



HAL
open science

**Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation.
Rubens und die Druckgraphik, Berlin: Deutscher
Kunstverlag, 2020, 423 pages**

Blanche Llaurens

► **To cite this version:**

Blanche Llaurens. Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2020, 423 pages. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2021, 11, pp.171-173. hal-04054522

HAL Id: hal-04054522

<https://paris1.hal.science/hal-04054522>

Submitted on 31 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

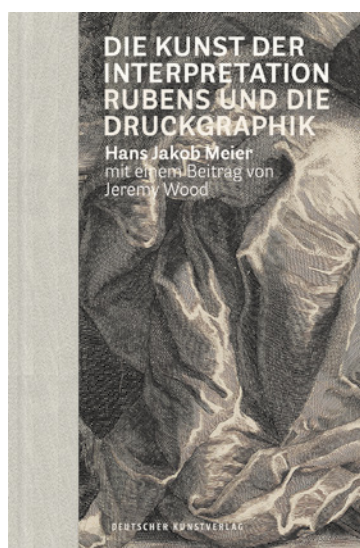


Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike | 4.0 International License

Hans Jakob Meier, avec une contribution de Jeremy Wood

Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik

Blanche Llaurens



Berlin : Deutscher Kunstverlag,
2020, 423 pages

Prenant part à une trilogie sur le thème de la gravure de reproduction,¹ ce troisième volume propose une étude monographique visant à mettre en valeur le rôle singulier que joua Rubens dans le développement de la gravure d'interprétation à l'époque moderne. Dès les premières années du XVII^e siècle, Rubens donne en effet une réelle impulsion à cette industrie, cherchant à explorer l'ensemble des potentialités interprétatives de la gravure. S'il se tourne en partie vers ce médium à des fins mercantiles, il entend surtout par ce biais propager son credo artistique. Cet intérêt pour l'estampe lui serait venu en Italie où il découvre les œuvres de certains de ses éminents prédécesseurs (Raphaël, Titien ou Le Parmesan) ayant fait usage de la gravure dans le but de diffuser plus largement leur production. Alors qu'au début du XVII^e siècle, il revenait d'habitude à l'éditeur d'obtenir des dessins, de diriger la taille et l'impression des planches et de payer les différents acteurs impliqués dans l'exécution des œuvres, Rubens choisit d'endosser ce rôle en participant à chaque étape de la réalisation des estampes.

L'ouvrage est structuré autour d'une première partie formée par les essais de Hans Jakob Meier et de Jeremy Wood, puis d'une seconde consacrée au catalogue des œuvres, et enfin d'une dernière dédiée aux sources, accompagnées de renvois qui facilitent grandement la lecture. Le catalogue, qui se compose de 92 notices très complètes, est classé par noms de graveurs dans l'ordre chronologique de leur collaboration avec le maître.

Si plusieurs historiens d'art ont déjà souligné l'importance de l'implication de Rubens dans la réalisation d'estampes d'interprétation d'après ses œuvres peintes, l'ouvrage de Hans Jakob Meier aborde avec précision diverses problématiques spécifiques à la gravure comme celles des inscriptions qui accompagnent l'image mais aussi des dédicaces, des privilèges et des problèmes d'inversion inhérents à la fabrication d'une estampe. Dans son essai introductif, Hans Jakob Meier mène une étude sur les différentes étapes menant à l'élaboration des œuvres. Il détaille la variété des corrections qui ont été portées par Rubens sur les épreuves d'essai, qu'elles concernent des éclaircissements ou des assombrissements, et revient amplement sur les techniques

auxquelles l'artiste a recours dans ces différents cas. Pour exécuter la planche de la *Grande Judith* par exemple, le graveur Cornelis Galle a d'abord réalisé la composition du *modello* à la pierre noire, puis Rubens a retravaillé la feuille à l'encre brune à l'aide d'un pinceau et y a appliqué du blanc de plomb pour les rehauts. Il a également recours au lavis gris noir ou brun pour générer les ombres, tandis qu'il emploie du blanc de plomb et de l'aquarelle pour les zones qui nécessitent un éclaircissement. Rubens soumet également des esquisses peintes à l'huile à Lucas Vorsterman afin qu'il les interprète en gravure. Le travail collaboratif nécessaire à la production de ces œuvres, dont les essais de Meier et Wood soulignent l'importance, est brillamment illustré par la partie catalogue de l'ouvrage. Prenons l'analyse de *Saint François recevant les stigmates* (cat. 11). Van Dyck réalise d'abord le dessin à la pierre noire, puis Rubens apporte des corrections à la plume qu'il accompagne de rehauts de blanc de plomb. Enfin, Lucas Vorsterman, par sa technique virtuose, parvient à transposer la richesse des valeurs et des couleurs qui caractérisent la peinture de Rubens. L'essai de Hans Jakob Meier permet de mettre en exergue les grands objectifs artistiques que Rubens parvient à atteindre en décidant de jouer un rôle actif dans la création des gravures.

