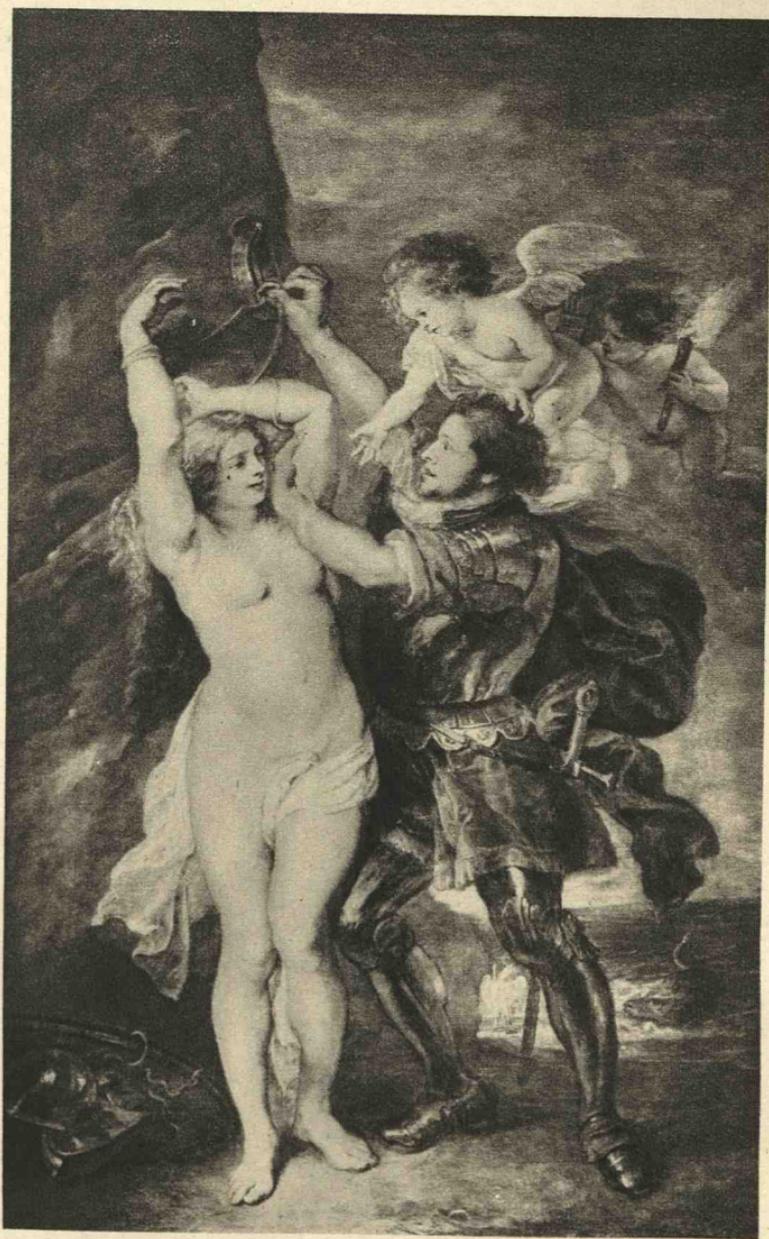


128

RUBENS





PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE

Madrid, Musée du Prado.

BD 85019
Nr 2495

53/94



B
RUB

ANCIENS ET MODERNES

^P
RUBENS

PAR

PAUL JAMOT

- Rubens, Pierre Paul : biographie

70

REPRODUCTIONS

DONT

8

EN COULEURS

D



0040010009

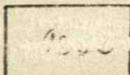
B 13177

PARIS

LIBRAIRIE FLOURY

14, RUE DE L'UNIVERSITÉ, 14

1936



B

RUB. P.
Jam. P.

Biblioteca Centrală Universitară
B U C U R E S T I
Cota .. *228 668* ..
Inventar ... *791 916* ...

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Flourey, 1936.

M *11-11*



I

TOUT est connu, semble-t-il, tout est clair dans la vie, la personne, le génie et l'œuvre de Rubens. Mais il est de ces rares « favoris de l'Éternel », suivant le nom inventé par le plus illustre de ses admirateurs, qui, ayant changé la face du monde ou du moins de l'empire des arts, ne cesseront jamais d'offrir de nouveaux sujets d'admiration et de réflexion à ceux pour qui l'art est l'essentiel de la vie et même à ceux pour lesquels il n'en est que l'agrément et le décor. Quel noble, quel exaltant spectacle que la vie de cet homme de génie qui fut beau, bon, aimable, excellent fils, mari honnête et tendre, que l'on vit ambassadeur au profit de ses princes, de son pays et de la paix, qui, dans sa belle maison d'Anvers, se levait à quatre heures du matin et allait à la messe avant de commencer son travail et qui trouva le moyen, au milieu de tant d'occupations diverses, de produire l'œuvre la plus riche, la plus brillante, la plus abondante qui soit sortie des mains d'un peintre !

En dépit des épreuves et, notamment, des deuils auxquels n'échappe aucune destinée humaine, il fut heureux comme il le méritait. Il fut, peut-on dire, heureux encore après sa mort.

Le pays sur lequel il a fait rejaillir à jamais les rayons de sa propre gloire a largement accompli son devoir envers le plus illustre de ses enfants. Les érudits, les critiques, les historiens, les poètes et, par leur soumission à son exemple, les peintres eux-mêmes, ont rivalisé de ferveur pour entretenir le culte de ce grand peintre, doué de supériorités suffisantes pour remplir plusieurs carrières humaines, magnifiquement pourvu de tout ce qui lui eût assuré la victoire en quelque voie qu'il eût poussé son destin de conquérant.

Il a suscité autant d'enthousiasme et il a été aussi bien compris hors des frontières de son pays qu'auprès de ses compatriotes. Depuis le temps où il joua un des premiers rôles sur la scène de ce monde, il n'a, jusqu'à nos jours, jamais subi d'éclipse. Chez nous, il a été célébré par les deux plus grands critiques du XIX^e siècle : Fromentin et Baudelaire, l'un l'illustre romancier de *Dominique*, l'autre le grand poète des *Fleurs du Mal*. Baudelaire lui a consacré le premier quatrain d'un poème célèbre où les grands artistes sont évoqués sous le symbole de *Phares* se renvoyant à travers les âges leurs lumineux reflets :

*Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer!*

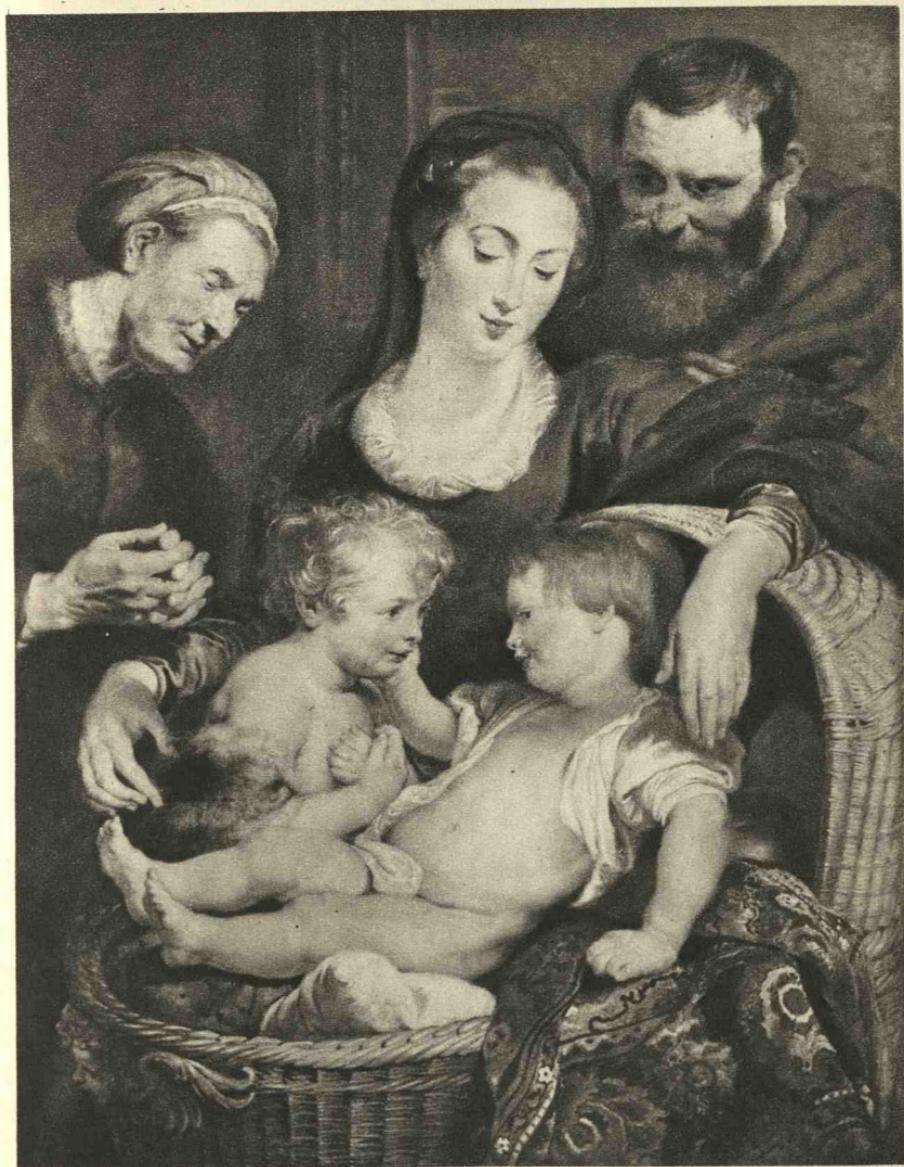
A ces témoignages on en doit joindre un troisième qui n'est pas le moins précieux. C'est celui dont Rubens aurait été, sans doute, le plus touché. Eugène Delacroix n'a pas attendu Baudelaire ni Fromentin pour rendre le plus complet hommage au maître d'Anvers. Il va plus loin que Baudelaire et Fromentin, étant à la fois un grand peintre, un grand poète et l'auteur d'un livre, unique en son genre, qui le place très haut dans la lignée bien française des

écrivains moralistes et psychologues. Mais ni Baudelaire ni Fromentin ne connurent ce livre, le *Journal* d'Eugène Delacroix n'ayant été publié que trente ans après que le peintre des *Massacres de Scio* et des *Femmes d'Alger* eût cessé de vivre.

Fromentin était peintre; mais, si son œuvre d'écrivain est d'une qualité exquise, dans la peinture, qu'il a pratiquée toute sa vie, il demeure au niveau de ce que peut donner un métier habile et froid mis au service d'une description consciencieuse. Il y a là un curieux problème psychologique dont j'ai naguère proposé une solution. Comment cet homme doué d'un esprit d'observation si fin et si pénétrant et capable de se prendre lui-même comme sujet d'étude, ainsi que le montre, mieux que tout le reste, un livre où la confession et l'autobiographie sont à peine déguisées, comment s'est-il fait illusion sur ses talents au point de réserver une part infiniment plus grande dans sa vie à son pinceau qu'à sa plume et de s'être presque donné les apparences d'un peintre qui écrit à ses moments perdus? Il ne s'est pas fait cette illusion. C'est même, dirai-je sans craindre l'accusation de paradoxe, parce qu'il connaissait exactement ce qu'il pouvait et ce qui lui échappait, qu'il a ainsi distribué l'emploi de son temps. Il se savait écrivain-né; il savait aussi que sa finesse, son élégance discrète, son goût de la mesure et de la perfection, sa tendance à tout considérer, à tout sentir, à tout comprendre par l'organe si délicat, si lucide, mais si limité de l'introspection, le prédestinaient à explorer plusieurs des champs qui s'ouvrent à un observateur, mais à épuiser d'emblée son sujet, enfin à mettre le meilleur de lui-même dans un premier et unique essai. Art, voyage, roman psychologique, l'attiraient et il s'y sentait égal à l'entreprise. Mais, ayant dit en trois fois tout ce qu'il avait à dire, il aurait eu horreur de ces répétitions ou variations inutiles dans lesquelles se dispersent tant d'auteurs qui ne savent pas se restreindre. Il fut trois fois l'homme d'un seul livre. C'est son mérite et c'est son charme. La peinture, qu'il aimait, qu'il savait et pratiquait en expert, servit à le détourner de cet écueil que

présentait son instinct. Elle occupa dignement, agréablement les jours où peut-être il eût, comme tant d'autres, fini par faire métier, habitude et convention de sa plume. Et comme il n'est pas très commun que les critiques aient pratiqué l'art dont ils parlent, elle le mit à même de faire dans les *Maitres d'autrefois* un livre qui n'a guère d'analogues.

Il ne serait pas difficile de trouver chez ces trois grands connaisseurs, chez ces trois grands arbitres de l'art véritable, des pensées, des observations, des jugements qui se rejoignent et que Rubens lui-même aurait contresignés. Je prends presque au hasard le passage où Fromentin analyse le métier de Rubens, montrant comment ce que les critiques superficiels considèrent comme la partie la plus matérielle de l'art peut chez un grand artiste devenir un instrument d'expression et même de spiritualité. Il conclut que le métier de Rubens, loin d'être pure virtuosité, est le métier expressif par excellence et il ajoute : « Dans un certain ordre de productions, il n'y a pas d'œuvre bien sentie qui ne soit naturellement bien peinte et toute œuvre où la main se manifeste avec bonheur et avec éclat est par cela même une œuvre qui tient au cerveau et en dérive. » N'est-ce pas dans le même sens du rapport inéluctable entre l'exécution et l'inspiration que Baudelaire raille les esprits étroits « qui ignorent qu'une œuvre de génie ou, si l'on veut, une œuvre d'âme, où tout est bien vu, bien observé, bien imaginé, est toujours très bien exécutée quand elle l'est suffisamment ». Quant à Delacroix, son *Journal* est plein de remarques sur ce sujet qui lui tient à cœur. Je ne citerai que ces notes écrites le 8 juin 1850 et dont le tour piquant ne saurait nous tromper sur leur signification profonde : « Un bon tableau [est] exactement comme un bon plat, composé des mêmes éléments qu'un mauvais : l'artiste fait tout. Que de compositions magnifiques ne seraient rien sans le grain de sel du grand cuisinier ! Cette puissance du je ne sais quoi est étonnante chez Rubens ; ce que son tempérament, — *vis poetica*, — ajoute à une composition sans qu'il semble qu'il la change, est prodigieux »...



LA SAINTE FAMILLE
Florence, Palais Pitti.

Il est peu de grands peintres, de l'Italie aux Flandres et à l'Espagne, sans oublier la France, dont Delacroix n'ait à maintes reprises scruté le génie, le style et les moyens d'expression. Sur plusieurs, et non des moins grands, il a varié. Il fut longtemps plein de réserves à l'égard de Titien; mais dans la seconde partie de sa vie, il lui rendit pleine justice. On peut dire qu'en somme il a bien parlé des maîtres, même de ceux avec lesquels il se sentait peu d'affinité, Raphaël, par exemple. Pour Rubens, son culte a été constant et constant son besoin d'approfondir les raisons qui le font si grand. Rubens est toujours près de sa pensée. Il est très rare qu'une réflexion sur un point ou un autre des problèmes qui se posent devant l'esprit de l'artiste n'amène pas le nom de Rubens. Un jour (*Journal*, 20 octobre 1853), il l'a loué d'un ton magnifique en quelques lignes qui disent tout, y compris ce que le commun des admirateurs ne voit pas. C'est peut-être le plus bel hommage qui ait été rendu par un grand peintre à un autre : « Gloire à cet Homère de la peinture, s'écrie-t-il, à ce père de la chaleur et de l'enthousiasme dans cet art où il efface tout, non pas, si l'on veut, par la perfection qu'il a portée dans telle ou telle partie, mais par cette force secrète et cette vie de l'âme qu'il a mises partout! »

II

Fromentin a dans un saisissant raccourci résumé l'histoire de la peinture flamande depuis ses origines jusqu'à Rubens : « un art qui naît sur place et de lui-même, un art qui renaît quand on le croyait mort ».

Les primitifs français étaient pour ainsi dire inconnus au moment où fut composé le livre des *Maîtres d'autrefois*. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus ignorer le rôle joué dans la formation de Van Eyck par cette école de Paris qui, dès le XIII^e siècle, fait de la décoration des manuscrits un art complet où l'exiguïté du format se prête à tous les raffinements sans exclure la grandeur; au XIV^e, elle réalise déjà sous une forme exquise un idéal qui, à travers bien des métamorphoses, demeurera le principal souci de l'esprit français : atteindre à la poésie par la vérité. Mais cela ne diminue en rien le merveilleux et subit épanouissement de l'école flamande à l'aurore du XV^e siècle ni la gloire du génie qui porta d'emblée à la perfection toutes les parties de l'art de peindre.

Rubens représenté un épanouissement non moins subit et non moins merveilleux. On pense à la fleur légendaire qui, parée des plus brillantes couleurs, éclate tout d'un coup au sommet d'une plante singulière, grisâtre et morose. Pendant cinquante ans, un travail obscur n'a fait que préparer cette unique floraison. Puis la fleur incomparable se fane et la plante elle-même meurt.

Ce sont, en effet, cinquante ans au moins qui s'écoulèrent entre les dernières œuvres originales où se sent encore l'esprit gothique, tradition du glorieux XV^e siècle flamand, et le triomphe du mouvement, de la couleur et de la vie, Rubens inaugurant l'art moderne.

Ce demi-siècle confus, bouillonnant d'essais, d'expériences, de tentatives, nous montre les artistes flamands fascinés par les grands génies qui ont assuré à l'Italie une éclatante primauté. Ces gens du Nord semblent rougir de leur barbarie, de leur naïveté, de leur rudesse et même de leurs supériorités spirituelles et de leur don d'émotion. Bruges s'éclipse. Le foyer de l'art se transporte à Anvers. Et les Anversois, les plus septentrionaux des Flamands, sont les plus enragés pour se mettre à l'école de l'Italie. Mais, bien que beaucoup d'entre eux fassent un long séjour au delà des monts ou même y passent une bonne partie de leur vie, les Nordiques ont de la peine à s'assimiler la substance de l'art italien et à comprendre ce qui en fait la grandeur : l'amour de la beauté, la noblesse de l'ordonnance. Ils lui prennent surtout des détails, des sujets : ils se passionnent pour les architectures à l'antique. Eux qui, depuis au moins un siècle, savent rendre la nature, les aspects de la campagne et des villes avec une vérité, un accent et un charme que ne connaît pas l'Italie, ils renoncent à la fraîcheur de leur vision pour s'efforcer en vain de rivaliser avec le large sentiment humaniste qui anime le paysage italien. Tout ce qu'ils y gagnent, c'est d'échanger le bleu et le vert contre le brun dans les feuillages des arbres et les herbes des champs. Si italianisant qu'il soit cependant, Paul Bril garde le mérite d'imposer à l'Italie elle-même un genre nouveau dont elle n'aurait vraisemblablement pas éprouvé le besoin. Comme plus tard pour l'idée de composer un tableau sans autre prétention que de reproduire des objets, des ustensiles servant à la vie quotidienne, des plats chargés de fruits ou de viandes, un intérieur de cuisine ou un étal de boucher, c'est le Nord qui, tout en faisant son profit des magnifiques évocations de la nature que les Italiens et, en particulier, les Vénitiens déroulent

derrière leurs compositions allégoriques ou mythologiques, constitue le paysage religieux, genre autonome et se suffisant à lui-même.

Deux petits faits montrent combien l'habileté qu'ils voyaient chez les paysagistes flamands et leur amour de la nature avaient frappé les Italiens. Lorsque Titien mourut, entre tant de peintres célèbres auxquels on pouvait songer, ce ne fut pas à un Italien, mais à un Flamand que la République de Venise confia le soin de terminer pour le paysage la toile que l'illustre doyen de l'école vénitienne laissait inachevée. Cet honneur insigne échut à Lodewijk Toeput qui, sous le nom italianisé de Lodovico Pozzoserrato, avait acquis une grande réputation en peignant des tableaux où il donnait au paysage le rôle principal et où il déployait un goût ingénieux et personnel pour les perspectives de jardins combinant avec les terrasses et les bassins les longues allées et les charmilles aux verdure bleuâtres.

Les Italiens n'ont pas moins goûté les paysages si verts et si frais de Jan Bruegel, dit Bruegel de Velours. Peu d'artistes venus du Nord sont aussi largement représentés dans les galeries publiques de l'Italie que ce charmant peintre qui d'un pinceau précieux sut si bien mêler dans ses œuvres le fantastique et le réel.

En même temps, le Nord découvrait outre-monts un culte de la beauté qui fut pour lui une révélation. Il y découvrait aussi une expression de ce culte dont il s'enthousiasma, on peut même dire se grisa, sans jamais s'en rendre complètement maître. Le nu fit ainsi son apparition dans l'art flamand avec son cortège de dieux, de déesses, de nymphes et de faunes. L'allégorie et la mythologie commencèrent à rivaliser avec les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Même dans l'Histoire Sainte d'ailleurs, nos Anversois, à la suite et à l'exemple des Italiens, s'aperçurent qu'on pouvait trouver bien des prétextes à d'aimables peintures de la beauté féminine, qu'il ne s'en fallait que d'une, si j'ose dire, pour que Loth entre ses deux filles fût dans la même posture que Pâris devant ses trois déesses, que Samson et Dalila se prêtaient

aux mêmes effets que Vénus et Mars, que Suzanne ou Bethsabée ne le cédaient en rien à Diane surprise et qu'il n'y avait guère de différence que dans la qualité des témoins, sinon dans leurs intentions, d'Actéon aux deux vieillards dans le jardin d'Helcias et au grand roi David.

Tout cela inspire bientôt à ceux qu'on appela les maniéristes ou les romanistes, aux Frans Floris, aux Michel Coxcie, aux Martin de Vos, un art assez hybride, un art savant, un art d'esthéticiens manquant de simplicité, de passion, de grandeur, mais non dépourvu souvent d'une sorte de charme froid et bizarre. Son principal mérite, devant lequel toute autre considération s'efface, c'est d'avoir préparé l'avènement d'un art plein de vigueur, de santé, de lyrisme et de large humanité, celui d'un des artistes les plus complets et les plus universels que l'histoire ait connus.

Tous les éléments qui composent la riche personnalité du grand Rubens sont là : naturalisme et humanisme, l'homme et le paysage, le nu et la draperie, les pompes romaines et celles de la religion, l'allégorie et la mythologie. Il n'y manquait que le génie. Rubens l'apportait avec une abondance, une magnificence, une faculté de perpétuel jaillissement qui n'avaient peut-être jamais été atteintes.

N'oublions pas d'ailleurs que, si Rubens fut le plus glorieux et le plus vivant des romanistes, il se rattachait aussi par des liens très forts, — et c'est un trait capital de sa personnalité, — à l'art original et national du XV^e siècle flamand. Au cours de ce XVI^e siècle, si troublé de toutes les façons, plusieurs artistes, tout en subissant l'irrésistible attrait de la Renaissance italienne, surent garder dans leur œuvre l'accent des Flandres. Quinten Massys continue jusque vers 1530 la tradition de Memling. Il laisse une bonne part de son charme à son fils Jan. Celui-ci, dans la génération suivante, fut un de ceux qui surent mettre le plus de poésie dans le dilettantisme romaniste. En même temps, Jan Gossart, dit de Mabuse, laissait paraître dans ses effigies sincères un lointain reflet de Van Eyck. Dans un tout autre domaine, Bruegel, avec un mé-

Bruegel

lange de fantastique et d'impitoyable réalisme, échappait à la superstition romaniste, ne prenant à l'Italie que ce qui pouvait servir son génie de visionnaire. Il sait enfermer tout un monde dans une scène champêtre ou dans une vue panoramique d'un coin de notre planète. Sans lui, ne peut-on dire que la *Kermesse* de Rubens n'eût pas existé? Ses paysages, où l'on trouve encore beaucoup de ce sentiment cosmique dont les vieux enlumineurs, notamment dans les « calendriers » des livres d'heures, imprégnaient leurs évocations de la nature, sont peut-être encore plus beaux que ceux de Rubens, lequel nous a cependant laissé d'admirables chefs-d'œuvre en ce genre. Sa couleur elle-même tient le milieu entre l'éclat vitrifié des grands Flamands du XV^e siècle et la fluidité, le brillant, la transparence de Rubens, reposant d'ailleurs, ou peu s'en faut, sur les mêmes principes d'oppositions et d'accords.

Soyons sûrs que rien de tout cela n'était ignoré de Rubens, homme de culture et de réflexion, qui pousse pendant des années ses études en tout sens pour se rendre maître de son art. « Ne rien négliger de ce qui peut vous faire grand », disait Beyle au jeune Delacroix qui s'en est souvenu toute sa vie. Belle devise pour un jeune aspirant à l'un ou à l'autre des rayons spirituels de la gloire.

En dépit de sa facilité et de son extraordinaire fécondité, Rubens sut s'imposer un long apprentissage et, une fois cet apprentissage parvenu à son terme naturel, il ne cessa pas de s'imposer des exercices qu'il ne jugeait pas au-dessous de lui, car, tout confiant qu'il fût en ses talents et en son expérience, il était modeste et croyait cette méthode profitable. Esprit de vaste envergure, prédestiné à explorer toutes les parties de l'immense empire de la Peinture et à y planter son étendard, il a interrogé les maîtres, ceux que son temps tenait pour les seuls dignes, après les Anciens, de confiance, les maîtres de la Renaissance italienne. Il s'adresse à Michel-Ange comme à Titien. Venise, toutefois, — comment en eût-il été autrement? — attire plus que tout ce coloriste.

