

Cum privilegiis... L'art de la gravure d'après Rubens

Nicole Allard

Volume 49, Number 197, Winter 2004–2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52646ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Allard, N. (2004). *Cum privilegiis...* L'art de la gravure d'après Rubens. *Vie des arts*, 49(197), 26–29.

CUM PRIVILEGIIS...

L'ART DE LA GRAVURE D'APRÈS RUBENS

Nicole Allard



P.P. Rubens Pinx. HIPPO TAMVS CROCODERMVM DVN DENTE IMPETIT HOSTEM, IMPROVIDVS HOMINIS DEFICIT IPSE MANV. P. Scultori Invenit. J. Goussier Pinxit. C. Bouché Gravavit.

CERTES, LE NOM DE PIERRE PAUL RUBENS (1577-1640) N'ÉVOQUE PAS D'EMBLÉE LA PRODUCTION D'ESTAMPES. POURTANT, SANS ÊTRE LUI-MÊME PEINTRE-GRAVEUR, COMME L'ÉTAIENT DÜRER, REMBRANDT, VAN DYCK ET, PLUS TARD, GOYA INITIÉS AUX DEUX DISCIPLINES, IL A SU INNOVER ET BRILLER DANS CE DOMAINE. CE N'EST PAS TANT DE LA MAIN DU MAÎTRE, MAIS PLUTÔT DE SON ŒIL CRITIQUE POSÉ SUR LE TRAVAIL DE COLLABORATEURS DOUÉS (VORSTERMAN, JEGHER, PONTIUS, SCHELTE À BOLSWERT ET D'AUTRES) QUE NAÎTRONT QUELQUES-UNS DES PLUS GRANDS CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART GRAPHIQUE DU XVII^e SIÈCLE.

Présentée en première nord-américaine au Musée national des beaux-arts du Québec, organisée en partenariat avec le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Musée Royal des beaux-arts d'Anvers), l'exposition *Copyright Rubens. L'art du grand imagier* révèle comme jamais auparavant l'œuvre gravé du maître flamand dans son contexte de production et de diffusion. Si la démonstration est finement imaginée, densément documentée, voire foncièrement didactique, saisir l'ampleur et la splendeur de cet art de virtuosité et de subtilité qu'est la gravure rubénienne, essentiellement une « gravure de reproduction », exige du spectateur une attention de tous les instants.

SOUS UN ÉCLAIRAGE NOUVEAU

L'œuvre de Rubens est à l'origine de quelque 850 planches gravées (une centaine seulement sous son approbation directe), réalisées de son vivant au XVII^e siècle et bien après sa mort, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Les transpositions de scènes mythologiques, héroïques et religieuses, typiques de l'art de Rubens, ont fourni une iconographie à la fois percutante et familière qui fait aujourd'hui partie intégrante de la mémoire collective occidentale.

Voici l'invitation offerte de scruter à la loupe – rien de moins! – chacune des 150 œuvres, dont des *modelli*, des dessins préparatoires et une sélection impressionnante de gravures (au burin, xylographie et eau-forte) exécutées de la main de collaborateurs de talent sous la supervision scrupuleuse de Rubens lui-même, afin de suivre un processus de création laissé dans l'ombre d'une production picturale prodigieuse.

Voici aussi l'occasion d'admirer en primeur quelques petits et grands formats peints à l'huile sur panneaux de bois, dont *La Vierge à l'Enfant Jésus endormi*, *La Lamentation du Christ*, *Sainte Thérèse d'Avila*, ainsi que l'imposante pièce maîtresse que représente *L'Éducation de la Vierge*, un prêt d'exception en raison de sa fragilité. En 1845 ou 1846, lors d'un voyage d'études

en Europe, Théophile Hamel brosera d'ailleurs à Anvers une copie réduite d'après l'original. Pour la première fois voit-on réunis les deux tableaux!

