

Portraits gravés de la collection Robien au musée des beaux-arts de Rennes

Il nous est difficile d'imaginer aujourd'hui à quel point l'image a pu avoir un caractère rare et précieux jusqu'au XIX^e siècle. Avec le développement de la presse illustrée, les perfectionnements de l'imprimerie, de la photographie, la prolifération des techniques «visuelles», nous nous sommes habitués à la présence de l'image dans notre vie quotidienne. De la peinture (image généralement unique) jusqu'à l'estampe (image reproduite à plusieurs dizaines d'exemplaires), c'est tout un pan de l'imaginaire et de la création qui s'est exprimé, diffusé. Mais représenter le visage d'un homme en cherchant à le caractériser (ce sera notre définition du portrait) n'est pas un acte neutre. L'auteur d'un portrait, qu'il soit gravé ou peint, cherche avant tout à singulariser son modèle : par la recherche psychologique, par le décor qui l'entoure, par son attitude ou son expression. Il semble que dans le cas de la gravure la volonté de caractériser soit encore plus grande, elle apparaît en tout cas comme plus évidente, comme si la multiplication des épreuves, qu'entraîne la technique de la gravure, avait contraint l'artiste à réfléchir sur son action, à maîtriser davantage le processus de la création.

Du fait de sa mobilité, de sa diffusion, la gravure a été tôt collectionnée. Les premiers grands ensembles datent du XVII^e siècle. La collection de gravures du Président de Robien (1) n'est donc pas celle d'un pionnier, elle peut apparaître même modeste comparée aux cent vingt trois mille gravures de l'abbé de Marolles qui, en les cédant au roi en 1667, allait constituer le premier fonds du Cabinet royal. Un contemporain de Robien, le duc de Mortemart (1681-1746) possédait dans son hôtel parisien vingt six mille estampes (2), conservées en volumes, chacun consacré à un artiste ou à un groupe d'artistes. Le mode de conservation, du classement est révélateur de la conception qu'avait le collectionneur de sa collection. Les volumes de Mortemart dédiés à un artiste indiquent que,

(1) Voir le catalogue de l'exposition *Gravures de la collection Robien*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Nov. 1982-Fév. 1983.

(2) Germaine Guillaume, «La collection d'estampes du duc de Mortemart (1681-1746) en son hôtel du 14, rue Saint Guillaume», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1963, p. 285-292.

pour son propriétaire, la gravure est une œuvre d'art que l'on classe par créateur avec la volonté implicite de regrouper l'œuvre complet. La Bruyère dans ses *Caractères* a fixé le type du collectionneur d'estampes maniaque avec son Démocède qui s'est fixé pour but de rassembler l'œuvre entier de Callot et qui recherche depuis vingt ans l'épreuve manquante. Il semble que pour Robien la conception de la collection soit autre, la gravure est pour lui moins une œuvre artistique qu'un document qui vaut d'abord pour ce qu'il représente, pour son sujet. A preuve, le regroupement des portraits en trois volumes; dans l'un d'eux, le souci de classement apparaît, les portraits sont en effet regroupés par condition sociale: hommes d'église, princes et princesses, écrivains, actrices, hérétiques célèbres etc... (fig 1). Il y a assurément la volonté de se constituer une galerie de célébrités plus que de rassembler des témoignages artistiques.



Fig. 1. Une page d'un recueil de portraits: *Princesses célèbres* du président du Robien (cliche musée des Beaux-Arts, Rennes).

