

Rembrandt graveur

Jacques Roland

Février 2026

Le texte correspondant à « *Rembrandt graveur* » peut être téléchargé sur le site : ***rembrandt.ovh***

Pour plus de détails, de reproductions, des images en haute résolution et les références, voir le site : ***rembrandt.ovh***

Rembrandt graveur

Jacques Roland

Texte correspondant au cours/conférence : « Rembrandt graveur ».



***La Mort de la Vierge* (v. 1639), {Rijksmuseum, Amsterdam}**

Cette gravure est caractéristique de la manière de travailler de

Rembrandt. La Vierge constitue le point focal de la composition : elle est entièrement illuminée, sans qu'aucun détail ni aucune ombre ne soient portés sur son vêtement, constitué d'un tissu blanc. La scène rassemble dix-sept personnages, dont les expressions sont traitées avec une grande intensité émotionnelle. À mesure que l'on s'éloigne de la figure de la Vierge, les habits des personnages sont progressivement rendus avec davantage de détails et d'ombres, renforçant ainsi la hiérarchie visuelle et spirituelle de la composition. Rembrandt utilise la pointe sèche pour raffermir certains noirs. Dans un ciel tourmenté, des anges apparaissent dans une trouée de lumière. Certains ne sont que sommairement esquissés ; les mains des anges, notamment, sont dessinées de manière volontairement approximative, contrastant avec le rendu particulièrement soigné des mains des personnages entourant la Vierge. Ce traitement différencié témoigne de l'attention portée par Rembrandt aux zones de la composition sur lesquelles il souhaite concentrer le regard du spectateur.

Table des matières

- **Introduction** : page 6
- **Le contexte historique** : page 7
- **La technique de l'eau-forte avant Rembrandt** : page 10
- **Jacques Callot** : page 12
- **Les débuts de Rembrandt** : page 19
- **La collaboration avec Jan van Vliet** : page 21
- **Report d'un dessin sur le vernis d'une plaque** : page 24
- **La mise au point de sa technique de l'eau-forte : Autoportrait au chapeau et collerette (1631)** : page 30
- **Étude de la représentation du visage et de l'expression des sentiments** : page 34
- **Hercules Segers et Rembrandt** : page 41
- **Rembrandt et la technique de l'eau-forte** : page 53
- **Les ingrédients utilisés** : page 63
- **Notes** : page 70

Introduction *

Dans le cours/conférence précédent intitulé « Rembrandt dessinateur », nous avons mis en évidence, à partir des dessins et gravures de Rembrandt, sa méthode d'étude et de travail.

Parmi les traits caractéristiques de la personnalité et du travail de Rembrandt on peut citer :

- Il possédait une faculté de mémorisation et d'analyse exceptionnelles, qui lui permettaient, après avoir observé une scène pendant une trentaine de secondes ou moins, de la dessiner en en dégagant les caractéristiques principales.

- Il ne dessinait, ne gravait ou ne peignait jamais le sujet abordé deux fois de la même manière. Ceci était possible car il possédait une imagination et une mémoire exceptionnelles, qui lui permettaient par exemple, d'aborder un sujet biblique, ou un auto-portait pendant plusieurs décennies sans jamais se répéter.

- Il était un homme épris de liberté, et cette liberté se retrouve dans ses dessins et ses gravures. Le trait de ses dessins est totalement libre et parfois imprévisible. Très jeune, il étudia la calligraphie ce qui lui a permis de développer la liberté de son trait. En gravure c'est la technique de l'eau forte qui permet de garder cette spontanéité. Enfin, pour préserver cette liberté, il gravait sans inverser son dessin.

- Lorsqu'il réalisait une œuvre, Rembrandt savait attirer le regard du spectateur sur la partie de qu'il jugeait essentielle. On peut s'en rendre compte dans les exemples cités dans « Rembrandt dessinateur » et la gravure *La Mort de la Vierge* (p. 3). Il ne cherchait pas nécessairement à faire une œuvre « figiolée ».

- Il était un chercheur. Il ne se contentait pas de ce qu'il savait faire, mais il fit évoluer sa technique et sa manière de travailler tout au long de sa vie.

- Enfin, pour finir ajoutons qu'il ne se souciait pas du qu'en dira-t-on et laissait les approximations et même les erreurs dans l'œuvre en cours de création.

Le but ultime de Rembrandt, lorsqu'il créait une œuvre, était de transmettre un message tout en rendant le sujet de son étude profondément humain.

Jacques Roland

jacques.roland.7@gmail.com

Le contexte historique (Leiden) *

Tandis que la France et l'Angleterre se déchirent et s'appauvrissent durant la guerre de Cent Ans (1337–1453), les ducs de Bourgogne acquièrent et fondent les Pays-Bas bourguignons à partir de la fin du XIV^e et au cours du XV^e siècle, en regroupant les seigneuries formant les « Dix-Sept Provinces ». Après la domination bourguignonne, les « Dix-Sept Provinces » deviennent, au début du XVI^e siècle, les Pays-Bas espagnols. Elles correspondent aux Pays-Bas actuels, à la Belgique, au Luxembourg ainsi qu'à la région du Nord-Pas-de-Calais en France.

Pendant la période des ducs de Bourgogne et durant la première moitié du XVI^e siècle, le commerce maritime connaît un essor considérable autour du port d'Anvers. La ville et sa région deviennent alors un centre majeur du développement industriel, de l'imprimerie et des arts. L'imprimerie y joue un rôle essentiel, notamment grâce à la maison Plantin d'Anvers, fondée par Christophe Plantin (1520–1589), qui s'impose comme l'un des principaux foyers de diffusion du livre en Europe. Parallèlement, les arts — peinture, gravure et sculpture — connaissent un remarquable développement. La peinture flamande s'épanouit particulièrement dans les villes de Bruges, Gand, Anvers et Bruxelles. Parmi ses principales figures figurent Jan van Eyck (v. 1390–1441), Hans Memling (v. 1435–1440–1494), Jérôme Bosch (v. 1450–1516) et **Pieter Brueghel, dit l'Ancien** (v. 1525–1569).

La peinture flamande se distingue par le développement de la peinture à l'huile et par le réalisme de ses représentations. Pieter Brueghel, peintre et graveur, considéré comme l'un des fondateurs de l'école flamande, résumait sa démarche par cette injonction : « *Peignez ce que vous voyez* ». Carel van Mander (1548–1606), peintre et écrivain flamand, rapporte à propos de Brueghel : « *Celui-ci aimait, en compagnie de son ami Franckert, fréquenter les paysans lors de mariages ou de foires. Tous deux se déguisaient en paysans, apportaient des présents comme les autres invités et se comportaient comme s'ils faisaient partie de la famille ou de l'entourage des époux. Brueghel prenait ainsi plaisir à observer les mœurs paysannes : leurs manières à table, leurs danses, leurs jeux, leurs façons de courtiser, ainsi que les nombreuses scènes cocasses de la vie quotidienne. Il savait ensuite les restituer avec une grande sensibilité, beaucoup d'humour et une maîtrise remarquable de la couleur* ». Van Mander souligne également : « *Brueghel avait une connaissance profonde du caractère des paysans et des paysannes. Il savait les représenter avec naturel, rendre leurs vêtements, leurs gestes parfois*

maladroits lorsqu'ils dansaient, marchaient, se tenaient debout ou s'adonnaient à diverses tâches », donnant ainsi à ses œuvres une force d'observation et une humanité exceptionnelles. Au XVII^e siècle, l'école d'Anvers est principalement représentée par Pierre Paul Rubens (1577–1640), Antoine van Dyck (1599–1641) et Jacob Jordaens (1593–1678). Ces artistes incarnent l'épanouissement de la peinture baroque flamande et contribuent largement à son rayonnement en Europe. Rembrandt s'inscrit, quant à lui, dans la plus pure tradition de l'école flamande, dont il prolonge l'héritage par la profondeur de son réalisme, sa maîtrise de la lumière et son sens aigu de l'observation.

Une partie des Dix-Sept Provinces des Pays-Bas espagnols, majoritairement protestantes, se soulève contre l'Espagne ultra-catholique durant la guerre de Quatre-Vingts Ans (1568–1648). Dans ce contexte, Leyde, seconde ville de Hollande et important centre de l'industrie textile, est assiégée par les troupes espagnoles en 1573–1574. La ville résiste et le siège est levé le 3 octobre 1574, mais le conflit laisse des traces dramatiques : près d'un quart de la population meurt de faim ou de maladie durant l'épreuve. En 1581, sept provinces, menées par la Hollande, proclament leur indépendance et prennent le nom de République des Sept Provinces-Unies des Pays-Bas. Une trêve est signée à Anvers en 1609 ; elle dure douze ans, jusqu'en 1621. Si la guerre de Quatre-Vingts Ans est marquée par de nombreuses batailles terrestres opposant les Provinces-Unies à l'Espagne, elle se distingue surtout par une intense activité navale. Les Provinces-Unies affrontent l'Espagne et le Portugal afin de briser leur hégémonie maritime et de s'emparer du contrôle des grandes routes commerciales. Ainsi, six batailles navales opposent les Provinces-Unies à l'Espagne en 1573–1574. En 1588, des navires des Provinces-Unies combattent aux côtés de la flotte anglaise contre l'Invincible Armada espagnole. Par la suite, deux batailles navales opposent les Provinces-Unies au Portugal entre 1601 et 1606, puis trois autres à l'Espagne entre 1606 et 1615. Enfin, entre 1621 et 1647, dix batailles navales supplémentaires opposent les Provinces-Unies à l'Espagne et au Portugal. La guerre prend fin avec le traité de Münster en 1648, par lequel l'Espagne reconnaît officiellement l'indépendance des Provinces-Unies. Après cette date, l'Espagne et le Portugal perdent définitivement leur hégémonie sur les mers du globe.

Les guerres de Religion, qui entraînent le pillage d'Anvers en 1576 puis son siège en 1585, mettent un terme à la suprématie de la ville. L'intolérance religieuse des autorités catholiques provoque l'émigration des éléments les plus dynamiques de la population — savants, imprimeurs et entrepreneurs — vers le nord. La République des Sept Provinces-Unies hérite ainsi d'une grande partie

de l'industrie et du commerce des Pays-Bas méridionaux, correspondant à l'actuelle Belgique. Dans ce contexte, la ville de Leyde connaît une expansion extrêmement rapide. Comptant environ 15 000 habitants en 1573, sa population atteint près de 45 000 habitants en 1622. En reconnaissance de la résistance héroïque de la ville lors du siège de 1574, Guillaume Ier d'Orange fonde en 1575 l'université de Leyde, appelée à devenir l'un des centres intellectuels les plus prestigieux d'Europe et à attirer de nombreux penseurs de premier plan. Parallèlement à son rôle majeur dans l'industrie textile, Leyde s'affirme comme un important centre de l'imprimerie et de l'édition. Cet essor est notamment favorisé par le séjour temporaire de Christophe Plantin, invité par l'université, ainsi que par l'installation de la famille Elzevier, originaire de Louvain.

En 1613, deux théologiens de l'université de Leyde, Jacobus Arminius et Franciscus Gomarus, s'opposent vivement sur la question de la prédestination. Les partisans d'Arminius, appelés les *remonstrants*, défendent l'idée d'une action efficace de l'homme sur terre inscrite dans un plan divin, laissant ainsi une place au libre arbitre. Ils parviennent à prendre le pouvoir au sein du conseil municipal de Leyde. Dans les Provinces-Unies, majoritairement calvinistes, les deux courants coexistent : les remonstrants, calvinistes plus tolérants mais minoritaires, et les contre-remonstrants, tenants d'un calvinisme rigoureux. Profitant de la trêve, les Hollandais s'emploient à reconstruire le pays, à se préparer à la reprise de la guerre et à régler leurs divisions religieuses. En 1618, le synode de Dordrecht tranche en faveur des contre-remonstrants. Le gouverneur Maurice de Nassau prend alors le pouvoir à Leyde par la force. Le père de Rembrandt, qui appartenait au courant remontrant, est déchu de ses fonctions publiques. Bien que certaines minorités religieuses soient tolérées, leurs membres se voient interdire l'accès aux postes les plus importants de la société. Johan van Oldenbarnevelt (1547–1619), ancien collaborateur de Guillaume Ier d'Orange-Nassau, héros du siège de Leyde et l'un des chefs des remonstrants, est arrêté sur ordre de Maurice de Nassau, fils de Guillaume Ier. Accusé de trahison, il est exécuté en 1619. Le célèbre humaniste et juriste Hugo Grotius (1583–1645), autre figure majeure du mouvement remontrant et ancien élève de l'université de Leyde, est également arrêté. Il parvient toutefois à s'évader en se cachant dans une malle de livres et à quitter le pays.

La peste demeure endémique dans les Pays-Bas tout au long du XVII^e siècle, avec des périodes de recrudescence particulièrement meurtrières. À Leyde, les principaux pics d'activité de l'épidémie sont attestés en 1624–1625, 1635–1636, 1655 et 1664. Malgré la mise en place de mesures de confinement par quartiers, la ville est sévèrement touchée lors de l'épidémie de 1635–1636, qui décime une part importante de la population.