On comprend alors comment Rubens, génie de la peinture baroque, parmi les plus célèbres et les plus influents de l'histoire, contemporain des Rembrandt, Vermeer et Van Dyck, doit à l'art de la gravure son rayonnement loin des Flandres qui l'ont vu naître. Son œuvre aura des échos retentissants dans l'art religieux québécois du milieu du XVII^e à la fin du XIX^e siècle. Cet aspect inédit de l'œuvre du *Magister Artium* (maître ès arts) anversois n'a pas échappé à Nico Van Hout, restaurateur, historien d'art et commissaire scientifique à Anvers, ni à Mario Béland, conservateur et responsable du volet canadien de l'exposition à Québec. « La mise en relation inusitée d'œuvres de Théophile Hamel, d'Antoine Plamondon, de Joseph Légaré ou de François Guernon dit Belleville avec leurs illustres modèles est à l'origine de l'association entre nos deux musées, explique ce dernier. L'ajout de ce corpus réitère en quelque sorte le face-à-face Auguste Rodin et Alfred Laliberté organisé en 1998 au musée, sauf qu'il s'inscrit, cette fois, dans le même espace d'exposition et qu'il en constitue la conclusion. »

« Les exemples choisis montrent la filiation directe avec Rubens, précise Mario Béland. Ils rendent compte du phénomène généralisé de la copie sur la formation de nos artistes, de leur capacité d'adapter les compositions du maître accessibles seulement à partir de gravures diffusées à large échelle. Plus que d'autres, certains thèmes, comme *La Descente de Croix* et *L'Éducation de la Vierge*, ont connu une popularité extrême dans la colonie. Hamel a été le seul de son époque à peindre d'après un original du maître flamand. »

UNE QUESTION DE PRIVILÈGES

Ainsi, la gravure a-t-elle constitué un outil de diffusion efficace et une source de revenus additionnelle pour de nombreux artistes.

PEINTRE, DESSINATEUR ET DIPLOMATE FLAMAND ISSU DE LA BOURGEOISIE PROTESTANTE, MAIS ÉLEVÉ EN FERVENT CATHOLIQUE, PIERRE PAUL RUBENS EST NÉ À SIEGEN, EN WESTPHALIE (ALLEMAGNE) LE 26 JUIN 1577. SA FAMILLE REVIENT S'INSTALLER À ANVERS EN 1589 OÙ DÉBUTE SA FORMATION ARTISTIQUE CHEZ DES MAÎTRES LOCAUX. APRÈS UN SÉJOUR DE HUIT ANS EN ITALIE ENTRE 1600 ET 1608, IMPRÉGNÉ DE LA TRADITION PICTURALE ITALIENNE (DE VINCI, CARAVAGE, CARRACHE OU TITEN), IL REVIENT EN FLANDRE POUR Y OUVRIER SON ATELIER ET Y ASSUMER LE RÔLE DE PEINTRE DE COUR DES ARCHIDUCS ALBERT ET ISABELLE. ESTIMÉ DE LA COUR (MARIE DE MÉDICIS, CHARLES 1^{er} D'ANGLETERRE, PHILIPPE IV D'ESPAGNE), DE L'ÉGLISE EN PLEINE CONTRE-RÉFORME ET DE LA BOURGEOISIE QUI LUI COMMANDE DES ŒUVRES IMPORTANTES ET DES DÉCORS POUR DE NOMBREUX PALAIS ET INTÉRIEURS D'ÉGLISES, IL EFFECTUERA QUELQUES MISSIONS À L'ÉTRANGER À TITRE DE CONSEILLER DIPLOMATIQUE. BIEN AVANT SA MORT SURVENUE LE 30 MAI 1640, RUBENS AURA ATTEINT LA GLOIRE ET LA RICHESSE GRÂCE À LA FOUGUE ET AU LYRISME TANTÔT VIOLENT TANTÔT SENSUEL DE SES MAGISTRALES COMPOSITIONS CONSACRÉES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART BAROQUE.

