



Pierre-Paul Rubens
et les Habsbourg d'Espagne

AION

AION Masterpieces SA

Pierre-Paul Rubens
et les Habsbourg d'Espagne

Pierre-Paul Rubens et les Habsbourg d'Espagne

catalogo a cura di

Aion Masterpieces SA, Lugano

in collaborazione con

Aion Private Art Service & Consulting SA, Ascona

testo e schede di

Didier Bodart

coordinazione di

Federico U. Mion

Claudio Metzger

Avv. Fabrizio P. Mion

segreteria

Maria Elisa Giorgi

foto

Foto Giovetto, Lugano

esposizione

Villa Principe Leopoldo Hotel & SPA, Lugano

Giovedì 25 Ottobre 2012

AION

AION Masterpieces SA

AION

AION Private Art
Service & Consulting SA

P.P. Rubens e gli Asburgo di Spagna

AION Masterpieces SA si presenta al pubblico con questo catalogo a testimonianza di un evento espositivo in occasione del quale viene mostrata una straordinaria serie di dipinti di P. P. Rubens. Le opere provengono da Collezioni Private dove sono state conservate, protette e messe a disposizione degli specialisti per studi ed analisi, ma in gran parte mai esposte al pubblico.

È sempre stato uno degli obiettivi delle mostre e delle pubblicazioni di AION Private Art & Consulting SA di Ascona quello di creare sinergia fra privato e pubblico, fra Collezionisti e Studiosi, al fine di condividere dati ed informazioni utili come indispensabili tasselli per comprendere l'opera di un autore o meglio definire un periodo.

Anche in questo caso AION Masterpieces SA ha coinvolto nell'evento curato da Didier Bodart, i proprietari dei dipinti qui presentati, che generosamente hanno accettato di prestare le opere a testimonianza ed illustrazione del tema svolto.

Il tema, che sembra volutamente ostico, trattando uno dei periodi più tormentati della storia europea del XVII secolo, nella presentazione di Didier Bodart risulta vivace ed avvincente.

Un ringraziamento tutto particolare dunque ai Prestatori d'Opera che, dando vita a questa esposizione, che segue il *fil rouge* delle committenze spagnole a Rubens, permettono, grazie al confronto ed al dialogo, nuove osservazioni e riflessioni sia sulle opere che sul loro autore.

La nostra riconoscenza va inoltre a Didier Bodart, che si era imbarcato con noi con grande disponibilità in questo progetto, divenuto ogni giorno più coinvolgente, con la partecipazione e la collaborazione dei Collezionisti interpellati. Didier Bodart si è per noi immerso in un periodo storico che conosce benissimo, ma lo ha fatto riunendo e dando voce alla serie dei dipinti esposti.

L'evento che questo catalogo accompagna è invece frutto della sinergia tra la società di brokeraggio assicurativo Bordes Associates SA, che così festeggia l'apertura della sua succursale di Lugano, e AION Masterpieces SA che, dal canto suo, così inaugura la propria galleria di Lugano.

Fra i compiti di AION Masterpieces SA al servizio del Collezionista vi è in primo luogo quello di proteggere e valorizzare le opere; "L'arte di assicurare" è dunque di innegabile importanza.

A tutti i collaboratori e sostenitori un grazie di cuore.

Lugano, Ottobre 2012

Federico U. Mion
Claudio Metzger
Avv. Fabrizio P. Mion

Ringraziamenti

Un particolare ringraziamento va a Bordes Associates SA, nella persona di Emanuele Maiolino, direttore della succursale di Lugano, senza la quale questo evento non sarebbe stato possibile.

Si ringraziano inoltre:

Mazzantini & Associati SA

Centro Porsche Ticino

Securitas SA

Augusto Andreotti

Villa Principe Leopoldo Hotel & SPA

Via Mat Artcare AG

Galleria Colora SA

Petra Peter's Events Sagl

Pierre-Paul Rubens et les Habsbourg d'Espagne

Didier Bodart



RUBENS ET LES HABSBOURG D'ESPAGNE

Pierre-Paul Rubens mourut à Anvers le 30 mai 1640, dans sa demeure du Wapper, à la fois lieu d'habitation et grand atelier. Il était alors au faite de sa gloire. La nouvelle de sa disparition se répandit tôt en Europe. A Madrid, le roi Philippe IV, grand amateur de peinture et qui honorait Rubens de son amitié, s'informe auprès de son frère cadet, le cardinal-infant Ferdinand d'Autriche, gouverneur général des Pays-Bas méridionaux. Celui-ci lui répond le 23 septembre: "Las (pinturas) che tiene Rubens en su casa son muchas y muy buenas, y por non errar y acertar mejor el gusto di V.M. le envio esta *memoria* de todas, para que me mande lo que fuere servido, que non hay peligro en esperar la respuesta da V.M., porche quieren imprimir esta *memoria* y enviarla por toda Europa". La version imprimée de cet inventaire est connue sous le nom de *Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu messire Pierre Paul Rubens, chevalier ...*

En 1642, Philippe IV acheta directement vingt-neuf tableaux de la succession de Rubens pour la somme de 27'100 florins. Ce sont pour la majorité des oeuvres du peintre flamand, mais on trouve également le *Pourtrait de Titien fait de sa main*, le plus bel autoportrait du vénitien où il se représente chargé des ans; le *Pourtrait d'une Dame avec un petit chien*, de Paolo Veronese, et une *Ceres à la nuit*, d'Adam Elshamer. La plupart des tableaux sont aujourd'hui conservés au Museo national del Prado à Madrid. Ce musée est avec le Kunsthistorisches Museum de Vienne l'une des collections les plus riches en oeuvres de Rubens. Ils sont les héritiers des collections royales de la maison d'Autriche, dont les Pays-Bas méridionaux ont été un patrimoine héréditaire de la fin du XVème siècle à la fin du XVIIIème siècle. La branche aînée, celle de Charles Quint et de ses descendants constitue les Habsbourg d'Espagne, appelés couramment en Espagne "*los Austrios*"; la branche cadette, leurs cousins de Vienne, régnant dans les Flandres au XVIIIème siècle.

Rubens, peintre flamand, honneur des arts, fut reconnu par les plus grands mécènes d'Europe et spécialement par la maison d'Autriche. Certes, Philippe IV est un cas très particulier: souverain de l'une des plus puissantes monarchies de son temps, qui connaît avec lui ses derniers grands moments de gloire, il est aussi un amateur de peinture qui possède une grande sensibilité artistique et qui ne considère pas les peintres qui travaillent pour lui simplement comme des illustrations de son règne. Mais comment Rubens en était-il parvenu à cette position, qui le place au dessus de la situation sociale de l'artiste à son époque?

Paradoxalement, le premier contact de Rubens avec la maison d'Autriche eut lieu à Rome, probablement en août-septembre 1601. Le jeune artiste, reçu maître de la gilde des peintres d'Anvers, dédiées

à Saint Luc, en 1598-1599, se rend en Italie au printemps 1600. Il rencontre en juillet à Venise un gentilhomme de la cour de Mantoue qui le présente au duc Vincenzo Gonzaga. Il sera peintre de ce dernier de 1600 à 1608. Il profite en juillet 1601 du départ de son maître, parti guerroyer contre les Turcs en Croatie, pour se rendre à Rome étudier les vestiges de l'Antiquité, les oeuvres des grands maîtres de la Haute Renaissance, tout en ne négligeant pas les créations des peintres plus contemporains. Dans la ville éternelle, il rencontre un ami de famille, qui lui procure sa première commande officielle: Jean Richardot, *l'oratore*, c'est-à dire, l'envoyé de la cour de Bruxelles auprès du pape Clément VIII. Les Flandres ou Pays-Bas méridionaux, tout en faisant partie des états héréditaires des Habsbourg d'Espagne, jouissaient alors d'une large autonomie depuis le mariage de l'archiduc Albert d'Autriche, sixième fils de l'empereur Maximilien II, et de sa cousine l'infante Isabelle-Claire-Eugénie d'Espagne, fille cadette de Philippe II, en 1598. Jean Richardot les représente à Rome. Ses liens avec la famille Rubens sont connus. Philippe Rubens, frère aîné de Pierre-Paul était le précepteur des enfants Richardot à Anvers.

L'archiduc Albert avait vécu en Espagne depuis l'âge de dix-sept ans, en 1576. Il avait été élevé à la pourpre cardinalice l'année suivante en 1577 par le pape Grégoire XIII et pourvu du titre de la basilique romaine de Santa Croce in Gerusalemme.

Eduqué en Espagne à la cour de Philippe II, il devint en 1595 archevêque de Tolède, quoiqu'étant seulement cardinal-diacre et n'ayant pas reçu les ordres majeurs. En 1598, au moment de son mariage avec l'infante Isabelle, il reçut une dispense ecclésiastique. L'archiduc Albert, qui ne vint jamais à Rome, avait ainsi été titulaire de la basilique de Santa Croce de 1577 à 1598, l'une des Sept Eglises de Rome visitées par les pèlerins. A partir de 1594, il entreprend de restaurer la chapelle Sainte-Hélène, située sous le chœur de la basilique et partiellement souterraine. Un élément qui n'a guère été pris en compte d'en terminer ensuite la décoration est le fait que son mariage par procuration avec l'infante Isabelle fut célébré dans le Dôme de Ferrare par le pape Clément VIII en personne, assez fier d'avoir assuré son autorité après avoir occupé le duché de Ferrare le 30 janvier 1598 à la suite de la mort du duc Alphonse II. Le même jour et au même endroit, l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, fille du duc Charles de Styrie, épousait également par procuration le nouveau roi d'Espagne Philippe III, qui venait de succéder à son père Philippe II, mort deux mois plus tôt. Ces deux mariages seront officialisés en présence des époux à Valence le 18 avril 1599. Ainsi, on comprend mieux pourquoi l'archiduc Albert, après son départ pour les Pays-Bas, ait voulu, en guise de cadeau d'adieu pour la basilique romaine dont il avait été le titulaire pendant vingt et un ans, achever la décoration de la chapelle Sainte-Hélène par trois peintures à l'huile, *Sainte Hélène*, sur l'autel, et deux scènes de la Passion, *l'Ecce Homo* et *l'Élévation de la croix*, sur les parois latérales. C'était aussi une manière

de se faire valoir auprès d'un pape qui sous des dehors de piété extrême se révéla d'un caractère ombrageux, jouant en diplomatie la France après la conversion d'Henri IV contre l'Espagne, et se révélant particulièrement cruel vis-à-vis de ses sujets romains.

C'est ici qu'intervient Jean Richardot, qui eut ample liberté de choix pour exécuter le projet de l'archiduc Albert. Dans une lettre du 8 juin 1601, celui-ci lui donne mandat pour le retable de l'autel, au sujet à définir, pour une somme qui ne dépasserait pas deux cents écus: "Quant à la table d'autel pour la chapelle de Ste Hélène, nous nous contentons que vous la faictes faire en telle forme que par delà entendrez sera la meilleure, puisque vous dictes qu'elle ne coustera que cent ou deux cent escus". De retour de Croatie, Vincenzo Gonzaga s'inquiète de l'absence de son peintre Rubens, toujours à Rome. Le 26 janvier 1602, Richardot écrit au duc: "Havendo ordine dal Arciduca Alberto, mio signore, di restaurare una cappella di Santa Helena nella chiesa <di> Santa Croce in Hierusalem, che fu titolo di S.A. nel tempo del cardinalato, feci diligentia di ricercare un giovane pittore fiamengho Pietro Paulo, ch'ha nome d'esser valent'huomo nell'arte sua, servitore di V.A.", demandant qu'il lui soit permis de compléter la décoration: "Mi lascio finito di mano sua un quadro grande per detta cappella, il quale però deve essere accompagnato d'altri due piccoli, o altrimenti restaria del tutto imperfetta l'opera e priva dell'ornamento suo. Ma essendo richiamato esso Pietro Paulo di V.A. non potria finirla senza licenza espressa sua, di che io ne prego humilissimamente V.A. come si passa pero fare senza ritardare il servitio suo, e credo bene che così poco tempo non predigiudicará niente alle grande et magnifiche opere che mi dice ha cominciato V.A. in Mantoa". Le tout fut terminé par Rubens avant son départ pour Mantoue en avril 1602. En réalité, en bon diplomate, Jean Richardot triche un peu. Les trois tableaux de Rubens, panneaux de grand format, sont cintrés à la partie supérieure. Dès 1614, *l'Élévation de la croix*, placée sur une paroi latérale à gauche, contre un mur extérieur en contact direct avec la terre, était ruinée par l'humidité et substituée par une copie anonyme sur toile. Le lien avec la maison d'Autriche s'étant perdu, les tableaux furent aliénés au début du XIXème siècle et sont aujourd'hui dans la cathédrale de Grasse.

Nous ignorons tout de la réception que purent avoir ces oeuvres auprès de l'archiduc Albert. Comme elles ont été gravées dès 1610, la *Sainte Hélène* par Jacques Callot Parmi ses *Tableaux de Rome* et les trois tableaux de la chapelle figurant parmi les vignettes de la *Vue de la basilique de Santa Croce in Gerusalemme* par Giacomo Maggi, illustration de la même époque faisant partie d'une série des *Sept églises de Rome*, leur renommée fut assurée très tôt. Rubens étant rentré à Anvers à la fin de 1608, il connut personnellement les archiducs peu après. La commande romaine de Richardot, devenu entretemps évêque d'Arras, contribua sans aucun doute à assurer sa réputation.

Le deuxième épisode marquant les relations de Pierre-Paul Rubens avec la couronne d'Espagne est son voyage dans la péninsule ibérique en 1603. Le 5 mars 1603, Vincenzo Gonzaga l'envoie en Espagne, pour accompagner un convoi de cadeaux destinés au roi Philippe III et à sa cour. L'artiste ne rentrera en Italie qu'en janvier de l'année suivante. Nous sommes fort bien renseignés sur les péripéties de ce voyage, grâce aux documents des archives de Mantoue. Ainsi le duc annonce à Annibale Iberti, son représentant en Espagne, que "con la presente se ne viene Pietro Paolo fiamengo, nostro pittore, sotto la cui carica habbiamo risoluto di mandare dette robbe". L'aventure transforme en quasi année sabbatique 1603, l'année où Rubens peignit le moins. Ainsi Rubens était-il dans une situation ambiguë, chargé d'accompagner et de présenter à Philippe III un petit carrosse d'excursion avec ses six chevaux fauves, onze arquebuses en acier d'un modèle tout récent et un vase de cristal contenant des parfums. Au ministre favori, Francisco de Sandoval y Rojas, duc de Lerma, collectionneur de tableaux averti, seize copies de peintures de Raphaël effectuées à Rome l'année précédente par Pietro Facchetti et des vases d'or et d'argent; à sa soeur, la comtesse de Lemos une croix et des chandeliers de cristal; et à Don Pedro Francheza, conseiller du duc de Lerma, des vases de cristal et des étoffes précieuses. Rien de bien exaltant pour un artiste créateur, mais la possibilité de connaître la cour d'Espagne et d'avoir accès aux collections royales. La lettre d'instructions de Vincenzo Gonzaga à Annibale Iberti précise le rôle de Rubens. Ainsi à propos des arquebuses "assai ben fatti et tutti di acciaio fino e con qualche ben artificio, come mostrerà il medesimo Pietro Paolo, non saranno forse discari a S.M.". A propos des copies de Facchetti: "quanto alla qualità et a gli autori di esse pitture, Pietro Paolo dirà cio che bisogna, essendo di tutto informatissimo" (!). En ce qui concerne la présentation au roi de ce somptueux bric-à-brac: "Questi presenti si doveranno fare da voi personalmente con la presenza però di Pietro Paolo, che haveremo a caro sia introdotto anch'egli come persona mandata di quà espressamente con essi". Et enfin: "Et perche esso Pietro Paolo riesce assai bene nelle pitture di ritratti, vogliamo che restando altre Dame di qualità ... vi vagliate dell'opera sua per mandarcene i ritratti con minor spesa", ritournelle qui revient souvent dans les écrits de Vincenzo Gonzaga à propos de Rubens et de son concurrent Frans Pourbus le Jeune, visant à se constituer à Mantoue un cabinet des "beautés". Pourquoi avoir envoyé un peintre accompagner ce convoi? On a émis l'hypothèse de projets de mariage, le peintre servant alors de portraitiste, mais ceci ne tient pas puisque l'aînée des enfants de Philippe III, Anne, future reine de France, a alors deux ans et que les enfants de Vincenzo Gonzaga, Francesco et Ferdinando sont encore des bambins. La vérité est probablement plus simple. Connaissant la vanité du duc de Mantoue, c'est "chic" d'envoyer en mission à la cour des Habsbourg d'Espagne un jeune peintre flamand de bonne famille, sujet de la dite couronne d'Espagne.

La riche correspondance de Rubens adressée à Mantoue nous éclaire sur les étapes de ce voyage. Il arrive à Florence le 15 mars, après une traversée aventureuse des Apennins, pour apprendre que l'expédition a été mal préparée. Le port d'embarquement pour l'Espagne est normalement Gênes et non Livourne. Il est aux prises avec d'innombrables tracasseries pratiques, mais continuera le voyage par Pise. Il embarquera à Livourne le troisième jour des fêtes. Pâques se célébrant cette année 1603 le 30 mars il partit de Livourne le 2 avril. Auparavant il avait été invité à rencontrer à Pise le grand-duc Ferdinand de Médicis. Celui-ci, au cours de son voyage, ne manque pas de l'étonner. "Ricercando alquanto curiosamente del viaggio mio et altri miei particolari proprij, mi fece quel principe stupire a scoprirsi talmente informato ... e de più mi disse non senza mia ambitione qual io fusse, qual patria, qual professione et il grado in quella. Io me ne restai quasi imbalordito per sospetto di qualche spirito familiare" résume Rubens dans une de ses premières lettres italiennes conservées, adressée le 29 mars à Annibale Chieppio, secrétaire ducal. Ferdinand de Médicis est de fait le souverain le plus cultivé de l'Italie de cette époque et un protecteur avisé des arts. Rubens ayant débarqué à Alicante le 22 avril, parvient à Valladolid le 13 mai.

Le 24 mai, Rubens se trouve en véritable état de choc. Son compte rendu à Chieppio est très précis à ce propos. "Le pitture governate et incassate con ogni possibil diligenza per mia mano in presenza del Sig.r Ducca, poi reviste in Alicante ad istanza di gabellieri senza alcun difetto", se révèlent ruinées à l'ouverture des caisses à Valladolid, en présence d'Annibale Iberti. "Comparsero putrefatte e marzze di tal sorte che quasi dispero di poter recuperarle, non essendo il mal accidental in superficie di muffa o machia separabile, ma la tela istessa (in vano armata di custodie di latta e doppia tela incerata oltre la cassa di legno) afatto corotta e distrutta, forse per pioggia continua di venticinque giorni cosa incredibile in Spagna. Gli colori squallidi e per longa imbitione de molto humore gionfi e rilevati et irremediabili in più loci, senza decrostarli col coltello et tornarli a coprir di novo". Rubens est assez polémique sur son rôle de "guardiano e conduttore d'opere d'altri senza mescolargi una pennalata del mio". Et surtout il veut éviter une suggestion figurant dans la missive d'Iberti de la même date qui aurait voulu que Rubens "facesse una mezza dozena di cose boscareccie, ch'è quello che più se desiderava havendo da servir per gallerie". *Et dulcis in fundo*, Rubens cherche à éviter "l'adiuto de pittori spegneli, la cui voglia io sono piuttosto per secondare che per approbare, considerando la brevità del tempo insieme col impedimento di quadri guasti, oltre l'increscioso insufficiente e dapocagine di questi pittori e che molto importa maniera (Idio men guarda di rassomigliarli in niente), totalmente discrepante de la mia ... Et il restarò svirginato intempestivamente in soggetto vile et indegno de la mia fama non sconosciuta qui". Il ajoute enfin: "Avrei potuto con più honore suo e mio dar molto maggior soffisfattione al ducca di Lerma, non

essendo il buono da lui ignorato per singular suo diletto e pratica di veder quotidianamente tante cose bellissime di Titiano e Raphaello et altri che mi hanno fatto stupire in qualità e in quantità, in casa del re et in Escuriale et altrove, ma in quanto gli moderni niente che vaglia".

La cour d'Espagne étant itinérante, comme beaucoup de cours européennes à cette époque, Philippe III ne se trouve pas alors à Valladolid, ce qui permet d'affronter les dégâts dus aux intempéries du voyage et nous offre la suite du feuilleton. Le 7 juin, Iberti écrit au duc Vincenzo Gonzaga: "le pitture, le quali dall'humidità d'una continua pioggia cadutale sopra nel viaggio, erano talmente guaste che molto si dubitava di potersi rimediare. Hor dopo essersi seccata quell'humidità et lavate con acqua calda, si va scoprendo il danno minore e di più facile rimedio di quel che si credeva col ritoccarle in alcune parti, ma si vuole con tutto ciò tempo e spesa". Le 14 Juin, il précise: "Il Fiammingo attende a racconciar le pitture, et già con la sua diligenze sono in assai buon termine, ne si perderanno più di due piccole che son affatto irremediabili", expliquant qu'il essaiera s'il reste du temps de convaincre Rubens de peindre un autre tableau pour les substituer.

Le 6 juillet, Iberti annonce la solution du problème: "le pitture sono già ridotte a perfettione per presentarsi quando piacera al Sr Duca (di Lerma) di vederle; et solamente s'è perduta affatto la figura d'un San Giovanni di Raffaele et una Madonina, in loco de quali ha fatto il Fiamingo un quadro di Democrito et Heraclito ch'è stimato assai buono". Ce *Démocrite et Héraclite*, qui assurera au jeune Rubens la protection du ministre favori, est aujourd'hui conservé au Museo nacional de Escultura de Valladolid .

La présentation de tous les cadeaux à Philippe III eut lieu le vendredi 11 juillet; les peintures furent présentées au duc le lendemain. Dès le 13, Iberti donne à Vincenzo Gonzaga la nouvelle de la visite au duc de Lerma: "In questo ponto torniamo il Fiamengo ed io dal Sr.Duca di Lerma, al quale si son presentate le pitture in sito appropriato, che ha reso più apparente il dono et il numero". La présentation complète des présents fit ensuite l'objet d'amples relations séparées de Rubens et d'Iberti à Vincenzo Gonzaga et à Chiappio, datées des 17 et 18 juillet.

La lettre de Rubens au duc, du 17 juillet, est la classique lettre de château: "per rallegrarmi de la bona riuscita, potendo testimoniar veramente il questo come parte del negocio, et o presente o partecipe d'ambeduoi le donationi". Mais la lettre qu'il adresse le même jour à Chiappio apporte de sensibles nuances. "(Iberti) mi cita per testimonio come presente al fatto, presente dico de vista a la donatione del carroccino, ma partecipe in quella de le pitture ... Vero che poteva conservarsi il sua carico intero et insieme darmi loco appresso su Maestà di fargli una muta riverenza, offrendosi la occasione comoda in luogo pubblico aperto ad accessione d'ognuno.

Non voglio interpretarlo male (che niente importa) ma stupisco di una sì momentanea metamorphosi, havendomi già comunicata più volte la lettera del sig. ducca in la quale comandava espressamente, singolare gratia di Sua Altezza Ser.ma, la mia introduzione al re". En quelques mots, nous apprenons qu'Iberty, pour des motifs évidents de jalousie mesquine, n'a pas permis à Rubens au terme d'un long voyage, d'être présenté au roi Philippe III. La présentation des présents au duc de Lerma se passa au mieux et "le videro e ammirarono parimenti il re e regina, molti cavalieri et alcuni pittori".

La conclusion est cependant positive pour Rubens, car sa présence a été remarquée par le roi Philippe III et le duc de Lerma: "Libero di questo intrico attenderò a far gli ritratti comandatimi di Su Altezza e non suspenderò l'opera si non interpellato di qualche capriccio del re o ducca di Lerma, che già al sig. Iberty ha proposto un non sa che". L'artiste s'affirme d'abord comme un fidèle serviteur du duc de Mantoue.

Les textes du 18 juillet d'Annibale Iberty sont beaucoup plus emberlificotés et témoignent du caractère retors de leur auteur. Il adresse un long rapport au duc Vincenzo, description très minutieuse de la présentation des cadeaux au roi à cinq heures de l'après-midi hors de Valladolid, car il n'y a pas dans le palais un endroit adéquat pour procéder à cette cérémonie. Lors de celle-ci, il ne parle qu'en passant de

Rubens: "in tutto il tempo che (il re) stette nel giardino dove fui adnesso ancor io et il Fiamengo ... ". Il sera plus précis lors de la présentation des peintures au duc de Lerma: "E con l'istesso Don Rodrigo passando a palazzo fu destinata una sala assai grande et molto appropriata per raporle ("les peintures"), il che fece il Fiamengo col molt'arte, dando a tutte il sito et lume conveniente per renderle più vistose, e non bastando questa sala, se ben come ho detto era assai grande, si posero in una camera vicina tutte le picciole et un *Democrito con Eraclite* fatto dal Fiamengo pur con la medesima arte". Le duc de Lerma qui observa ces riches cadeaux pendant plus d'une heure ne fit pas la distinction entre originaux et copies. Ainsi ajoute Iberty: "Si maravigliò di tanto numero e delle cose singolari et esquisite che ve erano, le quali ben si possono chiamar tali essendo state aiutate molto dalla mano del Fiamengo che parevano un'altra cosa". Pour mémoire, à part *Démocrite et Héraclite*, le reste des tableaux offerts est perdu.

