

L'autre Rubens: l'œuvre graphique

Le nom de Pierre Paul Rubens n'évoque pas immédiatement les arts graphiques. L'œuvre graphique de Rubens est associé à des reproductions et non d'emblée à un processus de création. Pourtant Rubens (1577-1640) a aussi fait preuve de génie artistique dans le domaine du dessin et de la gravure. Ce n'est pas un hasard, car Anvers était de longue date un centre d'arts graphiques.

Rubens ne fait pas partie des «peintres-graveurs» classiques. Il ne maniait pas la pointe sèche comme Rembrandt. Malgré la valeur intrinsèque de certaines planches, ses gravures ont surtout été collectionnées comme reproductions. Une exception: l'expert en art Pierre-Jean Mariette (1694-1774) qui, dans son *Abecedario*, voue une attention et une admiration particulières au travail graphique du maître flamand. Il faut cependant attendre la publication de l'*Histoire de la gravure dans l'École de Rubens* (Bruxelles, 1879), par Henri Hymans, pour que l'on découvre le rôle joué par Rubens lui-même dans la naissance de son œuvre graphique. L'ouvrage démontre en effet pour la première fois que certaines gravures ont été exécutées sous la surveillance directe de Rubens et que l'intervention de ce dernier a été plus importante qu'on ne le pensait jusqu'alors. Compte tenu de la manière dont le maître a préparé, dirigé et inspiré la réalisation de ces estampes, il s'agit d'un «travail de production» de qualité égale à des gravures originales.

Menacé d'un burin

L'évolution de l'œuvre graphique de Rubens ne peut être pleinement appréhendée que si on n'omet aucun aspect. Il faut prendre en compte les quelques gravures effectuées à titre expérimental par le maître lui-même, semble-t-il, les dessins préparatoires pour frontispices et illustrations de livres, les tailles-douces et gravures sur bois dont il avait l'exclusivité, les reproductions effectuées de son vivant, parfois à son insu. Sans parler des épreuves publiées peu après la mort du peintre par ses collaborateurs et de l'intrication du marché anversoïse de l'estampe au cours de la première partie du xvii^e siècle.

La grande importance que Rubens accorde à ses gravures est attestée par sa correspondance, notamment par les lettres adressées entre 1619 et 1622 à Pieter van Veen et à Dudley Carleton,



Lucas Vorsterman, «De kruisafneming» (Descente de croix), gravure, 58,5 x 43,5, 1620, «Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», Anvers.

puis en 1635 à son ami Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. Il ne se livre pas à cette activité par attrait du lucre, affirme-il, mais pour exposer son credo artistique. Il tient à ce que les reproductions reflètent la picturalité inégalée de ses tableaux. Rubens a alors manifestement à l'esprit les gravures de la Renaissance, celles de Raphaël et du Titien. Mais peut-être se rend-il aussi compte des imperfections de certaines gravures au contact direct des chefs-d'œuvre de la peinture italienne. Rubens semble déjà, en Italie, caresser l'idée de réaliser ses propres gravures. En 1602, à Vérone, il promet à son ami Jean Woverius de lui offrir la première estampe, promesse tenue dix ans plus tard avec la publication de la gravure connue sous le nom de *Grote Judith* (La Grande Judith).

L'attention de Rubens est attirée par une invitation à exécuter des dessins préparatoires à des illustrations de livres, notamment de *Electorum Libri II*, ouvrage de son frère Philippe (1608) et à une suite de planches pour la *Vita Beati Ignatii Loyolae* (1609). Dès son retour d'Italie (1608),



Cornelis Galle, «Judith en Holofernes», gravure, 55,2 x 38,8, s.d.,
«Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», Anvers.

Rubens commence à réaliser des esquisses préparatoires aux pages de titres et illustrations du *Missel* et du *Breviarum Romanum* pour Jean Moretus, gendre du célèbre imprimeur anversois Plantin, qui détenait le monopole des livres liturgiques pour l'Espagne et l'ensemble des possessions espagnoles. Rubens continuera toute sa vie à concevoir des frontispices et des pages de titres. En guise de passe-temps pour ainsi dire. Il se livre en effet à cette activité le dimanche matin, car il considère qu'il ne s'agit pas là d'un «vrai travail». Nous savons aujourd'hui qu'il s'acquittait de sa tâche avec beaucoup de soin, qu'il retouchait les épreuves et suivait de près le résultat. Mais Rubens ambitionne autre chose à travers sa propre production de gravures.

Après avoir cherché pendant des années, Rubens trouve enfin, vers 1618, un jeune graveur disposé à suivre ses instructions avec l'enthousiasme nécessaire. Celui-ci se nomme Lucas Vorsterman. Le maître a auparavant tenté d'associer à son travail des artistes expérimentés, mais

en vain car ceux-ci conservaient une vision trop personnelle. Désormais persuadé qu'il peut produire un travail qui lui corresponde entièrement, Rubens demande des «privilèges» dans les Pays-Bas espagnols, aux Pays-Bas et en France afin de conserver l'exclusivité de ses gravures. Il souhaite mettre en œuvre un véritable «projet graphique».

