



Pour découvrir
le monde et ses cultures

Petrus Paulus Rubens (Siegens 1577 - Anvers 1640)

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

Une admiration presque sans nuances : c'est le sentiment qu'ont suscité depuis toujours l'art et l'œuvre de Petrus Paulus Rubens. Dans ses Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (1685), André Félibien remarquait déjà que, outre ses talents incontestables en peinture, ce maître flamand « avait des qualités qui, au lieu de lui attirer l'envie de ses pareils, le faisaient aimer de tout le monde », car « loin de s'élever avec vanité et avec orgueil au-dessus des autres peintres, à cause de sa grande fortune, il traitait avec eux d'une manière si honnête et si familière qu'il paraissait toujours leur égal ». Ce tempérament « doux et obligeant » explique non seulement le succès du peintre, mais aussi la confiance dont il jouit auprès des princes de l'Europe entière, qui n'hésitèrent pas à lui confier des missions diplomatiques très délicates. En quelque sorte, Rubens incarnait à la perfection l'image de l'artiste de cour, superbement doué pour la pratique des arts et pour celle parallèle du monde : « s'il savait se conduire et se soutenir avec dignité dans les affaires qui regardaient l'État, et dans toutes ses négociations, il ne laissait pas d'agir avec éclat dans sa manière ordinaire de vivre et dans ses actions domestiques et familières, mais sans affectation et sans chercher à se distinguer de ceux de sa profession ».

Une grande érudition

Tout en louant sa peinture, Félibien, qui prônait la suprématie des peintres français du Grand Siècle, surtout celle de Nicolas Poussin, notait que, à son époque, on commençait à regarder les tableaux de Rubens « avec moins de prévention qu'on ne faisait autrefois », en ne dissimulant plus leurs « défauts ». En suivant l'opinion qu'avait préalablement formulée Giovan Pietro Bellori dans ses *Vite* (1672), Félibien reconnaît toutefois que Rubens « n'était pas un peintre qui eût simplement une pratique de son art, mais qu'il avait étudié avec une grande application tout ce qui peut être nécessaire à un homme de sa profession », c'est-à-dire la science de l'optique, de l'anatomie et de l'architecture. Il avait même écrit un traité qui contenait, entre autres, « une recherche exacte des actions de l'homme, lesquelles il a dessinées conformément aux plus belles descriptions qui se trouvent dans les meilleurs poètes ». Il y avait « recueilli tout ce qui se rapporte aux batailles, aux naufrages, aux jeux, aux passe-temps et à tous les effets que produisent les divers emplois de l'homme, et ses différentes passions ». Pour bien illustrer ses propos et ses compositions, Rubens avait « extrait des ouvrages de Virgile et d'autres auteurs plusieurs événements qu'il [avait] comparés aux peintures que Raphaël et d'autres savants peintres ont faites de ces mêmes événements ». Malheureusement, cet écrit est perdu et l'on n'en connaît que quelques fragments. Malgré cela, l'idée de relier la peinture à la poésie, l'épique de Virgile aux tableaux de Raphaël, révèle un trait essentiel de l'art de Rubens : sa capacité de traduire visuellement tout récit, de l'Ancien ou du Nouveau Testament, de l'histoire romaine ou de la mythologie, en s'inspirant de l'art des grands peintres de la Renaissance italienne, mais en les dépassant par l'immédiateté de la vision et l'aisance dans la conception. Pour cela, Rubens se présentait aussi comme le peintre érudit par excellence, maîtrisant à la fois les principes de l'éloquence et ceux de la peinture. À cette érudition, il faut ajouter son habileté de coloriste : d'après Félibien, il peignait « avec une liberté de pinceau tout à fait surprenante », en se servant « toujours heureusement de l'étude qu'il avait faite à Venise après le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret, s'attachant à leurs maximes dans la conduite et la distribution des jours, des ombres et des reflets de lumière ». Aux yeux de ce critique, cette facilité ne cachait pas ses incorrections ni

« dans [le] dessin » ni « dans [le] coloris, où les teintes de la carnation paraissent souvent si fortes et si séparées les unes des autres qu'elles semblent des taches ». Il en allait de même pour les « reflets de lumière qui rendent les corps comme diaphanes et transparents ». Paradoxalement, c'est cette exaltation luministe de la chair que l'on associe immédiatement, de nos jours, à l'art de Rubens et qui empêche parfois de saisir correctement les vrais mérites de sa peinture, savante et cosmopolite à l'image du peintre lui-même.

