



LA RESTAURATION DU MONUMENTAL CYCLE DE RUBENS DANS LA GALERIE MÉDICIS EST LANCÉE

Préparée depuis dix années, étayée par deux études préalables, la restauration du « cycle de Marie de Médicis » est prévue pour durer quatre ans. Les vingt-quatre tableaux de Rubens seront restaurés *in situ*, dans la salle dite galerie Médicis, en raison de la monumentalité des toiles. Livrée à la reine en 1625, cette commande est la plus importante de la carrière du peintre anversois.

Pierre Paul Rubens
(1577-1640)
**La Majorité de Louis XIII. La
reine remet les affaires au
roi, le 20 octobre 1614**
(détail)
huile sur toile
3,94 x 2,95 m.
Musée du Louvre, Paris.

LA PLUS AMBITIEUSE POLITIQUE DE RESTAURATION MENÉE DEPUIS LE GRAND LOUVRE

PAR SÉBASTIEN ALLARD

Ce printemps, le retour dans la salle Mollien de la *Prise de Constantinople par les croisés* de Delacroix (lire p. 50) et le démarrage du chantier de restauration de la galerie consacrée à la vie de Marie de Médicis par Rubens soulignent l’importance exceptionnelle de la politique de restauration menée au département des Peintures depuis dix ans, la plus vaste depuis le Grand Louvre.

Le raccrochage de la toile de Delacroix marque la fin d’un cycle, lancé en 2020 avec les *Massacres de Scio*, poursuivi par les *Femmes d’Alger* (en 2022), la *Mort de Sardanapale* (en 2023), *La Liberté sur les barricades* (en 2024). Il y avait eu la restauration en 2004 du plafond de la galerie d’Apollon ; le génie chromatique de l’artiste brille aujourd’hui de nouveau de tout son éclat sur les cimaises du Louvre. Le début de la restauration de la galerie Médicis, hors normes en raison de l’ampleur inédite de la tâche, en ouvre un nouveau.

Cette politique ambitieuse a été rendue possible par les nombreux chantiers de rénovation des salles conduits parallèlement dans l’aile Sully en 2016, dans l’aile Richelieu entièrement repeinte et raccrochée en 2017-2018 et dans l’aile Denon avec la rénovation de la salle des États en 2019, celle du Salon carré en 2021, en 2023 dans la Grande Galerie à l’occasion de l’exposition « Naples à Paris » et, en 2026, dans les salles Piazzetta-Murillo et Rosa. En effet, ils ont été l’occasion d’établir des constats d’état sur plusieurs milliers de peintures et de cadres, offrant, pour la première fois, un bilan sanitaire précis de l’ensemble de la collection. Les grands formats, qui n’avaient pas pu bénéficier des campagnes du Grand Louvre, sont apparus comme l’un des axes à prioriser, en raison de leur état de présentation sous de nombreuses couches de vernis oxydés, de repeints discordants... et parfois de leur état de conservation affecté de soulèvements comme c’est le cas du cycle de Rubens.



La galerie Médicis, aile Richelieu, 2^e étage, salle 801.

Cet objectif se heurtait à plusieurs contraintes. La première, souvent peu évoquée, est celle du temps : nous nous sommes donné le temps de la réflexion, autant que celui de la réalisation, et celui de la connaissance préalable. Une restauration est une opération qui implique de mettre en commun les connaissances, mais aussi l’expérience de multiples acteurs : les restaurateurs et restauratrices bien sûr, mais aussi les chercheurs et chercheuses, chimistes, radiologues..., les historiens et historiennes de l’art, nos collègues à l’étranger... C’est ainsi que la décision de restaurer les *Massacres de Scio* n’a été prise qu’à l’issue de l’exposition qu’en 2018 nous avons consacrée à Eugène Delacroix afin de tirer parti de la confrontation avec les autres peintures du maître. On rappellera aussi que les premiers constats inquiétants sur l’état du cycle de Rubens datent de 2016 et

qu’il nous a fallu dix ans d’études approfondies avant de pouvoir lancer l’opération en toute sécurité.

