

Des originaux de Rembrandt aux héliogravures: le cas d'Amand-Durand

Depuis ses origines, l'art de la gravure a toujours été sujet aux reproductions. L'œuvre gravé de Rembrandt n'échappe pas à cette règle. Des premières reproductions manuelles du XVII^e siècle aux procédés modernes et technologiques du XX^e siècle, il est possible de réunir des milliers d'images aux qualités bien disparates. Néanmoins, les reproductions, bien qu'elles contribuent à diffuser la production de l'artiste, restent aux confins périphériques de l'œuvre et ont longtemps été considérées comme sans intérêt pour la compréhension d'un graveur tel que Rembrandt.

Pourtant, dès les premiers essais de la photographie, tout va être mis en œuvre pour développer un mode de reproduction exceptionnel, respectant la tridimensionnalité de la gravure en creux en utilisant les mêmes procédés d'impression que l'eau-forte de Rembrandt. Ainsi, l'héliogravure, mise au point en France entre 1850 et 1890, rapproche à tel point la reproduction de l'original qu'elle se situe aux frontières de la falsification et de la copie parfaite. Dans la perspective spéculative du XX^e siècle, il est légitime de regarder ces héliogravures avec méfiance, comme des copies dolosives, ce qui renforce encore le jugement négatif lié à leur statut de reproduction.

Mais que serait un faux typique en gravure? Une épreuve imprimée à partir d'une plaque de cuivre gravée à l'imitation d'un maître ou d'une de ses œuvres dans le but de tromper et d'être vendue comme originale. La définition du caractère original de l'estampe et de sa falsification se base donc sur d'autres considérations que sur un critère purement esthétique. Or, comme nous le verrons en détail, si la fidélité de l'héliogravure dépasse la copie, elle ne montre aucune intention de tromper, car elle affirme initialement son statut de reproduction et d'illustration. Dès lors, ne pourrait-on pas considérer dans ce cas précis que c'est dans la conscience de l'artiste que gît la véritable et seule originalité de l'œuvre et ainsi aborder l'héliogravure comme une formidable tentative de retranscrire le langage graphique de Rembrandt à une époque où ce maître exerce une véritable fascination sur les artistes et les historiens de la gravure. Ainsi, au-delà de la seule distinction entre originaux et faux, avancée actuellement par les spécialistes de l'œuvre de Rembrandt, la recherche dans ce domaine peut s'ouvrir à de nouveaux champs d'action révélateurs d'un phénomène historique et scientifique situé entre art et procédés industriels, entre ateliers et éditeurs, mais toujours liés étroitement à l'œuvre de l'artiste.

Les héliogravures d'un des ateliers parisiens les plus talentueux et particulièrement habile dans le cas de Rembrandt, celui du graveur français Amand-Durand (1831-1905), actif dès le milieu des années 1860, nous offrent l'occasion de mieux comprendre la technique de l'héliogravure et d'aborder ces pièces comme l'œuvre d'un véritable artisan de la gravure.

L'héliogravure: histoire d'une technique

L'héliogravure découle directement de l'invention de la photographie par Nicéphore Niepce (1765-1833). Ce dernier découvrit en 1827 l'ancêtre de l'héliogravure, l'héliographie. Niepce se basait sur la sensibilité du bitume de Judée qui a la propriété de blanchir et de devenir insoluble à la lumière. Il préparait dans l'obscurité une plaque d'étain avec cette matière. Ensuite, il exposait cette plaque à la lumière et la recouvrait du cliché photographique positif de l'image à reproduire, dont les noirs empêchaient le passage de la lumière. Les parties exposées devenaient donc insolubles, tandis qu'après exposition, les noirs étaient aisément dissous. Enfin, il mordait la plaque à la manière de l'eau-forte, le bitume faisant office de vernis. L'héliographie fut ainsi une des premières expériences de reproduction photographique, mais le résultat de l'exposition à la lumière du bitume de Judée était grossier et insuffisant pour rendre les gravures au trait.

