembrandt.

L'image à l'écran d'une gravure, d'un dessin ou d'une peinture est assurément un artifice pouvant heurter la sensibilité mais dont les vertus pédagogiques sont fort précieuses. Ainsi, ne perçoit-on jamais mieux la mobilité du geste de Rembrandt qu'en projetant, dans un rythme de dessin animé, les douze « mini-figures 1630 » dont les dimensions oscillent entre 4 × 3 cm – *Autoportrait en forme octogonale* – et 17 × 15 cm – *Autoportrait en buste*, un véritable croquis d'eau-forte dont l'insolence ne sera pas dépassée par nos modernes.

Plusieurs fois agrandis, ces miracles d'exiguïté s'imposent avec une surprenante monumentalité, une conception globale de la forme, un graphisme spontanément structuré, aux antipodes du faire méticuleux des miniaturistes. La pointe virevolte sans jamais perdre le sens de l'équilibre, des justes proportions, de la vérité anatomique, parvenant comme en se jouant à

concentrer l'attention sur le poids des regards à travers un réseau de lignes enchevêtrées. *Rembrandt aux yeux hagards* est le douzième autoportrait de la série leydoise 1630.



*Intermède silencieux : projection des douze autoportraits 1630
dans un rythme de dessin animé.*



Le contraste est saisissant lorsque, arrivé à Amsterdam dès l'automne 1631, au temps de sa rencontre avec Saskia, de *la Leçon d'anatomie du professeur Nicolaes Tulp*, des premiers succès et commandes, il pare son visage de plus de fraîcheur, de douceur même que dans la réalité. *L'Autoportrait au manteau brodé* révèle une expression rajeunie d'adolescent à l'œil séducteur qui semble vouloir subrepticement s'introduire dans le monde et plaire à la haute société amstellodamoise riche en potentiels commanditaires : médecins et ecclésiastes, négociants fortunés, hommes de lettres, armateurs et banquiers, diplomates et militaires. Ce fils de meunier batave aspirerait-il à s'élever au rang de grand bourgeois ? Tout le laisse alors penser et ses habits ne sont plus de chaque jour : bonnets fourrés, chapeaux ronds, toques de velours... Sortent-ils de la garde-robe d'un élégant dandy ou de son imagination ?

Rembrandt a réalisé onze états de ce cuivre à l'eau-forte, caressé avec une évidente complaisance. À quel fantaisiste désir obéit-il en se dissimulant plusieurs fois sous de singulières « parures orientalisantes » ? Plumes, sabres flamboyants... ludiques et talentueux intermèdes teintés de cabotinage, sans doute moins fréquents que dans ses autoportraits peints. Ils ne sauraient cependant être assimilables à une affirmation héroïque de soi ni ternir l'exploration introspective.

Dans un proche esprit, sur bois, *Premier autoportrait peint* exécuté au cours de sa première année amstellodamoise. L'artiste s'est représenté théâtralement, exceptionnellement debout, en potentat oriental, vêtu d'une longue robe aux moirures lumineuses, avec une aigrette. L'une des nombreuses mises en scène de son « moi » révélant un goût prononcé, à ses heures, pour une forme ludique d'exhibitionnisme contrastant avec le caractère intériorisé de ses « têtes d'expression », l'inspiration mystique de ses compositions bibliques et ses multiples tentatives d'humanisation des écritures.

Huit ans plus tard : *Rembrandt appuyé* (1639). L'expression est celle d'un homme sûr de lui, au regard scrutateur, tourné vers le monde extérieur. À trente-trois ans, l'artiste est devenu l'un des portraitistes les plus convoités de Hollande.

Cette eau-forte sur cuivre est à l'origine de *l'Autoportrait peint* sur toile en 1640 où l'on perçoit une évidente ressemblance tout à fait intentionnelle avec d'une part *Balthazar Castiglione* (1515) de Raphaël, d'autre part ce *Portrait d'homme* (1512) du Titien qui ne saurait être autre que

Claude-Jean Darmon, *Le visage dans l'œuvre gravé de Rembrandt*

Ludovico Ariosto – l'Arioste –, écrivain italien de la Renaissance dont le beau poème « Roland furieux », prolongeant « Roland amoureux » de Matteo Maria Boiardo, s'inspire de l'épopée carolingienne et des romans bretons.