La seconde contrainte était d’ordre financier : une recherche de mécénat très active nous a permis de réaliser la quasi-totalité de ces opérations. Nous ne remercierons jamais assez Mme Isabelle Ealet-Corbani pour son engagement en faveur des restaurations de Delacroix et de Rubens, de M. et Mme Fath pour la *Maestà* de Cimabue et la société des Amis du Louvre pour le cycle de Rubens.

Enfin, nous nous sommes heurtés à des difficultés techniques et opérationnelles. Où réaliser ces opérations, sachant que beaucoup de ces toiles sont trop fragiles pour être déplacées ou ne franchissent pas les portes des monte-charges ? Comment constituer les dossiers d’imagerie préalables *in situ*, dans un musée fréquenté tous les jours par des dizaines de milliers de

visiteurs ? Quels dispositifs mettre en place ? À titre d’exemple, l’établissement du dossier préalable à la restauration du cycle de Marie de Médicis a nécessité, pendant neuf mois, la réalisation par la société Radelet de 2944 radiographies qu’il s’agit ensuite de monter et d’interpréter. La restauration de l’ensemble du cycle prendra plus de temps que l’artiste et son atelier n’en ont eu pour l’exécuter. ■

La restauration du *Cycle de Marie de Médicis* de Rubens bénéficie du soutien exceptionnel de la Société des Amis du Louvre. Avec le généreux concours de Madame Isabelle Ealet-Corbani et The David Schwartz Foundation, Inc. via les American Friends of the Louvre. Les études préalables à la restauration du *Cycle de Marie de Médicis* de Rubens, étape essentielle de ce projet, ont bénéficié du généreux soutien de Madame Isabelle Ealet-Corbani.

PIERRE PAUL RUBENS, génie flamand au parcours européen

PAR BLAISE DUCOS

Lorsque, en 1622, Rubens reçoit la commande de Marie de Médicis, sa réputation est immense. Le choix de la reine se porte sur le peintre anversois, grand favori des Habsbourg.

Pierre Paul Rubens
Rubens, sa femme
Helena Fourment, et
leur fils Peter Paul
vers 1639
huile sur bois
2,03 × 1,58 m.
The Metropolitan
Museum of Art,
New York.

Pierre Paul Rubens, contrairement à Raphaël, Léonard, Michel-Ange ou Rembrandt, n'est pas passé à la postérité comme « Pierre Paul ». Un hypothétique « Pietro Paolo » ne semble pas avoir pris, s'il fut jamais tenté. C'est que Rubens brave toute classification, y compris celle du registre familial : son art est grandiose, intimiste, minutieux, enlevé, érotique, pieux, débordant, maîtrisé, aristocratique, paysan, fastueux, retenu... Rubens, c'est un homme de la Renaissance égaré en plein baroque – un Pic de la Mirandole au siècle de Spinoza. C'est ce décalage irréductible – en réalité propre au premier XVII^e siècle – qui explique un certain désamour entourant, parfois, l'art du Flamand. Bien plus que l'avantageux physique de ses naïades et autres paysannes du *revival* de Bruegel des années 1630. Est-il possible, dans ces conditions, de cerner la personnalité de Rubens ?

Né à Siegen (actuelle Allemagne, Rhénanie du Nord-Westphalie) en 1577, il passe les débuts de sa vie à Cologne. Sa famille s'installe à Anvers – longtemps dangereuse pour cause de répression religieuse. Sa première formation est celle de page, mais – l'enfant ayant fait preuve de dispositions artistiques manifestes – il se tourne vers la peinture. Ces commencements dans une ambiance princière et cosmopolite comptent pour beaucoup dans ses goûts et ses fidélités.