Pour moyenne qu'elle soit, la collection de gravures du Président de Robien est exceptionnelle pour la Bretagne. A Rennes, c'est la seule qui figure dans les inventaires de confiscations révolutionnaires bien que l'on trouve la modeste mention dans l'inventaire de la Bibliothèque des Avocats de quarante-neuf gravures en portefeuilles (3). Si l'éclectisme et la variété caractérisent l'ensemble de la collection Robien, on retrouve ces deux qualités dans sa collection de portraits où figurent à côté des portraits de Rembrandt de banales gravures de diffusion du XVIII^e siècle. Ainsi l'ensemble est-il représentatif de l'évolution de ce genre du XVI^e au XVIII^e siècle dans l'Europe entière. Au cours de cette période, le portrait va d'ailleurs gagner en importance au sein de l'art de l'estampe, on constate que sur les soixante-treize morceaux de réception présentés par les graveurs à l'Académie entre 1655 et 1789, cinquante-neuf sont des portraits. On peut trouver à ce succès des raisons sociales et commerciales. Faire graver son portrait, c'est accéder à la notoriété que l'œuvre d'art vient couronner. Pour un artiste, graver les traits d'un homme célèbre, cela revient à s'assurer un minimum de revenu, beaucoup plus qu'en gravant un paysage ou une nature morte; sujets bien évidemment plus anodins. Les portraits rassemblés par Robien révèlent à la fois la variété et l'évolution de ce genre dans l'Europe des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Les œuvres choisies sont autant d'exemples qui révèlent les aspects divers de cet art selon qu'il cherche à flatter, à servir ou à divertir.

Le portrait décoratif ou emblématique

Les arts du XVI^e siècle sont profondément marqués par le goût du décor, du luxe et de l'apparat. Dans le domaine du portrait, la gravure est sans doute la forme d'art qui rend le mieux compte de cette propension. Dans l'expression la plus achevée de ce genre, le portrait lui-même se limite à un médaillon entouré d'un riche cadre orné qui emprunte à la grammaire décorative traditionnelle ou au répertoire architectural. Aucun de ces éléments n'est gratuit, tous sont choisis pour leur pouvoir iconographique ou leur charge signifiante. Le jeu de références qui s'établit alors entre le personnage et son décor s'inscrit dans le climat volontiers allusif, ou équivoque, typique de l'esthétique maniériste qui triomphait à cette époque. Nos deux exemples empruntés l'un à l'Italie, l'autre à la Flandre,

(3) D'après « Inventaire des tableaux, statues, bustes, gravures en feuilles et encadrées, gravures et dessins en portefeuilles, cartes, plans, volume de gravures, de portraits, d'œuvres d'architectures, recueils de machines, trouvés à Rennes dans les différents lieux appartenant à la République par les citoyens Paste et Colin, peintres », daté 26 Fructidor an II. Archives Nationales, F17 A 1286-87.



Fig. 2. Martino ROTA (v. 1520-1583): *François de Médicis* (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

montrent la dimension européenne de ce courant. François de Médicis (fig. 2) est présenté comme un valeureux chef de guerre: son effigie est soutenue par deux captifs, le personnage est placé sous la double protection de Mars et d'une Victoire. Intention surprenante quand on sait que le grand-duc fut loin d'être un grand capitaine et qu'il laissa ses affaires à ses ministres, préférant la tranquillité de son laboratoire de chimie; ce fut aussi un grand mécène qui enrichit les collections médicéennes et particulièrement sa galerie de tableaux (Offices). Les figures allégoriques qui entourent le personnage dans leur attitude souple et contorsionnée sont



Fig. 3. Jacques II de GHEYN (1565-1629): Charles de l'Écluse (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

directement issues du climat maniériste florentin dont il constitue l'écho convaincant.

Dans la gravure de l'Anversois Jacob II de Gheyn (fig. 3) nous retrouvons cette même volonté d'inscrire la figure dans un large décor emblématique, ainsi le botaniste Charles de L'Écluse est-il présenté au milieu de nombreuses plantes qui évoquent le long voyage qu'il effectua en Europe, avant de diriger les jardins de Maximilien II à Vienne, et d'occuper la chaire de botanique à l'Université de Leyde. Cette planche fut utilisée pour illustrer un traité publié par le savant à Anvers en 1601: *Rariorum Plantarum Historia*. De nombreux portraits gravés ont été conçus au départ comme illustration d'un ouvrage, ce qui n'empêchait pas

le graveur ou l'éditeur, lors du tirage, d'exécuter plusieurs planches sur des feuilles libres et de les vendre comme telles.