Rubens fut parmi les grands peintres un des premiers,

peut-être le premier à se faire collectionneur à l'égal des princes et des grands mécènes. Le goût de la collection était alors récent. Je ne parle pas des commandes faites à des artistes par les Papes, les rois, les princes, les évêques et les abbés pour la décoration des églises et des palais : c'est ainsi que l'art au moyen âge naquit et se développa. Tout autre est l'idée de réunir dans les appartements d'une demeure royale ou seigneuriale des objets précieux de toute provenance qui n'ont pas été faits en vue d'une affectation particulière : statues, tableaux, pièces d'orfèvrerie, livres, manuscrits. Peut-être l'origine première en est-elle à chercher dans les livres d'heures richement enluminés et dans les diptyques portatifs que les princes emportaient avec eux au cours de leurs déplacements. Peut-être la France vit-elle les premiers modèles accomplis du grand amateur en la personne des fils du roi Jean. Ce roi d'ailleurs avait déjà donné l'exemple en s'intéressant aux travaux des Papes à Avignon et en se faisant suivre partout de son peintre Girard d'Orléans : il l'emmena même dans sa captivité à Londres après la bataille de Poitiers. Rien n'est comparable alors aux richesses d'art que le troisième fils du roi Jean, Jean de France, duc de Berry, avait rassemblé dans ses divers châteaux. Un siècle et demi plus tard, le plus lettré de nos rois et le plus ami des arts, François I^{er}, fondait les collections royales, origine du musée du Louvre.

Parmi les peintres, rares sont ceux qui formèrent, comme Rubens, une collection où se rencontrent les chefs-d'œuvre de différentes écoles. Longtemps après le grand Anversois, on citera les Anglais Reynolds et Lawrence et, plus près de nous, Degas. Assurément tout grand artiste doit être capable d'admirer les maîtres qui l'ont précédé dans la voie glorieuse, ceux de son pays et les autres ; mais, sans oublier que l'argent fit défaut à certains qui peut-être auraient pris plaisir à s'entourer de tableaux, de marbres et de bronzes, il est des artistes, et non des moindres, qui éprouveraient plus de gêne que de profit à vivre avec des compagnons et témoins se manifestant sans cesse par l'affirmation de ce qu'il y a de plus despo-

tique dans leur personnalité, le génie déposé dans leurs plus belles œuvres. Peut-être croiraient-ils sous ces regards indiscrets aliéner la solitude nécessaire aux méditations fécondes.

Il y a donc là chez Rubens un trait de caractère qui ne saurait nous laisser indifférent. Dans son bel hôtel du Wapper, il posséda, jusqu'à la mort de sa femme en 1626, dix-neuf tableaux de Titien, dix-sept de Tintoret; Véronèse n'était pas moins bien représenté, ni Bassan. Générosité, amour désintéressé de l'art, goût de la culture, tout cela ne va pas sans faste, mais non plus sans modestie. Rubens est naturellement grand seigneur. Sa maison, avec sa cour d'honneur, ses pavillons, son corps de logis à hautes fenêtres, son arc-de-triomphe, son élégant petit temple à colonnades que l'on retrouve dans plusieurs tableaux de sa main, rivalise de magnificence avec les hôtels princiers de ce temps-là. Le maître du logis est vêtu et se comporte comme les plus aristocratiques modèles qui posèrent devant ses pinceaux. Isabelle Brant et Hélène Fourment, qu'il aima et épousa successivement, ne montrent pas moins d'élégance que l'époux dont elles sont fières. Un tableau appartenant au musée de Stockholm représente dans un vaste salon haut comme une cathédrale et somptueusement décoré, Mme Rubens (Isabelle Brant) recevant une amie, tandis que près de ces deux dames, des enfants jouent avec des chiens. La scène et les acteurs se réfèrent à des habitudes de vie noble. Mais Rubens est humaniste au moins autant que grand seigneur. Puisque la fortune lui permet ce plus beau des luxes, il trouve aussi naturel, que dis-je? aussi nécessaire d'avoir des tableaux que des livres et d'en remplir, d'en orner sa maison. Enfin je vois ici entrer en jeu un sentiment qui lui est propre et qui explique certains caractères de son œuvre et même, pour une part, sa façon de peindre. Rubens est modeste : il rend volontiers hommage aux maîtres. Il le fait sans effort comme il agit dans les conjonctures courantes de la vie, parce qu'il est bon, accessible à tous, sans inquiétude ombrageuse, sans morgue ni superbe. Mais il a beaucoup et longuement travail-



L'ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE

Münich, Ancienne Pinacothèque.

lé pour apprendre : il sait son métier mieux peut-être qu'aucun peintre ne le sut jamais, au point qu'il n'a pour ainsi dire plus besoin d'y penser. Lorsque, ayant conçu un projet, il passe à l'exécution, sa main à la fois rapide et docile suit le mouvement de l'esprit. C'est une des plus grandes beautés et des plus grands charmes de son œuvre que, chez lui, exécution et pensée ne fassent qu'un. Rien qui ressemble à ce qu'on voit ou devine chez d'autres génies, de nature peut-être plus profonde, en tout cas plus tourmentée : une lutte pathétique, presque tragique, la lutte de Jacob avec l'Ange, de l'âme et de la matière. Il obtient d'emblée et presque sans obstacle l'expression la plus sûre et la plus complète de ce qui fait le fond intime de sa personnalité, ce tour d'esprit, cette sensibilité, cette vision des hommes et du monde qui sont en lui parce qu'il est Rubens et nul autre et qu'il n'a rien aliéné de sa liberté, même auprès des maîtres les plus admirés.

Ceci dit, on comprend pourquoi, avec aisance, faste, générosité, modestie et confiance, il pouvait se faire collectionneur et remplir de chefs-d'œuvre cette maison du Wapper, qu'on peut bien appeler un palais (1). On comprend pourquoi, aussi avec aisance, faste, générosité, modestie et confiance, il s'est fait copiste. Nous savons qu'il avait exécuté vingt et une copies d'après Titien.

L'une d'elles appartient à l'un des plus beaux musées du monde, le Prado, qui possède aussi l'original : *Adam et Eve chassés du Paradis terrestre* ou le *Péché originel*. Rubens a fait sa copie à la grandeur de son modèle, avec le même soin et, peut-on dire, le même plaisir que s'il travaillait de son propre fond. Apparemment il a voulu et cru faire une copie exacte. Or, si l'on suppose un moderne visiteur, ayant du goût, sachant ce qu'est Titien, sachant ce qu'est Rubens, mais ignorant tout de la question, il éprouvera une impression toute contraire que favorise l'aménagement du musée. Les deux toiles se trouvant chacune dans la section affectée à l'école dont elle relève

(1) Plusieurs gravures de Harrewyn nous en font connaître le plan et le style, indépendamment de quelques peintures de Rubens lui-même qui nous en montrent l'une ou l'autre partie.



916 167

hu. A. 344

ve, une notable distance les sépare. Que notre visiteur commence sa promenade par les salles flamandes, s'il arrive sans autre avertissement devant la toile de Rubens, il l'admira, car elle est belle, mais l'idée ne lui viendra pas que ce soit une copie : il n'y verra rien dans le dessin ni dans la couleur, qui ne lui paraisse de Rubens. Ainsi, dans cette œuvre, l'immense apport de Titien a été absorbé presque sans laisser de trace. Le Musée de Bruxelles nous offre une expérience analogue dans des conditions différentes, la copie ayant été à dessein mise à côté de l'original. Ici, c'est Rubens qui joue le rôle de Titien, et Delacroix celui de Rubens, avec son tableau des *Miracles de saint Benoît*. J'ai dit quelle admiration l'auteur des *Massacres de Scio* et de la *Mort de Sardanapale* avait pour le génie de Rubens. Lui aussi, il a cru faire une copie exacte et il a fait du Delacroix, de la qualité la plus riche et la plus subtile, introduisant sans le vouloir dans cette composition de Rubens une nuance inconnue de drame dans la couleur aussi bien que dans le sentiment. Ainsi deux grands artistes, copiant un maître qu'ils admiraient plus que tout autre, croient s'enrichir par cet hommage et par cet exercice, sachant, d'autre part, qu'ils n'y perdront rien de leur personnalité.

Rubens copiste nous suggère une autre remarque qui n'est pas moins à son honneur. Nous avons de lui deux toiles curieuses qui produisent au premier abord une impression ambiguë. L'une est un portrait de l'humaniste *Paracelse* exécuté par Rubens d'après une peinture du commencement du XVI^e siècle qui se trouve, aujourd'hui, au musée de Nancy. L'autre se rapporte à un modèle encore plus ancien. C'est un panneau appartenant au musée de Vienne, sur lequel Rubens a peint *Saint Pépin, duc de Brabant, et sa fille sainte Bègue*. Sans le vouloir, Rubens a modernisé ses deux personnages, surtout *Sainte Bègue*, à qui il a donné quelque chose de son type favori, blond et rose, au visage rond, aux lèvres charnues qui sera celui d'Hélène Fourment. Le tableau date des environs de 1615. Hélène Fourment n'est qu'un enfant encore aux bras de sa nourrice. Malgré cette transposition, ce qui



SAINT PÉPIN ET SAINTE BÈGUE

Vienne, Musée.

nous frappe avant tout, c'est que Rubens ait songé à s'inspirer d'une peinture flamande remontant à l'époque de Van Eyck, à en juger par le chaperon de *Saint Pépin*. Cette supposition est confirmée par une gravure de Franz van den Steen reproduisant l'œuvre de Rubens : la légende porte expressément que Rubens a fait ce tableau d'après une « ancienne peinture ». Ainsi nous saisissons sur le fait un trait rare de ce grand peintre qui, tout en créant un art original, forgé d'éléments italiens, mais florissant de jeunesse et de nouveauté, garde un lien étroit de respect et d'affection pour les plus anciens monuments de la peinture flamande. En ce temps, dans cette école inféodée à l'Italie, qui, lui excepté, eût gardé un si fidèle souvenir à la tradition gothique ?

Une autre remarque touche à la psychologie de notre grand peintre. Son *Saint Pépin* n'est, après tout, pas si loin de l'original : c'est un homme, cela ne lui coûte guère d'être docile au modèle ; mais pour la femme, Rubens est là, déjà, avec sa sensibilité et ses préférences instinctives ; *Sainte Bègue* annonce déjà Hélène Fourment.

C'est un fait à noter et qui prête à d'assez vastes réflexions ou rêveries que, dans les arts comme dans les lettres, les grands originaux, ceux dont le génie change le cours des choses, ceux qui enseignent à l'humanité une nouvelle vision de l'univers, portent en eux-mêmes un dramatique conflit entre deux courants presque irrésistibles. L'un, qui sort du plus profond de leur vie instinctive, obéissant à une voix mystérieuse, les pousse à renverser les idoles autour desquelles se pressent la foule et même la majorité des élites et à y substituer un culte encore inconnu. *Deo ignoto*, cette dédicace que saint Paul avait relevée sur une stèle de marbre et qui lui inspira une partie de sa prédication dans la ville d'Athènes, peut, sans qu'on la détourne de sa signification profonde, s'appliquer à l'art aussi bien qu'à la religion. C'est un dieu inconnu que cherche et, avant même de l'avoir trouvé, révère en son cœur tout grand artiste ; c'est un dieu inconnu dont il imposera la révélation et le culte au monde. Mais, de même que le christianisme, qui apportait

aux hommes une révolution spirituelle dont les hommes, qu'ils le sachent ou non, vivent encore, — la seule révolution où le sang ait coulé d'un seul côté, celui des apôtres, — n'a pas dédaigné les longs efforts toujours précaires des générations antérieures et a, en quelque sorte, baptisé la pensée antique, de même les plus grands artistes, ceux qui frappent d'étonnement leurs contemporains en faisant ce qu'on n'avait pas encore vu et en disant ce qu'on n'avait pas encore entendu, se rattachent presque toujours par un lien mystérieux et très puissant au passé. Mais ce n'est pas la génération de leurs immédiats prédécesseurs qui les intéresse : c'est bon pour les suiveurs, les élèves dociles qui ne savent que singer leur professeur. Eux, les grands, les forts, les solitaires, ils se tournent d'instinct vers de moins proches horizons. Ayant la vue longue, ils portent leurs regards aussi loin derrière eux qu'en avant. Ils renversent les idoles du présent, mais ils ne tranchent pas la tradition. Il leur faut à la fois la féerie de l'Âge d'or et celle de la Terre promise, *terram fluentem lac et mel*. L'inscription athénienne *Deo ignoto* évoque à la fois pour eux le dieu oublié et le dieu inconnu.

C'est ainsi que Rubens et Poussin, qui, quoique l'un eût dix-sept ans de plus que l'autre, ont vécu un assez grand nombre d'années dans le même temps sans se connaître, furent chacun à sa façon des hommes de la Renaissance. Ils se sentent plus près de Titien que de ceux qui tenaient les premiers rôles sur la scène du monde quand ils commencèrent à peindre. On pourrait, à travers tant de différences, en dire autant de Watteau, de Delacroix, de Corot, de Manet. M. Henry Bidou aperçoit cette même rencontre de deux courants inverses dans les grands phénomènes de la nature. « C'est, dit-il, par un double effort venu de deux points éloignés et tout à coup noués entre eux que l'humanité continue et se surpasse. » Partout, sous une forme ou sous une autre, se trahit ce mystérieux dualisme qui gouverne le monde, cette conciliation des contraires qui est le principe du mouvement et de la vie, de l'action et de la pensée.

III

J'ai dit en commençant cette étude que tout est clair dans la vie de Rubens. C'est vrai d'une façon générale. Il faut cependant avouer qu'une certaine obscurité plana longtemps sur le lieu de sa naissance et sur sa naissance elle-même. Lui-même se croyait né à Cologne. En fait il naquit le 2 juin 1577 à Siegen, dans la principauté de Nassau. Son père, Jean Rubens, descendait d'une famille de bourgeois d'Anvers qui comptait des avocats et des notaires, et aussi des apothicaires et des droguistes. C'était un assez curieux personnage, lettré, docteur *in utroque jure*. Il avait étudié aux universités de Louvain, de Padoue et de Rome. En 1561, il devint échevin d'Anvers. Il épousa un peu plus tard Maria Pypelinckx, fille de marchands notables.

Les temps sont troublés. L'Espagne soutient une lutte impitoyable contre ses sujets des Pays-Bas. Les provinces du Nord, qu'on appelle déjà les Provinces-Unies et qu'on appellera bientôt la Hollande, ont embrassé la cause de la Réforme, qui se confond pour elles avec leur indépendance. Les provinces méridionales, qui formeront beaucoup plus tard la Belgique et qui resteront jusqu'à la Révolution française l'apanage de la Maison d'Autriche, sont moins atteintes par le vent d'émancipation religieuse qui souffle à travers l'Europe. Mais, avec des alternatives de succès et de revers, les Flamands poursuivent

passionnément depuis des siècles leur liberté politique. Les Espagnols ne sont pas plus disposés à céder sur l'une que sur l'autre mission qu'ils s'attribuent, défenseurs de la foi et défenseurs de l'autorité. Les moindres soulèvements sont réprimés avec une atroce énergie, ainsi que les moindres signes d'inclination à l'hérésie.

Rubens vient au monde à une heure tragique. Les derniers jours de l'année qui précède celle de sa naissance voient la grande ville qui est la patrie de tous les siens et où il passera sa glorieuse vie, en proie à une soldatesque mal payée qui prend n'importe quel prétexte pour assouvir ses convoitises. Anvers est trop riche. Pour les bandes du duc d'Albe, le pillage est le but, le massacre le moyen. Le nom de « la furie espagnole » reste tristement attaché à quinze jours de tueries, d'incendies, de tortures et, comme le dit un sage historien français, de « tout ce que la brutalité peut imaginer de plus honteux et de plus cruel ». Qui sait si un dernier reflet de ces flammes et un dernier écho de ces cris de douleur, ne passent pas dans l'œuvre par ailleurs si robuste et si saine de Rubens? Qui sait si les bourgeois dont les pères avaient subi un sort si affreux et qui avaient eu l'énergie de ramener la prospérité dans leur ville après les jours d'épouvante et de désastre, ne retrouvèrent pas à la fois les récits qui firent trembler leur enfance et la fierté de leur âge mûr dans ces tableaux où il y a tant de sang, de cris, de violences, de passion farouche, d'énergie effrénée et aussi de fêtes, de joie, de magnificences, mais d'où le calme, le repos, l'immobilité sont à peu près bannis?

N'est-il pas curieux que l'on puisse, presque sans rien y changer, appliquer ces termes à un vaste cycle des agitations, des fureurs et des folies humaines composé, presque à la même distance d'une Révolution sanglante, par un autre grand peintre dramatique et lyrique, le plus illustre des admirateurs de Rubens, Delacroix? L'un et l'autre, d'ailleurs, ont su, tout en se livrant à la fougue de leur tempérament, faire régner sur l'immense tumulte ce mystère d'ordre et même de sérénité sans lequel il n'est pas d'art véritable. Une parole admirable a été dite un

jour par un homme que son génie et la maganimité de son cœur rendaient digne de comprendre cette énigme de haute spiritualité. Cet homme est le grand musicien Liszt et il pensait à Chopin, que Delacroix a tant aimé. Elle se trouve être aussi révélatrice et aussi juste pour Rubens et pour Delacroix : « La douleur, cet élément terrible de la réalité qu'une mission de l'art est de réconcilier avec le ciel! »

Malgré tant de différences, j'ai toujours rapproché devant mes yeux et dans mon esprit deux tableaux de ces grands maîtres du pathétique et de la couleur : les Horreurs de la Guerre, que Rubens, à l'apogée de son génie, au cours de ses dernières années si fécondes en chefs-d'œuvre, peignit en 1637-38 pour le Palais Pitti, résidence du Grand-Duc de Toscane; la Mort de Sardanapale, la plus vaste composition que Delacroix eût encore tentée, dernier regard de nostalgie à la fois et d'angoisse jeté par l'âme passionnée d'un grand artiste aux espoirs et aux désespoirs de la jeunesse. Delacroix a exécuté cette page tragique en 1827 au retour d'un voyage en Angleterre où les œuvres des Reynolds et des Lawrence, tout en captivant sa curiosité, avaient surtout fortifié son admiration pour Rubens. Je ne sais s'il connaissait le tableau du Palais Pitti. Il ne pouvait en tout cas le connaître que par la gravure puisque le maître qui a si bien parlé de Michel-Ange, de Titien et de Véronèse n'a jamais mis le pied sur le sol de l'Italie. Je suis frappé toutefois d'une affinité extraordinaire entre les deux œuvres, tant pour la couleur que pour la composition, ou plutôt pour l'esprit de la couleur et de la composition. C'est au point que, si l'on considère à une certaine distance les deux toiles, sans trop faire attention au sujet, mais en s'abandonnant à la magie de la peinture, c'est-à-dire à la pensée de l'artiste, on éprouvera une émotion presque identique comme à entendre deux chants merveilleux où s'enchevêtrèrent d'une façon un peu différente des thèmes presque semblables de violence, de cruauté, de douleur, d'effroi, de beauté. Ce n'est pas sans intention que je me sers de termes empruntés à un art qui n'est pas celui du peintre.

Dans l'œuvre de ces deux grands artistes qui ont si souvent, l'un et l'autre, fait rendre au dessin et à la couleur ce qu'on demanderait plutôt à la mélodie, à l'harmonie, au rythme, à la symphonie, peu de tableaux dégagent une si puissante incantation musicale.

De part et d'autre, c'est une fureur de lignes en mouvement qui traverse obliquement la toile. Rubens en a si bien compris la nécessité que le geste de sa blonde Vénus qui cherche à retenir Mars est, pour ainsi dire, continué par celui de l'affreuse et sombre Alecto qui entraîne à son destin le dieu de la Guerre. Dans une lettre à son compatriote l'excellent portraitiste Juste Sustermans, peintre attitré des Médicis, par l'intermédiaire duquel il avait obtenu la commande du Grand-Duc, il explique avec les plus minutieux détails ce qu'il a mis dans son tableau. Mars sort du temple de Janus, dont la porte est ouverte, brandissant son bouclier et sa sanglante épée. Vénus, accompagnés de petits Amours, se jette à son cou, nouant ses deux bras nus autour de l'épaule cuirassée du guerrier comme pour paralyser le geste homicide. Mars a peut-être hésité un instant : il a tourné sa face casquée vers le blond visage qui l'implore. Mais la Furie Alecto, noire et décharnée, agitant sa funèbre torche, l'entraîne. Maintenant l'infortunée Europe, en larmes et les cheveux épars sous sa couronne de bijoux, peut bien lever les bras dans ses longs voiles de deuil et, avec des cris désespérés, accourir au secours de Vénus. Déjà Mars a le pied sur les livres des penseurs et les dessins des artistes : la guerre détruit tout ce que les générations humaines ont créé de meilleur. Une mère serre en vain ses enfants sur sa poitrine. Une autre femme tombe à terre avec son luth brisé. Au milieu des fumées rougeoyantes des incendies, l'Harmonie s'enfuit de ce monde.

J'ai résumé la longue description de Rubens. Mais ce n'est pas moi, c'est lui qui prononce le nom d'harmonie, cette harmonie que rompt la guerre; c'est lui aussi qui, comme pour mieux marquer le caractère musical de sa composition, a mis au premier plan un luth brisé.

Cette composition, où tout est drame, angoisse, dou-

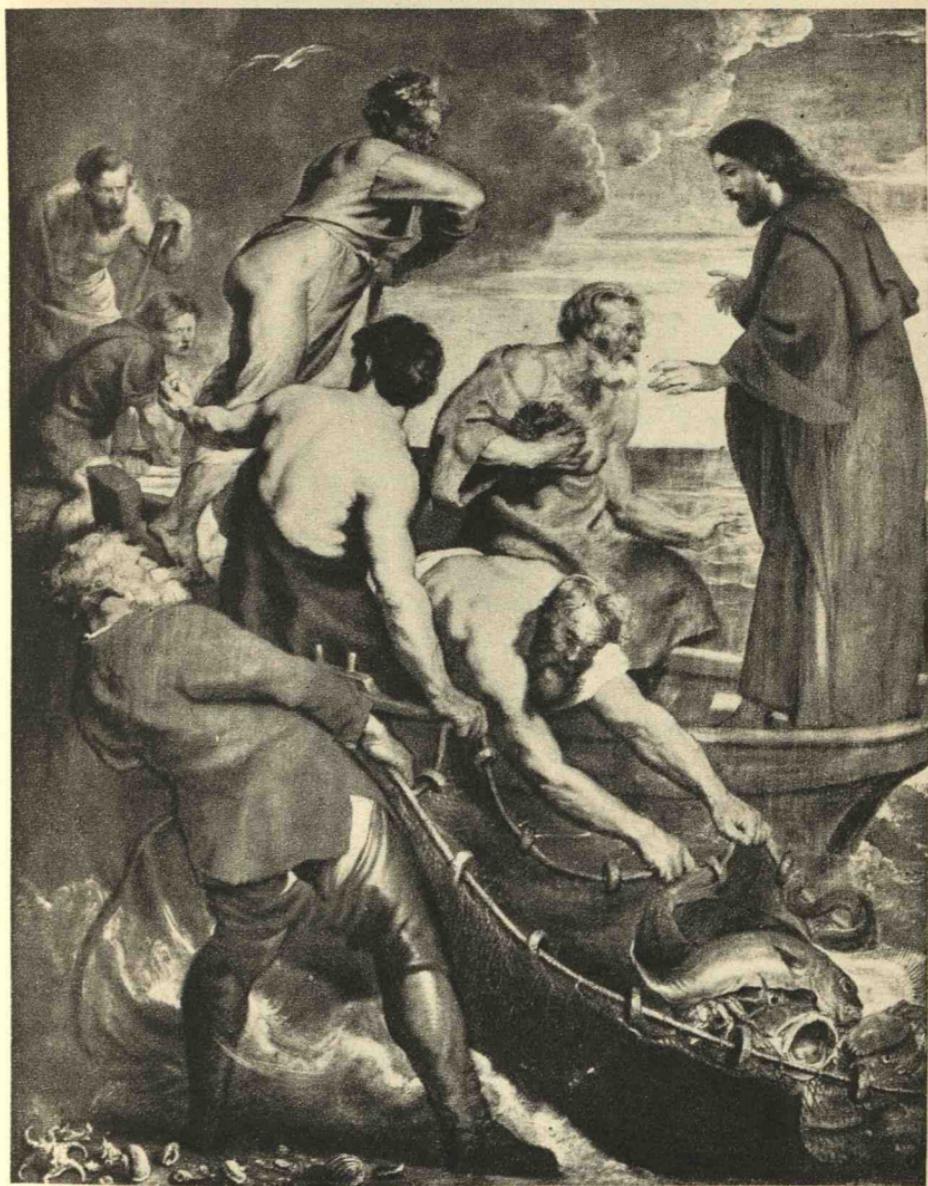
leur, ténèbres, sang, désastre, mort des hommes et des choses, ordonne une gamme de tons funèbres, nocturnes, d'ombres violacées ou sulfureuses autour d'une tendre nudité féminine qui ne pourra jamais paraître plus blanche ni plus blonde, déesse amoureuse, déesse éplorée, sœur d'Hélène Fourment et des plus belles des nymphes dont Rubens ne s'est pas lassé de peindre les jeux, les ébats et les rires sous les bois ou près des sources, une des plus charmantes figures que lui ait inspirées son amour de la femme, son amour de l'amour.

Delacroix n'a-t-il pas trouvé avec un non moins sûr génie de peintre et de poète, la même solution du problème? Dans le palais que l'incendie va détruire avec des monceaux de richesses, autour du lit royal qui va être un lit funèbre, se pressent des chairs blanches qu'on égorge. Tout meurt ou tout va mourir excepté ce qui déjà est mort. Aux pieds du Roi qui, indifférent, perdu dans son rêve obscur, ne la voit pas, la plus belle et la plus blonde des victimes est prosternée sur la couche de pourpre rose. Les autres se débattent déjà sous le fer meurtrier. Elle, la favorite, ce qui la condamne, c'est ce regard royal qui ne la voit pas. Sa douleur, son effroi, sa vaine imploration portent au plus haut degré le pathétique de la tragédie. En même temps, par un miracle que l'art renouvelle sans cesse, elle est, malgré la pitié qu'elle nous arrache, la clarté et la douceur nécessaires, picturalement et spirituellement nécessaires, au centre de ce sombre holocauste.

