

Rubens et l'art de la gravure - Son influence au Québec.

Le Musée national des beaux-arts du Québec présente du 14 octobre 2004 au 9 janvier 2005, dans le cadre de Rubens 2004 à travers le monde, une exposition consacrée à l'oeuvre gravée de Pierre-Paul Rubens. Organisée conjointement avec le Musée royal des beaux-arts d'Anvers, l'exposition "Copyright Rubens" explore ainsi, en 115 gravures et quelques dessins, esquisses à l'huile et tableaux, comment l'artiste chercha à exercer un contrôle à la fois artistique et commercial sur la reproduction de ses oeuvres. En effet, la gravure n'est pas née de volontés esthétiques mais de la nécessité pratique de multiplier les images, et ce simultanément au mouvement qui assurait la diffusion des textes par l'imprimerie.

D'un point de vue technique, on peut définir ainsi la gravure: après avoir entaillé une plaque de métal ou de bois on obtient un dessin gravé qui, encre et passé sous la presse, peut être reproduit, à l'envers, sur un support. Mentionnons que l'un des traits essentiels de la gravure est sa mobilité. Ce qui explique le rôle du commerce international de la gravure, qui fut sa première raison d'être, dans la diffusion des thèmes plastiques de la Renaissance et les échanges entre l'art du Nord et l'art italien afin de mieux diffuser les images artistiques produites par des artistes chevronnés tel que Rubens.

Un bref retour dans l'histoire nous permet de dire qu'on a peine à imaginer aujourd'hui l'importance de la gravure pour la diffusion des oeuvres d'art dans un monde qui ne connaissait ni les musées ni la photographie. C'est ce désir de diffusion des oeuvres qui suscita les premières gravures florentines sur métal. La tradition attribue à l'orfèvre Maso Finiguerra (1426-1464) l'idée d'encre ses plaques incisées, destinées à l'origine à faire des nielles¹, pour reproduire sur un papier le dessin de ses oeuvres. Ainsi pouvait-il contrôler son travail, et fournir à ses clients ou à ses élèves des échantillons de son style.

Ce même désir de populariser leurs oeuvres décida Andrea Mantegna, puis Raphaël, à utiliser la gravure qui apparaît ainsi comme indissolublement liée, dans son origine comme dans son principe, à l'éclosion d'un monde où l'oeuvre d'art conquiert son indépendance, déborde le cadre des cours féodales et entre dans le circuit du commerce international.

Dès Mantegna, la gravure atteint une qualité qui la situe d'emblée comme un art presque autonome de reproduction; cependant elle assurera cette fonction jusqu'à l'invention de la photographie en 1839 et la monopolisation du commerce de la peinture. Rubens comme Raphaël, s'attacha des graveurs pour reproduire ses oeuvres, pratique qui augmentait le prestige des peintres. Le rapport de ces gravures à succès dépassait souvent celui des tableaux. Certains graveurs se disputaient l'exclusivité des reproductions des peintres de

¹ Arts appliqués: Incrustation décorative d'une substance de couleur noire dans les parties préalablement incisées d'une surface de métal.



renom.

L'oeuvre gravée de Rubens.


Comme l'explique John Porter, directeur général du Musée national des beaux-arts du Québec: « Rubens a entrevu l'importance de la gravure comme outil de diffusion de ses compositions tout en répondant aux attentes et exigences des amateurs de son oeuvre. Il a été un des premiers à vouloir protéger ses droits sur ses créations et sur les dérivés. » Rubens n'est pas un peintre graveur classique à la manière de Dürer ou Rembrandt qui maniaient, eux-mêmes, le burin ou la pointe à graver. Chez Rubens, il est essentiellement question de gravures de reproduction, c'est-à-dire exécutées pour rendre ses créations accessibles à un public plus vaste. Après de longues recherches, il trouva un jeune graveur disposé à suivre ses instructions avec tout l'enthousiasme nécessaire. Il s'agit de Lucas Vosterman (1596-1674). Rubens donne à entendre qu'il avait essayé précédemment de travailler avec des artistes chevronnés, mais il avait été déçu dans ses attentes parce que ces derniers étaient trop attachés à leur propre vision du travail.

Soucieux de contrôler personnellement tout ce qui concernait son oeuvre, Rubens ne pouvait pas se rallier à une méthode qui ne lui donnait pas la haute main sur le résultat final et le privait des gains financiers de l'opération. Pour les peintres, la gravure constituait depuis longtemps une deuxième source de revenus. S'il renonça à graver lui-même, ce ne fut qu'après mûre réflexion. Comme Titien était pour lui, en tant que peintre, le modèle par excellence, il se pencha sur la manière dont le peintre vénitien avait organisé la production d'estampes d'après ses tableaux et il en tira un exemple efficace.

Il est certain que ce ne sont pas seulement des considérations financières qui portèrent Rubens à éditer des estampes tirées de ses compositions. Dès son retour d'Italie, l'artiste s'était trouvé submergé de commandes considérables, pour lesquelles il obtint des montants énormes. Les gravures étaient un moyen pour le peintre d'entretenir ses relations publiques et d'étendre sa renommée. Comme il attachait par ailleurs une grande importance à la propriété intellectuelle, il prit des mesures pour éviter que des tiers ne s'emparent de ses créations.

