

Pierre-Paul Rubens (Flamand, 1577–1640)

Pierre-Paul Rubens, le peintre d'Europe du nord le plus célèbre au XVII^e siècle, était aussi diplomate, linguiste et érudit. Son style plein de fougue et d'émotion, son coup de pinceau enlevé et ses couleurs brillantes ont influencé l'art occidental jusqu'à nos jours.

Fils d'avocat, élevé dans une école de Jésuites à Anvers dans les Flandres, Rubens apprit les langues anciennes et modernes. De 1600 à 1608 il étudia et travailla en Italie. Après son retour à Anvers il continua de voyager, comme courtisan aussi bien que comme peintre. Au cours de ses nombreux séjours à Madrid, Paris et Londres, il négociait des traités et recevait des commandes artistiques royales.

L'une des innovations importantes de Rubens—que beaucoup d'artistes reprirent par la suite—fut de préparer la composition de ses grands tableaux et de ses cartons de tapisseries à l'aide de petites esquisses à l'huile. Au lieu de se contenter de dessins préparatoires, Rubens peignait ses 'modelli' ou esquisses, étudiant ainsi simultanément la couleur, la lumière et la distribution des masses.

Rubens et le baroque

Le style grandiloquent de l'art du XVII^e siècle lui valut plus tard le nom de 'baroque', un terme qui, semble-t-il, désignait à l'origine des bijoux ornés de perles irrégulières. Dans ses manifestations les plus exubérantes, le baroque se caractérise par un mouvement ininterrompu, des contrastes de couleurs saisissants et des oppositions violentes de lumière et d'ombre. L'art baroque suscite souvent directement l'émotion. Ainsi dans *Daniel dans la fosse aux lions* de Rubens—exposé dans cette salle—trois des fauves, grandeur nature, dévisagent-ils le spectateur avec des yeux affamés.

Rubens dirigeait un très grand atelier à Anvers, dans lequel il formait de nombreux apprentis tout en employant aussi des collègues indépendants pour l'assister dans l'exécution de certains projets. Ses collaborateurs les plus accomplis, parmi ceux qui sont représentés dans les salles flamandes de la National Gallery, étaient Antoine Van Dyck, Jacob Jordaens, Jan Brueghel et Frans Snyders dont l'opulente *Nature morte aux fruits et au gibier* est habituellement exposée dans cette salle.

Le style de Rubens exerça une influence profonde sur les peintres baroques de toute l'Europe, même ceux qui, comme l'allemand Johann Liss, n'ont eu apparemment aucun contact direct avec lui. *Le satyre et le paysan* de Liss dans cette salle, par exemple, rappelle Rubens par ses gestes animés et ses expressions vivantes. Peint dans les années 1620 en Italie, il illustre la fable d'Esopé dans laquelle un satyre immortel aide un paysan à retrouver son chemin à travers un orage en hiver. Le satyre aux pattes de bouc s'étonne quand l'homme porte ses mains gelées à sa bouche pour les réchauffer. Pour le remercier de l'avoir guidé, le paysan invite le satyre à manger. Celui-ci est encore plus étonné quand l'homme souffle sur sa cuillère pour refroidir la soupe chaude. Le tableau de Liss montre la morale de l'histoire quand le satyre, dégouté par l'hypocrisie humaine, se lève et déclare : "Je renonce à ton amitié, parce que tu souffles de la même bouche le chaud et le froid".



La chute de Phaéon

vers 1605. Huile sur toile, 0,984 x 1,312 m. Fonds permanent des amis du musée 1990.1.1

Hélios, le dieu grec qui dans la journée dirige le char du soleil à travers le ciel, avait eu un fils, Phaéon, de mère humaine. Avec la témérité de la jeunesse, Phaéon rusa pour obtenir de son père la permission de conduire le char. Ignorant les sévères mises en garde d'Hélios qui lui rappelait sa fragilité de mortel, Phaéon saisit les rênes. Aussitôt les chevaux s'emballèrent, et la chaleur du soleil brûla tout sur leur passage.

Les figures féminines aux ailes de papillons sont des personnifications du temps et des cycles solaires, les Saisons et les Heures. Elles se tordent de frayeur en voyant la terre s'embraser au-dessous d'elles. Même les grandes zones astrologiques qui forment des arcs à travers les cieux sont bouleversées par le chaos.