C'est ainsi que Rubens et, deux siècles plus tard, Delacroix, font de la couleur l'instrument authentique de l'esprit. Et, comme les grands artistes venus des points les plus éloignés, finissent toujours par se rejoindre sur ces inaccessibles sommets, à eux familiers, Mozart, cité par Delacroix lui-même (*Journal*, 28 avril 1849), vient à son tour nous dire son mot de clair bon sens : « Les passions violentes ne doivent jamais être exprimées jusqu'à provoquer le dégoût; même dans les situations horribles, la musique ne doit jamais blesser les oreilles, ni cesser d'être de la musique ».

IV

Jean Rubens, aventureux et instable, avait-il donné des gages au calvinisme? En tout cas, peu après l'arrivée du duc d'Albe, en 1566, il se croit soupçonné; il craint d'être traduit devant le terrible tribunal, nouvellement installé, qu'on appela bientôt le « Conseil de Sang ». Il s'enfuit à Cologne. Là, il devient le héros d'une aventure qui, assez singulière en elle-même, a suscité des légendes et des hypothèses singulières. Il possède la confiance de Guillaume le Taciturne, duc de Nassau et prince d'Orange, qui a pris la tête des révoltés. Tandis que celui-ci tient la campagne contre l'armée espagnole, à Cologne, sa femme, la princesse Anne de Saxe, cède aux assiduités de Jean Rubens. Cette intrigue ayant été découverte, l'audacieux galant est arrêté et mis en prison. Pour peu que l'on connaisse les mœurs du temps, on a peine à comprendre l'issue relativement bénigne du procès. Comment Jean Rubens put-il échapper à la colère du prince puissant et illustre qu'il avait si gravement offensé? Faut-il supposer que ce prince crut qu'il avait intérêt à ménager celui que de toute façon il devait considérer comme un traître? Pourquoi? Nous n'en avons aucune idée. On nous dit que Maria Pypelinckx, femme de l'accusé, montra un dévouement admirable. Elle lutta pendant deux ans avec tant d'adresse, de courage et de ténacité qu'elle finit par obtenir la mise en liberté de l'époux qui l'avait, elle aussi,



LA PÊCHE MIRACULEUSE

Malines, Eglise Notre-Dame au delà de la Dyle.

trahie sans vergogne et qu'une autre eût, sans doute, abandonné à un sort mérité. Jean Rubens eut permission en 1573 de s'installer à Siegen où le rejoignit cette héroïne du pardon des injures. Ils y demeurèrent jusqu'en 1578 : c'est là que naquirent leurs deux fils, Philippe en 1574, en 1577 Pierre-Paul. Maria, cependant, continue la lutte. Grâce à sa diplomatie et à des sacrifices d'argent, le ménage, enfin libéré de toute contrainte, retourne à Cologne. Presque aussitôt, Jean Rubens meurt. Sa veuve regagne Anvers. Guillaume le Taciturne, d'ailleurs, était mort en 1584, assassiné par Balthazar Gérard. Ayant recouvré une bonne partie de sa fortune, Maria peut faire donner à ses deux fils une brillante éducation. On était en 1587. Quatorze ans s'étaient écoulés en exil, quatorze ans sur lesquels on faisait le silence. Si bien que Pierre-Paul et même son frère aîné Philippe ne connurent que le séjour à Cologne et ignorèrent les dramatiques péripéties qui avaient conduit leurs parents à Siegen.

Du vivant même de Rubens, des bruits, cependant, coururent, selon lesquels Pierre-Paul serait issu d'amours aussi coupables que mal assorties. Ces bruits ne semblent guère conciliables avec les circonstances de date et de lieu relatives à la naissance de notre grand peintre. Mais, si vraiment il y avait un secret à dissimuler, toutes les falsifications deviennent plausibles. D'autre part, sans mettre en doute le dévouement ni le courage de Maria Pypelinckx, il faut avouer que son rôle en cette affaire est bien étrange. Une étrangeté de plus, et elle pourrait avoir mis son abnégation et son adresse au service non seulement de son infidèle époux, mais de la princesse. Les partisans d'une haute naissance secrète font valoir que seule une mystérieuse protection explique la brillante carrière de Pierre-Paul : débuts dans les pages comme pour les cadets de famille noble, missions diplomatiques, faveur dont il jouit auprès des princes, l'attitude même que semble avoir eue à son égard le fils légitime du Taciturne et de la princesse de Saxe, Maurice de Nassau, qui aurait été son demi-frère, — toutes choses dont ne suffisent pas à rendre compte sa bonne mine, son intelligence et le charme de ses manières.

Il faut avouer que tout cela est, en effet, assez surprenant. Comment se fait-il, par exemple, que cette Maria Pypelinckx qui, après tout, n'était que la fille d'un marchand et la veuve d'un proscrit mêlé à une affaire scandaleuse, ait refait si vite sa fortune et qu'elle ait eu assez de crédit pour faire entrer son second fils comme page dans la maison d'une grande dame, la comtesse de La-laing, dont le mari avait été gouverneur d'Anvers ?

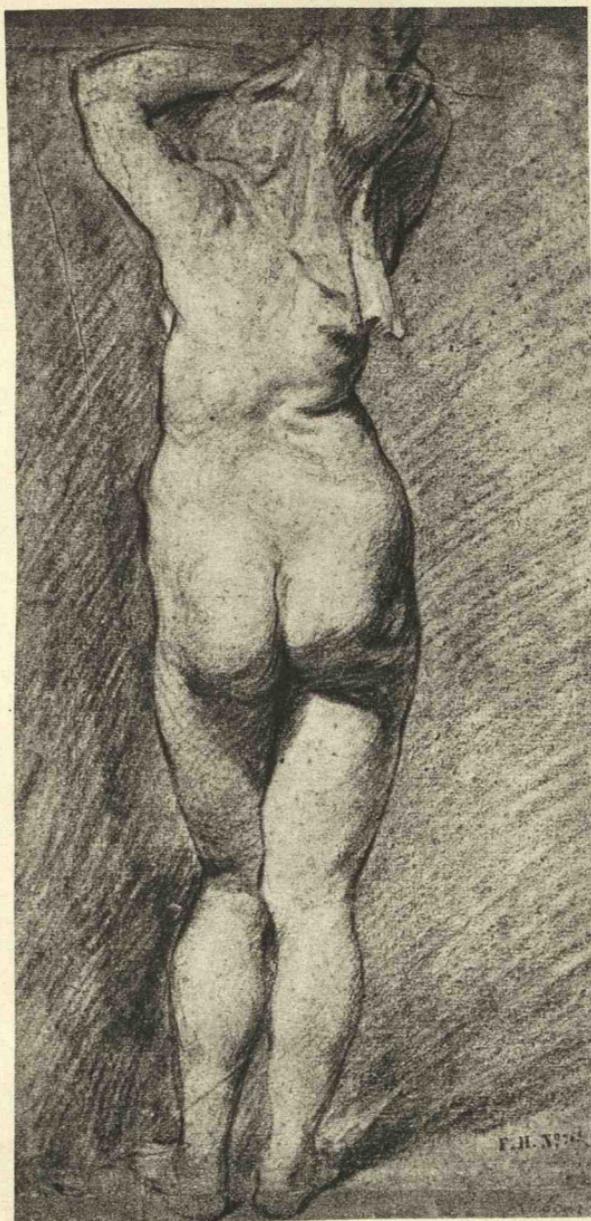
Le nom d'Eugène Delacroix se présente sans cesse à l'esprit de qui étudie la personne et le génie de Rubens. Ce n'est pas seulement parce que le peintre de *Sardana-pale* et des *Croisés* admirait Rubens plus que tout autre grand maître. C'est qu'il existait entre eux une évidente affinité. Qui l'histoire de l'art connaît-elle dont on puisse dire qu'il a été à la fois un grand seigneur, une intelligence apte à toutes les tâches, un homme de vaste culture et un grand peintre ? Qui, sinon Rubens et, quelque deux cents ans plus tard, Delacroix ? N'est-il pas curieux que, pour l'un comme pour l'autre, on ait été amené à chercher dans un certain mystère originel les raisons de cet air princier qui frappa les contemporains et dont maint portrait nous a transmis la preuve et que l'on tende à expliquer de même quelques particularités peu ordinaires de leur vie ? Que dans les veines d'Eugène Delacroix coulât le sang de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord et non celui du député à la Convention, puis ministre et ambassadeur dont il porta le nom, on n'en doute plus guère aujourd'hui. Pour Rubens, reconnaissons que le mystère existe, mais que l'hypothèse est fragile.

Pierre-Paul, tout épris qu'il fût de vie noble et même fastueuse, entendit dès son jeune âge l'appel d'une voix plus puissante. Il ne resta pas longtemps page et préféra l'apprentissage de la peinture. Il n'avait pas quatorze ans lorsqu'il entra chez Tobias Verhaegt. C'était un paysagiste qui jouissait alors d'une assez grande réputation. Il ne conserve guère d'autre titre auprès de nous que l'honneur d'avoir eu un tel élève. On nous le représente plus séduit par une certaine Italie pittoresque, mise à la mode par les romanistes, que par la simple nature, telle que ses yeux pouvaient la voir dans la Campine. Le jeune Pierre-Paul eut-il vite assez d'un enseignement trop conventionnel? Aspirait-il dès lors à une plus large et plus haute conception de l'art? Il quitta bientôt Verhaegt. Les seuls maîtres qui comptent pour son apprentissage sont Adam Van Noort et Otho Vaenius qui le gardèrent chacun quatre ans dans leur atelier.

On a beaucoup ratiociné sur ce que Rubens dut aux uns et aux autres. C'est un thème qui prête à mainte supposition ingénieuse. Rubens ayant eu trois maîtres, n'est-il pas tentant d'attribuer à chacun d'eux une part spéciale dans le magnifique composé que représente ce grand peintre? Le premier, Tobias Verhaegt, était un paysagiste, médiocre d'ailleurs. Pourquoi ne pas insinuer qu'il éveilla en son incomparable élève ce goût de la nature, de la

campagne, des travaux rustiques, des forêts, des chasses, thèmes de tant de futurs chefs-d'œuvre? On nous dépeint Adam Van Noort comme un homme rude, d'une vitalité puissante et un peu brutale, un vrai naturaliste à la flamande. Quant à Otto Van Veen, qui avait latinisé son nom en Otho Vaenius, c'était un homme raffiné, très cultivé, fort distingué de manières et d'esprit, un des plus dévoués propagandistes de l'art italien. Est-il nécessaire d'insister? Ne voit-on pas, avec les indispensables contrastes, tout Rubens préfiguré en ces trois éducateurs de sa jeunesse? Le malheur est que le contraste entre Van Noort et Otho Vaenius est pure littérature et inventé pour les besoins de la cause. Vaenius fut bien tel qu'on nous le représente; on pourrait presque dire qu'il a rêvé de faire à peu près ce que son illustre élève fit magnifiquement trente années plus tard : il ne lui manqua peut-être que le génie. Cela suffit pour qu'on ne puisse même pas lui accorder le titre de précurseur. Mais admettons qu'une sympathie naturelle put et dut exister entre le maître et l'élève que le ciel lui avait donné et qui, entré chez lui à dix-neuf ans, ne le quitta que dans sa vingt-troisième année. Quant à Van Noort, nous ne savons de lui que bien peu de chose, et rien ou à peu près rien qui nous permette de croire à la prétendue violence de son caractère ni au réalisme de son art.

Quant à moi j'inclinerai toujours à croire qu'un adolescent qui sera un homme de génie doit toujours peu et beaucoup à ceux quels qu'ils soient, qui lui apprirent ce qui se peut enseigner. Il est docile, parce qu'il est à la fois avide et impatient de savoir; il a un fond d'indépendance inaliénable et il est réfractaire à toute influence profonde, parce qu'un sûr instinct l'avertit que ces bons professeurs, dont il attend beaucoup pour la pratique du métier, ne sauraient lui donner ce qui un jour le fera grand et qui ne doit sortir que de lui-même. Pour ce qu'on peut appeler la partie divine de l'art, était-ce à Verhaegt, à Van Noort ou même à Vaenius que le jeune Pierre-Paul allait demander aide et lumière? Il avait des yeux pour voir, un esprit pour comprendre, une âme



ÉTUDE DE FEMME NUE
Paris, Musée du Louvre.



CHASSE AUX LIONS (Esquisse)
Leningrad, Musée de l'Ermitage.

pour s'enflammer d'enthousiasme. Le langage que parlaient les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange ou de Titien ou même de Caravage avaient pour lui beaucoup plus d'importance que les conseils ou les éloges de ses professeurs anversoïis. Deux cents ans plus tard, n'en fut-il pas de même pour le jeune Eugène Delacroix, lointain et légitime héritier de Rubens? Il fut l'élève de Guérin. Que lui doit-il? Rien, ou du moins rien de ce qui fait qu'il est Delacroix. Ce qu'il avait appris chez lui, il l'aurait aussi bien appris chez un autre. Verhaegt, Van Noort et Vaenius se fussent-ils appelés autrement, rien n'eût été changé au destin de Pierre-Paul Rubens.

Un trait curieux à noter chez un jeune homme d'une haute et vaste intelligence, qui, ayant tous les dons du peintre, allait bientôt faire preuve d'une si prodigieuse facilité et d'une si extraordinaire fécondité, c'est qu'on ne voit en lui aucune hâte à produire. On croirait qu'il dédaigne tout ce qui risquerait de ne pas être encore l'affirmation de sa personnalité par un chef-d'œuvre. Il n'est pas pressé : on croirait qu'il a devant lui l'éternité, une éternité à la mesure de l'homme. Il ne devait cependant pas dépasser l'âge, trop court pour un grand artiste et une grande intelligence, de soixante-trois ans. Jusqu'à ses derniers jours, Dieu merci, il ne perdit rien de la fraîcheur ni de la vigueur de son imagination : ses quatre dernières années furent remplies des plus beaux, des plus charmants ou des plus puissants chefs-d'œuvre.

Toujours est-il que Pierre-Paul prolongea fort au delà des limites ordinaires un temps de préparation au génie qu'on a envie de comparer à la veillée d'armes des anciens chevaliers, une veillée d'armes qui aurait duré des jours et des nuits sans nombre. En 1600, conscient d'avoir tiré tout le profit possible de ce qu'on lui a enseigné et de ce qu'il s'est enseigné à lui-même, il monte à cheval : il part pour l'Italie, il suit l'exemple et les pas de plusieurs générations de ses compatriotes. Avait-il commencé à faire œuvre personnelle avant cette date? Nous l'ignorons. En tout cas, il ne nous en reste rien. C'est un nouvel apprentissage plus libre et par là même plus pro-

fitable, que ce jeune homme de vingt-trois ans va poursuivre au delà des monts. Il attendra son retour et l'âge de trente-trois ans pour faire son premier chef-d'œuvre, l'*Erection de la Croix*, qui lui fut commandée en 1610 pour la cathédrale d'Anvers, bientôt suivie de son pendant plus célèbre encore, plus souple et plus brillant peut-être, mais non pas plus original ni plus beau, la *Descente de Croix*. Dès lors, ce sera pendant trente ans, et plus encore peut-être pendant les vingt dernières années, une merveilleuse production comme peut-être on n'en a pas vu d'autre exemple chez les plus grands, celle d'un génie heureux, parce qu'il a conquis pour toujours l'équilibre de la sensibilité et de l'intelligence sans enchaîner ni refroidir sa fougue native.

En 1600, Venise est la première étape et le principal but du jeune voyageur. Venise où resplendissent dans une assemblée incomparable ses vrais maîtres, les grands coloristes fondateurs de la dernière-née et de la plus brillante des écoles italiennes. Il n'y a pas si longtemps que le plus grand génie et le patriarche de l'école, Titien, est mort. Par une sorte de coïncidence prophétique, il a disparu de ce monde l'année même où celui qui était le plus digne de lui succéder, un fils des plaines du Nord, y entra. Véronèse est mort vers le temps où Mme Rubens revenait avec ses fils à Anvers, et il n'y a que six ans que Tintoret, le dernier survivant des grands Vénitiens a rendu à Dieu son esprit magnanime et passionné.

Le hasard fit que, dans cette ville de sa prédestination, Pierre-Paul Rubens rencontrât le duc de Mantoue, qui s'y trouvait de passage. Vincent de Gonzague devait être le dernier de la branche aînée de sa famille qui régnerait à Mantoue. Il se prit d'intérêt pour le jeune homme de belle mine et d'élégantes manières que lui avait présenté un de ses gentilshommes. Frappé de son habileté, il lui fit faire des copies pour orner son palais et le garda pendant huit ans à son service. Dès la première année, il l'emmena par faveur spéciale dans un court voyage à Florence où il allait assister au mariage de sa belle-sœur, Marie de Médicis. Cette princesse ne se doutait pas que,



LA TRINITÉ
Mantoue, Académie.



LE DUC DE GONZAGUE AVEC SON FILS,
ÉLÉONORE D'AUTRICHE ET ÉLÉONORE DE MÉDICIS
Mantoue, Académie.

vingt ans plus tard, elle commanderait à ce beau jeune Flamand de la suite du duc de Mantoue, la plus importante série de peintures décoratives que nous ayons de Rubens. Parmi les visiteurs du Louvre passant en revue l'*Histoire de Marie de Médicis*, combien en est-il qui, arrivés devant le cinquième épisode, représentant le mariage de la princesse, sachent que Rubens a vu la scène de ses yeux. Cependant, pour que nul n'en ignore, il s'est représenté de profil dans l'angle à droite. Le 5 octobre 1600, il a vu, sous le dôme de Florence, la princesse, qui, à vingt-sept ans, n'avait pas perdu sa réputation de beauté blonde, tendre, devant l'archevêque, la main vers son oncle qui, remplaçant le fiancé, lui passe au doigt l'anneau nuptial et qui, court, ramassé, le profil un peu rude, le poing sur son épée, n'a pas trop l'air d'avoir été cardinal avant de succéder à son frère comme grand-duc de Toscane.

Le faste de la petite cour de Mantoue, les fêtes continues dans un palais où, à côté des graves et majestueux chefs-d'œuvre de Mantegna, s'étale la grandiloquence de Jules Romain, offrent au jeune peintre que le Nord a délégué dans une de ces petites principautés d'Italie qui respirent encore l'atmosphère politique, esthétique et morale de la Renaissance, un spectacle et des expériences bien propres à mûrir son esprit et à nourrir ses talents. Le duc Vincent était un galant cavalier qui continuait sans trop déchoir la tradition des Gonzague, mécènes des lettres et des arts. Il aimait le théâtre, la musique, protégeait les peintres, les poètes, les acteurs et, d'une façon particulière, les belles comédiennes. Ce n'est pourtant pas sous ce jour (nous avons presque envie de le regretter) que Rubens nous a conservé son souvenir dans la grande toile, dont nous ne possédons plus que deux fragments, où l'on voit le duc, entouré de sa famille, sur une sorte de balcon, les yeux levés au ciel et adorant la Sainte-Trinité. Nous aurions aimé connaître les images de dames illustres que le duc appelait ses « Beautés » et dont Rubens, avec un autre Flamand, François Pourbus, eut charge d'ornez une salle du splendide palais.

Années d'attente. Malgré les dons et la facilité qui lui ont valu des succès déjà flatteurs auprès des connaisseurs italiens, ce jeune homme plein de fougue et de vitalité, qui, on n'en peut douter, a déjà une haute idée de son destin, s'impose la sagesse d'attendre son heure. A son apprentissage de peintre, il ne croit pas inutile d'ajouter, en profitant des circonstances, un apprentissage d'homme. Tout ce qu'on peut voir ou deviner de l'observatoire qu'est une cour à la fois politique et lettrée, enrichit son expérience. Dans la conversation des savants et des poètes, il développe son goût; il y apprend tout ce qu'il faut pour devenir ce qu'il fut ensuite jusqu'à la fin de ses jours, l'humaniste parlant ou écrivant plusieurs langues, principalement le latin, l'italien et le français, entretenant une correspondance suivie avec les « vertueux de l'Europe », comme dira quelques années plus tard Nicolas Poussin, et traitant de pair avec eux, que ce soit Nicolas Rockox, le bourgmestre d'Anvers, ou Peiresc en Avignon.

Le duc apprécie vite les diverses qualités de son peintre. Dès 1602, il l'envoie à Rome. On peut imaginer la joie de Rubens, sa joie de catholique fervent et de pèlerin passionné de l'art, en visitant sous de tels auspices cette capitale de la chrétienté devenue le foyer de la Contre-Réforme en même temps qu'une vaste académie internationale de peinture. Là il rencontre l'archiduc Albert qu'il allait plus tard retrouver à Bruxelles comme gouverneur des Pays-Bas. Il devait alors faire plusieurs portraits de ce prince qui le traitait en ami et aussi de l'infante Isabelle, sa femme (1). En 1602, l'archiduc, séduit dès la première rencontre, fournit à Rubens l'occasion de faire ses débuts dans la grande peinture décorative. Il lui commanda trois tableaux pour l'autel de l'église Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome : une *Sainte Hélène*, un *Ecce Homo* et une *Erection de la Croix*. En 1811, ces tableaux se trouvaient on ne sait comment en Angleterre. Plus tard, un certain M. Perrolle, de Grasse, les

(1) Musée de Bruxelles et Musée de Vienne.



CHARLES-QUINT A CHEVAL

Paris, Musée du Louvre.

acheta, les transporta dans sa ville natale et en fit don à la chapelle de l'Hospice municipal. Avouons avec regret qu'ils ne sont pas bons et que le succès obtenu par les premiers essais de Rubens en Italie nous étonne presque. Contre toute probabilité, Pierre-Paul, le sage Pierre-Paul, n'avait-il pas raison d'attendre ?

L'année suivante, le duc le charge d'une mission de confiance, le premier acte de la carrière diplomatique de notre grand peintre. Pour se concilier l'amitié du nouveau roi d'Espagne et de son favori le duc de Lerme, il charge Rubens d'apporter à Philippe III de riches présents, depuis des chevaux jusqu'à des tableaux. Rubens n'est pas moins bon connaisseur pour les uns que pour les autres. Le voyage fut long, coupé de mille péripéties : on le voit par la correspondance de notre peintre. Ce n'est pas un diplomate ordinaire qui aurait su faire face à un accident comme celui qui, après vingt jours de route sous la pluie, avait complètement pourri deux des tableaux. Rubens n'hésite pas : il brosse rapidement sur deux grandes toiles un *Démocrite riant* et un *Héraclite pleurant*. Que les censeurs moroses qui leur reprochent de ne pas être des chefs-d'œuvre en fassent autant en pareilles conjonctures ! Rien n'entame la bonne humeur du peintre-diplomate en voyage, ni son esprit de ressources. Il rejoint enfin la cour à Valladolid. Philippe III l'accueille avec faveur ; le duc de Lerme imite le maître dont il est le tout-puissant ministre. Ce qui nous intéresse le plus peut-être dans la production de ce temps-là, c'est le grand portrait équestre que Rubens peignit du duc de Lerme (1). Nous y trouvons déjà un certain cheval vu de face, qui penche la tête à droite en levant le pied gauche : ce sera exactement le cheval d'un beau dessin à la plume qui se trouve au Louvre, projet pour un portrait de Charles-Quint qui ne fut pas exécuté, puis, à peine modifié, le cheval de Marie de Médicis dans l'épisode intitulé *Le voyage de la Reine aux Ponts-de-Cé*.

Après un an passé en Espagne, Rubens revient à Man-

(1) Appartient à la famille de Lerme.

toe. Il aborde alors, pour la première fois, l'épreuve d'un ensemble comprenant trois vastes compositions. C'est d'abord l'œuvre dont j'ai déjà parlé et qui représente *Vincent de Gonzague et sa famille adorant la Sainte-Trinité*. Puis ce sont deux toiles beaucoup plus grandes, larges d'environ 6 mètres, sur lesquelles Rubens a peint, avec des souvenirs de Raphaël et de Michel-Ange, deux scènes religieuses à multiples personnages, le *Baptême du Christ* et la *Transfiguration*. Le duc avait commandé ces trois toiles pour l'église de la Sainte-Trinité où se trouvait le tombeau de sa mère. La *Famille du duc de Mantoue adorant la Sainte-Trinité* prit place sur le maître-autel; le *Baptême du Christ* et la *Transfiguration* occupèrent les deux côtés. La première de ces trois toiles est demeurée à Mantoue, non pas à l'église, mais à l'Académie, où, réduite à deux fragments, elle a trouvé refuge après les vicissitudes que lui infligea l'armée française, pendant la campagne d'Italie, en 1797. L'église fut alors transformée en grenier à fourrage, et un commissaire des Guerres s'empara du tableau pour le dépecer. Acte de vandalisme de tout point regrettable : car, surtout à cause des portraits et de la gravité du sentiment, cette composition était à la fois la plus belle et la plus originale qui fût sortie des mains de Rubens depuis son arrivée en Italie. Elle comprenait le duc, son père et sa mère, la duchesse et tous leurs enfants. Rubens lui-même s'était représenté sous les traits d'un garde. Un des fragments détachés est parvenu, on ne sait comment, au musée de Vérone. On y voit le fils aîné du duc, *Vincent II de Gonzague* : c'est un morceau vif et charmant. Quant au *Baptême du Christ*, après plusieurs aventures, il s'est fixé au musée d'Anvers; la *Transfiguration* se trouve, depuis 1801, au musée de Nancy.

Le duc ayant envoyé son peintre à Rome pour lui faire des copies d'après des œuvres célèbres, Rubens, sauf quelques brefs retours à Mantoue et un voyage à Gênes avec son maître, ne quitte plus guère la Ville Eternelle. C'est là qu'il peint, en 1607-1608, pour le maître-autel de la *Chiesa Nova*, une grande toile, la *Vierge adorée par*



LA VIERGE ADORÉE PAR DES SAINTS

Grenoble, Musée.

