

RUBENS LE BAROQUEUX



DÉFINIR LE BAROQUE

- **Baroque** est un adjectif péjoratif. Mais c'est sur le plan artistique, une période précise, temporellement (le XVII^{ème} siècle) et géographiquement (Rome d'abord, puis toutes les aires catholiques européennes, à l'exception de la France, où exista un contre-modèle, le Classicisme). Et cette période fut particulièrement florissante artistiquement parlant, connaissant des talents immenses : Bernini, Borromini, Caravaggio, Pietro da Cortona, Rubens, Velasquez.
- Le baroque se définit à l'origine comme **un art religieux**, chargé d'embellir les églises, pour la plus grande gloire de Dieu (*Ad majorem Dei gloriam*) mais aussi celle des papes. Ceux-ci ont eu un projet politique hérité du siècle précédent: restaurer la grandeur de l'Eglise remise en cause par le protestantisme. Pour ce faire, l'image, reniée par les protestants, fut un vecteur essentiel. Les papes « baroques » y consacrèrent beaucoup de ressources.

LA PEINTURE BAROQUE

- Pour G.C.Argan, le baroque inaugure la **civilisation de l'image**, que nous vivons aujourd'hui pleinement. Les artistes et surtout les peintres de cette époque, n'élaborèrent pas une image suivant des principes rationnels, donnant une forme logique, comme on le faisait à la Renaissance: Par exemple en construisant la perspective par un ensemble de lignes convergeant vers un point de fuite, et par la taille des objets diminuant à proportion de la distance perçue, ou en composant des tableaux équilibrés où formes et couleurs se répondent d'un côté du tableau à l'autre, ou encore en présentant des personnages aux actions et sentiments clairement identifiables.
- Si les peintres baroques ne remettent pas en cause la construction perspective, elle est secondaire pour eux. Ils veulent plutôt, par la **couleur** et le **mouvement**, susciter **l'émotion** du spectateur plutôt que solliciter sa raison, stimuler son **imagination**, tout cela, en principe, pour **consolider sa foi**. Rapidement les princes ont compris que cette nouvelle forme de représentation pouvait les glorifier eux autant que Dieu, et ce style s'est vite diffusé dans l'aristocratie.
- Mais le XVIIème siècle ne se résume pas au baroque car il y eut, comme alternatives, le **classicisme français** (Poussin, Le Lorrain, Lebrun) et surtout un **art bourgeois**, où brillèrent les génies de Rembrandt et de Vermeer. **Rubens** de son côté sut incarner, mieux que quiconque, **le baroque européen** en peinture, comme Bernini le fit pour la sculpture.

RUBENS, LE PARANGON DES PEINTRES BAROQUES

- Comment se fait-il que ce soit un flamand, peuple peu enclin à l'exubérance, à la démonstration, à l'imagination, qui soit le modèle des peintres baroques? Au-delà de facteurs personnels, Rubens n'a pu atteindre ce statut qu'en **se formant en Italie**, lieu de naissance du baroque mais aussi berceau des grands génies de la Renaissance. Il l'a fait alors qu'il était déjà un « maître » en Flandres
- Rubens a su s'inspirer des grands maîtres contemporains (Caravage, Carracci) mais aussi et surtout de ceux du passé: Michel Ange, Leonard, Raphael, Titien, le Corrège. Une fois cet héritage assimilé, il a interprété ce qu'était le style baroque dans tous les domaines picturaux: peintures religieuses, mythologiques, « politiques », portraits, paysages, voire natures mortes.
- Or la peinture baroque est particulièrement efficace pour le **décorum**. Elle s'accommode très bien de grandes surfaces : voûtes à fresques, grandes toiles accrochées aux murs des autels des églises ou des palais, auxquelles elle imprime couleur et mouvement. Mais élaborer ces grands ouvrages prend du temps. Pour honorer ses nombreuses commandes, Rubens a rapidement mis en place, à partir de 1615, un **atelier**, en spécialisant certains de ses collaborateurs doués pour un genre particulier. Rubens c'est donc aussi **une marque de fabrique**, supervisée par son propriétaire.