L'étape décisive dans ce sens fut la découverte par Louis-Adolphe Poitevin en 1855

de la sensibilité à la lumière de la gélatine bichromatée au potasse, et sa mise au point pour le procédé héliographique de la gravure en creux par William Fox Talbot en 1858. La gélatine, d'ordinaire un constituant très instable, se gonflant dans l'eau froide et se dissolvant dans l'eau à 60°, se stabilise par l'adjonction de bichromate de potasse (10%) qui la rend sensible à la lumière, comme le bitume de Judée. Sa composition chimique permet des finesses graphiques de reproduction nettement supérieures à l'héliographie de Niepce, car elle répercute un plus grand nombre de variété de noirs et de gris. Bien que ce principe subît de nombreux perfectionnements du milieu du XIXe siècle à notre époque, la manière de procéder reste identique, et Amand-Durand en fit de même.

Après lavage, les noirs de l'image constituent une variété de creux dans la gélatine dont le fond est plus ou moins proche du cuivre selon l'intensité des noirs et des gris exposés, mais la plaque n'est pas mise à nu comme avec le bitume de Judée. Dès lors, le mordant attaque le métal proportionnellement à l'épaisseur de la gélatine qu'il doit traverser pour arriver au cuivre, ce qui multiplie les nuances de profondeurs de taille dans le cuivre. Avant d'être mordue, la plaque gélatinée est traitée comme une gravure à l'aquatinte, c'est-à-dire qu'elle reçoit à l'intérieur d'une boîte à grainer un nuage de résine en poudre que l'on fait chauffer pour adhérer au métal. Cette méthode reçut ainsi le nom d'héliogravure au grain. L'aquatinte donne une structure à la ligne gravée et aux valeurs.

La qualité du rendu est liée à la réussite de l'opération sans doute la plus délicate : la morsure. Celle-ci, devant traverser une certaine épaisseur de gélatine, est dépendante de la concentration de l'eau-forte et, bien sûr, du temps de morsure. Le mordant utilisé par les héliographeurs comme Amand-Durand est le perchlorure de fer. Ce dernier peut avoir une consistance tout à fait différente selon son poids. A 45°B, par exemple, il est épais et mord lentement parce qu'il n'attaque pas aisément la gélatine; à 33°B, au contraire, il est liquide et virulent, pénètre rapidement et mord brutalement. Le problème pour l'héliographeur est de moduler sa morsure selon les valeurs de la gravure à reproduire. Les premiers praticiens furent ainsi conduits à établir les réactions du cuivre gélatiné à des solutions dégradées de 46 à 33°B, en attribuant des effets précis à chaque degré, en fonction du temps de morsure, de la finesse du grain d'aquatinte et du résultat escompté. Pour des ombres fortes, par exemple, on commence par mordre à 41°B pendant quatre à cinq minutes, puis on attaque les finesses avec 38°B pendant trois minutes, etc.

Dans la quête de la perfection et de la ressemblance parfaite, le travail du retoucheur est essentiel. Malgré tous les efforts développés lors de la morsure de la plaque dans le bain d'acide, la planche reste «boueuse», les noirs manquent souvent d'intensité et les blancs de fraîcheur. Ainsi, les retouches manuelles au burin, à la pointe sèche et quelquefois à l'eau-forte apportent la vigueur destinée à faire valoir les blancs, à faire vibrer les noirs. Ce travail exige beaucoup de talent, une haute précision, une grande prudence, mais aussi un œil sans faille pour souligner les accents de valeur. L'héliographeur ne doit pas interpréter ou se contenter de recopier servilement la gravure, il doit s'imprégner du langage graphique de l'artiste, de l'aspect expérimental de certains effets, en deviner toutes les subtilités et les attitudes. C'est en partie là que réside le génie d'Amand-Durand dans certaines pièces, comme nous le verrons en détail.

Au-delà des réactions chimiques éprouvées, chaque atelier affine ses procédés et ses formules, élabore un style, une qualité qui lui sont propres: son «secret d'atelier». La perfection du rendu n'est obtenue qu'après de longues et fastidieuses expérimentations. Chaque spécificité de ce procédé photomécanique est confiée à un spécialiste, la division du travail s'organisant en quatre domaines: le cliché photographique positif, l'exposition de la gélatine bichromatée et la morsure, les retouches manuelles et, enfin, l'impression.

Dès 1855, beaucoup tentèrent d'appliquer la découverte de Poitevin à la reproduction

de cliché photographique sur un support stable capable d'en restituer les nuances et la précision. Les efforts pour inclure la photographie dans les procédés graphiques destinés à la reproduction ne furent pas le fruit d'un chercheur ou d'un artiste, mais furent soutenus sur le plan théorique par des institutions économiques et sociales, comme l'Académie des Sciences et la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, qui favorisèrent fortement les idées communes à l'art et l'industrie. Ainsi, le procédé héliographique ne fit que se développer par l'accumulation des recherches et des travaux successifs.