B 13177



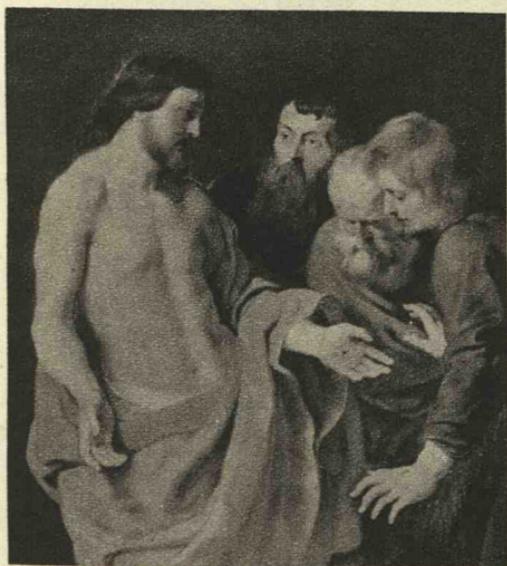


LA TRANSFIGURATION

Nancy, Musée.

des Saints, où l'on trouve la première affirmation de sa personnalité de peintre et de coloriste. L'œuvre eut encore des aventures singulières. Remplacée à Rome par une autre version mieux appropriée à l'éclairage de l'église, elle fut d'abord offerte par son auteur au duc de Mantoue, qui refusa de l'acheter. Rubens l'emporta dans ses bagages quand il quitta l'Italie, et il s'en servit peu après pour orner la tombe de sa mère dans l'église de l'abbaye de Saint-Michel. En 1794, elle fut enlevée par les armées françaises. Napoléon l'affecta au musée de Grenoble, où elle est encore.

En Flandre, le retour de Rubens était depuis longtemps désiré par sa mère et par son frère, et aussi par l'archiduc Albert. Tout à coup il apprit que sa mère, qu'il savait malade, était en danger. Il partit brusquement, trop tard, hélas ! Malgré la promesse qu'il laissait et peut-être le désir qu'il éprouva souvent, on ne le revit plus à Mantoue ni ailleurs en Italie.



L'INCREDULITÉ DE SAINT THOMAS

Anvers, Musée.

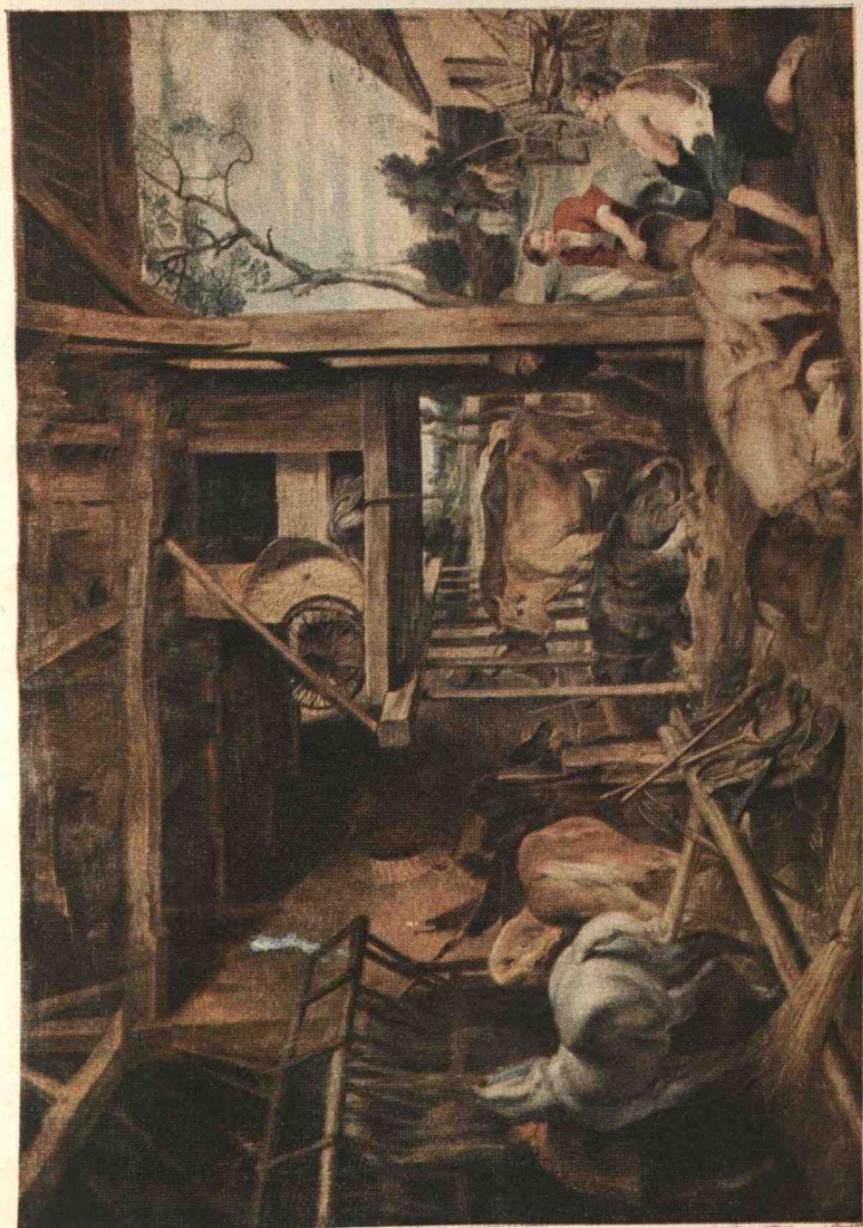
VI

Depuis l'heure tragique de sa naissance, les temps ont bien changé. Anvers n'a peut-être pas retrouvé son antique prospérité. Mais les ruines ont été relevées, la confiance est revenue avec la paix. Une vie puissante circule de nouveau chez ce peuple sain, robuste et naturellement optimiste. L'Espagne s'est décidée à user de moyens plus doux pour asseoir son autorité. M. Louis Hourticq a ingénieusement pris texte d'un curieux tableau d'Adrien Van de Venne appartenant au Louvre pour illustrer par l'image ce grand changement. Le tableau est intitulé *Fête à l'occasion de la trêve de 1609*. C'est juste le moment où Rubens rentre à Anvers. Les mousquets, les hallebardes, les épées, les cuirasses, emportés par les paysans, gisent en monceaux. Un cortège de seigneurs et de bourgeois s'avance. « Ils sont paisibles, sans armes, en de beaux costumes de gala, et ils montrent de bonnes figures dans leurs fraises impeccables. On dispose à terre des plats, des brocs, des pâtés et des fruits. Du vin fraîchit dans les fontaines : on va bien manger et bien boire. Il y a des fous, des singes, des musiciens : on va rire. Deux colombes unissent leurs becs amoureux, un Cupidon met le pied sur une rapière : on jouira de toutes les douceurs de la paix. Les ponts-levis des châteaux sont abaissés... Le travail a repris à travers champs. Au milieu de ces bourgeois, les princes espa-



PORTRAIT DE L'ARTISTE

Vienna, Musée.



L'ENFANT PRODIGE

gnols, l'archiduc Albert et l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, président la fête. L'archiduc n'est pas beau : petit, malingre, vieillot, le visage osseux, la mâchoire énorme, avec une courte barbe en pointe. Isabelle est bien Espagnole, avec son costume raide, sa coiffure lourde, sa figure pâle qui semble terreuse au milieu de toutes ces faces sanguines de Flamands. N'importe, seigneurs et bourgeois s'empressent affectueusement. Ils savent gré aux princes étrangers de présider à l'établissement de la paix. La reconnaissance des villes flamandes se montrera dans chaque voyage des archiducs. Quand ils arrivent, les façades se couvrent d'oriflammes et des arcs-de-triomphe se dressent sur leur passage (1). »

Rubens rentre avec le prestige de ses succès auprès des princes et des grands dans cette Italie vers laquelle convergent les regards du monde entier. Tous sentent obscurément qu'il va être la plus grande gloire des Flandres. On le reçoit en triomphateur. Pas une note discordante, semble-t-il : ni jalousie des confrères, ni méconnaissance de la part du public. Tous s'inclinent devant sa supériorité. On l'admire, on l'aime, on a confiance en lui. A peine est-il de retour que les commandes lui viennent de tous côtés. Les archiducs voudraient le retenir à Bruxelles. Il préfère Anvers et sa liberté. Cependant il accepte, le 23 septembre 1609, d'être nommé peintre de l'hôtel des archiducs avec une pension de 500 livres par an.

Il est beau, d'une beauté virile; il est aimable; il a un air de grand seigneur; il a de belles manières. Il porte avec grâce et majesté les amples manteaux, les collerettes, les feutres à larges bords, les plumes et les colliers, selon ce que la mode du temps impose. On voit tout cela non seulement dans les témoignages des contemporains, mais dans les portraits qu'il fit de lui-même à différentes époques de sa vie, images vraies sans autre complaisance que celle du curieux de soi-même qu'est toujours, plus ou moins, un intellectuel. Il est sérieux, d'ailleurs, dédaigneux des choses frivoles. Il parle bien, il écrit comme

(1) Hourticq, *Rubens*, p. 50.

un savant, comme un lettré. Malgré son extraordinaire facilité, c'est un grand laborieux. Tout est ordonné chez lui, ses lectures, dont il est passionné, ses affaires, sa comptabilité, son travail de peintre et ses plaisirs. Il se lève à quatre heures chaque matin, assiste à la messe, puis prend ses pinceaux et ne les quitte plus jusqu'au déjeuner. Le repas est frugal, car cet homme de tempérament fougueux, amoureux de la vie, a horreur de tout excès, aussi bien de viandes que de vin, parce qu'il déteste tout ce qui diminue la maîtrise que l'homme doit sans cesse garder de lui-même. Mais, sain et fort comme il l'est, il a besoin d'exercice. Il choisit d'instinct le plus noble et, vers la fin de l'après-midi, il fait, quand le temps s'y prête, une promenade à cheval. Au jeu il préfère, le soir, la conversation des amis, ou bien il lit, ou bien il se consacre à l'immense correspondance qu'il entretient avec les savants et les lettrés de tous les pays.

Le 3 octobre 1609, dans cette église de l'abbaye de Saint-Michel où sa mère était inhumée et où il venait de mettre la plus belle de ses œuvres faites en Italie, il épousait Isabelle Brant, fille du licencié en droit et greffier municipal Jean Brant, nièce par alliance de son frère Philippe. Après avoir habité quelque temps chez son beau-père, il acheta, au début de 1611, dans le quartier le plus élégant de la ville, le Wapper, une maison déjà belle et de noble mine, qu'il se plut, d'année en année, à embellir et agrandir sur ses propres plans, si bien qu'on disait volontiers que les deux citoyens d'Anvers les plus magnifiquement logés étaient Moretus et Rubens. Les étrangers ne manquaient pas de visiter, en même temps que les plus beaux édifices religieux et civils, l'hôtel Moretus Plantin et l'hôtel Rubens. N'est-ce pas bien honorable pour une des grandes villes marchandes du monde, que les deux plus belles maisons y fussent celle d'un savant imprimeur et celle d'un peintre ?

C'est Rubens lui-même par son pinceau qui nous a laissé le plus vivant et le plus vrai, le plus charmant et le plus touchant témoignage de son bonheur conjugal. Une toile appartenant au Musée de Munich nous montre



RUBENS ET ISABELLE BRANT

Münich, Ancienne Pinacothèque.

les deux jeunes époux, richement vêtus, assis à côté l'un de l'autre dans un jardin, probablement le jardin de leur belle maison. Rubens est sur un siège assez élevé, sa femme est presque à terre à ses pieds. Un geste touchant les unit, la main d'Isabelle posée sur celle de Pierre-Paul, et leurs regards, bien qu'ils ne se croisent pas, nous disent, autant que les mains qui se sont cherchées, le plaisir qu'ils ont d'être ensemble. Pierre-Paul est heureux d'un tranquille et confiant bonheur : il est heureux d'être aimé et content de ce qu'il sait qu'il pourra faire pour le bonheur de celle qui se repose de tout sur lui. Malgré son ingénuité, Isabelle a un sourire moitié malicieux, moitié timide, mais chez elle aussi, c'est la sainte confiance qui domine.

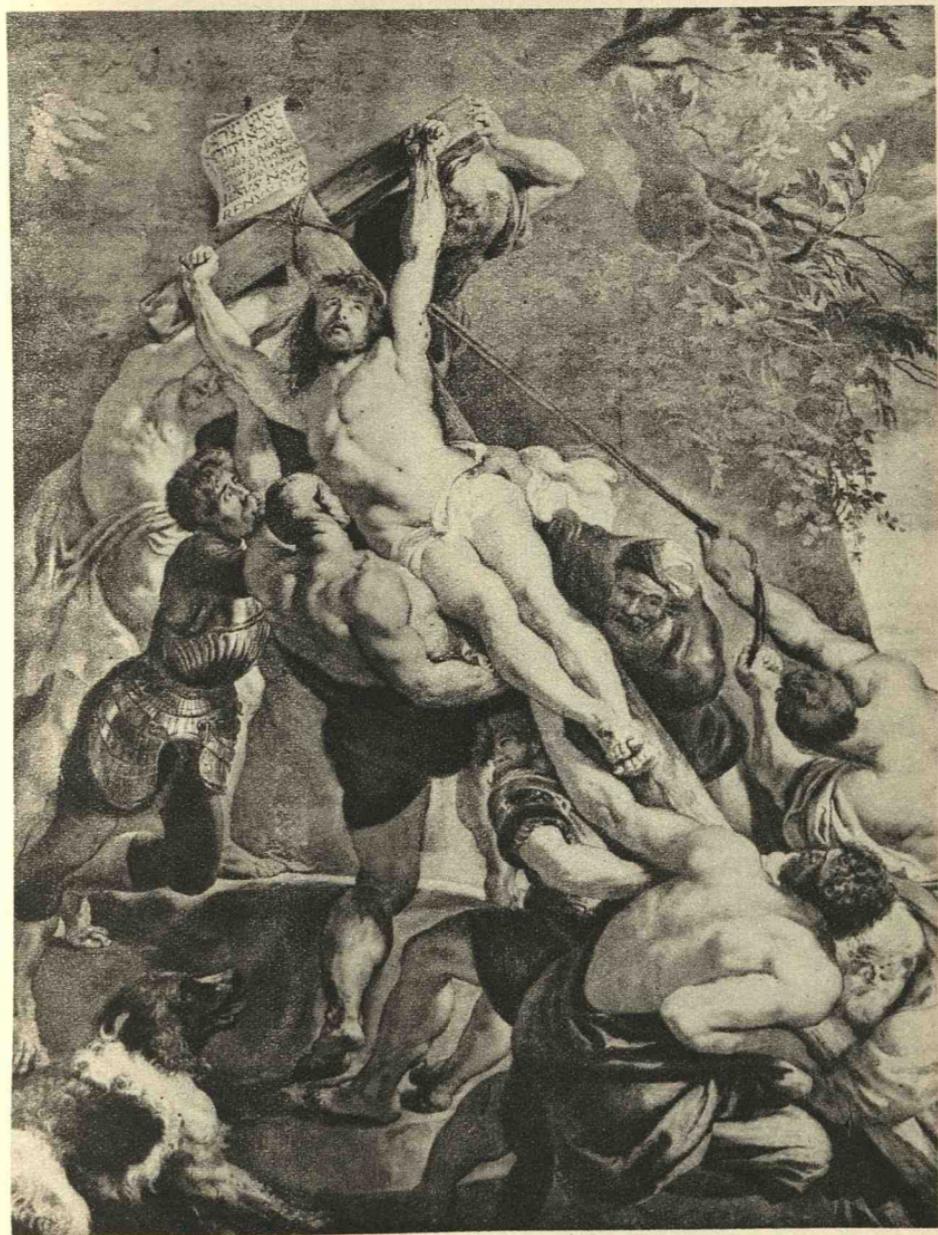
Le moment où il se marie et où il s'installe dans sa belle maison du Wapper est aussi celui où son long apprentissage, apprentissage libre et mêlé de mille actions brillantes, laborieuses et méthodiques cependant, aboutit à l'épanouissement d'un génie qui a désormais son métier en main et ne connaît plus d'obstacles.

En 1610, il exécute pour le maître-autel d'une église, aujourd'hui détruite, Sainte Walburge, l'immense triptyque de l'*Erection de la Croix*, qui a été depuis longtemps transporté à la cathédrale d'Anvers. Jamais, depuis Roger van der Weyden, la Flandre n'avait connu une grande œuvre si pathétique. Le mouvement de la composition, la couleur et le dessin s'y montrent aussi propres à exprimer à la fois l'horreur d'un atroce et injuste supplice, la violence de la brute humaine déchainée et la pâleur de la divine Victime qui n'aurait qu'un signe à faire pour appeler mille invincibles légions d'anges à son secours et qui, pour le salut du monde, accepte d'être faible et délaissée devant tout ce que la souffrance et la mort ont de plus cruel et de plus ignominieux. Il y avait encore dans cette œuvre puissante maints souvenirs de l'Italie, de Michel-Ange et même des Bolonais. Mais peut-être l'Italie elle-même n'a-t-elle jamais composé avec les éléments que Rubens lui empruntait une évocation aussi puissante du drame chrétien. L'œuvre frappa de stupeur

et d'admiration les contemporains et valut bientôt à son auteur la commande faite par la gilde des Arbalétriers d'un autre triptyque, celui de la *Descente de Croix*.

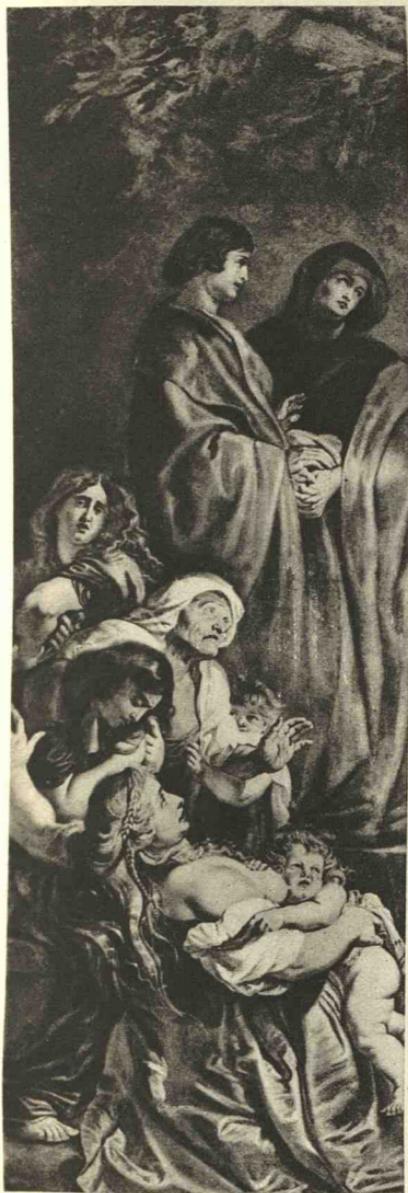
Là, moins préoccupé peut-être que dans sa première grande œuvre de montrer sa force, Rubens, — et ce sera de plus en plus un des charmes de ses peintures les plus puissantes ou les plus dramatiques, — commence à mêler une note de douceur et de tendresse aux accents funèbres des lamentations et du deuil. La couleur exprime le même émouvant contraste par l'opposition des blondes clartés et des tonalités fuligineuses ou livides. Rubens s'éloigne de l'Italie; il a déjà une palette plus brillante et plus transparente, une palette qui annonce les chefs-d'œuvre des vingt dernières années. Ce n'est pas non plus en Italie, c'est dans le meilleur de lui-même, qu'il a trouvé l'idée de cette courbe qui traverse obliquement, d'une clarté alanguie le sombre chaos des noirs, des rouges et des verts : le corps du Christ s'affaisse et glisse comme la longue tige d'une fleur coupée, et c'est bien parce que tout ce corps vidé de son sang est une fleur divine que nous émeut tant le symbole à peine perceptible d'un pied pâle qui touche l'épaule nue de Madeleine.

L'œuvre avait été commandée en septembre 1611. Un an après, presque jour pour jour, la *Descente de Croix* était mise en place dans la cathédrale. C'est seulement en 1614 que furent achevés les deux volets du triptyque. Rubens y avait peint la *Visitation* et la *Présentation au Temple*. Ils ne sont presque pas moins beaux en leur genre que le panneau central, surtout la *Visitation*, avec sa charmante sainte Vierge en dame de campagne sous son grand chapeau de paille, suivie d'une gentille servante toute jeune, au minois éveillé, qui porte sur la tête une grande corbeille. Le 6 mars 1614, Rubens reçut 2.400 florins et Isabelle Brant une paire de gants, ce qui, à cette époque, passait pour un cadeau de grand luxe. Quelques mois plus tard, le 22 juillet 1614, le triptyque fut solennellement consacré et installé dans la nef de gauche à peu près là où on le voit encore. Le chapitre, cependant, avait trouvé trop nu le *Saint Christophe* (patron des ar-



L'ÉRECTION DE LA CROIX

Anvers, Cathédrale.



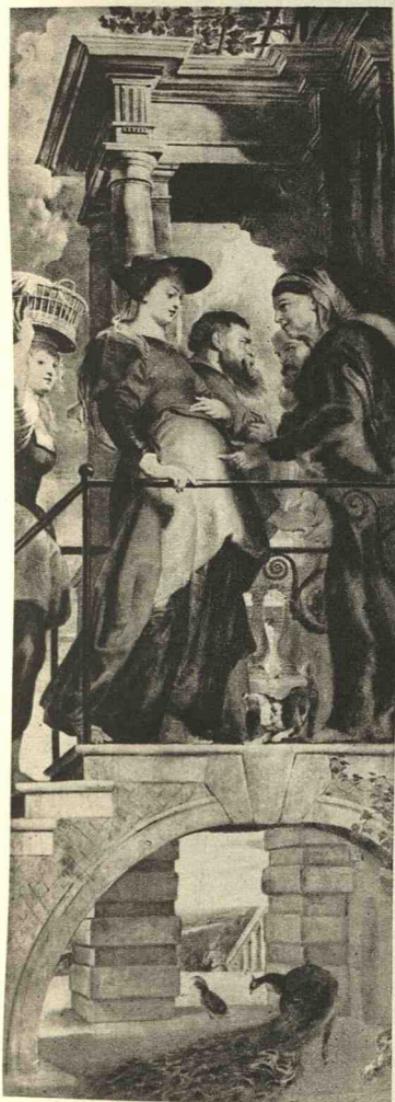
L'ÉRECTION DE LA CROIX (Volets intérieurs)

Anvers, Cathédrale.



LA DESCENTE DE CROIX

Anvers, Cathédrale.



LA VISITATION



LA PRÉSENTATION
AU TEMPLE

Volets de LA DESCENTE DE CROIX

Anvers, Cathédrale.

balétriers) que Rubens avait peint sur la face extérieure des volets et il demanda une modification de cette figure. On ne sait si le peintre tint compte de ce désir.

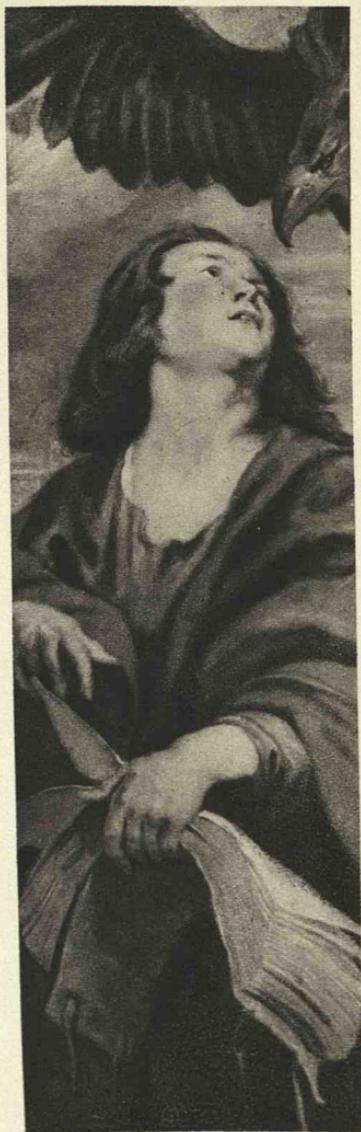
L'admiration fut universelle. De tous côtés, les églises voulurent posséder, de la main de Rubens, quelque épisode pathétique du drame du Golgotha. Les *Descentes de Croix* de Valenciennes, de l'Ermitage et de Lille attestent la popularité du triptyque d'Anvers. Elles nous montrent comment Rubens a su varier le thème qui lui avait valu un si grand succès. La plus belle des trois et la plus dramatique est celle de Lille. Partout il a su traduire en accents tragiques l'alliance de la majesté divine et de la douleur humaine. La grande toile d'Anvers qu'on appelle le *Coup de lance* est l'expression la plus complète de ce que ressent l'âme de notre grand peintre devant le Christ en croix entre les deux larrons au milieu d'une foule cruelle. Le célèbre *Christ à la paille* d'Anvers représente dans une composition fortement concentrée le dernier acte du drame. Quelques critiques, de ceux qui ne veulent voir en Rubens qu'un peintre se complaisant aux prouesses de son pinceau et à ses jeux de couleurs, parlent avec une ironique admiration de « palette fleurie » à propos de ce cadavre déposé au bord du sépulcre, soutenu par Joseph d'Arimathie et les *Saintes Femmes*, et dont la tête aux paupières déjà bleuies se renverse et s'affaisse. Delacroix aurait protesté. Il savait, lui, que, pour être un merveilleux inventeur d'harmonies colorées, on n'est pas nécessairement un homme qui n'en fait qu'un jeu. Il a vu et proclamé ce que comporte toujours d'intellectualité et de spiritualité l'art de Rubens. Chez ce grand peintre, la couleur et la touche même sont des moyens d'expression au service d'une intelligence qui comprend tout, et d'une sensibilité vibrante, mais qui n'ignore aucune délicatesse. Il est de ceux qui, comme Mozart, se refusent à chercher l'émotion dans l'étalage de réalités horribles. En même temps il veut que d'un cadavre souillé et torturé se dégage un mystérieux attrait, signe physique de la divinité. Car rien de ce qui est âme ne peut se rendre par la laideur, la grimace ou la

grossièreté. Ce que Rubens avait déjà fait pour le Christ à peine expiré de la *Descente de Croix*, que nous aimons comparer à une pâle fleur coupée, il le renouvelle avec le même instinct du génie pour le Christ au bord du tombeau. Voilà pourquoi personne peut-être n'a su revêtir le Christ mort d'un pathétique à la fois si noble et si vrai. Le cadavre divin est la clarté des scènes funèbres vers lesquelles se penche le cœur pieux des fidèles. La mort y imprime toutes ses empreintes de ruine et de désolation. Mais il est lumineux comme une auréole et sa pâleur fleurit déjà en promesse de vie.

