

Musée des Beaux-Arts de Caen – Flandres XVII^e
Étude d'une œuvre...

PIETER PAUL RUBENS (Siegen 1577 - Anvers, 1640)

Abraham et Melchisédech

Vers 1615-1618



Fiche technique

Huile sur bois, transposée sur toile en 1833 puis, à nouveau, en 1961
H. 2,04 m x L. 2,50 m

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES



Rubens, *Autoportrait*, v. 1623, Londres, Windsor Castle

1577-1587 Naissance de Pieter Paul dans la petite ville allemande de Siegen en Westphalie en 1577, où ses parents vivaient en exil. Son père, ancien échevin de la ville d'Anvers, avait dû s'enfuir avec sa famille à Cologne en raison de ses convictions religieuses calvinistes puis avait été contraint d'aller à Siegen. Un an après la naissance de ce second fils, la famille retourne à Cologne. À la mort de son père en 1587, sa mère repart à Anvers avec ses trois enfants.

1587-1590 Scolarité à Anvers, où Rubens reçoit une solide formation classique et devient l'ami de Balthazar Moretus, futur directeur de l'imprimerie Plantin. À l'âge de treize ans, Rubens est envoyé par sa mère comme page à la cour d'une comtesse à Audenarde.

1591-1598 Rubens revient très vite à Anvers et commence son apprentissage de peintre chez Tobias Verhaecht, modeste paysagiste apparenté à sa famille, puis passe dans l'atelier d'Adam Van Noort, avant d'entrer dans l'atelier du plus grand maître de l'époque, le romaniste Otto Van Veen – qui avait latinisé son nom en « Venius ». Il est admis à la guilde de Saint-Luc.

1600-1608 Rubens part en Italie parfaire sa formation. Arrivé à Venise, Rubens va à Mantoue où il devient peintre de cour au service du duc Vincenzo 1^{er} de Gonzague. Il voyage à Florence, Rome, Gênes. Le duc de Mantoue l'envoie aussi en Espagne où il peint le portrait équestre du Premier ministre, le duc de Lerma. À Rome, il réalise le premier retable « baroque triomphant » pour la nouvelle église des Oratoriens ou « Chiesa Nuova ». Il doit quitter brusquement Rome en raison de la grave maladie de sa mère et ne reviendra plus jamais en Italie.

1609-1621 Ce retour obligé arrive au moment favorable de la trêve de Douze Ans entre les Provinces-Unies et l'Espagne. Rubens est nommé peintre de la cour bruxelloise des archiducs Albert et Isabelle. Il est autorisé à rester à Anvers et à y fonder son propre atelier. Rubens épouse Isabella Brant, fille d'un secrétaire d'Anvers, qui lui donnera trois enfants. Il achète un terrain dans un quartier réputé et conçoit lui-même les plans de sa maison et de l'atelier sur le modèle des palais de Gênes. L'embellissement de la ville lui vaut de très nombreuses commandes.



Rubens, *La Déposition de la croix*, 1614, Anvers, cathédrale



Rubens, *galerie de Marie de Médicis* (détail), 1621, Paris, Louvre

1622-1625 Rubens est appelé à Paris par la reine mère Marie de Médicis pour décorer la galerie de son nouveau palais du Luxembourg. Le cycle sera conçu à Anvers. Fin 1625, l'infante Isabelle lui commande l'important cycle de tapisseries sur le *Triomphe de l'Eucharistie*.

1626 Le décès de son épouse Isabella est un drame personnel, auquel s'ajoute une situation politique bloquée.

1627-1630 L'infante Isabelle lui confie des missions diplomatiques pour trouver une solution de paix entre l'Angleterre, l'Espagne et la Hollande. Rubens part à Madrid. Le roi d'Espagne Philippe IV le nomme en 1629 « secrétaire du Conseil privé du roi pour les affaires des Pays-Bas » et l'envoie en Angleterre. Après la réussite de sa difficile mission diplomatique, Charles I^{er} le fait chevalier. Il obtient le contrat pour la décoration du plafond de la salle du trône du palais londonien de Whitehall.



Rubens, *Hélène Fourment*, 1631, Paris, Louvre

1630-1640 Rubens se marie avec Hélène Fourment, âgée de seize ans, fille d'un négociant en tapisseries, qui lui donnera cinq enfants. Philippe IV le fait chevalier. L'infante Isabelle meurt fin 1633, remplacée par son neveu le cardinal-infant Ferdinand, pour lequel Rubens conçoit l'entrée triomphale à Anvers. Rubens passe désormais les mois d'été dans sa résidence de campagne d'Het Steen à Elewijt où, loin de l'agitation publique, il réalise de somptueux paysages. Il meurt le 30 mai 1640 à la suite d'un violent accès de goutte.

Présentation

L'importante restauration de 2008 (nettoyage, enlèvement des repeints et consolidation de la toile) a confirmé qu'il s'agissait d'une œuvre largement autographe et d'une très grande qualité.

De Cassel au musée de Caen



Rubens, *Triomphe du vainqueur*, vers 1614, Cassel

On ne connaît pas les origines du tableau. Celui-ci appartenait à la famille Du Bois lorsque, à la fin de 1749, un marchand de tableaux l'acheta à Anvers six mille florins pour l'Électeur de Hesse-Cassel Guillaume VIII. Dès cette date, il est considéré comme pendant du *Triomphe du vainqueur* de Rubens dans l'inventaire de la galerie de Cassel.

En 1806, Vivant Denon, chargé du choix d'œuvres destinées au musée Napoléon, confisqua les deux Rubens et les envoya à Paris. En 1811, le tableau fut retenu pour le musée de Caen. Après la chute de l'Empire, une délégation allemande est envoyée en 1815 à Caen par l'électeur de Hesse pour le récupérer. On raconte que le conservateur du musée de Caen, Élois, se joua des émissaires en feignant de ne pas retrouver le Rubens, ni sur les cimaises ni dans les réserves, alors que - selon la légende - il servait de table de négociation, retourné et recouvert d'une nappe ! Les Allemands, partis bredouilles, réclamèrent le tableau jusqu'en 1830.