APPRENTISSAGE

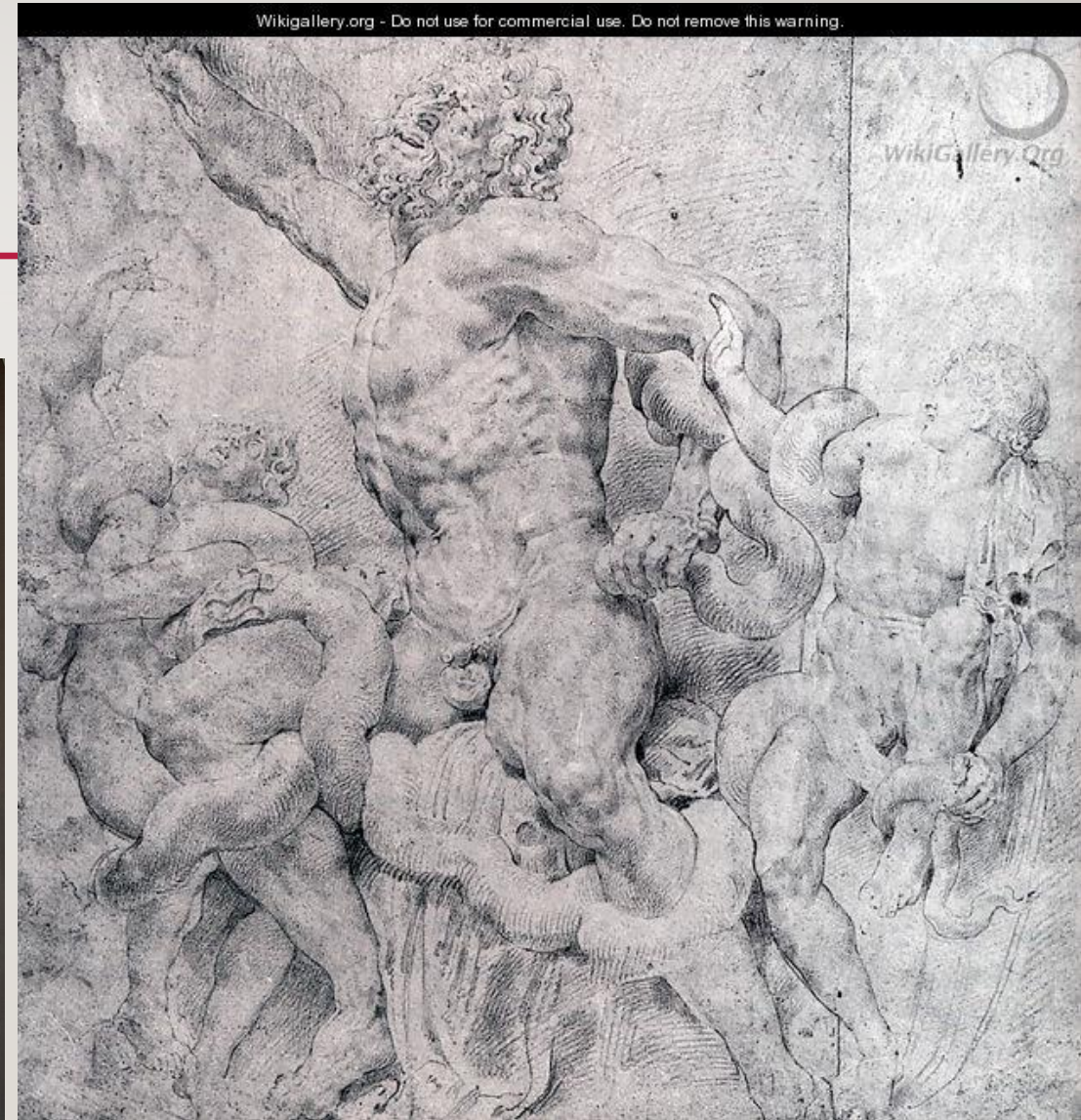
- Né en 1577, Rubens, fils de bourgeois, a reçu une très bonne éducation et s'est formé à la peinture en Flandre où il fut maître à 21 ans. Mais un voyage en Italie en 1600, lui a révélé un monde nouveau. Pour le découvrir, il a commencé par **copier**.