Pieter Claesz. Soutman (Haarlem, 1570/1590-1657)
La Chasse à l'hippopotame et au crocodile
Dessin, pierre noire, plume et encre brune
Londres, British Museum Department of Prints and Drawings, inv. 1949-4-13-1



UN MAGNIFIQUE CATALOGUE ILLUSTRÉ DE 175 PAGES, INTITULÉ *RUBENS ET L'ART DE LA GRAVURE*, ACCOMPAGNE L'EXPOSITION. FONDÉ POUR L'ESSENTIEL SUR LES RÉSULTATS D'UNE RECHERCHE INÉDITE DE NICO VAN HOUT ET VOUÉ À DEVENIR UNE RÉFÉRENCE MAJEURE SUR LE SUJET, L'OUVRAGE RÉUNIT QUATORZE ESSAIS REPRENANT AVEC FORCE L'ANALYSE DES THÉMATIQUES DE L'EXPOSITION. LES AUTRES AUTEURS BELGES SONT PAUL HUVENNE, DIRECTEUR DU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS D'ANVERS, GER LUIJTEN ET MANFRED SELLINK. DU CÔTÉ DU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC, LE DIRECTEUR JOHN R. PORTER, ET MARIO BÉLAND, LE CONSERVATEUR DE L'ART ANCIEN DE 1850 À 1900, Y RELATENT L'INFLUENCE DE RUBENS DANS LE CONTEXTE ARTISTIQUE QUÉBÉCOIS.

Rubens s'y intéresse peu après son retour d'Italie vers 1608, au moment de sa nomination comme peintre de cour auprès des archiducs Albert et Isabelle. Anvers jouissant déjà d'une excellente réputation comme haut lieu du livre et de l'estampe, plusieurs maisons d'édition, autour desquelles gravitent les meilleurs graveurs, y ont pignon sur rue. Le commerce des images imprimées (illustrations de livres ou reproductions d'œuvres de maîtres) y est d'autant plus florissant que la clientèle locale et régionale est friande de sujets religieux ou profanes variés. En outre, la demande pour certains thèmes en vogue ou pour certains artistes de renom s'étend à toute l'Europe et au-delà. Victime de sa propre popularité, Rubens voit se multiplier sur ce marché lucratif un bon nombre de reproductions gravées de ses compositions, reproductions réalisées sans son consentement, pas nécessairement réussies. Alors qu'on s'arroge ailleurs le profit de ses créations originales par des éditions pirates, il entreprend de protéger son œuvre contre le plagiat. Les considérations financières passent pourtant au second plan en comparaison de sa volonté d'assurer un contrôle étroit sur toutes les facettes de sa production artistique et ses dérivés, à commencer par leur qualité.

Le projet de gravures que caresse tant Rubens ne se concrétise qu'après l'obtention de privilèges réclamés, pour des périodes déterminées, auprès des plus hautes instances des Pays-Bas espagnols (douze ans), de la France (dix ans) et de la République hollandaise. En 1620, à la suite de revers de toute sorte, de pressions exercées auprès de l'ambassadeur d'Angleterre à La Haye et à l'issue d'une non moins exténuante bataille juridique, il se voit ainsi accorder des États-Généraux des Provinces-Unies un « copyright » de sept ans. Les estampes qui en découleront porteront en légende l'inscription

latine de ce ou ces privilèges (*Cum Privilegio* ou *Cum Privilegiis*) durement acquis.

DE LA PEINTURE À LA GRAVURE

DE LA PEINTURE À LA GRAVURE

Déjà à la tête d'un important atelier de peinture fourmillant d'assistants, Rubens entend propager son credo artistique par la gravure à la condition de trouver des collaborateurs aptes à traduire comme il le souhaite l'exceptionnelle expression de ses tableaux. Nico Van Hout estime d'ailleurs qu'il commandera à quelques centaines d'impressions le tirage de ses compositions les plus célèbres.

Sa rencontre avec Lucas Vorsterman (1595-1675), artiste et artisan au talent à la hauteur de ses attentes, est déterminante. Le maître considère *Suzanne et les vieillards* comme la « plus belle réussite » du graveur, surnommé « le peintre au burin » en raison de ses délicats camaïeux de gris ; néanmoins, *La Descente de Croix* reste la plus connue des estampes tirées d'une œuvre majeure de Rubens. Outre d'habiles burinistes et aquafortistes comme Cornelis Galle, le vieux (1576-1650) et le jeune (1615-1678), Paulus Pontius (1603-1658), Schelte Adamsz et Bolswert (1584- /1588-1659), dont le *Paysage au clair de lune* d'après Rubens exercera plus tard une grande influence sur la peinture romantique anglaise, le maître s'adjoint le graveur sur bois Christoffel Jegher (1596-1652/1653) qui, sous son impulsion, amènera cette technique à des sommets inégalés. Tiré du célèbre tableau conservé au Prado et imprimé en deux planches parfaitement raccordées, *Le Jardin d'amour* sera reconnu unanimement comme la plus achevée des estampes du XVII^e siècle.