Si la société hollandaise se montrait relativement tolérante à l'égard des minorités religieuses et des penseurs — savants, philosophes ou écrivains — elle l'était beaucoup moins envers les modes de vie jugés hors norme. La transgression des conventions sociales était mal tolérée, comme en témoignent les exemples des mendiants à Amsterdam et des peintres **Johannes Torrentius** et Rembrandt. « *En 1613, la municipalité d'Amsterdam avait interdit toute mendicité et ouvert deux établissements de rééducation forcée : le Raphuis pour les hommes et le Spinhuis pour les femmes* » (Renouard de Bussierre, 1986, voir *L'Autoportrait en mendiant* p. 39). Le peintre Johannes Symonsz van der Beeck (appelé Johannes Torrentius, 1589–1644), célèbre à Amsterdam pour ses natures mortes, était également connu pour son mode de vie libertin, remettant en cause les dogmes établis et prônant le libre arbitre. Il commisit l'erreur en 1620, de s'installer à Haarlem, ville beaucoup moins tolérante qu'Amsterdam, ce qui lui vaut d'être arrêté en 1627. Il est accusé de blasphème, d'hérésie, d'athéisme, de satanisme, de participation à l'ordre des Rose-Croix et de création d'œuvres érotiques. Torturé et emprisonné, il est condamné à vingt ans de réclusion, et toutes ses œuvres sont détruites, à l'exception d'une seule toile, *Nature morte avec bride de cheval* (1614). En 1629, Charles Ier d'Angleterre, grand admirateur de Torrentius, obtient sa libération et le fait venir en Angleterre. Traumatisé par ses années d'emprisonnement, Torrentius ne parvient toutefois pas à reprendre la peinture. Il retourne à Amsterdam en 1642 et meurt dans la misère en 1644. Rembrandt fut traduit en justice et en 1658, toute la bonne société d'Amsterdam profita de sa mise en faillite pour se débarrasser de lui.

La technique de l'eau-forte avant Rembrandt *

La technique de l'eau-forte fut développée par les orfèvres arabes en Espagne ainsi qu'en Syrie, à Damas. Le métal est recouvert d'un vernis mou non transparent, qui reste mou, appelé anciennement vernis « mol ». L'utilisation d'un vernis mou rend le travail très délicat : en effet, si l'on pose la main ou les doigts sur le vernis, celui-ci colle à la peau et, lorsque l'on verse l'acide sur la plaque, l'empreinte du doigt se retrouve gravée. L'acide utilisé est l'acide nitrique, anciennement appelé eau-forte, ce qui donna son nom au procédé de gravure. De nos jours, pour attaquer le cuivre, on utilise le perchlorure de fer, beaucoup moins toxique que l'acide nitrique. Après avoir protégé le dos de la plaque, celle-ci est ensuite immergée dans un bac contenant l'acide.

Masso Finiguerra (1426–1464), orfèvre et graveur italien, voulut contrôler son *Triomphe et le Couronnement de la Vierge, enlevée au ciel et*

entourée d'anges (1452). Avant de remplir les traits de nielle, il essaya de voir ce que produiraient, sur une feuille de papier humide, les figures gravées en remplissant les traits avec la fumée d'une chandelle. Le papier restitua fidèlement le sujet tracé sur le métal. Cette technique, qui consiste à remplir les creux gravés sur le métal avec de l'encre, s'appelle la taille-douce. Le nielle est un sulfure d'argent noir que l'on incruste dans les gravures d'un métal précieux. Andrea Mantegna (1431–1506), peintre et graveur italien, est, avec Masso Finiguerra, considéré comme l'inventeur de la gravure sur cuivre (chalcographie) en Italie. Il grava au burin (voir par exemple *La Descente aux limbes*, vers 1475). La gravure sur cuivre se diffusa ensuite en Italie, en Bourgogne, dans les Flandres et le long de la vallée du Rhin.

Daniel Hopfer (1470–1536), armurier et graveur allemand, fut le premier à avoir l'idée d'utiliser la technique de l'eau-forte pour imprimer des images (voir par exemple *Trois vieilles femmes battant le diable*). La gravure sur plaque de métal se développa au début du XVI^e siècle (vers 1513) en Suisse avec Urs Graf (1485–1527), en Allemagne avec Albrecht Dürer (1471–1528), puis en Italie à partir de 1530 avec Francesco Mazzola, dit Parmigianino (1503–1540). Elle devint très vite l'un des moyens favoris des peintres-graveurs. Au début du XVII^e siècle, le graveur hollandais Simon Frisius (vers 1570–1628), auteur notamment de la gravure *Paysage*, et le graveur suisse Matthäus Merian l'Ancien (1593–1650), qui commencèrent à pratiquer l'eau-forte vers 1610–1615, sont considérés comme les premiers grands maîtres de cette technique. Ils produisirent des tirages comparables à ceux obtenus par la gravure au burin (A. Bosse, 1645).

Pour graver au trait sur une plaque de cuivre, il existe deux autres méthodes, souvent utilisées de manière complémentaire à la technique de l'eau-forte pratiquée par Rembrandt. La première consiste à graver la plaque au burin. Le burin est une tige d'acier trempé dont la section peut être carrée, rectangulaire ou en losange. Son extrémité, sectionnée obliquement et soigneusement affûtée, permet de creuser dans la plaque de métal des sillons très fins ou très profonds. Ces tailles sont nettes, sans rebord, et le métal est retiré sous forme de copeaux. La gravure au burin est la technique la plus ancienne, apparue vers 1430, mais elle demeure difficile à maîtriser. L'un de ses plus grands maîtres est Albrecht Dürer (1471–1528). La seconde méthode est la gravure à la pointe sèche. Cette technique utilise une pointe en acier pour inciser directement la plaque de métal. Elle permet d'obtenir de riches dégradés dans les zones sombres. Contrairement au burin, la pointe sèche n'enlève pas le métal, mais le déplace : il se forme alors des bourrelets de chaque côté du sillon. Ces reliefs retiennent l'encre et produisent, lors du tirage, des traits plus épais et plus noirs. Toutefois, la plaque est plus fragile, car la forte pression de la presse

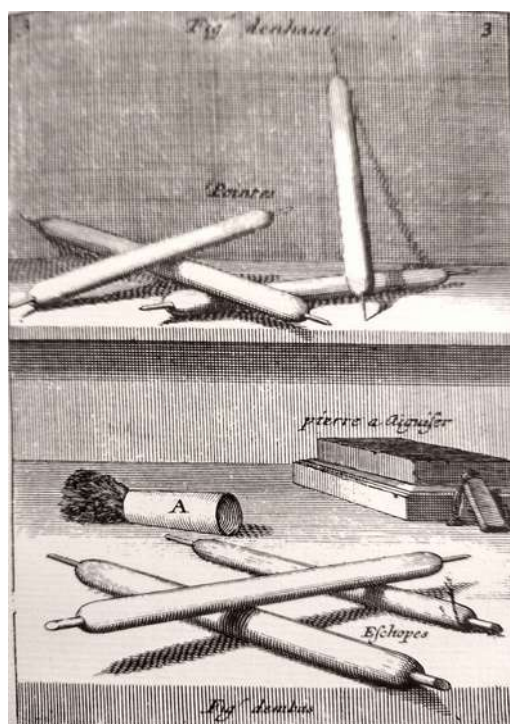
écrase progressivement ces bourrelets. Enfin, il convient de noter que l'attaque directe du métal avec un outil ne permet pas d'obtenir un trait aussi libre et spontané que celui réalisé par la technique de l'eau-forte.

Jacques Callot *

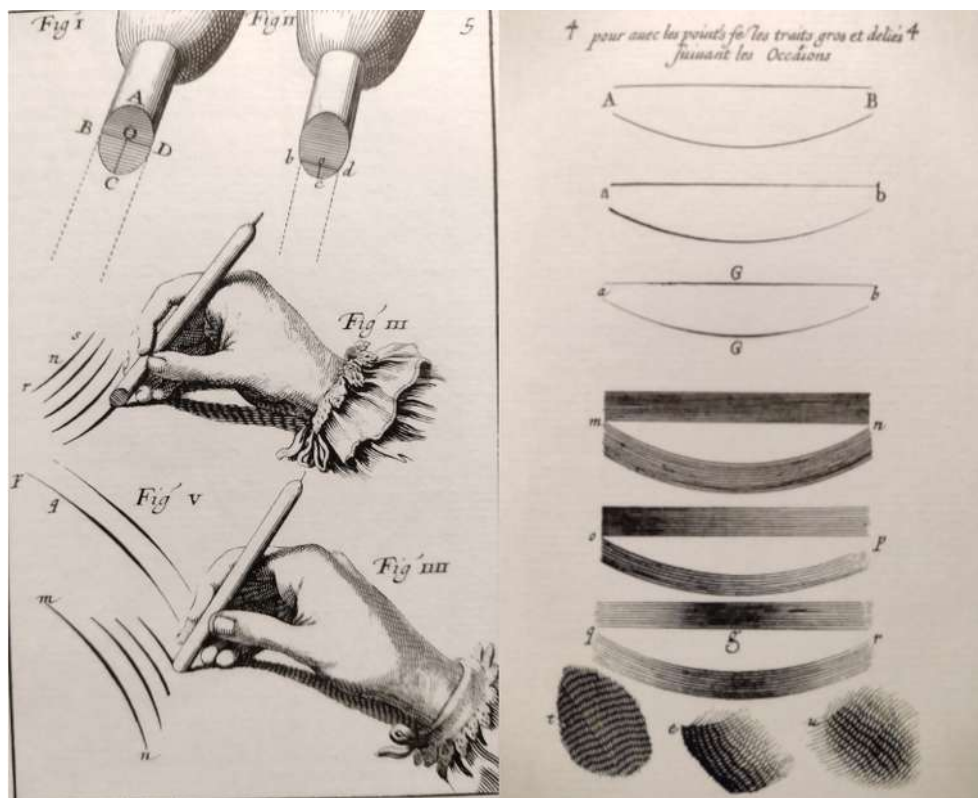
Le graveur français **Jacques Callot** (1592 – 1635) améliora considérablement la technique de l'eau-forte en introduisant :

1) En 1616–1617, **l'utilisation d'un vernis dur transparent**, employé par les luthiers de Florence et de Venise. Ce vernis rendit la gravure à l'eau-forte beaucoup plus facile, car il permettait de voir les attaques précédemment faites sur la plaque, de la toucher ou d'y poser des objets sans risquer d'endommager le vernis. Après l'application du vernis dur, la plaque devait être séchée par chauffage. Ce procédé fut très rapidement adopté par de nombreux peintres-graveurs du XVII^e siècle, et son usage se maintint jusqu'au début du XVIII^e siècle, comme en témoigne Abraham Bosse (1645).

2) **L'utilisation de l'échoppe**, outil proche du burin, emprunté aux orfèvres, permet de réaliser des pleins et des déliés. À la différence du burin, dont la section est carrée, rectangulaire ou en losange et qui est taillé en biseau, l'échoppe possède une section ronde et est également taillée en biseau (A. Bosse, 1645).

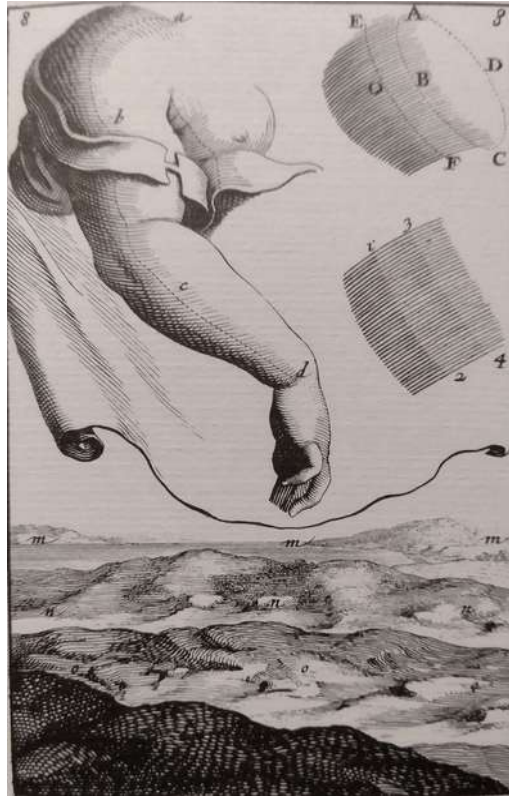


Exemple de pointes (haut) et d'échoppes (bas) - (A. Bosse 1645)



Gravures de pleins et de déliés obtenus avec une échoppe (A. Bosse 1645)

3) **La technique des morsures multiples à l'acide.** Généralement, elle consiste à réaliser trois attaques successives sur une plaque de métal afin de créer différentes intensités de traits, produire des dégradés et/ou donner l'impression de volume. Plus la plaque reste longtemps dans l'acide, plus l'attaque est profonde. Dans un premier temps, on effectue une attaque relativement courte. La plaque est ensuite lavée à l'eau, puis on enlève le vernis sur les zones à protéger à l'aide d'un charbon de bois de saule bien doux, trempé dans l'eau, en prenant soin de ne pas rayer le métal. On recouvre ensuite ces zones avec un mélange de suif et d'huile appliqué au pinceau pour les protéger d'une nouvelle attaque (Le suif est une graisse animale issue de la fonte de graisses d'herbivores, utilisée autrefois pour la fabrication de chandelles, de bougies, d'onguents, de savons ou de produits de graissage). On verse alors de nouveau de l'acide sur la plaque pour obtenir une deuxième morsure, plus profonde. Enfin, la procédure est répétée une troisième fois, produisant ainsi des effets de profondeur et de dégradé plus nuancés (A. Bosse, 1645).