Abraham et Melchisédech

Le sujet est issu de l'Ancien Testament. Descendant de Sem, fils aîné de Noé, Abraham (« ami de Dieu ») appartient à une riche famille de nomades originaires de la ville d'Ur. Sur l'ordre de Dieu, il quitte sa patrie avec sa femme Sarah et son neveu Loth pour gagner la Palestine. Arrivés à destination, Abraham et Loth se séparent et se partagent le royaume : les terres de Canaan au Nord reviennent à Abraham tandis que Loth prend les terres de Sodome et Gomorrhe, au Sud. Loth est malheureusement attaqué et retenu prisonnier par des ennemis de Sodome. Abraham décide alors d'aller le délivrer. Revenant victorieux de la bataille, il rencontre le roi de Sodome puis Melchisédech, le roi-prêtre de Salem (Jérusalem), qui s'incline devant le protégé du Seigneur et lui présente ses dons, le pain et le vin. En échange, Abraham lui offre un dixième de son butin. Ce récit est raconté dans le livre de la Genèse (chapitre 14, versets 17 à 20) :

« Quand Abraham apprit que son neveu avait été fait prisonnier, il mobilisa ses partisans, les trois cent dix-huit hommes de son clan, et se lança à la poursuite de l'ennemi jusqu'à Dan. Abraham répartit ses serviteurs en plusieurs groupes et attaqua de nuit. Il battit les rois et les poursuivit jusqu'à Hoba, au nord de Damas. Il récupéra tout le butin, ainsi que Loth son neveu avec ses biens, les femmes et les autres prisonniers.

Après qu'Abraham fut revenu vainqueur de Chedorlaomer et des rois qui étaient avec lui, le roi de Sodome sortit à sa rencontre dans la vallée de Schavé, qui est la vallée du roi.

Melchisédech, roi de Salem, fit apporter du pain et du vin : il était sacrificateur du Dieu Très-Haut. Il bénit Abraham, et dit : Béni soit le Dieu Très-Haut, maître du ciel et de la terre ! Béni soit le Dieu Très-Haut, qui a livré tes ennemis entre tes mains ! Et Abraham lui donna la dîme de tout. »

Composition

La composition rassemble les personnages en face à face devant une architecture antique qui s'ouvre sur un grand arc dévoilant le ciel :

- d'un côté : Abraham et les soldats, avec cheval et chien,
- de l'autre : Melchisédech et ses serviteurs, avec corbeille de pains et aiguières.

Dans cet éloquent face à face du pouvoir temporel et spirituel, pain et vin sont dans l'axe médian de la composition.

Installées sur une étroite avant-scène, les figures ont peu d'espace et la composition est étonnamment bloquée. Paraissant avoir « horreur du vide », la composition se remplit d'hommes, d'animaux, de pains et de récipients qui

ne se dévoilent qu'après un examen attentif. Cet effet de compression et de surcharge est accru par la perspective *da sotto in su* (vue par en dessous) qui bouleverse la vision habituelle par de virtuoses effets de « raccourcis ». L'œil du cheval est tourné vers le spectateur qui semble se situer en contrebas à hauteur de l'homme accroupi hors du plateau scénique et qui s'avance dans son espace. Le ciel aperçu grâce à l'arc central permet seul de « décongestionner » un peu cette composition particulièrement dense.

Lumière, couleurs et touche

La lumière inonde le groupe de Melchisédech, tandis que le groupe d'Abraham est dans l'ombre, sauf la tête du cheval. Cette lumière s'exprime par un extraordinaire jeu de couleurs vives qui juxtapose des blancs, rouges, bleus lapis, or, roses violacés et verts. Les couleurs principales et les contrastes sont hautement symboliques. Le Christ en effet est la lumière du monde. Le blanc, couleur du Christ et de la lumière, est aussi celle de la gloire et de la résurrection, comme l'habit sacerdotal blanc de Melchisédech. Le rouge rappelle le sang versé par le Christ, comme le capuchon rouge de Melchisédech. Le rouge est aussi le pourpre royal de la tunique du Christ, issu du vêtement pourpre impérial, comme celui d'Abraham.

L'art de Rubens se caractérise par une très grande liberté d'exécution. Ici, il juxtapose des plages de couleur empâtées à des zones de frottis très légers où l'artiste se sert de la sous-couche en réserve à peine rehaussée de couleur. Cette technique, proche de l'esquisse, est moins évidente dans l'exécution de ses tableaux plus tardifs. Les transparences accrues sont caractéristiques de l'écriture de Rubens.

Le contexte particulier de la Contre-Réforme

Pour saisir toute la profondeur de l'œuvre de Rubens et bien analyser *Abraham et Melchisédech*, il est nécessaire de comprendre le contexte religieux de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

La profonde crise morale de l'Église

Au cours des siècles passés, des voix vertueuses se sont élevées contre la simonie des papes (trafic d'objets sacrés, de biens spirituels ou de charges ecclésiastiques) et la décadence morale et religieuse de Rome. En 1517, le moine augustin Martin Luther fait placarder sur les portes du château de Wittenberg ses 95 thèses contre le principe même des indulgences (remise de la peine temporelle due aux péchés). Condamné par Rome, il poursuit son œuvre de Réforme.

Après la naissance de la réforme luthérienne, se dessinent en Italie deux tendances : l'une réformatrice modérée, professant des sympathies pour le protestantisme ; l'autre également consciente de la décadence du catholicisme, mais partisane de la manière forte, tant à l'égard du clergé corrompu qu'envers les protestants. Cette seconde tendance rigoriste triomphera après 1540. L'impulsion décisive est donnée lorsque le pape Paul III élève à la pourpre cardinalice quelques uns des partisans les plus convaincus de la réforme catholique. Il institue une commission où figurent les nouveaux cardinaux qu'il charge d'élaborer un programme de réformes. Les trois instruments du durcissement de l'Église et du triomphe de la Contre-Réforme après l'échec de la diète de Ratisbonne en 1541 entre catholiques et protestants, sont : les Jésuites, l'Inquisition et le concile de Trente.

Le rôle prépondérant de la Compagnie de Jésus

La Compagnie de Jésus est fondée à Paris en 1534 par Ignace de Loyola. Les membres sont connus sous le nom de jésuites. Les constitutions de cet ordre sont approuvées par le pape en 1540. La Compagnie de Jésus connaît vite un immense succès à Rome et dans toute l'Italie, puis en Espagne, au Portugal, dans les Flandres. À partir de 1547, son influence grandit encore lorsqu'Ignace de Loyola crée des collèges pour la formation des jeunes. À sa mort en 1556, la Compagnie compte déjà un millier de membres. Dès la fin du siècle, plus de 10 000 membres prouvent son extraordinaire essor et son importance dans le triomphe du catholicisme rénové. Ils participent activement au triomphe de la contre-réforme.

L'impact majeur du concile de Trente (1545-1563)

Centralisée comme elle l'est, l'Église romaine ne peut se régénérer dans son ensemble que si sa tête se réforme. C'est l'objet du concile de Trente. Les pères du concile se réunissent dans un climat de scepticisme. Ils ne cherchent pas sérieusement à dialoguer avec les réformés et conservent jusqu'au bout une mentalité d'assiégés.

