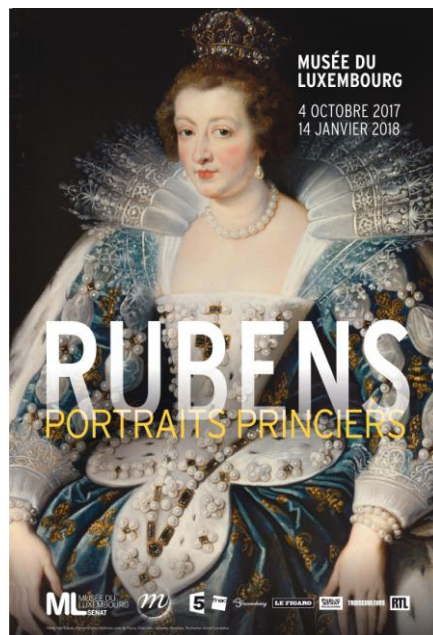


« Rubens. Portraits princiers », au Musée du Luxembourg du 4 octobre 2017 au 14 janvier 2018

« Même si de par sa naissance il ne pouvait prétendre aux privilèges de l'ancienne et haute noblesse qui lui fit bien sentir sa position, il fut considéré par les souverains comme digne d'estime. Rubens vit et participe à l'anoblissement de l'art de peindre¹ ».

Jusqu'au 14 janvier 2018, le musée du Luxembourg présente, une partie du parcours européen effectué par Pierre Paul Rubens (1577-1640). À travers une soixantaine de peintures et quatre-vingt-neuf objets au total, l'œuvre du peintre est abordée sous l'angle des portraits réalisés au cours de ses voyages ou en atelier pour les monarques des grandes cours de la première moitié du XVII^e siècle. De l'Italie à la France, en passant par Bruxelles ou l'Espagne, c'est un artiste demandé auprès des plus grands souverains qui est ici représenté par le biais de la technique picturale du portrait, genre en constante évolution à cette période, ce à quoi Rubens n'est pas étranger.

ILL.: Pierre Paul Rubens, *Portrait d'Anne d'Autriche, reine de France*, vers 1622-1625, huile sur toile, 120 x 98,6, Pasadena (Californie), The Norton Simon Foundation [©Affiche de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017]



Les voyages à travers l'Europe des princes



ILL.: Pierre Paul Rubens, *Portrait de Ferdinand de Gonzague*, vers 1602-1603, huile sur toile, 81,2 x 56,5 cm, Coll. part., courtoisie de Nicholas Hall (©courtesy of Christie's)

L'Italie : le mécénat duc de Gonzague

Issu d'une famille de marchands originaire d'Anvers qui fuit la capitale pour des raisons religieuses avant de la regagner à la fin des années 1580, Rubens est notamment formé par Otto van Veen, dit Vaenius (1557-1629)², peintre érudit maniériste, marqué par l'Italie et encourageant son élève à y poursuivre sa formation. Rubens arrive en Italie en 1600 et y demeure jusqu'en 1608. Parlant plusieurs langues dont le latin et ayant reçu une éducation humaniste, le jeune peintre fait preuve d'une grande aisance dans l'apprentissage de son art et se voit rapidement engagé par Vincent I^{er} de Gonzague, duc de Mantoue et de Montferrat (1562-1612).

¹ Dominique Jacquot, « Peintre des princes et prince des peintres », *Rubens. Portraits princiers*, [exposition du 4 octobre 2017 au 14 janvier 2018, Paris, Musée du Luxembourg], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2017, p.49.

² Danielle Arras, Andreas Tönnesmann *La Renaissance maniériste*, trad. par Claudia Schinkiewicz, Paris, Gallimard/ L'Univers des Formes, 1997, p.369.

L'art du portrait n'est alors pas étranger à l'artiste dont la première œuvre signée et datée que l'on connaît est intitulée un *Portrait d'homme* (1597, New York, Metropolitan Museum of Art) : permettant d'obtenir de nombreuses commandes, ce genre pictural offre à Rubens l'occasion de se faire connaître auprès de mécènes influents d'une part et, d'autre part, de rapidement laisser libre court à son pinceau (*Autoportrait avec un cercle d'amis de Mantoue*, 1602-1604, Cologne, Wallraf-Richartz Museum). Les portraits de la famille du duc de Mantoue en attestent dans l'exposition du Musée du Luxembourg : ils témoignent encore de l'héritage nordique par une grande précision des détails, ainsi qu'une lumière donnant l'impression de « carnations presque translucides » (Pierre Paul Rubens, *Portrait de Ferdinand de Gonzague*, vers 1602-1603, Coll. part.). Toutefois Rubens y intègre, grâce à ses voyages à Venise et au contact des collections ducales, une spontanéité de la touche et un coloris plus chaud. On regrette toutefois de ne pas voir apparaître dans l'exposition les portraits de l'aristocratie génoise, réalisés par l'artiste entre 1604 et 1608, lui permettant d'asseoir sa réputation en tant que grand peintre de portraits auprès des cours européennes.