Rubens se rend en Italie en 1600, à l'invitation du duc Vincent Gonzague ; il reste au service de ce maître, à Mantoue, durant ses années d'apprentissage. Il voyage à travers la péninsule et va même en Espagne, en 1603. Rubens passe ainsi de la cour italienne la plus sophistiquée du temps à la couronne

espagnole, suivant en cela une trajectoire qui ne se démentira plus. Il dessine, apprend, lit, peint, converse avec les meilleurs esprits du temps. Ces années de découvertes de l'art italien comme des vestiges antiques sont décisives. Revenu au pays en 1608, entré au service des archiducs Habsbourg, Albert et Isabelle, il ouvre à Anvers un grand atelier et livre – en particulier – d'immenses retables. Cette prédilection pour les grands projets est un des traits qui le caractérisent.

Mêlant missions diplomatiques et commandes internationales, Rubens voyage en France et en Angleterre. La couronne de France se tourne vers lui en raison de sa notoriété, mais aussi pour son dévouement aux Habsbourg : nous devons à cette unique conjonction le « cycle Médicis ». Il se rend aussi dans les Pays-Bas septentrionaux, envers lesquels il entretient pourtant une réelle hostilité, fidèle qu'il est à la monarchie espagnole. Certaines de ses réalisations les plus audacieuses sont ainsi exécutées pour l'étranger. Les années 1620 le voient anobli par Philippe IV d'Espagne, alors qu'il exerce un rôle de conseiller auprès de la régente des Pays-Bas méridionaux. C'est ce même Philippe IV qui lui passe commande sans relâche au long des années 1630.

On présente parfois les dernières années du maître comme vécues sous le signe d'une relative réclusion. Du point de vue artistique, sa capacité à se renouveler est intacte – en atteste l'existence d'une ultime phase dans sa manière et ses thèmes. Rubens, qui a à peu près tout renouvelé, deviné et annoncé, meurt en 1640. ■



L'APPORT DE L'IMAGERIE SCIENTIFIQUE

PAR ORIANE LAVIT

Dès 2016, le département des Peintures fait un diagnostic de l'état des 24 tableaux de la galerie Médicis. Une étude préalable en 2020 conclut à la nécessité de restaurer l'ensemble du cycle de Rubens.

Pour réaliser les photographies scientifiques sur ces très grands formats, le laboratoire Thierry Radelet a dû concevoir des chevalets sur mesure.



Une campagne d'imagerie scientifique d'envergure a été réalisée par le laboratoire Thierry Radelet sur le cycle de Rubens en 2024. Il a fallu près de neuf mois pour procéder à l'acquisition de l'ensemble des données à traiter : 2944 plaques ont été nécessaires pour obtenir les 24 radiographies. Chaque œuvre a été photographiée sous plusieurs types de rayons qui pénètrent la matière à différents niveaux. Les ultraviolets se limitent à la surface et montrent les vernis et les repeints de restauration récents. Les infrarouges, employés pour la réflectographie, vont jusqu'à la préparation. Ils peuvent révéler des dessins préparatoires ou des modifications de composition (repentirs) et des retouches plus anciennes. Les rayons X traversent toutes les strates et donnent des indications sur le support, les repentirs et les lacunes.

L'imagerie a offert des informations précieuses tant sur la mise en œuvre du cycle par Rubens que sur son histoire matérielle. Les rayons X ont permis d'étudier les toiles originales, non visibles actuellement à cause du rentoilage. Malgré leurs dimensions exceptionnelles – 19 tableaux ont des surfaces comprises entre 11 et 24 mètres carrés –, elles sont composées d'un seul lé, à trame verticale, à l'exception de *La Félicité de la Régence* qui est constituée de deux lés à trame horizontale. De fait, c'est l'unique œuvre du cycle à avoir été exécutée en France et non en Flandres, la première version proposée ayant été rejetée. Sur ces supports, Rubens a alors mis en place ses compositions qui avaient été préparées par de nombreuses études. Cela n'a pas empêché d'importants changements en cours d'exécution perceptibles grâce à la réflectographie infrarouge et aux rayons X. L'exemple le plus remarquable est celui de *La Majorité de Louis XIII* dans lequel l'artiste avait, dans un premier temps, placé les rameurs dans l'autre sens et des *putti* à gauche du souverain. Enfin, le Flamand a mis en peinture ses tableaux. Parmi la palette étudiée par Thierry Radelet, il faut souligner l'usage de trois types de bleus (smalt, azurite, lapis lazuli) – preuves de la subtilité chromatique souhaitée par le maître. Plus exceptionnel encore, il a employé des feuilles d'or dans six compositions – par exemple pour les pièces de monnaie du *Couronnement de la reine*.