L'influence des deux grands transalpins sur Rembrandt n'est ni distanciée ni subjective mais directe et lucide. On sait que les deux toiles italiennes se trouvaient en 1639 à Amsterdam dans la collection du diplomate et marchand d'art portugais Alfonso Lopez, un ami de Rembrandt.

Rembrandt les avait longuement observées, crayon, plume, pinceau en main, comme le montre un lavis de 1639, très interprété, d'après *Balthazar Castiglione*.

C'est à l'âge de quarante-deux ans, en 1648, après une trêve de plusieurs années dans ce registre thématique, que l'artiste aurait mis fin à ses vingt-sept autoportraits gravés avec une planche assez austère, curieuse, un rien hallucinante : *Rembrandt dessinant à contre-jour*. Étude très fouillée de clair-obscur en cinq états, aux antipodes d'un style maniériste, et dont les noirs sont fortement creusés par le mordant.



Rembrandt dessinant à contre-jour (états 1, 3, 4 et 5)
(1648, eau-forte, 15,7 × 13 cm)

Avec ses pinceaux, sur toile ou sur bois, l'artiste continuera d'interroger son regard jusqu'au dernier jour, léguant à la postérité d'incalculables images de sa vieillesse.

Quelques-unes de ces effigies picturales, en l'absence de gravures.

Autoportrait en saint Paul (1661) : une restauration de l'œuvre, en 1990, a restitué la fraîcheur originelle des ombres et des lumières accusant les rides sur le front et les plis de l'étoffe autour de la tête.

Autoportrait aux deux cercles (entre 1666 et 1669) : ces deux cercles ont fait couler beaucoup d'encre. Certains auteurs les ont assimilés aux deux hémisphères de l'une de ces mappemondes qui ornaient les intérieurs hollandais de l'époque. On peut en douter car ils ne contiennent aucune indication topographique. D'autres ont vu des signes cabalistiques : la *rota aristotelis*. Face à ces diverses approches qui frisent le délire, ne peut-on pas penser qu'il s'agit plutôt de motifs purement compositionnels accusant l'infrastructure géométrique de l'œuvre ?



Autoportrait incarnant un personnage d'un lointain passé
 (entre 1666 et 1669, peinture, 82,5 × 65 cm)

L'*Autoportrait incarnant un personnage d'un lointain passé*, non daté, dont l'exécution selon les plus fiables catalographes se situerait vraisemblablement entre 1666 et 1669, a été fort différemment interprété à travers une historiographie prolifique, souvent alambiquée. Deux points de vue partagés par d'authentiques auteurs retiennent fortement l'attention et suscitent de nombreux questionnements. L'un fait référence à un philosophe présocratique né en 460, mort en 370 avant J.-C., précurseur de la théorie atomique. L'autre propose de découvrir dans ce visage la réincarnation d'un des plus illustres peintres de la Grèce antique ayant œuvré à Athènes au cours de la seconde moitié du V^e siècle avant J.-C., surtout connu par les écrits de Pline l'Ancien.

Première interprétation : « Autoportrait en Démocrite ». Très succinctement : le buste à l'extrême gauche dans la pénombre serait selon une schématisation traditionnelle celui d'Héraclite, le philosophe chagrin. Cependant que le rictus bien connu de Rembrandt, véritable leitmotiv depuis sa jeunesse, évoquerait Démocrite, le philosophe qui se moquait des misères de ce monde.

Claude-Jean Darmon, *Le visage dans l'œuvre gravé de Rembrandt*

Seconde interprétation : « Autoportrait en Zeuxis ». Une anecdote populaire, révélée par l'écrivain romain Marcus Verrius Flaccus, circulait dans les ateliers d'artistes au XVII^e siècle. Le vieux Zeuxis serait mort littéralement de rire en s'étouffant tandis qu'il peignait le portrait d'une vieille femme toute ridée et ridicule. Cette histoire qui semble sortie d'un recueil de contes a certainement frappé les imaginations dans l'entourage de Rembrandt puisque Samuel van Hoogstraten – un de ses talentueux élèves –, dont l'*Autoportrait à 17 ans* peut aujourd'hui nous faire penser à Courbet, la cite deux fois dans son ouvrage publié en 1678 : *Introduction à la haute école de la peinture*. Il y précise que Rembrandt se serait représenté dans cette toile non en Démocrite mais en Zeuxis ricanant de la laideur de son modèle à l'extrême gauche, à la place d'Héraclite.