Les années de formation

Flamand d'origine, l'artiste vit le jour en 1577 à Siegen, en Westphalie (Allemagne), où son père, Jan, avocat de formation et héritier fortuné d'une famille de marchands en épices, s'était réfugié avec sa femme, Maria Pypelinckx, pour échapper aux guerres de religion qui sévissaient alors aux Pays-Bas. Conformément à la volonté paternelle, Pieter Paul – tel était son prénom en néerlandais – fut initié au luthéranisme, mais après la mort de Jan, en 1587, la mère du peintre, revenue à Anvers, lui fit dispenser une éducation catholique. C'est cette foi qu'il embrassa toute sa vie durant avec conviction, en la célébrant sans cesse dans de nombreuses allégories et dans d'innombrables tableaux de dévotion. D'après Félibien – et il ne s'abusait pas – Rubens fut instruit « avec beaucoup de soin » et avait appris « si bien la langue latine qu'en peu de temps il la parlait à la perfection ». En plus du latin, le jeune adolescent étudia la littérature grecque au collège Rombout Verdonck, qu'il quitta à l'âge de treize ans, en 1590. L'année d'après, il commença son apprentissage dans l'atelier de Tobias Verhaecht, puis chez Adam Van Noort. Mais la rencontre qui marqua profondément sa carrière de peintre eut lieu en 1595, lorsqu'il devint l'apprenti d'Otto van Veen, l'un des peintres les plus renommés de la ville d'Anvers. Parmi les premières œuvres du maître, il faut citer le *Portrait de jeune homme* de New York (Metropolitan Museum), signé et daté 1597. Il s'agit d'une peinture sur cuivre, aux dimensions plutôt réduites, mais dans laquelle se manifestent pleinement la verve et le talent de Rubens. Derrière un rebord exigü, évident hommage à la tradition picturale primitive des Flandres, le modèle surgit dans la lumière, le buste et le visage de trois-quarts. Au premier plan, sur la droite, se disposent selon une configuration triangulaire les deux mains, l'une tenant un compas et une équerre, l'autre retenant au bout d'un ruban une montre finement orfèvrée, qui pourrait faire allusion soit au métier du jeune homme représenté, soit à la vanité du Temps qui dévore toute chose. Au-dessus d'une fraise à cannelures située presque exactement à mi-hauteur, s'élève le visage, en apparence immobile, mais très intensément animé par le brio avec lequel Rubens reproduit la chevelure, la barbe et la moustache, par des touches orientées, frémissantes, qui permettent d'intensifier les effets du jour, en suggérant un mouvement latent, presque inhérent au personnage. Par ce biais, le maître surmonte la fixité conventionnelle des portraitistes flamands de son époque, en conférant de surcroît au regard une vivante netteté. D'un point de vue chromatique, le contraste du noir du pourpoint et du blanc étincelant de la fraise, que reprennent les ornements en losange sur le torse, au lieu de diminuer l'évidence du visage, l'accentue très sensiblement.