Mais le concile est beaucoup plus qu'une contre-offensive. Il apporte un corpus doctrinal en un temps où les chrétiens éclairés d'Occident ressentaient le besoin d'un credo et d'un catéchisme. Son effort de clarification théologique porte sur les problèmes brûlants de l'époque : rapports de l'Écriture et de la tradition, péché originel et justification, signification des sacrements, présence du Christ dans l'Eucharistie. Son souci pastoral n'est pas moins évident : il souhaite que les évêques soient de vrais évêques, les prêtres de vrais prêtres, que le clergé soit capable d'enseigner la religion et que la prédication soit effectivement assurée dans les paroisses mêmes. Il s'efforce également de réformer religieux et religieuses. Enfin, il souhaite s'assurer qu'aucune image placée dans les églises ne s'inspire d'un « dogme erroné qui puisse égarer les simples, il veut qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des traits provocants » et soumet leur installation au contrôle des ecclésiastiques. Les plus zélés voileront les nudités du *Jugement dernier* de Michel-Ange ou feront modifier le titre d'un tableau de Véronèse, jugé trop festif (*La Cène* devenant *Le Repas chez Lévi*).

L'art au service de la Contre-Réforme

La Contre-Réforme se définit par deux termes majeurs : ferveur et volonté. L'art pour l'art n'a plus sa place, mais devient un des moyens de l'apologie. L'objectif assigné à l'art sacré est triple :

1°) Il doit manifester que le sanctuaire est ici-bas la demeure du Très-Haut et par là, rendre hommage à la présence eucharistique : l'église sera ordonnée pour mettre en évidence et entourer de respect le lieu où repose le Saint-Sacrement ;

2°) L'art doit enseigner au peuple qui a besoin, pour atteindre le divin, d'intermédiaires accessibles à ses facultés et à qui il faut rappeler de façon simple les vérités de son credo, celles surtout qui sont les plus attaquées. L'église sera propice à la prédication et à la réunion d'une masse importante de fidèles. Elle s'inspirera dans sa décoration d'un souci catéchistique et didactique ;

3°) Enfin, l'art doit toucher et séduire les cœurs en faisant appel à l'imagination par la représentation concrète. L'Église, au lieu de rebuter par une froide abstraction comme dans le culte « réformé », offrira pour cadre aux pompes de la liturgie l'édification et l'attrait de ses images, évocatrices du ciel et de la manière dont les saints l'ont mérité.

La vision esthétique des Jésuites en adéquation avec l'art de Rubens

La première rencontre de Rubens avec les Jésuites remonte à Mantoue. Mais la fréquentation de l'humaniste flamand Juste Lipse, ancien jésuite, a été déterminante. Celui-ci a enseigné une forme nouvelle de stoïcisme qui insiste sur le caractère essentiellement rationnel de la nature humaine. Certains jésuites considèrent aussi que la raison joue un rôle très important dans l'élaboration de la foi comme dans la constitution de la morale. Rubens se trouve donc à l'aise dans le milieu jésuite et devient même membre de certaines fraternités jésuites.

Dans son art, le peintre accorde une grande importance aux sens, à l'émotion, à l'imagination. Or le rôle de la rhétorique comme principe de l'art est réaffirmé par les Jésuites après le concile de Trente. Il s'agit moins de présenter le côté dogmatique d'une vérité que de toucher le public. Le rôle de l'art est d'enregistrer et de véhiculer les mouvements intérieurs des émotions. Ces orientations conviennent parfaitement à Rubens, puisqu'elles affirment que les sens, loin de s'opposer à la spiritualité, la véhiculent. Rubens peut donc s'abandonner à sa nature sensuelle sans se sentir éloigné de la spiritualité jésuite. Il réalise toute la décoration de l'église jésuite d'Anvers (1620-21) qui devait montrer la grandeur de l'Église catholique, et dont l'enjeu à l'époque était aussi d'obtenir la canonisation du fondateur de l'Ordre, Ignace de Loyola. Depuis la suppression de l'ordre Jésuite à la fin du XVIII^e, l'église est consacrée à saint Charles Borromée mais il s'agit en fait de la première église consacrée à saint Ignace de Loyola, avant même sa canonisation en 1622.



Rubens, *Les Miracles de saint Ignace de Loyola*, v.1618, Vienne, Kunsthistorisches Museum

La rencontre d'Abraham et Melchisédech : un thème capital de la Contre-Réforme

Par son sujet, *Abraham et Melchisédech* s'inscrit parfaitement dans le programme iconographique de la Contre-Réforme.

L'Eucharistie, un sujet de la Contre-Réforme

L'iconographie de la Contre-Réforme devient très abondante. On y retrouve souvent des affirmations anti-protestantes : par le fait lui-même de l'honneur rendu aux images (contre l'iconoclasme protestant) ; par le choix des sujets : la vie et les mystères de la Vierge, le dogme du Purgatoire, celui des anges, celui de la valeur des Œuvres pour le Salut, le culte des saints et des reliques, la primauté du Pape, successeur de saint Pierre. L'iconographie réhabilite également l'idée de sacrifice : par l'abondance des représentations concernant la vie ascétique, la mortification, les fins dernières et par l'évocation du martyr. Enfin, les tableaux doivent être des incitations à la piété. L'illustration de dévotions nombreuses est parfois génératrice de thèmes iconographiques nouveaux : dévotions mariales, à saint Joseph, à l'enfance de Jésus, à l'Ange gardien et aux saints des nouveaux ordres. Parmi ces sujets, la théologie des sacrements est importante car, hormis le Baptême, les protestants y sont hostiles.

Le sacrement (du latin *sacramentum*, signifiant *serment*, *obligation*) est, en théologie, un acte rituel sacré, destiné à la sanctification de l'homme. L'Église catholique reconnaît sept sacrements : le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie, la Pénitence, l'Extrême-onction, l'Ordre et le Mariage. L'Eucharistie (du grec *eukharistia*, signifiant *action de grâce*), également appelée le « Saint-Sacrement », est un sacrement, qui, suivant la doctrine catholique, contient réellement et substantiellement le corps, le sang, l'âme et la divinité de Jésus-Christ sous les apparences du pain et du vin.

La rencontre d'Abraham et de Melchisédech, une préfiguration de l'Eucharistie

La rencontre d'Abraham et de Melchisédech est une scène de l'Ancien Testament déjà populaire au Moyen Âge, où elle est considérée comme l'une des préfigurations les plus connues de la dernière Cène et de l'institution de l'Eucharistie. Rubens aurait pu traiter la Cène mais il préfère cette métaphore plus humaine de l'Eucharistie.

La Cène est le dernier repas pris par Jésus en compagnie des disciples, à Jérusalem, avant son arrestation. Ce repas célébrait la fête juive de la Pâque, commémorant la sortie d'Égypte. Pour les chrétiens, les paroles de Jésus consacrant le pain et le vin inaugurent le rite essentiel de l'Église :

« Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain ; et, après avoir rendu grâce, il le rompit, et le donna aux disciples, en disant : Prenez, mangez, ceci est mon corps. Il prit ensuite une coupe ; et, après avoir rendu grâce, il la leur donna, en disant : Buvez-en tous ; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour beaucoup, pour le pardon des péchés. Je vous le dis, je ne boirai plus désormais de ce fruit de la vigne, jusqu'au jour où j'en boirai du nouveau avec vous dans le royaume de mon Père ».

