

## Le Nord en lumières : quelques tableaux significatifs

### Questions de style

> **Pierre-Paul Rubens (Flamand, 1577 - 1640)**

***Le Christ entre les deux larrons,***

Bois, quatre planches à fil horizontal, H. : 295 ; L. : 190

Pierre Paul Rubens est né le 28 juin 1577 à Siegen, en Westphalie. A l'âge de 21 ans, il est reçu dans la corporation des peintres d'Anvers. Très vite, il connaît le succès, peignant des portraits et recevant de nombreuses commandes religieuses. Après un séjour en Italie, de 1600 à 1608, il est nommé peintre de la cour de l'archiduc Albert Prince et de l'infante Isabelle, souverains de la Belgique. Pierre-Paul Rubens, était aussi linguiste et érudit. Fils d'avocat, élevé dans une école de Jésuites à Anvers dans les Flandres, il apprit les langues anciennes et modernes. Chargé de missions diplomatiques, il se rend aux Pays-Bas, en France, en Angleterre et à nouveau en Italie. Au cours de ses nombreux séjours à Madrid, Paris et Londres, il négocia des traités et reçut des commandes artistiques royales. En 1631, il est fait chevalier par Philippe IV d'Espagne. Victime de fréquentes crises de goutte, Rubens meurt à Anvers le 30 mai 1640.

### L'œuvre du musée



Le Christ entre les deux larrons de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) occupe une place à part dans la production considérable du maître d'Anvers. Ce n'est pas un tableau d'autel traditionnel. En effet, il est sur bois, support davantage adapté aux petits formats et aux esquisses. D'ailleurs, le traitement pictural a conservé la liberté de l'esquisse. Il semblerait d'ailleurs que le tableau n'ait rejoint l'église des Capucins d'Anvers qu'après la mort du peintre, ce qui confirmerait un statut intime d'œuvre peinte spontanément, sans commande préalable. L'étude scientifique a permis de découvrir que les deux planches de bois latérales avec les représentations des deux larrons et des autres personnages ont été jointes postérieurement à la partie centrale comportant le Christ en croix.

En raison du magnétisme qui se dégage de l'œuvre et de la gloire de son auteur, le Christ entre les deux larrons de Rubens a été une des œuvres les plus copiées du musée des Augustins. Cette « fortune » a pris des formes diverses : reproductions à des fins de diffusion, copies plus ou moins alimentaires destinées à meubler les églises de la région, exercices de style pour les artistes du cru et pour les peintres amateurs. Mais elle fut essentiellement locale.

## Style

Rubens déclarait que « pour atteindre le maximum de la perfection picturale, il fallait imiter la sculpture, car les statues antiques exprimaient un idéal inconnu de l'époque contemporaine » [...] Pour Rubens, les œuvres imitées ne devaient pas « sentir la pierre » : la transparence de la peau, les ombres et les lumières à la surface des corps et couleurs devaient être indiquées. (...le peintre) dotait les formes d'un éclat coloré. (...).<sup>1</sup> Rubens utilisait une touche large et fondue, qui s'appuyait sur le principe de l'équivalence de la forme, de la couleur et de la lumière.

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 d'une technique empruntée aux italiens, l'esquisse 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, ce qui lui permettait une extraordinaire rapidité d'exécution et une technique libre et enlevée. Dans le même temps la méthode de Rubens lui permettait de mettre en place l'équilibre tonal, celui des lumières et l'organisation des figures. Le traitement du ciel nuageux et du paysage, très tourmentés, participe à la désolation de la scène. La liberté avec laquelle il appliquait ses rehauts contraste avec la précision détaillée et la technique minutieuse apprises dans ses Flandres natales

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 et en particulier sur les peintres baroques de toute l'Europe. Rubens aimait introduire un mouvement, un élan, des spirales ascendantes qui annoncent le baroque. Le style grandiloquent de l'art « baroque » se caractérise par un mouvement ininterrompu, des contrastes de couleurs saisissants et des oppositions violentes de lumière et d'ombre.