De l'Italie à l'Espagne

Au cours du printemps 1600, Rubens prit la route de l'Italie, en compagnie de son disciple, Deodat van der Mont, qu'il utilisa peut-être comme « comparse » dans quelques compositions de sa jeunesse. Après un séjour à Venise, le maître entra au service de Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue, qui le conduisit quelques mois plus tard, en octobre, à Florence pour assister au mariage par procuration de Marie de Médicis avec le roi de France, Henri IV. En août 1601, Rubens se rendit à Rome, où il put admirer pour la première fois, outre les mille antiques qui ornaient alors la ville et les grandes créations de la Renaissance, les peintures très modernes d'Annibal Carrache et du Caravage, qui lui firent la plus grande impression. Il y réalisa, pour l'église Santa Croce in Gerusalemme, trois grands tableaux : un *Couronnement d'épines*, une *Vision de sainte Hélène* (conservés de nos jours à Grasse, dans l'hôpital de Petit-Paris) et une *Crucifixion* (disparue). De retour à Mantoue, le duc décida d'envoyer le peintre en Espagne : il devait offrir à Philippe III le présent diplomatique de seize toiles d'après des œuvres de Raphaël et de Titien. À Madrid, il

peignit le célèbre *Portrait équestre du duc de Lerma* (Musée du Prado). Ce tableau fit école. En plaçant très bas la ligne de l'horizon, au moins d'un tiers de la hauteur de la composition, Rubens fait ressortir sur le devant, avec force, la figure du cheval et du chevalier, formant quasiment un seul être. La disposition de l'étalon blanc – le corps de biais, le poitrail de face –, mais aussi l'inflexion soudaine de sa tête, qui semble se tourner pour regarder le spectateur, ravivent avec une énergie inattendue le dispositif sculptural et monumental du portrait. En contrepois, le duc de Lerma pointe son bâton de commandement contre sa cuisse, comme pour contenir l'élan du destrier. De cette façon, l'artiste oppose la fougue animale du cheval à la contenance d'étiquette du croisé, soulignant ainsi la double vertu guerrière de ce ministre, pondéré dans la réflexion mais rapide à l'action.

En 1604, Rubens retourne à Mantoue, puis, à la fin de l'année suivante, il se trouve de nouveau à Rome. Le 2 décembre 1606, le peintre écrit à Annibale Chieppio, secrétaire de Vincent Ier : « Je me trouve très embarrassé par la résolution imprévue de S.A.S. concernant mon retour à Mantoue. Le terme fixé est si bref qu'il me sera impossible de quitter Rome aussi vite, à cause de quelques travaux d'importance, qu'après avoir employé tout l'été aux études de mon art, j'ai été forcé d'accepter [...] par pure nécessité, ne pouvant pas tenir honorablement une maison avec deux serviteurs pendant l'espace d'un an à Rome, avec les seuls 140 écus que j'ai reçus de Mantoue pendant tout le temps de mon absence. En conséquence, j'ai été poussé par l'honneur à tirer parti de ma profession. Il s'agit du grand autel de la nouvelle église des prêtres de l'Oratoire, dite de Sainte Marie de la Vallicella, laquelle est aujourd'hui certainement la plus renommée et la plus fréquentée des églises d'ici, pour être située juste au centre de la ville et être décorée par le concours de tous les peintres les plus habiles d'Italie ». Le duc consentit à la requête de Rubens, qui finit en réalité le « triptyque » de la Chiesa Nuova deux ans plus tard, en 1608, après avoir séjourné quelque temps à Gênes, où il réalisa le *Portrait de la marquise Brigida Spinola Doria* (Washington, National Gallery), dont s'inspirera successivement Antoon Van Dyck, qui sera le disciple de Rubens lorsque le maître s'installera définitivement à Anvers. Le portrait de Washington est un véritable chef-d'œuvre : la belle marquise y figurait en pied à l'origine, revêtue d'une robe en satin nacré brodée d'or et d'argent, tenant de sa main droite un éventail qu'elle s'appête à ouvrir. Son visage, presque frontal, repose sur la fraise empesée comme une gemme, couronnée de sa chevelure frisée, se détachant sur un rideau pourpre, que l'artiste imagine attaché à un portique d'ordre ionique, perçu en raccourci. Consciente de poser devant le spectateur, entièrement enveloppée dans sa somptueuse parure, la dame évite cependant de regarder devant elle, comme absorbée dans une pensée passagère. Rarement on aura conjugué avec tant de bonheur le faste d'un portrait d'apparat et l'intimité orgueilleuse d'une nature féminine.