Évangile de Matthieu, chapitre 26, versets 26 à 29

La Contre-Réforme n'a pas vraiment modifié la signification traditionnelle : l'offrande du pain et du vin par Melchisédech était toujours considérée comme une préfiguration du miracle qu'elle défendait si vigoureusement de la transsubstantiation (la conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ).

On peut supposer d'ailleurs que la destination d'origine de ce tableau aurait pu être une chapelle du Saint-Sacrement dans une église ou un cloître d'Anvers.

Abraham et Melchisédech, une œuvre baroque

L'adjectif « baroque » désigne au XVII^e siècle une perle irrégulière puis devient au XVIII^e siècle synonyme de « bizarre ». L'historien d'art Heinrich Wölfflin (1864 - 1945) est le premier à l'utiliser pour désigner l'architecture puis la peinture de la fin du XVI^e siècle qui s'épanouissent, dans le contexte de la Contre-Réforme, en Italie d'abord puis dans le monde hispanique et plus tard, en Autriche et en Bavière. Dans les *Principes fondamentaux de l'art* (1914), il cherche à définir les caractères propres de la peinture baroque en les opposant à ceux de la peinture classique (cf. *Repères*). Ces critères qui touchent à la composition, au dessin, à la facture, à la couleur doivent être manipulés avec précaution mais l'œuvre de Rubens apparaît très caractéristique de cette esthétique.

Caravage et Carrache au fondement du baroque



Caravage, *La Mise au tombeau*, 1602-1604, Rome, musée du Vatican

Le baroque prend racine dans l'art caravagesque au tournant des années 1600. C'est exactement à ce moment que Rubens arrive en Italie. Il est à Rome en 1601 quand **Caravage** termine ses peintures de la vie de saint Matthieu pour la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français. En réaction au maniérisme qui avait abandonné l'étude de la nature pour faire de l'art pour l'art, Caravage reprend le contact direct avec elle. Le réalisme caravagesque, presque cru, rompt avec toute idéalisation. Il éclaire ses figures dans un dramatique clair-obscur. L'art du Caravage s'accorde à la méditation pour une société religieuse étrangère à l'art de cour, dans un esprit rigoriste de la Contre-Réforme selon saint Charles Borromée et saint Philippe Néri.

En 1608, Rubens fit une étude approfondie de *La Mise au tombeau* de Caravage. Ce chef-d'œuvre révolutionnaire se trouvait alors dans la chapelle Vittrici de la Chiesa Nuova, où Rubens se rendait chaque jour pour exécuter sur place la version définitive du retable du maître-autel.

L'arrivée de Rubens à Rome coïncide également avec le dévoilement, un an auparavant, de la fresque du plafond du palais Farnèse peinte par **Annibal Carrache**. La galerie Farnèse correspond à une autre phase de la Contre-Réforme, avec un retour aux modèles de la haute Renaissance, fresque de la chapelle Sixtine de Michel-Ange et chambres du Vatican de Raphaël, selon une foi catholique rajeunie et triomphante. Le mélange de sensualité et d'érudition, ainsi que l'orchestration des trompe-l'œil, de l'architecture fictive et de la représentation de sculptures en peinture inspirent fortement Rubens.



Annibal Carrache, *Fresque de la voûte du palais Farnèse*, 1597-1604, Rome

Espace dynamique

Dans *Abraham et Melchisédech*, l'espace n'est plus celui de la perspective centrale linéaire classique. La figure de l'esclave qui saille au premier plan intègre l'espace fictif du tableau à l'espace réel du spectateur. Le deuxième plan concentre les figures sur un espace réduit, s'emboîtant les unes dans les autres. Enfin, l'arrière-plan entraîne le regard au plus loin de l'horizon sur terre et au plus haut du ciel. L'espace est ainsi étiré comme un élastique et le regard se trouve pris dans un mouvement de va-et-vient, du plus près jusqu'au plus lointain.

Désordre pittoresque et composition ouverte

Contrairement aux règles de clarté et de mesure qui président aux toiles classiques, le baroque privilégie le « désordre pittoresque » et les compositions ouvertes. Dans cette œuvre, il n'y a pas d'ordonnance symétrique, mais le centre de gravité est déplacé sur le côté, avec des orientations en oblique vers le spectateur. Certains personnages sont coupés par les bords du cadre. La représentation des figures n'est pas totalement claire, les formes s'interpénètrent à tel point qu'il est parfois impossible d'isoler un motif. On ne distingue pas toujours à qui appartient un bras ou une jambe. En particulier, le jeu de l'échange des pains au centre du tableau entretient une certaine confusion. La lisibilité de l'ensemble est moindre que dans une peinture classique mais la composition gagne en dynamisme. L'impossibilité de tout saisir a en effet pour résultats de créer du mouvement et de donner l'impression d'une richesse inépuisable. L'imagination demeure toujours en mouvement. Le but est de représenter la vie.

Technique picturale libre

La grande liberté d'exécution de cette œuvre participe à la réussite de l'effet visuel global, où le tout prédomine sur la partie. L'élan du pinceau passe ainsi sans discontinuité d'une figure et d'un plan à l'autre, créant une unité visuelle, faisant vibrer la surface de la toile. Les peintres vénitiens du XVI^e siècle, en particulier Tintoret, étaient experts en ce domaine. L'historien d'art du XVII^e, Bellori parlait, à propos de Rubens de « la gran prontezza e la furia del pennello » (l'agilité et la frénésie de son pinceau).

La sensualité exacerbée des couleurs et des matières



Rubens, *L'Adoration des Mages*, 1624, Anvers, musée royal des Beaux-Arts

Ce n'est pas le dessin qui structure la peinture de Rubens mais plutôt les éléments tactiles et chromatiques qui accrochent le regard du spectateur, fasciné par tant de virtuosité. La sensualité de la couleur s'exprime en particulier dans la somptuosité des étoffes, dont le rendu extrêmement coloré et lumineux, contribue à donner vie aux figures. C'est ainsi que l'habit de Melchisédech rutille de lumière en blanc et or. Le réalisme dans le rendu des textures est une spécialité flamande depuis Van Eyck, qui s'enrichit de la technique vénitienne chez Rubens. Le « lustre » flamand c'est-à-dire la lumière et ses reflets sur les tissus, obtenu par des couches de glacis transparents, s'associe au « coloris à la vénitienne », fait d'empâtement qui déploie le pouvoir propre de la couleur.

Le rouge – la couleur par excellence (dont le nom latin est *rubens* !) - est ici concentré sur le capuchon de velours de Melchisédech - sur fond blanc - et sur la toge d'Abraham - sur fond noir. Le rouge est aussi présent dans les carnations et fait vivre ces êtres de

chair et de sang, qui ne sont pas de froides sculptures idéalisées comme dans l'art classique.