Bruxelles : Les archiducs des Pays-Bas espagnols

De retour à Anvers à la fin de l'année 1608 à la suite du décès de sa mère, le peintre y établit son atelier. Désigné en 1609 comme peintre de cour des archiducs d'Autriche, Albert et l'infante d'Espagne Claire Isabelle Eugénie, Rubens obtient de ne pas résider à la cour de Bruxelles, capitale des Pays-Bas espagnols. L'exposition souligne la multiplicité des portraits de ces deux souverains, originaux et d'atelier, ou encore de copies, gravures et adaptations. Ces portraits posent de nombreuses questions : Rubens conservait-il en atelier les portraits originaux pour en faire réaliser ensuite des copies ? Ces œuvres émanent-elles de son atelier ? Les gravures de ces portraits ont-elles été réalisées d'après les originaux ou d'après les copies ? Tableaux originaux ou déclinaisons, ces œuvres font en tout cas état d'une palette chromatique rubénienne suivie et diffusée, allant d'une austérité accrue dans les représentations des traits de l'infante Isabelle, affirmant le rôle politique de ses portraits, à la représentation militaire triomphante du successeur, l'archiduc Ferdinand, par exemple mis en scène sur fond de rideau rouge (*Portrait de l'archiduc Ferdinand*, vers 1635, Sarasota, Florida State University, the State Art Museum of Florida).

L'Espagne : le portrait équestre et le prince

Si les effigies des archiducs d'Autriche, dépeints debout ou assis et coupés au niveau des genoux, apparaissent comme des représentations quelque peu figées, Rubens participe encore une fois au renouvellement du genre du portrait. Il traite l'arrière-plan paysagé en positionnant les souverains à cheval de trois quart (*Portrait équestre du cardinal-infant Ferdinand à la bataille de Nördlingen*, 1634-1635, Madrid, Museo Nacional del Prado), comme il l'avait déjà intégré en 1603 en déplacement en Espagne pour le duc de Mantoue dans le *Portrait équestre du duc de Lerma* (1603, Madrid, Museo Nacional del Prado), adaptant la posture équestre traditionnellement réservée aux souverains. Vingt-cinq années plus tard, Rubens est encore une fois investi d'une mission diplomatique³ et retourne à Madrid où Philippe IV est Roi depuis 1621. Sur la recommandation de l'archiduchesse Isabelle, il s'illustre à nouveau auprès des Habsbourg dans le domaine du portrait en 1628 et 1629 en réalisant une série de représentations de la famille du souverain espagnol (Atelier de Pierre Paul Rubens, *Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne* et *Portrait d'Élisabeth (appelée aussi) Isabelle de Bourbon*, vers 1630, Munich, Staatsgemäldsammlungen – Staatsgalerie Neuburg). Si ce statut de peintre diplomatique porte l'artiste vers l'Angleterre par la suite (*L'Apothéose de Jacques I^{er}*, 1629-1630, Londres, Whitehall, Banqueting House), c'est également dans le portrait allégorique que Rubens s'illustre.

³ L'artiste est alors chargé d'établir des liens avec l'Angleterre de Charles I^{er}.



France : du portrait politique allégorique

Invité une première fois en 1621 en France, Rubens décline tout d'abord l'offre avant de venir à Paris de janvier à septembre 1622. Il y peint plusieurs portraits du couple royal, et notamment un petit portrait de Louis XIII réalisé exceptionnellement d'après modèle (*Portrait de Louis XIII, roi de France*, 1622, Melbourne, National Gallery of Victoria), qui sert par la suite à l'artiste en atelier pour dépeindre officiellement le roi sur de plus grands formats. Si Rubens procure à son esquisse une vigueur paraissant insuffler la vie, c'est notamment à travers la réalisation du bien connu « Cycle de la Galerie Médicis » qu'il s'illustre durant cette période⁴. Les vingt-quatre tableaux commandés doivent représenter l'histoire de Marie de Médicis ainsi que les batailles et victoires d'Henri IV, afin d'orne la galerie Ouest du palais du Luxembourg que la reine-mère fait construire. L'esquisse de *Marie de Médicis en Bellone* (1622, Worms, Museum Heylshof) traduit toute

l'énergie conférée à l'ensemble des tableaux : dépeinte en reine guerrière triomphante, l'utilisation de la mythologie et de l'allégorie viennent justifier le rôle politique de l'ancienne reine de France dans un souffle baroque.

