

Rembrandt. La lumière de l'ombre



Plus proche de l'orfèvrerie que de la peinture, la gravure est un art de la patience et de la profondeur qu'on pourrait qualifier de spirituel, tant le poids des contraintes qu'elle impose induit une posture de recueillement solitaire, tant le creusement des noirs et la montée des blancs, qui en distribuent les plans à la manière d'une succession de rideaux de scène, semblent n'avoir d'autre objet que de déployer les jeux profonds de la lumière et de l'ombre. Art de la transposition qui ouvre au regard un micromonde au sein duquel tout est relié, tissé ensemble, saisi conjointement dans le filet des tailles. Art du risque et de l'imprévu puisque, jusqu'à la fin, le graveur ignore le résultat de son ardu travail. Lieu d'une alchimie qui reste secrète puisque ce que l'artiste y donne à voir, ce n'est pas d'abord les traces appuyées de son labeur mais plutôt la lumière des surfaces blanches qui sont précisément celles qu'il n'a pas travaillées.

Dans l'œuvre de Rembrandt, la gravure occupe une place particulière : plus de 300 estampes correspondent à une inlassable activité. La maîtrise étourdissante qu'il a de ses différentes techniques et la liberté souveraine avec laquelle il en use pour se rapprocher de l'effet cherché concourent à faire la démonstration que l'art de l'estampe, bien que réduit au charme austère du noir et blanc et astreint au petit format, n'est nullement un art mineur. Cette exposition à travers cent cinquante épreuves concernant une centaine d'œuvres permet de saisir avec quelle extraordinaire énergie abrégative, à l'aide de quelques traits, Rembrandt parvient à exprimer aussi bien l'âme changeante des paysages du Nord que les facettes innombrables du visage humain, ses émotions, ses sensations et ses sentiments.

*L'artiste dessinant d'après le modèle. Détail
Eau-forte, pointe sèche et burin
Vers 1639
Deuxième état*



Exposition

Du 11 octobre 2006 au 7 janvier 2007
Bibliothèque nationale de France
Site Richelieu-Galerie Mazarine
58, rue de Richelieu, 75002 Paris
Exposition organisée en partenariat avec la Fundació Caixa Catalunya et la Biblioteca Nacional de España
Commissaires : Gisèle Lambert et Elena Santiago Páez
Coordination générale : Pierrette Turlais
Coordination au service des expositions : Cécile Pocheau
Scénographie : Véronique Dollfus
Graphisme : LD Publicité

Du mardi au samedi de 10 h à 19 h
Dimanche de 12 h à 19 h
Fermeture lundi et jours fériés
Entrée : 7 €, tarif réduit : 5 €

Publication

Rembrandt. La lumière de l'ombre
Bibliothèque nationale de France / Fundació Caixa Catalunya, 2006
280 pages et 226 ill., 49 €

Activités pédagogiques

(hors vacances scolaires)

Pour les groupes scolaires : visites guidées
mardi et vendredi à 10 h
46 € par classe
Visites libres gratuites
Pour les enseignants visites guidées gratuites
le mercredi à 14h30
Réservation obligatoire : 01 53 79 49 49

Fiche pédagogique

Réalisation : Anne Zali
Remerciements : Gisèle Lambert, Joëlle Gonther et Gisèle Nedjar
Conception graphique : Ursula Held
Impression : Imprimerie de la Centrale, Lens
Suivi éditorial : Anne Cauquetoux
Les documents présentés dans cette fiche proviennent des collections de la BNF ou de la BNE
Les images ont été photographiées par le service de reproduction
Document disponible à l'espace pédagogique ou sur demande au 01 53 79 82 10
© Bibliothèque nationale de France

Bibliographie

Simon Schama, *Les Yeux de Rembrandt*
Paris, éditions du Seuil, 2003

Évoquée en quelques dates, la vie de Rembrandt laisse apparaître deux versants : le premier le voit courir vers le bonheur, les honneurs et la renommée, le deuxième accumule les deuils et multiplie les revers jusqu'à l'ultime dénuement. Chemin de la lumière vers l'ombre qu'il ne cessera de reprendre en sens inverse dans sa longue pratique de l'estampe.