Les éditeurs français stimulèrent également le métier de l'héliogravure en lequel ils voyaient un procédé chimique plus rapide et plus fidèle que la copie manuelle pour diffuser largement des images habituellement réservées à un petit cercle d'amateurs ou de spécialistes. D'un point de vue éditorial, la question du prix était, bien sûr, primordiale. En 1891, la copie manuelle par gravure sur bois coûte entre trente centimes et trois francs par cm², suivant les difficultés de l'original à reproduire, et le talent et la renommée du graveur, tandis que les gravures photomécaniques étaient facturées de cinq à vingt-cinq centimes par cm². On imagine sans peine son intérêt pour les éditeurs. Cependant, l'héliogravure n'acquies une valeur artistique et financière pour les amateurs et les collectionneurs que si on les retouchait, cette valeur étant proportionnelle au talent du retoucheur et à la réussite des «secrets d'atelier».

Le succès d'Amand-Durand dès la fin des années 1860, ainsi que celui d'ateliers concurrents tels Charreyre, Delangle, Dujardin à Paris vers 1875- 1880, n'est pas sans rapport au débat artistique opposant les défenseurs du burin et les tenants d'un renouveau de l'eau-forte dans la gravure, prôné par une partie des artistes contemporains. Cela s'accompagna de la redécouverte des grands maîtres l'ayant pratiquée, dont Rembrandt, au côté de Parmigianino et Van Dyck, qui est la figure de proue sur laquelle se concentre la fascination des amateurs, des collectionneurs et des artistes. En près de vingt ans, quatre nouveaux catalogues raisonnés et illustrés de l'oeuvre gravé de Rembrandt sont publiés, sans compter la prolifération dans le commerce de reproductions isolées, fort demandées. Or, ce mouvement ne se satisfait plus des tirages originaux contemporains des cuivres de Rembrandt encore existants chez l'éditeur Bernard. Ils ont été tant retravaillés et tirés par les propriétaires qui se sont succédé après la mort de l'artiste hollandais qu'ils sont usés et faussent la perception de l'écriture rembranesque. Les amateurs et les artistes peu fortunés préféraient payer bon marché une héliogravure fidèle aux premiers états que cher un tirage posthume peu représentatif. Dès lors, il est évident qu'un atelier comme celui d'Amand-Durand rencontra beaucoup de succès.

Amand-Durand : un atelier d'exception

A part le principe de base de l'héliogravure, on ne sait pratiquement rien de la façon dont travaillait Amand-Durand. Les informations techniques et d'archives font défaut aussi bien aux historiens qu'aux marchands d'estampes.

La tentative, ici, de défricher l'histoire et la technique des héliogravures d'Amand-Durand apporte de nouveaux éléments, mais certains restent encore à l'état d'hypothèse à confirmer.

La première héliogravure d'Amand-Durand répertoriée à ce jour fait son apparition en «planche hors texte» dans la Gazette des Beaux-Arts dès 1866. Dès les années 1870, tout en continuant son activité d'illustrateur pour cette revue qui durera jusqu'en 1880, Amand-Durand publie de nombreux recueils d'oeuvres d'artistes, soit en son nom, soit avec la collaboration de Georges Duplessis pour la présentation. Il serait trop long ici de tous les énumérer, mais concernant l'oeuvre de Rembrandt, on peut citer: Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens tirées des collections les plus célèbres, publié sous forme de périodique de 1869 à 1872, puis, en dix volumes entre 1872 et 1878, sous l'égide de Georges Duplessis; le catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de

Rembrandt par Charles Blanc en 1873; l'Histoire de la gravure par Georges Duplessis en 1880, et, enfin, L'œuvre gravé de Rembrandt en 1883. A la fin de sa carrière, Amand-Durand aura reproduit près de soixante- cinq artistes dont les plus réputés: Mantegna, Dürer, Schongauer, Lucas de Leyde, Raimondi, les frères Carracci, Callot, Lorrain, Rembrandt, Van Dyck et Ribera. Chaque héliogravure a été réalisée à partir des meilleurs originaux de l'époque, provenant de collections prestigieuses de France et d'Angleterre, dont celles de la Bibliothèque Nationale, d'Edmond de Rothschild, Eugène Dutuit, Emile Galichon, Lemarié, Firmin-Didot, du Fitz William Muséum et du British Muséum. Dans quelles conditions matérielles et financières, Amand-Durand a-t-il eu accès à ces collections ?