Pour sauver l'univers de la destruction totale, Zeus, le roi des dieux, lança un coup de foudre, représenté ici par un trait de lumière aveuglant. Tandis que le char se désagrège et que les coursiers se libèrent, Phaéon plonge vers sa mort.

Rubens peignit cette œuvre dramatique dans sa jeunesse, pendant son séjour de huit ans en Italie. Le mouvement puissant et les poses contorsionnées de ces figures en pleine chute et de ces chevaux impétueux ont leur source dans les scènes de bataille florentines et romaines de Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphael, tandis que l'éclairage violent rappelle la peinture vénitienne, en particulier celle de Tintoret.



La marquise Brigida Spinola Doria

daté 1606. Huile sur toile, 1,522 x 0,987 m. Collection Samuel H. Kress 1961.9.60

Quatre fois au moins durant son long séjour en Italie, Rubens alla travailler à Gênes, alors un port de mer florissant. Cette noble génoise de fière allure était une Spinola qui avait épousé Giacomo Massimiliano Doria en 1605. Représentée ici à l'âge de vingt-deux ans, un an après son mariage, la marquise porte une superbe robe de satin argenté, peut-être sa robe de mariage.

À l'instar de Titien, le maître vénitien du XVI^e siècle, Rubens superposait de nombreuses couches de glacis transparents qu'il rehaussait ensuite de quelques touches épaisses. La liberté avec laquelle ces rehauts sont appliqués sur la robe blanche aux reflets miroitants et sur le rideau cra-moisi contraste avec la précision détaillée du visage, de la coiffure entremêlée de bijoux et du magnifique col de dentelles, peints selon la technique minutieuse apprise par l'artiste dans ses Flandres natales.

Un dessin préliminaire de Rubens, ainsi qu'une gravure exécutée d'après ce tableau indiquent que le portrait de la National Gallery n'est qu'un fragment. À l'origine la figure était en pied et l'architecture s'ouvrait sur un paysage. À une certaine date après 1854 le tableau fut coupé, peut-être parce que ses bords avaient été endommagés.

Exposé plus loin dans les salles flamandes, le portrait de la marquise Elena Grimaldi par Anthony Van Dyck, peint en 1623 à Gênes également, fut directement inspiré de ce portrait et donne une idée de son échelle et de sa grandeur originelles.



Tibère et Agrippine

vers 1614. Huile sur panneau, 0,666 x 0,571 m. Fonds Andrew W. Mellon 1963.8.1

Ce double portrait grandeur nature imite l'apparence d'un camée. La surface luisante de la peinture possède le lustre diaphane d'une pierre semi-précieuse gravée.

Rubens, dans son érudition, s'intéressait aux pièces de monnaies anciennes et aux gemmes. Non seulement il collectionnait des camées grecs et romains mais il avait aussi l'intention de leur consacrer un livre dans lequel il illustrerait des textes de célèbres érudits. Bien que ce projet ne vit jamais le jour, ce tableau est à rapprocher d'un groupe important de dessins, de gravures et de toiles représentant des personnages célèbres de l'Antiquité. Tous les visages y sont de profil, le point de vue préféré pour les pièces et les gemmes parce qu'il donne une silhouette plus décorative qu'une vue de face.

Bien que ce tableau ait été intitulé *Tibère et Agrippine* depuis au moins 1767, les érudits modernes remettent en question cette tradition. La femme est peut-être bien Agrippine, l'épouse du neveu et rival politique de Tibère, Germanicus. Tibère, cependant, ne devint empereur qu'en 14 ap. J.C., à l'âge de cinquante-six ans. Cet homme évidemment plus jeune ressemble à l'image de Germanicus sur un célèbre camée antique que Rubens avait étudié. Ce tableau représente donc plus logiquement Germanicus et Agrippine, les parents de Caligula et grand-parents de Néron.