Iberty consacre à Rubens enfin tout un paragraphe entier: "Al Fiamengo che s'è trovato presente a tutto, e quando se donò il carrozzino (!), et al dar le pitture uso S.E.

parole di molta cortesia, e me dimandò se V.A. l'havea mandato per fermarsi al servizio di S.M. che ne havrebbe havuto piacere. Io risposi per non perder questo servitore che l'A.V. l'havea mandato solo per per accompagnar le pitture et per dar conto di esse non sapendo d'accertar il gusto di S. M.

e di S.E. in altro, ma il tempo che si sarebbe fermato qui havrebbe però serviti l'E.S. in quel che più le fosse piaciuto, parendome che incliniva di comandarli qualche soggetto". Et dans une apostille, il ajoute: "Il Fiamingo attenderà hora alle pitture che S.A. ha ordinato", c'est-à-dire des portraits de beautés féminines espagnoles. Et reprenant une anacoluthie célèbre de Blaise Pascal, "le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, la face de la terre en eût été changée", voilà pourquoi Rubens attendit son second séjour en Espagne en 1628, vingt-cinq ans plus tard, pour devenir l'ami et l'un des peintres favoris d'un Habsbourg d'Espagne, Philippe IV, fils et successeur de Philippe III!

Il reste un passage obscur dans le rapport d'Iberty à son maître: "Gionse (il duca di Lerma) nell'ultimo al ritratto di V.A., ... dopo averlo mirato e rimirato considerando minutamente ogni parte, osservò e comendò la vivacità degli occhi, la maestà e serenità della faccia e la proportion del tutto, e da quella effigie disse che ben si conosceva la grandezza dell'animo di V.A. di cui l'havrebbe giudicato fra mille per la relatione particolare che ha delle qualità dell'A.V. L'occasione di darlo fra l'altre pitture fu che nel ragionamento del giorno antecedente parlando dell'età, del valor et altri parti di V.A. mi domandò se il Pittore mandato da lei havrebbe saputo cavarne uno di memoria, che desiderava in estremo haverlo Onde vedendo io questo desiderio et l'occasione a proposito gli offersi quello che si degnò mandarmi V.A. come cosa mia". Il y a ici une triple interprétation à donner. Iberty, comme envoyé du duc de Mantoue, possède un portrait de son maître, qui est le symbole de qui il tire son autorité et qui lui rappelle à ses devoirs. A l'époque, en l'absence du régnant on jure fidélité devant le portrait de ce dernier. Il est assez clair qu'un envoyé comme Iberty ne possède pas un original, mais un dérivé d'un archétype peut-être de François Pourbus le Jeune. Le duc de Lerma aurait aimé posséder un portrait de mémoire peint par Rubens. Celui-ci l'a-t-il fait? Nous possédons trois mentions anciennes d'un *Portrait en buste de Vincenzo Gonzaga* dans les collections royales espagnoles: en 1621, à la mort de Philippe III, "Retrato del duque de Mantova ... , todo de la mano de Rubens"; en 1635, au palais de Valladolid: "Otro retrato del Duque de Mantua ... de mano de Rubens"; en 1636, à l'Alcazar de Madrid, "Dos retratos del duque y duquesa de Mantua... originales de Rubens", la dernière mention plus incertaine que les deux précédentes. Ce portrait de Vincenzo Gonzaga est perdu.

Dans ses messages du 31 juillet Iberty donne des nouvelles plus fraîches. Au duc Vincenzo, il signale que "Il Sr Duca di Lerma fece veder le pitture al (Vincenzo) Carduccio fiorentino pittor antico di corte ... Ha fatto accennarmi di volersi servir de1 fiamengo in un quadro di suo capriccio". Au secrétaire Chieppio, il précise: "Il Fiamengo ha dato principio a far i ritratti che S.A. ha ordinato, et e apostato per qualche servizio del Sr.Duca de Lerma, ma non finisce S.E. di risolversi". C'est Rubens lui-même qui annoncera le 15

septembre, dans une lettre à Chieppio, le sujet du tableau commandé par le duc de Lerma: "le mie mani a gusto e requitione del ducca di Lerma, et honore di Su Altezza, con speranza di far conoscere a Spagna in un ritratto grande a cavallo ch'el sig.r ducca non è manco ben servito di Su Maestà". C'est la première mention du *Portrait équestre du duc de Lerma* (Madrid, Museo nacional del Prado), que l'artiste signa en bas à gauche: "P.P.Rubens fecit 1603".

C'est le texte le plus ancien où Rubens s'exprime sur une oeuvre de sa main, par ailleurs l'un de ses premiers chefs-d'oeuvre. Nous comprenons mieux la litote que contiennent les trois citations des lettres qui accompagnent la présentation des cadeaux de Mantoue. Ainsi, le 17 juillet, Rubens écrit "qualche capriccio del re o ducca di Lerma"; le 18 Iberti confirme que le duc "inclinava di comandarli qualche oggetto" et le 31 juillet le même parle d'"un quadro del suo capriccio". Le résultat est le plus ancien portrait équestre peint par Rubens, d'un format imposant (280 x 205 cm), dans la directe lignée du *Portrait équestre de Charles Quint à la bataille de Mühlberg* (Madrid, Museo nacional del Prado) de Titien.

Une lettre d'Iberti au duc Vincenzo, du 19 octobre, nous permet de suivre le travail de Rubens: "Havendomi scritto il Sr. Duca di Lerma che mandi il Fiamengo a Ventosiglia, suo loco distante di quà quindeci leghe dove il Re tuttavia si trova, per finir "un ritratto a cavallo ordinatoli da S.E. che a giudizio di tutti è riuscito bellissimo, in quel che sia qui è fatto, mi sono risoluto d'andar io seco ...". Le 13 novembre, Domizio Perone, résident de Toscane en Espagne, écrit à Belisario Vinta, secrétaire du grand-duc Ferdinand, que Iberti, l'ancien agent de Mantoue, "si trova qui venti giorni in corte, non per negotii, ma per compagnia d'un giovane fiammingo pittore che fu mandato quà dal Duca (di Mantova) ... et intendo che questo giovane fu chiamato dal Duca (di Lerma) per farsi ritrare armato a cavallo". Le résident de Toscane a laissé un jugement sur Iberti, auquel Rubens aurait souscrit, le décrivant comme un agent de mille mauvaises petites affaires pour des seigneurs ou des particuliers d'Italie, prétendant qu'on le visitât et le revisitât comme à son pesant d'or. Le 23 novembre, Iberti rapporte au duc Vincenzo la hâte qu'a marqué le duc de Lerma "de se per finir quel suo ritratto che gl'è piacciuto in estremo".

Nous possédons deux dessins préparatoires pour ce portrait équestre. Le premier au Louvre, Département des Arts graphiques, montre la composition d'ensemble, avec un arbre à gauche. La pose est très précise, l'armure dessinée avec un souci d'exactitude, de même que le cheval. Mais le visage n'est pas celui du duc. C'est un homme portant la barbe et aux cheveux bouclés qui a posé pour son maître. Le second dessin, autrefois dans les collections grand-ducales à Weimar, de plus grand format, a les mêmes caractéristiques, offrant une vision plus large des arbres qui cernent

le personnage, mais est moins incisif. Au second plan du tableau, Rubens a peint avec une rare virtuosité une bataille de cavalerie, exécutée avec maestria.

Rubens conserva l'amitié du duc de Lerma, puisque rentré à Anvers, vers 1611-1612, il peignit pour lui un "Apostolado", treize tableaux sur panneaux de 4 pieds de hauteur sur 3 pieds de largeur (ca. 106 x 84 cm), aujourd'hui conservés au Prado, sauf le Christ perdu, dont une réplique à la Galerie nationale du Canada à Ottawa. Nous ne possédons malheureusement pas de détails sur cette commande, mais le peintre propose le 28 avril 1618 à Sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye, "Dodeci Apostoli con un Cristo fatti di miei discepoli dalli originali che ha il ducca di Lerma de mia mano, dovendosi ritoccare de mia mano in tutto i per tutto". Ces copies sont aujourd'hui à la Galleria Pallavicini à Rome.

Rubens peignit-il à Valladolid un portrait du roi Philippe III? Une gravure de Pieter de Jode le Vieux montre le portrait de Philippe III dans un médaillon, avec l'indication au bas "P.P.Rubbens pinxit". François Basan, graveur et historien de la gravure, écrit dans son *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens* (1767): "Notre peintre étant arrivé en Espagne.. fit le Portrait de Philippe III qui l'honora de ses bontés et l'accabla de présents. Il peignit aussi plusieurs Personnes Illustres, dont il acquit l'estime et l'approbation, & desquelles il ressentit les marques d'une générosité peu commune", ce qui est bien dans le style des critiques du XVIIIème siècle. Si ce portrait avait été peint à Valladolid, la vanité d'Iberty n'aurait pas hésité à s'en attribuer tous les mérites. Il est plus vraisemblable que la gravure soit en rapport avec la *Madone du Rosaire* de la chapelle espagnole de l'église des Dominicains de Bruxelles, toile détruite lors du bombardement de Bruxelles par l'armée française en 1695 et connue par une petite copie autrefois à Blenheim Palace. Elle montrait à gauche Philippe III et à droite les archiducs Albert et Isabelle.

Rubens réussit à ne pas aller en France après son voyage en Espagne et rentra en Italie par bateau de Barcelone à Gênes, où il arrive en janvier 1604, ayant essuyé une tempête. Il est aujourd'hui difficile de discerner les copies d'après les maîtres durant ce premier voyage en Espagne, surtout d'après Titien. Les conditions de son voyage en Espagne, le fait qu'il résida surtout à Valladolid et que nous ne savons pas combien de temps il put consacrer à l'étude des collections royales des palais de Madrid et du monastère de l'Escorial, ainsi que l'aventure du voyage de retour dont nous ne connaissons pas les conséquences de la tempête, incitent à penser que peu de ses peintures d'après Titien aient été conservées, alors que nous avons de très nombreux témoignages pour son second séjour en Espagne en 1628-1629.

* * *

Il faut attendre 1607 pour que nous trouvions une trace de rapports de Rubens avec les Habsbourg d'Espagne. A cette époque Rubens se trouve à Rome, mais il accompagne de juin à août la cour de Mantoue en villégiature d'été de Sanpierdarena près de Gênes. A son retour de vacances, le duc Vincenzo trouve une missive officielle provenant de l'archiduc Albert d'Autriche, datée de Bruxelles, 5 août 1607, écrite en espagnol: "Pedro Paulo Rubens, Pintor natural de Estos Estados, segun me han informado, le tiene V.S. ocupado en su servicio en algunas de su officio", demandant son retour à la demande de sa famille et de ses proches, pour des nécessités de ceux-ci, ajoutant "por se mi vassallo estimare y agradecer mucha que V.S. hiciero por el". En raison de l'usage des langues dans les secrétairies de la monarchie espagnole, ce texte destiné à un prince italien, vassal de l'empire et de la maison d'Autriche, est un ordre probablement provoqué par la façon cavalière dont Gonzague avait obligé Rubens de quitter Rome en catastrophe, pour faire partie de l'expédition de la cour de Mantoue à Gênes. Aussi, chose rare, le duc Vincenzo prépare deux réponses, la première datée du 13 septembre et de toute évidence pas envoyée, ou il assure "la volontà del sudetto P. Paolo in restare et la mia anco in ritenerlo", la seconde du 16 septembre, où il signale que Rubens est à Rome, "inclinando egli più alla stanza d'Italia et a questo servizio che al ritorno in Fiandra". Mais il ajoute "Pur sempre che sarò da lei ricercato può credere V.A. che volentieri in questa et ogni altra occasione mostrerò con gli effetti qual sia l'autorità sua in comandarmi". Le duc a compris que son peintre Rubens a des appuis dans sa patrie. Rubens demeurera à Rome jusqu'à l'automne 1608. Mais il ne fera pas partie de la caravane qui accompagne le duc Vincenzo en 1608 à Spa, à Bruxelles, Anvers et dans les Provinces-Unies. Et cette année 1608, Rubens le quittera, comme Claudio Monteverdi, et l'année suivante Frans Pourbus le Jeune.

Rubens rentre à Anvers au début décembre 1608. Il fut en relation très rapidement avec les archiducs Albert et Isabelle puisque dès le 8 août 1609, leur garde-joyaux Joachim d'Encenhear fait un paiement de 300 florins à l'orfèvre Robert Staes "para hazer dellos una cadena de oro con un medalla de los rostros de Sus Altezas, para darla a un pintor que se llama Pedro Paulo Rubens, vezino de Amberes". Ce cadeau précède de peu la lettre patente des archiducs nommant le 23 septembre Rubens peintre de leur hôtel: "Albert et Isabel-Clara-Eugenia, infante d'Espagne, par la grâce de Dieu, archiducqs d'Austriae, . . . sçavoir faisons que, pour le bon rapport que fait nous a esté de la personne de Pierre-Paul Rubens, et de ses sens et grande expérience, tant en fait de paincture, que de plus aultres arts . . . avons icelluy Pierre-Paul Rubens retenu, commis, ordonné et établi . . . par ces présentes, à l'office de peintre de nostre hotel . . . aux gages de cinq cens livres, du prix de quarante gros de notre monnaye de Flandres la livre, par an... et au surplus aux droits, honneurs, libertés, exemptions et franchises accoustumes et y appartenans . . . , avecq pouvoir qu'il pourra enseigner à

ses serviteurs et aultres qu'il vouldra sondict art, sans estre assubjecti à ceux du mestier". Le 3 octobre suivant, il épousa la jeune Isabella Brant dans l'église de l'abbaye Saint-Michel d'Anvers. Le 20 janvier 1610, les archiducs confirmaient la position de l'artiste auprès du magistrat d'Anvers: "Nous avons retenu en nostre service maistre Pierre-Paul Rubbens, peintre, résident en nostre ville d'Anvers à cinq cens florins de gages par an, nostre intention et volonté est que vous le faciez jouir de l'exemption et franchise des imposts et assises, ainsi qu'en jouissent tous aultres exempts". Les gages de Rubens lui furent payés jusqu'à sa mort en 1640.

Les relations qui suivent témoignent d'une franche amitié entre les archiducs Albert et Isabelle, qui se prolonge jusqu'à la mort de celle-ci en 1633, en tenant compte du vocabulaire mesuré dû aux différences de position dans la société. C'est l'origine de la fidélité sans partage de Rubens à la maison d'Espagne. La démonstration la plus éclatante eut lieu lors de la naissance de son fils aîné Albert, né le 5 juin 1614, dont l'archiduc fut le parrain. Pour le baptême, l'archiduc fit envoyer le 17 juillet une pièce d'orfèvrerie de 250 florins. De même, nous savons que l'archiduc se rendit à deux reprises à Anvers, la première fois en 1612, où il visita probablement l'atelier de Rubens, la seconde fois le 13 août 1615, où accompagné de l'infante Isabelle il visite la ville et entre autres le cabinet de Cornelis van der Geest, collectionneur et mécène de Rubens. Un souvenir de cette visite est le tableau de Willem van Haecht (Anvers, Rubenshuis), peint en 1628, montrant l'intérieur de la maison de van der Geest.

A dire la vérité, Rubens utilisa fort peu la fonction de peintre de l'hôtel des archiducs pour son travail d'artiste. Une première fois, le 19 mars



P. P. Rubens,
Madone à l'Enfant (1617-1618)
 Huile sur toile - 109x79,5 cm, détail
 Collection privée

1614, pour un tort que lui fit l'évêque de Gand, François-Henri van den Burch. Son prédécesseur, Charles Maes, évêque de Gand de 1607 à sa mort le 21 mai 1612, avait commandé à Rubens le retable de l'autel majeur de la cathédrale Saint-Bavon, représentant la *Vocation de saint Bavon*. Mais van der Burch, gantois avec tous les défauts que peuvent avoir les habitants de cette cité, selon les dires populaires des Flandres, voulait remettre en question ce travail et préférer à la composition

moderne une statue classique et d'un goût passéiste de Robert Colyn de Nole. Rubens rappelle à l'archiduc qu'il avait pu voir deux ans auparavant, lors de sa visite à Anvers "un disegno colorito fatto di mia mano, per servizio della tavola colle porte del altar maggiore del duomo di Gandt, ad istanza del Reverend.mo Masio, vescovo di questa città, ... il quale haveva destinato di fare questa opera con ogni magnificenza possibile, come senza altro sarebbe, riuscita la più grande i bella che mai si facesse in questi paesi". La mort de l'évêque permet à son successeur de maltraiter l'artiste: "egli si è lasciato di perverso consiglio persuader senza pur veder una volta li miei disegni di far l'altar maggiore d'una maniera scioccissima senza pittura", d'où la plainte de Rubens. Malgré l'intervention de l'archiduc, l'évêque de Gand persista. L'esquisse-modèle aujourd'hui à la National Gallery de Londres témoigne d'une composition de la même importance que celle des retables de la cathédrale d'Anvers, *l'Élévation de croix*, alors à Sainte-Walburge d'Anvers, et la *Déposition de croix*. Ce n'est qu'en 1623, grâce à un nouvel évêque, Antoine Triest, que Rubens reprit ses pinceaux et peignit la deuxième version de la *Vocation de saint Bavon*, grand retable sur toile, encore aujourd'hui dans la cathédrale de Gand.

Plus important pour Rubens fut l'obtention du privilège d'édition des gravures d'après ses propres oeuvres. Il avait obtenu le 19 juillet 1619, le privilège pour l'édition de ses gravures dans le duché de Brabant, pour la durée de douze ans. Le 16 janvier 1620, les archiducs étendent ce privilège à tous leurs autres états. Rubens "craint que tout aussy ce qu'il y aurait employé beaucoup de peine, et faict grands despens, quelques aultres se voudraient de faire et imiter les d. tableaux". Accueillant la requête de Pierre-Paul Rubens "nostre peintre", ils lui accordent "de grace espéciale par ces patentes qu'il puist et pourra faire tailler en cuivre par tel bon luy semblera les tableaux et peintures par luy jà faites et encore à faire et icelles vendre, et distribuer en, par tous les pays, terres et seigneuries de nostre obéyssance". Rubens avait reçu le même privilège du roi de France et peu après des Etats de Hollande.

En 1630, le roi d'Espagne Philippe IV renouvela ce privilège pour douze ans pour tous ses états; en 1644, il fut renouvelé en faveur des héritiers du peintre.

La question qui nous intéresse le plus est celle des rapports artistiques directs des archiducs Albert et Isabelle avec Rubens. Elle se complique d'abord parce que ceux-ci n'ont pas eu d'héritiers directs et que leurs biens ont été dispersés. Ensuite un mauvais sort a frappé les palais des Hasbourg d'Espagne au début du XVIIIème siècle: l'incendie du palais de Bruxelles en 1721, suivi par celui de l'Alcazar de Madrid en 1734. De nombreuses oeuvres ont disparu lors de ces deux événements dramatiques.

Il convient de distinguer deux périodes. La première avant la mort de l'archiduc Albert d'Autriche, le 13 juin 1621, est marquée par une affirmation d'une souveraineté des archiducs dans les Pays-Bas catholiques, tout en continuant à faire partie de la monarchie des Habsbourg; la seconde jusqu'à la mort de l'infante Isabelle le 15 décembre 1633, où l'infante est seulement gouvernante pour son neveu le roi Philippe IV est celle d'un retour dans le giron des états héréditaires de la couronne. Politique et mécénat y ont donc une signification différente.

On convient généralement que dans la série des *Cinq éléments* (Madrid, Museo nacional del Prado), peinte à double main en 1617-1618 par Jan Brueghel de Velours et Pierre-Paul Rubens, offerte en 1636 par le duc de Medina Sidonia au roi Philippe IV, *l'Allégorie de la vue* nous offre la vue d'un intérieur flamand orné de peintures qui serait celle de la collection des archiducs. On y voit en effet de la main de Rubens un double *Portrait des archiducs Albert et Isabelle* en buste et se regardant, une *Bacchanale avec Silène ivre*, différente de la version du Musée Pouchkine de Moscou, une *Chasse au tigre, au léon et au léopard* et une *Vierge à l'enfant dans une guirlande de fleurs*, par Rubens et Jan Brueghel de Velours, proche du tableau conservé au Louvre. Comme Rubens est le co-auteur de ce tableau, on doit admettre qu'il ait peint ses propres tableaux reproduits dans cette allégorie. Jan Brueghel a repris plusieurs de ceux-ci dans une toile de beaucoup plus grand format représentant *l'Allégorie de la vue et de l'odorat* (Madrid, Museo nacional del Prado) où s'ajoutent un grand *Jugement de Pâris* rubénien, perdu, et le *Portrait rétrospectif de Charles le Téméraire* (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

La première oeuvre que Rubens réalisa pour les archiducs fut leurs portraits. L'auteur de la *Vita* nous apprend que les archiducs se firent peindre par Rubens dès 1609, donc peu après lui avoir donné la charge de peintre de leur hôtel. Les originaux sont perdus. Nous les connaissons grâce à deux gravures exécutées en 1615 par Jan Hermansz Muller, graveur d'Amsterdam, élève de Goltzius, portant la souscription "Ex Archetypo Petri Pauli Rubenij Serenitatis suae pictoris". Ces reproductions fidèles sont dédiées aux archiducs et sont publiées avec privilège d'édition. Par rapport aux interprétations peintes que nous connaissons ces gravures montrent les effigies dans le même sens. Les figures sont vues en trois quarts et se détachent d'un fond strié. L'archiduc est vu debout, avec sur une table à gauche son chapeau, la main gauche posée sur le pommeau de son épée. Il porte le collier de la Toison d'Or. L'infante est assise dans un fauteuil, tenant un éventail dans les mains. La chevelure châtain est retenue par un serre-tête décoré de fleurs. Elle porte une très riche robe d'apparat selon la mode espagnole. Parmi les "pieces faictes par feu Monsieur Rubens", qui figurent dans son inventaire en 1640, figurent "151-152. Deux pourtraits des Archiducqs Albert & Isabel".

Les meilleures versions connues sont celles conservées à la National Gallery de Londres, considérées comme autographes par Max Rooses et plus récemment par Michael Jaffé dans un article posthume. Les deux pendants du Kunsthistorisches Museum de Vienne, parvenues au musée au travers du marché d'art en 1921 seulement, passent pour être celles que Rubens conserva. La fonction même des archiducs comme souverains explique que les archétypes aient été répétés soit par l'artiste lui-même, sous forme de répliques, soit par son atelier.

Un passage d'une lettre du peintre Jan Breughel de Velours, ami intime de Rubens, à Ercole Bianchi, secrétaire du cardinal Federico Borromeo à Milan, enrichit notre connaissance des portraits des archiducs par Rubens. Le 8 décembre 1616, il écrit: "Moi secretario Rubens è partito per Brussello, per finire i ritratti di sua altezza serenissima".

"Mio secretario", parce que Brueghel, excellent peintre, mais piètre lettré, se servait de son ami Rubens pour ses lettres italiennes adressées au cardinal Borromée. Les tableaux que va terminer à Bruxelles sont les deux portraits des archiducs du Museo nacional del Prado, à Madrid, nr.1383-1384, oeuvres conjointes de Rubens pour les figures et de Jan Brueghel de Velours pour le paysage. Ce sont des toiles horizontales de grand format, où les archiducs sont à gauche pour lui, à droite pour elle, au premier plan de paysages montrant l'un le château de Tervueren, l'autre celui de Mariemont, résidences de campagne favorites des princes de la maison d'Autriche. Les poses rappellent celles des gravures de Muller. Les archiducs sont assis au premier plan d'une draperie rouge. Les costumes sont plus austères. Les traits laissent apparaître l'âge des modèles. Ces tableaux à double main sont déjà cités dans l'inventaire de l'Alcazar de Madrid en 1636.

Rubens peignit avant 1617 un *Portrait équestre de l'archiduc Albert d'Autriche*, œuvre perdue, qui figure au premier plan de l'Allégorie de la vue (Madrid, Museo nacional del Prado), peinte par Jan Brueghel de Velours et Rubens cette année-là. Vue la place que ce portrait occupe dans cette allégorie, il ne s'agissait probablement pas d'une oeuvre de grand format, peut-être d'un projet. On distingue à l'arrière-plan les fortifications d'une ville, pour laquelle on a suggéré Ostende, reconquise en 1604. Il est difficile de juger de la qualité picturale de cette composition, d'autant plus que l'unique copie tardive connue, d'une collection privée belge, est assez médiocre.

Deux mandats de paiement de la trésorerie des archiducs conservent la trace de tableaux commandés à Rubens. Ainsi le 13 octobre 1615: "300 fl. por 2 retratos que a hecho, una de la Infanta, mi Senera, y otro mio, los quales mande ynviar a Espana al marques de Siete Igleisas; y los otros 300 fl. por una pintura de Nuestra Senora con el nino Jesus y beato Juan Bautista, que bendio para mi servicio", rapproché généralement d'un tableau aujourd'hui à l'Ermitage. Le 10 mai 1621: "1000 fl. a Pedro Paulo Rubens, pintor, por tres pinturas de devocion que ha hecho para la Infanta, Nuestra Senora, en el tercio primerio deste ana 1621". Il s'agissait d'une

Nativité, d'une *Adoration des Mages* et d'une *Pentecôte*. Ces trois tableaux sur toiles de grandes dimensions, peints en 1621, sont mentionnés dans l'inventaire d'un legs de l'infante à la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles, dressé en 1639.

Rappelons ici enfin la *Madone du Rosaire* de la chapelle espagnole de l'église des Dominicains de Bruxelles où figuraient au bas les figures de Philippe III, roi d'Espagne, et des archiducs Albert et Isabelle. La copie que nous connaissons de cette

oeuvre détruite suggère une oeuvre de grand format. Les archiducs sont agenouillés à droite en costumes d'apparat. La date d'exécution n'est pas connue, mais Philippe III comme Albert meurent en 1621. Un retable à caractère de dévotion n'aurait pas eu de sens ensuite. Les traits marqués de l'archiduc, le visage un peu plus bouffi de l'infante font penser à une date vers 1620.