15 juillet 1606 : naissance de Rembrandt à Leyde la calviniste, dans un contexte de conflit religieux

1624 : il s'installe dans son propre atelier à Leyde chez ses parents, après un bref passage à l'université en 1620

1626 : Jan Lievens, un ami, le rejoint dans son atelier. Rembrandt commence à graver

1630 : mort du père de Rembrandt, meunier de son état

1634 : il épouse Saskia van Uylenburch (1612-1642), nièce du marchand de tableaux d'Amsterdam chez qui Rembrandt s'est installé depuis 1631. Union heureuse mais vite cernée par la mort

1635 : naissance d'un premier enfant qui ne vit que deux mois

1638 : naissance d'un deuxième enfant qui ne vit qu'un mois

1639 : Rembrandt et Saskia s'installent dans une belle demeure qu'ils achètent à crédit. Ils s'entourent de nombreuses œuvres d'art

1640 : naissance d'un enfant qui ne vivra pas. Mort de la mère de Rembrandt; mort aussi à Anvers de Rubens, son maître admiré, son aîné magnifique

1641 : naissance d'un fils, Titus

1642 : l'année même où Rembrandt achève *La Ronde de nuit*, Saskia meurt de tuberculose à l'âge de 30 ans. Après la mort de Saskia, la manière de Rembrandt change, il se détourne de la représentation éblouissante des réalités extérieures pour s'orienter vers la description de l'intérieur des choses

1649 : début de sa liaison avec une jeune servante, Hendrickje Stoffels

1653 : ayant dépensé sans compter, Rembrandt sollicite un prêt pour faire face à ses difficultés financières

1654 : Rembrandt et Hendrickje accusés de concubinage sont traduits devant la cour ecclésiastique; naissance de Cornelia

1656 : mise en liquidation des biens de Rembrandt et rédaction de l'inventaire de ses biens

1657-58 : dispersion de ses biens. Rembrandt et sa famille s'installent dans une modeste maison sur le Rozengracht (« quai des Roses »)

1663 : Hendrickje meurt de la peste

1668 : mort de Titus

1669 : mort de Rembrandt à l'âge de 63 ans; il est enterré dans un tombeau loué anonymement dans la Westerkerk



Rembrandt gravant ou dessinant près d'une fenêtre
Eau-forte, pointe sèche et burin, 160 × 130 mm, cinq états
Signé et daté 1648
Premier état

Il s'agit de l'ultime grand autoportrait gravé de Rembrandt : dans sa sobriété, son absolu dépouillement, il paraît très éloigné de l'autoportrait de 1639, *Rembrandt appuyé sur un rebord de pierre*, dont la pose aristocratique inspirée des tableaux du Titien semblait chercher à impressionner le spectateur. Il s'est placé dans son atelier devant un miroir en tenue de travail, de son visage, dont les traits accusent sombrement les changements douloureux survenus dans son existence depuis la mort de Saskia, émane une impression d'intensité et de concentration. Mais quelle poignante, insondable tristesse dans son regard ! L'état suivant l'atténuera comme si l'artiste avait eu honte d'avoir mis à nu son intimité. Les tailles du visage dans leur délicatesse sont à peine visibles, le velouté du visage repose sur les tonalités plus que sur les lignes.

La composition s'organise en quatre plans contrastés allant du clair au sombre :

- la fenêtre par où passe une grande clarté;
- la table en premier plan sur laquelle est posé le livre qui lui sert de pupitre;
- le corps de Rembrandt;
- le fond obscur qui crée l'atmosphère.

À l'œil nu on identifie la différence entre les traits que la morsure de l'eau-forte laisse sur la planche et ceux plus larges, plus veloutés, obtenus grâce à l'encre accumulée dans les barbes de la pointe sèche.