Gravure obtenue avec la technique des morsures multiples (A. Bosse 1645)

L'emploi d'un vernis dur transparent permet une méthode beaucoup plus simple que la technique des morsures multiples pour obtenir des traits d'intensité différente et suggérer le volume. Cette technique combine des attaques à l'acide de durées différentes avec l'usage de pointes de tailles variées. Dans un premier temps, on dessine très légèrement les traits les moins intenses, correspondant généralement aux zones les plus éloignées du paysage ou aux lignes de construction. On réalise ensuite une première attaque courte à l'acide. Après avoir retiré le vernis de l'ensemble de la plaque, on peut éventuellement effectuer un tirage pour visualiser cette première étape. La plaque est ensuite dégraissée, revernie. Comme le vernis est transparent on voit les traits gravés lors de la première attaque et l'on peut dessiner plus lourdement les traits correspondant aux zones intermédiaires. Une seconde attaque, plus longue, est effectuée. Après avoir de nouveau retiré le vernis, un tirage peut être réalisé pour évaluer les deux premières étapes. Enfin, la plaque est dégraissée et revernie pour une troisième étape. Les traits les plus sombres, correspondant souvent aux premiers plans ou aux zones ombragées du paysage, sont dessinés et soumis à la morsure la plus longue à l'acide. Cette procédure graduelle permet de créer des effets de profondeur et de volume avec précision.

Jacques Callot, graveur de renom, reçoit en 1625 une importante commande de l'infante Isabelle Claire Eugénie, fille de Philippe II et gouvernante des Pays-Bas. Elle souhaite que Callot immortalise la victoire espagnole lors du siège de Breda et la reddition de la ville.



Jacques Callot: une planche du siège de Breda

Pendant son séjour aux Pays-Bas, Jacques Callot rencontre et échange avec plusieurs collègues peintres et graveurs. Bien que ses innovations techniques ne soient publiées qu'en 1645 dans le *Traité des manières de graver en taille-douce* par Abraham Bosse (c.1603–1676), élève de Callot, elles circulaient probablement de manière informelle et ont sans doute influencé Rembrandt.

Il a notamment gravé les conséquences des guerres dans *Les Misères de la guerre*, ainsi que des scènes de la vie courante représentant, entre autres, des clochards, œuvres que Rembrandt connaissait, admirait et collectionnait.



Jacques Callot: Vengeance des paysans (Les misères de la guerre)



Jacques Callot : Clochard

Lorsque Rembrandt commence la gravure en 1625, il n'existe ni produits ni méthodes standardisées : chaque graveur développait sa propre technique et utilisait ses propres matériaux. La pratique de la gravure au XVII^e siècle est très complexe et demande un travail considérable. Il n'existe pas de plaques de cuivre prêtes à graver : le graveur doit d'abord choisir un cuivre de qualité, puis faire fabriquer et polir la plaque par un chaudronnier. Si le graveur doit polir

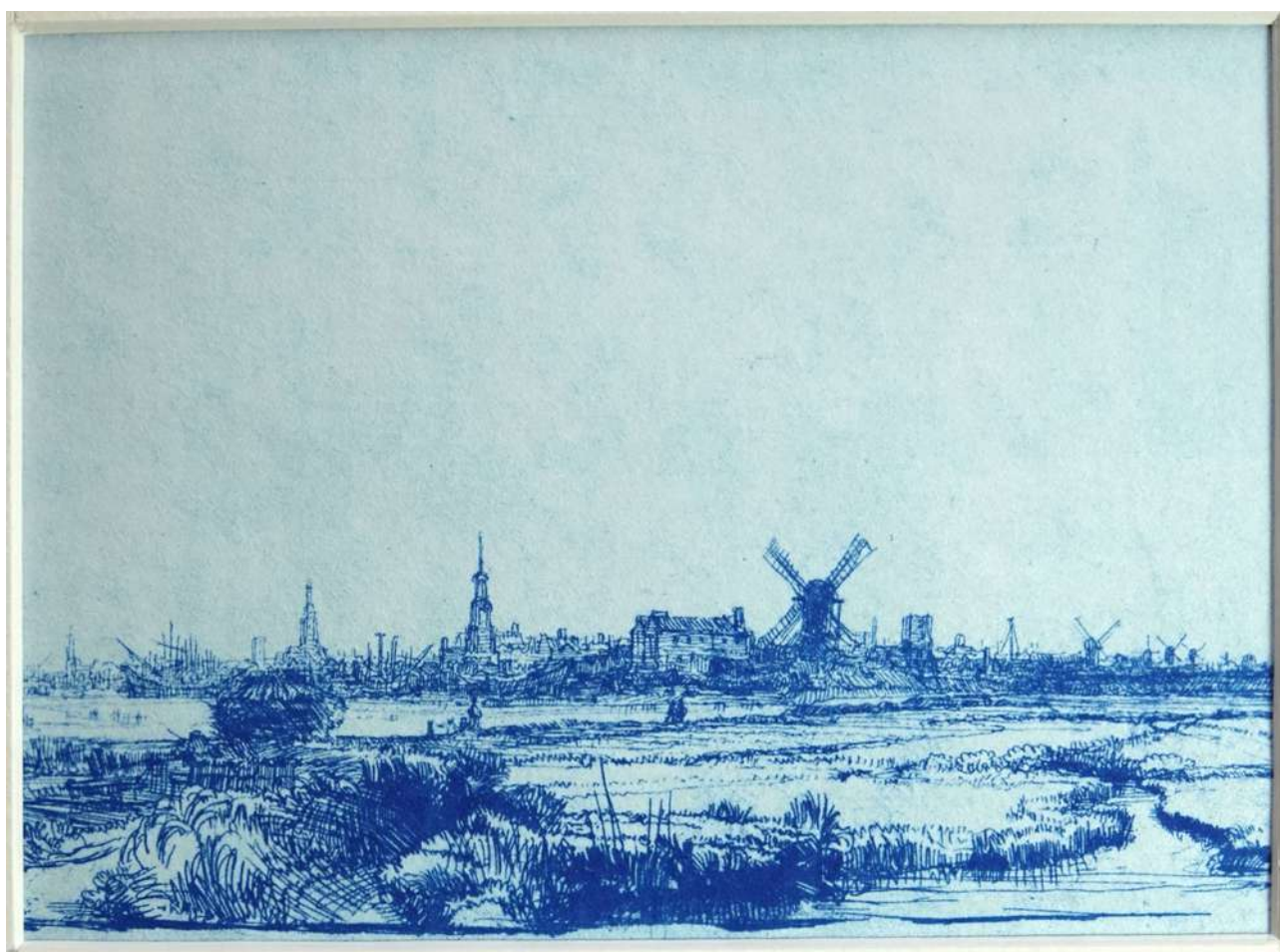
lui-même la plaque ou certaines zones, il procède en plusieurs étapes : d'abord avec du grès, puis avec de la pierre ponce, ensuite avec une pierre à aiguiser douce, puis avec du charbon de bois de saule, et enfin, il efface les dernières rayures à l'aide d'un brunissoir. Avant de vernir la plaque, il faut la nettoyer et la dégraisser. On frotte la surface avec de la mie de pain rassis ou avec de la poudre de craie (aujourd'hui on utilise le blanc de Meudon), puis on essuie avec un linge propre. Un mauvais dégraissage empêche l'adhérence correcte du vernis et permet à l'acide de s'infiltrer sous celui-ci. Pour graver une plaque recouverte de vernis mou, on place la plaque sur un petit chevalet de table afin de ne pas toucher le vernis, puis on grave à la pointe comme on dessinerait ou peindrait sur un chevalet. Une fois le dessin terminé, on attaque la plaque avec de l'eau-forte. Avant l'attaque, le dos et les bords de la plaque sont protégés avec un mélange suif-huile. Rembrandt pouvait utiliser deux méthodes pour réaliser l'attaque à l'acide. Soit l'acide était versé huit à dix fois sur la plaque posée sur un plan incliné (voir Figure), soit on construisait un petit rempart de cire autour des bords de la plaque, qui était alors placée à l'horizontale. L'acide retenu par cette bordure attaque le cuivre de manière contrôlée, permettant ainsi de réaliser la gravure.



Manière de verser l'acide sur la plaque (A. Bosse 1645)

À la fin de l'attaque, pour enlever le vernis, la plaque était chauffée afin de ramollir le vernis, puis essuyée avec un tissu imbibé d'huile d'olive. De nos jours, après avoir protégé le dos de la plaque, celle-ci est immergée dans un bac contenant l'acide.

Aux débuts de sa carrière, Rembrandt utilisait très probablement un vernis mou non transparent. Il est possible — mais non certain — qu'il ait commencé à employer un vernis dur et transparent, comme ceux utilisés par les luthiers (Jacques Callot) ou par les menuisiers et charpentiers de marine, après le début de sa collaboration avec Jan van Vliet vers 1629. L'usage d'un vernis dur et transparent facilite grandement la pratique de l'eau-forte. Rembrandt dessinait directement sur la plaque sans inverser son dessin, ce qui lui permettait de travailler sur le vernis sans avoir besoin de calquer, noircir ou blanchir le motif. Grâce à la transparence du vernis, il pouvait réaliser plusieurs attaques différentes, de durées variées, combinées à l'usage de pointes de tailles diverses pour créer des intensités de traits distinctes et ainsi donner l'impression de volume, comme dans la *Vue d'Amsterdam*. Il pouvait répéter ces étapes ou attaques à l'acide dans un ordre variable, offrant une grande liberté dans le rendu final. Cette méthode était beaucoup plus facile à utiliser que la technique des morsures multiples développée par Jacques Callot. Rembrandt utilisait de l'acide nitrique dilué pour maîtriser la profondeur de la morsure et obtenir une grande finesse de détail : plus l'acide est faible, plus les traits sont précis.



Vue d'Amsterdam

Les débuts de Rembrandt *

On peut qualifier la période allant de 1620 à 1631 de phase d'apprentissage et de perfectionnement. Elle fut l'une des plus prolifiques de sa carrière. C'est durant cette époque qu'il développa sa technique de la gravure à l'eau-forte et qu'il se consacra à l'étude de la représentation du visage, ainsi qu'à celle des expressions des émotions et des sentiments.

Entre 1614 et 1620, Rembrandt est élève à l'école latine de Leiden. Il s'initie à la calligraphie et au dessin auprès d'un certain Henricus Rievelink (M. Taylor, 2007). En 1620, il s'inscrit à l'université de Leiden, sans toutefois s'y montrer assidu, car seuls le dessin et la peinture retiennent son intérêt. En 1621, Rembrandt commence un apprentissage de trois ans chez le peintre de Leiden Jacob van Swanenburgh (1571–1638), dont l'atelier était situé Langebrug 89, à Leiden. Il travaille également avec Joris van Schooten (1587–1651). Parallèlement, il installe un atelier dans le moulin appartenant à son père. En 1624, il complète sa formation en travaillant pendant six mois à Amsterdam chez Pieter Lastman (1583–1633), auprès duquel il s'initie à la peinture italienne, domaine dans lequel Lastman était un grand connaisseur. Il collabore également avec Jan Pynas (1582–1631), ami de Lastman. De retour à Leiden, Rembrandt fonde son premier atelier, probablement en association avec Jan Lievens (1607–1674), ami d'enfance. En 1628, Gerrit Doo (1613–1675), alors âgé de quinze ans, devient son premier élève. Ce jeune peintre particulièrement doué réalise un portrait de Rembrandt dans son atelier de Leiden. Vers 1629, Rembrandt acquiert une presse et entame une collaboration avec le graveur de Leiden Jan van Vliet (v. 1605–1668), collaboration qui se poursuivra plusieurs années après son installation à Amsterdam. Durant sa période de Leiden, Rembrandt eut probablement quatre élèves supplémentaires. L'atelier qu'il partageait avec Jan Lievens devint très rapidement un véritable laboratoire de recherche, une ruche où l'activité de chacun stimulait le travail des autres. Rembrandt fut ainsi très tôt reconnu comme un jeune peintre d'un grand talent. Dès 1628, Aernout van Buchell (1565–1641), humaniste d'Utrecht, écrit que Rembrandt était un jeune artiste très prisé, doté d'une réputation d'« *enfant terrible* », et se montre inquiet des conséquences d'un succès trop précoc. Après avoir achevé une toile, on lui conseilla de la présenter à un amateur de La Haye ; il s'y rendit, apporta l'œuvre et la vendit pour la somme de cent florins. À la suite de ce premier succès, l'appât du gain l'encouragea à travailler avec une assiduité accrue. En 1629, Constantijn Huygens (1596–1687), homme d'État, poète et musicien de La Haye, s'enthousiasme à son tour pour le jeune

Rembrandt, dont le nom était déjà connu des riches amateurs et collectionneurs.