Pour le graveur de portrait du XVI^e siècle, représenter un personnage, ce n'est pas seulement fixer ses traits, c'est aussi (et même surtout, dans les deux exemples retenus) rechercher les éléments allégoriques ou symboliques qui pourront à la fois préciser la personnalité du modèle et en orner l'image. Cette double démarche aboutit le plus souvent à une définition emblématique de la figure humaine.

Le portrait et sa fonction sociale

Dans sa volonté de plus grande précision, l'image va chercher à rendre compte de la fonction du rôle social d'un individu par le choix d'objets révélateurs d'une activité. Ainsi le sculpteur florentin Bandinelli (fig. 4), grand rival de Michel Ange, est entouré de statuettes qui font bien



Fig. 4. Nicolo della CASA (à Rome entre 1543 et 1547): *Baccio Bandinelli* (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

évidemment référence à l'activité du maître. Le personnage est étonnamment présent avec son regard oblique qui se refuse à rencontrer celui du spectateur ; à la dureté de contraste de noir et de blanc correspond la véhémence des tailles précises et vigoureuses. L'attitude du sculpteur qui semble surpris dans l'intimité de son atelier, entouré d'objets familiers, s'inspire d'un type de portrait largement développé par le peintre florentin Bronzino (par exemple le *portrait d'un homme au luth*, Musée des Offices).

La peinture du milieu est traditionnellement une qualité des écoles du nord, Rembrandt a su y ajouter la magie d'une investigation psychologique. Les nombreux autoportraits qu'il a réalisés (tant peints que gravés) sont autant de preuve de sa capacité à traduire des sentiments, un climat, à travers les traits d'un être humain. Dans cette eau-forte représentant Jan Uytenbogaert en 1635 (fig. 5), le maître d'Amsterdam cherche à nous

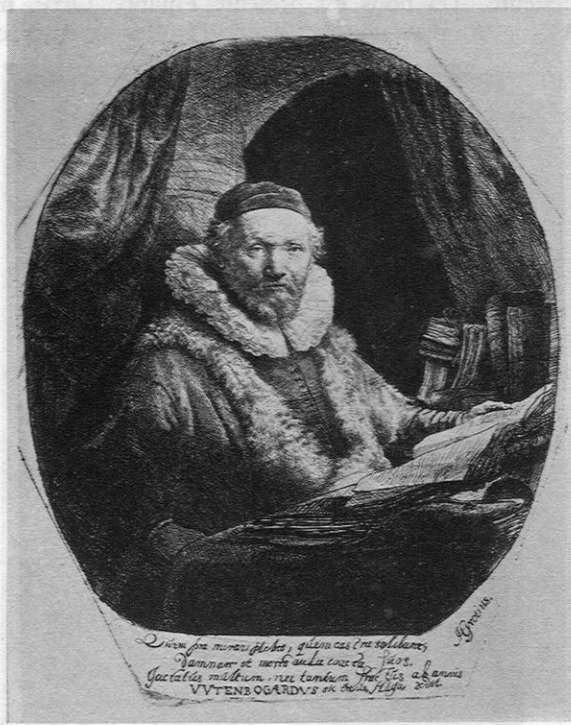


Fig. 5. REMBRANDT (1606-1669): *Jan Uytenbogaert*. (Cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

présenter un homme qui vit dans les livres (il en est entouré) et dans son cabinet de travail (l'éclairage même s'il n'est pas figuré semble artificiel). L'équilibre des noirs et des blancs est à lui seul un modèle de composition : à la dynamique de l'oblique de la table du premier plan s'oppose la masse stable du théologien dont le visage clair, augmenté de la collerette, se détache sur le noir presque absolu du fond. Comme dans tous les portraits de Rembrandt, un sentiment de profonde intimité s'échappe du regard, un temps distrait de sa méditation.