Retour aux Pays-Bas

En octobre 1608, Rubens fut attiré à Anvers par une lettre lui signalant la grave maladie qui affligeait sa mère. Il n'assista cependant pas à la mort de Maria Pypelinckx, qui s'était éteinte lorsque le maître était en voyage. Pour honorer la défunte, Rubens fit placer sur son tombeau la première version du tableau pour la Chiesa Nuova, *Saint Grégoire en adoration devant la Vierge à l'Enfant, avec les saints Maur, Papias et Domitille* (autrefois dans l'abbaye Saint-Michel, à Anvers ; aujourd'hui au musée de Grenoble). En attendant de rentrer en Italie, le maître reçut de nombreuses commandes qui devaient le retenir provisoirement dans sa ville. L'archiduc Albert et l'infante Isabelle, régents des Pays-Bas pour le roi d'Espagne, en profitèrent pour prendre à leur service Rubens, qui finit par accepter leurs offres très avantageuses. Il organisait alors le plus grand atelier de peinture de l'Europe entière. Le 3 octobre 1609, il épousa Isabella Brant, fille de Jan, conseiller municipal à Anvers, et nièce de l'épouse de son frère, Philip. Pour célébrer cette union, le peintre fit le portrait du couple sous une tonnelle de chèvrefeuille (Munich, Alte Pinakothek). Pendant ces années, le maître fut souvent sollicité pour orner les églises d'Anvers et de Bruxelles, ruinées à cause des guerres de religion. Il peignit alors le triptyque de *L'Érection de la croix* (1610-1611) et celui de *La Descente de croix* (1611-1614) pour la cathédrale d'Anvers, le triptyque de *L'Incrédulité de saint Thomas* (1614-1615), pour la chapelle de Nicolaas Rockox

dans l'église des Récollets (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), et l'impressionnant *Jugement dernier*, commandé en 1615 par le comte Wolfgang-Wilhelm pour l'église des jésuites de Neuburg (aujourd'hui à Munich, Alte Pinakothek). En 1620, la Compagnie de Jésus d'Anvers engageait Rubens à exécuter les *modelli* pour trente-neuf peintures destinées à décorer les plafonds des bas-côtés et des galeries de leur église. Van Dyck était chargé, avec d'autres élèves du maître, de réaliser les compositions en grand format. Elles furent achevées en 1621, et un incendie les détruisit en 1718. Seuls subsistent les cartons peints par Rubens, dispersés en plusieurs collections, en Europe et aux États-Unis.