Malgré une bonne entente au départ, la collaboration entre Rubens et Vosterman prend fin au bout de trois ans en raison de la «confusion mentale» de ce dernier. Il s'agit en fait d'une des périodes les plus pénibles de la vie de Rubens. N'ayant d'yeux que pour son projet, le maître anversois a poussé son collaborateur au bord de la folie. Un jour, Vorsterman aurait même menacé Rubens avec un burin, alléguant que les estampes du maître ne devaient leur succès qu'à sa propre dextérité de graveur. Rubens aurait alors rappelé pour sa défense qu'il demeurerait à tous égards l'auteur de ses estampes, que les dessins préparatoires contenaient bien plus de nuances que les gravures de Vorsterman et que le résultat final était surtout le fruit de ses directives.

A cette époque, il est probable que Rubens s'essaie à la pointe sèche. Certaines estampes portent la signature du maître, telles *Hl. Catharina* (Sainte Catherine), *Oude vrouw met kaars* (Vieille femme à la bougie) et un buste de Sénèque. Mais le fait que Rubens a plus tard fait retoucher au burin ses propres eaux-fortes montre clairement qu'il recherche une plus grande puissance d'expression et qu'il doit s'en remettre au savoir-faire d'un graveur de métier.

La période qui a précédé est riche d'enseignements. Comme il a été dit plus haut, Moretus avait chargé Rubens de concevoir des illustrations de livres. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'exécution de sa première planche, la *Grote Judith*, ait été confiée à Cornelis Galle, le graveur de la Maison Plantin. L'estampe n'est pas datée, mais on peut supposer qu'elle est le produit d'une réaction aux *Emmausgangers* (Pèlerins d'Emmaüs, 1611), du graveur néerlandais Willem van Swanenburgh, une estampe réalisée à l'insu de Rubens d'après un des ses tableaux qui se trouvait alors aux Provinces-Unies. La *Grote Judith* semble davantage être un point de départ qu'un point d'aboutissement dans la conception graphique de Rubens. Le style de Galle s'inscrit dans la tradition d'exécution artisanale qui s'est maintenue à Anvers et se prête admirablement aux illustrations et frontispices de livres, mais ne correspond pas à la gravure libre que Rubens souhaite adopter.

La quête du meilleur collaborateur

Dans les années qui suivent, quelques excellents graveurs, gravitant autour du peintre, dessinateur et graveur néerlandais Hendrick Goltzius, reproduisent des œuvres de Rubens, comme l'unique estampe de Jacob Matham, *Samson en Delilah*, offerte par le maître à son ami Rockox ou encore les portraits de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle peints par Rubens et transposés en gravure par Jan Muller. Il faut aussi mentionner le nom de Pieter Soutman, élève de Goltzius, qui jusqu'en 1620 environ travaille comme peintre dans l'atelier de Rubens.



Schelke Bolswert, «Landschap met vastgelopen kar» (La Charrette embourbée), gravure, 33,6 x 45,2, s.d.,
«Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», Anvers.

Ne trouvant pas le talent recherché dans l'entourage de Goltzius, Rubens se tourne vers le graveur français Michel Lasne (1590-1667), mais sans obtenir le résultat escompté. Lasne n'est pourtant pas le premier venu et deviendra graveur à la cour de France.

En 1624, après le départ de Vorsterman pour l'Angleterre, Rubens fait appel à Pauwel du Pont, alias Paulus Pontius (1603-1658). Celui-ci semble pouvoir égaler le style de Vorsterman. Avec moins de spontanéité et de virtuosité peut-être, mais davantage de maîtrise et de cohérence. Pontius exécute quinze planches pour le maître, mais d'autres encore pour son propre compte, tel un splendide autoportrait de Rubens (1630). Le maître va d'ailleurs faire constamment appel à lui par la suite. Depuis 1628, Rubens est en contact avec les deux frères Bolswert, originaires de Frise. On pense que c'est d'abord Boëtius Bolswert qui, à l'instigation de Rubens, grave cinq planches remarquables et que ce n'est qu'après le décès de Boëtius en 1633 que Schelke (Childeric) Bolswert reprend le travail de son frère, réalisant la plupart des gravures rubéniennes après la mort du maître, en 1640, notamment une superbe suite de paysages peut-être demandée à l'origine par Rubens, du reste.