Fromentin, qui a si bien analysé l'art de Rubens, ne se sentait pas éloigné de préférer pour la profondeur du sentiment aux plus fameux chefs-d'œuvre de ce grand maître, une toile d'aspect sévère, d'un coloris grave, sans une de ces fantaisies de pinceau, sans une de ces fusées de couleur par lesquelles il a le don de réveiller un sujet ingrat. Mais c'est que pour peindre avec une émotion recueillie la *Dernière communion de saint François d'Assise*, il n'avait éprouvé nul besoin d'excitants ni d'artifices extérieurs. Il a senti l'austère beauté de ce suprême instant d'une vie toute consumée en l'amour du Christ et, pour nous la faire sentir à notre tour, il a trouvé dans ses ressources de grand artiste et de grand esprit tout ce qui devait nous toucher et rien d'autre. « Un homme qui va mourir, nous dit Fromentin, un prêtre qui lui tend l'hostie, des moines qui l'entourent, l'assistent, le soutiennent et pleurent, voilà pour la scène. Le saint est nu, le prêtre en chasuble d'or à peine nuancée de carmin, les deux acolytes du prêtre en étole blanche, les moines en robe de bure sombre, brune ou grisâtre. Comme entourage, une architecture étroite et sombre, un dais rougeâtre, une échancrure de ciel bleu, et dans cette trouée d'azur, juste au-dessus du saint, trois anges roses qui volent comme des oiseaux célestes et forment une couronne radieuse et douce. Les éléments les plus simples, les couleurs les plus graves, une harmonie des plus sévères, voilà pour l'aspect... Ni pompes, ni décors, ni turbulence, ni gestes violents, ni grâces, ni beaux costumes, pas



LA VIERGE ET L'ENFANT



SAINT JEAN
L'ÉVANGELISTE

Volets du CHRIST A LA PAILLE

Anvers, Musée.



LE COUP DE LANCE

Amers, Musée.



LA DERNIÈRE COMMUNION
DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE
Anvers, Musée.

une incidence aimable ou inutile, rien qui ne soit la vie du cloître à son moment le plus solennel. Un homme agonise, exténué par l'âge, par une vie de sainteté; il a quitté son lit de cendres, s'est fait porter à l'autel, y veut mourir en recevant l'hostie, a peur d'y mourir avant que l'hostie n'ait touché ses lèvres. Il fait effort pour s'agenouiller et n'y parvient pas. Tous ses mouvements sont abolis, le froid des dernières minutes a saisi ses jambes, ses bras ont ce geste en dedans qui est le signe certain de la mort prochaine, il est de travers, en dehors de ses axes et se briserait à toutes les jointures s'il n'était soutenu par les aisselles. Il n'a plus de vivant que son petit œil humide, clair, bleu, fiévreux, vitreux, bordé de rouge, dilaté par l'extase des suprêmes visions et, sur ses lèvres cyanosées par l'agonie, le sourire plus extraordinaire encore du juste qui croit, espère, attend la fin, se précipite au-devant du salut et regarde l'hostie comme il regarderait son Dieu présent. »

Or, cette toile, qui montre de quoi est capable cet exubérant amoureux des joies de la vie quand il s'attache à ce qui est au-dessus de la vie et quand il fait entendre le langage de l'âme, on ne peut nier qu'il n'en ait pris l'idée dans un tableau célèbre du Dominiquin, la *Dernière communion de saint Jérôme*. Mais si l'on compare les deux œuvres, c'est le Dominiquin qui paraît théâtral et c'est chez Rubens que l'on trouve la vraie grandeur avec je ne sais quoi d'héroïque, de suprême et de simple.

VII

Ce peintre humaniste n'est pas, Dieu merci, un archéologue. Il a tout au plus recours à cette science dangereuse et incertaine dans ses peintures historiques, telles que les sept compositions, destinées à être traduites en tapisserie, qu'il fit sur l'*Histoire de Decius Mus*. Ce n'est certainement pas là que nous irons chercher nos meilleures raisons d'aimer et d'admirer le grand Rubens.

Disons seulement que cette histoire romaine en sept grandes toiles qui se trouve depuis le XVIII^e siècle au Palais Liechtenstein, à Vienne, a pour nous l'intérêt d'être la première en date des grandes suites décoratives qui à diverses reprises occupèrent une bonne part de l'activité et du génie de Rubens. On compte une douzaine d'entreprises de cette sorte qui lui furent commandées par des rois, des princes ou des églises. Malheureusement plusieurs ont disparu dans des incendies ou dans d'autres accidents. Deux sont demeurées inachevées. Nous le regrettons surtout pour cette *Histoire d'Henri IV* qui devait faire pendant à la *Vie de Marie de Médicis* dans le Palais du Luxembourg et pour laquelle Rubens s'était passionné. Seules subsistent, conservées au Musée des Offices, deux des six grandes toiles qui étaient en train au moment où, à la suite de la brouille définitive survenue entre la reine et son fils, le travail fut abandonné. Heureusement les vingt et une composi-



MARIE DE MÉDICIS
Madrid, Musée du Prado.

tions exécutées de 1621 à 1625 sur la *Vie de Marie de Médicis* sont intactes ainsi que la plupart de leurs esquisses. C'est aussi la politique qui fut cause qu'elles ne sont pas demeurées dans la Grande Galerie de gauche du Luxembourg à la place pour laquelle le peintre les avait faites et où elles furent en sa présence inaugurées, le 8 mai 1625, au cours des fêtes données pour le mariage de la sœur de Louis XIII, Henriette de France, avec le roi d'Angleterre Charles I^{er}. Pour les besoins du Sénat, la galerie fut transformée en 1802. Depuis lors, le Louvre a le privilège d'honorer, sous les espèces de l'exemple le plus beau et le plus complet qui nous reste, le génie décoratif de Rubens.

Marie de Médicis, qui, après tant de tristes démêlés, venait de se réconcilier avec son fils Louis XIII, voulut du même coup célébrer cet heureux événement, s'élever à elle-même un monument flatteur et décorer son magnifique palais du Luxembourg, chef-d'œuvre de Salomon de Brosse, où elle allait rentrer. J'ai déjà dit combien l'amitié des archiducs gouverneurs des Pays-Bas fut fidèle à Rubens depuis la première rencontre du peintre et des princes en Italie. Cette amitié eut un effet dont la France elle-même eut à se féliciter. Il se trouva que Marie de Médicis était l'amie de l'infante Isabelle, femme de l'archiduc Albert, et que celle-ci savait à l'occasion faire jouer « l'influence d'une âme forte sur un esprit faible », suivant le mot prononcé pour unique défense, quelques années auparavant, par une servante dévouée, mais sans illusion, la veuve du maréchal d'Ancre, Leonora Galigai, dans le procès où elle fut condamnée sous l'inculpation de sorcellerie. Au lieu de quelque habile décorateur bolonais que, livrée à elle-même, eût peut-être choisi l'Italienne, ce fut le plus grand peintre que l'Europe connût alors qui fut appelé.

Il accourut à Paris; il visita les deux galeries qu'il avait à décorer dans ce beau palais, car il reçut en même temps la commande de l'*Histoire d'Henri IV*. Mais la reine était plus pressée de voir son image représentée sous mille incidences avantageuses au miroir de l'Art et

de l'Histoire. On fut vite d'accord sur le choix des épisodes.

Dès février 1622, Rubens se mit avec allégresse au travail. Que l'on ne croie pas, en effet, qu'il considérât une telle tâche comme écrasante ni ingrate. Il ne se vantait pas lorsqu'il écrivait en septembre 1621 à William Trumbull : « Jamais entreprise, encore qu'elle fût démesurée en quantité et en diversité de sujets, n'a surmonté mon courage ». Il avait fait un excellent, fin, élégant portrait de la reine dans ses voiles de veuve. Il vit des images d'Henri IV. Cela suffit pour que dans les nombreuses toiles où il avait à peindre le roi et la reine, ces deux protagonistes de toute l'histoire fussent toujours des figures pleines d'accent, de charme et de vie. D'autres portraits de personnages moins importants, contribuent aussi à donner les couleurs de la vérité à tant de faits historiques minimes transposés sur le mode du panégyrique. Pour le reste, les allégories offraient à son imagination une ample matière qui ne le laisserait jamais à court.

Il avait à sa disposition, dans une grotte de Parnasse, trois Grâces nues et un Apollon jouant de la viole de gambe pour la charmante et imprévue peinture qui est intitulée *l'Education de Marie de Médicis*. Il n'avait qu'à faire appel aux Sirènes et aux Naiades, ses amies, pour transformer l'arrivée à Marseille en un tableau féerique, une *Fête galante*, un *Débarquement à Cythère*, cent ans avant Watteau. Enfin il n'avait qu'à écouter sa sensibilité et ses souvenirs d'heureux époux pour composer ce délicieux épisode, la *Naissance de Louis XIII* et créer cette figure si poétique et si touchante, entourée de divinités protectrices dans un Olympe qui s'appelle pour l'occasion Fontainebleau, de la blonde jeune mère royale, alanguie et fière, qui tendrement sourit au nouveau-né, au premier-né, à son enfant, à son roi.

Il n'avait qu'à faire ainsi, parce qu'il était un peintre de génie. Mais qui l'a fait avant lui ? Qui l'a fait depuis ? Qui aurait inventé cette suite de magnifiques images plastiques, à la fois si humaines et si légendaires, auxquelles répondent toutes les beautés de la nature, tous

les aspects du ciel, de la terre et des eaux, les colonnes des temples, les proues des navires, les voûtes des palais, les lions traînant des chars, les chevaux superbement caparaçonnés, les casques, les plumes, les rayons de soleil et les torches allumées ?

Voilà ce qu'il a fait d'un thème si pauvre, la vie d'une reine qui n'a pas aimé le héros entraînant qu'était son mari, que son fils haïssait et qui n'a su que troubler de ses ambitions et de ses intrigues le royaume dont la régence lui fut confiée d'abord et sur lequel régna ensuite son fils.

Il en a fait une sorte de féerie historique ; car tout n'est pas mensonge, il y a même beaucoup de vérités, dans cette suite fastueuse de tableaux vivants où l'Olympe et les allégories se mêlent si noblement et si familièrement à l'exactitude des portraits et des costumes. L'œuvre, unique en son genre, fait penser à ces ballets royaux d'une magnificence et d'un goût dont nous n'avons plus idée, qui enchantèrent la cour de Louis XIII et bien plus encore celle du Grand Roi, fils de Louis XIII. Ce qu'il y ajoutait de son fonds, c'est ce qui ne se pèse pas, même dans les balances qu'il met aux mains de son héroïne pour peindre la *Félicité de la Régence* : c'est son génie heureux, fait d'intelligence, d'allégresse et d'exubérante vitalité, et cette magie de l'art qui rend immortels des spectacles auxquels la réalité n'accorde que des charmes éphémères.

En somme, — et c'est la principale beauté d'une suite comme la *Vie de Marie de Médicis*, Rubens n'a pas composé autrement les peintures d'apparat qui lui étaient commandées et ces tableaux mythologiques, ces *Triumphes de Silène*, ces courses échevelées et ces danses de nymphes et de naïades que pendant vingt-cinq ans il a peintes pour son plaisir avec tant de verve, d'allégresse et de poésie.

Il a fait tout cela. Mais, dira-t-on, l'a-t-il fait lui-même ?

Tout en admirant l'extraordinaire fécondité de Rubens, tout en s'étonnant d'une production qui, vu la sté-

rité relative de la période d'apprentissage, ne s'étend guère que sur trente ans et qui, dans cet espace de temps, semble dépasser les limites des forces humaines, on a souvent, sinon critiqué, du moins regretté l'emploi qu'il a fait de la collaboration de ses élèves. Qu'est-ce, disent des censeurs sévères, que ce grand peintre dont on nous prône les merveilleuses qualités d'exécutant et le génie de coloriste et qui ne peint pas ses tableaux lui-même? N'est-ce pas à une incertitude déconcertante qu'aboutit la contemplation d'un chef-d'œuvre, — quand on se demande si ce qu'on admire est bien de Rubens ou si ce n'est pas de Wildens, de Van Uden, de Van Thulden, de Van Egmont, de Snyders ou du plus brillant de tous, de Van Dyck?

Il est évident qu'en dépit d'une facilité dont on ne connaît pas d'exemple au même degré chez un autre grand maître de l'art, Rubens n'aurait pas pu sans aide satisfaire à tout ce que les princes, les amateurs, les villes, les églises lui demandaient. N'oublions pas qu'il a commencé tard, qu'il n'avait pas terminé sa soixante-troisième année quand il est mort le 30 mai 1640 et que, sur les quarante ans qui se sont écoulés depuis sa sortie de l'atelier de Vaenius, il en a passé au moins cinq ou six dans des missions diplomatiques, au cours desquelles il arriva, certes, que la peinture ne perdit pas ses droits, mais qui favorisaient peu le recueillement nécessaire à l'éclosion des grands chefs-d'œuvre.

La collaboration devient pour lui une nécessité professionnelle, comme elle l'avait été pour les maîtres de la Renaissance italienne. Ces grands génies en avaient-ils été diminués? Pourquoi Rubens n'aurait-il pas agi comme eux pour les mêmes raisons? Sans doute, nous mettons au-dessus de tout les peintures, grandes ou petites, qui sont entièrement de sa main. Il en est de telles de toutes dimensions et de tout sujet à toutes les époques. Mais pourquoi cette préférence nous empêcherait-elle de goûter d'admirables suites décoratives comme la *Vie de Marie de Médicis*, alors que tout ce qui est invention, composition, expression est sorti du cerveau de Rubens et

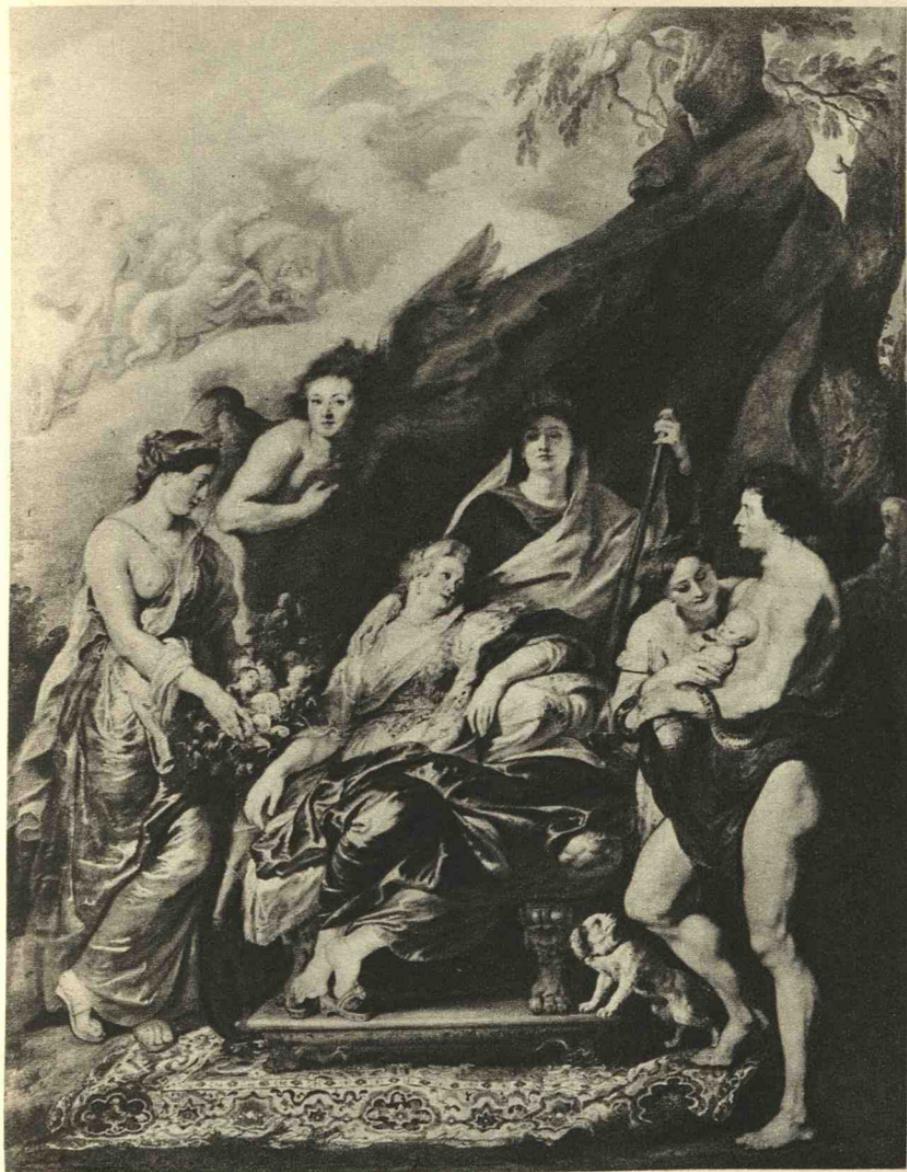


HISTOIRE DE MARIE DE MÉDICIS
DÉBARQUEMENT DE MARIE DE MÉDICIS A MARSEILLE
Paris, Musée du Louvre.



HISTOIRE DE MARIE DE MÉDICIS
MARIAGE DE HENRI IV AVEC MARIE DE MÉDICIS

Paris, Musée du Louvre.



HISTOIRE DE MARIE DE MÉDICIS
NAISSANCE DE LOUIS XIII

Paris, Musée du Louvre.



HISTOIRE DE MARIE DE MEDICIS
VOYAGE DE LA REINE AUX PONTS-DE-CE

Paris, Musée du Louvre.

non d'un autre? Or, nous ne les aurions pas, celles-là, ni bien d'autres, si Rubens ne s'était pas fait aider.

Soyons sûrs d'ailleurs que Rubens ne mit jamais son nom sur un produit de son atelier sans avoir en quelques coups de pinceau unifié le travail de ses élèves. En ce sens, on peut dire que même dans les ouvrages comportant une forte part de collaboration, non seulement la composition est de lui, mais aussi la couleur. Car la couleur, c'est avant tout ce qui fait l'harmonie d'un tableau, surtout quand il s'agit d'un grand coloriste qui, comme le maître anversois, a obtenu ses effets les plus beaux et les plus éclatants par des moyens économes, non par des bariolages de tons forts luttant les uns contre les autres, mais par un usage savant de tons neutres, de tons gris, de tons violacés, en frottis légers, formant la basse de la mélodie où chantent avec autant de hardiesse que de sûreté, quelques notes claires, tantôt stridentes, tantôt douces et suaves.

Nous avons un curieux témoignage sur l'atelier du Wapper. Un médecin danois, Otto Sperling, qui le visita en 1621, nous raconte ce qu'il y a remarqué : « Nous vîmes aussi une grande salle qui n'avait pas de fenêtres, mais qui recevait le jour par une ouverture dans le plafond. Dans cette salle étaient réunis beaucoup de jeunes peintres qui travaillaient tous à différents tableaux dont M. Rubens avait fait le dessin à la craie, indiquant çà et là les tons avec de la couleur. Les jeunes gens devaient peindre ces tableaux, que M. Rubens achevait lui-même. » Il suffit de comparer les tableaux de Rubens, même ceux où la part des élèves est la plus importante, aux œuvres personnelles de ces mêmes élèves, pour vérifier l'exactitude de ce témoignage : « Les jeunes gens devaient peindre ces tableaux, que M. Rubens achevait lui-même. » Wildens, pour ne citer qu'un de ces utiles et dévoués collaborateurs, était un excellent paysagiste. Le Musée d'Anvers possède une toile de lui qui, pour la légèreté des feuillages blonds, la transparence de l'atmosphère et le sentiment agreste, fait penser à certaines des peintures où Rubens nous a laissé des images si fidèles et

si belles de la campagne anversoise, de ce pays qu'il traversait pour aller à son château de Steen. Regardons cependant la *Ferme* du Palais de Buckingham, qui appartient à cette série de la Campine, et nous n'aurons plus envie de mettre Wildens en balance avec Rubens paysagiste. Tout ce qui nous a charmé chez Wildens s'y retrouve; mais, avec ses accents de force, ses délicatesses et ses nuances subtiles, le tableau a une autorité, une grandeur et une vie inconnues de Wildens.

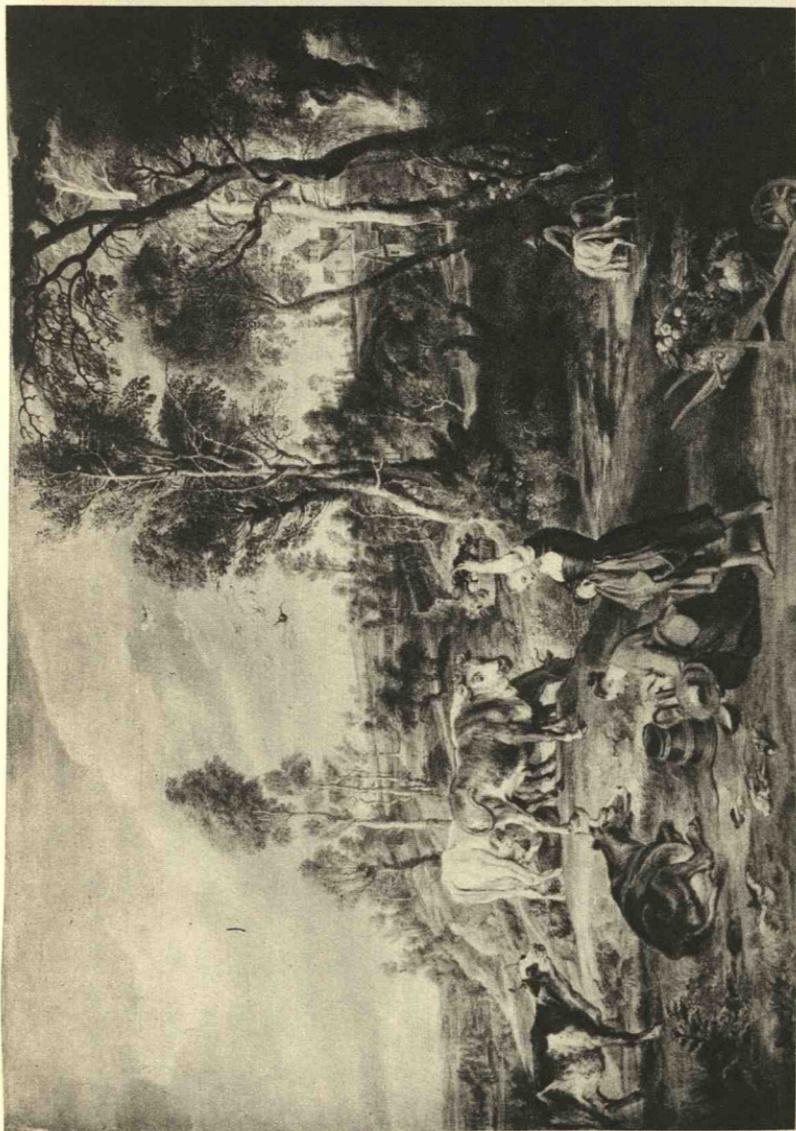
Rubens, très scrupuleux en matière professionnelle et connaissant les exigences des mécènes, fixait son prix suivant que le tableau était tout entier de sa main ou que la collaboration des élèves y était plus ou moins considérable. Nous voyons cela par sa correspondance et en particulier par ses lettres à Sir Dudley Carleton. Ce grand amateur anglais possédait une collection de marbres antiques qui faisait envie à Rubens. Celui-ci lui offrit en échange un choix, supposé équivalent, de ses propres œuvres. Mais cet admirateur anglo-saxon se méfiait parfois des plus alléchantes descriptions. Il refusa un tableau d'*Achille parmi les filles de Lycomède* qui date des années 1615-1617 et pour lequel, à vrai dire, nous n'avons pas plus d'enthousiasme. Rubens en demandait 600 florins et faisait valoir qu'il avait été peint par son meilleur élève, que, lui, Rubens l'avait ensuite entièrement retouché de sa main et qu'il était plein de très jolies filles. Rubens se tira d'affaire en le vendant, dix ans plus tard, au roi d'Espagne.

Une autre partie de cette correspondance qui est une mine de renseignements précieux, confirme notre admiration pour les divinités marines qui tordent voluptueusement leurs membres de chair blonde autour de la nef d'où Marie de Médicis s'apprête à descendre. Dans une lettre à un ami parisien, notre grand peintre, annonçant son arrivée prochaine, demande qu'on lui arrange un rendez-vous avec les « Dames Capaño, de la rue Vertbois, et avec leur petite Luisa. » Il a trois études de sirènes à faire de grandeur naturelle et il ne saurait trouver de plus beaux modèles. Ainsi l'instinct des nombreux artistes



—
PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CLARA-SERENA,
FILLE DE L'ARTISTE

Vienne, Galerie Liechtenstein.