Les œuvres devant pour la plupart en sortir pour être photographiées dans des conditions très précises, il devrait y avoir trace d'une correspondance entre l'atelier et les conservateurs respectifs. Par ailleurs, la finalité financière de l'opération renforce la probabilité de traces écrites entre les propriétaires et Amand-Durand, ou entre celui-ci et ses éditeurs. Malheureusement, les recherches, certes non exhaustives, n'ont à ce jour apporté aucun élément probant.

Les introductions aux éditions d'Amand-Durand, comme les comptes rendus bibliographiques des revues d'époque, insistent sur le fait qu'aucune héliogravure ne sort de son atelier sans porter au dos un monogramme pour prévenir la fraude et éviter dans l'avenir toute supercherie. Ce monogramme de cinq millimètres de diamètre est imprimé au verso des épreuves dans une encre orange à partir d'un original en cuivre. Sur les nombreux tirages d'époque consultés, cette règle semble avoir été respectée, en tout cas jusqu'à la revente des plaques à un autre éditeur entre 1885 et 1905. A quel moment Amand-Durand a-t-il cessé son activité et revendu ses plaques ? Il apparaît qu'à partir de 1876, il remporte moins de succès qu'auparavant. Son contrat d'illustrations pour la Gazette des Beaux-Arts cesse vers 1880, mais il continue néanmoins à publier, toujours avec la collaboration de Georges Duplessis, des albums d'œuvres de maîtres, comme Lucas de Leyde en 1882 et Adrien van Ostade en 1885, les derniers connus.

Ensuite, les cuivres furent acquis par la librairie Georges Rapilly, 9 quai Malaquais, déjà éditeur attitré de Duplessis et solidement implanté sur le marché parisien depuis au moins 1861. Quand cette cessation a-t-elle eu lieu? On peut retenir comme terminus ad quem la mort d'Amand-Durand en 1905, mais il semble plus probable que Rapilly ait bénéficié avant 1900 d'une exclusivité d'édition et qu'il ait acquis les cuivres, probablement au décès de l'héliographeur ou peu après. Pour le tirage des plaques, la librairie Rapilly estampilla successivement ses épreuves de trois marques de librairie, celles-ci étant toujours accompagnées du monogramme d'Amand-Durand, bien qu'un peu différent par la taille (huit millimètres de diamètre) et l'encre utilisée. Le plus ancien cachet de Rapilly, en brun, est apposé conjointement avec ce timbre d'Amand-Durand dans une encre aux accents fuchsia, alors que, par la suite, celle-ci aura la même couleur que la marque Rapilly qui l'accompagne. La troisième marque de Rapilly, Édition Rapilly, accompagnée du timbre Amand-Durand à partir d'un original en caoutchouc cette fois-ci, apparaît probablement vers 1920-1921, date à laquelle le fond Amand-Durand a été entièrement acquis par la maison Rapilly, d'après Frits Lugt. Ces changements d'encre ou de format peuvent paraître anodins, mais il n'en est rien dans un marché où chaque élément d'authenticité est essentiel. Dès lors, on peut émettre l'hypothèse qu'Amand-Durand continuait à contrôler l'impression de ses cuivres, et que par la suite, Rapilly, soucieux d'identifier ses épreuves comme relevant du procédé Amand-Durand, resta fidèle à la double dénomination. Enfin, la librairie se transformant en éditeur, probablement suite au retrait de Georges Rapilly, continua la publication des héliogravures encore pendant quelques années.