* * *

1621 est une de ces années qui marquent l'histoire des nations. Le 31 mars meurt Philippe III d'Espagne. Lui succède son fils aîné Philippe IV, âgé de seize ans. Le 13 juillet, meurt à Bruxelles l'archiduc Albert. L'infante Isabelle, tante du roi, continuera à administrer les Pays-Bas catholiques jusqu'à sa mort le 1 décembre 1633, comme régente et non plus comme souveraine. En même temps la trêve de Douze Ans entre l'Espagne et les Provinces-Unies, conclue en 1609, pose dans la Guerre des Quatre-Vingts Ans entre l'Espagne et la Hollande, vient à expiration le 9 avril. Elle ne fut pas renouvelée. Elle avait permis pendant la seconde décennie du XVII^{ème} siècle aux deux parties séparées des Pays-Bas de vivre en paix et d'éviter les premiers effets de la Guerre de Trente Ans. Entre 1610 et 1620, Rubens est un peintre anversois, créateur infatigable de formes, renouvelant tout le contenu de la peinture d'histoire dans les Flandres.

Il s'affirme aussi à l'étranger, en particulier dans les cours allemandes et auprès de nobles génois qui ont des relations d'affaires avec Anvers. La non-reconduction de la trêve n'a pas de conséquences immédiates. Si l'on s'accorde aujourd'hui que ce fut un erreur de la part de la maison d'Autriche, c'est un jugement à posteriori. En 1621, les Provinces-Unies sortent mal en point d'une crise profonde, d'abord religieuse entre deux factions calvinistes, remonstrants et contreremonstrants, gomaristes et arminiens, d'après les noms des pasteurs qu'elles suivaient: Gomarus et Arminius.

Le second était à la base d'un mouvement de pensée vers un comportement modéré et une tolérance, qui seront ensuite une des caractéristiques de la Hollande. Mais la controverse religieuse amena en 1617-1619 une grave crise politique avec l'arrestation du grand pensionnaire de Hollande, Johan van Oldenbarnevelt, sa décapitation le 1 mai 1619, l'évasion et la fuite à

Paris du plus illustre intellectuel néerlandais Hugo Grotius. Aussi du côté espagnol pouvait-on penser que les temps étaient favorables à une réunification. Le prince d'Orange, Maurice de Nassau, était sur son déclin. Ambrogio Spinola, l'un des meilleurs généraux de l'époque, était le meilleur serviteur de la monarchie depuis vingt ans. Cette analyse devait se révéler par la suite erronée et entraîner des catastrophes. A Maurice de Nassau devait succéder son demi-frère Frédéric-Henri d'Orange-Nassau, le dernier enfant de Guillaume le Taciturne, aussi brillant lettré et collectionneur qu'homme de guerre. En 1643, la bataille de Rocroi mit un terme à l'hégémonie espagnole.



P. P. Rubens,
L'arrivée de Marie de Médicis à Marseille (1622-1625)
 Huile sur toile - 148,5x116,5 cm, détail
 Collection privée

Dans ce cadre, Rubens se trouve dans une situation double. Peintre connu, il reçoit des commandes prestigieuses. A partir de 1622, la *Vie de Marie de Médicis*, destinée au palais du Luxembourg à Paris, l'occupe pendant trois ans, à côté de son activité picturale habituelle. Il fréquente de nombreux personnages aux fonctions politiques importantes et commence à s'intéresser aux affaires publiques. L'infante Isabelle peu de jours après son veuvage a prononcé

des vœux de tertiaire franciscaine, poussant l'austérité jusqu'à s'habiller en clarisse. Rubens devient l'un de ses familiers, séjournant de plus en plus souvent à Bruxelles. Comme il l'écrira dans une lettre à Peiresc le 16 décembre 1635, il était "arrivato al colmo della buona gracia della Ser. ma Infanta (che sia in gloria)". L'infante avait renoncé à ses chiens. Mais lorsque Rubens part pour Paris en janvier 1622, elle lui confie un cadeau pour Marie de Médicis, sa cadette de sept ans, veuve elle aussi, mère d'Isabelle de Bourbon, reine d'Espagne et épouse de Philippe IV, son neveu: "A la Royne-Mère, par Rubens, une petite chienne, avec un collier garni de 24 plaques d'or esmaillées", petite chienne que l'on retrouve dans trois tableaux de la série du Luxembourg. En septembre 1624, Rubens se trouve à Bruxelles, comme l'indique une note de l'ambassadeur de France, le sieur de Baugy : "Le peintre Rubens est en ceste ville. L'infante lui a commandé de tirer le pourtraict du prince de Pologne", Ladislas-Sigismond Vasa, qui sous le nom de Ladislas VII sera roi de Pologne de 1632 à 1648. En même temps, nous trouvons en avril 1623 trace de l'arrivée à Madrid de

vingt-cinq tableaux flamands destinés à la reine Isabelle de Bourbon, pour être placés dans la Torre Nueva de l'Alcazar et comportant des œuvres de Jan Brueghel de Velours, Joos de Momper, Frans Snijders et Rubens. Une toile représentant *Vertumne et Pomone*, par Rubens et Snijders, portant encore des marques de l'incendie de l'Alcazar en 1734, est conservée dans une collection privée espagnole et témoigne de cet envoi de 1623. C'est la première mention d'un rapport artistique direct entre Rubens et la cour de Madrid. Le 30 septembre 1623, l'infante Isabelle signe une ordonnance qui assigne à Rubens dix écus d'entretien par mois sur la citadelle d'Anvers, "teniendo consideracion a las buenas partes de Pedro Paulo Rubens y a lo que ha servido a Su Magestad, para que pueda continuarlo con mas comodidad". Les dotations de ce genre étaient payées au moyen de fonds envoyés d'Espagne pour la solde de l'armée royale. Philippe IV augmenta cette dotation à quarante écus en 1630.

Le 29 janvier 1624, l'évêque de Ségovie, don Inigo de Brizuela, qui avait été le confesseur de l'archiduc Albert jusqu'à sa mort et avait connu Rubens, écrit un rapport favorable en tant que président du Conseil de Flandre à Madrid, au roi Philippe IV, sur la requête de Rubens tendant à obtenir des lettres de noblesse. Il rappelle l'histoire de sa famille et le définit comme "criado domestico di S.A.". Il le définit ainsi: "El suplicante Pedro Pablo Rubens es muy raro en son arte y muy estimado en toda Europa; y cierto que muchos principes della le han procurado sacar de Anversa con grandes promesas de honrra y dineros". La patente d'anoblissement fut octroyée par le roi le 5 juin 1624.



P. P. Rubens,
Paysage de tempête avec Philémon et Baucis (1620-1625)
 Huile sur panneau - 41,5x62 cm, détail
 Collection privée

On s'est interrogé à ce stade si les raisons de la qualité de ses peintures justifiaient une rente et une telle faveur. Les textes sont clairs, semble-t-il. Mais le même 30 septembre 1623, Rubens écrit sa première lettre à contenu politique à son ami Pierre Pecquius, chancelier de Brabant, dont il avait peint le portrait vers 1619, où il est question de la trêve entre Pays-Bas catholiques et les Provinces-Unies. Une dépêche du sieur de Baugy envoyée à Paris le 30 août 1624 nous éclaire à ce propos: "L'Infante preste tous les

jours l'oreille aux discours que lui fait sur ce sujet Rubens, peintre célèbre d'Anvers, qui est connu à Paris pour ses ouvrages qui sont dans l'hostel de la royne-mère". Jusqu'en 1633, Rubens dédiera une partie de son temps à la politique et à la diplomatie. Son idée fondamentale est celle du "bien public", terme qu'il utilise à diverses reprises. Celui-ci recouvre d'abord ses préoccupations pour les Pays-Bas: les fortunes alternées des guerres entre le Nord, Provinces-Unies, et le Sud, provinces demeurées fidèles à la maison d'Espagne, ruinent le commerce et la prospérité d'Anvers, la cité de Rubens et la ville la plus prospère du sud. A plusieurs reprises des combats se dérouleront dans ses environs, Kieldrecht, Lilloo, Calloo. Ceci explique son voyage en Hollande en 1627, ses rencontres avec Frédéric-Henri d'Orange en 1631-1632. La lettre citée de Baugy en 1624 évoque déjà "quelque intelligence particulière avec le prince Henry de Nassau", qui posséda des oeuvres de Rubens et dont le secrétaire Constantin Huygens fut un de ses amis très chers. Ceci sans que cette amitié artistique et intellectuelle n'ait eu des conséquences politiques précises.

Tout autre est l'intervention dans les négociations entre l'Espagne et l'Angleterre, alors en guerre, et qui aboutit ensuite à la paix entre ces deux pays le 15 décembre 1630. Si la chronique de ces négociations appartient désormais à la micro-histoire et si dans le cadre européen des conflits de la guerre de Trente Ans cette paix ne fut qu'un épisode, Rubens y apprit à connaître les deux meilleurs collectionneurs et mécènes de l'époque, Philippe IV d'Espagne, lors de son séjour à Madrid en 1628-1629; Charles I d'Angleterre à Londres en 1629-1630. Les voyages diplomatiques de Rubens ont largement élargi le cercle de ses amitiés et de ses mécènes. Le premier est le roi des Ménézies; le second finit mal sur l'échafaud; ceci pour tous deux bien après la mort de Rubens.

Au-delà de cet intérêt pour le "bien public", local comme européen, il y a un fait privé et intime qui pousse Rubens entre 1626 et 1630 à diversifier son activité: la mort prématurée de son épouse Isabelle Brant, le 20 juin 1626, peut-être à la suite d'une épidémie de peste. A Pierre Dupuy, ami de Peiresc, il écrit le 15 juillet 1626: "Io veramente ho perso una buonissima compagna, che si poteva anzi doveva amar con raggione, non avendo alcun vicio proprio del suo sesso; senza morosità y senza impotenza donnesca, ma tutta buona, tutta honnosta y per le sue virtù amata in vita y dopo morte pianta universalmente da tutti ... Io crederei un viaggio esser proprio per levarmi dinansi molti oggetti, che necessariamente mi raffrescono il dolore". Il recevra un peu plus tard, une lettre de condoléances quelque peu inattendue et qui témoigne de la considération dont il jouissait, écrite de Madrid le 8 août par le comte-duc d'Olivarez, le ministre tout puissant du roi Philippe IV: "Aunque V.M. no me dice la perdita de su compagna (mostrando aun en esto la discretion con obria siempre) la se yo y siento la soledad en que V.M. queda, como quien la ama y estima tanto".

Le second mariage de Rubens avec la jeune Hélène Fourment, célébré à Anvers le 6 décembre 1630, marque la fin de cette période où la politique servit de dérivatif à son chagrin. La lettre qu'il écrivit à Peiresc le 18 décembre 1634 en témoigne.

Après avoir obtenu congé de l'infante, "colla occasione di un viaggietto secreto, mi gettai ai piedi di S.A., pregandola, per mercede di tante fatiche la sola esenzione di tali impiegi e permissione di servirla in casa mia ... Hora mi trovo per la gracia divina ... colla mia moglie e figlioli in riposo e senza alcuna pretensione al mondo che di vivere in pace Presi una moglie giovine di parenti honesti però cittadini, benché tutti volevano persuadermi di casarme in corte, ... Mi piacque una che non s'arrosserebbe vedendomi pigliar gli penelli in mano, et a dire il vero il tesoro della pretiosa libertà mi parve duro di perdre col cambio delli abbracciamenti di una vecchia". La définition de la jeune Hélène est touchante: belle du haut de ses seize ans, bourgeoise d'Anvers, issue d'une famille bourgeoise, lui permettant de continuer à s'exprimer par ses pinceaux et à laquelle il dédiera quelques-unes de ses plus belles oeuvres.

Rubens fut le peintre préféré de l'infante dans les années de son veuvage. En 1625, le 2 juin, après un long siège Breda se rend aux tercios espagnols d'Ambrogio Spinola. C'est le sujet de *Las Lanzas* de Velazquez qui immortalise la reddition de Justin de Nassau.

Le 12 l'infante se rend à Breda. A son retour, le 7 juillet elle s'arrête à Anvers. Le 10 elle visite l'atelier de Rubens. Herman Hugo, *Le Siège de la ville de Breda* (Anvers, 1631), écrit que "pendant le séjour que Son Altesse fit à Anvers, Pierre-Paul Rubens, peintre très excellent et très renommé la peignit".



P. P. Rubens,
Triomphe de la Vérité sur l'hérésie (1625-1626)
Huile sur panneau - 74x94 cm, détail
Collection privée

C'est le portrait en trois quarts, revêtant l'habit religieux, dont il existe différentes versions et dans l'archétype semble la toile de Pasadena, Norton Simon Foundation. C'est le modèle que reprend Antoine van Dyck lorsqu'il peint à son tour le portrait de l'infante (Turin, Galleria Sabauda) en 1628, alors que Rubens se trouve en Espagne.

C'est probablement lors de cette visite de l'infante à Anvers, que mûrit l'idée

de la tenture du *Triomphe de l'Eucharistie* (Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales), une suite de tapisseries dont l'édition princeps est encore conservée in loco comportant vingt pièces, dont onze compositions de très grand format, tissées à Bruxelles par Jan Raes et Jacob Geubels et dont l'invention est entièrement de Rubens, après évidemment discussion des thèmes avec l'infante et les théologiens qui lui étaient les plus proches. Il s'agit de l'une des apologies les plus éloquents de la Contre-Réforme catholique contre l'hérésie. Les hérétiques ("ketters" en néerlandais) ne sont pas bien loin. Pourquoi alors envoyer à Madrid cette belle page de l'iconographie chrétienne qui aurait été plus efficace dans des régions où les débats religieux étaient très présents? C'est que la diffusion des images se fait par la gravure et que la plupart des pièces du *Triomphe de l'Eucharistie* sont gravées et que la tenture est un don précis de l'infante à l'Espagne où elle est née. Le monastère royal avait été fondé en 1556 par l'infante Jeanne d'Autriche, la cadette des filles de Charles Quint, restée veuve du roi Jean de Portugal, et tante de l'infante Isabelle.

La mère d'Isabelle, Elisabeth de Valois, était enterrée dans ce couvent, où elle même avait séjourné dans sa jeunesse et où la dévotion eucharistique était très ancrée, dévotion que partageait l'infante Isabelle.

Nous conservons pour ce cycle non seulement les tapisseries, mais aussi une grande partie du travail préparatoire de Rubens, dessins, bozzetti, modelli et cartons, qui se développent surtout en 1627-1628. Mais nous possédons fort peu de documents.

Dans des notes informelles postérieures à 1628, Philippe Chifflet, franc-comtois et chapelain de l'infante Isabelle à Bruxelles se souvient que:

"L'Infante envoya à Madrid aux Déchaussées une tapisserie contenant les figures et mystères de la Sainte-Eucharistie de laquelle les patrons sont faits par Rubens (et) ont coûté trente mille florins. La tapisserie en valait près de cent mille". On remarque que le prix payé est la moitié de celui de l'Histoire de Marie de Médicis, pour laquelle nous conservons une grande quantité de documents. En ce qui concerne la tenture de l'Eucharistie, la plus ancienne trace que nous en ayons, datée du 22 décembre 1626, est une déclaration



P. P. Rubens et atelier,
La rencontre d'Abraham et de Melchisedech (1626-1627)
 Huile sur toile - 112x150 cm, détail
 Collection privée

devant le notaire Guyot du maître licier Jacob Geubels. Celui-ci se plaint de pas avoir reçu les paiements afférents à son travail habituel et aussi "de notables travaux de tapisseries entrepris pour la Sérénissime Infante" et autres clients. Le 21 mai 1627, Philippe Chifflet, dans une lettre à Giovanni Francesco Guidi di Bagno, parle d'un projet de Rubens de visiter Rome en septembre: "environ ce temps là, après qu'il aura parachevé plusieurs tableaux qu'il a entrepris pour S.A.". Le même Chifflet note: "en janvier 1628 furent données à Pierre Paul Rubens plusieurs perles, a bon compte des patrons de tapisserie pour les cordelières de Madrid". Le 21 juillet 1628, dans une lettre à Giovanni Francesco Guidi di Bagno, le même Chifflet annonce que "S.A. a fait partir dès deux jours ençà deux chariots qu'elle fait passer en Espagne, chargés de tapisseries, de toiles et de chartes géographiques, et de quelques peintures". Ce convoi arriva à Madrid durant le séjour de Rubens, entre septembre 1628 et avril 1629.

La dernière oeuvre importante de Rubens peinte pour l'infante Isabelle est le grand triptyque du *Miracle de saint Ildefonse* (Vienne , Kunsthistorisches Museum), peint après le retour du Rubens à Anvers le 6 avril 1630 et achevé dans le courant 1631.

Cette oeuvre sur panneau montre dans la partie intérieure l'investiture de saint Ildefonse grâce à la collation de la chasuble par la Vierge entourée de quatre saintes. Sur les volets, les archiducs agenouillés sont présentés par leurs saints patrons.

Les volets extérieurs montrent une sainte Famille, dite Vierge au pommier. L'esquisse-modèle préparatoire (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) montre le soin apporté par Rubens dans la présentation du triptyque, où les archiducs sont représentés en pied et de profil, en tenue d'apparat, reprenant les modèles que nous trouvons dans la *Madone du rosaire*, autrefois dans la chapelle espagnole de l'église des Dominicains de Bruxelles. Le thème iconographique évoque la dévotion de l'archiduc Albert pour saint Ildefonse, qui avait été bien avant lui archevêque de Tolède. Le retable devait du reste orner l'autel de la confrérie de Saint-Ildefonse, dans l'église Saint-Jacques sur Coudenberg à Bruxelles, église privée du palais des archiducs à Bruxelles.

Entre le 28 et le 29 août 1628, Pierre-Paul Rubens quitte Anvers, appelé à Madrid dans le cadre des négociations diplomatiques entre l'Espagne et l'Angleterre. Le 31 mai précédent, l'infante Isabelle avait répondu à Philippe IV à une demande d'envoi des documents originaux et chiffrés à Madrid, expliquant que Rubens "y a respondido que esta prompto para cumplir lo que se lo manda, pero que ninguno entenderà las cartas que él, por los terminos dellas y contener otras cosas particulares". Le 4 juillet à Madrid se réunit la junte d'Etat, dans le palais du comte-duc d'Olivarez, en présence entre autres d'Ambrogio Spinola, du marquis de Leganes et duc de Feria,

estime que: "si podria responder a su Alteza, que diga a Rubens, que venga a esta corte y tralga las dichas cartas y papeles que se la an pedido". Une note marginale manuscrite du roi Philippe marque son accord: "con esto seria mas util la venida de Rubens, pero en esto non se ha de hacer instancia sino dejar quel como interes suyo lo disponga". Celui-ci confirme le contenu de cette note dans une lettre à sa tante du 6 juillet.

Le 13 août l'infante annonce que Rubens partira sous peu. Le 10 août, Rubens annonçait à Pierre Dupuy: "Mi dubito che la nostra corrispondenza restarà sospesa per qualq. mesi perché mi sopragiunge occasione di far un gran viaggio".

Le voyage de Rubens vers l'Espagne fut très rapide, puisqu'il arriva à Madrid entre le 10 et le 14 septembre. Le 26 septembre 1628, Averardo de Medici, résident toscan à Madrid, annonce au secrétaire Bali Cioli la venue de Rubens à Madrid: "E' arrivato en Madrid il Rubens fiammingo pitore famoso, che ha portato otto quadri di pittura di sua mano, ordinateli per servizio di S. M. da porsi in questo palazzo". Nous ne connaissons les sujets de ces tableaux. Ceux-ci devaient lui être payés 7500 florins. Philippe IV s'inquiéta auprès de l'infante s'ils lui avaient été payés. Ceci eut lieu probablement à Londres en janvier 1630, avec l'arrivée de Carlos Coloma comme ambassadeur d'Espagne. Rubens quittera Madrid le 29 avril 1629, après avoir reçu le 27 avril la patente de secrétaire ordinaire du conseil privé du roi d'Espagne.

Une lettre que Rubens écrit à Peiresc, de Madrid, du 2 décembre 1628, nous éclaire sur ce qui nous intéresse le plus de ce voyage: "Io mi attengo qui a dipingere come da per tutto et ho già fatto il ritratto equestre di Sua Maestà, con molto suo gusto e sodisfattione, che veramente si diletta in estremo della pittura et al giudicio mio questo Principe è dotato di bellissime parti. Io già lo conosco per prattica poiche havendo stanze in Palazzo, mi viene veder quasi ogni giorno; ho fatto ancora le teste di tutta la famiglia Reggia accuratamente con molto commodità nella lor presenza, per servizio della Serenissima Infante mia signora", ce qui est certainement l'un des plus beaux témoignages qu'un peintre nous ait laissé sur un mécène qui sera un protecteur important.

A ceci fait écho la mention de ce voyage dans *l'Arte de la pintura* (1638) où Francisco Pacheco, peintre, premier maître de Velazquez et beau-père de celui-ci, rapporte que Rubens "durant les mois de son séjour à Madrid, sans négliger les importantes affaires pour lesquelles il était venu et malgré les crises de goutte dont il fut atteint pendant quelques jours, peignit de nombreuses oeuvres car grande était sa bravoure et sa virtuosité. Tout d'abord il peignit les souverains et les infants à mi-buste pour en porter les portraits en Flandre. De Sa Majesté, il peignit cinq portraits, dont l'un équestre avec d'autres figures de grande beauté. Il peignit l'Infante des

Carmélites de trois quarts et de ce tableau il effectua un certain nombre de copies; d'autres personnages il fit cinq ou six portraits". Pacheco, repris par la suite par Antonio Palomino, parle longuement des rapports entre Rubens et Diego Velazquez, de vingt ans plus jeune. Palomino observe que les deux artistes avaient déjà été en contact par lettre antérieurement. En effet, Velazquez fournit le portrait du comte-duc d'Olivares, que Rubens introduisit dans un tableau allégorique (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), gravé en 1626 par Paul Pontius. Palomino nous a laissé le souvenir d'une visite de Rubens accompagné de Velazquez à l'Escorial. "Avec les peintres il eut peu de rapports, mais il se lia d'une profonde amitié seulement avec Diego Velazquez et il en favorisa les oeuvres grâce à son habileté et à sa modestie. Ils allèrent ensemble à l'Escorial pour voir le célèbre monastère de San Lorenzo el Real. Ils éprouvèrent tous deux un plaisir particulier à voir et à admirer tant et tant de prodiges aussi splendides dans ce remarquable édifice; et en particulier les peintures originales des plus grands artistes qui ont fleuri en Europe et dont l'exemple servit à Velazquez comme un nouvel encouragement".

Le premier tableau cité est le Portrait équestre du roi Philippe IV, qui fut exécuté tout au début de ce séjour et pour lequel Rubens reçoit dès le 19 octobre la permission de choisir à l'Armeria real les accessoires qui lui servent "par hazer el retrato de su Magestad cavallo". Cette toile, l'une des oeuvres majeures de Rubens, fut malheureusement détruite dans l'incendie de l'Alcazar de 1734. La composition en est connue par une copie ancienne (Florence, Galerie des Offices), peinte vers 1645, et qui se trouvait en 1651 dans la collection madrilène de Don Gaspar Mendez de Haro, marquis de Eliche "el cavallo y cuerpo del Rey y mugeres de la mano de Juan Baptista de Maço y la casa del rey de Velasquez". Celle-ci apparaît dans la collection du prince Ferdinand de Toscane dès 1713. Parmi les figures allégoriques la Foi, en haut au centre tient d'une main le rameau d'olivier et de l'autre la croix. Le paysage du premier plan à gauche s'inspire d'un *Paysage avec la vallée du Manzanares près de l'Alcazar de Madrid* de Rubens, connu par une gravure de Schelte a Bolswert, qui évoque le paysage qu'eut sous les yeux Rubens durant son séjour à Madrid.

Dans la *Spécification des biens de l'artiste*, en 1640, on trouve trace de trois paysages faits en Espagne: "121. Un paysage au naturel représentant l'escorial & ses environs; 112-113. Deux paysages au naturel". Les paysages conservés semblent œuvres d'atelier ou de collaborateurs, mais pour l'un d'entre eux il évoque par ailleurs: d'"après un mien dessein fait sur le lieu mesme". Rubens utilise à diverses reprises le mot "dessin" pour esquisse peinte, ce qui se conçoit pour des visions fugaces de la nature.

En peignant ce portrait équestre, Rubens renoue avec la tradition du Charles Quint à Mühlberg (Madrid, Museo nacional del Prado) de Titien et il développe avec une fougue beaucoup plus majestueuse le thème du

Portrait équestre du duc de Lerma. Durant ce même séjour il peignit un *Portrait équestre rétrospectif de Philippe II* (Madrid, Museo nacional del Prado), avec dans les cieux la Victoire accompagnant le roi et sur terre un engagement de cavalerie. Selon Pacheco, Rubens aurait copié un modèle de Titien. On pense plutôt aujourd'hui que Rubens adapta le portrait de Philippe II, en pied et revêtant l'armure, peint par Titien à Ausgbourg en 1551. L'armure et l'épée du roi sont en effet reproduites ici. Rubens reprit le thème dans le *Portrait équestre du cardinal-infant Ferdinand* (Madrid, Museo nacional del Prado; Detroit, Institute of Art), peints en 1635, à l'arrivée du cardinal-infant dans les Flandres.

Les portraits du roi Philippe IV et de son épouse Isabelle de Bourbon sont connus par différents exemplaires, pour lesquels existent des problèmes d'attribution. Le problème précis est que ces différences reposent plus sur un jugement de valeur que sur la qualité des oeuvres conservées. Rubens a travaillé beaucoup et rapidement à Madrid. Pour venir d'Anvers, il a mis un peu moins de trois semaines. Il transporte des documents réservés. Nous ne savons rien de ses compagnons de voyage. De toute évidence, il y a des personnages officiels. De sa part, il y a probablement deux ou trois serviteurs, peut-être choisis parmi ses assistants. Mais aucun nom n'a circulé. L'exécution des peintures madrilènes est identique à celle de ses oeuvres anversoises. Mais s'agissant de portraits officiels, certains d'entre eux peuvent avoir été copiés après le départ de Rubens et être oeuvres de peintres madrilènes.