- Son très grand talent et un peu de chance, lui ont permis de devenir rapidement peintre officiel du duché de Mantoue, et lui donnèrent l'occasion de voyager. A Rome, il copia les statues antiques, comme le célèbre Laoccon. On perçoit aussi, dans son dessin, l'influence de Michel Ange, et de ses nus musculeux de la Chapelle Sixtine.



Statue romaine du Laoccon

Dessin de Rubens d'après le Laoccon



BRUIT ET FUREUR

- Leonard de Vinci influença aussi Rubens, qui copia son carton aujourd'hui disparu, « la bataille d'Anghiari ». Rubens découvrit chez Leonard le sens du mouvement, **les passions exacerbées**.
- La fresque de Leonard (préparée par le carton), n'a jamais été réalisée. Le Florentin y aurait révélé sa capacité à traduire les grimaces, la tension des muscles des êtres (hommes et animaux) emportés par la violence. La copie de Rubens est le meilleur témoignage qui reste de cet immense chef d'oeuvre jamais réalisé.

Cette autre copie assez faible d'un certain Rustici, peintre maniériste, daterait de l'époque du carton



Rubens « la bataille d'Anghiari », 1603, copie du carton de Leonard de Vinci



IMPACT DE LEONARD

- Les copies servent à Rubens pour stimuler sa propre créativité. Sa « Chasse au tigre » est directement inspirée de la bataille d'Anghiari, mais elle montre aussi tout son savoir faire en peinture animalière. La « bataille des Amazones » est plus complexe, elle offre un vaste mouvement autour de la structure du pont, reprenant sa forme: les grecs venant de gauche, défont et poursuivent les amazones, sous un ciel d'apocalypse.