Dès sa création, le cycle a été célébré et sa renommée a perduré à travers les siècles. Cela doit expliquer l'attention qui lui a été portée et qui s'est traduite par des restaurations fréquentes : la première campagne attestée date des années 1730 puis elles se succèdent régulièrement jusqu'au ^{xx}e siècle. Les rayons X ont prouvé que certains tableaux avaient été transposés, c'est-à-dire que leur toile originale a été retirée et leur couche picturale collée sur une nouvelle toile. Les autres types d'images ont mis en évidence plusieurs campagnes de repeints de restauration. L'imagerie scientifique a complété les études et diagnostics établis par un groupement de six restaurateurs en 2020, dont le mandataire était Luc Hurter. Ces deux études ont confirmé la nécessité impérieuse de restaurer le «cycle Médicis» pour assurer sa pérennité. Sa restauration viendra, à n'en pas douter, nourrir ce premier état des connaissances. ■



La radiographie a révélé de nombreux changements dans la composition du tableau *La Majorité de Louis XIII. La reine remet les affaires au roi, le 20 octobre 1614*.



POURQUOI MARIE DE MÉDICIS A-T-ELLE COMMANDÉ CE CYCLE ?

Au début des années 1620, le retour en grâce de la reine Marie de Médicis est en cours. Ayant vu son influence reculer en 1617, après la révolte de Louis XIII jusque-là maintenu en état de minorité prolongée, la reine reprend pied à la cour. C'est lorsque le pouvoir est incertain qu'il faut faire preuve d'assurance et de superbe : princesse toscane montée sur le trône de France, Marie de Médicis a grandi à Florence – terre de Machiavel et, plus largement, ferment d'une culture politique qui récompense l'initiative hardie –, elle va rétablir sa situation au sein des jeux de pouvoir du temps.

Soucieuse d'asseoir son image comme de maîtriser le récit de son action au moment où certains libelles ne la ménagent guère, elle envisage une commande à sa gloire. Le coup de génie, autant que de confier le travail à Rubens, aura été l'idée des cycles peints alliant la mémoire de Marie et le succès des Bourbons. Le nom du Flamand s'impose car, outre sa renommée européenne, c'est le peintre le plus lié aux Habsbourgs à l'époque – et le programme de Marie de Médicis aura justement été le rapprochement avec cette dynastie. Blaise Ducos



Mathieu Ignace Van Brée (1773-1839)
Marie de Médicis entourée de ses dames devant Rubens
1817, huile sur toile, 157 × 184 cm.
Musée des Beaux-Arts, Cambrai.

LE CYCLE DE MARIE DE MÉDICIS EN CINQ TABLEAUX CHOISIS

PAR BLAISE DUCOS

Rubens a représenté la vie de Marie de Médicis en 24 épisodes, qui sont autant de tableaux monumentaux. Le gigantisme du cycle – 293 mètres carrés de surface picturale – exalte l’héroïsme du modèle au fil de sa carrière royale, voire son caractère mythique.