Pour le portrait du roi, Pacheco parle de cinq exemplaires originaux: le portrait équestre, probablement des portraits en pied, en trois quarts et en buste. Parmi les portraits en pied, la meilleure version conservée est celle de la Galleria Durazzo Pallavicini de Gênes. Le pendant, représentant la reine Isabelle, est perdu, mais une copie ancienne d'époque, provenant de la collection du marquis de Leganes, est conservée à l'Hispanie Society de New York. En ce qui concerne les portraits en trois quarts nous possédons deux versions représentant les monarques, la première à l'Alte Pinakothek de Munich, la seconde à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Pour les portraits en buste, nous conservons un portrait émouvant et sensible du roi (Zürich, Kunsthaus, Fondation Ruzicka), image malheureusement détruite dans un geste régicide par un fou. De la reine Isabelle est conservée une fort belle esquisse (Vienne, Kunsthistorisches Museum) du visage. Rubens conserva pour lui deux portraits des souverains, qui figurent dans la *Spécification des biens*, de 1640, no 115-116, "*Un pourtrait du Roy; Un pourtrait de la reine*", dont le sort n'est pas connu, mais qui sont les sujets des gravures de Paul Pontius, exécutées à Anvers en 1632. Il existe des dessins préparatoires pour ces gravures (Vienne, Graphische Sammlung Albertina). Dessins et gravures sont dans le même sens que les tableaux connus, ce qui prouve que ces deux gravures ont une fonction d'iconographie officielle.

Il existe également un dessin pris par Rubens sur le vif (Bayonne, Musée Bonnat), représentant le roi Philippe IV en habit de tous les jours, en trois quarts et portant un chapeau, dont je connais une autre interprétation dans une collection française. Le roi figure dans la même attitude au premier plan de la *Chasse de Philippe IV* (Madrid, Museo nacional del Prado), gigantesque toile peinte en 1638 par Pieter Snayers pour le cardinal-infant Ferdinand. Il y est représenté avec ses trois frères, D. Carlos, le cardinal-infant Ferdinand et l'infante Marie-Anne, que Rubens peignit durant son séjour à Madrid. Le portrait de D. Carlos (1607-1632) est perdu, mais une copie autrefois dans la collection Aurélie Schindler en conserve le souvenir. Il y est vu en buste, portant la Toison d'Or, tandis que Velazquez le représenta en pied vers 1626. Du portrait en trois quarts du cardinal-infant Ferdinand (Munich, Alte Pinakothek) existe une réplique de bonne qualité dans la collection Spencer à Althorp House. L'un des deux est cité dans la *Spécification des biens* de Rubens en 1640: "113 Un pourtraict du Cardinal Infant en habit rouge sur toile". De même il peignit le portrait de l'infante Marie-Anne (1606-1646), qui épousa par procuration à Madrid le 5 avril 1629, Ferdinand, roi de Bohême et de Hongrie, qui devint empereur sous le nom de Ferdinand III en 1637. Rubens assista certainement à la cérémonie. Le Portrait de l'infante Marie-Anne (anciennement Zurich, collection Ros), la représente dans un riche costume de cour. Le portrait que l'on peut comparer à l'effigie peinte à la même époque par Velazquez (Madrid, Museo nacional del Prado) a vraisemblablement été peint à cette occasion. Il est conçu en pendant avec le portrait du cardinal-infant en habits sacerdotaux, de même format, elle regardant vers la droite, lui vers la gauche. Ici encore nous avons trace d'une version de ce tableau dans la *Spécification*: "114. Un pourtraict de l'Imperatrice". Ici se pose un problème: Rubens possédait quatre portraits de membres de la famille royale, décrits parmi "les pièces faictes par feu Monsieur Rubens". C'étaient le couple royal, le cardinal-infant dont on savait déjà qu'il succéderait à l'infant Isabelle comme gouverneur des Pays Bas à la mort de celle-ci, et la jeune reine de Hongrie, future impératrice. Il a certainement ramené une série complète à Bruxelles pour l'infante Isabelle et une autre série dut rester à Madrid. Aucun des exemplaires conservés n'est cité dans des sources suffisamment anciennes pour pouvoir déterminer leur origine précise et de quelle elles proviennent. Le portrait cité par Pacheco de l'infante des Carmélites représentait Sor Margarita de la Cruz. Il est perdu et connu par une très médiocre copie ancienne la représentant en pied (Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales). Marguerite d'Autriche (1567-1633) était fille de l'empereur Maximilien II et de Marie, elle-même fille aînée de Charles Quint. Envoyée à Madrid en 1581, elle refusa d'épouser le roi Philippe II, resté veuf pour la quatrième fois en 1580, après la mort d'Anne d'Autriche. Elle devint religieuse au couvent des Descalzas Reales en 1585. Après une opération aux yeux ratée en 1625, elle devint complètement aveugle. C'est ainsi que la représenta Rubens en 1628. Dans le texte de

Pacheco, qui parle à propos de l'infante des Carmélites "hizo de ella copias", il y a probablement une confusion. Le couvent des Descalzas Reales abritait lors du séjour de Rubens à Madrid en 1628, une seconde infante, Sor Ana Dorotea. Celle-ci était la plus jeune des bâtardes de l'empereur Rodolphe II, née en 1612, restée orpheline à six mois. En 1624, envoyée à Madrid, elle entre au couvent des Carmélites. Son portrait (Londres, Aspley House, collection Wellington) est la plus émouvante effigie féminine peinte par Rubens en Espagne. Toute l'attention se porte sur le visage, les mains et le voile blanc, qui donnent vie à une image austère.

Rubens travailla à deux oeuvres religieuses importantes à Madrid. Dans le premier cas il reprit et agrandit une de ses compositions plus anciennes, *l'Adoration des Mages* (Madrid, Museo nacional del Prado). Commandée par Nicolas Rockox en 1609, placée dans la salle des Etats de l'Hôtel de Ville d'Anvers, celle-ci avait été l'objet d'une esquisse-modèle très poussée (Groningue, Groninger Museum) et de nombreuses études de détail. Le 2 septembre 1612, le pensionnaire de la ville d'Anvers, Josse de Weerdt, l'offre à Don Rodrigo Calderon, comte d'Oliva, favori du duc de Lerma, lui-même favori du roi Philippe III: "los del Magistrado por en parte reconocer la obligacion que tienen, han determinado de presentar a Vuestra Senoria Illustrissima la pintura de "Los Reyes" que està en la casa della villa". Oliva remercie en ces termes: "los engratiando del presente de la pintura que me dan, la qual estimo mucho, y la pondre en mi mayorasgo". Oliva, devenu marquis de Siete Iglesias, partagea la disgrâce du duc de Lerma, et fut exécuté à Madrid le 21 octobre 1621. Le roi Philippe IV acquit *l'Adoration des Mages*, qui se trouvait à l'Alcazar lorsque Rubens lui donna l'aspect majestueux qu'elle a aujourd'hui. *L'Adoration des Mages* était considérée comme une des pièces majeures de Rubens dans la collection royale espagnole, ainsi que la rapporte Cosme III de Médicis, en voyage en Espagne en 1668, décrivant le palais "abdozzato pure di quadri, tra i quali si viddero *l'Adorazione dei Magi* in un pezzo assai grande del Rubens". Le second exemple est *l'Immaculée Conception* (Madrid, Museo nacional del Prado), qui a le format d'un retable d'une chapelle privée et qui correspond avec une exactitude iconographique à la vision diffusée par les jésuites espagnols, à la suite d'un bref de Grégoire XV sur ce thème.

Rubens interprète à merveille un sujet qui nous est familier grâce aux toiles postérieures d'un Murillo. La Vierge dans les cieux, entourée de deux anges, pose le pied sur le globe terrestre et vainc le serpent du démon. La toile fut peinte pour le marquis de Leganes, comme nous le rapporte Pacheco, qui définit ce mécène comme "gran aficionado a su pintura". Leganes l'offrit à Philippe IV avant 1637. *L'Immaculée Conception* fut placée dans la chapelle privée du roi à l'Alcazar. Avant 1698, elle fut déplacée au monastère de l'Escorial. Après son retour à Anvers, Rubens en peignit une seconde interprétation, partiellement différente pour le maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles, gravée par Schelte à Bolswert.

Ce retable vendu en 1711, lors de la réfection de l'église, est démembré et il en subsiste quatre fragments.

Rubens eut le temps d'étudier les collections royales et de faire des copies interprétatives d'un certain nombre de tableaux de Titien. Ainsi reprit le *Double portrait de Charles Quint et de son épouse Isabelle de Portugal* (Madrid, Palacio de Liria), qui est cité dans la *Spécification* ("51. Le pourtraict du dit Empereur avec sa femme sur la mesme toile"). L'original de Titien, cité dans l'inventaire de l'Alcazar de 1636, disparut dans l'incendie de 1734. *Adam et Eve* (Madrid, Museo nacional del Prado), cité également dans la *Spécification* ("42. Adam & Eve"), d'après la toile de Titien également au Prado, fut rachetée par Philippe IV. *Vénus qui se mire au miroir* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), reprenant un tableau perdu de la collection royale espagnole, citée dans la *Spécification* ("48. Vénus qui se mire avec Cupidon"), fut acheté en 1641 par Peter van Hecke, beau-frère d'Hélène Fourment. *Diane et Callisto* (Knowsley, Lancashire, collection du comte de Derby), copié par Rubens d'après l'original de Titien (Edimbourg, National Gallery of Scotland), mentionné dans la *Spécification* ("43. Une Calisto"), fut racheté par Philippe IV entre 1640 et 1645. *L'Enlèvement d'Europe* (Madrid, Museo nacional del Prado), d'après l'original de Titien (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), cité dans la *Spécification* ("46. Une Europe), fut également acheté par Philippe IV entre 1640 et 1645. Un cas particulier est celui des deux oeuvres de Titien que Rubens avait pu voir à Rome, lorsqu'elles étaient dans la collection Aldobrandini; *l'Offrande à Vénus* et la *Bacchanale des Andriens* (Stockholm, Nationalmuseum), décrites dans la *Spécification* comme: "81. Une piece des Cupidons s'esbatans, prise de Philostrate; 82. Une piece des Bacchanales des bergers & bergeres dansant & beuvans aussi de Philostrate". Philippe IV acheta ces deux tableaux, peints vers 1636- 1638 à la succession de Rubens, en 1645. Entre-temps les deux originaux de Titien lui avaient été offerts. Il put donc posséder les oeuvres de Titien et celles de Rubens qui en dérivent. Ces dernières furent emportées durant la période napoléonienne par le maréchal Jules Bernadotte, qui devint roi de Suède en 1818.

Deux événements privés marquent le séjour de Rubens à Madrid. Le premier est qu'il y fit la connaissance d'un marchand flamand, Jan van Vucht, ami de Balthasar Moretus. Celui-ci espérait pouvoir obtenir une oeuvre de la main de Rubens à un petit prix. Ainsi le 25 juin 1630, Balthasar Moretus écrit-il à Jan van Vucht: "Je sais que pour 200 ou 250 florins il ne fait pas grand 'chose, à moins que vous désiriez de lui une composition avec une ou deux figures". Le 31 août, Moretus lui écrit à nouveau: "J'ai parlé à M. Rubbens et je lui ai dit ouvertement que vous voudriez dépenser cent patacons. Il me répondit qu'il ne saurait faire aucun des trois sujets au-dessous de deux cents patacons, puisqu'ils exigent trop de travail. Mais si vous vouliez faire peindre une Diane avec deux nymphes ou quelque'autre sujet de deux ou

trois personnages, il vous fournirait volontiers pour les cent patacons". Et le 22 octobre, Moretus ajoute dans une dernière lettre à Jan van Vucht: "Quant à Monsieur Rubbens, il fait volontiers une gracieuseté, pourvu que ce ne soit pas à son détriment. Si vous pouvez vous contenter d'un tableau de trois ou quatre personnages, il vous le fournira de la grandeur que vous désirez pour cent patacons". Tout ceci n'aurait qu'un intérêt anecdotique, si Jan van Vucht n'avait pas commandé par la suite le grand retable (306 x 216 cm) du Martyre de saint André (Madrid, Real Hospital de San Andrés de los Flamencos), encore "in situ", chef-d'oeuvre de ses dernières années, peint probablement vers 1638. Jan van Vucht, dans son testament du 24 avril 1639, "ordonne qu'au dit hôpital soit offert le tableau du Martyre du glorieux St. André que j'ai fait venir de Flandre et qui est l'oeuvre de la main du célèbre maître Pierre-Paul Rubens et qu'audit tableau il soit fait un cadre comme il convient ... et que le tableau soit placé sur le maître-autel dudit hôpital". Le retable de Rubens, le seul à avoir conservé son site original en Espagne, continue à faire partie de l'itinéraire artistique de la Madrid de "los Austrios".

Le second événement privé de ce séjour madrilène est la rencontre d'un charmant aventurier sicilien, Fabrizio Valguernera, qui se révéla un parfait voyou. "C'est un homme de bonne maison. Il est grand amateur de choses rares, licencié en droit, mathématicien, et s'entend aussi très bien en diverses choses de médecine: il a guéri (à Madrid) M. Rubens de la goutte". Ce texte est extrait d'une plainte pour vol de 7.760 diamants déposée le 27 avril 1630 à Madrid contre Fabrizio Valguernera par Balthasar et Ferdinand de Grotti, espagnols, qui avaient expédié de Lisbonne à Paulo Zonio, flamand résidant à Madrid, par un courrier, de nombreux diamants bruts provenant des Indes. Valguernera et un portugais du nom de Manuel Alvarés Cascapeto dépouillèrent le muletier porteur de diamants; puis craignant d'être découverts partirent de Madrid. La même plainte affirme que "M. Rubens le connaît bien, attendu qu'il possède une obligation du susdit M. Rubens, par laquelle celui-ci promet de lui envoyer un tableau et lui a vendu ici un autre tableau représentant Adam". En ce qui concerne l'*Adam* mentionné, nous n'avons aucune autre trace. En ce qui concerne le tableau promis, Rubens n'eut pas de nouvelles. Le 20 juin 1631, remettant de l'ordre dans ses affaires après sa grande période politique, Rubens écrit à Valguernera: "Scrivo questa a caso non sapendo s'ella si trova a Napoli o a Palermo o in altra parte pur spero ch'ella havra buon ricapito". Car Rubens est sans nouvelles: "Mi maraviglio che V.S. non mi habbia dato risposta toccante il soggetto e misure del quadro chio sono obligato di fargli de mia mano propria". Il lui propose une *Adoration des mages* de grand format, "pregandola mi faccia sapere la sua inclinacione".

La lettre de Rubens parvint à Rome et est jointe à la procédure contre Valguernera. Car le 12 juillet Cesare Ruggieri, romain, porta la plainte

des victimes espagnoles auprès du gouverneur de Rome. Valguenera fut retrouvé à Rome dans le couvent des religieuses de S. Silvestro et mourut le 2 janvier 1632 dans la prison de Tor di Nona. Le sicilien acheta beaucoup de tableaux, mais les payait-il avec le produit du vol des diamants? Ceci ne concerne pas Rubens, qui le connut avant le vol. De nombreux peintres travaillant à Rome furent entendus à ce propos. Parmi eux nous trouvons Nicolas Poussin, Valentin de Boulogne, Angelo Caroselli, Giovanni Lanfranco, Cornelis de Wael, Jan Roos, Alessandro Turchi. Rubens dans cette affaire trouble est un heureux absent.

* * *

Après son retour à Anvers, Rubens se confirme un ami et un conseiller de l'infante Isabelle, jusqu'à sa mort le 1 décembre 1633. La dernière oeuvre peinte qu'il exécuta pour elle est la *Triptyque de saint Ildefonse* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), dont il a déjà été question et qui fut achevée en 1631. Cette même année, l'infante obtint de Philippe IV le titre de chevalier pour Rubens. Le 16 juillet, la consulte du Conseil suprême de Flandre recommande au roi Philippe IV la requête de Rubens visant à obtenir le titre de chevalier: "La serenissima infante escrive a V.M. en recomendacion desta pretention con micho encarecimiento ... y save quan raro es en su profession". La consulte ajoute: "El emperador Carlos Quinto la hizo a Ticiano de un habito de Santiago", comparaison des plus flatteuses et éloquentes. Le diplôme de chevalier fut délivré le 20 août 1631.

Rubens n'abandonne pas la politique jusqu'en 1635. Quoique la paix entre l'Espagne et l'Angleterre ait été signée le 15 décembre 1630, Philippe IV aurait apprécié que Rubens retourne en mission à Londres, comme il l'écrit à l'infante Isabelle le 6 avril 1631: "Rubens es muy bien visto en aquella corte y apto a proposito para qualesquier negocio, por la doscrecion con que los trata". A quoi répond l'infante le 8 juin: "A Rubens huviera emblado tambien dios ha; pero no le hecho por no haver tenido occasion ni hallado en él voluntad de aceptar aquella agencia, si non es por algunos dios". Cependant Rubens se préoccupe de ce qui le touche de plus près. La fortune des armes devenant incertaine, il fit plusieurs voyages en Hollande et rencontra Frédéric-Henri d'Orange à Liège et à La Haye, espérant rapprocher les deux parties des Pays-Bas par un renouvellement de la trêve ou même des négociations de paix.

Le successeur de l'infante, le cardinal-infant Ferdinand, frère cadet du roi, n'arriva à Bruxelles que le 4 novembre 1634. L'intérim avait été assuré par D. Francisco de Moncada, marquis d'Aytona. Ferdinand, parti de Madrid le 12 avril 1632, s'embarqua à Barcelone pour Gênes, pour résider ensuite à Milan, où il apprend la mort de sa tante l'infante Isabelle. Levant une armée, traversant avec succès les Alpes, il rejoint en Allemagne son beau-

frère Ferdinand d'Autriche, roi de Hongrie. Le 6 septembre 1634, leurs armées défirent les Suédois à Nördlingen, dans le nord de la Bavière.

Le 13 novembre 1634, le magistrat de la ville d'Anvers, c'est-à-dire les autorités municipales, décidèrent de célébrer l'événement par une grande fête, dans la tradition des Joyeuses Entrées que les villes flamandes dédiaient à leurs souverains ou à leurs représentants. L'entrée solennelle du cardinal-infant eut lieu le 17 avril 1635 et est connue communément sous le nom de *Pompa Introitus Ferdinandi*, reprenant le titre d'un recueil de gravures publié en 1641-1642, par Theodoor van Thulden, avec les légendes latines des inscriptions de Gaspard Gevartius, greffier de la ville et ami de Rubens. Celui-ci fut chargé de l'ensemble du projet, choisissant les thèmes iconographiques et concevant un itinéraire d'arcs de triomphe à la gloire de la maison d'Autriche. Il fournit les esquisses, exécuta plusieurs des grands tableaux et offrit beaucoup de travail aux peintres, sculpteurs et artisans anversois. Une notable partie des oeuvres originales est conservée.

Dans une lettre à Peiresc du 18 décembre 1634, Rubens lui explique le projet un mois seulement après en avoir reçu commande et alors qu'il pensait que la fête aurait lieu fin décembre. Elle fut heureusement déplacée en avril, l'hiver 1634-1635 ayant été extrêmement froid et l'Escaut ayant même gelé. Il commente: "perchio mi trovo tanto imbarazzato col apparato del nostro Triumfo per l'intrata dell'Infante cardinale, chio non ho tempo di vivere nonche di scrivere ... per haver questo magistrato cargato sopra le mie spalle tutto il peso di questa festa che penso per linvention e varietà di concetti, novita di disegni e proprietà della applicatione non dispiacerebbe a V.S."

Le premier arc de triomphe était orné à l'accueil du prince. L'esquisse originale, comme la plupart de celles conservées pour les compositions d'ensemble est à l'Ermitage. *L'Accueil du prince* est traité de manière allégorique. Entouré de Mars, de la Victoire et de la Renommée, il reçoit l'hommage d'Anvers. Rubens s'était réservé de peindre les deux grandes toiles latérales. Dans la première, le "*Quos Ego*" ou *allégorie de la traversée du prince de Barcelone à Gênes* (Dresde, Gemäldegalerie), Neptune protège le voyage. Dans la seconde, la *Rencontre des deux Ferdinand à Nördlingen le 2 septembre 1634* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), la scène suit de plus près la réalité historique et les figures allégoriques du premier plan, plus discrètes, représentent le Danube et l'Allemagne. Le second arc de triomphe, se présentant comme une porte, offrait des figurations sur ses deux faces. Il était dédié à Philippe. La façade montrait le *Mariage de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne*, le *Portrait de Maximilien I*, le *Portrait de Charles Quint*, le *Portrait de Philippe le Beau*; le *Portrait de Philippe II*, le *Portrait de Philippe III* et le *Portrait de Philippe IV*. La façade arrière représentait le *Mariage de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle*; le *Portrait de Ferdinand d'Aragon*; le *Portrait d'Isabelle de Castille*; le *Portrait de l'archiduc*

Albert; le *Portrait de l'infante Isabelle*; le *Portrait de l'archiduc Ernest d'Autriche* et le *Portrait du cardinal-infant Ferdinand comme gouverneur des Pays-Bas*. Venait ensuite le portique des Empereurs, avec les statues des empereurs de la maison de Habsbourg de Rodolphe I à Ferdinand II, dont Rubens avait proposé les esquisses peintes. Venait ensuite l'arc de triomphe de l'infante Isabelle, conçu comme un frontispice. On y voyait l'apothéose de l'infante dans les cieux et au premier plan Philippe IV confiant les Pays-Bas à son frère cadet. Ceci amenait à la conclusion sur les deux façades de l'arc de triomphe du cardinal-infant. La façade antérieure rappelait la *Bataille de Nördlingen*, cantonnée à gauche du portrait de Ferdinand, roi de Hongrie, et à droite de celui du cardinal-infant, tous deux en pied et en armure. La façade postérieure montrait le *Triomphe du cardinal-infant*, où l'inspiration rubénienne dérive du *Triomphe de César* de Mantegna, que Rubens avait pu voir à Mantoue et plus récemment à Londres. Les autres décorations traitaient de manière allégorique le thème de l'espoir que le jeune prince ramènerait à Anvers la prospérité, compromise par les guerres incessantes. Atteint d'une crise de goutte, Rubens ne put assister à la cérémonie, mais le cardinal-infant vint le visiter, ce dont J.-F.-M. Michel nous a laissé en 1771 un récit tardif, certainement en partie infidèle, mais qui rappelle qu'il "resta chez lui pendant un temps remarquable, examinant en même temps son Panthéon, enrichi de tableaux des plus célèbres peintres, de statues antiques, médailles, onyx, cornalines, agathes & de grand nombre raretés".

L'entreprise, malgré son caractère éphémère, constitue l'une des plus parfaites apologies des Habsbourg d'Espagne. Le 29 avril 1636, le magistrat d'Anvers décida d'offrir au cardinal-infant une partie des tableaux qui avaient décoré les arcs de triomphe, ce qui eut pour conséquence de



P. P. Rubens et T. van Thulden
Mélégre et Atalante (1635)
 Huile sur toile - 199x177 cm, détail
 Collection privée

nombreuses pertes lors de l'incendie du palais de Bruxelles en 1731. Dès 1635, Gevartius publia chez Moretus à Anvers un petit ouvrage reprenant les légendes latines des arcs de triomphe, ouvrage déjà cité dans une lettre de Gevartius à Puteanus. Le 26 mai 1635, le magistrat d'Anvers passe contrat avec le peintre-graveur Theodoor van Thulden, qui avait collaboré aux décorations, pour exécuter un recueil de gravures à l'eau-forte, 25 de grand format, quinze de

format moyen, illustrant la *Pompa Introitus*. Ce travail qui aurait dû être exécuté en peu de temps ne fut livré que six ans plus tard et entraîna la ruine de son auteur. Quoiqu'il s'agisse d'un des plus beaux recueils de gravures de cette époque, au moment où il parut il n'était plus d'actualité: Rubens était mort en 1640, le cardinal-infant en 1641, la situation politique et militaire dans les Flandres comme en Espagne connaissait des soubresauts inquiétants.

Le 15 avril 1636, le cardinal-infant nomma Rubens peintre de son hôtel, confirmant la fonction accordée par les archiducs Albert et Isabelle le 23 septembre 1609.

Rubens prêta serment le 13 juin 1636. A peu près au même moment Rubens se voit confier par Philippe IV la partie principale de la décoration du pavillon de chasse de Torre de la Parada, près de El Pardo au nord-ouest de Madrid: 63 scènes tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il achèvera en mars 1638. Toutes les esquisses sont de

la main de Rubens. Les toiles de grand format sont aujourd'hui au Prado, quinze d'entre elles autographes, les autres de peintres anversois, comme ce fut le cas lors de la *Pompa Introitus*. A côté de collaborateurs fameux, on trouve des auteurs très peu connus, qui sont probablement des élèves qui fréquentaient alors son atelier. La commande comportait également des paysages et des scènes de chasse et était aussi destinée au Palais du Retiro. Le tout étant supervisé par Rubens. Le cardinal-infant servit d'intermédiaire entre son frère et son peintre. Le 20 novembre, le cardinal réfère que: "Las pinturas que me manda V.M. para la Torre que se hagan, esta ya Rubens encargado dellas y me avisa se han comenzado algunas", ajoutant que "en Pasando Pascua iré yo ismo à Amberes para verlo todo y dar priesa". Ce qui signifie que Rubens avait déjà reçu la commande et qu'il avait commencé à y travailler. Vu les délais de l'acheminement de la correspondance, la commande date donc du début de l'été. Elle occupa l'artiste jusqu'en mars 1638. Bellori (1672) affirme que "Furono in Madrid fatte le tele a misura, e mandate al Rubens a dipingere in Anversa", ce qui est invraisemblable.