Rembrandt est au travail dans son atelier. Le voici tel qu'il s'est représenté dessinant d'après le modèle ou près d'une fenêtre, le visage concentré, un bloc de feuilles devant lui, sur le point de commencer une œuvre. Il faut l'imaginer saisissant un cuivre, le ponçant, le polissant, nettoyant, dégraissant, lavant, le posant sur une plaque chauffante et faisant fondre lentement le bâtonnet de vernis sur la surface de la plaque, étalant le vernis avec un tampon en fine couche, puis dessinant à l'aide d'une pointe dénudant le cuivre à l'endroit du tracé qui sera creusé par le mordant. Hachures, entailles, piquages, espaces vierges contribueront à créer le contour, le modelé, les ombres et les lumières. Il faut l'imaginer plongeant sa plaque dans un bain d'acide nitrique plus ou moins étendu d'eau, l'eau-forte qui va attaquer le métal là où il est à nu, puis, contrôlant la durée de la morsure, recouvrant les parties suffisamment exposées à l'acide pour les protéger et faisant mordre à nouveau les autres pour obtenir des valeurs différentes. Ensuite, il dévernit le cuivre, tiédit la plaque sur un réchaud et l'encre au tampon, essuie sa plaque avec de la tarlatane de manière à ce que l'encre ne demeure que dans les tailles, et effectue le dernier essuyage pour enlever les ultimes traces d'encre. Il passe alors à l'impression et joue sur différents supports : papier européen vergé, papier cartouche brun épais, papier chine ou japon, aux tons chauds, chamois, ivoire, nacrés, soyeux qui offriront un rendu pictural plus nuancé, papier indien aux tons ocres, aux fibres apparentes, velin et parchemin qui donneront des impressions aux effets de lavis. Il humidifie le support choisi, l'étend sur la plaque posée sur l'une des deux presses qu'il possède, y dépose un lange de laine destiné à égaliser le foulage et à éviter que les bords du cuivre ne coupent le papier, il actionne la presse et le papier qui est un support souple, va chercher l'encre au fond des tailles, elle se dépose sur le papier en épaisseurs variables selon la profondeur des creux et la finesse des tailles, ce qui permet d'obtenir des dégradés importants, des gris légers aux noirs les plus intenses. Le cuivre forme sur le support un foulage qu'on appelle la « cuvette ». L'artiste regarde la première épreuve, elle est inversée par rapport au tracé initial, il la met à sécher et poursuit son tirage en variant encrage, essuyage et support. S'il n'est pas satisfait du résultat ou s'il envisage plusieurs états, il corrige sa plaque à l'aide du brunissoir dont la lame de forme ovale écrase les tailles maladroites ou trop abondantes. S'il souhaite éclaircir certains endroits, il reprend son brunissoir, s'il veut renforcer le graphisme il ajoute quelques vigoureuses tailles de burin. À la pointe sèche il rehausse certains contours. Les barbes soulevées à la surface du cuivre retiennent l'encre et donnent des noirs veloutés. Il en érabe quelques-unes si elles sont trop prononcées pour l'effet qu'il recherche. Il encre et imprime à nouveau. Il obtient un deuxième état. Le brunissoir a fait surgir de l'ombre des visages, des lueurs. Les tailles de pointe sèche ont adouci la sécheresse de l'obscurité. Le burin a renforcé la structure de la composition. Le tirage encore exige beaucoup de soin, de l'impression dépend en partie la beauté de l'épreuve. Au fil des passages de la presse les tailles finissent par s'user.

Glossaire

L'estampe : image multipliable à l'identique à partir d'un élément d'impression, tel qu'une planche de bois ou une plaque de métal gravée qui, encreée et passée sous une presse, s'imprime sur une feuille de papier ou tout autre support. L'impression en creux ou taille-douce fit son apparition au moment où Gutenberg mettait au point l'imprimerie. Albert Dürer grava, à la fin de sa vie, la première eau-forte. Rembrandt et plus tard Goya vont faire grand usage de cette technique. Plus perfectionnée que la gravure sur bois taillée en relief, la taille-douce permet de combiner à l'infini les variations recherchées en jouant sur deux actes spécifiques : la gravure de la plaque de cuivre qui détermine les états et le tirage qui détermine les épreuves. La plaque peut être attaquée de diverses manières et retravaillée au burin, à la pointe sèche, à l'eau-forte. Le tirage peut varier selon le support choisi et l'intensité de l'encrage.

Le burin est une tige d'acier munie d'un manche et terminée par des biseaux tranchants de quelques millimètres d'épaisseur qui tracent dans la plaque de cuivre un sillon triangulaire. Il donne un trait pur et sec.

La pointe sèche : pointe métallique très dure taillée comme un crayon qui égratigne le métal en soulevant des barbes d'un côté ou de l'autre du tracé suivant l'inclinaison de la pointe. Ces barbes donnent un velouté à l'impression.