LA NAISSANCE DE LA REINE, LE 27 AVRIL 1575
On croit souvent qu’Henri IV a épousé en 1600 une femme déjà âgée. C’est faux : les registres de la cathédrale de Florence portent pour le jour de sa naissance la date du 27 avril 1575, alors qu’a longtemps circulé qu’elle serait née le 26 avril 1573. La toile illustrant l’événement, plongée dans la nuit, montre Lucine, la déesse romaine aidant aux accouchements, remettant l’enfant à la ville de Florence. Des allégories font pleuvoir des fleurs sur Marie, comme nimbée... On reconnaît le palais Pitti, demeure des Médicis, et c’est le fleuve Arno qui est incarné par ce vieillard couché. L’écu au lys rouge, le symbole de Florence, réjouit deux *putti*. Le signe du Sagittaire somme la composition.

Pierre Paul Rubens
La Naissance de la reine, à Florence, le 27 avril 1575
huile sur toile
3,94 × 2,95 m.
Musée du Louvre, Paris.



Pierre Paul Rubens
Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis et se laisse désarmer par l’Amour
huile sur toile
3,94 × 2,95 m.
Musée du Louvre, Paris.

HENRI IV REÇOIT LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS
L’héroïne est bien Marie, dont l’image est au centre. La coutume étant d’envoyer, d’une cour à l’autre, le portrait des princesses à marier, Henri IV reçoit ainsi son effigie au printemps 1600. Le portrait est dans le style des années 1590-1600, ce qui dit la souplesse du pinceau de Rubens. Les figures du roi et de sa future épouse s’inspirent de statuettes ou bustes dont le peintre disposa dans les années 1620. Les dieux, Jupiter (l’aigle) et Junon (le paon), semblent approuver l’alliance franco-florentine, le roi en est charmé. Les deux figures voletantes sont, à gauche, le dieu du mariage, Hymen, et, à droite, le dieu de l’amour, Cupidon. Des amours jouent avec les armes royales, signes d’un règne de paix à venir. L’allégorie de la France guide le choix du roi.

LE DÉBARQUEMENT DE LA REINE À MARSEILLE, LE 3 NOVEMBRE 1600

Sans doute la toile la plus reproduite et copiée du cycle : voici l'arrivée de Marie de Médicis en France – sans oublier les puissantes nudités du premier plan, morceau de bravoure qui inspira en particulier Delacroix qui admirait tant Rubens. La composition fonctionne suivant deux registres. En haut, le chevalier de Malte chargé d'escorter la jeune femme a rempli sa mission et confie sa protégée à la France, au manteau fleurdelisé. Marie va prendre place sous le dais qui s'avance. Son entourage italien fait corps avec elle. En bas, tritons, chevaux marins et néréides, habitants mythologiques de la mer, fêtent et accompagnent l'accostage de la galère médicéenne. On tire le canon ! L'ensemble, surmonté d'une Victoire sonnant les trompettes de la renommée, emprunte au triomphe romain comme à la procession chrétienne.



Pierre Paul Rubens
Le Débarquement de la reine à Marseille, le 3 novembre 1600
huile sur toile
3,94 × 2,95 m.
Musée du Louvre, Paris.



LE COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS À L'ABBAYE DE SAINT-DENIS, LE 13 MAI 1610
Marie de Médicis a été accusée d'avoir sa main dans l'assassinat d'Henri IV, le 14 mai 1610 – d'ailleurs, ne s'était-elle pas fait couronner la veille ? En réalité, la reine n'eut aucune part au drame, le fait d'un individu isolé dont le nom a traversé l'histoire, Ravillac. Son couronnement est une grande affaire menée de main de maître par... Henri IV. Il apparaît ainsi surplombant la scène : il veille et surveille celle à qui il confiera la régence lorsqu'il sera à la guerre. De façon générale, le roi a toujours traité son épouse avec en tête l'idée d'une régence Médicis – cela en raison de leur différence d'âge : elle devait naturellement lui survivre. Rubens excelle au placement sinueux et parlant des personnages : des cardinaux à droite aux musiciens au fond, à gauche, chacun met en valeur la reine. On distingue à peine le jeune Louis XIII, mineur et de dos, aux côtés de sa mère.