P. P. Rubens
Bacchus sur un tonneau (1636-1638)
 Huile sur papier marouflé sur toile - 36,5 x 31,5 cm, détail
 Collection privée

Le 6 décembre, le cardinal-infant ajoute: "En las pinturas se va trabajando, y Rubens esta muy encargado de la obra. Dice me las tiene ya muy repartidas a los mejores pintores, pero que él las quiere dibujar todas", les "dibujos" étant l'équivalent de l'expression "disegno colorito" qui dans le vocabulaire rubénien désigne une esquisse colorée, dans ce cas-ci de petites dimensions et très enlevées.

Il promet de suivre le travail en détail dans son exécution, mais n'intervient en rien dans les choix artistiques du maître. Le 31 janvier 1637, il ajoute: "En las de Amberes se trabaja con toda priesa, si bien los yelos non han dado lugar estos dias. En el tiempo terno mucho se da alargar mas, porche Rubens non quiere decir cosa de cierto". Le 30 avril 1637, il rapporte sa journée à Anvers, Pâques étant cette année-là le 13 avril, peut-être ne s'était-il pas dépêché à aller Anvers comme il l'avait annoncé. Mais "la Jornad de Amberes hice para dar priesa a las pinturas; algunas hallé muy adelante y otras al principio, pero son estas las de Rubens, que como V. M. sabe es tan diligente che acabara primero que todos". Le 24 juin, il confirme que "las pinturas caminan bien". Le 11 août, il annonce que "todas pinturas estaran hechos a mediado el mes que viene", ce qu'il confirme le 2 novembre "Las pinturas estan todas acabadas". Les toiles de Snijders sont en retard, car celui-ci comme le décrivait quelques mois plus tôt le cardinal-infant "es un poco flematico, pero le daremos toda la priesa posible". A partir de là se pose le problème du transport.

Le 21 janvier 1638, les tableaux sont prêts, mais Rubens suggère d'attendre un peu, pour que les toiles soient parfaitement sèches et puissent être enroulées. Les tableaux partiront finalement le 9 mars, comme l'écrit le lendemain le cardinal-infant à son frère. Le 6 avril, il confirme qu'ils ont dépassé Paris et qu'ils arriveront bientôt, car "los Franceses tener tanto al pasaporte del Rey (Louis XIII)". Le 1 mai, Serrano, résident toscan à Madrid, rapporte que "E' arrivato qui un aiutante di Camera dell'Infante di Fiandra con un carro di 112 quadri di paesi e pitture boschereccie, che S.A. manda alla M.S. per il Ritiro et per la nuova casa della Parada, che si fabbrica nei Boschi del Pardo. E' venuto per terra per la Francia con passaporto del Crist.mo et di passo portò anche un presente di S.A. (Louis XIII) a quella Regina Regnante sua sorella (Isabelle de Bourbon)". Le convoi contenait donc aussi bien les 63 tableaux des *Métamorphoses d'Ovide* de Rubens et de son atelier qu'un peu moins de 50 tableaux animaliers de Frans Snijders et de son beau-frère Paul de Vos, conservés aujourd'hui pour la plupart au château de Riofrio.

Philippe IV fut tellement content de l'envoi des tableaux de Rubens qu'il lui passe immédiatement une autre commande, dont parle le cardinal-infant dans une lettre du 30 juin: "La memoria de las pinturas que V.M. manda se hagan nuevas, he dado y mismo a Rubens, quien las hace todas de su

mano por ganar tiempo". Il signale qu'il a une crise de goutte, maladie dont il souffrira atrocement dans les deux dernières années de sa vie. Il ajoute encore: "no ha podido acabar la del Juicio de Paris, pero està ya muy adelante". Ce *Jugement de Pâris* (Madrid, Museo nacional del Prado) n'est pas cité antérieurement, car la correspondance du cardinal-infant avec son frère n'est connue que partiellement grâce à des copies anciennes. Le 27 février 1639, il écrit au roi: "Tambien esta acabada la del Juicio de Paris", louant celle-ci en des termes qui sont restés célèbres: "Sin duda niunguna por dho de todos los pintores es la mejor che ha hecho Rubens; solo tiene una falta che non ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres Diosas, pero dice que es menester para que se vea la valentia de la pintura. La Venus che esta de enmedio es retrato muy parecido de su misma rnuger que sin duda es lo mejor de lo que ahora hoy aqui". Le tableau fut finalement envoyé le 5 mai et demanda beaucoup pour être emballé à cause de ses grandes dimensions. Le cardinal "deseare llegue bien tratada y a gusto de V.M.". Les autres tableaux, dont nous ne connaissons pas le sujet, avaient déjà été envoyés le 27 février. On voit que Rubens malgré une grave attaque de goutte en décembre 1628 "A Rubens hemos tenido oleado", écrivait le cardinal à son frère le 11 décembre 1628, c'est-à-dire qu'il avait reçu les sacrements de l'Église.

Satisfait des peintures de Rubens, qui lui arrivent des Flandres, Philippe IV lui commande incontinent les décorations du plafond du Palais. Le 22 juin 1639, le cardinal accuse réception de la commande: "Las pinturas para la Boveda de Palacio se haran luego como V.M. manda", ajoutant qu'il s'y emploiera "y procurare se acaben muy a tiempo y que se hagan con toda cuidado". Le 22 juillet, il précise "ya estan hechos todos los dibujos de mano de Rubens y se repartiran como a él y a Esneyre (Snijders) pareciere". Les esquisses sont donc déjà préparées. Le 25 septembre 1639 s'y ajoute une commande supplémentaire de quatre grands tableaux: "En las cuatro Pinturas que V.M. manda, esta ya trabajando Rubens con grande animo de hacellas lindisimas".

Il s'agit des dernières commandes d'oeuvres de Rubens par Philippe IV. Nous savons grâce aux paiements de Francisco Rojas qu'il s'agissait de dix-huit pièces, pour un total de 10.000 livres. 7.500 livres furent payées en 1640. Huit peintures furent expédiées en 1640; les dix dernières en 1641. Parmi ces peintures un groupe homogène est celui de huit scènes de chasses de grand format, reprenant des épisodes comme des chasses modernes. Les esquisses en sont conservées. Quatre des grandes toiles ont probablement péri dans l'incendie de l'Alcazar en 1734. Quatre sont conservées. *Diane et ses nymphes attaquées par des satyres* (Madrid, Museo nacional del Prado) est surtout un thème mythologique qui eut grand succès. La *Mort du cerf de Silvia* (Gérone, Museu de Art, dépôt du Prado) reprend un thème de l'Énéide, tandis que la *Chasse au taureau sauvage* (Id.) appartient aux



P. P. Rubens,
La chasse à l'ours (1639-1640)
 Huile sur panneau - 55,5x104 cm, détail
 Collection privée

chasses réelles, mais avec des personnages enturbannés. La *Chasse à l'ours* (Raleigh, North Carolina Museum of Art) est un fragment, où manque la partie droite de la composition.

Les quatre grands tableaux étaient inachevés à la mort de Rubens. Il s'agissait d'abord de *l'Enlèvement des Sabines* et la *Réconciliation des Romains et des Sabins*, peut-être inspirés des esquisses de même sujet (Anvers, Maison Österreich) et furent l'un détruit, l'autre fortement

endommagé dans l'incendie de l'Alcazar en 1734. Il a disparu depuis. Une oeuvre d'atelier (Munich, Alte Pinakothek) conserve peut être le souvenir de la *Réconciliation des Romains et des Sabines*. La troisième toile, *Hercule* est perdue, mais elle reprenait le thème d'*Hercule* (Turin, Galleria Sabauda), le dernier de ce sujet peint par Rubens vers 1638. *Andromède*, la dernière toile, est *Persée et Andromède* (Madrid, Museo nacional del Prado), qui développe le thème de l'*Andromède* (Berlin, Gemäldegalerie), de peu antérieure, mais où l'héroïne est seule.

Le cardinal-infant se trouva devant le problème de faire achever ces quatre toiles.

Dans la lettre du 10 juin où il annonce la mort de l'artiste, il écrit "que una de las dos grandes pinturas esta casi acabada, la otra bosquejada, y las dos menores muy adelante". Il demande des instructions: faut-il les envoyer telles quelles ou au contraire les achever. Il n'est pas très au courant des collaborateurs du maître. Il cite un élève dont il ne sait donner le nom, qui travaillait beaucoup avec lui, et Gaspard de Crayer, "un maestro de gran opinion y particularmente de figuras grandes", mais qui "era poco amigo de Rubens". Le 23 septembre il relate à son frère que "Vandeycken ha da llegar a Amberes para S. Lucas" (18 octobre), rappelant qu'il est "tan gran pintor, y tambien su discipulo". Il a donc décidé de suspendre la commande avant d'avoir parlé avec van Dyck, tout en sachant que "pero tiene humor". Le 10 novembre, il relate le résultat de l'entrevue avec van Dyck: "La cuarta estaba sola dibujada de Rubens, y a asi no querido Vandeicken proseguirla, ni tampoco acabar las otras por mas diligencias que se han hecho, che es loco rematado". C'est sur cette définition de "fou à lier" que s'achève la carrière anversoise de van Dyck. Finalement les peintures de Rubens furent

complétées par Jacob Jordaens. Les trois premières envoyées le 9 mars 1641. Jordaens travaillait encore à l'achèvement de *Persée et Andromède* en juillet 1641, ainsi que l'écrit le cardinal-infant le 20 dans la dernière nous conservions sur cet argument. Ainsi s'achevait l'une plus riches aventures artistiques entre un peintre et son mécène: il y a un crescendo dans la satisfaction de Philippe IV à la réception des oeuvres de Rubens, comme en témoigne le cardinal-infant le 2 juin 1641, alors que son frère a reçu le dernier envoi: "Huelgo *mucho* que las pinturas hayan sido del gusto de V.M."

Rubens et l'Europe? Rubens est l'un des peintres du XVIIème siècle qui a le plus voyagé. Il a connu les plus grand personnages de son temps, dont il fut l'ami, mais aussi des lettrés, comme témoigne si joliment Constantin Huygens en 1635 ("je me sens dans l'envie de votre belle conversation"), des bourgeois d'Anvers, ainsi que du petit peuple qui lui offrit de nombreux modèles. Plus qu'un européen au sens d'aujourd'hui, c'est l'un des symboles sur lesquels repose notre Europe. Ces différents symboles, Charlemagne ou Charles Quint pour la politique, Erasme pour l'humanisme, Rubens pour les arts, sont tous nés dans une région qui est le coeur de l'Europe atlantique, comme si le lien entre le nord et le sud était la synthèse de l'Europe. Rubens par son art le démontre de façon exemplaire: artiste du nord, il possédait toute la culture de l'Antiquité, de la Renaissance et de son temps, sur des bases de l'une des cultures picturales les plus riches, celle de la peinture flamande. Durant la période où il s'intéressait à la politique et à la diplomatie, il recherchait la paix et le bien public, combien fragiles alors.

L'Europe du XVIIème siècle est à mille lieues de la nôtre. Rubens avait visité les cours européennes, il avait connu le prince de Pologne et plusieurs princes allemands, néanmoins les mondes germaniques et slaves lui demeuraient inconnus. Il ne parle pas dans son abondante correspondance de grands principes, mais il est inquiet de la prospérité. Il est le reflet de son temps, fidèle à la monarchie espagnole, discret, mais en même temps ouvert aux autres. Il se souvient de Charles Quint, né à Gand, origine de la branche espagnole de la maison d'Autriche. Sa vision de l'Europe idéale est le "Plus oultre" de ce monarque qui avait hérité de l'Europe, mais ne l'avait pas conquise. C'est un symbole de l'Europe, mais aussi un fidèle "secrétaire ordinaire du conseil privé du roi d'Espagne".

Septembre 2012

Didier Bodart

MADONE A L'ENFANT

Huile sur toile, 109 x 79,5 cm

Dans cette oeuvre inédite peinte vers 1617-1618 ⁽¹⁾, Pierre-Paul Rubens développe le thème de la Vierge présentant l'Enfant Jésus debout sur un entablement de pierre. Il est posé sur un linge et une draperie. Il est soutenu avec attention par sa mère qui guide ses premiers pas. L'alliance des couleurs est typique de la maturité de Rubens: incarnats puissants rehaussés par de beaux glacis translucides, laques de garance dans la robe rouge de la Madone et manche bleue d'azurite de sa robe. Quoique traité avec le vocabulaire précis du peintre, le côté sculptural imprime à l'ensemble un fort accent des oeuvres de la Renaissance italienne, source quotidienne du peintre flamand.

L'origine de cette composition est la *Madone à l'enfant* qui orne le volet intérieur gauche de la *Déposition du Christ au tombeau* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), triptyque fameux dit "*le Christ à la paille*", qui servit d'épitaque sur la tombe de Jan Michielsen dans la cathédrale Notre-Dame d'Anvers et fut commandée par sa veuve Maria Maes en 1617. L'exécution de ce triptyque date de 1617-1618. L'appellation de "*Christ à la paille*" se réfère à la paille que l'on voit à gauche du panneau central et qui permet des rehauts de couleur jaune vif en opposition tranchée avec les incarnats du corps du Christ. Le volet droit montre Saint Jean l'Évangéliste. Les volets extérieurs montrent sous forme de grisailles le Christ sauveur et la Vierge à l'enfant, qui donnent l'illusion de sculptures. Ces volets extérieurs sont largement dus à l'atelier de Rubens, où à ce moment travaille le jeune Antoine van Dyck.

Le *Christ à la paille* est l'un des chefs-d'oeuvre de cette période de l'activité de Pierre-Paul Rubens. La *Vierge à l'enfant* que nous voyons au volet gauche rappelle la dévotion mariale de la commanditaire Maria Maes. Dans un cas de ce type, il est peu vraisemblable que Rubens ait recyclé alors une composition qui existait déjà, contrairement à ce qu'affirmait Michael Jaffé ⁽²⁾.

Durant cette période, par contre, il est fréquent que Rubens reprenne ses meilleures commandes comme sujet isolé. C'est le cas ici où la scène est élargie et où élégamment la main droite de la Madone est posée sur le pied de l'enfant, alors que dans le retable elle le soutient à la taille.

Par sa qualité d'exécution, cette *Madone à l'enfant* est la meilleure version que nous connaissions de ce sujet et est l'archétype des Vierges avec l'enfant debout, présentées comme compositions autonomes.

Conçue peu après le triptyque Michielsen, cette composition était en effet heureuse et offrait une vision originale de la scène sacrée. Le thème de la

Vierge à l'enfant est l'un de ceux que l'artiste préféra. Le rapport entre la mère et l'enfant est celui de la maternité autant que du thème chrétien. Rubens lui-même eut neuf enfants de ses deux mariages et il demeura affectionné à ses neveux.

Deux autres interprétations de ce thème sont connues. La première est la *Madone à l'enfant* (Washington, National Gallery of Art, Smithsonian Institution) ⁽³⁾, provenant de la collection des ducs de Marlborough à Blenheim Palace et dite "*Madone Marlborough*", aujourd'hui considérée comme autographe. La seconde est la *Madone à l'enfant* (anciennement Paris, collection privée) ⁽⁴⁾, provenant de la collection d'Ernst August, duc de Cumberland et de Hanovre, dite "*Madone Cumberland*". Cette dernière est en très mauvais état de conservation, fortement épidermée à la suite d'une restauration excessive. Elle est définie comme copie par J. A. Goris et J. S. Held ⁽⁵⁾.

NOTES

- ⁽¹⁾ Histoire: Collection Henry Ford II, Grosspoint, Detroit, Michigan; collection Dino Fabbri, New York-Paris. Le tableau, qui fut présenté à l'exposition *Da Rubens a van Dyck. Pittura fiamminga e olandese dal XV al XVIII secolo*, Cuneo, Palazzo Sanone, 2009-2010, est hors catalogue.
- ⁽²⁾ M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milan, 1989, p. 240, n° 491.
- ⁽³⁾ Huile sur panneau, 104 x 66,7 cm; M. Jaffe, *op.cit.*, p. 220, n° 383.
- ⁽⁴⁾ Huile sur panneau, 105 x 68 cm; Id., *op.cit.*, p. 250, n° 383.
- ⁽⁵⁾ J. A. Goris et J. S. Held, *Rubens in America*, Anvers-New York, 1947. p. 49, n° A43.



P. P. Rubens,
Madone à l'Enfant (1617-1618)
Huile sur toile - 109x79,5 cm
Collection privée

L'ARRIVEE DE MARIE DE MEDICIS A MARSEILLE

Huile sur toile, 148,5 x 116,5 cm

Entre 1622 et 1625, le chantier le plus important de Rubens est *l'Histoire de Marie de Médicis* en vingt-quatre toiles de grand format, pour le palais de Luxembourg à Paris, aujourd'hui conservées au Louvre. La commande date d'un séjour de Rubens à Paris de janvier à février 1622; en mai 1623 il est à nouveau à Paris pour montrer à la reine ses tableaux, c'est-à-dire ses esquisses. La livraison de cette suite imposante eut lieu au printemps 1625: Rubens séjourna à Paris de février à mai 1625. C'est le premier ensemble où Rubens travaille pour une personnalité qui à ce moment précis jouissait encore de toute son aura. Ses travaux précédents, grands cartons de *l'Histoire de Décimus Mus* (Vienne, Liechtenstein Museum), préparatoires pour une série de tapisseries, ou décorations perdues du plafond de l'église des Jésuites d'Anvers, appartenaient à un autre ordre de grandeur.

Pour *l'Histoire de Marie de Médicis* nous possédons la série complète des grandes toiles du Luxembourg. Les études les plus récentes ont révélé que malgré leur taille elles sont essentiellement son oeuvre personnelle. La plupart des toiles sont en hauteur; elles mesurent environ 400 x 300 cm. Les esquisses conservées dans les collections de l'Alte Pinakothek de Munich et de l'Ermitage de Saint-Petersbourg sont de 60 x 50 cm. Elles sont très détaillées, mais offrent un état primitif qui a connu ensuite maintes variantes. Peut-on penser que l'on puisse passer d'un format à l'autre sans un modèle de travail intermédiaire?

Julius Chroscicki ⁽¹⁾ qui a publié le premier ce tableau, qui depuis a été exposé à Florence en 2005 ⁽²⁾ et à Pau et Florence en 2010 ⁽³⁾, a découvert un texte ancien qui était resté depuis pratiquement négligé de la critique ⁽⁴⁾. Dans une description du château de Saumur sur Loire, le révérend Abdan, gouverneur du duc de Chinon, écrit ce qui suit le 29 novembre 1782: "Nous avons trouvé dans l'appartement du Gouverneur de Saumur douze esquisses de la Galerie de Rubens, aussi belles que celles de la Descente de croix d'Anvers. Elles y sont pendues sans cadre sur une vieille tapisserie, dont elles bouchent les trous. En cherchant bien, nous avons retrouvé le tableau des Grâces et celui des Parques, que l'aumônier du château avait relégué comme indécent dans la chambre d'un vieux laquais sexagénaire. Autre découverte, quatre tableaux de cette suite sont allés à la campagne orner la chapelle d'un château, et, pour sacrifier ces personnages profanes, on les a travestis; dans l'un Mercure est devenu la France triomphante de l'hérésie". Il s'agit évidemment d'une hypothèse qui mériterait d'être approfondie. Autre élément fort intéressant que donne Julius Chroscicki est la comparaison des dimensions entre esquisse de Munich, ce modèle intermédiaire et la toile définitive ⁽⁵⁾. Entre le premier et le second, une échelle de 1 à 6; entre celui-ci et la toile définitive, une échelle de 1 à 6, ce

qui ne peut se comprendre que par une mise à l'échelle d'un très grand tableau.

L'Arrivée de Marie de Médicis à Marseille est le sixième tableau de *l'Histoire de Marie de Médicis*, peint pour la galerie du palais du Luxembourg, résidence de la reine mère. La scène, peut-être par la large utilisation de l'allégorie et de divinités mythologiques au premier plan, est l'une des plus célèbres de la série. Le 3 novembre 1600, Marie de Médicis arrive à bord d'une galère médicéenne à Marseille. Parmi les descriptions anciennes, la plus précise est celle de Mautour: "La France figurée par une femme casquée, vêtue d'un habit bleu semé de fleurs de lys d'or, accompagnée d'une autre couronnée de tours, représentant la Ville de Marseille, va au devant de sa Majesté, suivie de plusieurs Dames & Seigneurs, sur un pont couvert de tapis, & lui présente un Dais. La Renommée vole dans l'air, & annonce avec sa trompette l'arrivée de la Reine. Neptune accompagné de trois Syrenes, d'un Dieu Marin & d'un Triton qui l'ont escortée, est aux bords de la mer, où l'on voit une Galère de Florence superbement équipée, aux armes de Médicis, & un Chevalier debout sur la poupe, armé de pied en cap avec sa cotte d'armes à la croix de Malte par dessus: il y a auprès de lui des Rameurs & deux Trompettes".

Le texte d'Etienne Baluze précise que Marie de Médicis est accompagnée de sa soeur, Eléonore de Gonzague, duchesse de Mantoue, et de la grande-duchesse de Toscane, Christine de Lorraine, sa tante par alliance. Rubens connaissait bien la première pour avoir été à son service durant son séjour en Italie entre 1600 et 1608. Il l'avait peinte de profil vers la gauche dans le grand retable de la *Famille Gonzague en adoration devant la Trinité*, exécuté en 1604-1605 pour l'église des Jésuites de Mantoue et aujourd'hui au Palazzo Ducale de cette ville. Par rapport à cette effigie, Rubens représente la duchesse de Mantoue avec des traits moins marqués et dans ce modèle ceux-ci sont plus fins et plus délicats.

Les différentes scènes de *l'Histoire de Marie de Médicis* sont liées entre elles. Baluze explique ainsi que la Renommée qui s'éloigne de Marseille va "porter la nouvelle de cette arrivée au Roy" et sert ainsi de trait d'union avec le tableau suivant, illustrant la première rencontre de Marie de Médicis et d'Henri IV à Lyon le mois suivant.

C'est de la même manière qu'il convient d'interpréter la présence d'un chevalier de Malte à gauche de la composition. Son identification a été controversée. On y voit aujourd'hui Don Giovanni dei Medici. Mais on doit aussi évoquer que le grand-duc de Toscane, Ferdinand, avait été cardinal dans sa jeunesse et protecteur de l'ordre de Malte.

Une lettre peu connue de Rubens ⁽⁶⁾ nous précise la gestation de ce tableau. Ecrivant à Frarin, un changeur parisien qui lui servit de boîte aux lettres avec Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, humaniste provençal et ami fidèle

de Rubens, il lui dit "Je vous prie de vous arranger, l'ami, pour retenir pour moi, pour la troisième semaine qui suivra celle-ci les deux dames Capaïo de la rue du Vernois, et aussi la petite nièce Louysa, car je compte faire en grandeur naturelle trois études de Syrènes, et ces trois personnes me seront d'un grand secours et infini, tant à cause des expressions superbes de leurs visages, mais encore par leurs superbes chevelures noires que je rencontre difficilement ailleurs et aussi de leur stature".

Cette lettre française de Rubens était une note concluant une longue lettre italienne non datée. La date probable est 1622-1623. Elle a été mise souvent en relation avec ce tableau de Rubens. Mais on a insisté sur la blondeur des sirènes, alors que la jeune femme vue de dos, le plus à droite de la composition, est une belle brune, non seulement par sa chevelure, mais aussi par sa carnation, que nous relevons dans ce modèle, qui apporte un élément de confirmation à cette lettre de Rubens d'un caractère privé et donc d'un style libre et immédiat. Ses lettres françaises sont moins nombreuses, mais le style en est précis et le vocabulaire identique. Car lorsqu'on se trouve devant un texte insolite pour le XVII^{ème} siècle et qui témoigne de préoccupations qui semblent plus naturelles par la suite, on est enclin à douter: cette lettre nous explique une méthode qui confirme toutes nos observations à propos de ce modèle. Rubens travaille directement d'après le modèle: il a dû exister pour cette scène des dessins préparatoires. On sait qu'une grande partie de ceux-ci conservés dans la maison de l'ébéniste parisien Boulle périrent dans un incendie au début du XVIII^{ème} siècle.

L'Histoire de Marie de Médicis est entièrement conservée au Louvre. Nous sommes bien documentés sur sa réalisation et sa réception critique. Seulement la scène représentant le Traité d'Angoulême ne possède ni esquisse, ni modèle conservés. Les deux séries les plus importantes sont celles de l'Ermitage et de l'Alte Pinakothek. Il est fréquent que nous possédions deux esquisses pour une même scène. Il est de plus probable que le Corpus des documents préparatoires de la série du Louvre réserve encore de nombreuses découvertes et surprises. L'extrême complexité de l'iconographie de scènes de période de la Régence et des années suivantes, ainsi que le fait que peintre et commanditaire ne résidaient pas dans la même ville, font penser que la réalisation finale a fait l'objet d'études très détaillées.

Ce tableau est peint sur une toile très fine de chanvre, d'une texture de 12 à 14 nœuds pour une trame d'1 cm, choix d'un matériel de qualité fréquent chez Rubens. Nous voyons tout autour les traces d'un ancien châssis qui centrait la composition d'une façon différente: une partie importante de la peinture avait été repliée, probablement au XVIII^{ème} siècle, derrière ce châssis. Le tableau a été remis à ses dimensions originales et rentoilé à la fin du XIX^{ème} siècle. Il a fait l'objet en 2012 d'une intervention de nettoyage et de conservation par le Studio Nicola d'Aramengo (Asti).