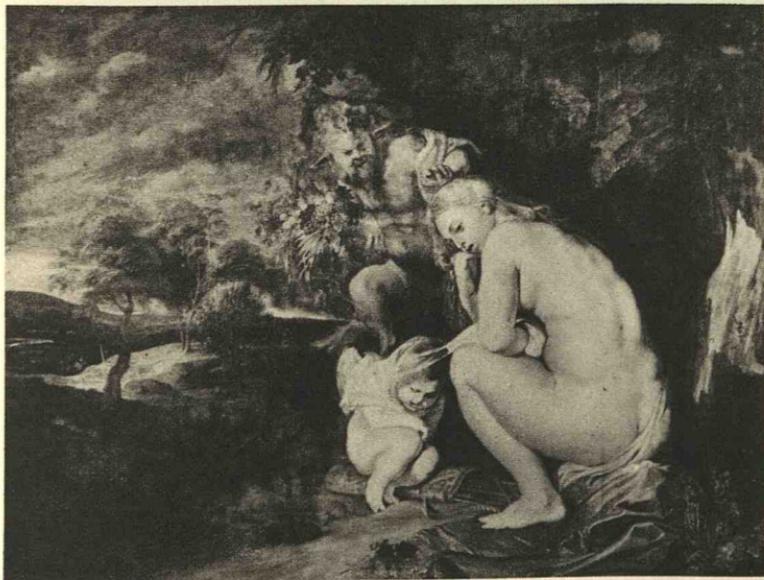
LA FERME
Londres, Buckingham Palace.



PAYSAGE AVEC UN ARC-EN-CIEL

Léningrad, Musée de l'Ermitage.

qui, depuis trois cents ans, ont copié les « sirènes » du *Débarquement à Marseille*, ne les trompait pas. Ce magnifique morceau est de la main de Rubens et nous voyons par là que, même dans les tableaux d'apparat, et dans les suites décoratives, notre grand peintre ne manquait pas, autant qu'il le pouvait, de mettre la main à l'ouvrage. La joie de peindre avait toujours été et fut jusqu'au dernier jour pour lui si forte, qu'il aurait tout fait de sa main, si cela ne lui avait été pratiquement impossible. En tout cas, n'avait-il pas le droit de dire, comme il l'écrivait à l'un de ses correspondants, qu'« il ne laissait pas sortir un tableau de son atelier sans qu'il y eût travaillé, de sorte qu'on pût le considérer comme un original? »



VÉNUS, L'AMOUR ET VULCAIN

Anvers, Musée:

VIII

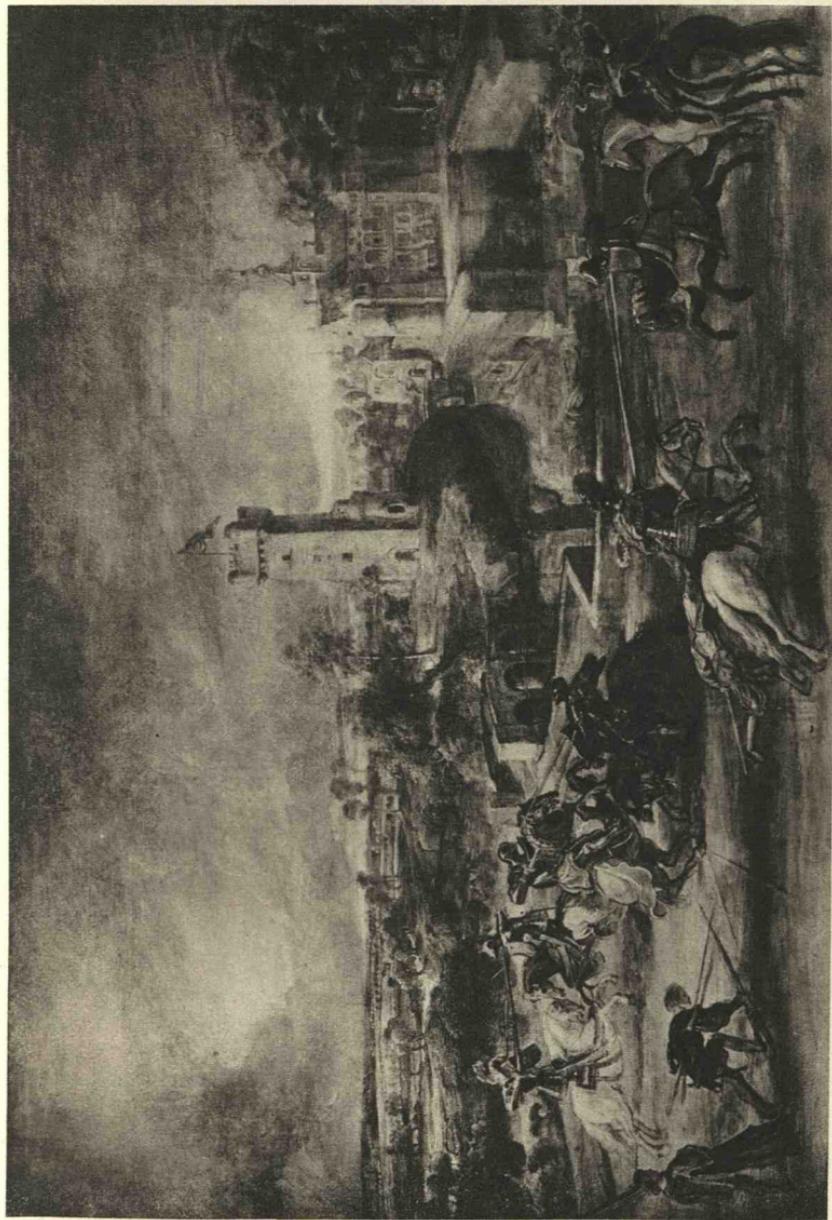
A peine avait-il mis en place en des jours triomphants les vingt et une toiles décorant le Palais du Luxembourg, que Rubens fut frappé d'un grand chagrin. Sa vie en fut profondément troublée pendant quatre ans. Il s'en fallut de peu que, durant cette période, il ne renonçât à la peinture. Est-il plus touchant sacrifice en hommage à une femme aimée? Isabelle Brant mourut subitement. Elle lui avait inspiré son premier chef-d'œuvre, qui, dans sa naïveté et son charme sentimental, reste un chef-d'œuvre à nos yeux au milieu des plus larges et des plus lyriques inspirations du génie dans sa maturité. Il la voyait sans doute toujours ainsi, après dix-sept ans de mariage, assise à ses pieds dans ses beaux atours un peu raides de jeune épousée de ce temps-là, et posant sa main sur celle de son déjà illustre époux.

Il a toujours observé beaucoup de retenue dans ses lettres : une sorte de pudeur masculine voilait l'expression de ses sentiments qui étaient vifs et profonds. C'est la peinture qui a été le vrai truchement de son cœur depuis la charmante image doublement conjugale de la jeunesse jusqu'aux variations inépuisables que lui inspire, à partir de l'âge de cinquante-trois ans, la joie d'être l'époux d'une délicieuse petite blonde potelée qui a seize ans le jour de leurs noces. Là-dessus il ne tarit pas et son œuvre de peintre s'enrichit de confidences charmantes, les unes



SUZANNE FOURMENT

Paris, Musée du Louvre.



TOURNOI PRÈS DES FOSSÉS D'UN CHATEAU

Paris, Musée du Louvre.

déguisées, les autres presque indiscrètes, mais toujours relevées par la plus belle des magies, celle de la vérité appuyée sur l'amour.

Malgré la retenue qu'il s'imposait avec ses correspondants, la lettre qu'il écrivait le 15 juillet 1626 à Pierre Dupuy nous fait mesurer le sincère chagrin qui domine alors sa vie : « Une telle perte me paraît mériter d'être ressentie profondément, et, puisque le seul remède à tous les maux est l'oubli qu'amène le temps, j'ai besoin sans doute d'attendre de lui mon secours ; mais il me sera très difficile de séparer la douleur causée par cette séparation de la mémoire d'une personne que, tant que je vivrai, je dois respecter et honorer. Je croirais assez qu'un voyage serait propre à me dérober la vue de tant d'objets qui, nécessairement, renouvellent mon chagrin, car elle seule remplit ma maison, vide désormais. Elle seule repose près de moi, sur ma couche abandonnée, tandis que les spectacles nouveaux qui, dans un voyage, s'offrent à nos regards, occupent l'imagination et ne fournissent pas matière à ces regrets sans cesse ravivés. Mais j'aurai beau voyager, c'est moi-même que j'emporterai partout avec moi. »

Il ne s'est jamais détaché du souci de la grande politique, depuis ses débuts dans la diplomatie au temps où le duc de Mantoue l'envoyait en mission auprès du roi d'Espagne. Tandis qu'il n'est occupé en apparence que de mettre ses peintures en place dans la galerie du Luxembourg, il est chargé par l'infante Isabelle d'une mission secrète qui ne peut que plaire à son patriotisme. Il devra étudier les conditions d'un rapprochement possible entre les Provinces-Unies et les Pays-Bas espagnols. Qu'en pense Richelieu ? Qu'en pense Buckingham, qui se trouve alors à la Cour de France, où il travaille à brouiller l'Angleterre avec la France et à rapprocher l'Espagne de l'Angleterre ? La situation est très compliquée, traversée d'intrigues diverses. L'Infante aime la paix, Rubens aussi ; c'est pour cette raison et aussi pour le cas qu'elle fait de son intelligence et de son tact, qu'elle a confiance en lui.

Le roi d'Espagne est lent à comprendre. Mais Richelieu a déjà signé avec l'Espagne une alliance contre l'Angleterre. Pour lui, il ne désire qu'un peu de tranquillité, juste le temps de battre les Anglais devant La Rochelle et de prendre la ville, citadelle du protestantisme. Enfin Philippe IV a compris la politique de l'Infante. Rubens est mandé à Madrid. Le roi pose devant ses pinceaux, ainsi que tous les membres de la famille royale et le comte-duc d'Olivarès. Velasquez, âgé de vingt-neuf ans, est déjà un favori de la cour. Rubens apprécie son talent. Désormais, le roi et Olivarès sont tout acquis au grand peintre-ambassadeur. L'Espagne le comblera de commandes jusqu'au dernier jour. Après la prise de La Rochelle, l'Angleterre renonce à la lutte.

Mais ira-t-elle du côté de l'Espagne ou du côté de la France? D'accord avec l'Infante qui vient de nommer Rubens secrétaire de son Conseil privé, avec survivance de cette charge au profit de son fils aîné, Philippe IV charge notre peintre de négocier avec Charles I^{er}. Rubens va d'abord à Paris et à Bruxelles. Traversant Anvers, il passe en Angleterre où le roi fait un accueil des plus flatteurs au peintre et à l'ambassadeur. Mais Richelieu a montré plus de décision et de rapidité. Il a gagné la partie. Rubens n'emporte qu'un traité où il y a plus de belles paroles que de réalités. Cependant l'Espagne considère ce résultat comme un succès. Rubens est comblé d'honneurs et de commandes des deux côtés. Il devra décorer le palais de White Hall. Il est anobli : il s'appelle désormais en Angleterre Sir Peter Paul Rubens, et l'Infante s'arrange pour que son peintre favori soit traité de la même façon par le roi d'Espagne. Il sera en Flandre et en Espagne le chevalier Rubens.

Mais notre grand peintre est fatigué des voyages et de la vie des cours. Il lui semble qu'il n'y a guère d'autre profit à tirer de tout cela que de mourir un peu plus vite. Le chevalier Rubens aspire à ne plus s'occuper que de peinture.

On est en 1630. Il est revenu à Anvers. Il accomplira encore cependant deux missions diplomatiques. L'une



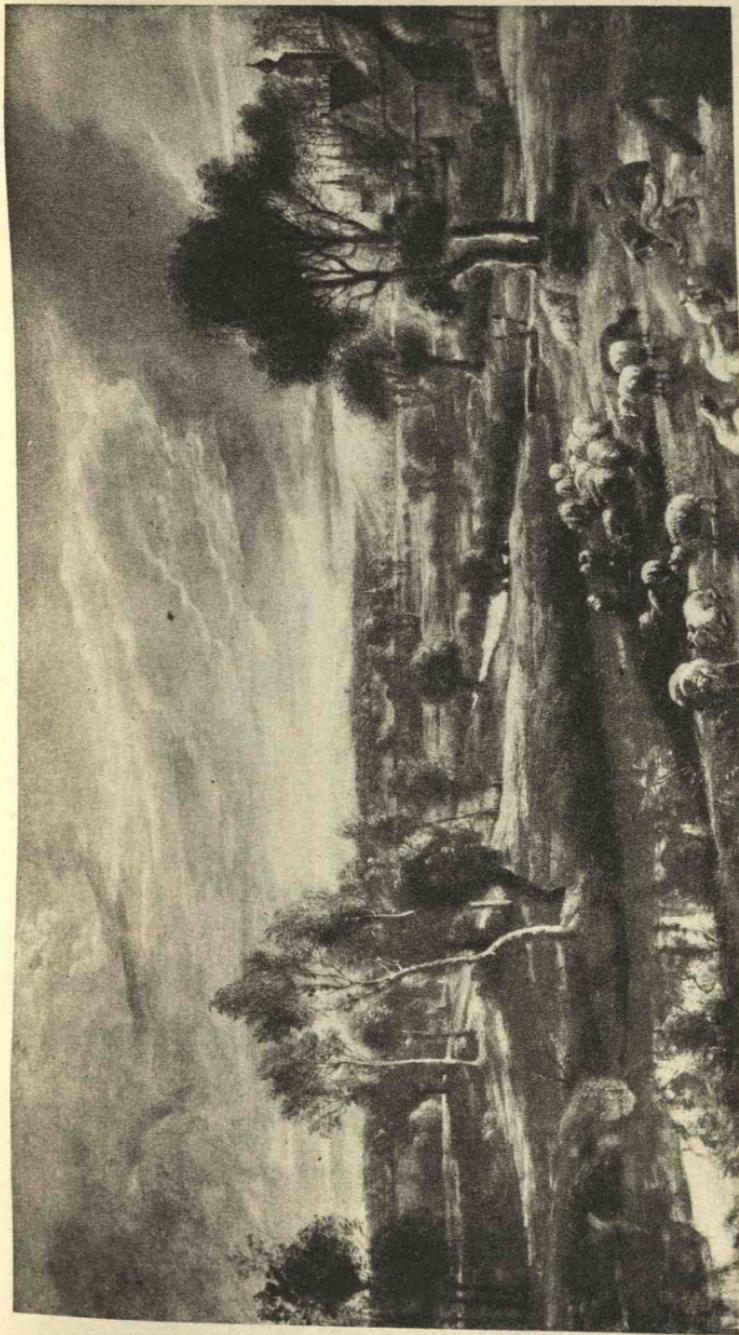
ANNE D'AUTRICHE
Madrid, Musée du Prado.



ALBERT ET NICOLAS RUBENS, FILS DU PEINTRE



BETHSABÉE
Dresde, Galerie.



PAYSAGE AVEC COUCHER DE SOLEIL

Londres, National Gallery.

fait honneur à sa générosité. Après la journée des Dupes qui scelle sa ruine définitive à la Cour de France, Marie de Médicis se réfugie aux Pays-Bas. Rubens la reçoit, la défend, plaide sa cause auprès de l'Espagne. En vain. La reine fugitive a fatigué le monde entier de ses intrigues. Son dernier bon souvenir sera peut-être l'accueil dévoué du fidèle Rubens à Anvers. Cette fidélité nous a, hélas! privés d'une suite qui promettait d'être au moins aussi belle que la *Vie de Marie de Médicis*. Il ne fut plus question à Paris de l'*Histoire d'Henri IV*.

La seconde mission ne laissa au chevalier Rubens que de tristes souvenirs. L'Infante Isabelle l'avait chargé, en 1632, de négocier avec le Prince d'Orange, le fils de celui qui avait protégé Jean Rubens et que celui-ci avait si mal servi. La conférence pour la paix échoue et Rubens personnellement se heurte à l'insolence d'un noble diplomate, le duc d'Arschot. Il se promet bien que cette mission sera la dernière. Peu après son retour, il va se jeter aux pieds de la Sérénissime Infante et obtient non sans peine qu'elle le décharge désormais de pareilles tâches. Encore doit-il promettre la continuation de son dévouement par tout ce qui, sans déplacements officiels, pourrait en secret servir la politique de la princesse, que d'ailleurs il identifie avec les intérêts de sa propre patrie.

IX

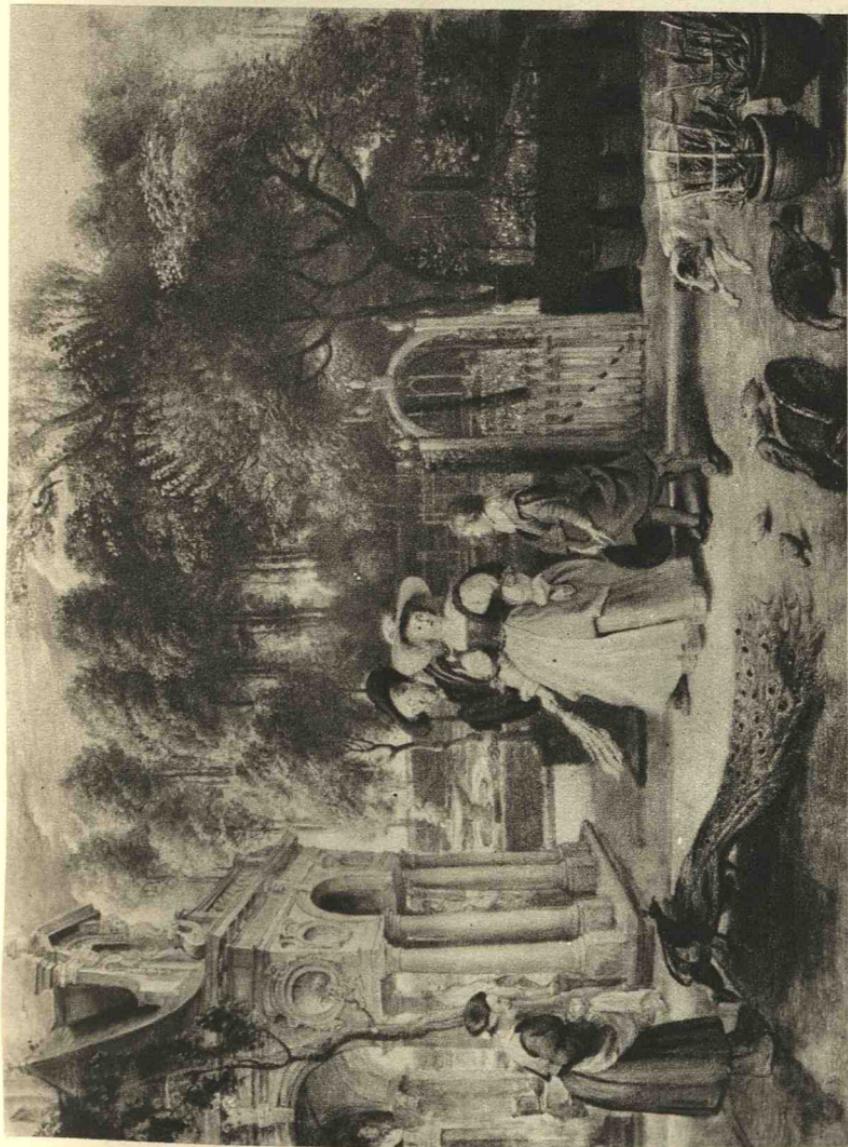
Là-dessus, le chevalier Rubens retrouve ses forces et presque sa jeunesse par les deux moyens les mieux appropriés à sa nature : il est redevenu peintre, il est redevenu amoureux.

Le 6 décembre 1630, dans cette église Saint-Jacques où il devait, moins de dix ans plus tard, trouver le lieu de son repos terrestre, il épousait Hélène Fourment, qui avait seize ans, et qu'il connaissait presque depuis sa naissance. Le frère d'Hélène avait épousé une sœur d'Isabelle. Lui-même, Rubens, avait eu une grande tendresse pour la sœur très aînée d'Hélène. Suzanne Fourment, dont il nous a laissé plusieurs images, entre autres le célèbre portrait qui appartient à la National Gallery et qu'on appelle « *le Chapeau de poil* ». Suzanne avec ses cheveux bruns, son air maladif, son visage allongé, à la chair presque transparente, aux trop grands yeux mélancoliques, ne ressemble guère à sa cadette, la blonde et riieuse Hélène. Chose curieuse, elle ressemble plutôt à Isabelle Brant. Elle ferait dans l'art de Rubens, et peut-être dans sa vie sentimentale, le lien entre les deux femmes qu'il a successivement et, à vrai dire, très différemment aimées.

Voici comment Rubens annonce, avec un retard de quatre ans, son mariage à son ami Pieresc (18 décembre 1634) :



LE CHAPEAU DE POIL
Londres, National Gallery.



RUBENS ET HÉLÈNE FOURMENT DANS LEUR JARDIN
Münich, Ancienne Pinacothèque.

« Aujourd'hui, je vis paisiblement, grâce à Dieu, avec ma femme et mes fils, ainsi que M. Picquery l'aura dit à V. S. et je n'ai pas d'autre prétention que de jouir de ma retraite. J'ai décidé de me remarier, car je ne me trouvais pas encore mûr pour la continence et le célibat. D'ailleurs s'il est juste de donner la première place à la mortification, *frui mur licita voluptate cum gratiarum actione*. J'ai pris une femme jeune, de parents honnêtes, mais bourgeois, bien qu'on eût cherché de toutes parts à me persuader de faire mon choix à la Cour. Mais j'ai craint *illud nobilitatis malum superbiam, praesertim in illo sexu*. Je désirais une femme qui ne rougirait pas en me voyant prendre mes pinceaux ; pour tout dire, j'aime trop la liberté, et j'aurais trouvé trop dur de la perdre en échange des baisers d'une vieille femme... Et voici le récit de toute ma vie depuis l'interruption de notre correspondance. M. Picquery aura dit à V. S. que j'ai des enfants de mon nouveau mariage et j'ajouterai seulement que mon aîné Albert se trouve à Venise et passera tout un an à vagabonder à travers toute l'Italie. »

C'est le cas de rappeler ce que je disais plus haut de la retenue que Rubens s'est imposée comme la règle de sa correspondance en matière personnelle. Qui reconnaîtrait dans cette lettre la femme-enfant si passionnément aimée par un illustre époux de cinquante-trois ans et qui pendant dix ans fut l'objet inlassablement contemplé de son bonheur et l'inspiratrice de son génie ?

Sans perdre de vue les hautes régions de la spiritualité chrétienne, Rubens a depuis longtemps inauguré ces évocations païennes qui forment une des séries les plus riches et les plus originales et les plus vivantes de son œuvre. Peut-être y était-il poussé pour une bonne partie par cet humanisme, principal élément du milieu intellectuel où sa vie se déroula, cet humanisme dont les meilleurs représentants en Flandre ou à l'étranger étaient ses amis et auquel il prenait lui-même une part personnelle et active. Mais son humanisme ne l'a pas attiré dans l'impasse séduisante où s'égara, non d'ailleurs sans d'agréa-

bles rencontres, la génération précédente, celle des romanciers anversois.

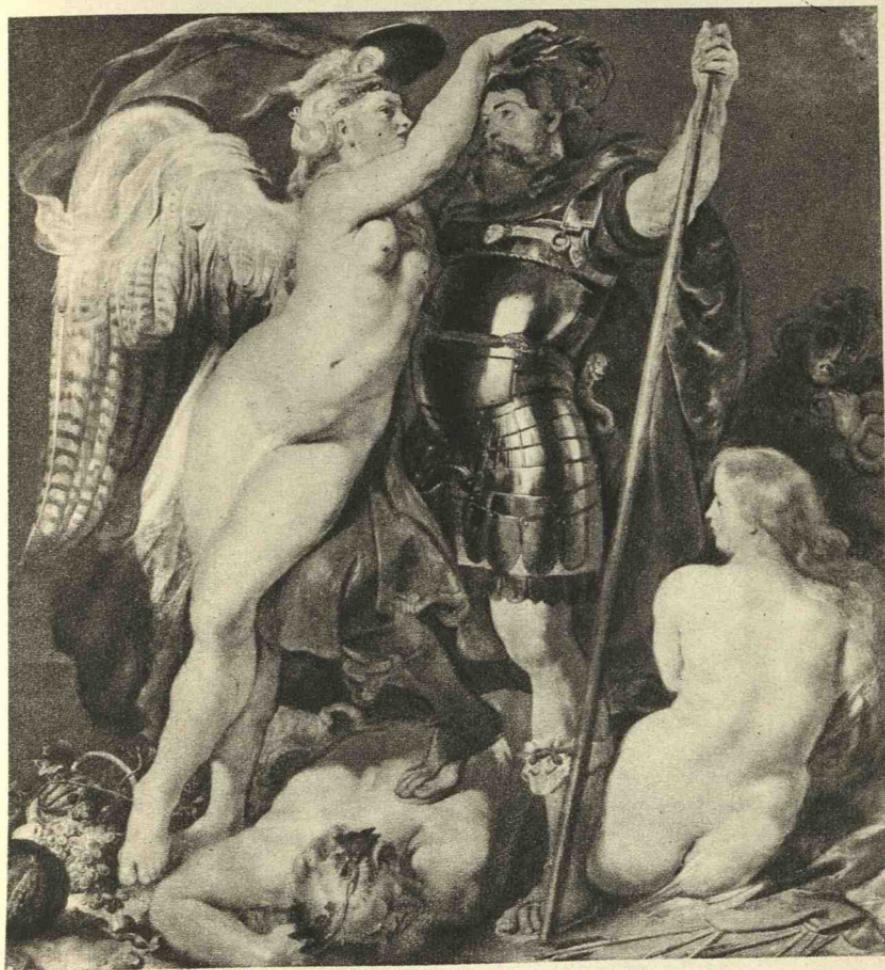
Rubens n'est pas un dilettante ni un esthéticien; on ne voit aucun maniérisme dans son œuvre qui est, par les moyens les mieux appropriés et les plus naturels, l'expression libre à la fois et spontanée de sa pensée, de sa sensibilité, de tout ce qui fait sa personnalité d'homme et d'artiste. Ce Rubens, formé et nourri aux chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, n'a mis que lui-même, en dépit de nombreux emprunts partiels, dans un cycle immense de peintures qui embrasse les fastes tragiques ou joyeux, intellectuels ou spirituels de l'humanité.