Jeremy Wood propose quant à lui une étude argumentée des étapes du processus de création des œuvres, plaçant la focale sur la matérialité, mais aussi sur la qualité et la fonction des *modelli* créés par Rubens. Son essai met en effet en évidence l'organisation qui sous-tend la production de ces œuvres. Par ce biais, l'ouvrage tente de répondre à un certain nombre de questions, comme celle de savoir dans quelle mesure Rubens contrôlait la production des gravures qui étaient réalisées sous sa direction ou encore dans quelle mesure la manière dont il envisageait ce suivi de la réalisation des estampes a évolué au cours de sa carrière. Wood montre qu'en dépit d'une étude attentive des *modelli*, il reste difficile d'envisager le rôle des différentes mains impliquées dans l'élaboration des modèles. Si l'on sait que le graveur Paul Pontius réalisa ses dessins préparatoires lui-même, on ignore encore beaucoup de choses sur les graveurs qui intègrent l'atelier de Rubens par la suite. Réalisaient-ils eux-mêmes leurs dessins ? La production de *modelli* était-elle répartie parmi les assistants compétents ?

Tenter de déterminer le rôle de chaque acteur nécessite d'étudier précisément les pratiques de Rubens, de déterminer les techniques les plus couramment utilisées par le peintre et ses graveurs. Wood note tantôt une intervention discrète de Rubens lorsque le dessin de l'atelier reste reconnaissable, tantôt une importante refonte de la composition lorsqu'il revoit considérablement le dessin des assistants. Lors de l'élaboration du *modello*, Rubens modifie structurellement et formellement ses compositions, parfois de manière expérimentale. Il élargit par exemple les dimensions de ses œuvres grâce à l'ajout de bandes de papier et de feuilles supplémentaires. Le travail de retouche par Rubens peut avoir lieu en plusieurs étapes échelonnées sur plusieurs années. L'auteur remarque également un changement graduel de la manière dont Rubens collabore avec les graveurs. Si, au début de sa carrière, il indique au graveur les modifications à apporter en retravaillant le *modello* de façon considérable, vers la fin de sa vie, Rubens finit par ne donner que quelques indications en appliquant négligemment un lavis sur la feuille.

Par ailleurs, Rubens s'évertue non seulement à garantir la qualité des gravures mais aussi à éviter leur reproduction incontrôlée par le biais des privilèges qu'il sollicite et qui prennent effet sur trois territoires différents : dans les Pays-Bas du Sud, mais aussi dans les Provinces-Unies et en France. La reproduction exacte d'une œuvre peinte en gravure n'est pas le but de Rubens. Il produit ainsi des estampes qui sont considérablement modifiées par rapport aux modèles peints. L'ouvrage montre que chaque estampe lui donne l'occasion de reconsidérer ses œuvres peintes et constitue en cela un prolongement de son travail de peintre dans un médium différent.

L'ensemble des sources citées sur lesquelles les auteurs s'appuient sont déjà bien connues des spécialistes, telle que la liste des sujets que Rubens souhaite traiter en gravure qui apparaît dans une lettre adressée en janvier 1619 à Pieter van Veen, le frère de son maître Otto van Veen. Meier et Wood publient néanmoins pour la première fois une copie en couleurs de *Pompa Introitus Fernandi* de Theodoor van Thulden, qui se trouve dans la collection de l'Österreichisches Theatermuseum de Vienne (p. 322). L'ouvrage reproduit les structures architecturales inventées par Rubens servant au décor de l'entrée triomphale du cardinal Ferdinand d'Autriche (1609-1641) à Anvers en 1635.

Lorsque le lecteur se saisit de la publication de Hans Jakob Meier, il est frappé par la qualité de sa mise en page et de ses reproductions. Au sein du catalogue, les images présentant tour à tour le même détail tantôt sur le *modello* dessiné, tantôt sur l'épreuve d'essai ou sur la gravure finale, viennent brillamment illustrer les différentes phases de conception des œuvres. Alors que les volumes du *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* – ayant pour objectif de constituer le catalogue raisonné de l'œuvre de Rubens – n'évoquent que brièvement les estampes exécutées sous le contrôle du maître, cette étude contribue sans aucun doute à une meilleure compréhension de cette production.

- 1 Voir Norberto Gramaccini et Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation, französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2002 ; Norberto Gramaccini et Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation, italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2009.