Le XVIII^e siècle va utiliser de façon systématique le portrait gravé, grâce aux progrès techniques et surtout à l'habileté croissante du graveur. Ce mode de diffusion de l'image va être employé à des fins de « relations publiques », établissant de façon certaine (la certitude de ce qui est imprimé) la notoriété d'un personnage. Dans une pose flatteuse, au milieu d'un décor d'apparat, il apparaît les traits souvent avantageés, la perruque impeccablement frisée ; ses principaux titres, ses armoiries figurant dans la partie inférieure. Tel nous est présenté Philippe Orry, ministre de Louis XV, (fig. 6), dans une abondance d'étoffes soyeuses, de meubles



Fig. 6. François-Bernard LEPICIÉ (1698-1755): *Philippe ORRY* (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

sculptés, d'orfèvrerie ciselée, tenant à la main un billet destiné (bien évidemment) au roi. Il y a une volonté évidente de chercher à en imposer; le graveur est ici au service d'une volonté politique qui le dépasse.

Le portrait psychologique

Cette puissance de l'image, s'il est un souverain qu'il l'a bien comprise et utilisée, c'est Louis XIV. Nous avons tous en mémoire l'image du souverain en costume de sacre, le regard hautain, peinte à la fin du règne par Rigaud et diffusée par la gravure. Le président de Robien possédait du roi soleil une image moins connue où le souverain est âgé de vingt-deux ans, à la veille de son règne personnel (fig. 7). Le personnage surprend, on



Fig. 7. Pierre-Louis Van SCHUPPEN (1627-1702): *Louis XIV* (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

n'imagine sous ce regard timide et sans éclat ni le chef glorieux, ni le monarque autoritaire, ni l'amant fougueux. L'Anversois van Schuppen (qui reproduit ici un modèle de Wallerand Vaillant) a su traduire subtilement la candeur du personnage à un moment où le pouvoir est encore tenu par Mazarin et où les ambitieux voyaient dans le jeune Louis un souverain qui, comme son père, règnerait peu. C'est ce moment si étonnant de la personnalité de Louis XIV qui est ici éternisé.

Devant le succès du procédé même de l'estampe, les graveurs ont souvent été chargés de reproduire des peintures célèbres avec la possibilité bien sûr de les adapter. La carrière de Jean Morin est à ce titre exemplaire, élève de Philippe de Champaigne, il s'adonna ensuite à la gravure en se spécialisant dans le portrait, traduisant en gravure vingt-huit modèles de son maître. Dans ce portrait de l'architecte Lemercier (fig. 8), l'artiste

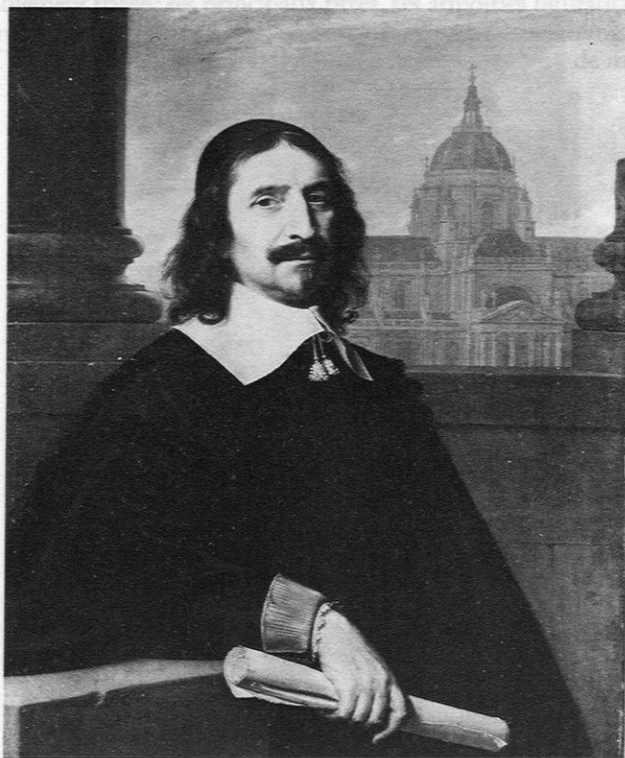


Fig. 8. Philippe de CHAMPAIGNE (1602-1674): Jacques Lemercier (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes)