Rubens « La Chasse au Tigre », 1617, 324x256 cm



Rubens: La bataille des Amazones

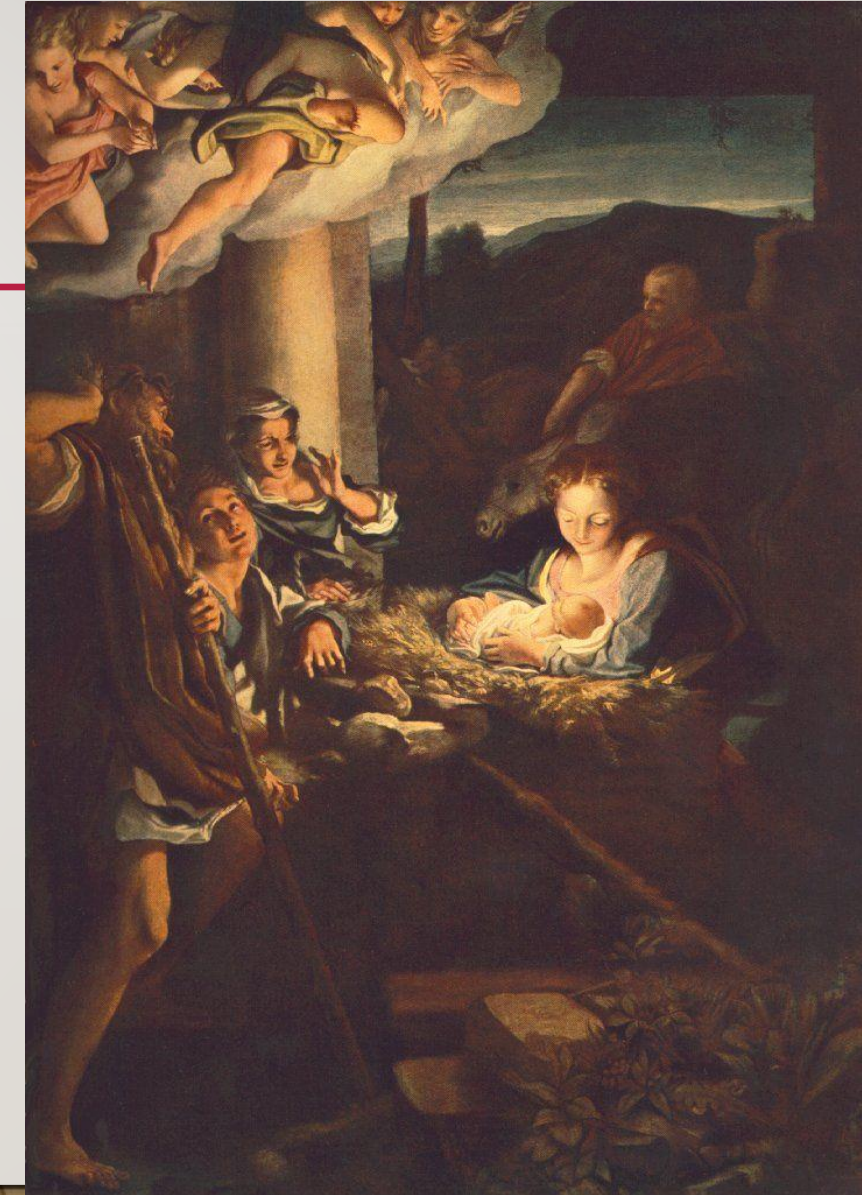


CORRÈGE ET CARAVAGE

Rubens: Adoration des bergers, 1608

Corrège: Adoration des bergers; 1530

- « L'adoration des bergers » de Rubens reprend fidèlement le thème du Corrège avec le même « truc »: c'est l'enfant Jésus qui « irradie » la lumière. Mais le luminisme de Rubens est plus violent que celui du Corrège.
- La composition est très similaire, avec le paquet d'anges volant au dessus de la crèche, les deux bergers à gauche, le vieux debout et le jeune assis. Rubens a rajouté une vieille personne.
- Mais chez Correggio il y a un premier plan, un buisson, un banc de pierre à droite, qui isolent la scène sacrée du spectateur.
- Chez Rubens, les personnages touchent le rebord inférieur du tableau, ce qui rend leur présence plus immédiate. Cette disposition est inspirée du Caravage. De même, la lumière plus violente chez Rubens, qui éclaire juste des visages et pas le décor, provient également de Caravage. Un personnage à droite derrière la Vierge (Joseph) est même carrément dans l'ombre : Un procédé typiquement « caravagesque ».



IMPACT DE TITIEN

Titien: Jeune fille à l'éventail (1^{ère} version)

Copie de Rubens de la 2^{ème} version

- Titien a fait deux fois le portrait de sa fille. Rubens a copié la seconde version, où la robe est plus ornée, une feuille verte est placée dans le décolleté. D'où la différence avec la première version

- Bien que les deux portraits apparaissent à première vue très similaires, celui de Rubens est plus lumineux, le teint de la jeune fille plus « vivant » (celui de Titien ressemble à de la porcelaine), son air plus vif. La texture blanche de la robe, déjà splendide chez Titien, est encore plus resplendissante chez Rubens.



PORTRAITS

- Durant son séjour en Italie (1600-1608), Rubens eut l'occasion de faire des portraits d'aristocrates. A Gênes, ville où il séjourna 2 ans et qu'il apprécia, il a pu donner la mesure de son talent de coloriste dans des portraits qui ne négligent pas le côté psychologique.
- Son futur élève, Van Dyck, fera lui aussi un séjour à Gênes, et représentera les aristocrates de l'époque d'une façon encore plus distinguée.
- De retour en Flandres en 1609, Rubens sera chargé de peindre des rois (Charles 1^{er} d'Angleterre, Philippe IV d'Espagne, dont Velasquez devint le peintre officiel). Mais il fera aussi des portraits de ses proches, ceux bien connus avec ses deux femmes successives, mais aussi le très fameux portrait de sa belle sœur, Suzanne Fourment, qui contraste beaucoup avec les portraits d'aristocrates.