Le chef d'œuvre du musée joue d'ailleurs sur le contraste entre la pâleur du Christ et la carnation terreuse des larrons. La lumière qui émane de l'image du Christ éclaire la scène. En se reflétant sur les autres personnages, elle construit un espace fermé et concentre l'attention sur un événement unique. L'art baroque suscite souvent directement l'émotion. L'expression désespérée et abandonnée du Christ, est une image bouleversante d'humanité. L'artiste donne par sa facture une impression tactile, au point d'avoir la tentation du toucher : le spectateur doit éprouver une véritable sensation physique.

Cette furia que l'on admirait en lui, il l'a forgée en étudiant les peintres qui l'avaient précédé. Ainsi, de 1600 à 1608, Rubens va à Madrid et surtout parcourt l'Italie. Il y copie Michel-Ange, Raphaël ou le Caravage, admire Titien, l'éclat de ses couleurs et de ses chairs. Cette fougue qui l'emporte alors accentue sa violence : il est, disait Baudelaire, «un goujat habillé de satin». Car c'est la vie que célèbre Rubens, ce peintre du tumulte et de l'excès que Delacroix appelait «l'Homère de la peinture».

## Qu'est-ce que le coloris ?

Le coloris c'est l'art d'unir les couleurs entre elles et de créer ainsi des effets de lumière. Il faut le distinguer de la couleur.

La composition n'est plus basée sur un jeu de formes dans un espace prédéfini mais sur la notion d'unité picturale, chaque masse interagissant avec la multiplicité des autres éléments de l'image. Le tableau est alors peint comme un seul objet, le fond étant lié à un ou plusieurs groupe de figures.

<sup>1</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *L'art flamand et hollandais, La place de Rubens*, Citadelles et Mazenod, 2002, p132

Le coloris détermine donc une nouvelle mise en œuvre de la perspective : la perspective aérienne qui est fondée sur les effets de lumière. Les couleurs sont estompées dans le lointain. L'illusion de la profondeur est graduelle et n'est pas créée par la succession de plans régis dans leur organisation par les mathématiques. La représentation du paysage en est modifiée. La « manière coloriste » permet de développer pleinement la dimension sensible et sensuelle de la peinture dans les tableaux de nus, de portraits, de nature morte.

## Aspects techniques

Succédant à une technique de transition (glacis à l'huile sur des dessous exécutés à la tempera à l'œuf), la première manière flamande (à la van Eyck) est caractérisée par l'emploi des fonds clairs sur lesquels on effectuait une ébauche légère. L'achèvement était réalisé par couches successives, (glacis) transparentes, respectant le dessin de la première ébauche. Les résines donnaient à la surface peinte un éclat et une dureté d'émail.

La technique de Rubens se caractérise par l'emploi du blanc, l'amincissement de la couche colorée et l'abandon progressif de la résine.

Rubens travaillait aussi bien sur bois que sur toile, avec divers types de préparations. Sa préférence marquée pour les panneaux de bois couverts d'une préparation à la chaux découle de la relative simplicité de sa technique. La préparation est traditionnelle : de la chaux liée par de la colle animale imprégnée d'huile. Cependant l'apprêt brunâtre, appliqué au pinceau en longues hachures irrégulières constitue une innovation.

Esquisse sur un fond préparé : le plus souvent panneaux entoilés ou papiers marouflés. Les fonds sont clairs (mélange de colle de peau et de craie) L'apprêt joue un rôle fondamental dans les effets de couleurs, surtout dans les chairs, où la manière de procéder habituelle se trouve inversée. Les lumières sont peintes en couches épaisses et opaques pour couvrir l'apprêt, tandis que les ombres sont glacées, minces et transparentes. Les valeurs les plus claires correspondent à la préparation blanche du fond.

Premier état de l'ébauche, en camaïeu roux. (terre de Sienne brûlée)

Deuxième état de l'ébauche, en trois tons dégradés ; chaque couleur préparée à l'avance comportait trois nuances dégradées par adjonction de blanc à la couleur la plus obscure.