Plus encore que par son cheminement thématique dont le décryptage est truffé d'énigmes, l'*Autoportrait en Zeuxis* retient l'attention en raison de sa facture novatrice, aussi dense et drue que celle d'*Homère*, une œuvre majeure de 1662.

Dans les deux cas, une texture chromatique robuste structure à la spatule une forme véhémement se passant de contours. Les deux écharpes ont été peintes par de longs glissements au pinceau brosse dans une pâte recouverte, après séchage, de couches superposées, raclées, triturées.

C'est là une des manières de peindre de Rembrandt, « manière rugueuse », qui resurgit ponctuellement tout au long de son parcours créatif. Ainsi, *le Bœuf écorché* (1655) tant aimé, copié par Delacroix, Daumier et Soutine, dont l'interprétation (1925) force la couleur comme la véhémence de la matière. *Adrian riant* (1628) encore, et cet étonnant *Saint Barthélemy* (1661), deux effigies à la touche émotive, aux accents à la fois naturalistes et expressionnistes (sens originel) car ils outrent l'expression.



En comparant globalement autoportraits peints et gravés, on peut faire sans ambivalence le constat suivant : les autoportraits gravés sont des créations directes. Jamais ils n'interprètent les autoportraits peints dont le nombre est considérable. On ne peut avancer un chiffre définitif en raison des divergences de vue sur l'authenticité de certaines attributions. Probablement entre cinquante et soixante.

Narcissisme ? Égotisme ?

Les plus fins biographes répondent à l'unisson : l'« auto-analyse » serait pour notre exigeant portraitiste la clé de la compréhension d'autrui. N'y aurait-il pas alors – on l'a souvent dit – quelque analogie entre cette démarche, qui finalement semble prendre un tour universel, et celle d'un Montaigne qui de lui-même a fait la matière de son livre ?

« Chaque homme portant en soi la forme entière de l'humaine condition. »



REGARD SUR LES AUTRES

Les têtes d'expression signées Rembrandt ne sauraient se limiter aux autoportraits. Lorsque l'artiste détourne son regard du miroir pour décrypter un visage autre, c'est encore avec la volonté d'en saisir, au-delà des apparences, la caractérisation profonde.

Entre 1628 et 1633, Rembrandt grave avec une pieuse sincérité six délicates effigies de sa mère, Neeltgen van Zuytbroeck, dont il donne l'image d'un être âgé, à la peau sillonnée de rides, aux lèvres amincies sur des gencives dégarnies.

La première de ces effigies (6,5 × 6 cm) et la dernière (4 × 4 cm) révèlent une qualité de valeurs diaphanes jamais encore perçues dans les cuivres de nos premiers aquafortistes au XVI^e siècle : Altdorfer, Hirschvogel, Le Parmesan, virtuose du *fa presto*. Il faut toute la magie d'un toucher sensible, incisif, une connaissance aiguë de l'ostéologie et de la myologie faciale pour parvenir à cette exactitude anatomique tout en suggérant. La propension de l'artiste à saisir d'emblée la forme globale fait souvent oublier son sens inné de l'observation analytique.

Les quatre autres images maternelles mettent en jeu des valeurs plus accusées. Ainsi, dans la seconde eau-forte de 1628, *Visage vu de face*, des tailles d'ombre envahissent dramatiquement un regard empreint de tristesse et de résignation, alors que des noirs fort denses, probablement soumis à l'action prolongée de l'acide au cours de trois états successifs, recouvrent le châle de deuil dont est revêtue *Neeltgen assise près d'une table*, gravure de conception plus objective, moins émotionnelle, exécutée un an après la mort de son époux et père de Rembrandt.

L'écriture est plus tranchée lorsque le graveur, à vingt-quatre ans, nous livre impitoyablement le



La mère de Rembrandt assise près d'une table
(1665, eau-forte, 14,9 × 13 cm)

Claude-Jean Darmon, *Le visage dans l'œuvre gravé de Rembrandt*

crâne dénudé et la moustache embroussaillée de ce père, le meunier Harmen Gerritszoon van Rijn, dans deux des cinq portraits qui tous datent de 1630, année même de sa mort (*le Père avec une chaîne ; le Père de profil*).

