PAUL FIERENS

# RUBENS



LE MUSÉE ANCIEN

LES ÉDITIONS G. CRÈS et Cie
PARIS - 11, Rue de Sèvres - VI

ND
673
.R8
F54
1931
c.1

V. 9B



3/38

PAUL FIERENS

H.A.53

# RUBENS

Βιβλιοθηκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 1412

LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie, 11, Rue de Sèvres - PARIS VI

0640012864

Collection « LE MUSÉE ANCIEN »
publiée sous la direction de GEORGE
BESSON et JEAN ALAZARD par
les Éditions G. CRÈS & Cie

Copyright by les Éditions G. CRÈS & Cie, 1931

*Photographies HANFSTÆNGL pour les planches nos 9, 17 et 30 ; BULLOZ pour le n° 39 ; BRAUN pour les soixante autres planches.*

*Héliogravure et Typographie de BRAUN & Cie, Mulhouse-Dornach*

L'ART de Rubens est le grand carrefour de la peinture. Routes du Nord et du Sud s'y rencontrent et le vent souffle de partout. Génie rayonnant, centrifuge, Rubens a commencé par absorber beaucoup, s'assimiler des manières flamandes, vénitiennes, bolonaises. Tout fait flamme au brasier qu'il allume sur les hauteurs. Catholique, il l'est au vrai sens du mot, universel par sa culture, mystique à sa façon qui est celle de son époque, et pourtant on l'a dit païen, par romantisme. Flamand, certes, par ses instincts, ses passions et sa couleur, mais on ne l'explique pas mieux en répétant: « C'est un Flamand » qu'en tranchant avec Berenson: « C'est un Italien ». Européen? En politique comme en art. « Je suis un homme de caractère et de goût pacifiques, et résolument hostile aux guerres, procès, incidents et querelles *publice et privatim* », écrivait-il à son ami Peiresc. Et à Valavez: « J'estime tout le monde pour ma patrie ». Humaniste et « un homme » enfin, grand seigneur, diplomate, peintre « à ses heures », si l'on ose ainsi parler. « Sa vie, d'un bout à l'autre, écrit Fromentin, est de celles qui font aimer la vie. En toute circonstance, c'est un homme qui honore l'homme. »

A l'origine, il apparaît le continuateur des laborieux *romanistes* qui, durant la seconde moité du seizième siècle, en Flandre, ont peu à peu substitué à la vision analytique de leurs devanciers l'idée d'un univers plastiquement

organisé, rythmé, aux cadences harmonieuses. Ces maladroits imitateurs de Michel-Ange, de Raphaël, du Tintoret, ont approfondi la science des formes, de la perspective, de la composition. Pierre-Paul Rubens — qui est né à Siegen, en Westphalie, le 28 juin 1577, et qui avait dix ans quand son père mourut, quand Maria Pypelincx, sa mère, revint se fixer à Anvers avec ses enfants — a fréquenté les ateliers de Tobie Verhaegt, d'Adam Van Noort, de l'italianisant maniériste Otto Vœnius. Ce que savaient ses professeurs, il le sait à vingt-et-un ans, quand il est reçu maître dans la gilde de Saint-Luc. En 1600, il part pour l'Italie.

Il va droit à Venise; il s'y éprend du Titien « avec qui, dira-t-il, la peinture a trouvé son parfum ». « Il avait, note son confrère Suttermans, enfermé le Titien dans son cœur, comme une dame y enferme l'élu de ses pensées. » Puis, à Mantoue, il entre au service du duc Vincent de Gonzague. Celui-ci, en 1601, s'attache le musicien Monteverde; en 1604, il donne l'hospitalité à Galilée. Rubens vit à la Cour, dans une atmosphère de luxe, d'art, d'intellectualité. Il commence sa collection d'antiques. Les fresques de Jules Romain, au Palais du Té, l'initient au style monumental de Michel-Ange. Il étudie Mantegna et transpose un fragment de son *Triomphe de César* dans une toile conservée à la National Gallery. L'antiquité sobre et dure du Padouan s'anime soudain, acquiert la « torsion » que Delacroix cherchait à donner à ses grandes œuvres. Du creuset qu'est la Renaissance italienne, Rubens va surgir, brillant sinon pur, jetant ses lueurs et ses étincelles. Il voit Florence, Rome, et, en 1603, l'Espagne. Il se familiarise avec les chefs-d'œuvre; il n'en a pas peur.