DEUX PORTRAITS GÉNOIS

- Ces nobles dames génoises avec leur somptueuse robe de satin et leur immense et délicate fraise autour du cou, témoignent du talent de Rubens, de sa dette envers Titien et Véronèse

- Celui de gauche a été découpé, la marquise a perdu le bas de sa robe, mais il est pris de plus près, ce qui facilite l'interaction avec le spectateur. La profondeur est donnée par l'architecture fuyante. Le rideau rouge sert à mettre en valeur l'argent de la robe et la coiffure compliquée. Les reflets métalliques sur les arêtes des murs ou les plis du rideau noir, proviennent de Tintoretto.
- A droite, la marquise assise, son éventail à la main, est plus distante, mais les reflets d'or sont plus brillants. Elle a l'air plus bienveillante, le portique à l'arrière met en valeur son statut « noble ». L'éventail, en « raccourci », contribue à la profondeur. A droite, une frange de ciel montre que la marquise est sous une loggia.

Portrait de la marquise
Brigida Spinola, 1606,
152x99cm

Portrait de la marquise
Maria Serra Pallavicino, 1606
241x140cm



LE CHAPEAU DE PAILLE (PORTRAIT DE SUZANNE FOURMENT)

- Ce portrait célébrissime d'une jeune bourgeoise de 22 ans contraste avec les grands portraits aristocratiques de Gênes. Peint au plus près, c'est aussi un très bel exercice sur les oppositions de couleur : Le chapeau noir et le teint nacré de Suzanne, le ciel bleu en haut, les manches rouges et brillantes, l'étole verte en bas.
- Ces contrastes de couleur sont directement inspirés de Titien.
- La notice de la National Gallery de Londres où le tableau est conservé, fait remarquer les grands yeux noirs, l'air timide (renforcé par la position des bras), le long cou de la jeune femme. Son regard n'est pas adressé au spectateur, comme si elle n'osait pas le regarder: Une remarquable trouvaille.
- La lumière éclabousse son cou et sa poitrine alors que son visage est dans l'ombre légère du grand chapeau. Le ciel bleu entoure et met en évidence ce chapeau noir à la plume argentée finement peinte.
- L'anneau au doigt montre que la jeune femme vient de se marier (elle s'appelle désormais Suzanne Lunden)



DU PORTRAIT ARISTOCRATIQUE AU PORTRAIT « BOURGEOIS »

- Cette confrontation montre comment Rubens sait (et doit) s'adapter au statut du (de la) commanditaire
- A Gênes il peint un portrait « de représentation » avec un décor imposant en arrière plan, pour souligner la supériorité sociale de son modèle. L'éclat des couleurs souligne la richesse de la marquise.
- A Anvers, il peint un « portrait privé », de quelqu'un qui fait partie de son entourage, pour qui il a de l'amitié. Il n'y a pas de décor, pas de couleur fastueuse, juste un ciel contrasté qui sert d'écrin pour faire rayonner la jeune beauté de son modèle



PEINTURES RELIGIEUSES

- On l'a dit au début de cet exposé, la peinture religieuse est l'essence de l'art baroque et Rubens y a produit quelques chefs-d'œuvre. Dans ces très grandes toiles il déploie son génie du sentiment, voire du pathos, en conformité avec la doctrine officielle de l'Eglise catholique.
- Pour illustrer ce talent, on a choisi des tableaux « heureux » (« l'Adoration des Mages ») et d'autres beaucoup plus dramatiques (Cruxifixions).

-

ADORATION DES MAGES (PRADO)

- Cet immense tableau (355x491 cm) fut peint à Anvers (1609-12) offert à l'Espagne et retouché par l'auteur en 1628
- La scène n'est plus dans une pauvre étable, mais devant une ruine romaine, symbole de l'ancien monde qui disparaît. La vision à hauteur d'homme, la multiplication des personnages dans les attitudes les plus diverses, leur flux d'en haut à droite vers le bas à gauche où se trouve l'enfant, créent une impression de faste, de mouvement. Les couleurs brillantes contrastées sont bien réparties : les manteaux rouge et bleu des mages au centre, ceux, bleus, de la Vierge et du page aux extrémités. Les sources multiples de lumière (la principale étant Jésus lui-même, le « truc » du Corrège) l'aube naissante, donnent une impression de variété lumineuse. Mais les personnages sont attentifs et silencieux, frappés par la solennité de l'instant.