ILL. : Pierre Paul Rubens, *Marie de Médicis en Bellone (Portrait allégorique de Marie de Médicis)*, 1622, huile sur bois, 42,2 x 29,5 cm, Worms, Museum Heylshof (©Museum Heylshof/Worms, Reproduction : Stefan Blume).

Une Europe des échanges artistiques



ILL. : Pierre Paul Rubens et Jan Brueghel l'Ancien, dit Brueghel de Velours, *L'Infante Claire Eugénie*, vers 1615 (ou 1618-1620 ?), huile sur toile, 113 x 178,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (©RMN-GP).

ILL. : Pierre Paul Rubens, *Vincent II de Gonzague, septième duc de Mantoue*, entre 1604 et 1615 environ, huile sur toile contrecollée sur bois, 67,3 x 52,2 cm, Saltram, The Morley Collection (©National Trust Images/Rob Matheson)

⁴ Voir à ce sujet : Jacques Thuillier, Jacques Foucart, *Rubens, la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Paris, Laffont, 1969.

L'Italie de Titien et Caravage

Les voyages dans l'Europe des Habsbourg amènent Rubens à découvrir de nombreux artistes, défunts ou vivants, mais à chaque fois majeurs. L'exposition du Musée du Luxembourg met en avant l'importance de ses échanges artistiques dans l'œuvre de Rubens, en commençant par la richesse qu'il tire de l'observation des peintures de Titien dans les collections du duc de Mantoue, ou en voyageant à Venise ou encore dans les collections de Philippe IV. En effet, fasciné par cet artiste que Rubens souhaite ardemment découvrir en Italie, Titien constitue l'une des sources principales dans l'évolution du pinceau du peintre anversois tel qu'en témoigne le *Portrait équestre du duc de Lerma*, réflexion modernisée du *Portrait de Charles Quint* (vers 1547, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Titien. Il est également à noter qu'à Rome, où Rubens se rend plusieurs fois entre 1601 et 1608, c'est un peintre tel que Caravage, autre grand portraitiste, qui lui apporte une autre vision de ce genre pictural. Le portrait rubénien se fait alors plus intense, voire intériorisé, tel que dans le *Portrait de Vincent II de Gonzague* (entre 1604 et 1615, Saltram, The Morley Collection).

L'association à Brueghel de Velours et Cornelis de Vos

Si Rubens a copié les anciens maîtres à ses débuts, il a également travaillé avec les maîtres qui lui sont contemporains. Lorsqu'il œuvre en tant que peintre de cour des archiducs d'Autriche par exemple, il participe au renouvellement du portrait princier avec son ami Jan Brueghel l'Ancien⁵ en proposant une vision renouvelée du traditionnel « portrait topographique » selon une collaboration où chacun des peintres œuvre dans son domaine de prédilection : Rubens – et son atelier semble-t-il – aux portraits et Brueghel de Velours aux paysages (*L'Infante Claire Eugénie*, vers 1615, Madrid, Museo Nacional del Prado). Ce type de collaboration dite « à égalité »⁶ ou « horizontale »⁷, Rubens l'a par ailleurs réalisée avec nombre d'autres peintres. Autre type de travail collaboratif mis à l'honneur dans l'exposition du Musée du Luxembourg, l'art de la retouche. Si l'on aborde souvent les tableaux de Rubens d'un point de vue matériel pour leur complexité, car parfois composés de plusieurs planches de bois⁸, et si Rubens est bien connu en tant qu'artiste-peintre, il est moins souvent décrit pour avoir réparé des œuvres, tantôt restaurant des toiles endommagées⁹, tantôt les retouchant¹⁰. C'est ainsi que les *Portraits de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle Claire Eugénie* (1635, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) de Cornelis de Vos apparaissent comme retouchés par Rubens ou l'un de ses élèves, notamment dans les détails après que les toiles ont été coupés pour être transformées en portraits.

⁵ Carel van Mander, *La vie des peintres [Schilder-boeck]*, trad. par Henry Hymans, Paris, J. Rouam Imprimeur-Éditeur, 1884, t.1, p.305 : « On sait la vive admiration de Rubens pour Pierre Breughel le Vieux. [...] nous voyons Rubens et Jan Breughel de Velours travailler souvent en collaboration et créer ainsi des œuvres délicieuses. »

⁶ *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, [exposition du 17 novembre 1977 au 13 mars 1978, Paris, Grand Palais], Paris, Éditions des Musées nationaux, p. 179.