Par ailleurs, le choix des papiers imprimés par Amand-Durand et Georges Rapilly présente une certaine continuité, surtout par leurs couleurs. En effet, Amand-Durand préférait des papiers crème pour imiter les papiers vergés anciens ou les papiers japons prisés par Rembrandt,

particulièrement pour les portraits. Ainsi, certaines épreuves bien conservées paraissent jaunies par le temps, mais, en réalité, elles ne présentent aucune trace d'oxydation ou de taches, car elles l'étaient déjà à l'origine et démontrent le souci d'Amand-Durand de s'approcher au plus près de la vérité. Celui-ci et Georges Rapilly achetaient du papier filigrané à haute teneur de coton fabriqué par Arches en France et Van Gelder Zonen en Hollande, feuilles qui étaient parmi les plus répandues en France à cette époque, et imprimaient avec une encre fort grasse qui transparaît au dos de l'épreuve.

De nombreuses éditions suivront, que malheureusement aucun monogramme ou marque de librairie ne permettent d'identifier. Seuls les papiers utilisés rendent possible un classement, mais il serait trop long ici de tous les décrire, car nous en avons répertoriés plus de dix, dont plusieurs avec filigrane. Cependant, une division chronologique peut être établie pour les papiers les plus fréquents, bien qu'elle présente a priori une contradiction. On rencontre de très bonnes épreuves sur des papiers satinés (laminés) aux filigranes respectifs de Dambricourt et d'Hallines, et sur un Lana vergé Antique, tous antérieurs à 1950. L'impression sur ces papiers, et ce dernier en particulier, est d'excellente qualité, probablement la meilleur. Or, on sait que la librairie Rapilly cherche à se séparer de ses cuivres à la fin de son activité vers 1950-1960. Si, contrairement aux autres éditions de Rapilly, ces papiers ne présentent aucune marque de librairie ou d'éditeur, toutes les suppositions à ce propos sont permises dans l'état actuel des recherches : soit les cuivres ont été tirés plusieurs années après par le ou les descendants de Georges Rapilly, soit les plaques ont été prêtées...

Les cuivres et le stock imprimé sont acquis vers 1950-1960 par la librairie Vincent à Paris, spécialisée en livres d'architecture, 2/4, rue des Beaux-Arts. Ce rachat fut fait, semble-t-il, pour des raisons d'amitié entre les familles Rapilly et Vincent. Cette dernière ne reprit pas les tirages de façon régulière, mais probablement épisodiquement, car nous avons identifié un timbre sec de la Société de Photogravure sur une héliogravure de Dürer, sur un papier vélin presque cartonné. En 1978, Dominique Vincent décida de rééditer les héliogravures d'Amand-Durand, sur vélin d'Arches. Un catalogue fut édité et les héliogravures de Rembrandt connurent un certain succès en Hollande où une exposition eut lieu sous le titre «Amand-Durand, de perfectionist» en 1979. Les Vincent vendaient également les anciens tirages du lot Rapilly. Les épreuves de Dominique Vincent ne portent aucun timbre d'identification, excepté une seule fois ses initiales DV. En 1980, la librairie cesse ses activités. En 1982, un nouvel essai d'édition, toujours sur vélin d'Arches est tenté par l'intermédiaire d'une galerie d'art parisienne; cependant, l'opération ne fut pas rentable. Vers 1986, les cuivres héliogravés de Rembrandt auraient été vendus par Dominique Vincent aux Etats-Unis mais aucune information ne vient étayer actuellement cette thèse. En 1991, les héliogravures de Dürer furent de nouveau mises en vente par l'intermédiaire des Editions d'Art J.B.F., à l'occasion de l'exposition Schongauer du Petit Palais : il s'agissait de tirages anciens avec le monogramme Amand-Durand pour les œuvres de Schongauer et de ceux imprimés en 1978 pour les pièces de Dürer. Cette maison d'édition contacta également divers cabinets d'estampes ou musées en possession d'originaux de ces maîtres, pour leur vendre l'œuvre gravé complet.

Les procédés d'Amand-Durand

Ainsi, l'histoire des cuivres et des tirages des héliogravures d'Amand-Durand est riche en événements et en interrogations, et il est étonnant de constater que, cent ans après, ces extraordinaires reproductions existent toujours. Mais, au-delà de ces informations historiques, l'observation attentive des estampes, notamment à l'aide de loupes puissantes, révèle ce qui constitue le génie d'Amand-Durand dans sa retranscription de l'écriture de Rembrandt, si difficile à traduire. L'héliogravure, aussi fidèle soit-elle, reste dépendante d'un médium à deux dimensions, le cliché photographique sur verre, qui fonctionne en terme de zones de valeurs lumineuses et non linéairement. Ainsi, le langage graphique de Rembrandt présente des particularités tout à fait

impossibles à retranscrire : les accents tout en finesse comme les tailles peu profondes, les polissures du cuivre dans les fonds, les teintes légères au lavis, les effets d'encrage, les accidents de morsure ou encore, et non le moindre, les barbes de pointe sèche. Rembrandt pratique également un réseau de tailles si proches les unes des autres dans les noirs du fond, dans les effets de nuit ou dans certaines ombres des visages que la photographie se montre incapable de saisir la limite de chaque ligne. En somme, il manque des éléments essentiels qui font l'intensité et la chaleur d'une estampe de Rembrandt. Pour surmonter ces obstacles, il faut un retoucheur qui saisisse toutes les subtilités de ce langage, quelqu'un qui comprenne le sens expérimental des tailles de Rembrandt et qui, auparavant, doit maîtriser parfaitement les techniques du burin, de l'eau-forte et de l'héliogravure pour imaginer, créer les artifices nécessaires.

Cependant, l'objectif poursuivi par la plupart des ateliers de reproduction à la fin du XIXe siècle est de réaliser une image esthétiquement parfaite, propre, où rien ne gêne l'œil. Mais, en définitive, cela accentue le contraste entre un premier plan chargé de noir et un fond blanc vierge, ce qui est en désaccord total avec le génie naturel de Rembrandt. Bien qu'une partie des héliogravures d'Amand-Durand n'échappent pas à cette tendance (Médée ou le mariage de Jason et Creuse ; La Chaumière au grand arbre, etc.), nombre d'entre elles témoignent au contraire de la volonté de ne pas s'y conformer, et de s'approcher des particularités, des accidents visibles sur les originaux de Rembrandt.

La première originalité d'Amand-Durand est de recréer les teintes au lavis et les effets d'encrage si prisés par Rembrandt, non sur le cuivre, comme à l'ordinaire, mais directement sur le cliché photographique, à la surface même du verre qui supporte la fine couche de collodion et ce, à l'aide d'un crayon gras (La Fuite en Egypte, passage d'un gué ; Les Pèlerins d'Emmaüs). Créer ces teintes après l'opération photographique demanderait de remordre le cuivre soit à raquatinte, soit au vernis mou. Non seulement ces effets sont mordus dans le cuivre en une seule opération, mais, de plus, ce procédé diminue considérablement le travail. Amand-Durand utilise également cette méthode pour accentuer le trait carré, souvent irrégulier et sale dans les premiers états de Rembrandt, les plus prisés par les amateurs (Rembrandt aux cheveux crépus et toupillon élevé ; Troisième tête orientale). De même, les accidents de morsures et les polissures du cuivre que l'on retrouve chez le maître d'Amsterdam, particulièrement dans les paysages (Le Grand Paysage à la tour ; La Chaumière et la grange à foin), apparaissent chez Amand-Durand qui s'est aidé de la même technique d'intervention sur le cliché, outre les retouches directes sur le cuivre pour les polissures.

Un autre obstacle pour l'héliographe réside dans l'utilisation par Rembrandt de la pointe sèche pour accentuer certains traits de ses eaux-fortes ou créer un velouté par les effets de barbes. Dans les états de première fraîcheur, celles-ci forment de petites zones sombres très particulières. Mais, après de nombreux tirages, les barbes s'usent sous la pression de la presse d'imprimerie et cette sensation n'apparaît plus. L'héliogravure ne peut rendre suffisamment l'intensité de ces noirs. Dès lors, Amand-Durand a rendu cet effet duveté par des traits de burin très fins et très denses, pour permettre de nombreux tirages (Faust ; Le Christ au Mont des Oliviers). Mais, son atelier a aussi procédé d'une autre manière qui démontre l'habileté et la science de ses héliographeurs. En effet, la pointe sèche laisse souvent apparaître en son centre une fine ligne blanche, qui correspond au sommet de la barbe, mais qui est trop légère pour être rendue par l'héliogravure. Dès lors, sur la ligne qui paraît uniformément noire sur le cliché photographique, Amand-Durand a enlevé une fine raie de collodion pour créer un blanc ; il a ensuite retouché les abords de ce trait sur le cuivre avec un burin extrêmement fin pour en donner l'illusion. A cet égard, Saint Jérôme écrivant sous un saule est éloquent.

D'une manière générale, Amand-Durand travaille les traits gravés en héliogravure sur le cuivre avec un burin toujours très aigu pour donner ainsi de la vigueur, de la densité, et accentuer les plans sombres présents dans l'original de Rembrandt. Ces interventions sont réalisées avec tant

d'habileté et de discrétion que, pour l'illustrer, nous avons dû reproduire deux agrandissements de détails totalement invisibles à l'œil nu. L'un montre la pointe de burin qui dépasse légèrement du trait retouché ; l'autre, le burin qui s'écarte un rien du trait interrompu et trop faible obtenu par l'héliogravure.

Rembrandt a le don de distinguer dans nombre de ses grands paysages un premier plan, chargé de tailles profondes, d'un deuxième tout en légèreté et en finesse, comme dans *La Chaumière* et *la grange à foin*. Les nuances d'intensité des noirs ainsi obtenues sont fort difficiles à rendre par l'héliogravure. Amand-Durand a donc recours à deux temps de morsures différents, en recouvrant par du vernis le plan le moins noir lors de la deuxième morsure. L'observation a néanmoins montré qu'Amand-Durand ne pratique jamais plus de deux morsures, au contraire de Rembrandt, qui peut attaquer le cuivre trois ou quatre fois. Quoi qu'il en soit, cette prise de conscience de deux plans et l'utilisation du vernis à recouvrir pour une deuxième morsure sont vraiment significatives de la compréhension de Rembrandt par l'atelier d'Amand-Durand.

Cependant, tous les Rembrandt d'Amand-Durand n'ont pas ces qualités. Des factures différentes, il ressort que l'atelier comportait plusieurs artisans chargés, sous l'œil du maître, de la retouche et qui ne devaient pas tous avoir la même compréhension de l'œuvre. C'est pourquoi quelques pièces sont froides et contrastées, les traits interrompus et sans relief (*Clement de Jonghe ; Six Etudes de têtes dont celle de Saskia*) ; d'autres ont souffert d'une première morsure trop longue qui épaissit exagérément les traits, les rend presque baveux (*La Circoncision dans l'étable*). Les scènes de nuit ou de pénombre, comme *la Négresse couchée*, *L'Adoration des bergers* ou encore *La Fuite en Egypte de nuit* représentent pour Amand-Durand un retravail excessif du fond et du contour des personnages pour pallier à l'impossibilité de l'héliogravure de rendre les nuances de la lumière, mais qui fausse toute l'émotion rembranesque. En toute logique, ce sont les originaux où les noirs sont ouverts par des tailles plus espacées qui réussissent le mieux à Amand-Durand, où il respecte le mieux la gradation des noirs.

Autres moyens de distinction entre un original et sa reproduction

Le critère principal de distinction identifié par les auteurs spécialisés dans l'art de la gravure est l'aspect granuleux, éclaté du trait héliogravé, dû à l'utilisation de l'aquatinte, et visible avec une lentille grossissante. Certes, la comparaison entre un original au burin et sa reproduction en héliogravure laisse apparaître cet effet. Mais une observation approfondie révèle que celui-ci résulte également de la morsure à l'eau-forte sur l'héliogravure. Ainsi, dans le cas d'un original à l'eau-forte et de sa reproduction en héliogravure, ce critère s'avère incertain. L'analyse a d'ailleurs montré parfois que c'est l'original de Rembrandt qui présentait cette caractéristique plus que l'héliogravure. Cette difficulté est accrue par le type d'impression commun qui permet à l'héliogravure de laisser un relief au même titre que l'original, alors que beaucoup d'autres types de reproductions n'ont pas cet effet, la surface étant tristement plate. D'ailleurs, les marchands de gravures racontent que certains d'entre eux se sont laissés abuser dans les années 1920. Néanmoins, un agrandissement très important, vingt fois au minimum, laisse apparaître les grains d'aquatinte dans le trait héliogravé et permet effectivement de constater une légère différence de grosseur en microns.

Outre le critère essentiel concernant la présence de retouches manuelles au burin comme celles explicitées plus haut et décelables par un agrandissement, les différences entre un original de Rembrandt et sa reproduction héliogravée par Amand-Durand sont à chercher non pas dans l'aspect du trait, à moins de disposer du matériel adéquat, mais dans l'impossibilité pour l'héliogravure de rendre les différents niveaux de morsure voisins ou superposés. Dans ce dernier cas, à moins de posséder un œil particulièrement exercé aux finesses de l'œuvre de Rembrandt, on doit s'aider une nouvelle fois d'une loupe pour déceler les fins traits de la première morsure qui ne

sont pas retranscrits par le procédé de l'héliogravure, et remarquer que ceux qui le sont présentent la même intensité que les autres mordus plus profondément sur l'original du maître amstellodamois.

Par ailleurs, du temps de Rembrandt, le cuivre n'étant pas bon marché, les artistes économisaient la matière première en ne laissant que très peu de marge (1 ou 2 mm) entre l'image proprement dite et l'empreinte du bord du cuivre, communément appelée la cuvette, excepté là où les marges étaient agrandies pour recevoir la signature de l'artiste, un titre ou une inscription. Or, dans les reproductions héliogravées, les plaques débordent largement de l'image gravée et les biseaux en bord de plaque sont plus plats. En conséquence, la présence de marges est souvent un élément décisif. Cependant, ce détail n'échappait pas aux amateurs du début du siècle qui préféraient couper leur image à la limite intérieure de la cuvette pour donner l'illusion de l'original. De plus, nous avons remarqué que les biseaux sur papier vergé sont plus faibles et ont tendance à presque disparaître sur les impressions sur Dambricourt, Hallines et Lana, dans le cas d'Amand-Durand.

En conclusion, l'héliogravure ainsi explicitée nous incite à réviser la théorie qui consiste à aborder séparément l'histoire de chaque discipline de l'art graphique. Amand-Durand a utilisé les moyens du XIXe siècle avec une habileté technique hors pair, en combinant étroitement les possibilités graphiques de la gravure et les qualités lumineuses de la photographie. Il transforme un procédé essentiellement industriel en une gravure obtenue conjointement par l'action de la lumière et celle de l'homme.

Notre perception de l'héliogravure, faussée par le sens que nous donnons au terme «original», opposé au XXe siècle à «faux» ou à «falsification», doit être également reformulée. Cette notion d'originalité, qui indiquait une distinction ontologique de l'objet, est devenue un critère d'authenticité sur le sujet de l'œuvre et de sa fabrication.

On est arrivé de cette façon à exclure du domaine de la gravure originale les réalisations de l'héliogravure, tandis qu'on admettait dans ce domaine des techniques telles que la lithographie, la sérigraphie ou le monotype, qui n'ont en commun avec la gravure proprement dite que certaines analogies dans l'impression. Or, même si la finalité de ce principe peut être la reproduction, l'héliogravure n'en reste pas moins un procédé de gravure originale, inscrit dans le prolongement direct de l'œuvre de l'artiste, en l'occurrence Rembrandt, et de sa réception à travers les siècles. Le résultat de cette démarche, de cette retranscription du langage graphique, est le fruit d'une profonde réflexion d'un graveur et non d'un faussaire !

Enfin, la réussite de cette opération a permis à de nombreux amateurs et artistes de rêver chez eux à la poésie de Rembrandt et même de s'en inspirer, constituant en cela un phénomène artistique et social de première importance dans la diffusion de l'art. Encore aujourd'hui, quelques particuliers ont des héliogravures d'Amand-Durand qu'ils gardent précieusement, avec l'impression de participer au mystère et à la création du graveur hollandais. On ne peut que rendre hommage à Amand-Durand de nous avoir fait croire un instant que l'art de cet extraordinaire graveur nous était accessible, au-delà de notions purement matérielles ou financières.

Je remercie Nicole Minder qui a relu ce texte et l'a enrichi de ses précieuses suggestions, ainsi que Pietro Sarto et Michel Duplain de l'Atelier de taille-douce de Saint-Prex qui ont eu l'extrême gentillesse de m'éclairer sur des questions techniques. Cette recherche a pu être entreprise grâce à l'analyse de la collection d'héliogravures d'Amand-Durand de M. Jean-Marie Gillis. Je lui en suis vivement reconnaissant.

Rembrandt/Réflexion - Les Collections Du Cabinet Cantonal Des Estampes (Musée Jenisch-Vevey)
Eric Gillis - 1997

Retranscription «Cheny mon village» <http://www.cheny.net> - Document publié avec l'aimable autorisation de l'auteur