Onze effigies parentales sur cuivre, naturellement inséparables des suites d'eaux-fortes sur le thème de la vieillesse dont les modèles autres le plus souvent déjouent toute tentative d'identification. La fascination constante de l'artiste pour le grand âge proviendrait-elle de ses lectures de la Bible où la figure du patriarche joue un rôle essentiel ? Il excelle à traduire ces faciès contemplatifs, érodés, au regard assombri, ne révélant d'autre préoccupation que de guetter l'appel de l'au-delà. Une inoubliable planche – *Vieillard à la barbe flottante* – est l'expression même de cette vie intérieure que Rembrandt ne cessera de scruter. Cet être pensif, aux marques irréversibles, ne semble-t-il pas méditer la profession de foi de Pascal : « Toute notre dignité réside dans la pensée » ?



Vieillard à la barbe flottante
(1631, eau-forte, 12 × 12 cm)

Majestueuse figure, leitmotiv de plusieurs estampes et peintures d'apôtres, de philosophes, de vieillards en méditation. Ainsi *Vieillard à l'épaule blanche*, *Vieillard à la barbe pointue*, deux eaux-fortes révélant une force de concentration et une finesse d'exécution qui tient du prodige. *Jérémie pleurant sur la destruction de Jérusalem*, *Philosophe en méditation*, deux peintures sur bois incarnant magiquement l'une des manières de peindre de Rembrandt, la touche en « clair-obscur », différente de la touche rugueuse de *Zeuxis*, émotive, véhémence, expressionniste d'*Adrian riant* (1628) ou de *Saint Barthélemy* (1661).

Le « clair-obscur » de Rembrandt, comme le *sfumato* et le *chiaro scuro* de Léonard de Vinci, donne l'illusion optique d'un voile translucide interposé entre l'œil du spectateur et l'œuvre, enveloppant, diluant, estompant formes et contours, ombres et lumières dans une atmosphère de rêve. On reconnaît à l'écran le paysage noyé de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, œuvre essentielle de Léonard (musée du Louvre).

En contrepoint aux images du grand âge, Rembrandt a souvent évoqué dans son œuvre graphique ou picturale la fraîcheur de l'enfance et le charme de l'adolescence, notamment avec le leitmotiv de *la Jeune Fille à la fenêtre* et plusieurs portraits de son fils Titus. *Titus à son pupitre à l'âge de 14 ans* (1655) est traité dans une facture large, à connotation « pré-impressionniste », différente de la touche en *sfumato*. Titus est le seul enfant de Rembrandt et de Saskia qui deviendra adulte pour ne vivre que vingt-sept années (1641-1668).

Les trois autres, Rombartus, né en 1635, et les deux fillettes dotées du même prénom, Cornélia, respectivement nées en 1638 et 1640, ont vu la lumière pendant trois ou quatre semaines.

Le 8 juin 1633, Rembrandt esquisse à la mine d'argent la forme de celle qui sera son épouse et mettra au monde Rombartus, les deux sœurs Cornélia et Titus. Elle se nomme Saskia van Uylenburg, nièce du marchand d'art Hendrick van Uylenburg, chez qui Rembrandt s'est installé lors de son arrivée à Amsterdam en 1631. La légende de ce dessin – aujourd'hui au Kupferstich Kabinett de Berlin – nous apprend que l'artiste et Saskia sont fiancés depuis peu. Mariage le 22 juillet 1634 à Sint Annaparochie en Frise. Rembrandt a vingt-huit ans, Saskia vingt-deux ans. Après Neeltgen, Saskia, avec qui Rembrandt va partager les plus fastes années de sa vie avant de dures épreuves, devient désormais, et jusqu'à sa mort en 1642, le modèle féminin par excellence. En peinture, elle apparaît soit au naturel (1634), soit ornée de fantaisistes déguisements (*Saskia en Flore*, 1635). En gravure, sa forme surgit dix-neuf fois sur neuf cuivres différents.

Une seule peinture met en scène Saskia et son époux formant un « duo » (*esthétique baroque d'essence réaliste*). Dans une ambiance de fête et de luxe où l'on note la présence d'un paon sur une table, symbole d'opulence, le peintre s'est représenté en jeune débauché brandissant d'une main une flûte de bière, enlaçant coquinement de l'autre une jeune femme sur ses genoux qui n'est autre que Saskia. Allusion aux plaisirs érotiques des années dorées et insouciantes du couple avant la naissance et la mort de leurs trois premiers enfants ? Fils prodigue dans une taverne ? (thème populaire tiré d'une parabole du Nouveau Testament, Évangile selon saint Luc). Allégorie

Claude-Jean Darmon, *Le visage dans l'œuvre gravé de Rembrandt*

Saskia et Rembrandt
(1634-1635, peinture, 161 × 131 cm)

de l'amour et du vin ? Triple interprétation – biographique, biblique, allégorique – maintes fois en alternance hypothétiquement évoquée. Exécutée avec un brio et dans une dynamique picturale rappelant la manière d'un Franz Hals ou d'un Terboch, chaque touche de cette éclatante composition trouve son antithèse dans la sobriété graphique et l'intimité recueillie des dix-neuf études de Saskia griffées dans le cuivre.