Ces couleurs étaient relativement liquides. Selon ses dires, Rubens trempait régulièrement ses pinceaux dans la térébenthine afin d'assouplir la matière.

L'ajout de blanc à une couleur a pour conséquence une opacité plus grande. Cette manière de procéder par couches opaques permet aux peintres de pouvoir retravailler en clair sur sombre, d'effectuer des reprises, des improvisations. Le Titien semble avoir été l'inventeur de ce procédé. Venant après le Titien, le Tintoret et Véronèse, Rubens a su l'intégrer à la manière flamande traditionnelle...

## L'atelier de Rubens

Rubens dirigea un très grand atelier à Anvers, dans lequel il forma de nombreux apprentis tout en employant aussi des collègues indépendants pour l'assister dans l'exécution de certains projets. (Anton Van Dyck, Jacob Jordaens, Jan Brueghel et Frans Snyders). Durant ses séjours à l'étranger, parfois au titre d'ambassadeur, la production de son atelier ne s'interrompait pas, l'artiste n'apportant que la touche finale. Il entreprend également de diffuser son art grâce à des gravures et des tapisseries, plus faciles à transporter que des tableaux. Son atelier devient une véritable manufacture où des assistants (un jour Rubens déclare qu'il a dû en refuser près de cent!) suivent ses directives. Des artistes reconnus sont ses collaborateurs : Anton Van Dyck.

A l'âge de quatorze ans, Van Dyck (Flamand, 1599 - 1641), le fils d'un riche marchand de textile, entra dans l'atelier de Pierre-Paul Rubens, l'artiste alors le plus célèbre d'Europe. Grâce à son talent précoce, Van Dyck devint bientôt l'assistant le plus précieux de Rubens tandis qu'il peignait à son propre compte des portraits et des tableaux religieux et mythologiques.

Anton Van Dyck fut un véritable génie du portrait qui savait flatter les désirs de ses modèles. En leur faisant prendre des poses vivantes dans des décors élaborés et au milieu d'accessoires symboliques, Van Dyck donnait à ses modèles un air à la fois solennel et familier qui devint caractéristique d'un nouveau style de portrait d'apparat encore imité de nos jours.

## À propos de la "Querelle du coloris"

La querelle du coloris anima les débats des artistes de l'Académie Royale de peinture : elle mit en exergue les mérites respectifs de Poussin, maître du dessin, et de Rubens, génie de la couleur. Cette querelle était déjà présente au 16ème siècle en Italie entre l'école Vénitienne et Florentine.

Texte de Gabriel BLANCHARD : Conférence sur le mérite de la couleur (7 novembre 1671)

« 7. Cet art a trois parties que nous appelons Invention, Dessin et Couleur. [...]

8. Il me semble donc, Messieurs, que, pour la défense de la couleur on peut établir raisonnablement trois choses

9. La première, que la couleur est aussi nécessaire dans l'art de la peinture que le dessin.

10. La deuxième, qu'en diminuant le mérite de la couleur on diminue celui des peintres.

11. Et la troisième, que la couleur a mérité les louanges de l'Antiquité et qu'elle mérite encore celles de notre siècle. »

Texte de Charles Le Brun : Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M.Blanchard (9 janvier 1672)

« On peut ajouter à ce que je viens de dire que le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel.

[...]C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit.

[...]Ainsi nous voyons que c'est le dessin qui fait le mérite de la peinture, et non pas la couleur. »

La complexité de cette controverse artistique fut portée à la connaissance du public par les écrits de Roger de Piles en 1673.

« C'est le dessin qui donne la forme aux êtres, c'est la couleur qui leur donne la vie. » Diderot,

Le débat rebondit au 19e siècle dans l'opposition entre Delacroix et Ingres puis entre académistes et impressionnistes.

Dans sa Grammaire des Arts du dessin, publiée en 1867, Charles Blanc reconnaît que la couleur est essentielle en peinture, mais qu'elle occupe le second rang : « L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve »...