

REMBRANDT VAN RIJN

“AUTOPOTRAIT”

Si une photo dans un catalogue de vente aux enchères attire votre attention, il est bien difficile de résister à l'envie d'aller examiner cette œuvre de plus près à l'exposition précédant la vente... Cette toile se présentait comme un Rembrandt ; une expertise minutieuse a permis de détecter la supercherie.

Une œuvre qui fait illusion

Le tableau est bien craquelé, sur une toile ancienne tissée sur un métier manuel (photos 1 et 2).

Le châssis de sapin porte deux tampons de douane (photo 3). Bien que n'étant pas d'époque, il est

“ancien”. La tranche du tableau permet de voir qu'il s'agit d'une “retention” par diminution du format, ce qui n'est, hélas, pas rare (photo 4).

Bien sûr, le tableau a subi des nettoyages qui ont usé la couche picturale, mais ceci est également fréquent ! Votre intérêt pour cette œuvre augmente... En l'examinant plus attentivement, des coups de pinceau en “sous-couche” sont discernables au niveau de l'encolure et, la main droite qui soutenait le visage a été masquée ; elle est encore visible par transparence. Ce sont sans doute ces modifications que le Maître apportait pendant l'exécution de l'œuvre et que l'on appelle “repentirs”.



2



3

Photo 1. “Autoportrait”. Signé et daté REMBRANDT 1664. Huile sur toile de 72,8 cm x 54 cm, état original.

Photo 2. Toile sur tranche montrant le tissage.

Photo 3. Cachet des douanes, à un angle du châssis.

Photo 4. Bordure montrant la couche picturale qui a persisté à la retention.



4





Ceci est de bon augure, car seules les œuvres originales possèdent des repentirs, dit-on... L'émotion est grande lorsque vous vous souvenez d'une toile de Rembrandt que vous avez admirée au Taft Museum de Cincinnati (photo 5), exécutée une décennie auparavant. Celle-ci est sensiblement du même format.

Encore un coup d'œil sur la signature, presque au centre de la toile, discrète, noire sur fond brun rouge sombre, d'une bonne calligraphie.

Tout ceci vous pousse à vous porter acquéreur de cette œuvre si touchante malgré de petites faiblesses, dans le bonnet du Maître par exemple ; il s'agit peut-être d'une mauvaise restauration qui modifierait la lecture de l'objet !

Et bien, si votre bourse vous le permet vous serez propriétaire d'un... "faux" !

En effet, nous sommes en présence d'un portrait exécuté d'après "L'Autoportrait" de Rembrandt daté entre 1665-1669 peint sur toile de 82 cm x 63 cm, conservé au Wallraf Richartz Museum de Cologne (photo 6).

Notre tableau ne représente que le buste de l'artiste et fait abstraction de la figure debout qui se trouve à gauche dans la toile originale.

Il s'agit d'une sorte de camaïeu ; le visage ne présente pas, comme l'original, les subtiles variations de coloris qui permettaient à l'artiste de structurer les carnations ; ici nous n'avons qu'une succession d'ocres posés en touches un peu molles, "huileuses" sans transparences donnant l'apparence d'un léger "flou". Rembrandt, lui, possédait une touche sûre et audacieuse qui joue sur la transparence et la complémentarité des couleurs. Son dessin est précis malgré l'interpénétration des touches : pas de limites mais une science consommée de la netteté, du parfait rendu des volumes aboutissant à une grande subtilité des contrastes.

Notre peintre joue sur l'éclairage pour donner l'illusion du volume. Chez Rembrandt, il est "peint" et la lumière en renforce le rendu pour le situer dans l'espace de l'œuvre : il surgit de l'obscurité.

La signature

La signature de notre œuvre est bien calligraphiée ; noire sur le fond brun foncé, discrète mais visible. Toutefois son emplacement est quelque peu fâcheux : presque centrale, sous le menton de l'artiste, et la date empiète sur le col de l'habit.

Bien sûr, à cette époque, l'emplacement d'une signature est libre mais la tendance au XVII^e siècle, lorsque la signature est apposée sur le fond, est de ne jamais empiéter sur l'habit de la personne "portraituree".



Photo 5. Autoportrait, Taft Museum de Cincinnati.
Page de gauche. Photo 6. Autoportrait, Wallraf Richartz, musée de Cologne.

La calligraphie nous apporte un précieux élément : en 1664 Rembrandt est âgé, et sa maladie se transposait dans ses signatures qui deviennent très irrégulières, pas sûres, voire tremblées. Une signature cependant, ne doit pas être un élément d'authenticité absolue car elle peut être contemporaine de l'œuvre, rajoutée par un tiers.

Madeleine Hours dans son ouvrage "Le secret des Chefs-d'Œuvre" nous rapporte à ce sujet une anecdote significative. Dans ses réserves, le Musée du Louvre possède un tableau attribué à Chardin "Les apprêts du pot-au-feu". Ce tableau, avant de partir pour une exposition, subit l'examen de rigueur afin de déterminer avec précision son état général de conservation. Sous les infra-rouges apparaît une inscription cachée par un glacis. En enlevant ce glacis, on peut lire : "Bounieu", peintre tombé dans l'oubli mais qui au XVIII^e siècle était le rival de Chardin à l'Académie Royale de Peinture. Mais aujourd'hui, qui est-il ?

Parfois, l'œuvre est authentique, la signature fausse, mais...

Lorsqu'il s'agit de signer une œuvre, toutes les com-

binaisons sont possibles, au gré de l'inspiration des fraudeurs, qu'on sait très habiles et pleins de ressources.

N'oublions pas cependant, que plus une signature est contemporaine de l'œuvre, plus il sera difficile d'établir son authenticité.

Des craquelures qui n'ont pas d'âge

Le portrait qui nous intéresse présente un aspect ancien un peu "usé". Le réseau de craquelures à première vue semble normal. Le tableau n'étant pas rentoilé, la couche picturale garde ses écailles en "cuvettes".

Dès la première observation attentive, nous constatons que nous avons affaire à des craquelures "empâtées" caractéristiques des surpeints, et ce, sur la totalité de la couche picturale.

Le réseau de craquelures d'un tableau original du XVII^e siècle est toujours franc, à arêtes vives. La planche ci-dessous nous montre le fonctionnement de la formation des craquelures.

La peinture et la préparation d'un tableau fraîchement exécutées sont souples et de ce fait insensibles aux variations de tensions provoquées par la chaleur et l'hygrométrie ambiantes (figure 1).

Mais d'année en année, les éléments constructifs de l'œuvre deviennent de plus en plus rigides jusqu'à être cassants. Il se produit une sorte de "minéralisation" de ces éléments. A ce moment, la préparation de la toile se rigidifie la première, malgré des additifs pour la rendre plus souple. Par exemple la térében-

thine de Venise, souple lors de l'utilisation, devient très cassante au bout d'environ cinquante ans.

Ce n'est qu'à partir de l'emploi des siccatifs chimiques que le processus est inversé : jusqu'au XVIII^e siècle la fissuration de la préparation entraîne la formation des craquelures dans la couche picturale alors qu'au XIX^e siècle les craquelures se produisent dans la couche de peinture bien avant la fissuration de la préparation.

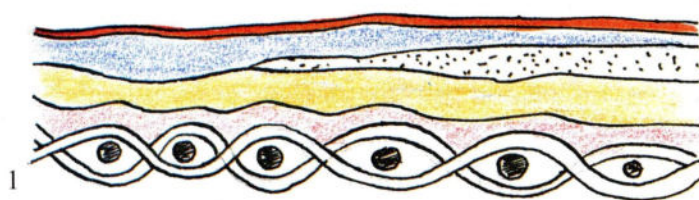
A chaque mouvement de la toile, à chaque tension (dans le cas de craquelures franches) il se produit des ruptures visibles en surface qui finissent par recouvrir la totalité du tableau (figure 2).

La tension de surface de la peinture transforme les "îlots" en "cuvettes" (figure 3).

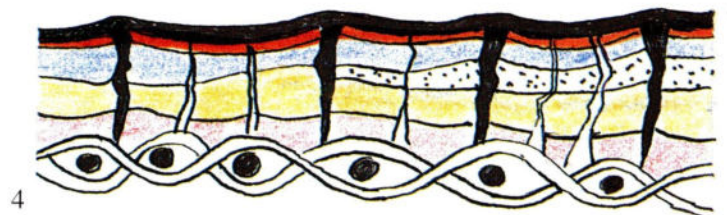
Lorsqu'on repeint sur une surface craquelée, la nouvelle couche de peinture recouvre le réseau de craquelures initial en l'effaçant dans un premier temps (figure 4).

Un procédé de vieillissement artificiel fait réapparaître les craquelures, conformes au réseau initial (figure 5). Pour réussir cet artifice, le faussaire utilise une peinture fortement siccative, additionnée de résine. Un passage au four permettra d'affiner le nouveau réseau de craquelures.

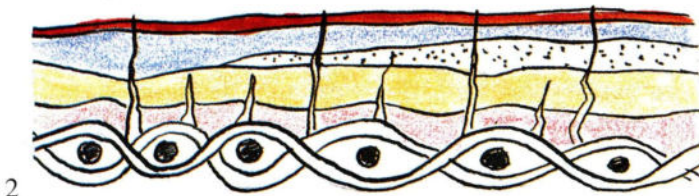
Pour parfaire son œuvre, le faussaire use parfois la couche picturale par grattage. L'abrasion des arêtes des cuvettes fait ressurgir les couches inférieures, mais laisse au milieu de la craquelure une ligne de la couleur du surpeint, visible à la loupe binoculaire (figure 6). C'est le cas de notre tableau.



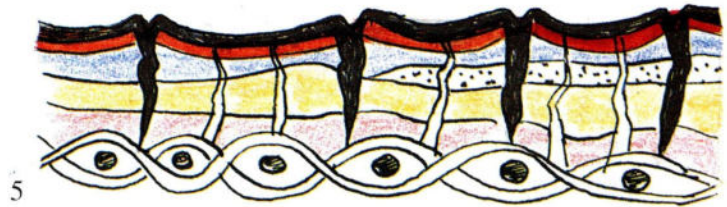
1



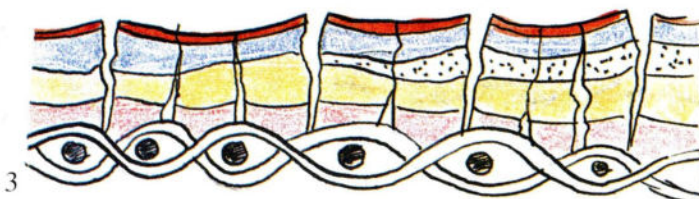
4



2



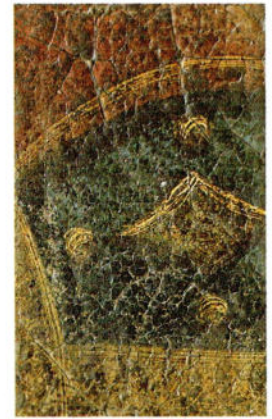
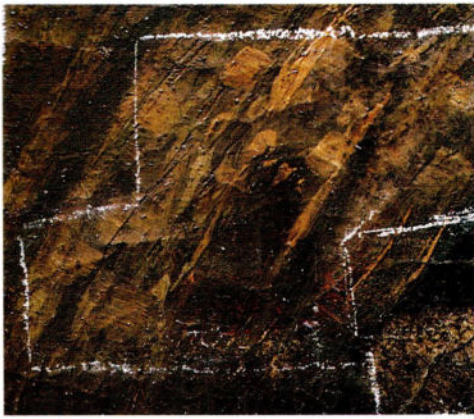
5



3



6



De gauche à droite. Photo 7. Faux repentir. Photo 8. Inscription. Photo 9. Tiare.

Les repentirs

La peinture en vieillissant se minéralise et devient de moins en moins opaque jusqu'à offrir une certaine transparence. Lorsque l'artiste effectue un changement de composition, toutes les modifications réapparaissent avec le temps : ce sont "les repentirs". Ils sont très souvent du ton local du détail corrigé ; parfois l'artiste change volontairement le ton local d'un sujet, mais la touche obéit toujours à la dynamique d'exécution du détail.

Notre autoportrait de Rembrandt, lui, présente des sortes de "repentirs" qui n'obéissent pas au dessin du sujet visible, de couleurs et de reliefs différents (photo 7). Nous sommes donc en présence d'une superposition de deux peintures sans aucun rapport entre elles. Une fenêtre a fait apparaître une inscription en caractères cyrilliques (photo 8) confirmant ainsi la différence d'origine. Un dégagement plus approfondi, au-dessus de la toque, a fait apparaître une tiare (photo 9). Plusieurs fenêtres qui ont été effectuées dans des zones choisies pour la non-nuisance de l'œuvre (photo 10, pages suivantes) confirment l'hypothèse émise et de plus montrent que nous sommes en présence de deux techniques totalement différentes.

Cette constatation est particulièrement remarquable dans le sondage effectué en bas à gauche du tableau, là où aucun détail peint n'existe, mais où apparaissait, en lumière frissante, le relief des coups de pinceau dans les couches sous-jacentes.

La fenêtre nous a révélé des couleurs et un dessin sans aucun rapport avec l'autoportrait. Même cas dans l'ouverture pratiquée à droite de la bouche du "Maître", particulièrement visible.

Ces huit sondages, opérés avec un solvant faible (xylène-toluène), ont prouvé que la couche picturale supérieure était récente, car même les couleurs à base de blanc ont été solubilisées sans difficulté.

Après un passage aux rayons X et devant la qualité de la peinture d'origine, le dégagement complet du

surpeint a été décidé, en accord avec le propriétaire. Cet exemple, qui n'est qu'une des multiples facettes des faussaires, possédait à l'envers une toile sans discussion et pour cause puisqu'il s'agissait d'une peinture russe du XVII^e siècle représentant Saint Basile (photo 11, pages suivantes).

On pourrait émettre l'hypothèse que Rembrandt, à la suite de difficultés financières, aurait utilisé une toile déjà peinte pour faire ce portrait.

Or, si cela était, il aurait repeint une de ses propres toiles. Il est peu probable en effet qu'il ait escamoté l'œuvre d'un autre artiste, même fragmentairement, quelle que soit l'habileté de ce dernier.

Donc, si Rembrandt avait "re-peint" une de ses peintures, on aurait la même homogénéité de matière et la même résistance aux solvants. Or pour attaquer une peinture du XVII^e siècle, il faudrait utiliser des solvants d'un très grand pouvoir actif ! Nous n'avons, dans le cas présent, employé que des solvants faibles.

La copie de maîtres célèbres

C'est la reproduction plus ou moins fidèle d'un original. Le copiste n'y apporte aucun changement. Seul le format peut varier ; on peut agrandir ou réduire, ou ne considérer qu'un détail de l'œuvre que l'on reproduit.

La copie a été pratiquée de tous temps dans les ateliers ; son but est non seulement didactique mais c'est un moyen de "multiplication" d'un chef-d'œuvre, d'un portrait etc.

Le premier cas est une excellente façon d'apprendre la technique de la peinture à travers celle des Grands Maîtres. Une des plus extraordinaires est celle que Raphaël exécuta du "Mariage de la Vierge" œuvre de son Maître le Pérugin (Musée de Brera, Milan).

Didactiques aussi les copies que Delacroix a exécutées d'après Rubens (Musée du Louvre).



Photo 10. Sondages sur l'ensemble du tableau.



Photo 11. Saint Basile.

Dans le deuxième cas, avec la gravure, c'était le seul moyen de reproduction et de multiplication par exemple de portraits de souverains ou de notables, à une époque où la photographie n'existait pas.

Napoléon III continua la tradition en offrant des copies d'œuvres anciennes aux municipalités et aux paroisses de l'Empire. Actuellement le but est surtout lucratif, à de rares exceptions près.