Lorsqu'un jeune peintre avait achevé sa formation, il était d'usage, avant de s'installer à son compte, qu'il effectue un voyage en Italie afin de découvrir la peinture des maîtres italiens. Or, les modèles privilégiés de Rembrandt n'étaient ni Apollon ni Vénus, mais plutôt un paysan, une servante de taverne et tous les humbles personnages que l'on rencontrait dans les rues. Les véritables maîtres de Rembrandt furent la nature et ses dispositions exceptionnelles. Rembrandt dessinait et représentait ce qu'il voyait autour de lui sans chercher à l'embellir. Il s'inscrivait ainsi dans la plus pure tradition de l'école flamande, telle que l'avait définie Pieter Bruegel dit l'Ancien, l'un de ses fondateurs, qui affirmait : « *Peignez ce que vous voyez* ». Le monde de Rembrandt se limitait essentiellement à son atelier, véritable laboratoire de recherche partagé avec ses élèves et ses collaborateurs, ainsi qu'aux récits bibliques, qui constituèrent une source d'inspiration majeure. Il incluait également sa famille et son quartier, où il se promenait, observait la vie de ses concitoyens et trouvait ses sujets de dessin. Avec le temps, ce territoire s'étendit à la campagne autour d'Amsterdam. Rembrandt était très casanier et ne fit pas de grands voyages. Bien qu'habitant près du port d'Amsterdam, il ne dessina aucun des grands voiliers qui parcouraient le monde et faisaient la richesse de la ville, mais seulement des barques et des *skutjes* (voiliers à fond plat munis de dérives, caractéristiques de la Frise) qu'il rencontrait sur les canaux au cours de ses promenades. Travailleur acharné, Rembrandt menait un train de vie modeste et ne faisait aucun effort de présentation. Il était presque toujours vêtu de sa blouse de peintre, couverte de taches d'encre et de peinture, et ne se souciait guère de côtoyer les pauvres gens ou les clochards. Son ami et mécène Jan Six (1618–1700) tenta, sans succès, de l'encourager à soigner davantage son apparence. Rembrandt aimait l'argent et en gagna beaucoup. Malheureusement pour lui, il avait une grande faiblesse, une addiction : il ne pouvait s'empêcher de dépenser ses revenus pour acheter et collectionner des œuvres d'art.

C'est probablement durant son séjour de six mois chez Pieter Lastman à Amsterdam que Rembrandt fut initié à la gravure. De retour à Leiden, en 1625–1626, il commence à pratiquer la gravure et imprime ses premières plaques en 1626 et 1627. Entre 1628 et 1631, il développe et perfectionne sa technique de graveur en collaboration avec Jan van Vliet. Durant la période 1628–1631, Rembrandt réalise environ soixante-dix gravures, dont vingt-quatre autoportraits gravés, soit près du quart de l'ensemble de sa production. Les années 1630–1631 marquent un tournant décisif dans sa carrière de graveur. C'est à cette époque qu'il met au point sa technique de l'eau-forte, notamment

avec *l'Autoportrait au chapeau et collerette*, ainsi que la méthode du report d'un dessin sur une plaque de cuivre, illustrée par la gravure *Diane au bain*.

La caractéristique principale des dessins de Rembrandt est la liberté du trait. La technique de gravure qui permet de préserver cette spontanéité est l'eau-forte.

De nos jours, pour réaliser une eau-forte, le graveur recouvre une plaque de métal — du cuivre ou du zinc, le cuivre étant utilisé par Rembrandt — d'un vernis. Une fois le vernis sec, il dessine sur la plaque à l'aide d'une pointe métallique très fine, qui retire le vernis là où il souhaite que le tracé apparaisse. Lorsque le dessin est terminé, le graveur protège le dos de la plaque avec du vernis et la plonge dans un bain d'acide. L'acide attaque le métal uniquement aux endroits où le vernis a été retiré, creusant ainsi les traits du dessin dans la plaque. Après l'attaque à l'acide, le graveur enlève le vernis : les traits apparaissent alors en creux dans le métal. Il recouvre ensuite la plaque d'encre, puis essuie la surface de manière à ce que l'encre reste uniquement dans les creux. La plaque est ensuite placée sur la presse, recouverte de papier humide et passée sous une forte pression. La pression comprime le papier dans les creux et transfère l'encre sur le papier, reproduisant ainsi le dessin gravé.

La collaboration avec Jan van Vliet *

Rembrandt fait imprimer ses premières plaques dès 1626, mais sa production de gravures ne commence véritablement qu'en 1628-1629. Vers 1629, il acquiert une presse et entame une collaboration avec le graveur de Leyde Jan van Vliet. Celui-ci possédait probablement une expérience et une maîtrise technique de la gravure supérieures à celles de Rembrandt ; il est possible que cette collaboration ait joué un rôle déterminant dans l'éclosion de Rembrandt en tant que graveur au cours des années 1630-1631. Il est envisageable — sans que l'on puisse toutefois l'affirmer avec certitude — que Jan van Vliet ait initié Rembrandt à l'usage d'un vernis dur transparent, tel que le vernis des luthiers employé par Jacques Callot, ou encore des vernis utilisés par les menuisiers ou les charpentiers de marine. Il l'aurait également formé à la

technique du report du dessin sur la plaque ainsi qu'à l'utilisation du burin. Jan van Vliet joua par ailleurs un rôle important dans la diffusion de l'œuvre de Rembrandt, qu'il contribua à faire connaître par ses propres gravures. Leur collaboration se poursuivit après l'installation de Rembrandt à Amsterdam. Celui-ci inspira alors Jan van Vliet dans le choix de ses sujets, notamment les figures de mendiants (*Mendiant*, vers 1632), les scènes de la vie quotidienne (*Les joueurs de cartes*, vers 1634) ou encore les scènes bibliques (*Le Baptême de l'eunuque*, vers 1631). Si Jan van Vliet apporta à Rembrandt une solide connaissance des techniques de la gravure, il ne possédait toutefois ni l'imagination, ni l'originalité, ni la créativité qui caractérisent l'œuvre de Rembrandt

En 1631, lorsque Rembrandt mit au point sa technique de l'eau-forte avec l'*Autoportrait au chapeau et collerette*, Jan van Vliet était déjà capable de graver avec un niveau de virtuosité comparable, comme en témoignent ses gravures *Loth et ses filles*, *Le Baptême de l'eunuque* et *Anne la prophétesse*.



***Lot et ses filles* (vers 1631), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure de Jan van Vliet d'après un dessin de Rembrandt ou de son atelier (*Lot et ses filles*, vers 1631).

Rembrandt n'aimait jamais dessiner deux fois la même chose et gravait sans inverser son dessin afin de préserver la spontanéité du trait. C'est probablement Jan van Vliet qui l'initia à la technique du report du dessin sur la plaque vernie avant la gravure, lors de la réalisation des gravures *Saint Paul en méditation* puis *Diane au bain* (technique qui sera expliquée dans le chapitre suivant).

Jan van Vliet collabora avec Rembrandt à la réalisation de plusieurs gravures, notamment *La Décapitation de Saint Jean-Baptiste* (vers 1631) ainsi que ses deux plus grandes plaques : *La Grande Descente de Croix* (vers 1633) et *Le Christ devant Pilate* (vers 1635).

Jan van Vliet joua également un rôle important dans la diffusion de l'œuvre de Rembrandt en la gravant, la gravure étant alors le seul moyen de reproduction des dessins ou des peintures au XVII^e siècle. Citons, par exemple, les gravures *Loth et ses filles* (vers 1631) et *Anne la prophétesse* (vers 1631-1634).



***Anne la prophétesse* (v. 1631-34), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure de J. van Vliet reproduisant la peinture *Anne la prophétesse* de Rembrandt (vers 1631).



Anne la prophétesse (v. 1631), {Rijksmuseum Amsterdam}

Report d'un dessin sur le vernis d'une plaque *

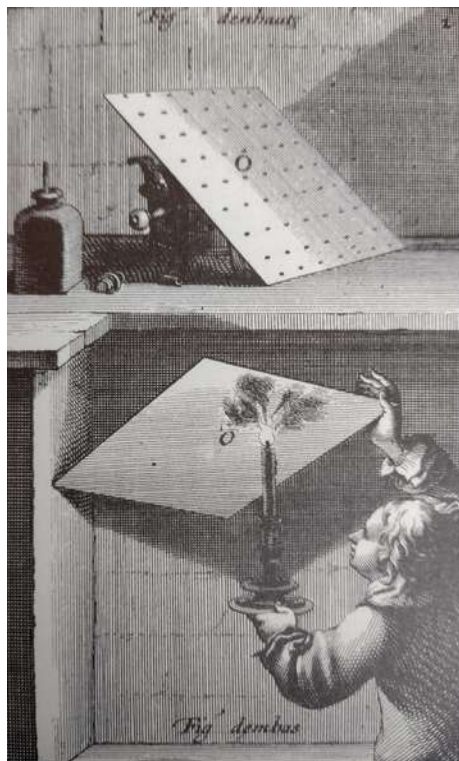
Jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, la gravure était le seul moyen de reproduire un dessin, une gravure ou un tableau. Elle constituait un outil essentiel pour faire connaître l'œuvre d'un artiste.

Pour reproduire en gravure un dessin, une gravure ou une peinture, il est tout d'abord nécessaire de dessiner l'inverse du motif à reproduire. On peut également obtenir l'inverse d'une manière très simple : après avoir réalisé le dessin sur une feuille relativement fine, on enduit la feuille d'huile, ce qui la rend translucide, puis il suffit de la retourner pour voir le dessin inversé. Ensuite, le graveur doit reporter le dessin inversé sur le vernis de la plaque afin que le tirage sur le papier corresponde au dessin original. En général, Rembrandt, qui voulait conserver la liberté du trait et la spontanéité d'un premier dessin, ne réalisait jamais deux fois le même dessin lors de l'étude d'un sujet ou d'un thème, ne dessinait pas l'inverse du motif à reproduire, et dessinait directement sur la plaque sans inverser le dessin. Ses tirages apparaissent alors inversés, ce qui ne le dérangeait aucunement. Néanmoins, il réalisa parfois le report d'un dessin sur une plaque, ce qui revenait à copier son dessin sur le

vernis de la plaque. Il est important de noter que Rembrandt ne dessinait pas l'inverse du motif à graver et n'enduisait pas la feuille d'huile : il effectuait uniquement le report du dessin sur la plaque, si bien que le tirage final était inversé par rapport au dessin original. L'intérêt principal pour Rembrandt était de reporter le personnage central de la scène à graver. Après le début de sa collaboration avec le graveur de Leyde Jan van Vliet, Rembrandt s'initia en 1629 à la technique du report d'un dessin sur le vernis d'une plaque en gravant *Saint Paul en méditation*, puis perfectionna cette technique en réalisant *Diane au bain* (1630-1631). C'est probablement Jan van Vliet qui l'initia à cette méthode, que nous allons expliquer en suivant les recommandations d'A. Bosse (1645).

Première étape on doit :

- soit **noircir le vernis** avec la fumée d'une chandelle si l'on utilise un vernis dur,



L'art de noircir le vernis dur avec la fumée d'une chandelle

- soit **blanchir le vernis** si l'on utilise un vernis mou, ou un vernis dur. Pour blanchir le vernis on utilise du **blanc de céruse** que l'on mélange avec un

peu de colle des Flandres. On fait fondre et chauffer le mélange dans une écuelle. Il est recommandé d'ajouter quelques gouttes de fiel (bile) de bœuf pour améliorer l'adhérence du blanc sur le vernis. On applique le blanc avec un pinceau de poils de porc ou une grosse étoffe.

Seconde étape on doit :

- soit recouvrir une feuille blanche de poudre de sanguine que l'on applique bien sur le papier en frottant la poudre avec la paume de la main,
- soit recouvrir une feuille blanche de poudre de pierre noire que l'on applique bien sur le papier en frottant la poudre avec la paume de la main.

Troisième étape :

- ou bien on place la feuille enduite de poudre de sanguine soit sur la plaque noircie, soit sur la plaque blanchie, la face enduite de sanguine contre le vernis,
- ou on place la feuille enduite de poudre de pierre noire sur la plaque blanchie, la face enduite de pierre noire contre le vernis.

Dernière étape, on réalise ce que A. Bosse appelle un calque ou un contre-tirage du dessin inversé à graver sur le vernis de la plaque :

- on place la feuille avec le dessin que l'on veut transférer sur le vernis sur la plaque,
- on repasse les traits du dessin avec un stylet (pointe métallique moins aiguisée que les pointes qui servent à enlever le vernis pour graver). Le dessin apparaît alors en rouge sur le fond noir ou le fond blanc ou en noir sur le fond blanc.

Nous présenterons la gravure *Diane au bain*, qui permet à Rembrandt de maîtriser la technique du report d'un dessin sur le vernis d'une plaque, après son initiation avec la gravure *Saint Paul en méditation*. Rembrandt souhaitait avant tout conserver la spontanéité et la liberté du trait et n'utilisa que très rarement la technique du report d'un dessin pour graver une plaque. Il recourra à cette méthode beaucoup plus tard pour réaliser les portraits de Cornelis Claesz. Anslo (1641) et de *Jan Six lisant* (1647). Il compensa cette perte apparente de liberté par une maîtrise technique exceptionnelle, particulièrement évidente dans la gravure *Jan Six lisant* (p. 28).



***Diane au bain*, {British Museum, Londres}**

Diane au bain (v. 1630-31 Benesch, B 21). Rembrandt dessine Diane sans ses nymphes. Il la représente comme un modèle ordinaire, tel qu'il aurait pu poser dans son atelier. Cela est caractéristique de Rembrandt, qui cherchait à représenter la vie et le corps tels qu'ils sont, sans embellissement ni fausse pudeur. Ce dessin est très abouti et correspond à la troisième étape de l'étude d'un sujet par Rembrandt, le décor de fond étant à peine suggéré. C'est ce dessin qui servit de modèle à Rembrandt pour être reporté sur la plaque de la gravure *Diane au bain*.