Calvin disait que « le plus bel ornement du temple doit être la parole de Dieu ». Le « chromoclasme » protestant accable particulièrement la couleur rouge qui, à leurs yeux, symbolise au plus haut point le luxe, le péché et la « folie des hommes ». Luther y voit la couleur emblématique de la Rome papiste, scandaleusement fardée de rouge comme une grande prostituée. Chez certains peintres calvinistes, on peut même parler d'un véritable puritanisme de la couleur, comme chez Rembrandt par exemple.

Lors de la querelle du dessin et de la couleur en France, Gabriel Blanchard - le seul à défendre la doctrine coloriste au sein de l'Académie - répondra à Champaigne en 1671 dans sa conférence « Sur le mérite de la couleur » en faisant l'éloge du « beau fard » de Rubens.

Omniprésence des courbes

Dans cette œuvre, on peine à trouver des lignes horizontales ou verticales comme dans l'art classique. En fait, tout n'est qu'en courbes et contre-courbes : la courbe de l'arc, qui relie Abraham et Melchisédech, symbolisant l'Alliance ; la courbe des dos nus des esclaves, ployant sous les charges du pain et du vin ; la courbe des pains ronds et des aiguères ; Melchisédech qui s'incline devant Abraham, auquel répond la courbe du casque d'Abraham... La courbe, qui pourra se déployer en énergique spirale, est inspirée de Michel-Ange, qui créait des formes serpentes sur le modèle dynamique de la flamme.



Rubens, *Dessin d'après la sibylle de Libye de Michel-Ange*, 1600-02, Paris, Louvre

Rhétorique baroque

La rhétorique est l'art de la persuasion. Ainsi, d'entrée, Rubens nous suggère une perception très physique : au premier plan, des esclaves extraordinairement musculeux au visage rougi et transpirant ploient sous leur charge de pain et de vin ; tandis que, toujours à la même hauteur que le regard du spectateur, un chien guette les miettes et ancre le récit dans l'instant. Après cette entrée en « matière », on est saisi par l'éparpillement des jeux de lumière : sur l'armure d'Abraham, sur le vêtement sacerdotal de Melchisédech. Cette dissémination de la clarté nous conduit un peu partout, jusque dans les plis des vêtements, sur les visages des personnages, particulièrement celui à l'air interrogatif dont la tête se découpe sur le bleu du ciel. On peut aussi découvrir le profil d'un enfant maure. La scène principale se dégage très progressivement. La figure d'Abraham respire la fierté que donne la victoire, tempérée par l'assurance qu'il ne la doit qu'à Dieu. Melchisédech, visage avenant et rubicond, s'incline vers le protégé du Seigneur et lui présente ses dons avec le respect qui lui est dû, mais il conserve sa dignité de prêtre et de roi.

Il aura fallu tout un cheminement intérieur du tableau pour nous révéler la scène, par le biais d'une expérience physique. C'est là une spécificité de cette manière jésuite et rubénienne : le spectateur devient acteur et partie

prenante de l'action spirituelle. Contrairement à la peinture iconique d'un Philippe de Champaigne, celle de Rubens ne nous tient pas par un concept mais par la jouissance visuelle. Elle opère une séduction par le geste, le corps et l'apparat.

Références à l'Antiquité



Rubens, *Laocöon*, dessin d'après la sculpture du Vatican, 1600-08, Dresde

La référence à l'héritage de la Rome des origines était un thème récurrent de la propagande de la Contre-Réforme, à laquelle Rubens contribua à donner une sorte d'authenticité archéologique. L'arc de triomphe est présent dès le premier retable romain de la Chiesa Nuova, de même que les poses des héros victorieux romains. Les aiguières font également référence à l'Antiquité.

Par ailleurs, les deux esclaves nus s'inspirent de la statuaire antique que Rubens a beaucoup étudié. L'artiste avait la réputation d'insuffler à ses modèles l'illusion de la vie et de leur donner une forte présence. En les dessinant sous un angle inhabituel, il chargeait l'image familière d'une intense expressivité dramatique. Rubens écrivait que « pour la dernière perfection de la peinture, il est nécessaire d'avoir l'intelligence des Antiques, et même d'en être pénétré, mais qu'il est nécessaire aussi que l'usage en soit judicieux, et qu'il ne sente la pierre en façon quelconque ».

Les esclaves du tableau ont été étudiés d'après le modèle vivant (on connaît deux dessins en rapport direct avec le personnage accroupi) mais leur pose et leur musculature surnaturelle font référence à la fois aux antiques, aux figures de Michel-Ange et des Bolonais Carrache. Ils reviennent dans l'œuvre de Rubens comme un leitmotiv. On les retrouve par exemple dans *l'Adoration des Mages* de 1610.



Rubens, *Ignudo d'après Michel-Ange*, vers 1601-02, Londres, British Museum



Rubens, *Homme nu agenouillé*, vers 1609, Rotterdam, musée Boymans-van Beuningen



Rubens, *Étude d'homme nu soulevant un objet lourd*, Paris, Louvre



Rubens, *Adoration des Mages*, 1610, Madrid, musée du Prado

La physiognomonie illustrée



Rubens, *Samson broyant les mâchoires du lion*, 1628, collection particulière

Le physiognomoniste Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) disait que « le monde entier est entremêlé et relié, car le monde est une créature vivante, en tout lieu à la fois masculine et féminine, dont les éléments sont liés par la raison et l'amour mutuel ». Dans le monde de similitudes de Della Porta, les correspondances entre hommes et animaux et les analogies avec les plantes et les corps célestes révèlent la cohésion fondamentale du cosmos. Rubens connaissait probablement ses écrits et y puise des comparaisons homme-animal. Ainsi l'homme nu au premier plan du tableau de Caen peut être comparé au lion dont il aurait la force, comme dans *Samson broyant les mâchoires du lion*.

De tous les animaux (que tout être humain porte en soi, comme l'explique Rubens), c'est le cheval qui est prédestiné à la femme.

Rubens signale en outre que la femme idéale, à l'instar du cheval, possède de grands yeux noirs, un cou long et large, des cuisses épaisses jusqu'aux genoux et, de préférence, des cheveux blonds. Le cheval est aussi l'animal le plus noble et le plus élégant, « à la fois orgueilleux et fier, comme la femme, et en premier lieu patient et bien dessiné, attaché à sa toilette et à ses atours, toujours satisfait de sa propre silhouette, avec une voix aiguë et de longs cheveux flottants » (Rubens, *De forma foeminea*). Est-ce pour mieux séduire le spectateur que Rubens a choisi le regard du cheval pour accrocher le nôtre ?