Daniel dans la fosse aux lions

vers 1613/1615. Huile sur toile, 2,243 x 3,304 m.
Fonds Ailsa Mellon Bruce 1965.13.1

Daniel, le prophète de l'Ancien Testament qui était le premier conseiller du roi de Perse Darius, suscitait l'envie des autres ministres royaux. Ceux-ci conspirèrent contre lui et forcèrent le roi à le condamner à être jeté dans la fosse aux lions. Le lendemain matin, Darius, inquiet pour son jeune ami, fit enlever la pierre qui fermait l'entrée de la fosse et découvrit que Daniel avait été miraculeusement sauvé. Rubens représente le moment de la délivrance : assis au milieu des fauves qui entrouvrent les yeux et baillent dans la lumière du matin qui pénètre leur antre, Daniel rend grâce à Dieu.

La taille monumentale des dix lions et leur position au premier plan près du spectateur accentuent le caractère dramatique de la situation. Dans cette composition baroque asymétrique, toute l'attention converge sur Daniel bien qu'il ne soit pas placé au centre. Ressorçant sur les bruns des animaux et des rochers son teint pâle est mis en valeur également par ses vêtements rouges et blancs, le ciel bleu et la vigne verte.

En 1618, Rubens échangea ce tableau ainsi que huit autres et une somme d'argent contre une collection de plus d'une centaine de statues et de bustes romains de l'Antiquité—des objets particulièrement prisés dans les galeries d'art de l'époque. Dans les documents de cette transaction, Rubens décrit ainsi le tableau : "Daniel parmi de nombreux lions, peints d'après des modèles vivants. Original, entièrement de ma main". Les lions d'Afrique du Nord que Rubens prit pour modèles faisaient partie de la ménagerie royale de Bruxelles. (On peut voir au Zoo National de Washington des spécimens de cette espèce marocaine aujourd'hui disparue à l'état sauvage.)



Decius Mus s'adressant à ses légions

probablement 1617. Huile sur panneau, 0,807 x 0,845 m. Collection Samuel H. Kress 1957.14.2

Vers 340 av. J.C., les villes d'Italie du sud se soulevèrent contre l'autorité de Rome. Dans leur camp près de Naples, les chefs romains eurent une apparition divine qui leur déclara que l'une des deux armées et le chef de l'autre devaient être sacrifiés au monde souterrain. La prophétie voulait dire que le camp qui perdrait son général serait victorieux. Rubens choisit de représenter le moment avant la bataille quand Decius Mus, debout sur une estrade, annonce à ses troupes qu'il se laissera tuer pour assurer la victoire des Romains.

Symbole de Jupiter, le roi des dieux dans la mythologie romaine, l'aigle puissant qui plane derrière Decius Mus tient la foudre dans ses serres. Rubens s'inspira pour les armures des soldats, les casques, les boucliers et les étendards militaires, de sculptures romaines de l'Antiquité. La composition toute entière, d'ailleurs, avec ses grandes figures debout au premier plan, rappelle les bas-reliefs sculptés des monuments romains commémorant des victoires militaires.

Cette scène est la première d'une série de huit projets de tapisseries consacrés à Decius Mus que Rubens acheva en mai 1618 pour un mécène génois. Ce panneau est un 'modello', ou petite esquisse à l'huile, que des assistants de l'atelier agrandirent à la taille définitive pour faire un 'carton', envoyé ensuite à Bruxelles pour être copié par les tapisseries.



La rencontre d'Abraham et de Melchisédech

vers 1625. Huile sur panneau, 0,660 x 0,825 m.
Don de Syma Busiel 1958.4.1

Rubens était à la fois peintre de la cour et diplomate au service des gouverneurs des Flandres, Albert et Isabelle d'Espagne. A la mort de son époux en 1621, Isabelle commanda à Rubens vingt tapisseries pour le Couvent des Pauvres Clarisses à Madrid. Cette série de tapisseries tissée à Bruxelles, et encore aujourd'hui dans le couvent espagnol, a pour sujet le *Triomphe de l'Eucharistie*. Ce sacrement chrétien rappelle la transformation du pain et du vin par Jésus en son corps et en son sang lors de la Cène.