Dans les nombreux tableaux où il traduit à sa façon la légende ou la mythologie, la création personnelle, malgré tant de modèles italiens qui traversent constamment sa mémoire, est peut-être encore plus manifeste. L'archéologie ne tient aucune place dans ces vivantes évocations d'un paganisme élémentaire qui, sous cette forme, se confond presque avec les forces de la nature.

*Paganisme immortel, es-tu mort? On le dit;
Mais Pan tout bas s'en moque et la Sirène en rit.*

L'apostrophe de Sainte-Beuve pourrait servir d'épigraphe à un recueil comprenant une partie et non la moins séduisante de l'œuvre du grand Rubens.

Dans une formule un peu hasardeuse de son étude si pénétrante sur le maître anversois, Fromentin nous dit « que l'humanité l'enchanté, que les dogmes chrétiens le troublent un peu et que l'Olympe l'ennuie ». Comment parler d'ennui à propos de cette mythologie peinte avec tant de verve et d'allégresse? Assurément, ses Jupiter, ses Apollon, ses Mercure, sont assez froids. Mais ils ne jouent pas les premiers rôles. Notre grand peintre se rattrape avec les déesses, Vénus, Diane, les Grâces, les trois déesses en présence de Pâris. Mais il se passionne surtout pour les génies familiers de la terre, des eaux et des bois, les petits dieux et plus encore les petites déesses. C'est toujours l'humanité qui l'enchanté,



LE HÉROS COURONNÉ PAR LA VICTOIRE
Münich, Ancienne Pinacothèque.



SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON

Madrid, Musée du Prado.



PERSÉE ET ANDROMÈDE
Léningrad, Musée de l'Ermitage.

pour reprendre les termes de Fromentin; l'Olympe qu'il aime, c'est un Olympe humain, où parlent avec une vitalité puissante, avec une sorte de joyeuse et irrésistible violence, des instincts qui sont tout près de la terre, des instincts torrentiels comme les forces de la nature. Pan, Silène, les nymphes, les naïades rieuses, voluptueuses, robustes et saines, voilà ce qu'il lui faut et il ne veut rien de plus pour incarner des symboles de vie et de joie, toujours les mêmes, auxquels il prend et nous fait prendre un plaisir toujours nouveau. Tout au plus, ajoute-t-il à ce petit peuple semi-humain, semi-divin, quelques belles héroïnes de la Fable. *Andromède est la favorite*, attachée seule à son rocher ou délivrée par un beau guerrier cuirassé et casqué.

Là se donne carrière le lyrisme de Rubens. Les grandes ailes blanches du Cygne de Léda, celles de la Victoire, celles de Pégase sont les emblèmes poétiques et plastiques de ce lyrisme. Rubens en tire des effets aussi divers que magnifiques. Deux tableaux me frappent d'autant plus qu'ils se rapportent à ce temps d'apprentissage que notre grand homme prolongea bien au delà des limites ordinaires. J'y vois les deux premières apparitions de ce lyrisme. Dans l'un, qui date de 1607 ou 1608 et qui représente *Saint Georges tuant le dragon*, la personnification du lyrisme se trouve en un cheval fougueux dont la crière échevelée répond à l'immense panache du cavalier : on ne peut pas ne pas penser à certains chevaux-femmes, à certains chevaux-fées de Delacroix. Dans l'autre, peint vers 1609 ou 1610, c'est un cygne, un vrai roi des cygnes, qui éploie ses ailes au-dessus d'un couple amoureux, *Vénus et Adonis*. Un peu plus tard, en 1612, tout le Rubens de la maturité et même des dernières années si fécondes et si lyriques est déjà dans un tableau de Munich, le *Héros couronné par la Victoire* : un rude guerrier bardé de fer se laisse étreindre par une blonde Victoire nue, préfigure d'Hélène Fourment, avec des ailes aux plumes diaprées.

Dans tous les tableaux présidés par un gros Silène rouge, ventru, couronné de pampres, que nous ne songeons pas

à trouver ridicule, tellement il exprime avec puissance les plus antiques forces élémentaires du monde, au milieu de satyres dansants, de faunes, de nymphes et de naïades, Rubens est vraiment un inventeur et ses inventions, si hardies, si rudes même qu'elles soient, trahissent un tel emportement, que seule une critique n'ayant pas une goutte de sang dans les veines pourrait leur faire grise mine. Qui avait osé auparavant, qui a osé depuis une figure comparable à cette blonde et musculeuse nymphe, accroupie au premier plan d'un magnifique tableau du Musée de Munich qui s'appelle *l'Ivresse de Silène*? Elle est nue et se baisse sur deux enfants dont elle empoigne l'un à pleines mains et l'embrasse à pleines lèvres, laissant pendre à portée de deux bouches avides ses seins gonflés sur lesquels ils tirent comme si elle était la Vache Io plutôt qu'une bacchante ou une nymphe des bois.



L'IVRESSE DE SILÈNE

Münich, Ancienne Pinacothèque.

L'œuvre de Rubens respire l'amour de la beauté féminine, de la chair féminine, du sourire féminin et de tout ce qui fait l'irrésistible attrait de la femme pour les diverses tribus de l'autre race peuplant la terre et aussi de tout ce qui fait sa supériorité affective sur l'égoïsme masculin, de ce qu'il y a en elle, à tous les âges, de maternité secrète ou avouée, enfin de ce qui assure tour à tour la domination de l'un des deux adversaires sur l'autre au cours d'une guerre qui date du jour où Eve sortit, devant son époux, du Paradis terrestre et dont les péripéties sans cesse renaissantes vont de la perfidie à l'abnégation, du meurtre au dévouement absolu, de la joie aux larmes, de la tendresse à la violence, de la fureur au sacrifice, du délire à l'extase et à la pureté. Chez Rubens la joie, le sourire et la tendresse sont les notes dominantes de cette immense symphonie, mais il n'oublie pas les accents tragiques, cruels ou forcenés que la réalité nous impose et qui constituent pour l'artiste une opposition aussi nécessaire que celle de l'ombre à la lumière. Son œuvre est celle d'un homme heureux qui a eu tout ce qu'il pouvait souhaiter et qui en a joui en chrétien avec modestie et action de grâces.

Toujours il a eu près de lui, près de son cœur, près de sa vie, une femme aimée et dévouée, et une seule : sa mère étant morte quand il épousa Isabelle Brant. Après

la mort prématurée d'Isabelle, il y eut dans sa vie une sorte d'interrègne politique et diplomatique qui dura quatre ans. Puis il consacra les dix dernières années de sa glorieuse vie à la chère femme-enfant, à Hélène, à la petite blonde potelée qui abrégéa peut-être ses jours; mais il lui dut de mourir heureux, glorieux, aimé, sans le moindre affaiblissement de son génie.

A mesure qu'approche à son insu la fin, car c'est seulement dans sa dernière année qu'il fait allusion dans sa correspondance, non sans mélancolie, à ses misères corporelles, la poésie, la volupté et la paix parlent de plus en plus haut, ou, si l'on veut, avec une plus puissante douceur dans son œuvre. C'est alors qu'il invente le thème admirable de ce qui s'appellera, sous le pinceau de Watteau, les *Fêtes galantes*, ces conversations devant des colonnades à l'italienne à l'ombre des grands arbres ou autour des fontaines : de nombreux couples s'y donnent rendez-vous mais chacun rêve et croit à son bonheur comme s'il était seul, seul dans ce *Jardin d'amour*, que dis-je? seul au monde. A l'écart du cercle, ces femmes qui ne se regardent pas entre elles, qui ne voient qu'un élégant cavalier penché sur leur visage ou assis à leurs pieds, ressemblent à Hélène Fourment.

A ces rêveries, à ces sourires, à ces promenades sentimentales, à ces chuchotements de paroles qu'on ne saurait entendre si on ne les a d'avance devinées, répond, sous d'autres arbres non moins complices, au son des lourds souliers qui frappent durement le sol, la furie populaire qui entraîne les couples rustiques; et c'est la *Kermesse* du Louvre ou la *Danse des paysans* du Prado.

Amour poète, Amour aiguillon de la vie, de part et d'autre consolateur et tyran des hommes et des femmes! L'amour fait entendre sa voix même dans les tableaux de dévotion. La *Vierge entourée de saints*, cet admirable tableau qu'on appelle aussi *Saint Georges* à cause de la belle figure du saint qui, dans son armure étincelante brandit un étendard et à qui Pierre-Paul Rubens a prêté son visage, est peut-être le dernier en date de ses chefs-d'œuvre et l'un des plus beaux. C'est à la fois le testament



HÉLÈNE FOURMENT
Münich, Ancienne Pinacothèque.

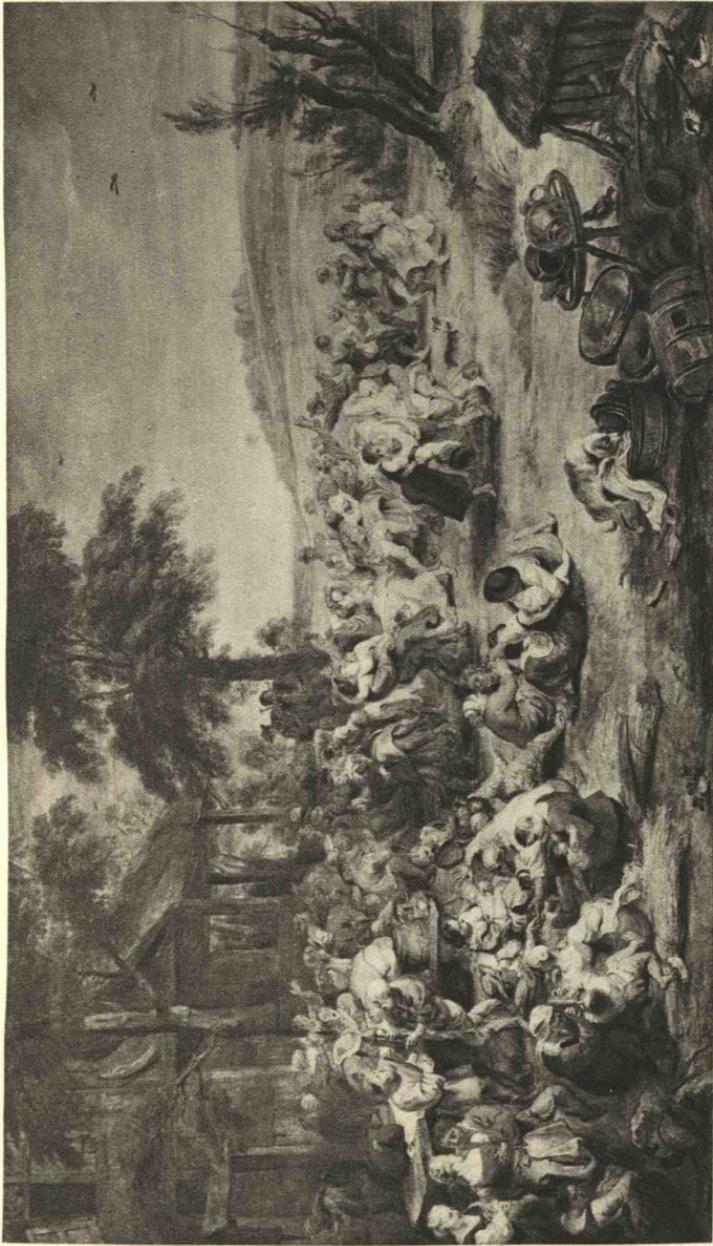


LE JARDIN D'AMOUR

Madrid, Musée du Prado.



ÉTUDE POUR LE JARDIN D'AMOUR
Paris, Musée du Louvre.



LA KERMESE
Paris, Musée du Louvre.



LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS
Esquisse pour le tableau de l'Eglise Saint-Jacques, d'Anvers.
Bruxelles, Coll. Defize.

de sa vie et le testament de son art. On a dit, on a cru, on a essayé de démontrer qu'il a voulu réunir là toute sa famille autour de sa propre image, son père, sa mère, ses deux femmes, ses enfants. Dès qu'on serre les choses de près, on s'aperçoit de difficultés presque insurmontables. « La plus belle figure, au centre, est, dit Louis Gillet, une Madeleine décoiffée, dégrafée, en grand déshabillé, sœur jumelle de l'Hélène à la *Petite pelisse*. » Oui, mais n'est-ce pas étrange que cette sainte qui pour cacher une partie de sa gracieuse nudité, fait, de profil, exactement le même geste qui nous est montré de face dans le célèbre tableau de Vienne, soit brune et non pas blonde et que la seule figure dont le visage évoque la ressemblance d'Hélène soit au second plan à demi-caché par la charmante brune? Comment admettre, fût-ce pour obéir aux exigences de la chronologie, qu'à cette date, au plus fort de son inextinguible tendresse pour sa femme-enfant, peut-être frappé déjà de certains signes avertisseurs (« la mort, écrit-il à un de ses amis le 17 avril 1640, va bientôt me fermer les yeux pour jamais »), il ait fait passer le respecté souvenir d'Isabelle avant la vivante présence d'Hélène? Où d'ailleurs prétend-on découvrir sa mère, son père, ses enfants. Cependant, si l'on renonce à trop préciser, il est incontestable (tous ceux qui l'ont vu en demeurent frappés) qu'il se dégage de ce tableau une intention particulière, personnelle, sentimentale. Ce n'est pas sans raison que Rubens a choisi ce tableau pour le mettre sur sa tombe dans l'église Saint-Jacques, et ce n'est pas seulement parce qu'il le considérait comme un de ses chefs-d'œuvre. Sans doute, on peut comparer son geste à celui qu'il avait fait trente ans auparavant quand, revenant d'Italie pour trouver sa mère morte, il avait voulu placer sur la tombe de cette femme, rare par le caractère et par le courage, à laquelle il devait beaucoup plus que la vie, le meilleur tableau qu'il rapportât de son long voyage; c'était déjà une *Vierge adorée par des saints*, mais combien différente! Quoi qu'il en soit, ce tableau, la plus lyrique peut-être et la plus poétique des compositions religieuses sorties des

mains du grand Rubens, gardera toujours pour nous une place privilégiée dans nos souvenirs. Ex-voto, confidence, *in memoriam*, appelons comme on voudra le sentiment qui a inspiré à Rubens et l'œuvre et l'affectation qu'il lui attribua, un instinct nous avertit qu'entrant ici dans des dispositions spéciales, nous sommes en communication avec l'âme de ce grand homme.



LA VIERGE DANS UNE GUIRLANDE DE FLEURS

Münich, Ancienne Pinacothèque.

« L'invention de Rubens, dit Louis Gillet, est la plus vaste qu'on ait vue. Son personnel comprend des rois et des princesses, des matelots, des gentilshommes, des prélats, des soldats, son peuple et sa noblesse, toute la société présente, et ses Orientaux, ses Nubiens et ses Arabes, toutes les races humaines, la multitude des fils de Sem, de Cham et de Japhet; puis les héros de jadis, patriarches, mages, apôtres, Césars et centurions, évêques et consuls, martyrs et chevaliers, les trois ou quatre histoires dont se compose notre passé; enfin le monde fabuleux, la faune des œgipans, des nymphes, des silènes, tout ce qui pullule dans les bois, se tapit dans les antres, s'écoule avec les sources, et ce qui brille encore sur le front des hautes cimes, rayonne dans la clarté, éclate avec la foudre, et vingt mille figures réfractent dans son œuvre l'âme de l'univers. Il agrandit encore ce spectacle sans pareil par le décor dont il l'entoure : perspectives de paysages où bleuissent des villes entières, création incessante d'architectures, d'ordres rustiques, de bossages, de portiques, de pilastres et de colonnades, de ruissellements de soies, de velours, de brocarts, luxe des chapes, des simarres, des tiaras et des dalmatiques, froissements d'armures et de cuirasses, ondulations d'étendards, butin inépuisable de trônes, de trépièdes, d'amphores et de jarres à parfums, profusion de tapis de Smyrne et du Kho-



rassan, et, souvent, au fond de la scène, un grand pan de pourpre tyrienne, jeté sur des branchages. Et le naturalisme du peintre roule pareillement dans son cours les hommes et les choses.

Ce Rubens à qui rien ne fut interdit de ce qui compose l'immense domaine de la peinture et qui excella en la représentation de tous les êtres, hommes ou animaux, qui peuplent la planète, de tous les végétaux, de tous les aspects de la terre, du ciel et des eaux, de tous les objets que l'on rencontre ou dont on use, des œuvres de la nature ou de celles de l'industrie humaine, fut-il un grand portraitiste? Il a fait de nombreux portraits parce qu'on les lui demandait, princes, princesses, magistrats, savants, capitaines, et parce que cela l'amusaient tant de peindre, que tout l'amusaient à peindre. Mais il est visible que, dans la plupart des cas, ses modèles, surtout masculins, ne l'intéressaient pas ou guère en eux-mêmes. Il n'avait pas grande envie de leur arracher leur secret. Il ne se donnait peut-être même pas la peine de songer qu'ils en avaient un. Aussi se contentait-il le plus souvent de rendre d'un pinceau rapide, prodigieusement habile à placer chaque touche et chaque ton, chaque demi-teinte, chaque lumière, chaque ombre, non pas l'âme, non pas même l'humeur, mais la vie, la vie sanguine qui fait briller les yeux et palpiter la chair. Mais, chose curieuse, ces mêmes hommes ou ces même femmes ou d'autres semblables, qu'il les fasse entrer comme acteurs dans le drame d'une composition, en quelques traits de pinceau, il leur donne non seulement une vitalité puissante, mais une âme violente ou tendre ou passionnée; et c'est alors qu'ils ont toutes les qualités des beaux portraits; chacun d'eux devient un être animé d'une force interne qui se révèle à l'extérieur, un être qui est lui-même et ne se confond avec nul autre. C'est ce naturalisme de Rubens qui donne tant d'accent et de vie à son Olympe flamand, à ses compositions mythologiques ou allégoriques. Là jamais il ne tombe dans la froideur et l'académisme, écueil trop rarement évité par



LE BARON HENRI DE VICQ
Paris, Musée du Louvre.



PORTRAIT D'UN ORIENTAL

Cassel, Musée.



L'ADORATION DES MAGES

Anvers, Musée.



PORTRAIT DE RUBENS AGÉ

Paris, Musée du Louvre

les écoles italiennes de son temps qui ont préféré à la vie un idéal conventionnel de la beauté.

Au fond, les modèles que le hasard ou les convenances des cours lui ont donnés ne l'intéressaient que s'il pouvait les transporter dans ce vaste poème aux multiples strophes, ce poème de la vie, qui est la véritable expression de son génie. Voyez, par exemple, ce qu'il a fait de l'étude en pied, grandeur nature, qu'il a exécutée, avec une verve étourdissante de couleur et de dessin, mais un peu vulgaire, d'un Oriental en turban bariolé et en long caftan de soie multicolore, vrai portrait comparable, sauf la qualité du modèle, à ce que, comme portraitiste, il a produit de meilleur. Il en a fait une figure magnifique et naïve, celle d'un roi du lointain Orient, émerveillé devant l'Enfant-Dieu, dans l'*Adoration des Mages* qui est, aujourd'hui, au Musée d'Anvers, c'est-à-dire dans la plus belle version d'un thème religieux qui a constamment enflammé son imagination.

En revanche remarquera-t-on que cet auteur de brillants portraits superficiels a plus d'une fois prodigué le meilleur, le plus subtil et le plus rare de son génie quand il s'est peint lui-même ou quand il a peint une femme aimée. La toile dont j'ai parlé plusieurs fois, où en 1609 ou 1610, il s'est représenté avec sa première femme Isabelle Brant, image à la fois sincère et poétique des jeunes époux, n'est pas la seule en ce genre qui compte parmi ses chefs-d'œuvre. Connaît-on beaucoup d'effigies masculines aussi belles que les trois principaux portraits qu'il a faits de lui-même? Celui des Offices, qui le montre juste au point critique où il va dire adieu à la jeunesse, le front déjà dégarni, un peu de mélancolie dans l'œil, mais de la douceur, du bonheur et de l'assurance; celui de Windsor, friomphant, grand seigneur, élégant cavalier, brillant ambassadeur; enfin celui de Vienne peint dans les derniers temps de sa vie, peut-être même l'année de sa mort. Il a presque le même chapeau, le même manteau, la même collerette que dans la peinture de Windsor. Il est toujours beau, élégant, noble exemplaire de l'homme complet, intelligence et action; il a une main

gantée; l'autre main, nue, s'appuie sur la garde d'une épée; car il est depuis plusieurs années Sir Peter Paul Rubens et le chevalier Rubens; mais partout la fatigue s'inscrit sur ce noble visage, autour des yeux, dans le regard, aux coins de la bouche, au pli des lèvres; sous les amples draperies du manteau, elle se laisse deviner dans un imperceptible affaissement du corps.

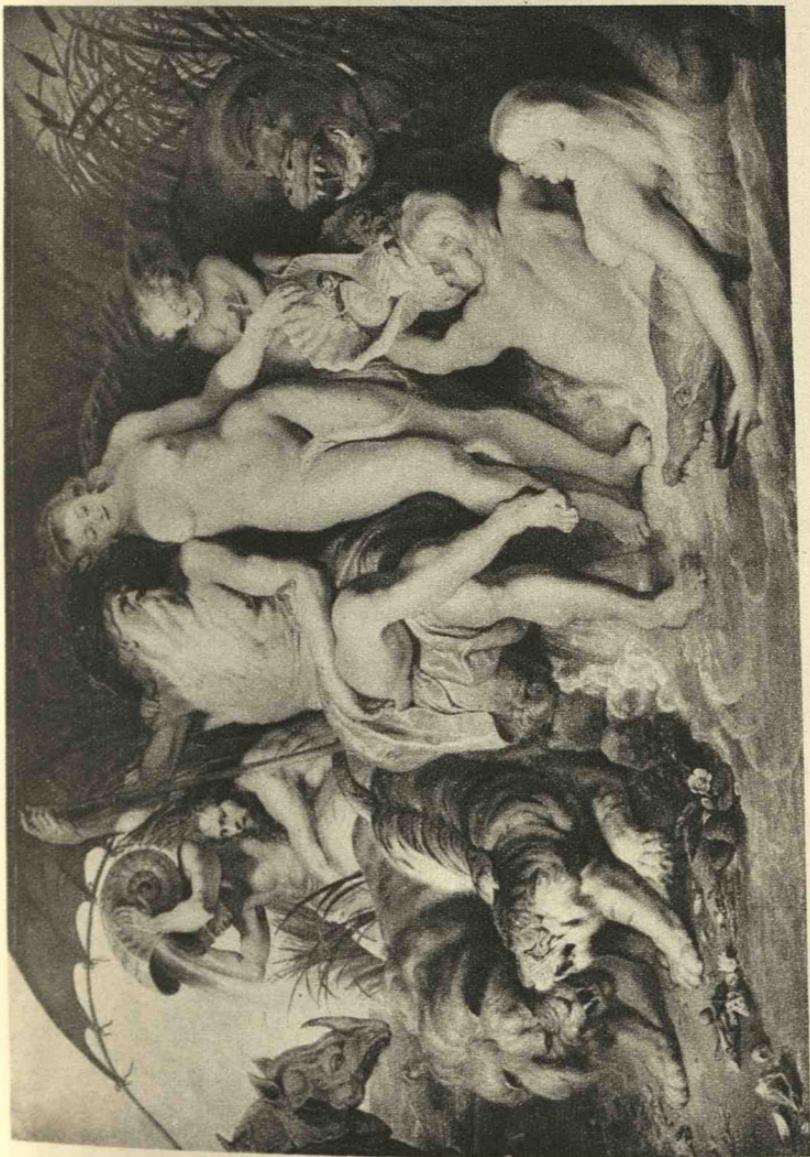
Quant aux deux femmes qu'il aima successivement, elles lui ont inspiré des chefs-d'œuvre qui nous fournissent quelques-uns de nos meilleurs arguments contre ceux qui ne veulent voir en Rubens qu'un peintre brillant, enfoncé, joyeusement enfoncé, dans les matérialités de l'art et de la vie. On va même parfois jusqu'à parler de trivialités. Certes, il est Flamand et non Italien, bien qu'il ait compris toutes les beautés, toutes les grandeurs de l'art italien et s'en soit nourri, mais par quel absurde malentendu peut-on appeler trivialité ce qui est force, santé, joie, vie, et qui ne compromet jamais le souverain empire d'une haute et sereine intelligence, sans cesse consciente de la nécessité de l'ordre et de la primauté des valeurs spirituelles?