Rubens, *L'Enlèvement des filles de Leucippe*, vers 1618, Munich

Anvers et Rubens

La guerre entre l'Espagne et les Provinces-Unies, qui s'achèvera en 1648 après quatre-vingts ans de conflits, va entraîner le déclin inexorable des Flandres espagnoles. Le port florissant d'Anvers, victime du blocus hollandais de l'Escaut, se voit progressivement supplanté par celui d'Amsterdam. L'espoir de la trêve de Douze Ans (1609-1621) prend fin avec l'avènement du roi d'Espagne Philippe IV et la mort de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas espagnols. L'Espagne hérite des Pays-Bas et l'archiduchesse Isabelle, gouvernant désormais sous l'autorité de son neveu, dépêche des missions diplomatiques pour régler pacifiquement le conflit.

Elle choisit Rubens comme homme de confiance, même si Philippe IV est d'abord consterné de voir sa tante confier à un *simple* peintre, des démarches diplomatiques aussi délicates. C'est que sa double réputation de « peintre des princes et de prince des peintres » lui permet de circuler en toute liberté dans les cours étrangères. Ses missions le conduisent à Paris auprès de Marie de Médicis, à Delft auprès de l'agent du duc de Buckingham, à Madrid auprès du roi d'Espagne et à Londres auprès du roi d'Angleterre. Rubens poursuit ses missions diplomatiques, tout en étant conscient que l'intransigeance de l'Espagne empêchait un règlement pacifique de la question des Pays-Bas. Il se désespère pour Anvers : « Il serait plus juste de dire que nous n'avons pas la paix que de dire que nous sommes en guerre, ou plus exactement, que nous avons les inconvénients de la guerre sans les avantages de la paix. La ville en tout cas languit comme un corps malade qui s'affaiblit petit à petit. Le nombre de ses habitants diminue tous les jours, car ces malheureux n'ont aucun moyen d'assurer leur subsistance ni par l'industrie ni par le commerce. Il faut espérer que l'on trouve un remède à tous ces maux. »

Pratiques d'atelier au temps de Rubens

Dès 1611, Rubens déclinait l'offre d'une « centaine » de jeunes gens qui désiraient entrer dans son atelier. En tant que peintre de cour, Rubens n'était pas soumis aux règlements de la guilde et pouvait engager autant d'artistes qu'il le désirait, uniquement dépendants de son atelier et non-inscrits à la guilde (d'où les difficultés pour les connaître). Certains apprentis et élèves étaient chargés des petits travaux. Quelques assistants triés sur le volet avaient accès à l'exécution proprement dite d'après les projets de Rubens qui prenaient souvent la forme d'esquisses à l'huile. Une première esquisse ou *bozetto* rappelait les premières idées du maître, après quoi l'idée picturale était développée dans un *modello* plus élaboré, une esquisse en couleur tout à fait précise que les assistants pouvaient suivre. Les *modelli* étaient aussi utilisés comme échantillons à l'intention de ses clients. Rubens assurait que les œuvres de ses assistants étaient tellement bien retouchées de sa main qu'on pouvait à peine les distinguer des originaux. Malgré de telles assurances, les clients de Rubens exprimèrent souvent leur préférence pour des œuvres faites entièrement de sa main.

Ces méthodes étaient basées sur une tradition issue de la Renaissance italienne, séparant l'invention de l'exécution. Raphaël à Rome, son ancien élève Giulio Romano à Mantoue, Titien à Venise, mais aussi le romaniste Frans Floris à Anvers, avaient tous de grands ateliers avec de nombreux assistants à leur service. Ces assistants étaient indispensables pour le maintien d'un certain rythme de production et l'exécution des décorations de grand format. Mais déjà Giotto, à Florence, s'entourait dès 1290 d'un vaste atelier rempli d'assistants (« compagni ») chargés d'exécuter des modèles, de copier ses dessins et les diffuser dans toute l'Italie.

Rubens faisait aussi appel à des collaborateurs extérieurs, selon une pratique flamande qui remontait au début du XVI^e à Anvers, liée au penchant précoce des Flamands pour la spécialisation. C'est ainsi que Quentin Metsys, le fondateur de l'école anversoise au XVI^e, collaborait déjà avec le paysagiste Joachim Patinir. Et c'est ainsi que le peintre de cour Jan Breughel l'Ancien peignit des guirlandes de fleurs autour d'une *Vierge à l'enfant* réalisée par Rubens – créant un type d'image religieuse destiné à devenir très populaire.

Cependant, Rubens dépassa de loin ses collègues par ses talents et ses ambitions de gestionnaire et d'impresario. Son atelier atteignit un tel niveau d'organisation que même pendant l'absence du maître lors de ses missions diplomatiques toujours plus longues, sa production faiblissait à peine et des graveurs de grand talent assuraient une large diffusion de ses compositions à travers toute l'Europe.

Rubens et la gravure

Grand centre de la gravure et de l'édition au XVI^e siècle, Anvers connut une nouvelle floraison artistique en ce domaine sous l'impulsion de Rubens. L'intérêt du peintre pour la production d'estampes était, semble-t-il, moins motivé par le profit que par le désir de propager son credo artistique. Frappé sans doute par les imperfections des gravures italiennes de la Renaissance, celles par exemple réalisées d'après Raphaël ou Titien, il voulait s'assurer que les reproductions gravées rendent l'exceptionnelle qualité picturale de ses tableaux. Assumant le rôle d'éditeur, il mit tout en œuvre pour obtenir des autorités les privilèges protégeant les estampes de la contrefaçon.



Hans Witdoeck (1615-1642), *Abraham et Melchisédech*, 1638, burin, Caen, musée des Beaux-Arts, collection Mancel

Après avoir sollicité plusieurs graveurs chevronnés, Rubens trouva, vers 1618, un jeune graveur talentueux en la personne de Lucas Vorsterman. Celui-ci avait à peine achevé *Le Combat des Amazones* (d'après le tableau aujourd'hui à Munich) quand intervint la rupture avec Rubens. Paulus Pontius lui succéda en 1624 gravant quinze planches pour le maître, dont *L'Assomption de la Vierge*, et beaucoup d'autres pour son propre compte. Il est bientôt rejoint par les frères Boslwert : Boetius, qui travailla pour Rubens jusqu'en 1633, et puis Schelte qui transposa en particulier vingt-cinq paysages du peintre. Hans Witdoeck fut sans doute le graveur qui procura à Rubens les plus grandes satisfactions. Sans avoir la puissance de celles de Vorsterman ou de Pontius, ses estampes parviennent à restituer les couleurs et la lumière de sa peinture. La planche représentant *Abraham et Melchisédech* fut réalisée en 1638, près de vingt ans après le tableau du musée des Beaux-Arts de Caen. La gravure comme le modèle dessiné par Boslwert (à l'Albertina, Vienne), et retouché par Rubens, présente beaucoup de variantes avec la peinture. L'architecture, décentrée par rapport aux figures, a pris en particulier beaucoup plus d'importance.