Ce tableau est un 'modello' ou esquisse à l'huile pour l'une des tapisseries. Elle illustre une scène de la Genèse (xIv, 1–20), la rencontre d'Abraham rentrant victorieux de la guerre et de Melchisédech, grand prêtre et roi de Jérusalem. Une couronne de lauriers sur la tête, Melchisédech offre à Abraham, revêtu d'une armure, du pain et du vin, préfigurant ainsi l'Eucharistie du Christ.

Pour ce projet de tapisserie, Rubens eut l'idée ingénieuse de présenter la scène comme si elle faisait elle-même partie d'une tapisserie. Trois chérubins ailés tiennent la lourde étoffe à franges devant un décor architectural imposant. Au premier plan à droite, deux serveurs émergent d'une cave à vin. Sont-ils des hommes réels debout devant la tapisserie, ou des figures tissées dans celle-ci? De tels jeux d'illusion faisaient les délices des amateurs d'art baroque.



L'Assomption de la Vierge

vers 1626. Huile sur panneau, 1,254 x 0,942 m.
Collection Samuel H. Kress 1961.9.32

Selon des textes apocryphes du Nouveau Testament, la mère de Jésus fut enlevée au ciel après sa mort. Dans cette *Assomption de la Vierge*, un chœur d'anges soulève le corps de Marie selon un mouvement dramatique en spirale vers un éclat de lumière divine. Les douze apôtres sont rassemblés autour de la tombe. Les uns lèvent les mains en signe d'effroi ; d'autres se penchent pour toucher le linceul abandonné. Les trois saintes femmes sont probablement Marie Madeleine et les deux sœurs de la Vierge Marie. La femme à genoux tient une fleur, une allusion aux fleurs qui emplirent miraculeusement le cercueil vide.

En 1611, la cathédrale d'Anvers lança un concours pour décorer un autel dédié à l'Assomption. Le 16 février 1618, Rubens soumit deux 'modelli' ou esquisses au clergé. Il acheva l'immense retable le 30 septembre 1626. Quinze années se sont donc écoulées entre le début et la fin de ce projet. La cathédrale avait besoin de ce temps pour faire sculpter un cadre majestueux en marbre, et Rubens était occupé par d'autres commandes.

Les rapports entre le panneau de la National Gallery, une autre étude plus petite, et le retable final, font l'objet de discussions parmi les spécialistes. Il est possible que l'un de ces tableaux soit une réplique plus tardive que Rubens, ou un membre de son atelier, réalisa pour un mécène privé.



Deborah Kip, femme de Sir Balthasar Gerbier, et ses enfants

probablement 1629–1640. Huile sur toile, 1,658 x 1,778 m. Fonds Andrew W. Mellon 1971.18.1

Alors qu'il négociait un traité de paix entre les Anglais, les Français et les Espagnols en 1629, Rubens alla passer plusieurs mois à Londres, l'invité de Balthasar Gerbier, un marchand d'art et messenger diplomatique né dans les Flandres. C'est la femme d'origine hollandaise de ce dernier, Deborah Kip, qui est représentée ici avec quatre de leurs neuf enfants. Elizabeth, l'aînée, regarde le spectateur la tête haute ; George soulève un rideau ; et la petite Susan observe le spectateur les yeux grand ouverts (Susan plaisait tant à Rubens qu'il utilisa plus tard ses traits pour personifier l'innocence dans un tableau allégorique.) On ne sait pas qui est le bébé parce qu'on ne connaît pas les dates de naissance des six plus jeunes Gerbier.

Presqu'au centre de la composition se trouvent les mains croisées de Deborah Kip retenant le bébé remuant. L'arrondi de son bras dessine un ovale que continue l'ensemble des visages. La famille est ainsi réunie dans un mouvement ininterrompu.

Cette construction prouve que la composition originale comprenait seulement les têtes et les torsos. Lorsqu'il acheva le tableau, probablement après son retour à Anvers, Rubens changea quelques détails et cousit des bandes de toile sur les quatre côtés. Cet agrandissement lui permit de représenter les figures en pied et d'ajouter le perroquet exotique, un animal de grande valeur, ainsi que le pavillon de jardin avec ses colonnes en forme de sirènes. On distingue clairement ces additions à cause des coutures qui sont visibles.

Les œuvres d'art commentées ici sont parfois temporairement déplacées dans d'autres galeries ou retirées d'exposition.