***Diane au bain*, {Rijksmuseum, Amsterdam}**

Pour graver cette plaque, Rembrandt reporte fidèlement le dessin de *Diane au bain*. Par rapport au dessin, il détaille le fond en y ajoutant un arbre et des feuillages, et rajoute des ornements qui indiquent qu'il s'agit de Diane, déesse de la chasse. Diane est généralement représentée avec un croissant de lune sur la tête. Le tirage final, dans le cas d'un report, est identique au dessin original, à ceci près qu'il est inversé. Il est important de noter que, dans l'œuvre de Rembrandt, il n'utilise un même dessin pour réaliser deux étapes différentes que dans le cas d'un report destiné à la gravure d'une plaque, ce qui est assez rare dans son œuvre gravée. La gravure résultant d'un report perd le caractère libre et improvisé que Rembrandt affectionne par-dessus tout.



***Jan Six lisant* (v. 1647), {Rijksmuseum, Amsterdam}**

Pour réaliser cette gravure, Rembrandt reporte un dessin de Jan Six lisant. Il perd la liberté du trait mais compense cette perte par une maîtrise technique exceptionnelle, pour le rendu des subtilités dans les gris et les zones sombres. La gravure a été réalisée à l'eau forte et a été complétée au burin et à la pointe sèche.

La mise au point de sa technique de l'eau-forte *

Autoportrait au chapeau et collerette (1631)

L'Autoportrait au chapeau et collerette est le premier autoportrait gravé dans lequel Rembrandt se représente comme un personnage d'importance, peu avant son installation à Amsterdam. Il s'agit probablement de la gravure qui connut le tirage le plus large en vue de sa commercialisation. Lorsque Rembrandt s'installa à Amsterdam en 1632 et que sa notoriété s'affirma, de nombreuses personnes souhaitèrent acquérir le portrait de l'artiste. Cet autoportrait fit alors office de véritable « carte de visite » payante, lui permettant d'assurer sa promotion et de consolider sa renommée.

C'est en réalisant cet autoportrait que Rembrandt mit au point sa technique de gravure à l'eau-forte. Les différentes étapes de son travail permettent d'en comprendre les principes ainsi que la méthode, comme le montreront les illustrations suivantes. Trois études dessinées et quinze états gravés distincts de cet autoportrait sont aujourd'hui connus. Sans prétendre les présenter tous, nous en examinerons quatre états et y adjoindrons deux études dessinées. Cet ensemble met en évidence l'ampleur du travail, la délicatesse et la virtuosité que Rembrandt dut déployer pour la réalisation de cette œuvre. Pour réaliser cette gravure, l'artiste utilisa un vernis transparent, ce qui lui permit d'effectuer de nombreuses attaques successives à l'eau-forte. Il préparait celles-ci à l'aide de pointes plus ou moins fines afin d'ôter le vernis, puis modulait la durée des morsures à l'acide pour obtenir des traits d'épaisseurs variées. Lorsque cela s'avérait nécessaire, Rembrandt effaçait certaines zones à l'aide du brunissoir afin de les retravailler, et renforçait les ombres au burin et/ou à la pointe sèche.

Cet autoportrait révèle que, malgré plusieurs années de tâtonnements dans la maîtrise de la gravure à l'eau-forte, Rembrandt connut des progrès fulgurants en 1630–1631, à la suite du début de sa collaboration avec le graveur Jan van Vliet.

Lorsqu'il entreprend cet autoportrait, il n'a pas encore d'idée précise de la forme finale qu'il lui donnera. Dans un premier temps, Rembrandt se contente de graver sa tête, coiffée d'un chapeau.



Autoportrait au chapeau et collerette, {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure. Il en fait plusieurs tirages qui lui permettront de dessiner pour imaginer la suite de sa gravure. Il nous reste trois études préliminaires dessinées (nous en présenterons deux).



Autoportrait au chapeau et collerette, {British Museum, Londres}

Dessin (Benesch, B 57, Schatborn & Hinterding, D 208a). Première étude dessinée pour son autoportrait. Utilisant le tirage de la première étape, Rembrandt imagine et dessine la suite de la gravure. Cette étude est dessinée à la pierre noire. AET 24 signifie « *Aetatis suae 24* », c'est-à-dire « *A l'âge de 24 ans* ». Le dessin étant fait en 1631, cela indiquerait qu'il a été réalisé au début de l'année 1631 avant l'anniversaire de Rembrandt, le 15 juillet.



Autoportrait au chapeau et collerette, {Bibliothèque nationale, Paris}

Dessin (Schatborn & Hinterding, D 208b). Seconde étude dessinée, elle est également réalisée à la pierre noire. On remarquera que ces deux études sont différentes de la version finale que choisira Rembrandt.



Autoportrait au chapeau et collerette, {Bibliothèque nationale, Paris}

Gravure. A cette étape, Rembrandt a construit le personnage et la forme générale de son habit sans travailler ni le décor de l'habit ni le fond de la plaque. Il est suffisamment content de cette étape pour la signer en haut à gauche. Signature qui disparaîtra dans les étapes suivantes et ne sera pas la signature finale de la plaque.



Autoportrait au chapeau et collerette, {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure. Après avoir dessiné les broderies de son vêtement, Rembrandt travaille le fond de la plaque qui donne la profondeur et la mise en lumière. La collerette est encore inachevée.



Autoportrait au chapeau et collerette, {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure. Cette étape correspond à la version achevée de la gravure. Rembrandt finit la collerette et signe la plaque en haut à droite.

Cette gravure fut suivie par deux autoportraits peints en 1632, un premier *autoportrait au chapeau et collerette* (1632a) et un second *autoportrait au chapeau et collerette* (1632b).

Étude de la représentation du visage * et de l'expression des sentiments

Rembrandt intègre ses premiers autoportraits au sein de peintures de groupes. On peut citer, par exemple, son autoportrait dans *La Lapidation de saint Étienne* (1625), dans *Scène historique* (1626), dans *Laissez venir à moi les petits enfants* (1627), ainsi que dans *David remettant la tête de Goliath à Saül* (1627). Signalons également la peinture *Le Peintre dans son atelier* (1628), bien qu'il ne s'agisse pas d'un autoportrait. Entre 1628 et 1631, Rembrandt réalise par ailleurs huit autoportraits peints.

Dans ses premiers autoportraits peints, Rembrandt révèle avec beaucoup de naturel les traits essentiels de sa personnalité. Dans *l'Autoportrait en soldat riant* (vers 1628), il montre son caractère joueur : son sens de l'humour, son goût pour la fête, le déguisement et son absence de crainte face à l'autodérision. Dans *l'Autoportrait au visage ombré* (vers 1628) ou dans *l'Autoportrait la bouche ouverte* (vers 1629), Rembrandt ne représente qu'une partie de son visage, tandis que les yeux demeurent plongés dans l'ombre. Cette manière peu commune révèle chez lui une certaine timidité, mêlée de malice et même de provocation. Il semble en effet suggérer : « *Vous ne me voyez pas, mais moi, je vous vois* ». Dans les peintures *Autoportrait au béret orné d'une plume* (vers 1629) et *Autoportrait en costume oriental avec un chien* (vers 1631), Rembrandt se livre au déguisement. Tout au long de sa vie, il conservera cette attitude, faite de malice et de provocation, dans certains de ses autoportraits. En revanche, dans ses premiers autoportraits gravés de la période de Leiden, une part importante de son visage disparaît fréquemment dans des ombres très marquées. Ce traitement ne relève pas d'un choix expressif pleinement maîtrisé, mais plutôt de son apprentissage encore imparfait de la gravure à l'eau-forte, technique qu'il découvre alors. Il ne maîtrise pas encore les dégradés ni le rendu des détails dans les zones sombres.

La série d'autoportraits de Rembrandt met en évidence son extraordinaire imagination : il ne dessinait ni ne gravait jamais deux fois un même sujet de la même manière. Notons, pour finir, que lorsqu'il dessinait ou peignait un autoportrait, Rembrandt se regardait dans un miroir ; le dessin ou la peinture étaient donc inversés. En revanche, dans le cas des autoportraits gravés, les tirages ne sont pas inversés et Rembrandt nous apparaît tel que nous aurions pu l'observer. En effet, lorsqu'il gravait d'après un dessin préparatoire, il n'inversait pas ce dernier afin de préserver la spontanéité du trait : le dessin

gravé sur la plaque se trouvait alors inversé, ce qui produisait, à l'impression, une image non inversée. De même, lorsqu'il gravait directement la plaque en se regardant dans un miroir, sans passer par un dessin préparatoire, l'image gravée sur la plaque était inversée et le tirage résultant donnait, là encore, un autoportrait non inversé. Bien que la plupart des dessins préparatoires aient disparu, quelques cas attestent que certaines gravures exécutées d'après un dessin préparatoire ne sont pas inversées et que les tirages correspondent donc à des portraits de Rembrandt non inversés. Enfin, certains autoportraits gravés ont pu être réalisés en collaboration avec Jan van Vliet ou avec certains de ses élèves, et quelques-uns sont peut-être des portraits exécutés par ces derniers.

Parallèlement au développement de sa technique de gravure, Rembrandt approfondit l'étude de la représentation du visage et de l'expression des sentiments. Afin d'illustrer ce propos et de mesurer les progrès exceptionnels accomplis entre 1629 et 1631, nous présenterons deux autoportraits la tête découverte, deux la tête couverte et deux mettant en évidence différentes expressions de sentiments.



Autoportrait penché vers l'avant, {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure, vers 1629. C'est est l'un des premiers autoportraits gravés de Rembrandt. Elle est encore très rudimentaire. On remarque sur le tirage de nombreuses petites taches d'encre, qui peuvent être dues soit à un polissage insuffisant de la plaque, soit à une maîtrise encore imparfaite de l'application du vernis. Cette estampe est à rapprocher de deux peintures : *Autoportrait au visage ombré* (vers 1628) et *Autoportrait* (vers 1629).



Autoportrait aux cheveux volants, {Rijksmuseum, Amsterdam}
Gravure, vers 1631.



Autoportrait au bonnet de fourrure, {Rijksmuseum, Amsterdam}
Gravure, vers 1629. Rembrandt ne maîtrise pas encore les subtilités des dégradés ni la précision des détails dans les zones d'ombre et les parties sombres.



Autoportrait à l'épais chapeau de fourrure, {Rijksmuseum, Amsterdam}
 Gravure, v. 1631



Autoportrait la bouche ouverte ou criant, {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure, v. 1629. Rembrandt s'y représente en train de crier. Cette gravure est réalisée d'après le dessin *Autoportrait la bouche ouverte*. Il s'agit d'un nouvel exemple de tirage non inversé d'un autoportrait, Rembrandt gravant sa plaque sans inverser son dessin préparatoire.



Autoportrait les yeux écarquillés, {Rijksmuseum, Amsterdam}
 Gravure, v. 1630. Cet autoportrait traduit l'étonnement et la surprise.

Rembrandt s'entraîne à exprimer les émotions et les sentiments à travers la réalisation d'autoportraits. Plus tard, l'une de ses grandes spécialités devient la représentation d'émotions et de sentiments variés dans des scènes mettant en scène des groupes de personnages, mais aussi des animaux et même des paysages. Nous présenterons trois exemples de gravures réalisées après la période de Leyde, illustrant cette faculté exceptionnelle de Rembrandt, caractéristique de l'esthétique baroque : *Autoportrait en mendiant* (1630), *Le Berger endormi* (1644) et *Joseph racontant ses rêves* (1638). La gravure *Le Berger endormi* a déjà été présentée dans « Rembrandt dessinateur », p. 47.



Autoportrait en mendiant, (1630) {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure. Lors de l'une de ses promenades, Rembrandt rencontra probablement un mendiant qui lui ressemblait, ce qui l'amena à se représenter en mendiant, montrant ainsi que son cœur était proche des gens pauvres. Les citoyens d'Amsterdam étaient des puritains qui admettaient la liberté de pensée, mais refusaient la liberté de conduite. « *En 1613, la municipalité d'Amsterdam avait interdit toute mendicité et ouvert deux établissements de rééducation forcée, le Raphuis pour les hommes et le Spinhuis pour les femmes : le mendiant n'était plus le pauvre du Moyen Âge qui aidait le riche à faire son salut, mais un asocial dont l'existence était ressentie comme une menace* » (Renouard de Bussierre, 1986). Cet *autoportrait en mendiant* pouvait être perçu comme une provocation, mais constituait pour Rembrandt une manière d'affirmer sa volonté de liberté au sein de cette société très rigide. Si le XVII^e siècle est qualifié de « siècle d'or » pour Amsterdam et les Pays-Bas, la qualité de cet or n'était pas la même pour les grands commerçants, les marchands d'armes, les bourgeois et les pauvres hères.



Joseph racontant ses rêves, {Rijksmuseum, Amsterdam}

Gravure, 1638. Rembrandt traita le thème de *Joseph racontant ses rêves* en 1633 dans une peinture à l'huile sur papier. Cinq ans plus tard, il reprend ce thème en le gravant, sans inverser le dessin. Joseph, le fils préféré de Jacob, rêve d'abord que les gerbes de la récolte de ses frères se prosternent devant la sienne, puis qu'il voit le soleil, la lune et onze étoiles se prosterner devant lui. Innocent, il raconte ses rêves à son père, à ses frères et à des voisins — moment

que Rembrandt choisit de représenter. Ses frères, jaloux de la préférence que leur père accorde à Joseph, se mirent à le haïr après avoir entendu ses rêves. Plus tard, Jacob envoya Joseph rejoindre ses frères ; ceux-ci le kidnappèrent et le vendirent comme esclave à des Madianites, peuple d'Arabie, conducteurs de caravanes se rendant en Égypte. Rembrandt reprit ce thème dans une petite gravure de 8 × 11 cm, sans inverser le dessin du tableau (le tirage se trouve donc inversé par rapport à la peinture). Cette gravure est un modèle de virtuosité et fut très appréciée du vivant de Rembrandt. Joseph, entouré de son père, de ses frères et de voisins, raconte ses derniers rêves. La scène comprend treize personnages, dont douze montrent leur visage. On admirera la diversité des expressions des personnages.