DÉTAILS

- Rubens s'appuie sur les maîtres présents et passés pour créer son propre style, brillant et fastueux



- La Madone est inspirée par Véronèse, Joseph derrière elle, par Caravage (vocation de St Mathieu), le pourpre des manches du roi mage agenouillé par Tintoretto, et le nocturne par Corrège
L'effet global est splendide
- A droite, la disposition des personnages empilée verticalement est efficace. Le cheval splendide et la manche bleue du page viennent de Titien, les nus musculeux au dessus d'eux de Michel Ange.



ADORATION DES MAGES, ANVERS, 1624, (447x336 cm)

- Cette version est à peine moins grande que la précédente mais en diffère radicalement. Il y a beaucoup moins de personnages, du coup ils sont plus grands, et se présentent frontalement plutôt que de la droite vers la gauche. Rubens aurait peint cet immense tableau en 13 jours et il ressemble à une vaste esquisse.
- Encore une fois, le lieu de la scène n'est pas la pauvre étable mais une grande cabane appuyée sur une ruine romaine avec ses piliers corinthiens.
- La présentation de la Vierge et du Christ induit une torsion de l'enfant vers les mages. Le vieux (Gaspard) à gauche dans son grand manteau rouge, nous regarde presque courroucé et semble nous impliquer, et de même la tête de bœuf en bas à droite. Rubens sollicite par tous les moyens le spectateur à participer à la scène. Les 3 mages ont des costumes de couleur différente : Gaspard en rouge, Balthasar agenouillé en blanc, et derrière Melchior, barbu, en vert. Le drap blanc sous le Christ répond au costume de Balthasar.
- Pour ce tableau, Rubens semble avoir horreur du vide. Le ciel est masqué par la suite des courtisans des rois avec leurs dromadaires. Des soldats aux armures noires (espagnoles) et au casque à plume, mettent une touche contemporaine.



L'ERECTION DE LA CROIX, 1610

- C'est un immense triptyque de 460 cm de hauteur et de 630 cm (panneau central) et 430 cm (panneaux latéraux) de largeur. Il représente le moment où la Croix va être fixée en terre
- Le panneau central est dominé par la diagonale de la croix et des personnages musculeux qui la plantent dans le sol. Elle est reprise dans le panneau latéral gauche par l'attitude des femmes qui semblent s'évanouir. La Vierge, entourée par St Jean a déjà le teint cadavérique de son fils.
- Sur le panneau de droite, les personnages (soldats romains, les deux larrons) forment une diagonale dans l'autre sens, qui semble faire contrepoids. Un splendide cheval, de face, prêt à s'élancer, renforce le sentiment du drame.



DÉTAILS

- Les muscles tendus des bourreaux soulignent que cette Croix porte, selon Lassaigne et Delevoye, autant le poids des péchés du monde que celui du Christ. Celui-ci implore son père, son martyr a déjà commencé (plaies aux mains et aux pieds) et son teint est presque celui d'un cadavre.
- Quelques contrastes de couleur animent encore plus le drame. Le noir étincelant de de l'armure, le bleu de la chemise du bourreau qui a glissé à sa taille sous son effort, le rouge du bourreau enturbanné.



- Le déploiement de ces corps à demi nus renvoie à Michel Ange et démontre la maestria de Rubens dans le rendu des anatomies.
- Le Christ lui-même est plutôt musculeux, son corps légèrement tordu par la gravitation fait ressortir les muscles de l'abdomen et des bras.



DÉPOSITION, ANVERS, 1611,

- Ce tableau contraste avec le précédent sur plusieurs points
- Ici les panneaux latéraux ne prolongent pas la scène centrale, ils la « commentent »
- La tension et la violence présents précédemment ont fait place, dans le tableau central à un abandon, symbolisé par le corps mort du Christ, que les participants tentent de descendre le plus doucement possible



PANNEAU CENTRAL

- Le corps défunt du Christ, désarticulé, fortement éclairé, souligné par le linceul blanc, domine la composition dans un mouvement descendant, comme une large coulée. Il se prolonge dans la chevelure blonde et le cou dénudé de Marie Madeleine
- La scène est très dramatique, mais d'un pathos très retenu. Chaque personnage est associé à l'action car il touche le linceul, ce qui confère une étonnante unité à la composition.
- C'est évidemment le corps disloqué du Christ qui attire l'œil, créant une empathie évidente avec ce cadavre que plus rien ne commande.
- Derrière, le ciel est obscurci par des nuages très noirs, mais l'aube point déjà, promesse de la Résurrection. Au premier plan en bas à droite, la couronne d'épines, l'éponge et le vinaigre, les clous, composent une belle nature morte.