Les peintres flamands à Paris

Rubens obtint la prestigieuse commande pour décorer la nouvelle résidence de Marie de Médicis au Palais du Luxembourg. Les Flamands s'approprièrent aussi les commandes royales dans le domaine du portrait, comme Frans II Pourbus, Van Dyck ou Champaigne. L'ascendant des artistes flamands s'exerçait également sur la peinture religieuse, comme Theodoor van Thulden, à qui les ordres religieux parisiens avaient commandé de nombreux cycles peints. Enfin les Flamands étaient très appréciés dans le domaine du paysage, comme Jacques Fouquières qui travaillait pour Louis XIII et la cour, et dans le domaine de la nature morte, comme Jean-Michel Picart, pour une clientèle plus bourgeoise.



Rubens, *La Félicité de la Régence*, 1625, Paris, Louvre, galerie Médicis

Cependant, les règles professionnelles de la Corporation en vigueur à Paris rendaient difficile l'exercice des artistes étrangers. Les Flamands se retrouvaient au bourg Saint-Germain-des-Prés, alors situé à l'extérieur de la capitale. En dehors du privilège d'asile de certaines institutions, il fallait obtenir – comme Rubens – un brevet royal. Dans un des tableaux du cycle sur la vie de Marie de Médicis, qui décorait le palais du Luxembourg, intitulé *La Félicité de la Régence*, Rubens dénonçait, de manière cryptée et purement allégorique, l'hostilité rétrograde des Corporations. Celles-ci étaient représentées par les Vices, terrassés par de jeunes génies des Beaux-Arts, prêts à grandir sous l'effet de la protection royale. La vision de Rubens devait se réaliser vingt-trois ans plus tard avec la création en 1648 de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui devait mettre fin à la tyrannie de la Corporation, mais aussi au goût baroque à Paris...

L'Homère de la peinture



Rubens, *Achille vainqueur d'Hector*, vers 1631-32, Pau, musée des Beaux-Arts

Delacroix – le grand peintre romantique français du XIX^e siècle – écrivait à propos de Rubens, après avoir vu son cycle de tapisseries sur *La Vie d'Achille* : « Voilà Homère et plus qu'Homère, car le poète ne me fait voir son Hector qu'avec les yeux de l'esprit, et ici je le vois avec ceux du corps ». Cette réflexion – qui met la peinture au-dessus de la littérature – reflète bien la matérialité de la peinture de Rubens, sa capacité à créer de la vie et également sa transcendance poétique qui en fait une peinture « épique », le sommet de la peinture d'Histoire.

Par cette expression devenue célèbre, Delacroix alimentait la vieille querelle du dessin et de la couleur - les « poussinistes » contre les « rubénistes » - en faisant référence à Homère qui était la chasse gardée des partisans néoclassiques du dessin, dont Ingres s'était fait le porte-parole dans son célèbre tableau *L'Apothéose d'Homère*.

Par ailleurs, les facultés de travail proprement homériques de Rubens sont rapportées dans une anecdote où un visiteur danois « trouva Rubens à son chevalet et que, tout en se tenant à son travail, il se faisait lire Tacite et dictait une lettre. Comme nous nous taisions, craignant de le déranger, il nous adressa la parole sans interrompre son travail pendant que l'on continuait la lecture et qu'il achevait de dicter sa lettre, comme pour nous donner la preuve de ses puissantes facultés ». Le génie de Rubens fut récompensé de son vivant par une prodigieuse ascension sociale qui culmine avec son anoblissement par le roi d'Angleterre puis le roi d'Espagne – pas moins de deux rois !

Art classique / Art baroque : les théories des historiens d'art

L'historien d'art formaliste **Wölfflin** distingue, dans son célèbre ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), cinq paires de concept qui différencient le style classique du style baroque :

1. Le style classique est « linéaire » : il isole l'objet. Les artistes classiques privilégient le dessin, la netteté du détail. Le style baroque est « pictural » : il privilégie l'apparence visuelle, il est difficile de délimiter les contours des formes.
2. Le style classique construit par plans parallèles. Le style baroque joue sur la profondeur.
3. Le style classique présente des formes fermées. Le tableau classique forme un tout cohérent où chaque partie a sa place dans l'ensemble. Le style baroque présente des formes ouvertes non contenues à l'intérieur d'une ligne, des objets qui débordent du cadre.
4. Le style classique réalise une unité formée de parties multiples. Le style baroque réalise une unité indivisible.
5. Le style classique recherche la clarté absolue de ses sujets. Le style baroque se contente d'une clarté relative.

On retrouve ces caractéristiques classiques dans l'œuvre de Champaigne.

L'historienne d'art **Sylvie Béguin** proposait une distinction des styles suivant la lumière, la composition et l'espace. Dans le style classique, la lumière est harmonieuse, répartie ; la composition est équilibrée ; l'espace est statique. Dans le style baroque, la lumière inonde ; il y a un gonflement de la composition et une profondeur de l'espace. On pourrait dire également que le style classique privilégie la valeur tactile, quand le style baroque privilégie la qualité visuelle.

Du même artiste

Au musée des Beaux-Arts de Caen [Flandres XVII^e]

- **D'après Rubens, *L'Assomption de la Vierge*** : l'œuvre sur cuivre est une copie de l'étude préparatoire (conservée à La Haye) réalisée par Rubens en vue de l'exécution du grand tableau. En 1611, Rubens – l'emportant sur son maître Van Veen – avait gagné le concours pour la représentation de *L'Assomption de la Vierge* sur le maître-autel de la cathédrale. Ses *modelli* préliminaires furent acceptés par le jury, mais la peinture de l'autel ne fut achevée que quinze ans plus tard, après toute une série de métamorphoses du projet initial.



- **D'après Rubens, *Saint Sébastien et saint Georges*** : sans doute copie d'une esquisse de Rubens pour un projet de grande composition représentant la *Vierge à l'Enfant entourés de saints* réalisée en 1628 pour l'église des Augustins d'Anvers.

Dans d'autres musées

- ***La rencontre d'Abraham et Melchisédech*, 1620, Louvre :**



Rubens, *La rencontre d'Abraham et Melchisédech*, 1620, Paris, musée du Louvre

Modello autographe pour l'une des peintures du plafond de l'église jésuite d'Anvers. Le contrat stipulait qu'il devait « faire de sa main le dessin des trente-neuf peintures en petit format, laissant ensuite le soin de l'exécution définitive à Van Dyck et à quelques autres de ses élèves ». Un incendie ravagea l'église en 1718, ne préservant que le chœur. Fort heureusement, la plupart des *modelli* autographes de Rubens ont été conservés.

Selon une disposition iconographique médiévale, chaque scène du Nouveau Testament était préfigurée par un passage correspondant de l'Ancien Testament. En parallèle avec l'action d'*Abraham et Melchisédech* était présentée en pendant *La Cène* où saint Pierre reçoit le sacrement de l'Eucharistie. Les deux œuvres se répondent plastiquement (extérieur / intérieur ; jour / nuit ; compositions en miroir).