Hercules Segers et Rembrandt *

Même si Rembrandt et Hercules Segers ne vécurent pas à Amsterdam à la même période, Rembrandt connaissait bien l'œuvre de Segers et avait la plus haute estime pour son travail, qui fut une source d'inspiration. Il l'admirait pour ses recherches audacieuses et sa technique exceptionnelle en gravure, ainsi que pour l'originalité, la créativité, l'indépendance et la grande liberté de son style.

Hercules Segers (Haarlem, v. 1589–1590 ; Amsterdam, v. 1637–1638) est un peintre et graveur d'une grande originalité, et l'un des plus importants expérimentateurs dans le domaine de la gravure. Sa vie fut difficile : il connut la faillite et une fin tragique. S'étant adonné à l'alcool dans les dernières années de sa vie, il serait mort des suites d'une chute dans un escalier. Samuel van Hoogstraten, dans son *Introduction à la grande école de la peinture*, le présente comme un génie solitaire, pauvre et incompris.



***L'arbre moussu* (v. 1626-30), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Hercules Segers est probablement le peintre-graveur hollandais le plus singulier du Siècle d'or. On peut en citer, à titre d'exemple, *L'Arbre moussu* (eau-forte et aquarelle), ainsi que les peintures *La Rivière dans la vallée*, p. 43 (Rijksmuseum, Amsterdam) et *Le Paysage de montagne* (musée Bredius, La Haye).



***La rivière dans la vallée* (v. 1626-30), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Hercules Segers fut davantage inspiré par la tradition de la peinture imaginaire et fantastique du peintre-graveur allemand Albrecht Altdorfer (v. 1480–1538), qui fit du paysage le sujet principal de son œuvre — comme en témoignent *L'Épicéa* (eau-forte rehaussée à l'aquarelle), *Paysage de montagne avec arbre* (peinture) ou encore *Paysage de montagne* — que par la tradition de l'école flamande définie par Brueghel l'Ancien et résumée par l'injonction : « *Peignez ce que vous voyez* ». En tant que graveur, Segers mena des recherches expérimentales approfondies, tant dans les techniques de gravure — notamment l'aquatinte, obtenue par l'utilisation de poudre de colophane — que, surtout, dans les procédés d'impression. Lorsqu'un artiste conçoit une œuvre, il peut avoir à l'esprit de multiples variantes possibles; l'exemple spectaculaire de ce processus créatif est illustré par Pablo Picasso dans le documentaire d'Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso* (à partir de la 44^e minute). La gravure permit à Segers de matérialiser ces variantes, chaque tirage étant envisagé comme une œuvre autonome. Il considérait en effet que chaque impression pouvait être unique, si bien que ses estampes deviennent de véritables tableaux. Rappelons qu'en général, une fois la plaque gravée, le graveur la confie à un imprimeur chargé d'en tirer une série d'épreuves identiques. Segers, au contraire, intervenait directement sur le processus d'impression : il pouvait préparer le papier en le peignant à l'aquarelle, utiliser des encres de différentes couleurs pour une même plaque, rehausser les tirages après impression à l'aquarelle ou à l'huile, imprimer sur tissu, ou encore découper les épreuves

afin d'en modifier le format. Il réalisait également des **contre-épreuves**, procédé consistant à remplacer la plaque de cuivre par le tirage fraîchement imprimé, que l'on repassait sous presse avec une nouvelle feuille. La contre-épreuve, inversée par rapport au tirage original, présente des couleurs plus pâles. Nous présenterons l'exemple de six variantes de la gravure *Paysage à la branche de sapin*.



***Paysage à la branche de sapin* (v. 1622-25), {Rijksmuseum, Amsterdam}**

Première variante: eau-forte imprimée avec de l'encre bleu foncé sur coton préparé d'un gris jaunâtre, puis colorée avec différentes nuances de brun, de vert, de vert bleuté et de bleu grisâtre. Il s'agit d'un très bel exemple de tirage de Segers, qui devient un véritable tableau. Deuxième variante: eau-forte imprimée sur un papier préparé de couleur crème. Hercules Segers utilise une plaque qu'il vient d'imprimer et, au lieu de l'encre de nouveau, il l'huile puis en tire une épreuve. Avec le temps, l'huile devient brune {Rijksmuseum, Amsterdam}. Troisième variante: eau-forte imprimée à l'encre brun foncé sur un papier préparé couleur brun violacé {Rijksmuseum, Amsterdam}. Quatrième variante: eau-forte imprimée avec de l'encre bleue sur un papier teinté de brun

clair {Rijksmuseum, Amsterdam}. Cinquième variante: eau-forte imprimée à l'encre noire sur papier avec un gris clair. Après l'impression le tirage est complété avec des aquarelles bleue et brune {Rembrandt House Museum, Amsterdam}. Sixième variante: Contre-épreuve d'un tirage imprimé à l'encre verte sur un coton teinté de jaune-marron, avec des rajouts de peinture à l'huile {Rijksmuseum, Amsterdam}.

Cette extrême singularité fit que H. Segers ne fut pas connu du grand public, mais qu'il fut admiré par un cercle restreint de collègues peintres et graveurs, dont Rembrandt faisait partie. Notons que Rembrandt avait également à l'esprit les multiples variantes des œuvres qu'il créait, ce qui lui permettait de ne jamais réaliser deux fois le même dessin de la scène qu'il souhaitait représenter.

Rembrandt possédait huit peintures, plusieurs tirages de gravures et même une plaque, *Tobias et l'ange*, d'Hercules Segers.

H. Segers influença Rembrandt en peinture et gravure :

- 1) **Peinture**: les ciels, les lumières et les atmosphères des paysages de Segers (par exemple : *Le paysage de montagne* {Galerie des Offices, Florence}, acheté et retravaillé par Rembrandt, ou *La rivière dans la vallée* {Rijksmuseum Amsterdam}, inspirèrent Rembrandt dans ses propres paysages, tels que *Paysage d'orage* (1638) {Musée Herzog Anton Ulrich, Brunswick}, *Le pont de pierre* (1638) {Rijksmuseum Amsterdam} et *Le bon samaritain* 1638) {Musée Czartoryski, Cracovie}.
- 2a) **Gravure** : Avant Rembrandt, le but ultime de la technique de l'eau-forte était d'atteindre un résultat comparable à celui de la gravure au burin (A. Bosse, 1645). Pour Rembrandt, en revanche, l'intérêt de l'eau-forte résidait dans la possibilité d'obtenir toutes les nuances que permet la peinture, et de réaliser de véritables tableaux gravés, riches en dégradés et en détails dans les ombres et les zones sombres. Très rapidement après la mise au point de sa technique de l'eau-forte (vers 1631), les gravures de Rembrandt deviennent comparables à des tableaux capables de traduire et de décrire des scènes de vie, comme *Le Chasseur de rats* (1632), ou des scènes bibliques *La Grande Résurrection de Lazare* (1632), *Le Bon Samaritain* (1633) ou *La Grande Descente de croix* (1633). Ces gravures permettent à Rembrandt de donner libre cours à sa fantaisie et à son imagination. Si les tirages de Rembrandt deviennent de véritables tableaux, contrairement à ceux de H. Segers, Rembrandt obtient ce résultat sans ajouter de couleurs sur le papier, ni avant ni après le tirage.



Le chasseur de rats (v. 1632), {Rijksmuseum, Amsterdam}

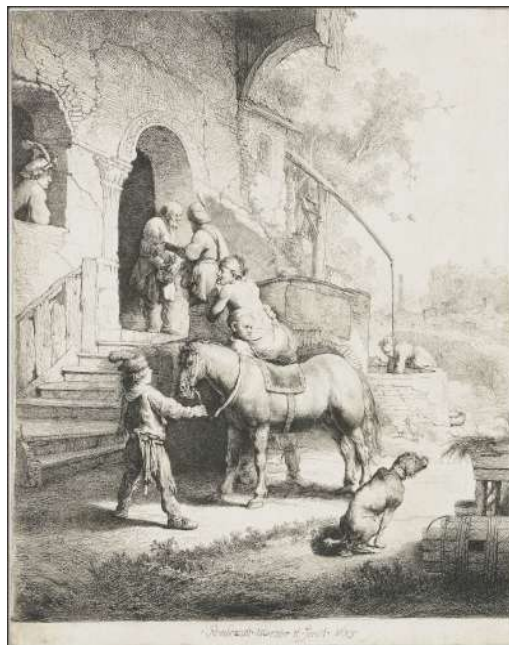


La résurrection de Lazare (v. 1630), {Musée du comté de Los Angeles}



***La grande résurrection de Lazare* (v. 1632), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure. On remarquera que Rembrandt ne se contente pas de reproduire la peinture correspondante : il propose une nouvelle interprétation de la scène. Il retravaille la composition et grave sans inverser le dessin, affirmant ainsi l'autonomie de la gravure par rapport à la peinture et son intérêt pour les possibilités propres au médium.



***Le bon Samaritain* (v. 1633), {Rijksmuseum, Amsterdam}**

Gravure (25 × 21 cm) représentant une scène biblique que Rembrandt choisit de situer dans un cadre rural. Il y introduit, au premier plan, un chien en

train de faire ses besoins, détail volontairement trivial. Cet ajout est caractéristique du tempérament facétieux et provocateur de Rembrandt, qui n'hésite pas à mêler le sacré et le quotidien afin de rompre avec les conventions traditionnelles de la représentation religieuse.



***Le bon Samaritain* (v. 1633), {Wallace collection, Londres}**

Peinture sur panneau de bois (24,2 × 19,8 cm). On notera la forte similitude avec la gravure correspondante, à l'exception de l'inversion de la composition. Pour préparer cette œuvre, Rembrandt a réalisé une contre-épreuve du tirage imprimé, reportée sur un panneau de bois préparé avec un fond de peinture blanche. Ce procédé est à comparer à celui de la sixième variante du *Paysage à la branche de sapin* d'Hercules Segers (voir p. 44-45). Lors de l'exécution de la peinture, Rembrandt supprime certains éléments du premier plan présents dans la gravure, notamment le chien, épurant ainsi la scène et modifiant subtilement son équilibre narratif.



Paysage avec le bon Samaritain (v. 1638), {Musée Czartoryski, Cracovie}

Peinture. Rembrandt retrace le thème du Bon Samaritain dans un paysage directement inspiré des œuvres paysagères d'Hercules Segers.



Descente de croix (v. 1632-33), {Alte Pinakothek, Munich}

Peinture. Rembrandt utilise cette scène pour y placer un autoportrait (l'homme en bleu qui soutient le bras droit du Christ). Il gravera ce thème un an plus tard.



***La grande descente de croix* (v. 1633), {Rijksmuseum, Amsterdam}**

Gravure. Rembrandt utilise cette scène pour y placer un autoportrait (l'homme sur l'échelle qui soutient le Christ). Il retraitera ce thème un an plus tard.



***Descente de croix* (v. 1634), {Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg}**

Peinture. On remarquera les trois manières différentes de traiter un même sujet. On comparera les versions de Rembrandt influencées par celles de Rubens : *Descente de croix* (v. 1611-12), {Musée de l'Ermitage, Saint-

Pétersbourg} ; *Descente de croix* (v. 1612-14), {Cathédrale Notre Dame d'Anvers} ; *Descente de croix* (v. 1616-17), {Musée des Beaux-Arts, Lille}

- 2b) Si la plupart des graveurs confiaient leurs plaques à un imprimeur pour la réalisation des tirages, Rembrandt, à l'instar d'Hercules Segers, réalisait lui-même ses épreuves. Il expérimenta à plusieurs reprises des tirages avec des encres de différentes couleurs et apportait un très grand soin à l'essuyage de l'encre, ce qui lui permettait d'accentuer les contrastes (les zones sombres étant moins essuyées que les zones claires ou blanches), de créer des atmosphères variées et d'intervenir dans le choix du papier lors du tirage. Rembrandt privilégiait les papiers provenant de Chine ou du Japon (voir les compléments dans le paragraphe suivant, *Rembrandt et la technique de l'eau-forte*). Enfin, il retravailla la plaque d'Hercules Segers, *Tobias et l'ange* (v. 1630-1633), pour réaliser *La Fuite en Égypte* (v. 1653), tout en conservant le paysage.



***Tobias et l'ange* (v. 1630-33), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure. Tirage de la plaque d'Hercules Segers que possédait Rembrandt. On remarquera l'essuyage de l'encre dans le ciel et l'atmosphère très particulière qui s'en dégage.



***La Fuite en Égypte* (v. 1653), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure. Rembrandt effaça une partie de la plaque d'Hercules Segers (les figures de Tobias et de l'ange), conserva une grande partie du paysage et la transforma en *La Fuite en Égypte*.



***La Fuite en Égypte* (v. 1653), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure. Ce tirage diffère du précédent par un essuyage moins important de l'encre et par un choix de papier différent. On remarquera les atmosphères

très différentes qui se dégagent de ces deux épreuves.