La perte du caractère unique d'une oeuvre était déjà un sujet de crainte et de préoccupation bien avant l'époque de Rubens. Les propriétaires tenaient à protéger leurs oeuvres d'art contre le plagiat. Avec le développement des techniques de gravure, les reproductions d'oeuvres originales et les litiges professionnels qui en résultaient, se multiplièrent, si bien que la nécessité d'une législation explicite en la matière s'imposa. C'est ainsi que le droit d'auteur vit le jour.

Rubens, comprenant que ce n'était pas lui mais les graveurs qui profitaient de la reproduction de ses créations, décida de demander auprès de diverses instances des privilèges pour se



protéger contre cette pratique. Il obtint, non sans peine, un privilège de douze ans pour le territoire des Pays-Bas espagnols qui fut ensuite prolongé d'une dizaine d'années. Le roi de France lui octroya pour sa part un « copyright » de dix ans, qui fut également renouvelé après une interruption de trois ans environ. Le peintre entreprit aussi, en 1619, des démarches auprès des états généraux des Provinces-Unies pour obtenir une protection officielle analogue. Après de nombreux démêlés juridiques, il l'obtint en 1620 pour une durée de sept ans. Rubens pouvait enfin apposer sur ses estampes un triple « copyright ».

Son influence au Québec.

L'influence de Rubens ne s'est pas arrêtée à ses créations originales, aux productions de son atelier ou aux gravures qu'il a supervisées. Elle s'est exercée dans le temps et dans l'espace, suivant de très larges horizons et au gré de méandres parfois étonnants. Ainsi au Québec, l'emprise du génie d'Anvers a emprunté une triple voie: premièrement, Rubens lui-même y est présent sous forme d'oeuvres isolées ou de collections (surtout d'estampes), deuxièmement, ses compositions y ont connu une diffusion assez constante grâce à la gravure et troisièmement, il y a exercé une influence déterminante, essentiellement par le biais de la copie, tout au long du XIXe siècle. On trouve en effet des témoignages divers d'une véritable admiration pour le peintre et de la faveur de certains modèles, dont la fameuse « éducation de la Vierge », une composition largement diffusée par la gravure. Le Musée des beaux-arts de Montréal possède une "éducation de la Vierge" réalisée en 1845-1846 par Théophile Hamel. Ce peintre eut l'occasion de parfaire sa formation à la faveur d'un voyage d'étude en Europe, de 1843 à 1846. De passage à Anvers en 1845 ou 1846, il put admirer l'original de "L'éducation de la Vierge" de Rubens et en brosser une copie littérale qu'il rapporta par la suite dans ses bagages avec d'autres copies réalisées en Italie et en Belgique. Tirant parti de son tableautin mis au carreau², Hamel reprit en gros la composition de "L'éducation de la Vierge" pour un grand tableau en 1849. Cette version aujourd'hui conservée au Musée de la Maison Saint-Gabriel de la Congrégation Notre-Dame à Montréal se révèle un peu sèche et rigide, ayant perdu une bonne part de la spontanéité et de la fraîcheur qui caractérisait la petite copie exécutée à Anvers quatre ans plus tôt.

Par le biais des copies qui en dériveront, la gravure sera appelée à jouer un rôle déterminant dans l'ornementation des églises et des chapelles de la colonie. De fait, c'est surtout à partir de la Conquête anglaise de 1759 que la copie commença véritablement à acquérir ses lettres de noblesse au Québec. Privé de sa source d'approvisionnement traditionnelle en matière de tableaux d'église, l'ancienne colonie française dut dès lors apprendre à se suffire à elle-même dans le domaine de l'art pictural. C'est ainsi qu'avant la fin du XVIII^e siècle, la pratique de la copie fut bien établie, le recours à des modèles peints ou gravés hérités de l'Ancien Régime

² Mettre au carreau: tracer sur un modèle (dessin, carton) un quadrillage qui permettra de le reproduire à une échelle différente.



s'avérant assez systématique. Isolés des grands centres de l'art européen et ne pouvant profiter des ressources d'une académie, plusieurs artistes québécois acquirent les rudiments de leur art par l'analyse et la copie des seules toiles et gravures européennes qu'ils avaient à leur disposition. Forts de certaines recettes, ils purent du même coup mieux répondre aux besoins de la collectivité, besoins qui ne cessaient de croître à mesure que se multipliaient les paroisses. Ainsi, la référence à des prototypes européens anciens allait devenir une pratique courante.

De façon plus large, la production québécoise d'inspiration rubénienne aura aussi mis en lumière des pratiques variées, qu'il s'agisse de copies à partir d'un tableau ou d'une gravure, de copies littérales ou avec variantes, ou encore de compositions à emprunts multiples. A travers toutes ces déclinaisons, on aura pu mesurer l'importance du processus de transmission enclenché par Rubens grâce à la diffusion de ses gravures. De fait, l'influence du grand créateur de formes que fut le maître d'Anvers s'est révélée aussi profonde que durable puisqu'il a occupé plusieurs pages du grand dictionnaire pictural utilisé par les artistes du Québec pendant deux siècles et demi. A la faveur de différents contacts directs ou indirects avec son oeuvre, l'art du Québec n'a cessé de gagner en maturité, au gré d'un long processus de rattrapage et des lentes avancées que permettait le contexte colonial.

Hedwidge Asselin
Historienne et critique d'art.

© *Tout droits réservés. Toute reproduction en tout ou en partie est interdite sans l'autorisation écrite de l'auteur.*