La cour de France

Dans ces mêmes années s'intensifient les relations entre Rubens et la cour de France. D'abord, il fut invité à Paris en janvier 1622 par la reine mère, Marie de Médicis, qui voulait lui confier le décor des deux galeries de son palais du Luxembourg. Rubens reçut en outre la charge de réaliser une série de cartons pour tapisseries représentant *L'Histoire de Constantin*. Les premières compositions de ce cycle parvinrent à Paris en décembre de cette même année, et éveillèrent l'attention de peintres et de connaisseurs. Dans une lettre du 1er décembre, l'érudit provençal Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, que le peintre avait rencontré lors de son séjour en France, évoque leur arrivée dans la capitale et la réaction du milieu artistique parisien. « Dans la grande scène du Pont rompu [*La Défaite de Maxence*] », raconte-t-il, « on a admiré une infinité de choses et surtout ces deux personnages suspendus par les mains ; le blessé qui se tient par une seule main m'a paru tout à fait excellent et inimitable ; quelques-uns toutefois y critiquaient les proportions de la cuisse pendante ; et l'autre qui s'accroche avec les deux mains a été trouvé superbe, mais encore une fois, on y a découvert un défaut minuscule, une cuisse tombant plus bas que l'autre ». La minutie de ces observations et de ces critiques en dit long sur l'importance du peintre et sur les jalousies que ses commandes royales provoquaient. Le bruit malveillant avait même couru de la mort de Rubens. Rumeur infondée et mensonges qui n'empêchèrent pas le maître flamand d'achever, en 1625, le cycle de vingt-quatre toiles représentant *La Vie de Marie de Médicis* pour le Luxembourg. Elles sont conservées de nos jours au Louvre. Dans *L'Éducation de Marie de Médicis*, comme le dit Félibien, Rubens représente la souveraine « fort jeune auprès de Minerve qui lui apprend à lire. D'un côté est un jeune homme [Orphée] qui touche une basse de viole, pour signifier comme on doit de bonne heure enseigner à mettre d'accord les passions de l'âme et dès la jeunesse régler toutes les actions de la vie, afin de ne rien faire qu'avec ordre et mesure. De l'autre côté sont les trois Grâces, dont l'une tient une couronne de laurier. Au-dessus on voit Mercure, le dieu de l'éloquence, lequel descend du ciel. Il y a sur le devant du tableau plusieurs instruments propres aux arts libéraux, et dans le fond un rocher percé d'une grande ouverture d'où sort de l'eau qui éclaire les Grâces et répand un grand jour sur la beauté de leurs carnations ». Et l'auteur de regretter que l'on eût couvert ces trois déesses « de légers vêtements », en dissimulant « ce que l'Art avait rendu de très accompli dans les corps [...] qui assurément étaient les plus beaux que ce peintre ait faits ».

Le succès de la Galerie de Médicis aurait dû favoriser l'exécution des toiles prévues pour la deuxième galerie du Luxembourg, dans laquelle l'artiste devait représenter les épisodes les plus importants de *L'Histoire d'Henri IV*. Mais un concours de circonstances défavorables entrava ce dessein. D'abord le deuil : en 1626, Rubens perdit sa femme Isabella, emportée sans doute par la peste. Puis la politique : l'activité diplomatique du maître alimentait les soupçons du cardinal de Richelieu, qui s'évertua pour conseiller la reine mère de s'adresser, pour cette commande, à d'autres peintres italiens, en l'occurrence le Cavalier d'Arpin ou le Guide. Pour finir l'exil de Marie de Médicis, qui quitta son palais et le royaume en 1631, à la suite de la célèbre Journée des dupes. Malgré ces contretemps, Rubens parvint à ébaucher quelques toiles de cette « histoire », qui restèrent dans son atelier jusqu'à sa mort en 1640 : *La Bataille d'Ivry* et *Le Triomphe d'Henri IV* (Florence, Uffizi), *La Bataille d'Arques* (Munich, Alte Pinakothek) et une grande *Scène de combat autour de Paris* (Anvers, Rubenshuis), fragmentaire.

Peintre et diplomate

Après le décès d'Isabella Brant, Rubens se consacra de plus en plus à ses activités diplomatiques, soutenu très tenacement par l'infante Isabelle, qui lui confia la mission de convaincre l'Angleterre de signer un armistice avec l'Espagne et les Provinces-Unies. Philippe IV, mis au courant de la démarche de l'infante, sa tante, fit éclater sa colère et sa réprobation dans une lettre : « Je regrette que vous ayez mêlé un peintre dans des affaires d'une telle importance. Vous pouvez très aisément comprendre combien cela compromet la dignité de notre royaume, puisque notre prestige serait diminué si nous nous faisons représenter par une personne d'un statut si peu considérable ». Quelques années plus tard, le roi dut admettre sa méprise, et constater l'extraordinaire habileté de Rubens dans ce genre de négociations. En 1628, et après maintes hésitations, Philippe IV invita le maître à Madrid, officiellement pour exécuter son portrait, officieusement pour le charger d'une mission très difficile : persuader la cour d'Angleterre de signer la paix avec l'Espagne. L'année d'après, Rubens se rendit à Londres, où il demeura jusqu'en 1630. Sa mission se conclut par un succès. Avant de partir pour Anvers, le maître offrit à Charles 1er d'Angleterre un tableau allégorique : *Minerve défendant la Paix des assauts de Mars*, dit aussi *Allégorie de la Paix* (Londres, National Gallery).