Ce modèle préparatoire de la grande toile de Paris donne une version presque définitive de celle-ci, s'éloignant de l'esquisse de Munich ⁽⁷⁾. Il témoigne aussi d'un certain nombre de différences. Ainsi les Sirènes sont-elles nues jusqu'à la taille, mais couvertes d'écume au-delà. Dans l'esquisse de Munich, la jeune femme de gauche est partiellement drapée et sa compagne le plus à droite regarde à gauche. L'écume ne couvre pas la jambe droite de la Sirène de gauche à Munich, mais bien ici. A Paris, les jeunes femmes sont pratiquement nues devenant le motif que chacun regarde d'abord dans cette scène, faisant partie de l'imaginaire populaire des artistes qui, de Watteau à De Chirico, insisteront sur ces trois naïades aux formes opulentes, le nu le plus "rubénien" qu'il soit. On notera également les différences de décoration de la galère, suggérée seulement par deux rosaces, et le nombre de filons à gauche et à droite du mât de la galère, respectivement 4 et 3 ici, et 3 et 2 à Paris.

Un "pentimento" très prononcé se remarque sur le profil de la Sirène au milieu des flots, ce qui est une preuve manifeste d'autographie. Nous voyons aussi de nombreuses corrections de profil dans le dessin des membres des divinités maritimes à gauche, ainsi que les bras de la France et de la ville de Marseille. De même, nous voyons un dessin sous-jacent très apparent dans l'architecture de la galère à gauche. Ce dessin est tantôt au pinceau, tantôt dans l'architecture à pointe d'argent et au fusain. Les analyses scientifiques, effectuées par l'Editech de Florence (M. Maurizio Seracini), en 1999, 2006 et 2010, comprennent radiographies, réflectographie et analyse de pigments. Celles-ci confirment une toile très régulière et complète, comportant les froncements sur les quatre bords typiques de la tension d'un châssis préterinal. Ce tableau ne présente pas d'altération notable dans la couche picturale et montre une exécution du premier jet. On notera cependant que la préparation accentue la trame de la toile et est relativement peu fouillée pour les zones pauvres en blanc de plomb. La réflectographie a révélé en outre une autre correction de profil sur la néréide la plus à gauche. En ce qui concerne les pigments, outre l'usage de terres, on remarquera le bleu d'outre-mer dans le ciel, le vermillon et les laques de garance dans les rouges, du blanc de plomb comme base des incarnats. Ces résultats d'analyses de pigments montrent une exécution uniforme dans l'usage des matériaux, correspondant à la palette de Rubens vers 1620.

Ce modèle est exécuté avec beaucoup de virtuosité, sur une préparation lisse et très fine, avec des juxtapositions de couches de couleurs et surtout un usage très abondant de glacis, caractère premier des oeuvres du maître. Le statut des oeuvres de Rubens représentant *l'Arrivée de Marie de Médicis à Marseille* s'établit ainsi comme suit:

1. Esquisse de l'Alte Pinakothek de Munich (panneau, 63,7 x 50,1 cm): 1622.
D'un format relativement grand, montrant la première idée de la

composition très développée. Les proportions du panneau sont une mesure "standard" de la peinture anversoise dans la première moitié du XVII^{ème} siècle. A probablement servi à une présentation du projet à la Reine.

2. Modèle préparatoire ("modello"): 1622-1623.

Exécuté entièrement par Rubens, clairement utilisable pour mettre à l'échelle la toile définitive. Les nombreux "pentimenti" et corrections de profil, ainsi que l'usage généralisé de glacis, indiquent un stade ultérieur et très avancé de la recherche personnelle sur ce thème.

3. Toile du Louvre (394 x 295 cm): 1623-1625.

C'est un truisme d'affirmer que Rubens s'est largement servi de ses élèves et collaborateurs de l'atelier pour la rédaction finale de l'*Histoire de Marie de Médicis*. Il ne fait en cela que continuer une tradition d'exécution de grands ensembles qui est celle de la Renaissance, italienne et nordique. Le rôle du modèle dans ce cas est qu'il est facilement identifiable et interprétable par l'atelier. Cependant la restauration de toiles de l'*Histoire de Marie de Médicis*, lors de son transfert dans les nouvelles salles du Louvre a démontré que le peintre flamand s'est toujours réservé les parties les plus importantes de ces toiles et qu'il ne se contente pas de diriger l'exécution, mais qu'il y participe d'une manière prépondérante. C'est le cas en particulier de l'*Arrivée de Marie de Médicis à Marseille*.

NOTES

- (1) J. A. Chroscicki, *On the importance of the recovered "modello" of P.P. Rubens "Disemcarkation at Marseilles"*. *Control and Censorship of the Cycle "Life of Maria de' Medici"*, in *Artibus et Historiae*, n° 51, 2005, pp. 221-249.
- (2) *Maria de' Medici: una principessa fiorentina sul trono di Francia*, Florence, Museo degli Argenti, 2005, n° 7; notice du catalogue par Francesco Solinas, pp. 166-168. Compte rendu de B.L. Edelstein, in *Burlington Magazine*, sept. 2005, p. 641.
- (3) "*Paris vaut bien une messe!*". *1610: Hommage des Médicis à Henri IV, roi de France et de Navarre*, Pau, Musée national du château de Pau, 2010; "*Parigi val bene una messa!*" *1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e di Navarra*, Florence, Museo delle Cappelle medicee, 2010, n° 34; notice du catalogue de Rosita Querci.
- (4) J. J. G., *Tableaux et esquisses de Pierre-Paul Rubens*, in *Nouvelles archives de l'art français*, IV, 1888, pp. 297-298.
- (5) J. A. Chroscicki, *loc.cit.*, p. 237, fig. 5.
- (6) Baron de Vèze, in *Archives de l'art français*, I, 1851, p. 208; M. Rooses et Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, III, Anvers, 1893, pp. 332-333.
- (7) N° 767; J. S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton, 1980, pp. 105-106.



P. P. Rubens,
L'arrivée de Marie de Medicis à Marseille (1622-1625)
Huile sur toile - 148,5x116,5 cm
Collection privée

PAYSAGE DE TEMPETE AVEC PHILEMON ET BAUCIS

Huile sur panneau, 41,5 x 62 cm

Esquisse-modèle pour le grand *Paysage de tempête avec Philémon et Baucis* (panneau de chêne, 146 x 208,5 cm) (Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° 690), datée en général entre 1620 et 1625. C'est l'une des plus intéressantes acquisitions au catalogue du maître flamand de ces dernières années. Michael Jaffé ⁽¹⁾ découvrit ce panneau dans une collection privée en 1977, y reconnaissant l'esquisse du tableau de Vienne. J'ai approfondi cette opinion en 1998 ⁽²⁾. L'esquisse participe aux expositions de Ferrare, de Viterbe et de Trente en 1999 ⁽³⁾ et est longuement décrite dans les catalogues de celles-ci ⁽⁴⁾. Elle a fait l'objet d'études scientifiques en 1999 et 2010 par le Centre Cedart de Florence (M. Lionel Koenig), particulièrement significatives au niveau des infra-rouges digitaux, qui ont révélé un dessin sous-jacent très complet surtout dans le quart inférieur droit.

Ce paysage est peint sur un panneau de chêne sans aubier, composé de deux éléments longétudinaux, portant au revers les marques de la corporation des charpentiers d'Anvers, garantissant la qualité des supports. Elles sont tirées du blason de la ville d'Anvers: "château" pour le "Steen", petite forteresse en pierre le long des berges de l'Escaut; mains coupées, traduction littérale du nom néerlandais de la ville "Antwerpen" pour "handen werpen", ou "mains jetées", faisant allusion à une légende fondatrice de la ville. Ces marques qui apparaissent après 1615 disparaissent vers le milieu du siècle.

Le paysage représente un ouragan et est l'interprétation de la mythologie païenne du déluge, décrit en détail dans les *Métamorphoses* d'Ovide (VIII, 621-698) ⁽⁵⁾. Sur les pentes d'une montagne rocheuse tombent des torrents de pluie. Les eaux descendent impétueusement des terrasses qu'elles coupent à mi-côte. On voit des arbres entre les rochers; un boeuf est resté engagé parmi leurs troncs. Des hommes cherchent à fuir l'inondation ou ont été entraînés par elle. Sur la gauche, au-delà du fleuve, nous voyons une rangée de fermes, tandis que plus à droite sur une hauteur se trouve une construction fortifiée. A droite, en petites figures rapidement esquissées, Jupiter et Mercure sont aux côtés de Philémon et Baucis, à genoux dans une attitude de supplication. Le groupe est représenté au moment où Philémon et Baucis, sur l'invitation de Jupiter, prononcent le voeu d'être durant toute leur vie les gardiens du temple que Jupiter va faire surgir à la place de leur cabane. Après leur mort, Philémon et Baucis furent métamorphosés en deux arbres dont les troncs s'entrelacent, que nous voyons juste au-dessus d'eux. La paysage montre la campagne dévastée, en punition de l'inhospitalité de ses habitants. La scène se déroule selon la tradition en Phrygie, mais Rubens a préféré un paysage imaginaire avec des accents des Alpes ou du nord de l'Italie, comme dans le *Paysage avec le naufrage d'Enée* (Berlin, Gemäldegalerie), parfois daté de la période italienne et situé en Ligurie. De forts effets de lumière, avec des effets oniriques (zones

plongées dans une quasi obscurité, arc-en-ciel sur les eaux torrentueuses à gauche), donnant à l'ensemble un caractère poétique pré-romantique ⁽⁶⁾.

La *Tempête* de Vienne se trouvait dans la maison de Rubens à sa mort, car il est cité dans la *Spécification des biens*: "137. Un grand deluge avec l'histoire de Philemon & Baucis". Les dimensions d'aucun objet de cet inventaire ne sont données. L'indication "grand" se réfère certainement au tableau de Vienne, qui est parmi les paysages rubéniens de grand format ⁽⁷⁾. Le premier propriétaire connu de ce panneau est l'archiduc Léopold Guillaume († 1659), gouverneur des Pays-Bas méridionaux et illustre collectionneur, qui est une des sources anciennes de la collection du Kunsthistorisches Museum de Vienne. Il est curieux de constater que le même amateur possédait l'autre tableau de Rubens représentant un thème voisin, *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° 806; toile, 153 x 187 cm), où les figures sont représentées dans un intérieur et en grand format, oeuvre considérée dans l'inventaire de la collection de l'archiduc comme "Original von Rubens" et aujourd'hui comme étant de son atelier.

Si l'intérêt de Rubens pour cette Fable est due à sa richesse iconologique, il faut noter la profonde originalité de son interprétation où la scène devient un accessoire du déluge. Même Adam Elsheimer, peintre allemand qu'il connut à Rome et qu'il admirait profondément, l'un des inventeurs du paysage onirique, interpréta *Philémon et Baucis* (Dresde, Gemäldegalerie) dans un intérieur. Et si les influences vénitiennes se notent dans le paysage de Rubens, nous ignorons comment se présentait l'oeuvre perdue de Giorgione, décrite par C. Ridolfi ⁽⁸⁾.

Le paysage chez Rubens a une fonction très particulière de peinture privée. Mis à part ses dessins, c'est l'unique genre pictural où l'on puisse parler d'oeuvres non commandées par des mécènes, une sorte d' "art pour l'art" *ante litteram*. Du vivant de l'artiste, seul le duc de Buckingham a possédé des paysages de sa main. J. S. Held ⁽⁹⁾ ne cite dans son corpus des esquisses de l'artiste que six ébauches de paysages. Cependant à la fin de sa vie, Rubens fit graver vingt-six paysages par Schelte a Bolswert, à partir de 1638. Dans le cas présent, cette esquisse-modèle originale revêt un très grand intérêt. Une confrontation minutieuse entre le panneau de Vienne, celui-ci et les dérivations connues, montre que nous sommes ici en présence d'une oeuvre qui est encore inachevée et qui présente un certain nombre de différences de détails, qui sont typiques d'un premier jet, où une composition prend forme, sans être en tous points définie, alors que le panneau de Vienne, grâce à son format imposant, développe le côté dramatique de la scène et que les dérivations reprennent de façon appliquée la grande composition de Vienne et sont beaucoup plus en rapport avec la gravure de Schelte a Bolswert ⁽⁹⁾.

La radiographie montre une exécution précise et une interprétation virtuose qui correspond bien à notre connaissance de l'art de Rubens après 1620. Malgré des abrasions bien visibles également dans l'examen direct de l'esquisse, nous notons partout une facture très large, de main sûre et toute d'un trait. Remarquons le second plan tourmenté, avec des lointains fins et bleuâtres, un feuillage traité par masses. La caractéristique de cette composition est son effet général de lumière, qui rend l'atmosphère de l'orage, l'arc-en-ciel, les traînées de pluie qui raient le ciel, les reflets sur l'écume de l'eau dans les fonds.

Nous ne retrouvons pas les mêmes qualités dans les dérivations connues. La première (Philadelphie, Philadelphia Art Museum, Johnson Collection, n° 667, panneau, 41 x 63,5 cm) a un cadrage plus réduit et de grandes différences d'interprétation. Reconnue autre fois comme esquisse originale par la littérature spécialisée ancienne et encore par J. A. Goris et J. S. Held⁽¹⁰⁾, elle n'est plus aujourd'hui considérée que comme une dérivation, répétition rapprochée de l'oeuvre de Lucas van Uden (1595-1672), collaborateur de Rubens, qui copia aussi certains de ses paysages. De même, une deuxième dérivation qui se trouvait après 1945 sur le marché de l'art parisien a été attribuée à Lucas van Uden et est plus molle⁽¹¹⁾. Un panneau de même sujet (44 x 64 cm), provenant d'une collection privée de Recklingshausen est passé en vente publique à Lucerne⁽¹²⁾, comme paysage et Lucas van Uden et figures de Jacob Jordaens.

NOTES

(1) Communication écrite, 22 septembre 1977.

(2) Communication écrite, 2 décembre 1998.

(3) *Rubens e il suo secolo*, Ferrare, Palazzo dei Diamanti, 1999, pp. 112-113, n° 20; *Il Dipingere di Fiandra. 100 dipinti fiamminghi dal '400 al '700*, Viterbe, Soriano nel Cimino, Palazzo Doria Pamphili, 1999, pp. 186-187, n° 87; *Il Diluvio universale*, Trente, Museo tridentino di Scienze naturali, 1999-2000, p. 85.

(4) M. Diaz Padron, in *Rubens e il suo secolo...*; D. Bodart, in *Il Dipingere di Fiandra...*, G. L. Prati et U. Mattioli, in *Il Diluvio universale...*

(5) W. Stechow, *The Myth of Philemon and Baucis in Art*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1941, pp. 103 sq.

(6) L. Vergara, *Rubens and the Poetics of Landscape*, New Haven-Londres, 1982, pp. 180-181.

(7) J. M. Muller, *Rubens: the Artist as Collector*, Princeton, 1989, p. 119.

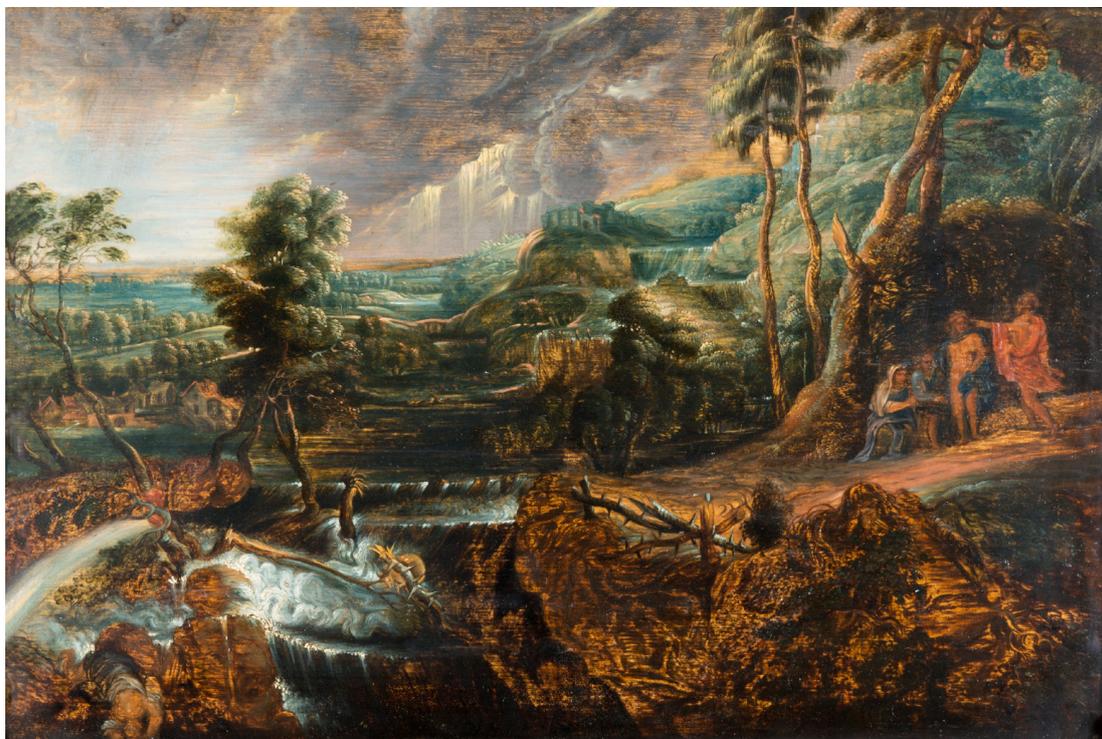
(8) C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Venise, 1648.

(9) D. Bodart, *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto nazionale delle Stampe*, Rome, 1977, p. 51.

(10) J. A. Goris et J. S. Held, *Rubens in America*, Anvers-New York, 1947, p. 41, n° 91, pl. 98.

(11) W. Adler, *Jan Wildens, der Landschaftsmitarbeiter des Rubens*, Fridingen, 1980, p. 280, fig. 201.

(12) Fischer, 1967, n° 572, pl. 40.



P. P. Rubens,
Paysage de tempête avec Philémon et Baucis (1620-1625)
Huile sur panneau - 41,5x62 cm
Collection privée

LE TRIOMPHE DE LA VERITE SUR L'HERESIE

Huile sur panneau, 74 X 94 cm

Esquisse-modèle pour la tapisserie de même sujet faisant partie du *Triomphe de l'Eucharistie*, tenture conçue pour le couvent des Descalzas Reales de Madrid et encore conservée *in situ*, dans son édition originale tissée en haute lice en laine, soie et or, par les maîtres tapissiers Jan Raes et Jacob Geubels. L'histoire de cette suite est bien connue dans son ensemble, sinon dans ses détails d'exécution. L'infante Isabelle-Glaire-Eugénie d'Espagne, souveraine des Pays-Bas avec son époux l'archiduc Albert d'Autriche, perd celui-ci en juillet 1621. Elle prononce des voeux de tertiaire des clarisses et adoptera désormais l'habit monacal, qui n'était de rigueur à ce stade des voeux. Elle avait été éduquée à Madrid dans le couvent des Descalzas Reales où sa mère Elisabeth de Valois était enterrée. La dévotion eucharistique, qu'elle partageait, y était très ancrée.

L'idée d'une tapisserie développant les thèmes eucharistiques semble naître de la rencontre de l'infante et Rubens, lorsqu'elle visita sa maison et son atelier à Anvers le 10 juillet 1625, à son retour de Breda, où elle était venue voir la ville reconquise peu avant par Ambrogio Spinola, sur les troupes de Justin de Nassau, assiégée dans la ville brabançonne. Je ne voudrais pas forcer la comparaison et dire que la tenture du *Triomphe de l'Eucharistie* est l'allégorie catholique de la Reddition de Breda ou "*Las Lanzas*" de Velazquez, événement historique. Le *Triomphe de la Vérité sur l'hérésie* interprète le même thème sous une forme allégorique. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles c'est une des pièces les plus connues du cycle. Mais en même temps la conception complète du cycle, certainement confortée par des conseils de théologiens, marque également un témoignage profond de la foi la plus intime de l'infante, secondée ici par un discours où poésie et peinture se joignent à travers la force créatrice et la "*furia del pennello*" de Rubens ⁽¹⁾.

Les travaux commencèrent fort tôt, car dans une déclaration du 22 décembre 1626 Jacob Geubels parle "de notables travaux de tapisseries entrepris pour la Sérénissime Infante". La série complète comportant vingt pièces sera achevée en 1628 et fut envoyée à Madrid le 19 juillet 1628. Pour cette série, nous possédons fort peu de dessins, qui sont surtout de rapides études d'attitude, la plupart des esquisses peintes de petites dimensions, d'une exécution le plus souvent à peine ébauchée et qui donne la première idée des compositions. Ces pièces ont été montrées à l'infante pour définir la suite du travail. Viennent ensuite les esquisses-modèles, comme celle-ci, de plus grand format où Rubens a défini d'une façon très précise les personnages et le décor. Le Museo Nacional del Prado de Madrid conserve un groupe de six esquisses de cette série, provenant de la collection du marquis del Carpio, petit-fils du comte-duc d'Olivares, l'un des grands

collectionneurs espagnols du XVII^{ème} siècle, qui fut ambassadeur à Rome, puis vice-roi de Naples, où il mourut en 1687. Cette série "del Carpio", peinte sur panneau de chêne, a été agrandie par des insertions de bois tendre typiquement méditerranéen. Nous ignorons l'origine précédente de cette série, si elle se trouvait en Espagne ou en Italie. Un indice qu'elle se trouvait peut-être à Rome nous est donné dans les *Vite* de Giovanni Pietro Bellori ⁽²⁾, qui décrit longuement quatre des sujets. Il n'a pas connu les tapisseries elles-mêmes. A-t-il connu les modèles ou s'est-il inspiré des gravures exécutées du vivant de Rubens? N'indiquant jamais ce qui est à droite et ce qui à gauche, il est délicat de conclure, les modèles étant dans un sens, les gravures et la tapisserie en sens inverse.

De ces esquisses-modèles sont tirés des cartons au format des tapisseries. Cinq pièces données aux Descalzas du couvent de Loeches en Castille en 1649 sont aujourd'hui conservées au John and Mable Ringling Museum de Sarasota (Floride). D'autres ont été détruites dans l'incendie du palais de Bruxelles en 1731. De ces cartons ont été tirées des reproductions sur papier dont se sont servis les tapissiers, car les aiguilles des métiers à tisser détruisent les reports des cartons en les transperçant.

Ceci nous montre l'importance du travail matériel d'une telle tenture. Celle-ci se développe d'une manière apologétique. L'entrée en matière est *l'Adoration de l'Eucharistie par les hiérarchies religieuses et laïques*, un ensemble de cinq portières. Suivent cinq scènes de l'Ancien Testament, préfigurations de thèmes du Nouveau Testament. Le discours s'élève par trois allégories, le *Triomphe de l'Eglise*, le *Triomphe de la Foi* et le *Triomphe de l'Amour divin*. Nous avons ensuite les témoins de l'Eucharistie, les *Quatre Evangélistes*, les *Pères de l'Eglise et les fondateurs d'ordre*. En pendant sont représentés la *Victoire de l'Eucharistie sur le paganisme* et le *Triomphe de la Vérité sur l'hérésie*, le thème du modèle que nous avons ici et qui clôt le cycle des grandes tapisseries. Le cycle se termine par trois portières allégoriques: la *Succession des papes*, *l'Historiographie* et la *Charité éclairant le monde*.

Dans le cas du *Triomphe de la Vérité sur l'hérésie*, nous possédons une esquisse de petites dimensions (16,5 x 21,6 cm) (Cambridge, Fitzwilliam Museum) ⁽³⁾, cette esquisse-modèle, une version agrandie de celle-ci (Madrid, Museo nacional del Prado) ⁽⁴⁾, et la tapisserie de Madrid. Le carton a été détruit dans l'incendie du palais de Bruxelles en 1731. L'esquisse de Cambridge est une ébauche qui montre le sujet en trompe-l'oeil exposé sur une toile accrochée au cadre architectural des colonnes salomoniques. Dans le ciel plane la Vérité eucharistique, comme telle vêtue de blanc, montrant une banderole où se lisent les mots "HOC ... CORPVS". Sur la droite fuient les hérétiques. Au premier plan à droite, les hérésiarques sont terrassés par un dragon. Un homme à moitié nu représente le manichéen Tanchelin, contre lequel prêcha saint Norbert en 1126, à Anvers. Ce saint, né à Xanten

dans la Gueldre et fondateur de l'ordre des Prémontrés, qui compta de nombreuses abbayes en Flandre, est l'un des patrons d'Anvers. L'épisode de saint Norbert terrassant Tanchelin est représenté sur le socle de plusieurs chaires à prêcher d'églises des Flandres. Les deux autres hérésiarques modernes sont Luther et Calvin, le premier en moine, le second reprenant de façon plus précise ses traits et son costume. Les deux figures de gauche qui accompagnent la Vérité ne sont pas identifiées. On remarquera qu'il manque la figure du Temps et que la Vérité est tournée vers la droite.

Dans l'esquisse-modèle présentée ici, le thème est développé et montre une interprétation proche de celle de la tapisserie. Le Temps, vieillard ailé portant la faux, emporte vers les cieux la Vérité qui indique de la droite une banderole, sans inscription. La Vérité est une belle jeune femme blonde, vêtue de blanc, dont la robe laisse le sein droit nu, détail que l'on retrouve dans la tapisserie. Tanchelin étreint un ostensor, détail qui n'était pas défini dans l'esquisse de Cambridge. La cadre architectural en haut et en bas est plus défini avec un feston de fruits en haut, ainsi qu'en bas un lion et un renard. L'exécution est brillante et très fluide, d'une belle venue, témoignant de la mise en place exacte de la composition finale.