Plusieurs évocations du visage de Saskia sont des « eaux-fortes croquées ». Expression paradoxalement née sous la plume de l'aquafortiste le moins improvisateur, le plus calculateur et géomètre de l'histoire de l'estampe – Abraham Bosse – dans son *Traité des manières de graver en taille-douce* (1645). Comme souvent chez Rembrandt, la pointe raye allègrement le cuivre en

traversant la couche protectrice de vernis avant la morsure, si bien qu'on ne sait pas toujours si les épreuves sont sillonnées de traits d'eau-forte ou de pointe sèche. Certains appellent cela des « pointes sèches mordues ». Prestes ébauches, fugitives, définitives, aussi fortement prisées que les instantanés de la rue : gueux, mendiants, béquillards ou encore les scènes de chasse à l'eau-forte, préfiguration du mouvement romantique (« mouvement » aux deux sens du terme : mobilité, élan dynamique de la forme d'une part ; école, tendance picturale d'autre part).

Plus de deux siècles séparent la *Chasse aux lions*, eau-forte de Rembrandt 1642, de cette autre *Chasse aux lions*, peinture de Delacroix 1854 (musée d'Orsay).

Le célèbre portrait de *Saskia en mariée juive* (1635) compte parmi les nombreuses eaux-fortes de Rembrandt aux antipodes de l'improvisation. Longuement élaborée au cours de cinq états successifs, l'œuvre remporte l'adhésion des plus exigeants partisans de l'orthodoxie. Un jeu d'entailles palpitantes, ponctué de caresses de lumières et d'ombres, anime la surface sans la moindre connotation académique. Autour de la tête, le fil de perles coiffant traditionnellement dans la Hollande du XVII^e siècle les jeunes femmes juives à la veille de leurs noces. En main gauche, le rouleau n'est autre que la *ketubah*, ou contrat de mariage. Le degré de finition de la composition est encore dépassé dans plusieurs des vingt autres portraits dont les modèles sortent du strict cadre familial sans cependant jamais être étrangers à l'environnement relationnel de l'artiste, selon son souhait. Ils sont conduits avec l'œil et la main d'un surprenant technicien. Rembrandt technicien ? Il ne faut guère s'en étonner. Chez un génial visionnaire, la technique est une réponse immédiate à l'appel de l'inspiration.

Saskia souffrante : atteinte de tuberculose, éprouvée par la mort de ses trois premiers enfants, épuisée après la naissance de Titus le 20 septembre 1641, Saskia meurt le 14 juin suivant, à l'âge de trente ans. L'esquisse au fragile graphisme est des plus émouvantes. Elle clôt dans le sanglot le cycle des effigies sur cuivre de la mère de Titus commencé le 5 juin 1634 avec *Saskia à la perle*, une des nombreuses



Saskia à la perle
(1634, eau-forte, 8,7 × 6,7 cm)

eaux-fortes qui incarnent, magiquement, l'harmonisation de deux composantes essentielles du graphisme de Rembrandt : structure et spontanéité.

Structure, spontanéité. Deux termes qu'il ne faut évidemment pas radicalement opposer car les compositions sur cuivre les plus élaborées révèlent une inaltérable liberté d'exécution tandis que les croquis instantanés ou presque contiennent souvent leur dose de structure. Certains ne sont-ils pas spontanément structurés ?

Dans la série des quelque vingt portraits dont les modèles sortent du strict cadre familial, *le Receveur Jan Uytenbogaert*, appelé *le Peseur d'or* (1639), personnage principal d'une véritable scène de genre, et *Jan Six* (1647), un chef-d'œuvre, sans exagération, comptent parmi les eaux-fortes qui atteignent un degré d'achèvement plus performant encore que *Saskia en mariée juive*. Jamais aquafortiste avant Rembrandt n'avait fait naître de la morsure une qualité de valeurs diaphanes aussi subtiles que celles du mini-portrait de 1628 de Neeltgen. Jamais graveur n'avait fait sourdre de l'eau-forte des timbres noirs aussi profonds que ceux de *Jan Six*.