Ci-dessus et ci-contre
Pierre Paul Rubens
Le Couronnement de la reine à l'abbaye de Saint-Denis, le 13 mai 1610
huile sur toile
3,94 × 7,27 m.
Musée du Louvre, Paris.

L'ÉCHANGE DES PRINCESSES SUR LA BIDASSOA, LE 9 NOVEMBRE 1615

Fleuve côtier marquant la frontière entre France et Espagne, la Bidassoa est le théâtre de cette scène. Deux futures reines se croisent sur un pont provisoire, fait de barques accolées, dans un ballet somptueux. Élisabeth de France, sœur de Louis XIII, part épouser le futur Philippe IV; Anne d'Autriche, en gris argenté, sœur de ce dernier, va rejoindre Louis XIII. Les allégories de la France et de l'Espagne guident, conduisent et orchestrent cet échange gracieux et politique. Il s'agit là de l'acmé de l'action de Marie de Médicis, l'alliance entre Bourbons et Habsbourg, par un double mariage princier. Coup de maître de sa régence après la mort d'Henri IV, ce rapprochement sera justement ce que combattrra un Richelieu. Tout un répertoire d'allégories illustrant la prospérité et la paix accompagne les jeunes filles – détail suprême, un doux zéphyr vient souffler des roses sur elles...

Pierre Paul Rubens
L'Échange des deux princesses de France et d'Espagne sur la Bidassoa à Hendaye, le 9 novembre 1615
huile sur toile
3,94 × 2,95 m.
Musée du Louvre, Paris.



D'UN PALAIS À L'AUTRE :
brève histoire de la présentation du cycle

PAR ORIANE LAVIT



Les 24 tableaux commandés à Rubens sont à l'origine destinés à prendre place dans le palais de Marie de Médicis, devenu le palais du Luxembourg, édifié en 1615.

Le cycle de Marie de Médicis demeure jusqu'en 1790 dans la galerie occidentale du palais du Luxembourg pour laquelle il avait été créé. À cette date, les œuvres sont transférées au Muséum (futur musée du Louvre). De manière presque paradoxale, la Révolution française réalise un vœu de la Couronne, propriétaire du palais depuis 1696, qui avait eu des velléités de les exposer au palais du Louvre dès 1779. Si quelques tableaux sont présentés dans la Grande Galerie à l'inauguration du Muséum en 1793, tout le cycle est de nouveau transféré et exposé au Luxembourg pour l'ouverture du musée de ce nom entre 1802 et 1815. À la chute de l'Empire, il est de retour au Musée royal du Louvre. Il est alors accroché dans la Grande Galerie où il est admiré et copié par des artistes célèbres, tel Delacroix. En 1900, il est déplacé dans une salle au bout de la Grande Galerie (actuelle salle Piazzetta-Murillo). Cette salle étant trop petite pour l'accueillir dans son intégralité, une partie est exposée dans une salle adjacente. Malgré leurs dimensions exceptionnelles, les 24 tableaux sont évacués lors des deux conflits mondiaux. En 1953, la scénographie de la salle est entièrement revue, les trois portraits qui ne peuvent pas y être montrés sont envoyés à Versailles. Il faut attendre 1993 pour que le cycle prenne finalement place, dans son intégralité et dans le respect de son sens de lecture original, dans sa galerie actuelle, dans l'aile Richelieu. ■

De haut en bas
Nicolas de Poilly (1626-1696)
Vue et perspective de Luxembourg du côté du jardin
avant 1696, estampe, eau-forte.
Musée Carnavalet, Paris.

Louis Béroud (1852-1930)
La Salle Rubens au musée du Louvre
1904, huile sur toile, 2 × 3 m.
Musée du Louvre, Paris.

Le Couronnement de Marie de Médicis au château de Souches où il avait été évacué pendant la Seconde Guerre mondiale.