DESCENTE DE CROIX, 1617, 429x295 cm

- Encore un immense panneau, mais qui semble moins uni que le précédent. Le linceul souligne toujours le corps du Christ mais celui-ci semble artificiellement courbé, reprenant l'arc formé par les 3 personnages au dessus de lui.

Il y a une unité entre les 5 personnages au pied de la Croix qui semblent entourés par le corps du Christ. Madeleine baise la main ensanglantée, St Jean touche la plaie au flanc, ces gestes seraient une représentation symbolique de l'Eucharistie. La Vierge, qui n'est pas touchée par le péché et n'a donc pas besoin d'Eucharistie, approche son visage de celui de son fils mort.

Ces personnages portent des vêtements colorés (lilas/ jaune pour Madeleine, vert/ rouge pour Jean, bleu marine pour la Vierge) qui animent le tableau et recréent de la vie, comme si la Résurrection était déjà présente par les couleurs.

- On retrouve ici aussi les instruments de la Passion, couronne d'épines, clous, éponge, dans un plat en or, mais cette nature morte est encore plus resplendissante que dans le panneau d'Anvers.



DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS, 1616, 268x376 cm

- Ces lions de l'Atlas ont disparu mais la Ménagerie de Bruxelles en possédait une paire à l'époque
- Comme l'a prouvé la « chasse au tigre », Rubens savait peindre les animaux exotiques, et offre ici une véritable leçon d'anatomie animalière. Le lion est représenté dans toutes les positions. Le pelage brun contraste avec la peau nacrée du prophète illuminé par une clarté (divine!) qui descend de l'ouverture.
- Un tableau comme celui-ci devait fasciner le spectateur par son côté « Cabinet des curiosités »



TABLEAUX DE PAYSAGES

- Rubens n'est pas connu pour être un peintre de paysage. C'est un flamand, et cette peinture au XVIIème siècle, est plutôt dans les mains des hollandais (Seghers, Van Ruisdael, Van de Velde, et même Rembrandt).
- Pourtant il existe une tradition flamande initiée avec Patinir, au début du XVIème siècle. Bruegel a aussi peint des paysages et, au début du XVIIème, deux peintres, Paul Bril, un anversois et Adam Elsheimer, un allemand, tous deux vivant à Rome, y ont connu Rubens et l'ont sans doute inspiré dans ce domaine.
- Mais la peinture de paysage de Rubens a connu deux phases. Avant 1630, c'est un décor pour des scènes bibliques (comme pour le classique Poussin), ou bien il est représenté de façon mouvementée, « romantique ». Après 1630, Rubens a terminé sa carrière diplomatique, il a acheté un immense domaine agricole non loin d'Anvers, et joue au « gentleman farmer », auprès de sa jeune épouse. Il peindra des paysages de sa campagne, beaucoup plus calmes et sereins.

PAYSAGE AVEC
TRANSPORTEURS DE PIERRE
(1620) 86x127cm

- Une charrette tente de passer un gué, à l'aube
- Le paysage est dominé par la masse du rocher central, encadré par les deux arbres
- Il y a un contraste entre l'aube naissante et l'aspect tourmenté du paysage à droite, avec le nocturne à pleine lune (qui se reflète sur l'eau) et le décor plus serein (verticales et horizontales) à gauche.
- Rubens ne peut s'empêcher de peindre l'effort et le mouvement avec la charette prête à rompre dans ce passage délicat.



PAYSAGE AVEC ARC EN CIEL, 1638, 126x236 cm

- C'est un paysage plat, calme, l'animation (inévitabile chez Rubens) est donnée par les couleurs de l'arc en ciel et les pelages bariolés des vaches

- Le paysage est conventionnel (marron au premier plan, vert à l'arrière et bleu et évanescent à l'horizon) mais il y a de beaux effets de lumière sur les arbres à droite, les meules et les prairies à gauche, un contrejour sur le char et les chevaux à gauche.