L'eau-forte : technique de gravure chimique. Sur une planche de cuivre polie et dégraissée le graveur pose un vernis dur, avec une pointe il dégage le métal de son vernis traçant ainsi le dessin ; ensuite la plaque est plongée dans un bain d'acide qui attaque le trait dégagé. Le creux de la taille dépend de la durée et de l'intensité du bain.

*« J'appelle
je ne sais qui j'appelle
j'appelle quelqu'un de faible
quelqu'un de brisé
quelqu'un de fier que rien n'a su briser.
J'appelle quelqu'un de là-bas
quelqu'un au loin perdu
quelqu'un d'un autre monde »*
Henri Michaux, *L'Irréel*

Autoportraits et portraits de famille, sujets religieux, paysages, nus et sujets libres ou portraits, les thèmes ici retenus sont des thèmes courants au XVII^e siècle. L'originalité de Rembrandt réside dans la subtilité de ses compositions, l'intensité de son graphisme et la profondeur symbolique qu'il sait donner à toutes ses représentations.



Gueux assis sur une motte de terre
Eau-forte, 116 x 70 mm, état unique
Signé et daté 1630

Cette estampe représentant un gueux est très certainement un autoportrait de Rembrandt. Elle est caractéristique de ses débuts en gravure, de ce moment où il explore les possibilités de l'eau-forte et de la pointe sèche pour s'essayer au clair-obscur. Ici il use de contrastes et juxtapose zones sombres et zones éclairées en utilisant pleinement la blancheur du papier. Son portrait de gueux semble inspiré d'une série d'estampes de Jacques Callot en 1622 (*Les Gueux*), mais si Callot ne résistait pas tout à fait à la tentation d'en faire des monstres, Rembrandt lui les traite avec compassion et tendresse : n'est-il pas devenu lui-même ce mendiant mal embouché, cet affamé qui fait la manche ?

Les autoportraits

Si, à travers ses quatre autoportraits qui se ressemblent tous malgré leur différence d'âge, Rubens, le maître anversois qui ne cesse de hanter Rembrandt, semble avoir de lui-même une image immuable, Rembrandt, lui, ne cesse de refaçonner son image. Au long d'une sorte de monologue qui dura 40 ans, il multiplie les autoportraits les plus divers et réussit à partir des éléments constants de son visage saisis dans un miroir sans complaisance, son menton arrondi un peu mou, son nez généreux, à modeler des types d'humanité infiniment variés, pinçant ses lèvres ou laissant filer un hurlement sauvage, fronçant les sourcils ou dilatant ses narines, prenant la pose aristocratique ou hérissant ses cheveux à la diable. Il semble y trouver le moyen de se connaître, de s'analyser, de s'affirmer, de se présenter à des amateurs ou de les familiariser avec sa personnalité, mais aussi d'expérimenter toutes les formes possibles de dissolution de son identité en d'innombrables personnages, prince, mendiant, bourgeois ou soldat. Il n'hésite pas non plus à prêter son visage à certains de ses personnages, comme s'il était mû par un désir protéen de se tapir sous leur peau : l'élasticité de son visage semble se prêter à tous les rôles, même les moins flatteurs ! Aux antipodes de la version de cour de l'artiste, il offre de lui-même des portraits d'une toute rabelaisienne truculence...



Rembrandt appuyé sur un rebord de pierre
Eau-forte et pointe sèche, 205 × 164 mm, deux états
Signé et daté 1639
Premier état

Réalisé au cours des années fastes, cet autoportrait suggère, dans une tenue digne d'un grand seigneur de la Renaissance, l'assurance d'un artiste en pleine possession de son art.



Rembrandt aux yeux hagards
Eau-forte et burin, 50 × 43 mm
Signé et daté 1630
État unique

Le visage en gros plan déborde du cadre et surgit devant le spectateur dans une expression de stupeur saisissante. Cette étude resservira à Rembrandt pour exécuter la tête du personnage effrayé dans *La Résurrection de Lazare*.