Jan Six
(1647, eau-forte, 23,8 × 19 cm)

Futur bourgmestre d'Amsterdam, Jan Six est pour l'heure un homme du monde convoité, amateur d'art collectionnant toutes les gravures de Rembrandt, poète selon son cœur, auteur d'une assez talentueuse tragédie, *Médée ou le Mariage de Creïsa et Jason* (héros thessalien dans la mythologie grecque) jouée avec succès l'année même de ce portrait dans le théâtre le plus en vue d'Amsterdam. Vêtu d'un habit d'apparat au grand col hollandais, le jeune poète alors âgé de vingt-neuf ans est évoqué dans l'intimité de sa pièce de travail, s'adonnant à une méditative lecture. L'intérieur baigne dans une douce et mouvante pénombre, propice à la concentration. Quelques rares rayons viennent cependant réveiller la poignée et la garde métallique d'une épée de fortune (attribut aristocratique par excellence), les boucles du baudrier de cuir mat, les portefeuilles empilés sur la chaise au premier plan. Pour créer ce miraculeux effet de contre-jour et laisser chanter la blancheur du papier à peine teinté d'un léger voile d'encrage, le graveur a dû sacrifier en cours de travail le paysage qui

initialement apparaissait dans l'encadrement de la baie. Il y a de la magie dans cette manière immatérielle de créer ombres translucides, demi-teintes feutrées. On a souvent évoqué bien à tort l'emploi d'un berceau de *mezzotinte*, technique alors toute récente, la « manière noire », plutôt révélée par le prince Ruppert que par Ludwig von Siegen, et qui restera longtemps un mode de reproduction avant de devenir au XX^e siècle un mode de création avec quelques artistes majeurs : Mario Avati (1921-2009), Hamaguchi (1909-2000), Kiyoshi Hasegawa (1891-1980), d'autres encore.

Une des trois études préparatoires à la gravure *Jan Six*, fluidement tracée sur papier au pinceau, au roseau et à la plume dans une teinte bistre, permet de mesurer à quel point dessin et gravure peuvent être deux modes d'expression de nature différente.

Quant au *Portrait peint de Jan Six*, commandé sept ans plus tard (1654), non seulement il n'est en rien l'interprétation de l'œuvre sur cuivre, mais il confirme l'existence d'une manière de peindre de Rembrandt déjà évoquée à propos de *Titus à son pupitre*. La facture de cette toile, aux accents de tons purs et rompus mêlés, aux coups de pinceau directs et vigoureux structurant chromatiquement une forme en pleine pâte sans aucune délimitation linéaire, n'est-elle pas déjà purement et simplement d'essence impressionniste ?

Et que dire de l'exécution des mains, preste, mobile, annonciatrice de la facture presque informelle des mains de Manet dans son *Autoportrait à la palette*. Une esthétique à connotation pré-impressionniste caractérise plusieurs autres toiles de Rembrandt. Ainsi ce visage intitulé *Jeune juif*, à la touche presque fragmentée au cœur du XVII^e siècle (1648), ou *Hendrickje Stoffels se baignant dans une rivière* (1655). (Hendrickje est une jeune paysanne entrée dans la vie de Rembrandt en 1648, au moment de l'internement à la prison de Gouda de sa deuxième compagne : Geertje Dircks. Hendrickje avait près de vingt-deux ans, Rembrandt quarante-deux ans. Début d'une longue liaison que l'artiste ne régularisera pas dans le mariage.) L'œuvre annonce le pré-impressionnisme en raison de larges coups de brosse apparents, jamais unifiés, sans cependant aller jusqu'à l'éclatement du ton en une myriade de virgules chromatiques à la manière d'un Monet ou d'un Pissarro.

Quand on réalise que le même artiste a été de surcroît à ses heures un peintre de portraits d'un altier classicisme, héritier de Raphaël, précurseur de Ingres, on ne peut qu'être surpris, émerveillé par les mille facettes d'un talent prolifique, en perpétuel renouvellement, agissant souvent par surprise sans suivre une chronologie évolutive.

Les portraits de *Martens Solmans*, de son épouse (1634), d'*Agatha Bas* (1641) et de *Maria Tripp* (1639) révèlent un style d'une extrême rigueur. Lignes épurées, espaces chromatiques lisses, n'explosant jamais sous la furia de la touche. Visages idéalisés ne laissant apparaître ni passion, ni déchirements de l'âme. Autant de caractères inhérents à l'art classique dans sa plus pure expression.