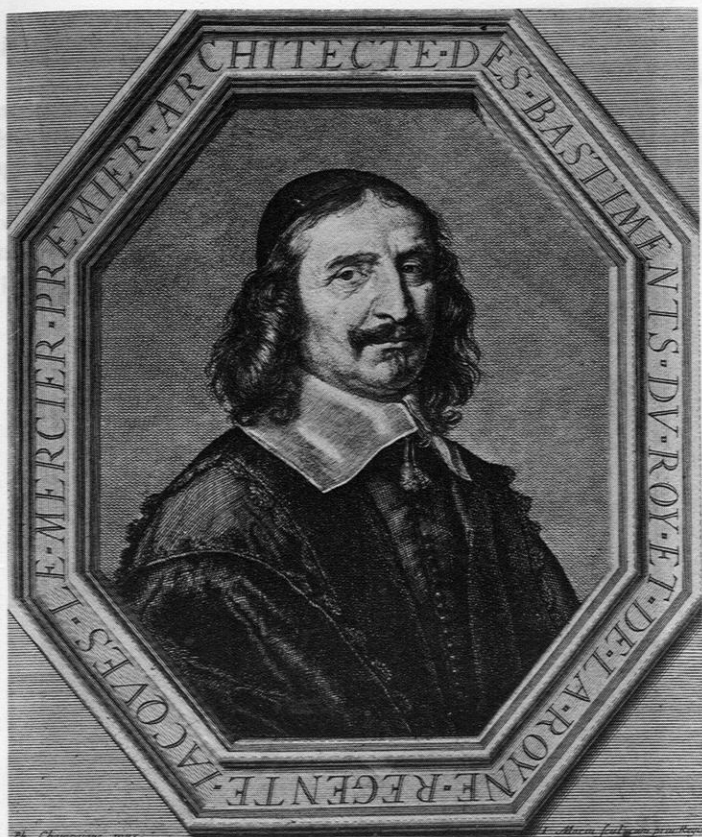


Fig. 9. Jean MORIN (1600-1650). Jacques Lemercier (Cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

adapte avec bonheur l'œuvre de Champagne (fig. 9) : il place l'effigie dans un cadre octogonal qui contient les titres du personnage, préférant un fond uniforme qui rend avec plus de force l'expression du visage dont le modelé, vivant et précis, utilise toutes les ressources du pointillé et des tailles croisées. Le peintre qui disposait d'un format beaucoup plus grand, et de toutes les ressources de la technique picturale, avait placé dans l'arrière-plan la Chapelle de la Sorbonne, œuvre de notre architecte.

C'est un des successeurs de Morin, Robert Nanteuil, qui allait porter le portrait gravé à son sommet. En gravant d'après ses propres dessins qu'il tenait à exécuter d'après nature, face à son modèle, Nanteuil a su atteindre une intensité psychologique servie par un métier sobre et élégant



Fig. 10. Robert NANTEUIL (1623-1678): *François Théodore de Nesmond* (Cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

qui fait de lui un grand classique. François Théodore de Nesmond (fig. 10) est un collègue du président Robien en tant que président à mortier. Ce haut personnage à l'expression subtile et intelligente, apparaît dans un médaillon à l'ovale harmonieusement dessiné, reposant sur un entablement dont l'horizontale se trouve rompue en son centre par les armoiries de Nesmond, elles-mêmes inscrites dans un ovale (habile rappel du cadre principal). Une évidente distinction se dégage de l'ensemble autant dans l'équilibre calculé des lignes que dans la subtile harmonie des gris. Nanteuil maîtrise parfaitement son art, il connaît d'autant mieux les limites de sa technique qu'il en domine les possibilités. Cet équilibre si rarement atteint fait de ce graveur l'un des plus attachants portraitistes du règne de Louis XIV.