Thèmes religieux

80 des 300 eaux-fortes réalisées par Rembrandt sont dédiées à des sujets bibliques. Dans la très calviniste ville de Leyde, il reçoit de sa mère, qu'il évoque souvent dans son œuvre sous les traits de la Prophétesse Anne usant ses yeux au déchiffrement du Livre sacré, un apprentissage profond de la Bible. L'inventaire de ses biens, réalisé en 1656, identifie deux livres dont l'un est une vieille Bible : elle semble bien avoir été pour lui le livre essentiel, source d'inspiration tout au long de sa vie et c'est avec une grande indépendance que, dans la Hollande du XVII^e siècle profondément marquée par la Réforme hostile aux représentations bibliques, il entreprend la représentation de sujets bibliques. Sa manière de les aborder renouvelle la tradition iconographique chrétienne par son aptitude à sentir l'humanité charnelle de l'Écriture ; tout en restant fidèle au récit biblique, il le met en scène à travers des acteurs dont les visages, les expressions, les attitudes sont toujours au plus près de l'humain. La foi de Rembrandt est caractérisée par des anxiétés torturantes, des doutes violents, des tentations douloureuses et des trahisons, des conflits sans issue : ils constituent la matière noire du sein de laquelle Rembrandt laisse lever la blancheur éblouissante d'une lumière née du dedans. Son Histoire sainte est une histoire profondément humaine dont l'incarnation est le cœur bouleversé. En quelques traits tout est dit de l'humaine aventure.



Premier état, eau-forte pure, épreuve sur papier de chine



Deuxième état, la plaque a été couverte de tailles au burin et à la pointe sèche que l'on devine au-dessous de la couche superficielle de l'encre. Épreuve sur parchemin doré



Troisième état, la zone derrière les têtes de mort a été éclaircie au brunissoir. La forme de la tombe a été modifiée. Épreuve sur papier européen



Quatrième état, des tailles obliques ont été tracées du côté droit, une des têtes de mort a été effacée.

La Mise au Tombeau

Eau-forte, pointe sèche et burin

211 × 161 mm [c. 1650]

Quatre états

La confrontation des quatre états permet de mesurer la variété d'effets obtenus par Rembrandt en retravaillant ses plaques, en modifiant l'encre et le support choisi, mais aussi d'apprécier l'intensité de ses recherches sur le dynamisme de la gravure qui lui permet de montrer une image en mouvement.

La scène se passe dans une vaste grotte où des hommes sont en train de déposer le corps mort de Jésus, sous le regard silencieusement triste de Marie et de Joseph d'Arimathie. La fosse profonde, béante, attend le corps encore éclairé. Tout dit que la vie s'éteint, s'enfonce dans un sommeil lourd. Au fil des différents états l'ombre gagne, dans la nuit qui rend presque indistincts les différents acteurs de ce théâtre funèbre ne se détache plus qu'une ultime mystérieuse goutte de lumière, mais, comme dans une sorte de film très lent où l'on retiendrait son souffle, à la dernière image, ce qui était mort paraît reprendre vie sous l'effet d'une source de lumière jaillie du corps du Christ : ainsi se joue sous nos yeux, comme dans une vision longue, au plus noir de la terre, le drame de la Résurrection ou le triomphe de la spiritualité sur la mort.

(Une exploration animée de ces quatre états est disponible sur le site pédagogique de la BNF, à la suite de l'exposition virtuelle consacrée à Rembrandt)



Paysages

Lorsqu'il traite les paysages, Rembrandt cherche avant tout à capter l'impression d'un instant, la sensation du dedans des choses, le silence ou le bruit imperceptible des feuilles, les nuances du ciel changeant.

Il leur consacre 26 gravures, elles se distinguent par leur spontanéité d'exécution, leur sens de la lumière et la place qu'elles donnent à l'homme dans la nature. Il semble qu'il ait commencé à graver directement sur sa plaque certains paysages d'après nature, à l'extérieur.

Pourtant, même inspirés par l'observation, ses paysages mêlent toujours l'imaginaire et le réel, ils dégagent une atmosphère.

Parfois les différents états d'une même estampe lui permettent de suggérer la mouvance de la lumière et les variations de l'ombre.

Mais il parvient aussi à rendre les mêmes effets sur un seul état. Ainsi dans *Les Trois Arbres* toutes les nuances du clair-obscur sont rendues par l'alliance subtile des trois techniques, eau-forte, pointe sèche et burin.