Dans les années 1630, Rubens semble bel et bien à la recherche d'un jeune talent malléable comme Vorsterman. Il découvre Nicolaas Lauwers, qui grave pour Rubens après 1633 une *Epifanie* et collabore parallèlement avec Bolswert à des planches d'après le cycle du *Triomphe de l'Eucharistie*, une série de cartons pour tapisseries commandés à Rubens. Le maître travaille aussi



Christoffel Jegher, «Rust tijdens de vlucht naar Egypte» (*Repos lors de la fuite en Égypte*), gravure sur bois, 46 x 60,2, s.d., «Koninklijk Museum voor Schone Kunsten», Anvers.

avec Marinus Robijn van der Goes, un excellent élève de Vosterman, qui exécute en gravure la *Vlucht naar Egypte* (Fuite en Égypte) et les *Mirakels van Ignatius van Loyola en Franciscus Xaverius* (Miracles de saint Ignace de Loyola et de François Xavier), annoncés dès 1619, et avec Pieter de Jode le Jeune, qui grave une *Visitation*.

Mais Jan Witdoeck surtout est apprécié de Rubens. Il réalise sept planches, avec peut-être moins de puissance que Vosterman et Pontius, mais sait rendre le luminisme tardif de Rubens. Curieusement, le maître transpose avec lui en gravure des compositions déjà anciennes comme la *Kruisoprichting* (Érection de la Croix). A la fin de sa vie, Rubens fait graver une série de bustes antiques et recourt aux services non seulement de Witdoeck et de Pontius mais aussi, de manière inattendue, de Vorsterman. Le temps a, semble-t-il, apaisé la souffrance provoquée par l'incident de 1621.

Le talent graphique que Rubens découvre au cours des dix dernières années de sa vie est celui de Christoffel Jegher, avec lequel il réalise à partir de 1633, grâce à une collaboration intense, un grand nombre de gravures sur bois remarquables. En fait, Rubens poursuit avec Jegher ce qu'il envisageait déjà avec Vorsterman. Son statut d'éditeur, cette fois, est peut-être un gage de son exigence artistique, car la gravure sur bois de fil ou taille d'épargne est déjà dépassée par les procédés en creux ou l'eau-forte. Les essais réalisés par Rubens constituent une progression

logique vers l'estampe en couleur. Il est de toute manière évident qu'on ne peut dissocier la gravure sur bois de Rubens du reste de son activité graphique. Le contraste entre ces estampes et la gravure à l'eau-forte (technique mixte) jugée trop molle par Rubens est saisissant. Les différents états des épreuves nous renseignent aussi sur la manière dont Rubens accompagnait le travail de ses graveurs.

Jegher travaillait depuis longtemps déjà chez Plantin, mais sous l'impulsion de Rubens, il réussit à se surpasser et à rendre, malgré les contraintes de la gravure sur bois en taille d'épargne, la dynamique de la peinture rubénienne, livrant ainsi des chefs-d'œuvre du genre, d'une qualité inégalée.

La marque de Rubens

Outre les gravures produites sous la supervision directe de Rubens, il existe un grand nombre d'estampes réalisées d'après ses œuvres et qui ont échappé à sa vigilance. Elle ne sont pas protégées par les privilèges du maître mais ont été exécutées par les graveurs de Rubens mentionnés plus haut, manifestement pour leur propre compte. Certains artistes comme Willem Paeneels, Frans van den Wyngaerde (1614-1679) et Theodoor van Thulden (1606-1660), jamais sollicités par Rubens comme graveurs, ont à leur actif un grand nombre d'estampes d'après Rubens. La technique de l'eau-forte, qui ne semble pas avoir trouvé grâce aux yeux du maître, est très employée par ces copistes.

La mort de Rubens n'a pas interrompu la diffusion de gravures rubéniennes. Il suffit de rappeler les *Grote* (Grands) et *Kleine Landschappen* (Petits Paysages) de Schelte Bolswert pour apprécier la qualité de cette production posthume. Rubens a aussi laissé son empreinte sur l'évolution stylistique des arts graphiques et cette influence s'est maintenue pendant longtemps chez les graveurs au burin des Pays-Bas méridionaux. Mais on peut difficilement oublier que les graveurs de Rubens, en travaillant avec lui, ont atteint un degré de perfection qu'ils n'ont jamais plus retrouvé après sa mort.

Paul Huvénne

Directeur du «Koninklijk Museum voor Schone Kunsten» d'Anvers.

Adresse: Terlinckstraat 20, B-2600 Berchem.

Traduit du néerlandais par Jean-Philippe Riby.

Du 14 octobre 2004 jusqu'au 9 janvier 2005, le Musée national des Beaux-Arts du Québec (Québec) organise l'exposition *Copyright Rubens. L'art du grand imagier*. Cette exposition constitue une rare occasion de voir plus de cent gravures réalisées d'après les compositions de Rubens ainsi que quelques dessins, tableaux et esquisses à l'huile de la main du maître.