Le panneau de Madrid provient de la collection du marquis del Carpio. Comme les autres pièces de cette origine, il se caractérise par deux bandes horizontales qui complètent le décor architectural en haut et en bas, mais qui ne se retrouvent pas dans la tapisserie des Descalzas Reales, montrant bien qu'il s'agit d'une ajoute postérieure. La partie centrale correspond à cette esquisse-modèle-ci, avec des différences de couleurs, ainsi qu'une exécution moins incisive. Elle comporte les inscriptions "VERITAS" au-dessus de la tête de la jeune femme et "HOC EST CORPVS M ..." sur une banderole en haut, que nous retrouvons sur la tapisserie.

Exista-t-il au moins pour certains modèles deux interprétations, l'une antérieure, qui est le fruit du travail de Rubens, la seconde qui servit pour le maître-licier pour le carton qu'interpréta le maître-licier, avec un sens personnel de la couleur? Il existe un autre exemple qui tend à prouver que cette interprétation est probable. L'esquisse-modèle du *Triomphe de la Foi* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) ⁽⁵⁾, qui ne provient pas de la collection deI Carpio et dont le carton original a survécu et se trouve au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes ⁽⁶⁾, offre les mêmes qualités d'exécution et de présentation que celle-ci. On n'y trouve pas d'adjonctions en haut et en bas du panneau et le carton, comme la tapisserie, offrent la même composition. Mais le Prado possède, provenant de la-collection deI Carpio ⁽⁷⁾, un panneau avec les mêmes adjonctions que l'autre, aujourd'hui considéré comme copie du modèle original. La présentation est exactement pareille avec les bandes horizontales en haut et en bas. Ce panneau madrilène du *Triomphe de la Foi* est certes de moindre

qualité que celui du *Triomphe de la Vérité*, mais son origine est la même. On peut donc penser qu'il y eut deux séries d'esquisses-modèles ou qu'au moins celles-ci existèrent pour certaines des pièces les plus complexes du projet. Où cet agrandissement des compositions originales eut-il lieu, nous ne savons pas. Le sens décoratif semble plus italien qu'espagnol. L'on sait que Claudio Coello, premier peintre du roi Charles II, évalua les modèles del Carpio en 1689 et que dans son inventaire après décès de 1693 ⁽⁸⁾ sont citées huit copies d'après ces modèles, sur panneaux, pièces perdues. Il est peu vraisemblable que Coello, dans un monde aussi formel dans son étiquette de cour, se soit permis de compléter des modèles originaux de Rubens à Madrid, où se trouvait la série originale des tapisseries. En 1628, avaient été envoyées à Madrid les vingt tapisseries, mais ni les esquisses, ni les modèles, ni les cartons. Ces derniers étaient au palais de Bruxelles, conservés parmi les biens de l'infante. Esquisses et modèles demeurèrent parmi les biens de Rubens. Il est peu probable que le comte-duc d'Olivarès ou sa famille aient possédé des modèles du vivant de Philippe IV. L'hypothèse italienne, que j'ai exprimée à propos de la description de Bellori, me semble plus séduisante. Ceci d'autant plus que le marquis del Carpio, après son ambassade à Rome, fut vice-roi à Naples, terre qui comme les Flandres appartenait à la maison d'Espagne. Il y avait dans cette ville une riche colonie de marchands flamands, dont le fameux Gaspard Roomer, propriétaire du *Banquet d'Hérode* (Edimbourg, National Gallery of Scotland) de Rubens et collectionneur très avisé. L'origine des modèles del Carpio demeure encore à établir.

Mais l'analyse des données de pure histoire de l'art à propos des deux modèles, la *Triomphe de la Foi* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) et celui-ci, démontrent qu'ils sont d'une qualité supérieure aux deux modèles correspondant de la série del Carpio.

En conclusion le modèle présenté apparaît comme antérieur et d'une meilleure qualité et exécution que celui aujourd'hui au Prado, provenant de la collection du marquis del Carpio.

NOTES

- ⁽¹⁾ Le *Triomphe de la Vérité sur l'hérésie* a fait l'objet d'une première authentification comme oeuvre originale de Rubens par Maurizio Marini, non datée, mais fort précise. Sur la genèse de la tapisserie des Descalzas Reales, voir N. De Poorter, *The Eucharist Series (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; II)*, 2 vol., Bruxelles, 1978. On notera une complète révision de ce texte avec de nombreuses idées innovatrices par W. van Osnabrugge, *Triumph of the Eucharist series from Bozzetti to Tapestries* (www.ringlingdocents.org/rubens/bozzetti-to-tapestries.htm), janvier 2012.
- ⁽²⁾ G. P. Bellori, *Le Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Rome, 1672, pp. 233-235.
- ⁽³⁾ N. De Poorter, *op.cit.*, pp. 380-381, n° 17a, fig. 204.
- ⁽⁴⁾ M. Diaz Padron, *Museo del Prado. Catalogo de pinturas. Escuela Flamenca, Siglo XVII*, I, Madrid, 1975, pp. 287-290, n° 1697, pl. 188; N. De Poorter, *op.cit.*, n° 17b, pp. 381-383, fig. 206-207.
- ⁽⁵⁾ N. De Poorter, *op.cit.*, n° 12c, pp. 338-341, fig. 163-164. Entré au musée en 1973, provenant de la collection Tournay-Solvay.
- ⁽⁶⁾ Dépôt du Musée du Louvre, provient du couvent des Descalzas de Loeches, comme les cartons de Sarasota. Cf. N. De Poorter, *op.cit.*, n° 12d, pp. 341-342, fig. 166.
- ⁽⁷⁾ M. Diaz Padron, *op.cit.*, p. 328, n° 1701, fig. 206, comme copie ou atelier de Rubens.
- ⁽⁸⁾ Id., p. 289; N. De Poorter, *op.cit.*, p. 224, note 3.



P. P. Rubens,
Triomphe de la Vérité sur l'hérésie (1625-1626)
Huile sur panneau - 74x94 cm
Collection privée

LA RENCONTRE D' ABRAHAM ET DE MELCHISEDECH

Huile sur toile, 112 x 150 cm

Ce modèle dû à Rubens aidé par son atelier appartient à la conception de la tenture de tapisseries du *Triomphe de l'Eucharistie*, conservée au couvent des Descalzas Reales de Madrid. Elle fut peinte vers 1626-1627 et documente par son format insolite et l'absence du cadre architectural une toile utilisée dans l'atelier de Rubens pour préparer le carton sur lequel travailleront les maîtres liciers Jan Raes et Jacob Geubels. Elle documente ainsi un état différent du travail de préparation de cette vaste et importante commande qui fut l'un des principaux chantiers du peintre flamand entre 1625 et 1628.

Le thème est celui de la rencontre entre deux cortèges. Après sa victoire sur le roi de Sodome et ses alliés, Abraham rencontre "Melchisedech, roi de Shalem (qui) lui apporta du pain et du vin; il était prêtre du Dieu Très Haut" (Genèse, 14, 18-20). Toute la tradition juive identifie Salem comme la future Jérusalem, se fondant sur les Psaumes de David, 76,3, et 110,4. Les Pères de l'Eglise ont exploité et enrichi cette exégèse allégorique, voyant dans le pain et le vin apportés à Abraham une figure de l'Eucharistie et même un véritable sacrifice, figure du sacrifice eucharistique, interprétation reçue dans le Canon de la Messe. Plusieurs Pères de l'Eglise avaient même admis qu'en Melchisedech était apparu le Fils de Dieu en personne. Ceci explique l'importance du thème dans le cadre de l'iconographie de la Contre-Réforme, inspirée par l'exaltation des sacrements et qu'il puisse s'insérer parmi les scènes de l'Ancien Testament qui figurent dans la tenture de l'*Eucharistie* des Descalzas Reales.

Dans le cas de la *Rencontre d'Abraham et de Melchisedech*, Rubens se souvient d'une grande composition qu'il avait peinte en 1616-1617, aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Caen. Les figures y sont vues en gros plan avec fort peu de marge autour, marquant un "horror vacui". La scène ne fait pas partie d'une série et le caractère héroïque des personnages est fortement accentué. On note une certaine ambiguïté où le même type de personnages peuvent figurer aussi bien dans des oeuvres sacrées que profanes, comme *Théodose reçu par saint Ambroise* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et *Mars et Rhéa Silvia* (Vienne, Liechtenstein Museum).

La *Rencontre d'Abraham et de Melchisedech* figure également parmi les sujets du plafond de l'église des Jésuites d'Anvers, peint en 1620 et détruit dans un incendie en 1718. Des souvenirs de ce plafond sont conservés grâce à des documents graphiques et dans le cas de la *Rencontre d'Abraham*

et de *Melchisedech* par l'esquisse conservée au Louvre, qui montre la transcription du thème en peinture plafonnante.

La transposition en modèle de tapisserie, réalisée quelques années plus tard, tient compte de ces deux précédents. Les deux figures de l'extrême-droite citent le personnage accroupi à droite du tableau de Caen; le rapport entre les figures d'Abraham et de Melchisedech s'inspire davantage de l'esquisse du Louvre.

Pour la préparation de la tapisserie représentant la *Rencontre d'Abraham et de Melchisedech* de la série de tapisseries du *Triomphe de l'Eucharistie*, nous pouvons donc, à partir de ces souvenirs de compositions antérieures, reconstituer son histoire de la sorte:

- le "bozzetto" (Cambridge, Fitzwilliam Museum, n° 231), panneau, 15,5 x 15,5 cm (à noter le format carré alors que la composition définitive est un vaste rectangle). Il est dans le même sens que la tapisserie avec seulement l'indication des masses.
- une esquisse-modèle (Madrid, Museo Nacional del Prado, n° 1696), panneau, 86 x 91 cm, appartenant au groupe provenant de la collection du marquis del Carpio, avec adjonctions qui agrandissent la composition. C'est une composition presque carrée avec une architecture plus développée.
- une esquisse-modèle (Washington, National Gallery of Art, n° 1506), panneau, 66 x 82,5 cm. Beaucoup plus allongé, avec l'encadrement qui correspond au carton.
- le "carton" (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, n° 212), toile, 427 x 579 cm. Au format de la tapisserie, malheureusement coupé sur les quatre bords; oeuvre de collaboration avec l'atelier. A part le "bozzetto", les autres pièces sont dans le même sens que celle-ci.

Le *status* de cette interprétation de la *Rencontre d'Abraham et de Melchisedech* est le suivant: il s'agit d'une oeuvre intermédiaire par Rubens avec l'intervention de son atelier, qui précise le travail à exécuter pour préparer le carton. On note une oeuvre dans la lignée directe des autres pièces connues, antérieures à la tapisserie. Dans la chronologie de la création de celle-ci, elle se situe peu de temps avant la carton. L'artiste a fait ici une synthèse des leçons qui accompagnent un cheminement créatif depuis l'*Abraham et Melchisedech* (Caen, Musée des Beaux-Arts).

Nous avons ici un exemple de composition rectangulaire, se distinguant du bozzetto carré, et qui sera celui adopté définitivement: c'est l'un des rares cas où Rubens ait repensé sa composition pour cette série. Un argument supplémentaire pour démontrer la qualité de cette toile est l'usage d'un matériau précieux comme support, une toile de lin de 12 fils de chaîne par centimètre de trame, ce qui, joint à la qualité des couleurs utilisées, lui a permis de garder un excellent état de conservation.



P. P. Rubens et atelier,
La rencontre d'Abraham et de Melchisedech (1626-1627)
Huile sur toile - 112x150 cm
Collection privée

MELEAGRE ET ATALANTE

Huile sur toile, 199 x 177 cm

Atalante est assise sous un chêne, entourée de trois lévriers à gauche. Méléagre lui remet la hure du sanglier de Calydon et pose un pied sur le corps de l'animal.

Le thème est emprunté aux Métamorphoses d'Ovide, VIII, 426-431: "Le vainqueur lui-même pose le pied sur cette tête funeste: 'O Vierge de Noacris, dit-il, accepte cette dépouille qui me revient; je veux que tu aies part à ma gloire'. Aussitôt, il lui donne la peau du sanglier, hérissée de soies rigides, et sa hure, armée de défenses énormes. La jaune fille est charmée du présent et celui qui le lui offre; mais elle excite la jalousie des autres et un murmure s'élève de toute la troupe. Parmi eux les fils de Thestius, le bras tendu, s'écrient d'une voix terrible: 'Allons, femme, laisse-là cette dépouille; n'usurpe pas un honneur qui nous est dû; prends garde que ta confiance dans ta beauté ne t'abuse et que le secours de ton généreux amant ne vienne à te manquer'". Le furie dans le ciel fait allusion à cette partie de l'épisode.

Cette partie du récit ovidien a souvent séduit les peintres flamands et hollandais des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Pierre-Paul Rubens l'a traité de diverses manières. Tout d'abord, dans le tableau du Kunsthistorisches Museum de Vienne, il l'interprète comme une chasse. Ensuite, dans une toile du Museo Nacional del Prado à Madrid, la chasse est insérée dans un paysage. Il développe le thème précis de la remise de la hure du sanglier de Calydon à Atalante dans une composition plus centrée avec les personnages vus à mi-corps, peinte vers 1620, connue par les exemplaires de la Staatliche Gemäldegalerie de Kassel et du Metropolitan Museum of Art de New York. Par la suite, vers 1635, Rubens reprend le thème tel que nous le voyons ici.

De cette composition, la version de référence est une toile de l'Alte Pinakothek de Munich. Le sujet, que reproduit une gravure de Jan Meyssens, est conçu de la même manière qu'ici. Max Rooses⁽¹⁾ attribuait la partie animalière à Paul de Vos; Michael Jaffé⁽²⁾ affirmait plus récemment que toute la composition est autographe. Il faut dire que la toile de Munich a été agredie anciennement de deux bandes verticales à gauche et à droite des figures, portant ses dimensions à 199 x 300 cm!⁽³⁾

L'existence d'une autre version de ce tableau, de plus petites dimensions à la Gemaldegalerie de Dresde, fait que son statut est assez controversé: original à Munich pour Jaffé, copie pour Sonnenberg, et vice-versa pour la toile de Dresde.

L'esquisse de cette composition, sur panneau carré de 68 x 68 cm, se trouvait dans la collection Emile Verrijken à Anvers⁽⁴⁾. Parmi les dérivations

anciennes de cette composition, l'une d'elles de collection particulière ⁽⁵⁾, sur toile (198 x 180 cm), semble une copie de ce tableau-ci.

Dans le cas de compositions comme celles-ci, qui sont fort célèbres et qui ont été copiées anciennement, il convient de s'attacher à son exécution technique. L'aspect premier du tableau montre une vivacité dans celle-ci, précieuse et très raffinée. L'état de conservation en est satisfaisant. Les analyses physiques et chimiques ont été exécutées par le Centre Cedart de Florence (M. Lionel Koenig). L'analyse de la toile et des pigments démontre qu'il s'agit ici d'une oeuvre flamande de la première moitié du XVII^{ème} siècle, d'une technique de nous observons chez Pierre-Paul Rubens et dans son atelier et qui correspond à une description ancienne qu'en donne dès cette époque Théodore Turquet de Mayerne (1573-1655) dans un manuscrit du British Museum à Londres ⁽⁶⁾.

Médecin calviniste d'Henri IV, puis des rois d'Angleterre Jacques I et Charles I, Mayerne rencontre Rubens à Londres en 1629-1630. Ce dernier exécuta deux portraits de Mayerne et lui donna de précieuses indications pour son traité de peinture, que l'on peut considérer comme le document le plus proche que nous possédions sur la technique de Pierre Paul Rubens, l'usage de ses incarnats et, la transparence de ses glacis.

L'analyse radiologique est particulièrement intéressante. Le mode de peindre dit "évanescent que nous rencontrons ici est fréquent à la vie de Rubens". Nous le rencontrons dans *Orphée et Eurydice* (Suisse, collection particulière) ⁽⁷⁾ et dans les décorations du pavillon de chasse de Torre de la Parada, conservées au Museo Nacional del Prado.

Dans une oeuvre de ces dimensions et de cette technique, l'intervention de l'atelier est des plus vraisemblable et tout nous porte à identifier ce collaborateur avec Theodoor van Thulden (Bois-le-Duc, 1606-1669). Ce dernier, originaire du Brabant du Nord, vint à Anvers en 1621-1622. Il devient l'élève d'Abraham Bryenbergh, avant de devenir maître de la gilde des peintres de Saint-Luc en 1626-1627, puis séjourne à Paris de 1631 à 1633. Il est choisi par Pierre-Paul Rubens pour collaborer aux décorations de l'Entrée solennelle à Anvers du cardinal-infant Ferdinand en 1635. Il y peignit pour l'arc de Mercure *Mercure quittant Anvers*, toile perdue dans l'incendie du palais de Bruxelles en 1721, et collabora également au portique des Empereurs (Porticus Caesareo Austriaca).

Il en donnera par la suite les gravures de la *Pompai Introitus Ferdinandi*. Il collabore à la décoration du pavillon de chasse de Torre de la Parada (1636-1638), où Rubens lui confie la mise à l'échelle de ses esquisses pour *Le chien d'Hercule découvre la pourpre* (Madrid, Museo Nacional del Prado) et d'*Orphée jouant de la lyre* (Id.), où il peignit la figure d'Orphée tandis que

Paul de Vos peignit les animaux. Parmi les oeuvres les plus rubéniennes de Theodoor van Thulden, rappelons *L'Allégorie de l'avenir glorieux d'Anvers* (La Vallette, Musée National des Beaux-Arts, peint vers 1640, et *Persée délivrant Andromède* (Nancy, Musée des Beaux-Arts), signé et daté de 1646. Theodoor van Thulden a fait l'objet d'une exposition monographique à Bois-le-Duc et Strasbourg en 2001-2002 ⁽⁸⁾.

NOTES

- (1) M. Rooses, *L'oeuvre de P.P.Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, III, Anvers, 1886, pp. 250-251, n° 640.
- (2) M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milan, 1989, p. 345, n° 1185.
- (3) H. von Sonnenburg et F. Preusser, "*Peter Paul Rubens. Meleager und Atalante*", in *Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik, Mitteilungen*, Doerner Institut, III, 1979, pp. 50-56.
- (4) Communications écrites de Leo van Puyvelde, 1963, et d'Alfred Stange, 1964.
- (5) H. von Sonneburg et F. Preusser, loc.cit., p. 55, fig. 9.
- (6) J. A. van de Graaf, *Het De Mayerne Manuscript als bron voorde schilderkunst van de barock*, Mijdrecht, 1958.
- (7) D. Bodart, *Pietro Paolo Rubens*, Padoue-Rome-Milan, 1990, pp. 135-136, n° 49.
- (8) A. Roy, *Theodoor van Thulden, un peintre baroque du cercle de Rubens*, Bois-le-Duc - Strasbourg, 2001-2002.



P. P. Rubens et T. van Thulden
Mélégre et Atalante (1635)
Huile sur toile - 199x177 cm
Collection privée

BACCHUS SUR UN TONNEAU

Huile sur papier marouflé sur toile, 36,5 x 31,5 cm

Esquisse de Pierre-Paul Rubens, peinte vers 1636-1638, pour la composition de même sujet, connue par les deux exemplaires du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, n° 467, et de la Galleria degli Uffizi à Florence, n° 796. Pour ce thème, nous ne possédions pas jusqu'ici d'esquisse ou de modèle préparatoire. L'oeuvre inédite, présentée ici, apparaît comme une étude autographe très poussée de Rubens, fixant dans les moindres détails, mais avec variantes, la composition finale, une méthode pour laquelle il utilise la technique de l'huile sur papier à partir de 1625 environ, alors qu'antérieurement il use le papier comme support de peintures à l'huile pour des études de figures vues en gros plan. On notera que l'origine ancienne de ce *Bacchus sur un tonneau* demeure inconnue, ce qui est fréquent pour des tableaux de petites dimensions. Le papier, assez épais, permet un bon usage comme support. Il a été légèrement ébarbé sur les bords et ensuite marouflé sur une toile de lin datable de la moitié du XIX^{ème} siècle, date que l'on peut proposer également pour le châssis. Deux traces circulaires en haut et en bas laissent penser à un montage antérieur où le papier aurait été épinglé sur un autre support. Au revers du châssis se trouve une étiquette française à bord bleu avec l'inscription "N° 59" et un peu plus à droite une inscription au crayon "7400". Sur le cadre du début du XX^{ème} siècle est clouée une étiquette en cuivre portant l'inscription "BACCHUS/PETER PAUL RUBENS B.1577 D. 1640". Ceci permet de situer ce Bacchus d'abord en France, ensuite en Angleterre.

En juin 2011, *Bacchus sur un tonneau* a fait l'objet de minutieuses analyses scientifiques physiques et chimiques du Centre Cedart de Florence (M. Lionel Koenig), visant à le comparer aux oeuvres de Rubens contemporaines et de dater les pigments utilisés, qui correspondent aux matériaux utilisés par Rubens et son atelier.

Le dieu de la vigne, Bacchus, est un homme jeune, entièrement nu, de forte corpulence, assis de biais sur un tonneau, couronné de pampres. Le poing gauche est posé sur la hanche, la main droite soulève une coupe d'or. Le pied droit est posé sur le corps d'un félin, lion ou tigre ⁽¹⁾. La scène se déroule au premier plan d'un paysage. Eclairé par les chauds rayons du soleil, il se compose d'arbres et d'une échappée. Bacchus est au milieu des siens. A gauche, debout derrière lui et vue de profil, une jeune et belle bacchante blonde enlace le dieu de la gauche et de la droite verse le vin blanc d'une carafe dans la coupe d'or de son compagnon. Son profil se retrouve dans un dessin représentant six études de femmes (Los Angeles, J. Paul Getty Museum), qui mêle observations d'après nature et souvenirs titianesques. Sa chevelure blonde est retenue par une tresse nouée. Le geste du bras droit qui soutient la carafe offre la vision d'un sein généreux aux incarnats

lactés qui touche le bras de Bacchus, malgré qu'une robe rouge carmin les sépare. Celle-ci accentue et met en relief, selon un procédé dont use assez souvent Rubens, les incarnats purs de la jeune femme et ceux plus ambrés de l'homme. La coupe d'or est pleine et déborde. Elle s'écoule en fine pluie dorée que recueille à gauche un jeune satyre agenouillé dans une contorsion qui lui permet de recevoir le précieux liquide dans la bouche. Sur la droite, un autre satyre ou vieux faune, est vu de dos, deux cornes poussant sur le crâne et une toison sombre voilant le bas du dos. Il fait face à une vigne et boit avidement le vin d'une cruche en cuivre qu'il tend au-dessus de son visage, face à ses lèvres. Au premier plan à droite un jeune garçon retrousse sa chemise et pisse.

On a noté que cette composition complexe est équilibrée - le dieu entouré d'un jeune couple derrière lui et de deux figures de jeunes gens, satyre et enfant l'encadrant - a des sources classiques. Le tête de Bacchus s'inspire d'une statue antique en marbre représentant le buste dit de l'empereur Vitellius, dont six interprétations anciennes nous sont connues. Rubens, selon Max Rooses ⁽²⁾, s'inspira de l'exemplaire aujourd'hui au Louvre, qu'il dessina vraisemblablement durant son séjour italien. Le feuillet conservé à la Graphische Sammlung Albertina de Vienne ⁽³⁾ est aujourd'hui considéré comme une copie d'après un dessin de Rubens perdu. Notons que Vitellius est l'un des Douze Césars que Titien peignit pour Federico Gonzaga, duc de Mantoue, qui les conservait au Palazzo Ducale de Mantoue. Rubens connaissait bien cette interprétation peinte d'une sculpture antique, puisqu'il servit de 1600 à 1608 l'un de ses successeurs, le duc Vincenzo Gonzaga. Il la revit à Londres en 1630, après l'achat de la collection Gonzague par le roi d'Angleterre, Charles I. On sait que par la suite la série des Césars de Titien, rachetée par Philippe IV d'Espagne, fut détruite dans l'incendie de l'Alcazar de Madrid en 1734. Des souvenirs précis en sont conservés dans les copies de Bernardino Campi (Naples, Galleria di Capodimonte; dessin, Isola Bella, Biblioteca Borromeo), qui ajoute à la série la dernière pièce manquante représentant Domitien; et dans les gravures d'interprétation de Gillis Sadeler.

