



Tony Engel

Tony Engel est romaniste.

Rembrandt

Donner à voir

*« Qu'il laisse un nom ou devienne anonyme,
Qu'il ajoute un terme au langage ou qu'il s'éteigne dans un soupir,
Le poète disparaît, trahi par son propre murmure,
Et rien ne reste après lui qu'une voix sans personne. »*

Jean Tardieu

Assis derrière une table, un homme, dans la force de l'âge, la tête couverte d'un chapeau, les deux avant-bras appuyés sur la table, regarde droit devant lui. Il est vêtu d'une espèce de sarrau à longues manches. Les mains reposent sur des feuilles de papier, pliées ou empilées, elles-mêmes posées sur un gros livre fermé. La main droite tient fermement un poinçon. La lumière d'une fenêtre, à gauche de l'image, éclaire le visage de l'homme, ses deux mains et le papier. Le

reste, peu détaillé, se distingue à peine dans l'ombre. En haut sur un bout de rideau qui pend au linteau de la fenêtre, un nom et une date: Rembrandt f 1648. C'est l'année des traités de Westphalie, qui mettent fin à la guerre de Trente Ans.

Cette eau-forte mesure 160 m/m sur 130 m/m. C'est bien le visage de Rembrandt — un de ses nombreux autportraits. Déjà célèbre par ses peintures, le graveur est âgé de quarante-deux ans. Saskia, sa première femme, ainsi que trois de leurs enfants sont morts. Seul reste leur fils, Titus. Il vit, dans une certaine aisance encore, avec Hendrickje, sa

maitresse-servante. Il a quelques élèves et des amis fidèles; il peint et grave beaucoup, mais librement, car les commandes deviennent rares. Il est aussi un collectionneur passionné de tableaux, ce qui finira par causer sa ruine.

Rembrandt ne propose pas un autoportrait qui révélerait, avec le plus de nuances possibles, toutes les facettes de sa personnalité; il se représente comme aquafortiste, en plein travail, dans une image réduite à l'essentiel. La technique de la gravure sur cuivre est mise en scène et, figée dans une étrange immobilité, fait découvrir un jeu subtil de correspondances entre le visible et l'invisible.

Le graveur s'est installé, un peu de biais, devant un miroir qui serait hors de l'image. Son regard nous ignore, il va vers sa propre image, invisible pour nous, que lui renvoie ce miroir, une image virtuelle, symétrique par rapport à lui. Pour la rendre réelle, il faut en tracer les lignes et les courbes sur une plaque de métal, qui servira à graver l'image future. Pour cela, la main droite tient un poinçon — on ne tient pas un crayon comme ça — et attend. La main gauche maintient en place, sur le gros livre et les feuilles de papier, cette plaque de cuivre, enduite encore de son vernis protecteur, qui a effectivement permis d'imprimer cette image.

Nous ne voyons ni l'image du miroir, ni celle que l'artiste grave sur la plaque, et qui en est la réplique exacte: elles nous détourneraient de la raison d'être de cette gravure. L'image du miroir est sans

consistance; celle de la plaque illisible. L'une comme l'autre sont des *négatifs*, qui doivent servir d'intermédiaires, afin que l'image finale soit la représentation exacte de ce moment particulier dans la création artistique, que l'artiste a choisi comme sujet. Rembrandt s'est représenté comme droitier; il l'était sans doute, mais il ne pouvait pas se voir comme tel, dans le miroir. Par contre, il lui suffisait de graver cette image, déjà inversée, telle qu'il la voyait dans le miroir, sans avoir à imaginer d'avance le sens à donner à l'image définitive. Celle-là seule restituera, sur le papier, toutes les apparences du monde réel.

Deux siècles plus tard, Rembrandt aurait pu s'épargner ce travail minutieux et patient. Il pouvait demander à Félix Tournachon de venir dans son atelier, et de fixer pour toujours une image qui porterait le souvenir qu'on devrait garder de lui. Le photographe lui aurait volontiers conseillé l'attitude qu'il devrait prendre, au milieu de ses objets familiers, celle qui serait vraiment le reflet de sa personnalité.

Face à une caméra, Rembrandt aurait dû prendre la pose, faire semblant, rendre son visage, qu'il ne voit pas, capable d'exprimer quelque chose qu'il connaît bien, mais qu'il n'est pas en train de vivre. La gravure, elle, ne propose aucune *grimace*; rien ne se joue; le modèle n'est pas le graveur lui-même; il est le moment de son travail où le négatif du miroir, reflet, inconsistant mais fidèle, du réel, devient le négatif de la plaque. C'est là le moment essentiel, où se manifeste tout le

génie du graveur. Le photographe, lui, en confie la durée et le labeur aux irréversibles réactions chimiques qui se déroulent sans problème dans l'obscurité de la caméra.

La gravure doit donner du réel l'image la plus fidèle, mais aussi la plus significative possible, sans la moindre dramatisation. Cela ne suffit pas. La photographie montrerait le regard du créateur avec un réalisme inégalable, mais, du même coup, réduirait cette image à un (auto)portrait. Cette eau-forte, par contre, résultat de la technique même qu'elle met en scène, est aussi la représentation de sa propre origine, tant technique qu'artistique : elle montre son auteur au moment où il est en train de se — donc de la — graver.