Le Paysage aux trois arbres
Eau-forte, pointe sèche, burin et morsure à la fleur de soufre
212 x 283 mm
Signé et daté 1643
État unique

La lueur d'une éclaircie déferle sur une colline couronnée de trois arbres, prolongée par une vaste plaine, tandis qu'une ville semble se profiler dans les lointains. C'est le plus grand paysage gravé de Rembrandt, il y transpose l'atmosphère de ses paysages peints en s'appuyant sur toutes les ressources conjuguées de l'estampe pour étager des plans successifs et mouvants d'ombre et de lumière : le premier plan est en grande partie dans l'ombre alors que l'arrière-plan est lumineux. L'effet de contre-jour obtenu est saisissant. À l'opposé des trois arbres, les vigoureuses stries d'une averse donnent de la profondeur à l'espace et équilibrent la composition. Dans cette atmosphère violemment contrastée, différents personnages sont plus ou moins visibles : un dessinateur est assis au sommet de la colline, un couple d'amoureux s'abrite dans un bosquet ; plus loin un pêcheur et sa femme, un pâtre, des animaux, une charrette et des paysans s'intègrent dans la nature environnante et confèrent au paysage une dimension cosmique.

Nus et sujets libres

Rembrandt s'est intéressé très tôt au nu féminin. Son approche aux antipodes de l'idéal académique a choqué plus d'un critique. Certains n'ont pas hésité, comme Kenneth Clark, à y voir « les images les plus déplaisantes, pour ne pas dire les plus répugnantes qu'aucun grand artiste n'ait jamais produites ». Ces femmes rondellettes aux seins flasques, aux chairs froissées, aux mains déformées sont en effet bien loin d'évoquer la beauté sculpturale de Diane ou de Vénus. L'émotion recherchée est ailleurs, dans cette impression de vulnérabilité, de lassitude, d'infinie fatigue, dans ce rapport presque gêné au vêtement à demi chiffonné qui gît à côté, comme si Rembrandt s'intéressait davantage, comme le suggère Simon Shama, au corps dénudé qu'au corps nu, comme s'il voulait donner à saisir ce lien ambigu entre la gêne et le désir...



La Femme devant le poêle
Eau-forte, burin et pointe sèche
277 x 186 mm
Sept états
Deuxième état

La présence forte du poêle orné d'un médaillon représentant une femme en prière, les structures de la pièce aux formes presque écrasantes, les contrastes d'ombre et de lumière mettent ici en valeur le buste nacré de la femme, traité avec la légèreté de l'eau-forte qui en restitue le modelé délicat. Mais au fil des états successifs, les formes qui l'environnent progressivement durcissent, l'éclat de poésie s'estompe et la lassitude de la femme semble s'accroître.



Portraits

Les différentes estampes de portraits réalisés par Rembrandt mettent en scène des personnages très différents par leur caractère et leur profession, comme par les liens qu'ils entretiennent avec l'artiste, témoignant de l'extraordinaire capacité de pénétration psychologique de l'artiste. Elles montrent aussi la grande variété des moyens techniques utilisés par Rembrandt dans sa quête perpétuelle de nouveaux effets expressifs, toujours éloignés, dans leur sobriété, des excès du baroque dominant dans le reste de l'Europe, accordés à l'austérité d'une bourgeoisie protestante aisée mais peu soucieuse de faire étalage de ses richesses.

Jan Cornelisz Sylvius
Eau-forte, pointe sèche, burin et fleur de soufre
278 x 188 mm
Deux états
Signé et daté 1646
Deuxième état

Jan Cornelisz Sylvius (1563-1638) était pasteur de l'Église réformée d'Amsterdam et cousin de Saskia. Ce portrait a été gravé huit ans après sa mort. Les vers gravés au bas de l'estampe et l'inscription

autour du portrait louent les vertus du prédicateur, sa foi, son éloquence et son honnêteté. Mais son visage à lui tout seul rayonne de bonté et de fragilité, il donne l'impression qu'il ne cherche pas à imposer sa foi mais à convaincre. Son front est délicatement éclairé comme pour désigner le siège de sa pensée, la main gauche maintient entrouverte la Bible, sa droite est tournée vers le haut dans un geste de persuasion : leurs trois ombres, projetées en dehors de l'ovale du portrait, soulignent bien le désir de communication qui anime le prédicateur.