Références

- Rowlands J., 1979, Hercules Segers, George Braziller, New York
- Sloten van L. & de Jongh E., 2016, « *Under the Spell of Hercules Segers, Rembrandt and the moderns* », W Books, Zwolle

Rembrandt et la technique de l'eau-forte *

De nombreux peintres faisaient réaliser leurs gravures par des graveurs-imprimeurs professionnels. Ils fournissaient le dessin qu'ils souhaitaient voir gravé à un graveur, qui gravait généralement la plaque au burin en inversant le dessin original, puis effectuait les tirages (voir la gravure de 1642 d'Abraham Bosse représentant un atelier d'imprimeur).



Atelier d'imprimeur (A. Bosse v. 1645)

On voit au fond un imprimeur encrant une plaque, au premier plan à gauche un imprimeur essuyant l'excès d'encre sur la plaque avant de l'imprimer et au premier plan à droite un imprimeur qui imprime la plaque après l'encrage et l'essuyage.

Pour Rembrandt, la gravure et l'impression de la plaque étaient trop importantes pour qu'il les confie à un graveur-imprimeur. Afin de conserver la liberté et la spontanéité du trait, il utilisait principalement la technique de l'eau-forte et n'inversait pas son dessin. Il eut très rarement recours à la technique du report d'un dessin. La gravure lui permettait de donner libre cours à son imagination, à sa fantaisie et à ses recherches (voir l'exemple exceptionnel de l'étude de la représentation du volume dans le *Portrait de Jan Cornelis Sylvius* – « *Rembrandt dessinateur* », p. 41). Influencé par Hercules Segers, Rembrandt expérimenta des encres de différentes couleurs (voir, par exemple, *Le Christ et la femme de Samarie* (v. 1634), *La Mort de la Vierge* (v. 1639), *Tobit aveugle* (v. 1651) et *David en prière* (v. 1652), *Rijksmuseum, Amsterdam*), ainsi que divers supports et types de papier pour l'impression. Il appréciait particulièrement les papiers provenant de Chine ou du Japon et alla même jusqu'à réaliser des tirages sur parchemin.



***Le Christ et la femme de Samaria* (v. 1634), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure : exemple de tirage réalisé à l'encre colorée



***Tobit aveugle* (v. 1651), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure : exemple de tirage réalisé à l'encre colorée



***Le Christ chassant les marchands du temple* (v. 1635), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure : Rembrandt a réalisé ce tirage sur parchemin.



***La pièce de cent florins* (v. 1648), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure : ce tirage est un exemple réalisé sur papier japon.

Après avoir mis au point sa technique de l'eau-forte, Rembrandt comprit qu'en procédant à plusieurs attaques successives, en utilisant un vernis transparent, il pouvait créer des détails et des nuances dans les ombres et les zones sombres. Afin d'obtenir les effets les plus subtils dans les lumières et les ombres, ainsi que des détails précis dans les zones sombres, Rembrandt compléta la technique de l'eau-forte par l'utilisation du burin et/ou de la pointe sèche. Il commençait par la construction et le placement de zones sombres d'intensité uniforme à l'eau-forte (voir la première plaque de *La Femme juive*, p. 57). Puis il poursuivait la construction et travaillait les zones sombres pour y faire apparaître des dégradés et des clairs (voir la seconde plaque de *La Femme juive* et les deux plaques *Le Dessinateur d'après un modèle*, p. 58). Parmi les exemples de gravures réalisées à l'aide de plusieurs attaques successives à l'eau-forte, citons *La Vue d'Amsterdam* (v. 1641), *L'Homme dessinant d'après un plâtre* (v. 1641) ainsi que *Le Christ devant Pilate* (v. 1635).



***La Femme juive* (v. 1635), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Tirages d'une étape intermédiaire et de l'étape finale de la plaque. On peut observer comment Rembrandt retravaille les zones sombres, mais également comment il fait apparaître des clairs dans ces mêmes zones. On notera l'extrême délicatesse du travail du visage, des cheveux, des mains et de l'habit.



Le Dessinateur d'après un modèle (v. 1639), {Rijksmuseum Amsterdam}

La plaque resta inachevée, mais ces deux états intermédiaires permettent de comprendre la méthode de Rembrandt pour graver ses plaques.

Enfin, il travaillait la plaque au burin et/ou à la pointe sèche. Citons, comme exemples, cinq des gravures les plus remarquables et les plus techniques de Rembrandt : *L'Annonciation aux bergers* (1634), *Le Peseur d'or* (v. 1639), *Les Trois Arbres* (v. 1643), *Portrait de J. Six* (v. 1647) et *La Pièce de cent florins* (v. 1648). Une gravure à l'eau-forte permet généralement d'effectuer entre cent et cent cinquante tirages.

La technique de la pointe sèche utilise une pointe en acier servant à graver directement des traits dans la plaque de métal. Citons deux exemples de gravures à l'eau-forte complétées à la pointe sèche : *La Mort de la Vierge* (v. 1639) et *Le Christ crucifié entre deux larrons* (v. 1641). Rembrandt employait la pointe sèche afin d'obtenir les noirs les plus intenses. Une gravure à l'eau-forte complétée à la pointe sèche ne permet généralement d'effectuer qu'une quinzaine de tirages, car la pression de la presse écrase rapidement les bourrelets de cuivre, métal relativement peu dur. À partir de 1648, Rembrandt utilisa de plus en plus la pointe sèche dans ses gravures et réalisa même certaines œuvres uniquement selon cette technique, ce qui dérouta ses admirateurs ainsi que les collectionneurs. Citons, par exemple, les paysages *Le Bouquet d'arbres* (c. 1652), *Le Canal* (v. 1652) et la gravure *Ecce Homo* (v. 1655), qui ne fut tirée qu'à huit exemplaires.

La gravure au burin utilise un burin, outil destiné à inciser des traits dans la plaque de métal. Citons deux exemples de gravures à l'eau-forte complétées au burin : *La Grande Descente de croix* (v. 1633) et *Le Christ devant Pilate* (v. 1635). Une gravure à l'eau-forte complétée au burin permet généralement d'effectuer entre cent et cent cinquante tirages.

Pour travailler ses plaques, Rembrandt pouvait utiliser un tirage sur lequel il dessinait. On peut en voir des exemples avec *L'Autoportrait au chapeau et collerette*, présenté dans la section « La mise au point de la technique de l'eau-forte », ainsi qu'avec le *Portrait de la mère de Rembrandt*.



***Portrait de la mère de Rembrandt* (v. 1628), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Dans le cas de plaques très complexes, Rembrandt réalisait une contre-épreuve sur laquelle il dessinait. La contre-épreuve, étant un tirage inversé, correspond visuellement à la gravure telle qu'elle apparaît sur la plaque de cuivre. Après avoir mis au point son dessin sur la contre-épreuve, il n'avait plus qu'à le redessiner sur le vernis de la plaque afin d'obtenir un nouvel état de celle-ci. Il existe très peu d'exemples de ce procédé. C'est notamment le cas de la contre-épreuve du premier état de la plaque *Le Peseur d'or* {*The Baltimore Museum of Art*}.

S'il le jugeait nécessaire, Rembrandt pouvait effacer une partie de la plaque à l'aide du brunissoir-grattoir. Il utilisait d'abord la partie grattoir, en forme de triangle aux bords tranchants, qui permettait d'enlever les bourrelets de métal et de gratter le cuivre autour des traits. Il employait ensuite la partie brunissoir, arrondie et lisse, destinée à écraser le cuivre et à effacer les traces des traits gravés ainsi que les rayures laissées par le grattoir. Cette opération était particulièrement longue et délicate, d'autant plus que les plaques utilisées par Rembrandt étaient peu épaisses. Il pouvait ainsi transformer une grande partie de la plaque afin de la retravailler et de modifier profondément le traitement du sujet. Citons, par exemple, *L'Autoportrait au chapeau et collierette* (v. 1631), notamment pour la réalisation des broderies avant et après intervention, puis, beaucoup plus tard, d'importantes transformations dans *La Fuite en Égypte*, réalisée à partir d'une plaque d'Hercules Segers (v. 1630–1633), *Les Trois Croix* (v. 1653), premier et quatrième états (p. 60), ainsi que *Le Christ présenté au Temple* (v. 1655), troisième et septième états (p. 61). Effacer une partie d'une plaque au brunissoir représentait un travail considérable et témoigne du fait que, pour Rembrandt, seul comptait le résultat final qu'il souhaitait atteindre, indépendamment de la quantité d'efforts nécessaires pour y parvenir.

Pour Rembrandt, il n'existait aucune règle prédéfinie : seul comptait le résultat qu'il cherchait à atteindre. Il adaptait les règles et les techniques qu'il employait au sujet traité, en fonction de l'effet recherché.

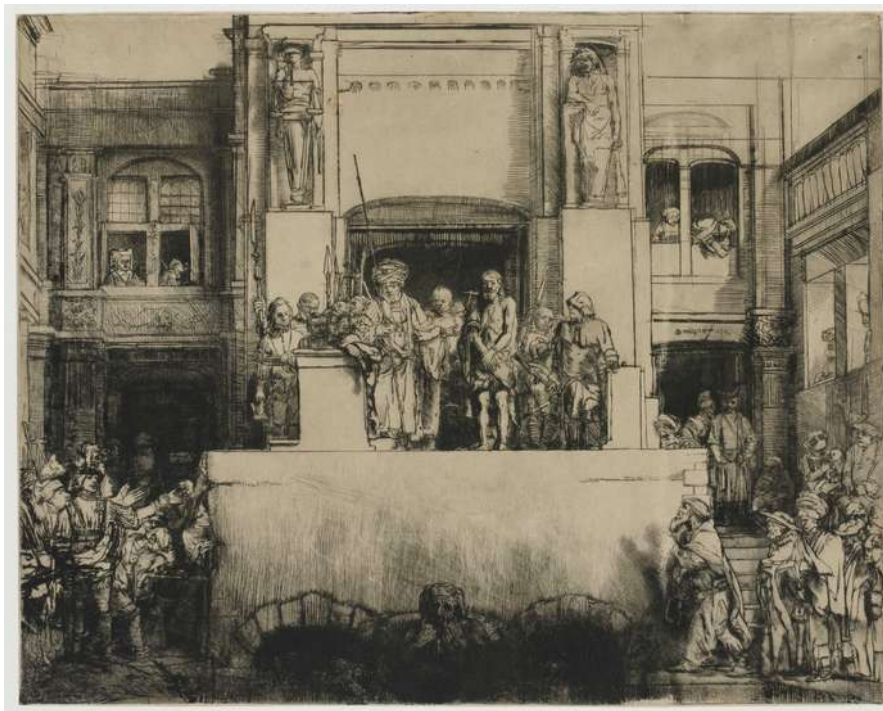
Après sa mise en faillite, la saisie de sa presse et son déménagement en 1660, il ne put réinstaller un atelier de gravure aussi bien équipé et ne produisit plus que deux gravures.

Contrairement à Albrecht Dürer, Rembrandt ne grava jamais sur bois, très probablement parce que la gravure sur bois n'offre pas la liberté du trait que permet la gravure à l'eau-forte.



***Les Trois Crois* (v. 1653), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Tirages des premier et quatrième états de la plaque. Rembrandt a complètement retravaillé la gravure entre ces deux états, produisant des atmosphères totalement différentes. Ces reprises représentent un travail considérable et montrent à quel point Rembrandt était un chercheur.

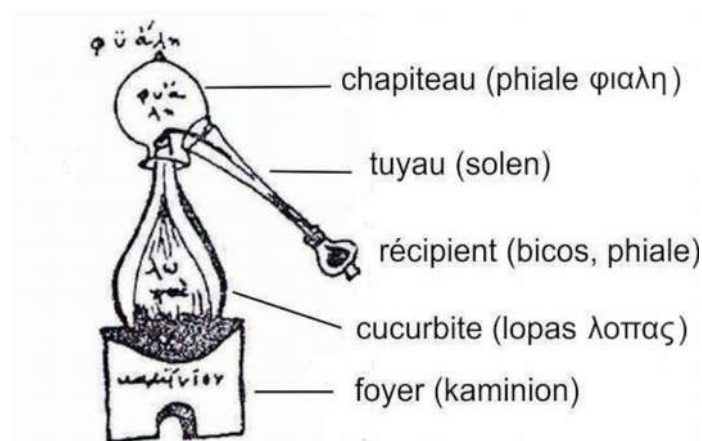


***Ecce Homo* (v. 1655), {Rijksmuseum Amsterdam}**

Gravure également appelée *Le Christ présenté au Temple*. Il existe sept états différents de cette plaque, gravée uniquement à la pointe sèche. Les deux tirages présentés ont été réalisés sur papier japon. Rembrandt a quitté son univers familier de la gravure à l'eau-forte pour explorer un monde nouveau.

Les ingrédients utilisés *

Des progrès importants furent réalisés au cours des siècles lorsque les alchimistes utilisèrent les **exsudats** sécrétés par certains végétaux — l'**exsudat** étant la substance qui s'écoule à l'extérieur du végétal, comme la résine du pin — et les soumirent à la distillation. L'utilisation des résines, tout comme la pratique de la distillation, est connue depuis l'Antiquité. Pline l'Ancien (23–79) rapporte que l'on extrayait la **poix liquide** par distillation de la résine du pin cembro ou de l'épicéa, ainsi que d'arbres orientaux tels que le térébinthe, le lentisque ou le cyprès. Cette poix liquide était employée en Égypte pour la momification des corps. Elle pouvait également être réduite au feu puis coagulée au vinaigre, et servait alors à imperméabiliser les amphores. Les Grecs calfataient les navires avec de la poix mêlée de cire et utilisaient par ailleurs la distillation pour obtenir diverses liqueurs. Le premier alambic est décrit au IV^e siècle (alambic de Zosime, alchimiste grec).