La science du pastiche

C'est un exercice de style qui se place au-dessus de la copie ; car non seulement il est nécessaire d'avoir assimilé la technique du Maître dont on veut faire un pastiche, mais la connaissance de son œuvre graphique est importante ; car faire un pastiche, c'est exécuter un tableau que le Maître aurait pu faire mais n'a jamais fait.

Bien que tous les éléments constructifs du pastiche soient réinventés, celui-ci doit être (ainsi que la copie) toujours anonyme pour ne pas faire l'objet de poursuites judiciaires.

Remarque : plus la copie ou le pastiche sont contemporains de l'original, plus il sera difficile de les détecter, car la matière picturale aura les mêmes effets de vieillissement ou des effets approchants.

Plus l'exécution est postérieure à l'original, plus l'aspect sera différent : le réseau de craquelures diffère, les matériaux de structure ne seront pas semblables etc.

Un autre détail est à considérer : le copiste ou le pasticheur s'attachera plus au rendu définitif, à l'aspect visible de l'œuvre qu'à sa structure profonde "cette part d'invisibilité, qui tient une place considérable bien qu'inconsciente dans la perception d'une œuvre d'art originale".

Un exemple parfait de faux

Il est exécuté dans le but de tromper, exclusivement véral, tous les moyens sont bons pour y parvenir : emploi de matériaux anciens tels que des toiles, des œuvres anciennement peintes que l'on "surpeint", fausses signatures et craquelures artificielles, matières grattées et fausses restaurations etc.

L'autoportrait de Rembrandt appartient au dernier cas de figure : tous les éléments constructifs de ce tableau ont été consciemment employés dans le but de tromper.

Châssis ancien ayant appartenu à une autre œuvre et possédant deux cachets de douane.

Toile religieuse, représentant Saint Basile, coupée et remontée sur ce châssis ancien montre que la peinture originale existe, partiellement conservée, malgré les effets mécaniques causés par la tension sur le châssis.

Photo 12. Dégagement presque total (seule la tête de Rembrandt reste).

Le faussaire a utilisé le procédé des faux repentirs en laissant apparaître par grattage les éléments originaux de la peinture religieuse : par exemple la main soutenant le visage qui n'est pas sans rappeler un portrait de Rembrandt...

Fausse signature dont la calligraphie ne correspond pas à la date peinte.

Utilisation de fausses usures suivies de leurs "restaurations".

La muse n'était pas au rendez-vous...

La photo 12 a été prise avant la disparition du faux. Le restaurateur, en rétablissant la vérité artistique, ne peut s'empêcher d'être sensible à la disparition de l'image qu'on lui a confiée même s'il s'agit d'une tricherie. Cette dernière retenue nous éclaire sur l'élaboration de ce faux.

Le faussaire a voulu tirer parti de tous les éléments de structure du portrait de Saint Basile puisqu'il est du XVII^e siècle mais aussi de certains détails comme par exemple de la main du saint et du col de son habit.

Pour exécuter son "faux", il a utilisé deux portraits connus pour n'en faire qu'un seul : il obtenait ainsi un nouveau tableau que Rembrandt aurait pu peindre.

Astucieusement placée, la tête pouvait — bien qu'un peu petite — reposer sur cette main gardée en transparence (portrait du Musée de Cincinnati).

Pour créer la nouveauté, le choix de l'habit a été celui du Wallraf Museum, plus libre que le premier portrait (Musée de Cincinnati). Là aussi, le peintre pouvait tirer parti des reliefs du vêtement du martyr qui passaient en sous-couches.

On peut en déduire que notre artiste possédait une bonne connaissance des autoportraits de Rembrandt ! Les vrais faussaires, on le sait, étudient méticuleusement, même les dessins de l'artiste qui sera calomnié !

Si la Muse de notre faussaire avait été au rendez-vous, nous aurions eu une œuvre de transition quant à la technique : une tête plutôt lisse et travaillée que supporterait un habit vigoureusement brossé. Mais voilà !... La juxtaposition des deux factures d'exécutions différentes requiert du talent. Il est pratiquement impossible de rivaliser avec la "manière" vigoureuse du Maître que l'on retrouve dans le portrait de Cologne et qui semble simple cependant !

Philippe LAURENT