L'accent mis sur l'institution du sacrement, plutôt que sur l'annonce dramatique de la trahison, exprime l'esprit de la Contre-Réforme. Par rapport à l'œuvre de Caen, Rubens réduit sa composition pour se concentrer sur les échanges entre Melchisédech et Abraham. Conçue pour le décor des plafonds, l'œuvre présente des raccourcis encore plus marqués que dans la toile de Caen.



Rubens, *La Cène*, Seattle Art Museum

- **La Rencontre d'Abraham et Melchisédech, 1625**, Washington, National Gallery of Art : *modello* pour le cycle de tapisseries du *Triomphe de l'Eucharistie*, comportant plus de vingt panneaux, commandé par l'infante Isabelle et destiné à un don – sans doute en action de grâce pour la victoire de Breda de 1625 – au couvent des Carmélites à Madrid. Rubens utilisa pour l'ensemble du cycle un cadre architectural à deux niveaux à l'intérieur duquel il peignit de prétendues tapisseries, déploiement sans précédent d'illusionnisme baroque. La composition y est beaucoup moins dense que dans le tableau caennais mais plus développée et plus animée que dans le *modello* du Louvre. À la différence de la toile de Caen où Abraham et Melchisédech sont sur un pied d'égalité, au même niveau, les *modello* du Louvre et de Washington présentent Abraham en léger contrebas, position plus respectueuse du caractère sacré du grand prêtre.



Sur le même thème

Dans d'autres musées

- **Giorgio Vasari (1511-1574), La Rencontre d'Abraham et de Melchisédech, 1545**, Avignon, musée Calvet
Dans cette œuvre étonnante où Melchisédech semble sur le point de se mettre à danser, le peintre a choisi de représenter le moment où Abraham offre un dixième de son butin, manifestement, à la plus grande joie du prêtre.



- **Giovanni Benedetto Castiglione (1611-1663), La Rencontre d'Abraham et de Melchisédech, vers 1655**, Paris, musée du Louvre
Le sujet biblique relégué au second plan est un prétexte pour ce peintre, élève de Rubens, à représenter un incroyable amoncellement pyramidal d'animaux et d'objets dans la pure tradition baroque.



- **La rencontre d'Abraham et Melchisédech par Laurent de La Hyre, vers 1630**, Rennes, musée des Beaux-Arts : réalisée pour le couvent des Petits Capucins du Marais à Paris pour orner le tabernacle, en pendant d'*Élie secourant un ange*, autre épisode considéré comme une préfiguration de l'Eucharistie. La scène est beaucoup plus dépouillée et solennelle que chez Rubens. Œuvre de jeunesse, ce tableau annonce l'évolution du peintre vers un classicisme radical qui l'emportera peu à peu sur la préciosité de ses œuvres de jeunesse. Laurent de La Hyre fait partie des douze membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648.



D'autres œuvres baroques du musée des Beaux-Arts de Caen

- **Frans Snyders (1579 – 1657), *Intérieur d'office*** [Flandres XVII^e] : collaborateur de Rubens, Snyders se spécialise dans la représentation des natures mortes où il excelle dans le rendu illusionniste des matières. L'incroyable profusion de cette composition et la richesse des coloris ne doivent pas occulter le message moral du tableau.



- **Antoon van Dyck (1599 – 1641), *Communion de saint Bonaventure*** (atelier de ?) [Flandres XVII^e] : reçu maître à la corporation Saint-Luc à Anvers en 1618, Antoon van Dyck devient l'assistant de Rubens dont il subit profondément l'ascendant. Cette œuvre qui est peut-être une réplique de l'atelier de van Dyck témoigne des grandes compositions baroques conçues à partir de 1627 pour les églises des Flandres méridionales après le long séjour italien de l'artiste. On remarque tout particulièrement la palette de couleurs vives et l'instabilité des figures du 1^{er} plan qui confèrent vie et dynamisme à la composition.

- **Giuseppe Nuvolone (1619 – 1703), *Samson et Dalila*** [Italie XVII^e] : Giuseppe Nuvolone contribue, à partir de 1640, à orienter la peinture lombarde vers le style baroque comme en témoigne cette toile dont la souplesse des courbes et les couleurs vives sont mises en valeur par un beau clair-obscur.



- **Luca Giordano (1634 – 1705), *L'Enlèvement d'Hélène*, 1680 – 1683** [Italie XVII^e] : Giordano est l'une des figures importantes du baroque italien du XVII^e siècle. Dans cette œuvre, on retrouve le goût pour le mouvement et les contrastes lumineux, une composition dense et dynamique qui exprime parfaitement la violence et la confusion d'un rapt.

Pour poursuivre la découverte de la peinture du XVII^e siècle, il peut être intéressant de comparer les œuvres baroques de la salle 4 avec les œuvres classiques de la salle 5. L'œuvre de Champaigne, *Le Christ et la Samaritaine* fait l'objet d'une fiche œuvre, disponible en ligne. Vous pouvez également prolonger la thématique des sujets religieux en utilisant le parcours « La Bible et les saints dans la peinture », téléchargeable sur le site du musée.

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE

- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Rubens*, Hazan, 2003
- * SCRIBNER III Charles, *Petrus Paulus Rubens*, Cercle d'Art, 1993
- SUTTON Peter C., *Le siècle de Rubens*, Albin Michel, 1994
- SVETLANA Alpers, *La création de Rubens*, Gallimard, 1996

Catalogues d'expositions

- Collectif, catalogue de l'exposition *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, Grand Palais, 1977
- * Collectif, catalogue de l'exposition *Autour de Rubens : choix d'estampes de la collection Mancel*, musée des Beaux-arts de Caen, 1977
- * Collectif, catalogue de l'exposition *Baroque vision jésuite, du Tintoret à Rubens*, musée des Beaux-Arts de Caen, 2003
- * Collectif, catalogue de l'exposition *Rubens*, musée des Beaux-arts de Lille, 2004 et numéro hors-série de Téléràma mars 2004
- Collectif, catalogue de l'exposition *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française du XVII^e*, musée d'Arras, musée d'Épinal, 2004
- * Collectif, catalogue de l'exposition *Rubens, l'atelier du génie*, Bruxelles, 2007
- Collectif, catalogue de l'exposition *Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle*, musée Jacquemart-André, 2010
- Collectif, catalogue de l'exposition *L'Europe de Rubens*, Louvre Lens, Paris, Hazan, 2013

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} septembre au 30 juin

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

Du 1^{er} juillet au 31 août

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85

Formulaire de pré-réservation à remplir en ligne : <http://mba.caen.fr>

Par mail : mba.groupes@caen.fr

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée

<http://mba.caen.fr>