Le portrait imaginaire

L'auteur de portraits n'a pas exclusivement recherché une ressemblance, qu'elle soit physique ou psychologique; par fantaisie ou par facétie, il peut lui arriver de donner volontairement d'un personnage une image insolite. Dans ce surprenant portrait de Luther (fig. 11) les traits du réformateur sont uniquement précisés par un jeu de pointillé tandis que la chevelure et le costume apparaissent sous forme d'inscriptions en allemand. Cette définition de la forme par la juxtaposition de lettre constitue un précédent inattendu et inédit aux calligrammes d'Apollinaire.



Fig. 11. Anonyme allemand, XVII^e siècle: *Martin Luther* (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes)



Fig. 12. Jérémias FALCK (1616-1709) *Christine de Suède en Minerve* (cliché Musée des Beaux-Arts, Rennes).

L'effigie de Christine de Suède (fig. 12) est moins gratuite puisque la souveraine est représentée en Minerve (l'Athéna des Grecs), pourvue de tous ses attributs : son hibou, des livres, la cuirasse et le casque, orné d'une Niké ailée; et bien sûr la branche d'olivier symbole de paix qui fait ici allusion à la paix de Westphalie dans laquelle la reine prit une part active scellant ainsi la position de son pays comme grande puissance européenne. Ce portrait traduit en fait en gravure un tableau d'Erasmus Quellinus (Douai, Musée de la Chartreuse). Comme tous les souverains de l'âge

classique, Christine cherche à placer son règne dans le sillage et sous le patronage de l'antiquité. Dans cette démarche Louis XIV-Apollon offrira l'exemple de la plus parfaite assimilation et deviendra son modèle.

On notera que dans ces portraits composés, œuvres de fantaisie, on ne trouve pas trace de dérision ; cette distance vis-à-vis de la réalité sera le fait de la caricature, elle n'apparaît pratiquement pas, en gravure, avant le XIX^e siècle.

L'ensemble regroupé par le président Robien révèle l'essor d'un genre dont les aspects aussi divers sont la preuve même de sa fortune. Nous voudrions terminer en nous interrogeant sur la notion de centres géographiques et sur un constat : le développement parallèle de ce mode d'expression avec le genre majeur : la peinture.

Trois centres de productions s'imposent en Europe : l'Italie, les Flandres et la France. La gravure italienne s'inscrit dans l'élan général de l'activité artistique de ce pays ; en Flandres (et dans les Pays-Bas) les graveurs trouvent, dès le XVI^e siècle, dans leur activité, un complément naturel à l'édition d'ouvrages imprimés, si développée à Anvers ou Amsterdam. Le graveur devient ainsi un illustrateur pour les ouvrages scientifiques dont il fournit les indispensables planches ; le portrait de l'auteur constituant généralement le plus efficace des frontispices. Le genre mis au point en Flandre aura un développement dans toute l'Europe mais c'est en France que le portrait gravé aura la plus belle destinée, de nombreux artistes y conservèrent l'essentiel de leurs travaux.

Le graveur n'est pas toujours un créateur au sens plein du terme. Dès le début de son histoire, cet art, qui suppose l'apprentissage d'une technique, s'est mis au service de la peinture. Le portrait est peut-être le genre qui illustre le mieux ce phénomène mais les représentations du XVIII^e siècle (fig. 6) qui étonnent par leur virtuosité, leur prouesse technique, sont aussi la marque d'une dépendance grandissante vis-à-vis de la peinture dont le graveur cherche à suggérer toutes les nuances, ambition fatale qui tient de la gageure. On a pu constater combien les plus belles réussites tiennent à une grande humilité devant la technique : Rembrandt creusant avec violence sa plaque (fig. 5), Nanteuil ménageant avec intelligence ses effets (fig. 10) sont d'autant plus persuasifs qu'il sont authentiques. Même si la collection Robien a été d'abord un rassemblement d'images sans préjugés esthétiques, cet ensemble possède une vertu première : celle d'être représentatif de la totalité d'un genre au demeurant fort varié, mais la variété n'est-elle pas l'un des attraits majeurs du grand collectionneur ? Notre regard s'est efforcé de ne pas considérer ces œuvres rassemblées comme de simples documents mais comme des œuvres à part entière, riches de leurs multiples facettes.

Patrick RAMADE