On notera également comme source de Rubens le groupe de Silène, dans la *Bacchanale*, gravure d'Andrea Mantegna, que copia le peintre flamand dans un dessin (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques); la gravure d'Hans Baldung Grien, représentant *Bacchus*, ainsi que la *Bacchanale des Andriens* (Stockholm, Nationalmuseum), d'après le toile Aldobrandini de Titien, aujourd'hui au Prado à Madrid, vue à Rome par Rubens dans sa jeunesse. Son interprétation de ce thème, peinte vers 1635-1638, est quasi contemporaine de *Bacchus sur un tonneau*. Une autre citation, moderne celle-ci, est l'enfant qui pisse à droite, reprenant le modèle d'une statue éponyme de la ville de Bruxelles, le *Manneken-Pis* ⁽⁴⁾, par Jérôme Duquesnoy l'Ancien (1619), dont une copie postérieure

à la Révolution française orne encore aujourd'hui une fontaine du vieux centre de cette ville. Si les Flandres ne produisaient autrefois que peu de vinasse, Bacchus était un thème iconographique récurrent, soit dans des représentations des mois et des saisons, soit comme dieu de la vigne, seul ou dans des scènes composées (*Bacchus et Ariane* et plus rarement dans les bacchanales dyonisiques, plus descriptives qu'oniriques ou hermétiques). Rubens traita à diverses reprises les thèmes de Bacchus, de Silène, des Bacchanales et de l'ivresse du vin. Il aimait lui-même le vin. Ainsi le 17 août 1638 ⁽⁵⁾, de sa résidence de campagne à Elewijt, le "Steen", entre Malines et Bruxelles, il écrit à son élève le jeune sculpteur Lucas Faydherbe, dans une lettre néerlandaise, moins connue que ses lettres italiennes: "Nous nous étonnons de ne rien apprendre des bouteilles de vin d'Ay; car celui que nous avons apporté avec nous est déjà épuisé". "Nous" indiquant la famille Rubens; "Ay" est une localité de la champagne, produisant ce vin blanc. Était-ce encore le vin nature de champagne ou bien connut-il les premiers essais antérieurs à Dom Pérignon? Il y a un indice ici: Bacchus boit du vin blanc, alors que dans d'autres bacchanales il préfère le vin rouge

Car dans le cas présent, nous nous trouvons devant la dernière interprétation du thème, la plus développée, où le dieu est vu en gros plan, sans aucune idéalisation de ses formes. Nous en conservons deux compositions de grand format, qui ont toutes deux une excellente origine, la première à l'Ermitage de Saint-Petersbourg, la seconde à la Galerie des Offices à Florence. Le tableau de Saint-Petersbourg est un panneau de chêne transposé sur toile en 1891 par A. Sidorov ⁽⁶⁾. Il est considéré comme l'un des chefs-d'oeuvre des dernières années de Rubens. Seul G. F. Waagen (1864) ⁽⁷⁾ y voyait une oeuvre exécutée en grande partie par Jacob Jordaens. Nous devons à Max Rooses (1886) la première description précise et enthousiaste de ce *Bacchus sur un tonneau*, qui par ses détails témoigne d'une connaissance directe de l'oeuvre, alors encore sur panneau, récit qui force l'admiration ⁽⁸⁾: "Superbe travail entièrement exécuté de sa main, de la dernière période de son activité. La lumière chaude d'un éclat châtoyant se joue sur toutes les figures et y répand mille nuances diverses. Les chairs ressortent par taches éblouissantes, les ombres sont d'un beau brun doré, les contours s'effacent. Dans les formes et les poses, le maître a obéi à son caprice et n'a jamais été plus sûr de son pinceau. Le tableau de toute première valeur, exprime admirablement la joie de vivre sans souci, de se baigner dans la lumière, de boire un vin généreux, de se voir entouré de belles femmes et de beaux enfants, d'être plante luxuriante au milieu d'une nature plantureuse. Il date de 1637 à 1640". Et Max Rooses ajoute une observation qu'il est le seul à avoir faite: "Il est probable que le tableau n'ait plus ses dimensions primitives. En effet dans la copie des Uffizi à Florence, le paysage s'élève plus plus haut. Il semble également avoir été retréci du côté droit". Ceci correspond entièrement à la composition de cette esquisse-modèle, qui présente ces mêmes différences et qui est donc antérieure à l'état actuel

des tableaux de Saint-Pétersbourg et de Florence.

Rubens conserva *Bacchus sur un tonneau* parmi ses biens, car il est cité dans la *Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu messire Pierre-Paul Rubens* ⁽⁹⁾ en 1640: "Cy suivent les pieces faictes par feu Monsieur Rubens. 91. Un Bacchus avec la tasse à la main". Il passa ensuite à Philippe Rubens, neveu du peintre et auteur de sa biographie, qui le vendit au duc de Richelieu à Paris. Roger de Piles, historien et théoricien de la peinture, qui fut parmi les conseillers du duc de Richelieu pour la constitution de sa collection, où les tableaux de Rubens étaient très présents, à l'origine de la célèbre "querelle du coloris", qui anima le débat artistique à Paris entre "poussinistes", partisans de la ligne, et "rubénistes", défenseurs des couleurs, se mit en rapport avec Philippe Rubens. Celui-ci lui répondit le 11 février 1676 ⁽¹⁰⁾: "Je lui (au duc de Richelieu) envoie donc cet abrégé de la vie (de Rubens), d'autant plus que c'est lui auprès lequel sont allés résider mon *Bacchus* et l'*Andromède*, qui ne doivent rien céder pour leur perfection aux *Trois Grâces*, ni à l'*Infanticide* ⁽¹¹⁾, non obstant la disproportion du prix" ⁽¹²⁾, ajoutant ensuite que le "*Bacchus* et l'*Andromède* sont des derniers de ses ouvrages et n'ont point été gravés". En effet, les gravures connues sont de la fin du XVIII^{ème} siècle ⁽¹³⁾. *Bacchus sur un tonneau*, aujourd'hui à Saint Pétersbourg, fit ensuite partie de la collection de Pierre Crozat, baron de Thiers, l'un des plus illustres collectionneurs français. Il fut vendu en 1755, acquis par Catherine II de Russie pour 20.000 francs et destiné à l'Ermitage en 1772.

Le second tableau représentant *Bacchus* est celui de la Galleria degli Uffizi à Florence ⁽¹⁴⁾. C'est une toile de format plus réduit, provenant de la collection de la reine Christine de Suède, sans que nous sachions si elle fit partie de la collection originale de la reine consituée en Suède ou des adjonctions effectuées durant son exil en France et en Italie. Elle se trouve parmi ses biens, à sa mort à Rome en 1689. Elle passe ensuite à Livia Odescalchi, puis au duc d'Orléans, régent de France, avant d'être acquise par l'empereur Charles VI pour la galerie de Vienne. En 1792, elle fit l'objet d'un échange entre les galeries de Vienne et de Florence, Vienne envoyant des tableaux des écoles du nord, Florence des oeuvres italiennes. A l'empereur Joseph II, en 1790, son neveu François II, jusqu'alors grand-duc de Toscane, lui succéda sur le trône impérial. Cet échange correspondait à la fois à une idée de la culture dans l'Europe des Lumières et à un concept monarchique au sein, des terres des Habsbourg d'Autriche. La gravure de Jakob Matthias Schnutzer, datée de 1793, dédiée à Ferdinand-Joseph de Habsbourg-Lorraine, grand-duc de Toscane, en est un témoignage ⁽¹⁵⁾. La toile de Florence, acquise comme Rubens en raison de son origine prestigieuse, classée autrefois comme oeuvre originale de l'artiste, décrite comme copie par Rooses et plus récemment comme oeuvre de l'école rubénienne ou de son atelier, a plutôt le statut d'une réplique d'atelier, qu'elle partage avec

beaucoup d'oeuvres surtout de cette période de sa vie ⁽¹⁶⁾.

Un dessin représentant *Bacchus assis* (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design ⁽¹⁷⁾) montre Bacchus qui pose le pied droit sur une pierre et une esquisse du personnage de gauche. Les traits sont très accentués et la feuille n'est certainement pas de Rubens. M. Jaffé ⁽¹⁸⁾ l'a proposée comme une oeuvre de Jacob Jordaens. R. A. d'Hulst et E. Haverkamp Begamnn ⁽¹⁹⁾ ne sont pas convaincus de cette attribution et jugent avec raison le dessin trop faible.

Nous ne possédons aucune autre esquisse pour ce thème. Julius S. Held ⁽²⁰⁾ ne cite aucune oeuvre de ce sujet. Quelle peut donc être l'origine de cette esquisse? Comme la plupart de celles-ci, elle fut conservée parmi les biens de l'artiste et se trouvait dans sa maison du Wapper. Dans la *Spécification*, nous trouvons trace ⁽²¹⁾ de: "Une très grande quantité des desseins des plus notables pièces faictes par feu Mons. Rubens". Sur le sens du mot "dessein" dans la langue classique française ou italienne comme "disegno colorito", nous avons un témoignage précis dans une lettre de Rubens à l'archiduc Albert d'Autriche, du 19 mars 1614, à propos de l'esquisse-modèle de la *Vocation de saint Bavon* (Londres, National Gallery): "Ben si deve ricordar secondo l'estrema bontà della sua memoria el arciducca d'haver veduto duoi anni fa un dissegno colorito fatto di mia mano per servizio della tavola colle porte dell'altar maggior del duomo di Gandt" ⁽²²⁾. J. M. Muller et J. S. Reld ⁽²³⁾ ont interprété de façon correcte ce dernier terme en honneur dans la littérature artistique ancienne.

Il y a aujourd'hui un renversement des rôles. Nous sommes plus attachés à la création qu'à l'exécution, qui au XVIIème siècle était encore parfois l'objet d'une grande officine. L'étude, la "prima idea", non seulement parce qu'elle est nécessairement entièrement autographe, nous séduit souvent plus parce qu'elle nous amène à percevoir le processus créateur d'un artiste comme Rubens. C'est pourquoi, ce *Bacchus sur un tonneau* est particulièrement séduisant: il fixe dans les détails avec d'infinies variantes une composition de grand format, pour laquelle malgré sa richesse d'invention nous n'avons aucune source contemporaine, venant à enrichir notre connaissance des modes de travail du peintre flamand dans les dernières années de sa vie ⁽²⁴⁾.

NOTES

- (1) Ce détail est plutôt indistinct dans l'esquisse. Dans le tableau de Saint Pétersbourg et dans celui de Florence, il semble plutôt un lion, mais la gravure de Jakob Matthias Schnutzer (1733-1811), d'après le tableau de Florence, l'interprète comme un tigre (D. Bodart, *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto nazionale delle Stampe*, Rome, 1977, p. 182, n° 403).
- (2) M. Rooses, *L'oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, III, Anvers, 1886, pp. 60-61, n° 574, pl. 183.
- (3) Inv. 8277, comme copie d'un dessin perdu d'après la statue aujourd'hui au Louvre. Note manuscrite de M. Jaffé sur le passe-partout à "Jordaens" (E. Mitsch, *Die Rubenszeichnungen der Albertina, zum 400 Geburtstag*, Vienne, 1977, p. 237, n° 112).
- (4) Dans une étude privée, datée du 15 septembre 2012, au titre quelque peu balourd de *Un inedito "Bacco su un barile"*. *Note e studio per un'attribuzione a Peter Paul Rubens*, L. Mansueto affirme que cet enfant reprendrait les traits de Frans Rubens, fils de l'artiste et d'Hélène Fourment, né en 1633, belle incongruité eu égard au sens du "decoro" des oeuvres de Rubens, alors "secrétaire ordinaire du conseil privé du roi d'Espagne".
- (5) H. Rooses et Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, VI, Anvers, 1909, pp. 222-224.
- (6) M. Varshaskaya, *Rubens' Paintings in the Hermitage Museum*, Leningrad,

- 1975, pp. 233-240 (texte en russe); Id., in *Rubens, Musée de l'Ermitage, Leningrad; Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou; Musée de l'Art occidental et oriental, Kiev, Leningrad, 1989*, p. 188, fig. 90-93.
- (7) G. F. Waagen, *Die Gemaldesammlung in der Kaiserliche Ermitage in S. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, Munich, 1864, p. 140.
- (8) M. Rooses, *op.cit.*, pp. 60-61.
- (9) J. M. Muller, *Rubens : the Artist as Collector*, Princeton, 1989, p. 113.
- (10) Ch. Ruelens, *La " Vie de Rubens " par Roger de Piles*, in *Bulletin Rubens*, II, Anvers - Bruxelles, 1883, p. 163; B. Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957, pp. 220-242.
- (11) C'est-à-dire les *Trois Grâces* (Madrid, Museo Nacional del Prado) et le *Massacre des Innocents* (Munich, Alte Pinakothek).
- (12) Ch. Ruelens, *loc.cit.*, p. 167; J. Denucé, *Na Pie ter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIde eeuw van Matthijs Musson (Sources de l'histoire de l'art flamand, V)*, Anvers, 1939, pp. 428-435, 438.
- (13) Par Piero Pieroleri, pour le tableau de Saint-Pétersbourg, avec la mention "Della Galleria del Signor Barone de Thiers in Parigi"; par Jakob Matthias Schnutzer pour la toile de Florence.
- (14) D. Bodart, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Florence, 1977, pp. 230-231, n° 98.
- (15) D. Bodart, *Rubens e l'incisione ...*, p. 182, n° 403.
- (16) La toile de Florence mériterait d'être réexaminée d'une manière plus positive qu'autrefois. Elle n'a guère fait l'objet d'études depuis l'exposition de la Sala Bianca au Palazzo Pitti en 1977.
- (17) N° 20.462. Craie noire et lavis de gris, avec rehauts de blanc, 379 x 283 mm.
- (18) M. Jaffé, *Jacques Jordaens, 1593-1678*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1968-1969, p. 184, n° 191.
- (19) R. -A. d'Hulst, compte rendu, *Exposition Jordaens, Ottawa, 1968-1969*, in *Art Bulletin*, II, 1969, p. 384; Id., *Jordaens Drawings. Monographs of the "Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en XVIIde eeuw"*, II, Bruxelles, 1974, p. 579, n° D20, fig. 615; E. Haverkamp Begemann, *Jacob Jordaens at the National Gallery of Canada*, in *Master Drawings*, VII, 1969, p. 177.
- (20) J. S. Held, *The ail Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, 2 vol., Princeton, 1980.
- (21) J. M. Muller, *op.cit.*, p. 145.
- (22) P. P. Rubens, *Lettere italiane*, Rome, 1987, p. 78.
- (23) Comme désignant des esquisses originales de Rubens : J. M. Muller, *Oil Sketches in Rubens's Collection*, in *Burlington Magazine*, CXVII, 1975, pp. 371 sq.; J. S. Held, *op.cit.*, I, p. 11.
- (24) Nous n'avons pas pris en considération la copie d'atelier de grand format (toile, 192,5 x 162,5 cm) de la Gemäldegalerie de Dresde, n° 984, autrefois attribuée à Jacob Jordaens.



P. P. Rubens
Bacchus sur un tonneau (1636-1638)
Huile sur papier marouflé sur toile - 36,5 x 31,5 cm
Collection privée

LA CHASSE A L' OURS

Huile sur panneau, 55,5 x 104 cm

Rubens peignit différents cycles de chasses européennes ou exotiques, usant de thèmes mythologiques ou au contraire les situant de son temps. Ce tableau appartient au dernier cycle de peintures animalières peintes par le maître auquel collabora aussi Frans Snijders. Le roi Philippe IV d'Espagne lui confie en 1639 la décoration de la "Bovida de Palacio", interprétée tantôt comme le pavillon de chasse de Torre de La Parada, tantôt comme l'Alcazar de Madrid, où ils sont décrits dès l'inventaire de 1666. Le frère cadet du roi, le cardinal-infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas catholiques, accuse réception de la commande le 22 juin 1639. Le 22 juillet, il signale que les "dibujos", c'est-à-dire les esquisses sont déjà préparées. Le 29 août, étant à Anvers, il a vu les peintures, qui sont bien avancées. Huit peintures furent expédiées à Madrid en 1640, celles de Rubens; les dix dernières, celles de Snijders, en 1641.

La *Chasse à l'ours* est l'une des chasses européennes peintes par Rubens pour ce cycle. Il n'avait jamais traité ce sujet auparavant. Philippe IV lui avait-il laissé le choix ou bien, et plus probablement, avait-il donné des indications génériques qui se sont perdues? Le tableau exposé a une fonction de modèle intermédiaire entre une esquisse conservée et le tableau, qui s'est sauvé de l'incendie de l'Alcazar de 1734, mais qui a souffert de celui-ci et conservé sous forme de fragment. Les trois pièces sont bien connues et méritent d'être étudiées attentivement.

L'esquisse préparatoire (Cleveland, The Cleveland Museum of Art) (panneau, 26 x 53,50 cm) ⁽¹⁾ offre la vision d'ensemble de la composition, vivement enlevée, conservant dans son exécution la vivacité d'un trait exécuté avec un pinceau fin, donne presque l'illusion du dessin. C'est probablement le "dibujo" achevé en juillet 1639. Son origine avant 1930 n'est pas connue.

Le "modello" est le tableau que nous présentons ici ⁽²⁾, d'une composition complète comme le précédent. Il a souffert d'abrasions dans les fonds, dues à une mauvaise restauration effectuée à New York par Riportella vers 1985 ⁽³⁾. Pour s'en convaincre, il convient de comparer l'état actuel à celui qui résulte de la reproduction du catalogue de vente de Christie's à Londres le 26 novembre 1965 ⁽⁴⁾ où le tableau fut présenté. Cependant M. Jaffé ⁽⁵⁾, qui vit le tableau en 1995, le considère comme un important "modello" original, entièrement peint par Rubens lui-même, soulignant la qualité des têtes des chasseurs, des chevaux et des chiens, peints avec verve et maestria.

On note également la présence de nombreux "pentimenti". Arnout Balis ⁽⁶⁾, auteur du volume consacré aux Chasses du "Corpus Rubenianum Ludwig Burchard", où il avait pratiquement survolé la question de ce tableau, est revenu récemment sur la question dans une lettre privée ⁽⁷⁾. Il y reconnaît que la technique picturale est propre à Rubens et à son atelier, que malgré

son état de conservation elle présente des "pentimenti". Il ne donne pas une opinion définitive, mais note qu'une fois fini le grand tableau sur toile de la *Chasse à l'ours* partit pour Madrid et qu'il n'était plus disponible pour des copies faites dans Flandres, puisque la technique du tableau est typiquement flamande et qu'ensuite la peinture témoigne d'une exécution esquissée, qui n'est pas un aspect usuel pour une copie.

C'est précisément l'intérêt de la présentation de cette *Chasse à l'ours*, qui permet de la comparer au tableau définitif (Raleigh, North Carolina Museum of Art), une toile de grand format (129,5 x 195,5 cm), fragment où il manque toute la partie droite de la composition à partir du chasseur à pied sonnant du cor de chasse ⁽⁸⁾, où l'on se rend compte de la qualité du "modello", comparé aux parties correspondantes de la grande toile et ceci malgré les dommages subis.

NOTES

- ⁽¹⁾ M. Diaz Padron, *Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Exposicion Homenaje*, Madrid, 1977-1978, p. 110, n° 4; J. S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton, 1980, pp. 309-310, n° 225, pl. 235; A. Balis, *Rubens. Hunting Scenes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVIII, 2)*, Londres, 1986, pp. 263-264, n° 27a, fig. 133.
- ⁽²⁾ Histoire: Budapest, comte Ambrozy Migazzi, 1937; Budapest-New York, F. A. Silbermann; Saint John, New Brunswick, Canada, Robert W. Neugebauer, 1939-1958; Kaster, Allemagne, Gisela Kemperdick 1966; Bibliographie: W. R. Valentiner, *Catalogue of Paintings, North Carolina Museum*, Raleigh, 1956, pp. 65-66; E. Duverger, *Tapijten naar Rubens en Jordaens in het bezit van het Antwerps handelsvennootschap Fouremnt van Hecke*, in *Artes Textiles. Bijdragen tot de geschiednis van tapijt-, borduur- en textielkunst*, VII, 1971, p. 144. fig. 16; J. S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*, 1, Princeton. 1980, p. 310. Expertises: Gustav Glück et Roberg Eigenberger (15 février 1937); W. E. Suida (6 mars 1937); W. R. Valentiner (16 avril 1937); Justus Müller Hofstede (22 juin 1966).
- ⁽³⁾ M. Jaffé, communication écrite, 30 juin 1995.
- ⁽⁴⁾ *Important Old Paintings*, Londres, Christie's, 26 novembre 1965, pp. 40-41, n° 71, fig. comme oeuvre autographe.
- ⁽⁵⁾ M. Jaffé, *loc. cit.*
- ⁽⁶⁾ A. Balis, *Rubens Hunting Scenes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVIII,2)*, Londres, 1986, p. 261.
- ⁽⁷⁾ Id., communication écrite, Anvers, 27 janvier 2010, où l'auteur reconnaît n'avoir vu ce tableau que le 21 décembre 2009 et n'avoir travaillé pour établir la notice du Corpus que sur documentation photographique.
- ⁽⁸⁾ Après l'incendie de l'Alcazar en 1734, la grande toile est citée dans l'inventaire de la Casa del Marqués de Bedmar en 1734, puis dans les inventaires du Palacio del Buen Retiro de 1748 et de 1794. Il est ensuite dans la collection N. W. Colbourne, Colbourne, 1821, puis dans des collections anglaises jusqu'en 1947. On ignore les circonstances dans lesquelles il quitta l'Espagne, ni quand il a été amputé de sa partie droite.



P. P. Rubens,
La chasse à l'ours (1639-1640)
Huile sur panneau - 55,5x104 cm
Collection privée

AION

AION Masterpieces SA

Da oltre vent'anni ad Ascona AION Witnesses of Time e AION Private Art Service & Consulting SA, separatamente poi insieme, organizzano studi su singole opere o intere collezioni private d'arte antica e moderna, sia occidentale che orientale, fornendo ai rispettivi proprietari la documentazione atta a valutarle in modo corretto e approfondito, così da poter apprezzare a pieno anche le opere possedute da generazioni.

Affidando ad AION questo compito, i proprietari delle opere sono inoltre consci di fornire, ai ricercatori incaricati degli studi, inediti tasselli utili per una miglior comprensione della materia o dell'autore in questione. Sono numerosi i casi in cui AION ha affidato allo studio di specialisti del settore capolavori altrimenti inaccessibili. Gli eventi espositivi e le pubblicazioni di prestigio che ne sono seguite rappresentano un successo del quale AION va fiera. Dal 2003, con l'apertura dell'AION Art Center nell'ex sede del Credit Suisse di Ascona, appositamente ristrutturata per l'occasione, sono offerti al cliente ulteriori servizi: il deposito in un caveau bancario attrezzato per la conservazione di opere d'arte, la biblioteca e l'archivio per ricerche, nonché le sale espositive, che offrono la possibilità di organizzare esposizioni, conferenze, seminari ed eventi culturali anche privati, in una struttura dotata di tutti i servizi con un alto livello di sicurezza.

Le esigenze del cliente vanno però al di là dell'assistenza in ambito culturale e scientifico; anche i connessi aspetti legali e amministrativi meritano infatti la medesima attenzione e cura.

AION Masterpieces SA nasce così dalla necessità di fornire ai clienti, siano essi proprietari o acquirenti di opere d'arte di alto livello, un servizio di altissima qualità, con lo stesso particolare riguardo sia agli aspetti storico-artistici e tecnici, che a quelli legali ed economici. All'interno di un settore così specifico come quello dell'arte, in un mondo globalizzato in continua evoluzione e nel quadro di una situazione economico-finanziaria assai complessa, si rivelano sempre più necessarie specifiche competenze tecniche ed un servizio di qualità ineccepibile. Problematiche di contrattualistica, perizie, valutazioni, assicurazioni, fiscalità internazionale e scelte finanziarie d'investimento sono solo alcuni dei temi con i quali gli attori che operano in questo mercato devono confrontarsi.

Per far fronte a tali esigenze, Claudio Metzger, amministratore delle varie società AION di Ascona, l'Avv. Fabrizio P. Mion, attivo nel campo della business law e della contrattualistica, e Federico U. Mion, economista laureato in International Management con esperienza professionale nell'ambito della finanza aziendale e del controlling, hanno fondato AION Masterpieces SA, società indipendente e sinergica con AION Private Art Service & Consulting SA e AION Witnesses of Time SA.

Grazie al connubio fra questi tre professionisti, AION Masterpieces SA si propone come piattaforma esclusiva di Fine Art Management, vantando inoltre un network di relazioni personali internazionali con i migliori esperti di settore, costruito e nutrito nel corso degli anni. L'amore e l'attenzione per l'arte viene quindi tutelato da un'adeguata struttura legale e sorretto da un'accurata valutazione economica.

Oggi AION Masterpieces SA inaugura la sua attività a Lugano, presentandosi con un evento espositivo che vuol essere esplicativo delle potenzialità che questa nuova realtà è in grado di offrire ai propri clienti.

La mostra verrà presentata oltre che sul presente catalogo anche tramite un'installazione multimediale nella galleria di AION Masterpieces a Lugano, in via Stauffacher.

Spécialisé dans l'assurance d'exception, Bordes Associates S.A. propose depuis près de 30 ans à ses clients privés internationaux, détenteurs d'un patrimoine important, des solutions spécifiquement conçues pour garantir leur patrimoine, leur entreprise, leur famille, leurs intérêts dans le monde entier:

Des couvertures «tailor made»

∞-∞

Specialisti in assicurazioni d'eccezione, Bordes Associate SA propone, da più di 30 anni, ai suoi clienti privati di respiro internazionale, detentori di un patrimonio ingente, delle soluzioni specialmente concepite per proteggere i loro patrimoni, le loro imprese, la loro famiglia, i loro interessi nel mondo intero:

Delle coperture «tailor made»

∞-∞

Specifically dedicated to insurance of exception, Bordes Associates S.A. offers its high networth private clients, important international patrimony holders, solutions specifically designed to guarantee their patrimony, their companies, their family, their interests world-wide:

A «tailor made» Insurance coverage

∞-∞

Indirizzi, addresses:

Ginevra: Carrefour de Rive 1, 1207 Genève, Tel: +41 (0) 22 347 89 75

Losanna: Rue Pichard 13, 1003 Lausanne, Tel: + 41 (0) 21 321 13 00

Lugano: Vicolo concordia 1, 6932 Breganzona, Tel: + 41 (0) 91 210 32 53



La forza dell'identità.



PORSCHE

Centro Porsche Ticino

AMAG Automobili e Motori SA
Via Pian Scairolo 46A
6915 Pambio - Noranco
Tel. 091 961 80 60
www.porsche-ticino.ch
info@porsche-ticino.ch

Centro Servizio Porsche Giubiasco

AMAG Automobili e Motori SA
Via Bellinzona 8
6512 Giubiasco
Tel. 091 911 83 83
www.porsche-ticino.ch
info@porsche-ticino.ch



AION

AION Masterpieces SA

Head Office
Via Canova 18
6901 Lugano
CH - Switzerland

Fine Art Gallery
Via Stauffacher 2
6901 Lugano
CH - Switzerland

Contact
Tel.: +41 91 921 1427
masterpieces@aion.ch
www.aion.ch