« Rembrandt ne tendait pas au modèle le miroir de son âme ». Belle image de Marcel Brion ne concernant évidemment que les portraits sur commande obéissant à une éthique morale et

sociale, non les « têtes d'expression ». Est-il besoin de préciser que les peintures de style classique de Rembrandt n'ont aucun écho dans ses gravures ?

Un mot complémentaire sur la gravure *Jan Six* à l'origine de ce long détour pictural (les sentiers de traverse ne font-ils pas le charme de la vie ?). Plus encore que *Saskia en mariée juive* et *le Peseur d'or*, *Jan Six* a été admiré par les moins tolérants des graveurs de métier, ceux-là mêmes qui reprochaient à Rembrandt de ne pas achever la plupart de ses planches. On sait à ce sujet, par la voix du peintre et historien Arnold Houbraken, la réponse si fière et subtile de Rembrandt à ses détracteurs : « Une œuvre est achevée quand un artiste a dit ce qu'il avait à dire. »

En fait, quand l'exécution risque de cesser d'être euphorie pour devenir prudence calculatrice. En ce sens, ne peut-on pas considérer que toutes les gravures de Rembrandt sont mieux qu'achevées – définitives ? Ainsi, cette effigie ayant pour modèle le peintre et graveur *Ferdinand Bol*, un des élèves préférés du Maître, chef-d'œuvre qui semble fait de rien mais où tout est supérieurement dosé avec un maximum de tact, de sens, de justesse.

Bel *Autoportrait de Ferdinand Bol à l'âge de 30 ans*. Un artiste à redécouvrir.

DU VISAGE INTÉGRÉ

Outre quatre-vingt-douze cuivres lui étant exclusivement dévolus, le visage est intégré dans maintes compositions révélant d'autres orientations thématiques, principalement bibliques.

Quintessence de l'art de Rembrandt graveur, *Notre-Seigneur guérissant les malades* ou *la Pièce aux cent florins* (vers 1643-1649) est une scénographie à l'évidence inspirée par le chapitre 19 de l'Évangile selon Saint-Matthieu. Orchestration de quelque trente-quatre « têtes d'expression » qui pourraient faire l'objet d'autant de « minigravures » indépendantes si on se livrait au jeu sacrilège des coupes et découpes.

À gauche du Christ, il est émouvant de décrypter, un à un, les faciès des déshérités de ce monde : boiteux et lépreux, aveugles et paralytiques, les ulcéreux et ceux « qui ont le cœur froissé » sortant de l'ombre, implorant (« de grandes foules le suivirent et là il les guérit... », verset 2).

À droite du Christ et en arrière-plan (versets 3 à 12), les effigies parlantes de pharisiens qui tentent de le confondre au sujet de la répudiation, dos à dos avec un personnage ressemblant à s'y méprendre au grand Érasme. Allusion à cet humaniste qui au XVI^e siècle préconisait l'entente entre catholiques et réformés. Entre Jésus et Érasme, on reconnaît saint Pierre, au profil de Socrate et dont les traits sont gravés avec une particulière clarté. L'événement évidemment majeur de la scène illustre les versets 13 et 14 : « Alors, on lui présenta les petits enfants afin qu'il leur imposât les mains et qu'il priât pour eux ; mais les disciples les rabrouèrent. » Et Jésus leur dit : « Laissez



COMMUNICATIONS 2013-2014

venir à moi les petits enfants et ne les empêchez point car le Royaume des Cieux est à ceux qui sont comme eux. »

Le visage du Christ, intemporel et purifié, né de l'observation de quelque rabbin de l'entourage de l'artiste, constitue naturellement le point focal et la clef de voûte de cette disposition scénique aux multiples degrés de finition graphique, de l'esquisse griffée à la pointe sèche aux profondeurs tonales envoûtantes de l'eau-forte.

La gamme des valeurs et registres chromatiques de l'artiste semble sur cuivre illimitée.

Pour des siècles et des siècles, l'« eau-forte », chronologiquement troisième technique de la gravure sur métal, sera associée au nom de Rembrandt comme le « burin » au nom de Dürer.



Notre-Seigneur guérissant les malades
(achevée en 1649, eau-forte, 27,8 × 38,4 cm)