⁷ *Rubens. Portraits princiers, Op. cit.*, p.106.

⁸ London, the National Gallery, Curatorial file: NG66 – Peter Paul Rubens, *An Autumn Landscape with a View of Het Steen in the Early Morning*. Voir sur cette question : Christopher Brown, Anthony Reeve and Martin Wylid, « Rubens' "The Watering Place" » in *National Gallery Technical Bulletin*, volume 6, 1982, pp.26-39.

⁹ Armand Baschet, « Pierre-Paul Rubens – Peintre de Vincent I^{er} de Gonzague, duc de Mantoue », in *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1866, janvier-juin, pp.402-452.

¹⁰ *Id.*, p.419 : « On a de lui des dessins d'après tel ou tel maître que l'on peut dire être Rubenisés, il ne les copiait pas avec exactitude, il se plaisait à laisser en eux la trace de son passage. Il a porté cet instinct plus loin, je ne veux point dire ce goût, car le mot ne serait point ici à sa place, il a retouché souvent des dessins originaux, des pièces même capitales. »

Les liens avec le jeune Velázquez

Au cours de son second séjour en Espagne, le maître marque un jeune artiste. Lors de sa venue en 1628, lorsque Rubens revient à Madrid en étant qualifié de « second Titien ! »¹¹, Diego Rodriguez de Silva y Velázquez est à la cour de Philippe IV depuis 1623. Formé par Francisco Pacheco, peintre témoin de l'art de son temps (*Arte de la pintura*, 1649) et qui deviendra son beau-père, Velázquez observe le mélange des genres chez Rubens dans le genre du portrait princier. En effet, son *Portrait équestre de Philippe IV d'Espagne* (vers 1644-1649, Florence, Galerie degli Uffizi), reprend un portrait équestre du souverain peint par Rubens en 1628, qui aurait brûlé dans l'incendie ravageant la résidence de la famille du souverain, l'Alcàzar royal, en 1734. Hybridation du portrait, de l'allégorie et de la peinture d'histoire, si le modèle de Titien est encore perceptible, Rubens a désormais fait sienne la modernisation du genre, ainsi reprise par Velázquez dans une reprise où il adapte les traits de Philippe IV et certains détails.



ILL. : Vue de l'exposition *Rubens, portraits princiers* (3) scénographie Véronique Dollfus (©Rmn-Grand Palais / Photo Didier Plowy)

Les emplois de l'œuvre de Rubens aux XVIII^e et XIX^e siècles

La diffusion des œuvres de Rubens

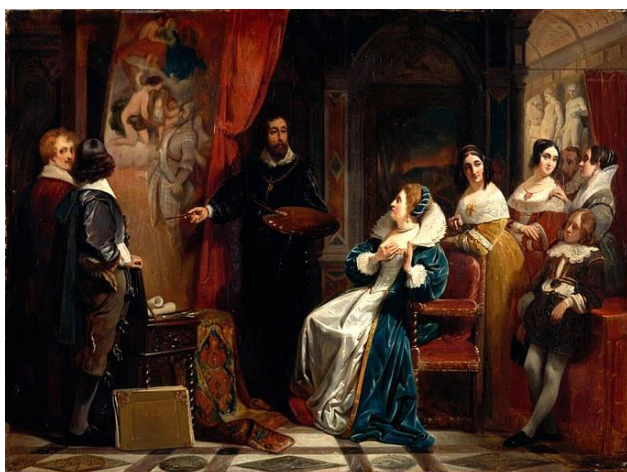
Si Rubens se fait connaître en Europe par la gravure, « en particulier grâce à une stratégie de diffusion de ses œuvres par le biais de gravures protégées de la copie et par des *privileges* obtenus dans les Pays-Bas espagnols, en France et dans les Provinces-Unies entre 1619 et 1629 »¹², il faudra néanmoins attendre le début du XVIII^e siècle pour voir l'œuvre du peintre anversois reproduite et largement diffusée. C'est à Jean-Baptiste et Jean-Marc Nattier que l'on doit ainsi les estampes de *La Galerie Médicis*. En 1702, le peintre Marc Nattier obtient du roi la permission pour vingt ans de reproduire la série de tableaux du palais du Luxembourg qui seront près d'un siècle plus tard, en 1816, déposés au Louvre.