L'héroïne du charmant portrait où l'on voit les deux jeunes époux assis côte à côte au jardin, Isabelle a prêté ses traits à deux des plus belles *Vierges* peintes par son mari. Lorsque après un deuil qu'il ressentit profondément, il eut cédé à l'attrait d'une blonde et fraîche adolescente, quel enthousiasme, quelle joie, quelle tendresse ne révèlent par les portraits de cette femme-enfant d'un mari de cinquante-trois ans, illustre et très amoureux? Ces portraits se succèdent pendant dix ans, tous charmants, qu'ils soient en négligé ou en grande toilette, avec ou sans les enfants, depuis la fiancée en longue robe à rama-ges, assise dans un fauteuil aux airs de trône, avec une fleur d'oranger dans les cheveux, jusqu'à la dame très élégante qui a revêtu un costume noir à l'espagnole; coiffée d'une ravissante petite toque noire que surmonte un piquet de plumes, elle descend, suivie de son fils aîné, le perron de la belle maison du Wapper : son carrosse l'attend pour la mener à la Cour. Il y a aussi une



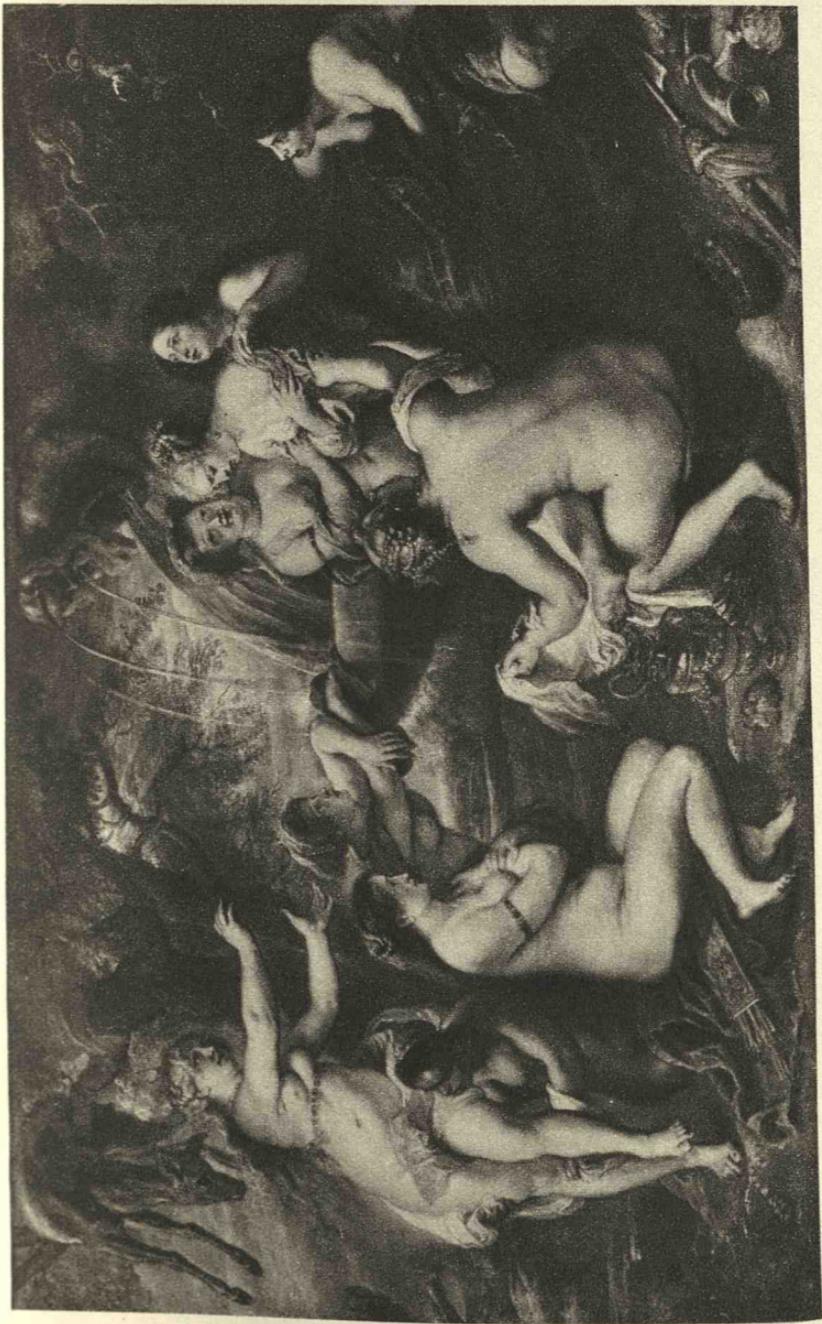
HÉLÈNE FOURMENT AVEC SON FILS AINÉ

Münich, Ancienne Pinacothèque.

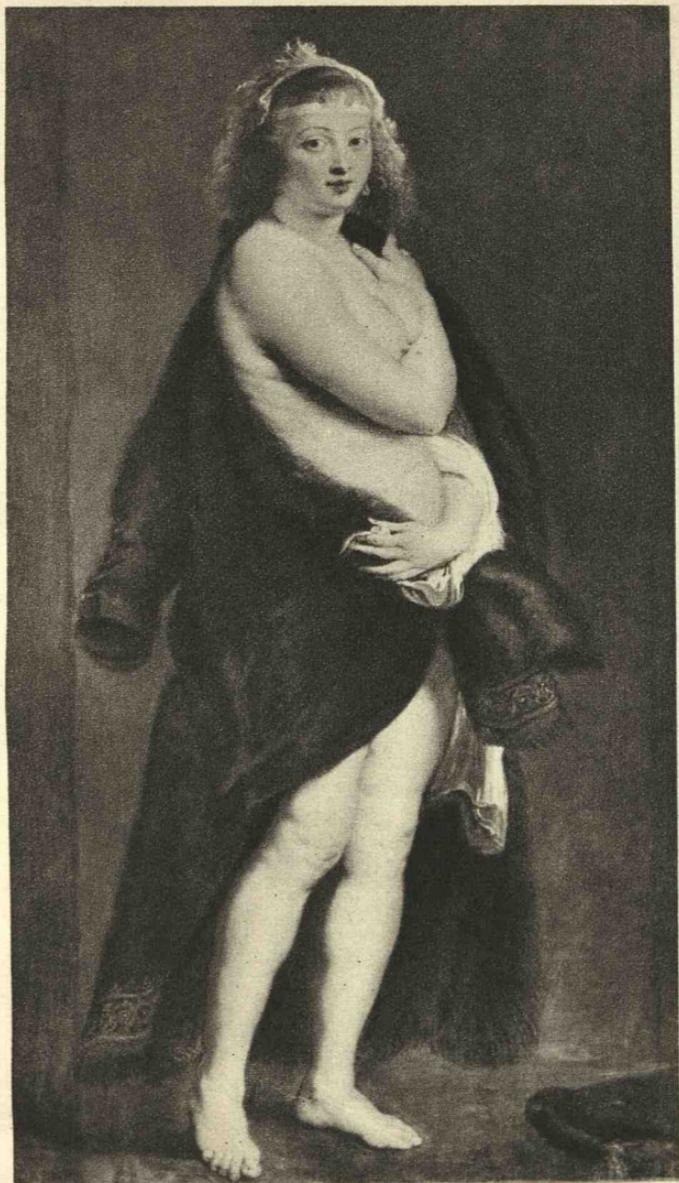


NEPTUNE ET AMPHITRITE

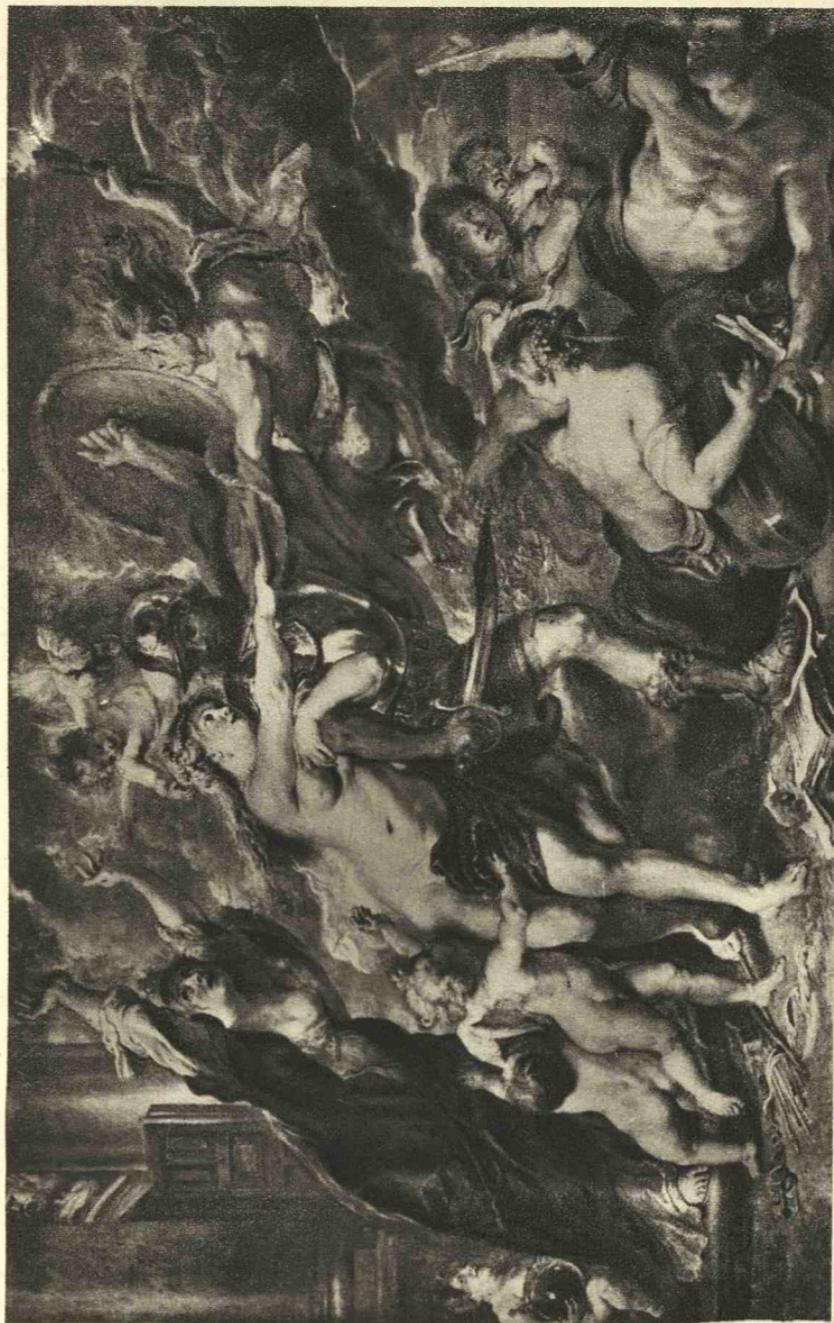
Berlin, Musée.



DIANE ET CALLISTO
Madrid, Musée du Prado.



LA PELISSE
Vienne, Musée.



LES HORREURS DE LA GUERRE

Florence, Galerie Pitti.

rivalité entre un portrait de Munich et un portrait du Louvre. Elle a peut-être fait plus de frais de toilette dans le tableau de Munich, où elle a une très belle robe et un magnifique chapeau à larges bords, ce qui ne l'empêche pas de regarder tendrement sur ses genoux son enfant nu coiffé d'une toque à plumes. Plus merveilleuse encore par sa couleur limpide et transparente, sa poésie, son intimité, est peut-être la toile du Louvre où Hélène, sous son grand chapeau de paille, baisse la tête comme pour interroger avec un mélange de tendresse et d'anxiété ses deux enfants.

Rubens ne résiste pas à l'envie de nous prouver que ses nymphes et ses suivantes de Diane ne sont si charmantes que parce qu'elles ont le joli visage enfantin et le corps potelé de son Hélène. Plus d'une des habitantes légendaires des bois et des sources, si on lui mettait sur les épaules un manteau de fourrure qui ne cacherait presque rien de sa blonde nudité, ne différerait guère du célèbre chef-d'œuvre de Vienne, qui, sous le nom de la *Petite Pelisse*, est un portrait avoué d'Hélène Fourment.

Mais l'*Amphitrite* debout près de Neptune assis sur son trône sous une sorte de vaste parasol, dans une charmante toile de Berlin, l'*Andromède* qui, dans un autre tableau de Berlin, ne sait pas encore que son libérateur arrive, ou l'autre *Andromède*, plus exquise encore, du Prado, qui sourit au chevalier Persée revêtu d'une armure étincelante et déjà en train de dénouer les liens de la captive, ne confessent-elles pas qu'elles sont aussi Hélène, toujours Hélène? Or, *Amphitrite* fut peinte vers le temps où naquit la véritable Hélène. Sous le nom de la charmante Vénus qui, dans les *Horreurs de la guerre*, s'efforce de retenir Mars, Hélène n'est pas moins reconnaissable, non plus que dans la *Mort de Didon*, belle image, funèbre exception à laquelle nous nous étonnons que Rubens ait pu se résoudre. Mais voici Hélène bien vivante dans le tableau de l'*Abondance*, qui nous la montre en trois charmantes attitudes. Elle est Diane dans une toile du Prado où la déesse fait un geste d'étonnement en

découvrant la faute de Callisto. Cette Diane toute blonde et dont la nudité paraît encore plus blanche, soulignée par une ceinture d'orfèvrerie qui serre la taille sous les seins, a plutôt l'air d'une Vénus. Elle ressemble beaucoup à une nymphe très blonde qui a aussi une ceinture serrant sa chair blanche et qui figure dans un *Triomphe de Silène* bien antérieur au temps où Rubens connut Hélène Fourment. N'est-ce pas aussi une Hélène Fourment avant la lettre cette charmante blonde qui tient dans sa main levée au-dessus de sa tête une grappe de raisins? Nous la voyons dans un autre *Triomphe de Silène* peint vers 1620. J'en dirai autant d'une *Andromède* délivrée par Persée qui est aussi de la même époque. Ce n'est pas la seule fois qu'on ait à remarquer, quand il s'agit d'une femme très aimée, que le type de cette femme préexiste comme une sorte de fantôme inspirateur, dans l'esprit de l'artiste, à la rencontre avec la réalité. Ce thème suggère des rêveries à l'infini sur la psychologie de l'art, ou, si l'on veut, de l'artiste. Rubens a aimé Hélène Fourment avant qu'elle fût née, en tout cas avant qu'il l'eût rencontrée.

« L'homme vit et se meurt dans ce qu'il voit, a dit Paul Valéry, mais il ne voit que ce qu'il songe. » Cette pensée profonde ne s'applique à rien plus expressément qu'à l'art et, parmi les grands artistes, à ce Rubens chez qui trop d'observateurs ne veulent voir qu'un naturaliste à la flamande. Ce naturalisme a des ailes, comme ces Pégases qu'il a aimé peindre tout blancs avec de grandes plumes blanches : ils ont besoin de leurs ailes pour délivrer la Captive.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- BASCHE (A.): *Rubens, peintre de Vincent I^{er}, duc de Mantoue*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1866-1, 1867-I et 1868-I.
- « BULLETIN RUBENS », *Anvers et Bruxelles*, 1882-1910, 5 vol.
- COLIN (P.): *Correspondance de P.-P. Rubens*, Paris, 1927, 2 vol.
- FROMENTIN : *Les maîtres d'autrefois*, 1876, pp. 27-125.
- GILLET (Louis) : *La peinture en Europe au XIX^e siècle*, nouv. éd., 1934.
- HOURTICQ (Louis) : *Rubens*, Paris, 1924.
- MICHEL (Em.) : *Rubens, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1900.
- MICHEL (A.) : *Rubens et l'école d'Anvers*, Paris, 1877.
- OLDENBOURG (R.) : *Die Fläm. Malerei des 17. Jahrhunderts. (Handb. d. Kgl. Mus. zu Berlin)*. 1913; et nouv. éd. par Bode, Munich, 1922.
- REIFFENBERG (Baron de) : *Nouv. rech. sur P.-P. Rubens contenant une vie inédite par Ph. Rubens*. Nouv. mém. de l'Ac. royale des Sciences et Belles-lettres de Belgique, Bruxelles, 1837.
- ROOSES (Max) : *Ruben's leven en werken*, Anvers, 1901; trad. fr. par L. van Keymeulen, Paris, 1903.
- ROOSES (Max) : in *Bibliogr. nat. de Belgique*, 20 (1908-1910).
- « RUBENS ». *Collect. Klasisker der Kunst*; 4^e éd.; notes de Rudolf Oldenbourg.
- SOMMEREN (J.-F. van) : *Essai d'une bibliographie, etc.*, 1882, pp. 153-160.
- THIEME ET BECKER : *Lexikon der Bildenden Künstler*, t. XXIX, Leipzig, 1935.



LE BAIN DE DIANE

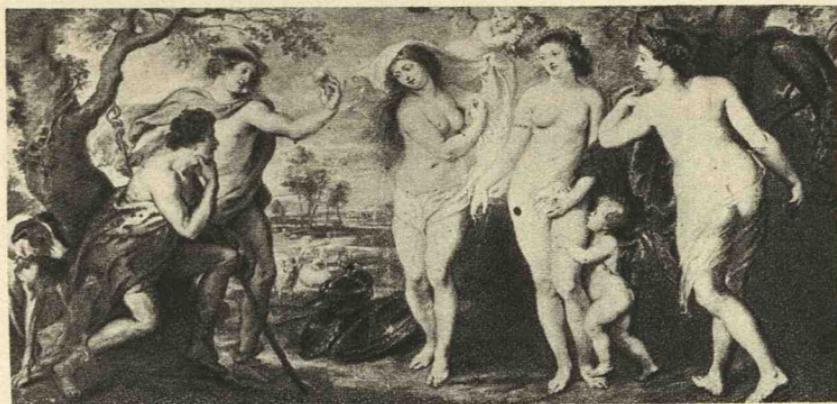


TABLE DES ILLUSTRATIONS

PORTRAIT DE L'ARTISTE. Florence, Offices (Cl. Alinari)	Couverture
PERSEE DELIVRANT ANDROMEDE. Madrid, Musée du Prado (Cl. Braun)	Frontispice
LA GUIRLANDE DE FRUITS. München, Ancienne Pinacothèque (Cl. Braun)	1
LA SAINTE-FAMILLE. Florence, Palais Pitti (Cl. Alinari)	4
LA FUITE DE LOTH. Paris, Musée du Louvre <i>Reproduction en couleurs.</i>	10
L'ENLEVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE. München, Ancienne Pinacothèque (Cl. Braun)	14
SAINT PEPIN ET SAINTE BEGUE. Vienne, Musée (Cl. Braun)	18
LE CHRIST EN CROIX. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari)	24-27

SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS. Stockholm, Musée	24-27
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
LA PECHE MIRACULEUSE. Malines, Eglise Notre-Dame au delà de la Dyle (Cl. Neurdein)	30
ETUDE DE FEMME NUE (Dessin). Paris, Musée du Lou- vre (Cl. Giraudon)	36-41
CHASSE AUX LIONS (Esquisse). Léningrad, Musée de l'Ermitage (Cl. Braun)	36-41
LA SAINTE-TRINITE ADOREE PAR VINCENT DE GONZAGUE ET SA FAMILLE. Mantoue, Académie (Cl. Alinari)	42
CHARLES-QUINT A CHEVAL (Dessin). Paris, Musée du Louvre (Cl. Giraudon)	46
LA VIERGE ADOREE PAR DES SAINTS. Grenoble, Musée (Cl. Piccardy)	50-55
LA TRANSFIGURATION. Nancy, Musée (Cl. Bulloz)	50-55
L'INCREDULITE DE SAINT THOMAS (panneau cen- tral). Anvers, Musée (Cl. Bulloz)	55
PORTRAIT DE L'ARTISTE. Vienne, Musée (Cl. Braun)	56-59
L'ENFANT PRODIGE. Anvers, Musée	56-59
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
RUBENS ET ISABELLE BRANT. Munich, Ancienne Pi- nacotheque (Cl. Braun)	60
L'ERECTION DE LA CROIX. Anvers, Cathédrale (Cl. Braun)	64-73
L'ERECTION DE LA CROIX (volets). Anvers, Cathé- drale (Cl. Braun)	64-73
LA DESCENTE DE CROIX. Anvers, Cathédrale (Cl. Braun)	64-73
LA VISITATION. LA PRESENTATION AU TEMPLE (volets de la Descente de Croix). Anvers, Cathédrale (Cl. Braun)	64-73

LE CHRIST A LA PAILLE. Anvers, Musée	74-81
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
LA VIERGE ET L'ENFANT. SAINT JEAN L'EVANGELISTE (volets du <i>Christ à la paille</i>). Anvers, Musée (Cl. Braun)	74-81
LE COUP DE LANCE. Anvers, Musée (Cl. Bulloz)	74-81
LA DERNIERE COMMUNION DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. Anvers, Musée (Cl. Bulloz)	74-81
MARIE DE MEDICIS. Madrid, Musée du Prado (Cl. Anderson)	82
HISTOIRE DE MARIE DE MEDICIS : DEBARQUEMENT DE MARIE DE MEDICIS A MARSEILLE. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari)	88-97
HISTOIRE DE MARIE DE MEDICIS : DEBARQUEMENT DE MARIE DE MEDICIS A MARSEILLE (détail : LES NAIADES). Paris, Musée du Louvre.	88-97
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
HISTOIRE DE MARIE DE MEDICIS : MARIAGE DE HENRI IV AVEC MARIE DE MEDICIS. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari)	88-97
HISTOIRE DE MARIE DE MEDICIS : NAISSANCE DE LOUIS XIII. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari)	88-97
HISTOIRE DE MARIE DE MEDICIS : VOYAGE DE LA REINE AUX PONTS-DE-CE. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari)	88-97
PORTRAIT PRESUME DE CLARA-SERENA, FILLE DE L'ARTISTE. Vienne, Galerie Liechtenstein (Cl. Braun)	98-105
LA FERME. Londres, Buckingham Palace (Cl. Braun)	98-105
PAYSAGE AVEC UN ARC-EN-CIEL. Léningrad, Musée de l'Ermitage (Cl. Braun)	98-105
VENUS, L'AMOUR ET VULCAIN. Anvers, Musée (Cl. Bulloz)	105

SUZANNE FOURMENT. Paris, Musée du Louvre . . .	106-109
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
TOURNOI PRES DES FOSSES D'UN CHATEAU. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari)	106-109
ANNE D'AUTRICHE. Madrid, Musée du Prado (Cl. An- derson)	110-119
ALBERT ET NICOLAS RUBENS, FILS DU PEINTRE (Cl. Alinari)	110-119
BETHSABEE. Dresde, Galerie (Cl. Alinari)	110-119
PAYSAGE AVEC COUCHER DE SOLEIL. Londres, Na- tional Gallery (Cl. Hanfstaengl)	110-119
LE CHAPEAU DE POIL. Londres, National Gallery (Cl. Braun)	120-125
RUBENS ET HELENE FOURMENT DANS LEUR JAR- DIN. Münich, Ancienne Pinacothèque (Cl. Braun) . . .	120-125
LE HEROS COURONNE PAR LA VICTOIRE. Münich, Ancienne Pinacothèque (Cl. Hanfstaengl)	126-133
SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON. Madrid, Musée du Prado (Cl. Anderson)	126-133
PERSEE ET ANDROMEDE. Léningrad, Musée de l'Er- mitage (Cl. Braun)	126-133
L'IVRESSE DE SILENE. Münich, Ancienne Pinacothè- que (Cl. Hanfstaengl)	134
ANDROMEDE. Berlin, Musée (Cl. Braun)	135
HELENE FOURMENT. Münich, Ancienne Pinacothèque (Cl. Braun)	138-149
LE JARDIN D'AMOUR. Madrid, Musée du Prado (Cl. An- derson)	138-149
ETUDE POUR LE JARDIN D'AMOUR (Dessin). Paris, Musée du Louvre (Cl. Giraudon)	138-149
LA KERMESSE. Paris, Musée du Louvre (Cl. Alinari) .	138-149

LA VIERGE ADOREE PAR DES SAINTS (Esquisse pour le tableau de l'Eglise Saint-Jacques, à Anvers). Bruxelles, Coll. Defize (<i>Cl. Vizzavona</i>)	138-149
LA VIERGE DANS UNE GUIRLANDE DE FLEURS (la couronne de fleurs a été peinte par Jean Bruegel-le-Vieux). München, Ancienne Pinacothèque (<i>Cl. Braun</i>)	150
LE BARON HENRI DE VICQ. Paris, Musée du Louvre (<i>Cl. Alinari</i>)	152-161
ANGELIQUE ET L'ERMITE. Vienne, Musée	152-161
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
PORTRAIT D'UN ORIENTAL. Cassel, Musée (<i>Cl. Hanfstaengl</i>)	152-161
L'ADORATION DES MAGES. Anvers, Musée (<i>Cl. Bulloz</i>)	152-161
PORTRAIT DE RUBENS AGE (Dessin). Musée du Louvre (<i>Cl. Giraudon</i>)	152-161
HELENE FOURMENT AVEC SON FILS AINE. München, Ancienne Pinacothèque (<i>Cl. Hanfstaengl</i>)	162-173
NEPTUNE ET AMPHITRITE. Berlin, Musée (<i>Cl. Braun</i>)	162-173
DIANE ET CALLISTO. Madrid, Musée du Prado (<i>Cl. Anderson</i>)	162-173
LA PELISSE. Vienne, Musée (<i>Cl. Braun</i>)	162-173
HELENE FOURMENT ET SES DEUX ENFANTS. Paris, Musée du Louvre	162-173
<i>Reproduction en couleurs.</i>	
LES HORREURS DE LA GUERRE. Florence, Galerie Pitti (<i>Cl. Alinari</i>)	162-173
LE BAIN DE DIANE (<i>Cl. Hanfstaengl</i>)	176
LE JUGEMENT DE PARIS. Madrid, Musée du Prado (<i>Cl. Bulloz</i>)	177

VIZZAVONA

MAISON FRANÇAISE FONDÉE EN 1898

65, RUE DU BAC

PARIS (VII^e)

Spécialisée depuis sa fondation dans les reproductions de tableaux et objets d'art met à votre disposition son expérience et son importante collection de clichés, lesquelles sont pour les éditeurs une aide précieuse.

Le collectionneur ne doit jamais oublier qu'une bonne photo est le complément indispensable d'une classification méthodique.

Il peut aussi en toute quiétude faire appel à nos services pour la fourniture de similis cuivre, de filmcolors, de reproductions en couleurs et de catalogues et ouvrages de luxe.

TELEPHONE : LITRE 95-85



ACHEVE D'IMPRIMER
LE 15 DECEMBRE 1936
PAR LA SOCIETE ANONYME DE ROTOGRAVURE
18, PLACE DE LA VAILLANCE
BRUXELLES-ANDERLECHT
CLICHES COULEURS DE LA MAISON ACRITER, PARIS