- A la fin de sa vie Rubens souffre de goutte, ses doigts sont gourds, les contours moins nets.



DÉTAIL (1)

- Le haut du tableau est dominé par les passages de ton « pastel » entre le bleu de l'horizon, le vert et le jaune de la prairie et des arbres. L'arc en ciel, bleu, vert et jaune, souligne ces transitions



DÉTAIL (II)

- Le bas du tableau est au contraire très contrasté, avec ses oppositions blanc/ noir sur les pelages des vaches et les plumages des canards. Les reflets des vaches dans l'eau, sont « impressionnistes », sans doute à cause des difficultés à peindre de Rubens à la fin de sa vie. Mais le chatoiement des couleurs est unique et montre que même sur un sujet aussi calme Rubens déploie, même affaibli, un faste et une fantaisie qui n'appartiennent qu'à lui.



LE JARDIN D'AMOUR 1633, 198x283 cm

- En 1633 Rubens, 53 ans, vient d'épouser Hélène Fourment, 16 ans. Il est très heureux. Il peint ce tableau où un groupe de couples et de femmes seules sont devant une fontaine ornée.
- Des angelots de l'amour (« putti ») volent autour des couples. Ceux-ci sont dans des attitudes différentes qui correspondent aux diverses phases de l'amour.
- A gauche l'homme essaie de convaincre sa compagne hésitante. A côté, assis, l'homme chuchote à l'oreille de sa femme. Au milieu 3 femmes dont l'une, assise, regarde le spectateur. Ce serait la femme du peintre. Derrière elle, un musicien séduit sa compagne.
- A l'arrière plan, deux couples jouent et s'embrassent, entourés par des dames de compagnie. Enfin un couple à droite descend les marches de la fontaine dédiée à Vénus, déesse de l'amour. Ce tableau est une **scène de genre**



DÉTAILS

- Les personnages ne sont pas alignés « en frise », ils sont échelonnés autour de la pyramide des 3 femmes

- A gauche dominant le noir, le rouge et l'ombre. Au centre le jaune, le vert et la lumière. L'amour, la musique, et la conversation font bon ménage. A droite, le bleu, le blanc (robe de mariée?) et le rouge de l'homme. La femme en blanc tient un éventail en plume, le mariage est accompli. Le chien au pied de l'homme est un symbole de fidélité. Les vêtements sont somptueux, leurs couleurs éblouissantes.



RUBENS ET WATTEAU

- Le tableau de Rubens influencera Watteau qui inventera, à partir de ce modèle, les « fêtes galantes » dont « l'embarquement pour Cythère » est l'exemple le plus fameux

Watteau: L'embarquement pour Cythère, 1717



CONCLUSION

- Rubens a su, mieux que quiconque, incarner **l'idéal baroque** en peinture. Il a su exceller dans tous les genres (en partie grâce à son atelier). Ce fut sans doute un très grand **constructeur d'images** à qui on a pu reprocher un certain excès. Mais pour Argan, « *les excès de l'image baroque [sont des] moyens inventés au cours d'une recherche... ayant pour fin l'émerveillement, la rupture avec toute habitude et la projection de la pensée dans le possible au moyen de l'imagination* ».
- Rubens devint très riche grâce à son métier. Il avait toutes les bonnes manières d'un noble, il était très distingué, très cultivé, côtoya les souverains de l'Europe, fut un diplomate accompli pour le compte du Roi d'Espagne, deux fois ennobli (en Angleterre et en Espagne), mais il ne fut jamais reconnu comme noble (il lui manquait l'essentiel, l'hérédité). Pratiquant (avec génie), une activité de bourgeois, il en fut un des plus beaux fleurons, il fut le **peintre baroqueux par excellence**.

RÉFÉRENCES

- Argan G. C.: « L'Europe des capitales », Skira, 1964
- Bruno S. « Rubens et le siècle d'or de la peinture flamande » Le Figaro/ Les Grands Maîtres de l'Art, 2008
- Lassaing J., Delevoye R. « La peinture flamande : de Bosch à Rubens » Skira, 1958
- <https://www.peterpaulrubens.net/>