Jadis, tout geste s'était arrêté pour faire place à la méditation. Les mains attendent, pour entrer en action, que le regard ait trouvé ce qui rend le modèle significatif ; la pensée leur transmettra ensuite l'ordre d'exécuter le geste précis, peut-être définitif, qui fera que, de la rencontre entre le cuivre et le papier naîtra une œuvre que tout spectateur — à commencer par le créateur lui-même — ne pourra que trouver évidente. Cette œuvre est là devant nous. Nous connaissons les étapes de sa genèse ; l'immobilité est devenue définitive pour nous donner le temps de méditer à notre tour. Que peut bien signifier une image qui nous propose de la regarder à un moment où elle n'existait pas encore réellement, où elle n'était encore qu'un projet dans l'imaginaire de son créateur ?

Cette eau-forte représente des choses, visibles aussi bien qu'invisibles, qui ont existé réellement et lui ont donné ses raisons d'être, ses significations, avant de disparaître à jamais. L'image seule reste là, aussi fragile qu'un ticket de caisse : de l'encre noire sur du papier blanc. Elle ne trouvera pas ses raisons de survivre chez ceux qui connaissent ses raisons d'être, mais chez ceux qui sont capables de dialoguer avec elle. Comme chaque œuvre d'art, en effet, elle fait de nous des frontaliers entre le réel et l'imaginaire, deux mondes qui se font face, reflets l'un de l'autre, mais irréductibles l'un à l'autre. Le dialogue est donc possible.

L'image nous invite à parcourir, en sens inverse, le chemin de sa propre genèse. Si Rembrandt situe notre regard à l'endroit même où il voyait, dans le miroir, son propre reflet, c'est que, dès le début, nous étions présents, aussi imaginaires qu'anonymes, dans sa pensée. Mais si réellement nous avons été présents, surtout à cet endroit-là, nous aurions été d'insupportables voyeurs, des intrus. Nous n'avons droit qu'à l'image finale. Le premier regard réel, décisif, sans pitié, celui qui prend possession de l'œuvre achevée, c'est pour lui. Soulevant, des deux mains, lentement, cette feuille pour la sortir de la presse, puis la tenant devant lui, il hésitera encore un instant avant d'être enfin content de son œuvre, et de se décider à l'abandonner à son sort. Il l'a faite pour qu'elle lui survive ; c'est à partir de cet instant seulement qu'elle est réellement à nous.

Le regard du Rembrandt vivant allait vers l'image du miroir. Nous en avons pris la place, et nous voilà devant l'image de son regard. La gravure immobilise ce moment, sans durée significative, où le créateur va devenir le premier spectateur de son œuvre. Son regard et sa main, jusque-là, se laissaient guider par tout ce qu'il reconnaît si bien pour l'avoir vécu, dans son propre reflet, mais qui est aussi éphémère que lui. L'œuvre se met à révéler ce qu'elle deviendra capable d'exprimer, et qui doit être de tous les temps et de tous les lieux. Elle exige de son créateur qu'il se mette à son service, qu'elle puisse devenir autonome, capable de parler, aux vivants, d'une voix qui n'appartiendra qu'à elle, mais qui leur paraîtra familière. « Toute création authentique, disait Albert Camus, est un don à l'avenir. »

Cette eau-forte ne met en scène aucun événement ou personnage extraordinaire, n'illustre aucune légende significative, ne propose pas quelque paysage qui laisse rêveur; elle renvoie vers sa propre genèse, vers le moment où la création va *trahir* celui qui l'a rendue capable de vivre sa propre vie: elle va l'abandonner sans cesser de montrer ce qu'il avait d'unique. Ce regard qui n'en finit pas ne pouvait être que celui de son créateur, et il le restera encore quand plus personne ne saura qui était Rembrandt.

Albrecht Dürer, par exemple, ou Charles Méryon, et tant d'autres, auraient pu graver pareille image, sans rien changer à sa signification. Rembrandt les a devancés; il a été le premier à dire, en une mise en

scène si impérieuse dans son dépouillement, leur vérité à tous: il n'y a d'œuvre d'art qu'à partir du moment où, ayant fini d'y mettre tout son cœur, son créateur y mettra tout son art

On peut s'émerveiller de ces images d'animaux, plus vraies que vivantes, qui ornent certaines parois rocheuses, longtemps hantées par nos lointains ancêtres. Ces dessins témoignent d'un savoir-faire dont les plus savantes explications n'épuisent pas le mystère. Mais il y a aussi, comme des tags préhistoriques, d'étranges empreintes de mains, banales peut-être, mais qui ne sont pas là par hasard. Bien avant cette eau-forte de Rembrandt, elles savaient et le disent à tous ceux qui comprendront la vie: ce qui survit, ce n'est pas la main, anonyme mais vivante; c'est la trace immobile qu'elle a décidé de laisser. Il importe peu qu'elle soit due à un peu de poussière d'ocre, ou à un poinçon qui a savamment gravé le cuivre: cette trace, c'est la vie elle-même qui parle, pour dire, bien avant Camus, que *la société n'ouvrira les chemins de la civilisation qu'en redonnant au travailleur la dignité de créateur*. Une fois que cette parole est là, comment imaginer le monde sans elle? ■