Parfois aride à cause des commentaires techniques, *Copyright Rubens* ne s'en adresse pas moins pour autant au profane comme à l'expert. Pour le simple amateur, le musée n'a pas ménagé les efforts pour rendre la démonstration ludique sur le plan de la scénographie. En cela, l'heureuse réunion de différents états annotés d'une même gravure, marqués des corrections et des retouches personnelles (à l'encre sépia ou à

la gouache blanche) du peintre à l'adresse de ses graveurs, attestent de la mainmise de Rubens sur toutes les étapes de réalisation conduisant à l'épreuve finale. Sans doute l'un des points forts de l'exposition, le cas flagrant des sept états de *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, gravé sur bois par Jegher, convainc sans peine de cette implacable quête de perfection.

UNE PRÉOCCUPATION BIEN CONTEMPORAINE

À l'ère des technologies de communication où l'accès à des textes, à des images, à des musiques, est quasi instantané, la plongée dans le contexte de diffusion d'avant la photographie – aussi bien de l'art que des

idées a de quoi faire réfléchir. Du laborieux et lent passage de l'époque de Rubens à la célérité des procédés de multiplication actuels, tout un monde sépare les anciens des nouveaux faiseurs d'images.

À bien des égards, l'exposition *Copyright Rubens* trace des analogies troublantes avec nos réalités contemporaines. Que les commissaires aient choisi de comparer la signature de Rubens à celle d'une « marque déposée », d'employer les termes de « piraterie » pour désigner la contrefaçon dont faisaient l'objet ses œuvres et de « copyright » pour les privilèges liés à leur reproduction, témoigne, bien sûr, du constant souci de gagner tous les publics possibles. Ce parti pris laisse à penser combien l'épineuse question

de la propriété intellectuelle – droit ou privilège? – reste un sujet brûlant d'actualité. La protection du caractère unique d'une œuvre obligeait jadis l'entourage de Rubens à garder sous clef la moindre esquisse de la main du maître, de crainte qu'elle ne soit imitée avant l'apposition de son « copyright »; cette précaution est loin de constituer une pré-occupation caduque... □

Paulus Pontius (Anvers, 1603-1658)

Pierre Paul Rubens, 1630

Gravure au burin

Deuxième état (3)

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,

inv. 10914

Lucas Vorsterman (Anvers, 1595-1675)

La Descente de Croix, 1620

Gravure au burin

Deuxième état (5)

Anvers, Cabinet des estampes, inv. IV / V31



EXPOSITION

COPYRIGHT RUBENS. L'ART DU GRAND IMAGIER

Musée national des beaux-arts
du Québec

Parc des Champs-de-Bataille
Québec

Tél. : (418) 643-2150

<http://www.mnba.qc.ca>

Du 14 octobre 2004 au 9 janvier 2005

Organisée conjointement par le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Musée Royal des beaux-arts d'Anvers) sous le haut patronage de Leurs Majestés le roi et la reine des Belges et le Musée national des beaux-arts du Québec, l'exposition a été présentée à Anvers du 12 juin au 12 septembre 2004. S'ajoutant à la rétrospective de Lille et aux thématiques abordées à Anvers (*Collectionneur de peintures et d'antiquités*), à Braunschweig (*Les passions humaines*), à Vienne et à New York (*Rubens dessinateur*), *Copyright Rubens* fait ainsi partie d'un cycle de six célébrations d'envergure organisées à travers le monde et consacrant 2004 comme l'année Rubens!

Commissaire scientifique à Anvers:
Nico Van Hout

Commissaire du volet canadien
et coordonnateur général à Québec:
Mario Béland