Portraits et paysages

Le 6 décembre 1630, Rubens se maria pour la deuxième fois ; il épousa Hélène Fourment, qui sera sa Muse et sa compagne jusqu'à sa mort, en 1640. Pendant les dix dernières années de sa vie, le peintre mena une vie paisible : il était alors au sommet de sa gloire. Parmi les chefs-d'œuvre de cette période, il convient de citer *La Kermesse* (Paris, musée du Louvre), *Le Jardin d'Amour* (Madrid, Prado), et *La Fête de Vénus* (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Il réalisa de nombreux portraits, surtout des membres de sa famille, dont il faut absolument retenir *Het Pelsken*, le très célèbre *Portrait d'Hélène Fourment en Aphrodite* (Vienne Kunsthistorisches Museum). Dans ce tableau, la seconde épouse de Rubens, debout, semble surprise par le regard du maître. L'ellipse des bras serrés autour du torse, les courbes de la fourrure glissante (d'où le titre en néerlandais) scandent le corps de cette Vénus domestique à la sortie de son bain. La fraîcheur de sa peau s'embrase de rouge en touchant au tapis à ses pieds, se nuance de bruns en frôlant la pelisse. Dans cette ultime phase de son évolution artistique, Rubens s'adonne de plus en plus à l'observation de la nature et révèle encore davantage son talent de paysagiste. À ce sujet, on doit nommer *Le Paysage avec la tour de Steen* (Berlin, Gemäldegalerie), *Le Château de Steen* (Londres, National Gallery) et le *Paysage au clair de lune* (Londres, Courtauld Institute Galleries), l'un des plus beaux nocturnes du XVIIe siècle, où Rubens rend hommage – en représentant la pleine lune et le ciel parsemé d'étoiles –, à son ami de jeunesse, le peintre allemand Adam Elsheimer.

Rubens mourut à Anvers le 30 mai 1640. Sa peinture – il est peut-être inutile de le rappeler – n'a cessé de séduire au fil des siècles les artistes : parmi ceux-ci, on citera Watteau, Géricault, Delacroix.

Lorenzo Pericolo

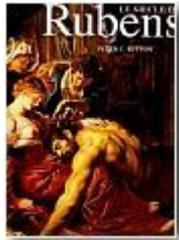
Décembre 2003

Copyright Clio 2016 - Tous droits réservés

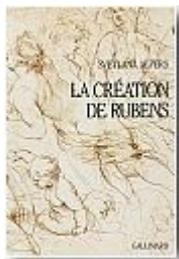
Bibliographie



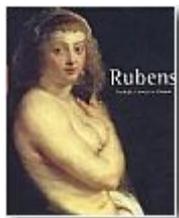
Rubens. La Galerie Médicis au palais du Luxembourg
J. Thuillier et J. Foucart
Paris, 1969



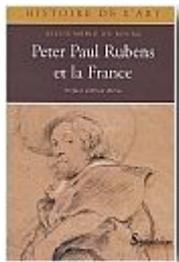
Le siècle de Rubens
Sous la direction de Peter C. Sutton
Beaux Livres
Albin Michel. Traduction d'un ouvrage publié par le Museum of Fine Arts de Boston, Paris, 1994



La création de Rubens
Svetlana Alpers
NRF Essais
Gallimard, Paris, 1996



Rubens
Sous la direction de Nadeige Laneyrie Dagen
Hazan, Paris, 2003



Peter Paul Rubens et la France
A. Merle du Bourg
Septentrion, Paris, 2004