¹¹ Marc Fumaroli, « Rubens entre deux Europes », in Blaise Ducos (dir.) *L'Europe de Rubens*, [exposition du 22 mai au 23 septembre 2013, Lens, Musée du Louvre-Lens], Lens, Musée du Louvre et Paris, Éditions Hazan, 2013, p.17.

¹² *Rubens. Portraits princiers*, *Op. cit.*, p.222.

Présentées dans leur intégralité dans l'exposition, les estampes ont été publiées entre 1704 et 1710 sous le titre *La Galerie du Palais du Luxembourg peinte par Rubens, dessinée par les Srs Nattier et gravées par les plus illustres graveurs du Temps*. Fidèles aux grands formats peints et mises en couleur, ces estampes n'ont toutefois pas manqué de susciter la critique d'un Pierre-Jean Mariette.

Redorer l'image de Marie de Médicis



ILL. : Claudius Jacquand, *Marie de Médicis visitant l'atelier de Rubens*, 1839, huile sur toile, 46,2 x 62 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts (©Alain Guillard/Musée des Beaux-Arts de Nantes).

Malgré les quelques critiques du XVIII^e siècle, les reproductions et inspirations des œuvres de Rubens à cette période restent encore fidèles aux tableaux originaux, ce qui n'est plus tout à fait le cas un siècle plus tard. Le succès des portraits réalisés par Rubens sont tels que les peintres d'histoire de la première moitié du XIX^e siècle, réemploient ces images afin d'en produire de nouvelles, dans une version nettement plus romanesque. Est-il besoin de redorer l'image de Marie de Médicis dans cette Histoire de France redécouverte et réinterprétée au début du siècle ? Tel un Ménageot faisant mourir Léonard de Vinci dans les bras de François I^{er} à Fontainebleau, les images d'une Marie de Médicis posant devant l'artiste ou visitant son atelier débordante d'admiration sont transmises au public par des peintres comme Mathieu Ignace Van Brée ou Claudius Jacquand. L'exposition débute ainsi sa première salle par ces œuvres qui pourraient être davantage rattachées à l'imaginaire collectif qu'à l'Histoire, plaçant immédiatement le spectateur dans une position de retour sur les images préconçues qu'il peut avoir en tête en venant visiter *Rubens Portraits princiers*.

La tapisserie et la peinture de portraits historiques

À côté de la gravure, c'est l'art de la tapisserie qui est ici mis à l'honneur. Si ce *medium* artistique est couramment décrit dans l'œuvre de Rubens pour ses projets de tapisseries murales¹³, c'est ici les tableaux du maître reproduits en tapisserie bien *a posteriori* qui sont présentés. Les portraits et tableaux à destination des souverains peints par Rubens n'ont pas uniquement servi à être reproduits en gravure, mais ont également été employés à la production de formats plus importants qu'originellement en peinture. Le *Cycle de la Galerie Médicis* n'a cessé d'être admiré au XIX^e siècle et a fait l'objet dans les années 1830 d'une campagne de tissage réalisée par la Manufacture des Gobelins. L'avantage de ce support

¹³ « Rubens et la tapisserie », in *Rubens*, [exposition du 6 mars au 14 juin 2004, Lille, palais des Beaux-Arts], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004, pp.267-302.

étant de permettre de reproduire l'œuvre à une échelle similaire voire supérieure pour les grands formats, le *Mariage de Marie de Médicis* qui mesure par exemple sur toile 394 sur 295 cm (1622-1625, Paris, musée du Louvre), prend en tapisserie les dimensions de 405 par 308 cm (XIX^e siècle, Paris, Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie). La reproduction prend ainsi le pas jusque dans des formats monumentaux.



Ainsi, par le biais d'une série d'œuvres exceptionnelles, tant par leur qualité que par leur format, l'exposition du Musée du Luxembourg transporte le visiteur à travers le regard du génie artistique de Rubens dans l'Europe des Habsbourg de la première moitié du XVII^e siècle et l'amène jusqu'aux interprétations et réinterprétations du XIX^e siècle.

Les plus curieux pourront également compléter leur visite en assistant à des conférences organisées au palais du Luxembourg sur les grandes thématiques abordées par l'exposition : le portrait, le costume et ou plus particulièrement le Cycle de Marie de Médicis ([programme et guide de visite](#)).

ILL. : Pierre Paul Rubens, *Autoportrait*, 1623, huile sur bois, 85,7 x 62,2 cm, Londres, The Royal Collection / HM Queen Elizabeth II (Royal Collection Trust/ ©Her Majesty Queen Elizabeth 2017)

Barbara Jouves