Alambic de Zosime (IV^e siècle)

Au cours des siècles suivants, la distillation fut utilisée pour purifier les substances et obtenir de nouveaux produits : l'alcool éthylique — appelé « *eau-de-vie* » ou « *eau ardente* » au Moyen Âge —, les huiles essentielles (également nommées essences végétales) ainsi que les esters employés en parfumerie. La distillation du pétrole est attestée dès le VII^e siècle. En 1500, l'alchimiste allemand Jérôme Brunschwig (v. 1450–1512) publia le premier traité consacré à la distillation.

Parmi les exsudats utilisés citons :

- la gomme arabique, tirée des acacias, utilisée depuis la Préhistoire comme liant pour les peintures à l'eau (peintures rupestres, puis gouache et aquarelle),

- *les résines végétales*, extraites essentiellement de certains conifères, dont la distillation produit des huiles essentielles, ou essences végétales, ainsi qu'un solide ou un résidu très visqueux.

Unités

Les unités utilisés dans ce paragraphe sont :

- La Pinte de Paris: ≈ 0.952 litre
- La Livre de Paris : ≈ 490 g
- Le Quarteron = $1/4$ de Livre ≈ 123 g
- L'Once = $1/16$ de Livre ≈ 31 g

Gravure

Pour la fabrication :

- 1) Pour obtenir de l'**eau-forte** (acide nitrique) destinée à attaquer les plaques de cuivre, on mélangeait :
 - du vinaigre ;
 - du **sel ammoniac** (chlorure d'ammonium) ;
 - du sel marin ;
 - du **vert-de-gris** (produit de corrosion du cuivre), également appelé vert de cuivre (A. Bosse, 1645).
 Ce mélange permettait de graver aussi bien avec un vernis dur qu'avec un vernis mou.

Fabrication

Prenez trois pintes de vinaigre blanc, six onces de sel ammoniac, six onces de sel commun et quatre onces de vert-de-gris. Après avoir pilé finement les solides, mettez l'ensemble dans un pot, portez le mélange à ébullition et remuez. Après l'avoir porté à ébullition deux ou trois fois, on obtient l'eau-forte, que l'on laisse refroidir et reposer un ou deux jours avant usage.

Si l'on souhaite en modérer l'action, on y ajoute un ou deux verres du vinaigre blanc utilisé pour sa fabrication.

Il existait une autre sorte d'eau-forte, appelée « **eau de départ** », utilisée pour séparer l'or de l'argent et du cuivre. Vendue chez les affineurs, elle était fabriquée à base de vitriol (sulfate de fer), de salpêtre, etc. Elle ne pouvait être employée que sur le vernis mou, car elle dissolvait le vernis dur.

- 2) Pour préparer le **mélange de suif et d'huile**, destiné à couvrir les zones des plaques que l'eau-forte ne doit pas attaquer, il faut :
 - de l'**huile d'olive**, qui empêche le suif de figer lors du refroidissement ;
 - du **suif**, obtenu à partir de la graisse d'animaux herbivores (mouton ou bœuf), recueillie par fusion,

Le suif servait traditionnellement à la fabrication de chandelles, de bougies, d'onguents, de savons et de produits de graissage, notamment pour les mécanismes en bois des moulins.

Fabrication : On mélange du suif de chandelle à de l'huile bien chaude. Le suif fond alors dans l'huile. Il convient d'ajouter une quantité suffisante d'huile afin que le mélange demeure liquide après refroidissement.

- 3) Pour préparer le **vernis dur transparent des luthiers**, utilisé notamment par Jacques Callot, il faut :
 - de l'**huile de lin** grasse et bien claire (huile employée par les peintres) ;
 - du **mastic en larmes** pulvérisé.

La **résine mastic** est tirée du pistachier lentisque (*Pistacia lentiscus*), arbuste méditerranéen également appelé arbre au mastic. Elle est utilisée pour la fabrication du vernis dur transparent employé par J. Callot, mais aussi pour la préparation de vernis mous, de médiums oléo-résineux et de vernis destinés à la peinture à l'huile. Cette résine était la favorite de P. P. Rubens. La variété **khia** ou **chia**, provenant de l'île de Chios en Grèce, est la plus réputée depuis l'Antiquité.

Fabrication : On fait chauffer un quarteron d'huile de lin, dans lequel on ajoute un quarteron de mastic en larmes pulvérisé. On remue l'ensemble jusqu'à complète dissolution du mastic. La masse obtenue est ensuite filtrée à travers un linge propre et fin, puis versée dans une bouteille de verre soigneusement bouchée afin d'assurer la conservation du vernis.

- Le **vernis dur de J. Callot** peut être dilué à l'essence de térébenthine. Il se distingue des vernis maigres utilisés en peinture à l'huile par la présence d'huile de lin ; il peut néanmoins être employé comme médium

en peinture à l'huile.

- La **résine de térébenthine** était produite dès l'Antiquité à partir du térébinthe, dont la distillation fournit l'**essence de térébenthine** et la **colophane**, également appelée *arcanson* en gascon. Des variantes de cette résine furent obtenues à partir d'autres résineux, notamment différentes espèces de pins, mais aussi l'épicéa, le mélèze et le sapin.
- a) L'**essence de térébenthine** est utilisée comme solvant, en gravure, pour la fabrication du vernis dur employé par J. Callot et de certains vernis mous, et, en peinture à l'huile, pour la préparation de médiums et de vernis.
- b) La **colophane**, également appelée **poix blanche**, est connue depuis l'Antiquité. Elle est utilisée en gravure pour la fabrication de certains vernis mous et, réduite en poudre, pour la réalisation des aquatintes.

- 4) **Des vernis mous.** Il existe de nombreuses recettes de fabrication des vernis mous (voir l'édition de 1743 du traité d'A. Bosse). Nous en proposons ici une, attribuée à **Jacques Callot**.

- **Vernis mou de Jacques Callot**

Pour la fabrication de ce vernis, il faut :

- de la **cire vierge**, bien blanche et nette.
- de l'**ambre** ou du **spalt calciné** (bitume calciné) ;
- du **mastic** (voir la fabrication du vernis dur de J. Callot) ;
- de la **poix résine** (ancienne orthographe : *poix raisine*) ou de la **poix de cordonnier**.

- **Fabrication**

On prend un demi-quarteron de cire vierge, un demi-quarteron d'ambre ou de spalt calciné (bitume calciné), un demi-quarteron de mastic si l'on travaille en été — car il durcit le vernis — ou seulement une once de mastic si l'on travaille en hiver, une once de poix résine, une once de poix de cordonnier et une demi-once de térébenthine.

Lorsque toutes les matières sont prêtes, on fait fondre la cire en la chauffant, puis on ajoute progressivement les poix, et enfin les poudres, en remuant constamment le mélange. Une fois la composition parfaitement fondue et homogène, on la verse dans de l'eau claire et froide, puis on la pétrit en boules que l'on conserve à l'abri de la

poussière.

Le **vernis mou de J. Callot** peut être dilué à l'**essence de térébenthine** (voir la fabrication du vernis dur utilisé par J. Callot).

- **La cire** : Le terme « cire » a longtemps désigné la cire sécrétée par les abeilles. Il est toutefois possible d'obtenir des cires à partir d'autres sources, telles que le spermaceti du cachalot (ou « blanc de baleine »), l'huile du poisson *Hoplostèthe orange*, ou encore certaines huiles végétales, principalement le jojoba.

En gravure, elle est utilisée pour construire un petit rempart sur le bord de la plaque ; après avoir placé celle-ci à l'horizontale sur une table, on verse l'acide sur la surface ainsi délimitée. Elle intervient également dans la fabrication des vernis mous.

En peinture, la cire est employée pour la préparation de vernis mats.

- **L'ambre** est une résine fossile sécrétée il y a des millions d'années par des conifères ou des plantes à fleurs. Il en existe différentes couleurs. En gravure, l'ambre est utilisée pour la confection de vernis mous ; en peinture à l'huile, elle entre dans la fabrication de médiums, de vernis et de glacis. L'ambre était notamment prisée par Salvador Dalí pour la réalisation de glacis.

Connue depuis la Préhistoire, l'ambre est attestée dès le Paléolithique — des fragments ayant été découverts dans la grotte d'Altamira, en Espagne — et fut largement employée pour la confection de bijoux durant la période hallstattienne (entre 1200 et 500 av. J.-C.).

Le spalt est une pierre utilisée par les fondeurs pour faciliter la mise en fusion des métaux. Toutefois, dans le vocabulaire des peintres et des graveurs, ce terme désigne l'**asphalte** ou le **bitume** (dit « de Judée »).

Le **bitume** existe à l'état naturel sous forme de résidu d'anciens gisements de pétrole, dont les éléments les plus légers ont été éliminés au fil du temps par évaporation, selon un processus assimilable à une distillation naturelle. Connue et utilisée depuis la Préhistoire, le bitume servait notamment de matériau d'étanchéité pour sceller les briques de terre cuite, pour la fabrication d'outils ou pour le calfatage des embarcations.

En gravure, le bitume est employé pour la fabrication de vernis mous et,

lorsqu'il est réduit en poudre, pour la réalisation des aquatintes.

- **La poix** est obtenue principalement par distillation de la résine brute du pin et entre dans la composition de certains vernis mous. Il s'agit d'une matière collante, visqueuse et inflammable, constituée de résines et de goudrons végétaux. Elle est utilisée principalement pour assurer l'étanchéité de divers assemblages. Il existe de nombreuses variétés de poix, selon leur mode de préparation et les essences d'arbres dont est extraite la résine. La poix est connue et utilisée depuis l'Antiquité.
- a) **La poix résine** (ancienne orthographe : *poix raisine*) est obtenue en émulsionnant le résidu de la distillation de la térébenthine, la colophane, avec de l'eau. En effet, lorsque la colophane, au lieu d'être soutirée de l'alambic, est fortement brassée avec de l'eau, elle perd sa transparence et prend le nom de **résine jaune** ou **poix résine**.
- b) **La poix de cordonnier**, également appelée **poix noire**, est obtenue par distillation de la résine de certains résineux ou du bouleau, suivie d'une combustion lente des débris résineux. Le produit se sépare alors en deux parties : l'une liquide, appelée **huile de poix**, et l'autre plus solide, la **poix noire**.
- c) **La poix blanche** désigne la **colophane** obtenue par distillation de la résine de térébenthine.
- d) **La poix de Bourgogne**, ou poix des Vosges, est obtenue par distillation de la résine de l'épicéa.
- e) **La poix naturelle** est produite par distillation de la résine du mélèze.

Peinture

Le **médium** est le liant que l'on ajoute à la peinture afin de lui conférer certaines propriétés.

- Pour les **peintures à l'eau**, telles que la gouache ou l'aquarelle, le médium utilisé est la **gomme arabique**, à laquelle on peut ajouter du miel ... L'usage de la gomme arabique est attesté depuis la Préhistoire, notamment dans les peintures rupestres.
- Pour les **peintures à l'huile**, outre le mélange d'huile — par exemple l'huile d'œillette ou l'huile de lin — et de pigments (ce mélange formant

une pâte colorée), on utilise généralement des **résines** pour fabriquer le médium, qui constitue le liant de cette pâte. Il est également possible d'employer le **blanc d'œuf**. Le médium permet de régler les propriétés de la pâte picturale : sa siccativité, sa transparence, son aspect de surface (mat ou brillant), et il favorise la réalisation des empâtements ou des glacis. Il existe ainsi différents types de médiums selon les effets recherchés en peinture (empâtements, glacis, etc.).

Les **médiums à base de cire d'abeille** sont utilisés depuis la plus haute Antiquité. Les **médiums à base de résine** ou de **blanc d'œuf** apparaissent dès la Renaissance. Les **médiums oléo-résineux** sont composés d'une résine naturelle (**ambre, mastic, copal**, etc.), d'une **huile** généralement cuite et d'un solvant, tel que l'**essence de térébenthine**.

Le **copal** est une résine semi-fossile, proche de l'ambre, mais généralement plus claire et plus récente. Il est en général soluble dans l'alcool, contrairement à l'ambre. Le copal est utilisé pour la fabrication de médiums et de vernis en peinture à l'huile.

Le **vernis** est appliqué sur le tableau lorsque la peinture à l'huile est parfaitement sèche, soit après six mois à un an. Il est destiné à protéger la couche picturale et à donner à l'œuvre un aspect mat ou brillant.

- Le vernis doit être transparent et se compose :
 - 1a) soit d'une résine naturelle tendre, telle que le **mastic**, donnant un *vernis maigre* ;
 - 1b) soit d'une résine naturelle dure, comme l'**ambre** ou le **copal**, donnant un *vernis dur* ;
- 2) d'un solvant, qui dilue le vernis et en modifie la consistance, généralement l'**essence de térébenthine** ou l'**alcool** (éthanol), obtenus par distillation ;
- 3) éventuellement, d'un agent matifiant, tel que la **cire d'abeille**, permettant d'obtenir un aspect mat.

Références

- Bosse A. (1645), Traité des manières de graver en taille douce (75 pages)
- Bosse A. (1645, Edition de 1743), Traité des manières de graver en taille douce, édition revue, corrigée & augmentée du double (186 pages)

Notes