Au *Palazzo Vecchio,* il exécute, d'après la *Bataille d'Anghiari*, un dessin, aujourd'hui au Louvre, où les chevaux héroïques de Léonard — Rubens s'en souviendra dans ses propres batailles, dans ses chasses — redoublent d'ardeur et de fougue. A la Sixtine, il fait de longues stations, interroge les Prophètes et les Sybilles (dessins au Louvre). Un autre Michel-Ange, Caravage, le séduit par son vérisme, — et il conseille à Vincent de Gonzague d'acquérir la *Mort de la Vierge* (Louvre), — cependant qu'Annibal Carrache, occupé aux fresques du Palais Farnèse, le trouve prêt à recueillir les fruits de son enseignement, à suivre son exemple. Eclectique, à la source du vrai Baroque, Rubens se désaltère. Il prend des forces; il prend, en outre, conscience de sa force. Il rajeunira, lui aussi, la Renaissance. Tributaire des Bolonais autant que des Vénitiens, admirateur d'Elsheimer qu'il fréquente à Rome, il est avec les maîtres de toujours et avec «l'art vivant» du nouveau siècle. Il n'est pas encore Rubens.

Non, il n'est pas Rubens dans le grand *Baptême du Christ* (Anvers), dans la *Transfiguration* (Nancy) qu'il peignit en 1604 pour les Gonzague, sans se cacher, d'ailleurs, d'emprunter ses motifs au Sanzio, au Buonarroti, au Tintoret. Il n'est pas Rubens dans les quelques portraits génois qu'on lui attribue. Le *Héros couronné par la Victoire* et l'*Hercule ivre* du musée de Dresde semblent des interprétations de bas-reliefs. *Romulus et Rémus*, au Capitole, sont du meilleur disciple des Carrache mais la louve annonce un animalier de premier ordre et Snyders n'a jamais fait mieux. On ne croit plus que les portraits des *Quatre Philosophes* aient pu être achevés à Rome. Quant au plus rubénien des Rubens d'Italie, le groupe de saints

de Grenoble, on sait que son auteur l'a retouché en Flandre. Il l'avait commencé pour une église de Rome, Santa Maria in Valicella. L'éclairage défectueux l'obligea sur place à changer d'idée: il divisa la composition en trois sujets qu'il peignit sur ardoise et en couleurs dures. Il conserva la première version, la reprit et l'approfondit pour en orner le tombeau de sa mère à Saint-Michel d'Anvers. Il s'émancipe en concevant l'héroïque figure de saint Maur, le saint Grégoire inspiré, la sainte Domitille blonde et grasse, les angelots espiègles, remuants. Et il se souvient du Corrège.

Le peintre avait le droit de se représenter, avec Juste Lipse, Woverius et Philippe Rubens, son frère aîné, dans le quatuor du Palais Pitti. Latinistes, humanistes plutôt que « philosophes », les savants barbus, sous un buste de Philétas de Côs ou de Senèque, incarnent la Flandre érudite, studieuse. Pierre-Paul joue le même jeu que ses compagnons; il n'est pas simplement un quatrième au bridge, il est le gagnant. Qui veut déprécier l'humanisme du Nord? Peiresc, l'un des hommes les plus instruits de France et celui que Bayle appelait le « procureur général de la littérature », ne se félicitait-il point d'avoir rencontré Pierre-Paul, « un si grand personnage, écrivait-il, avec lequel j'ai plus appris de la bonne antiquité que je n'avais fait de dix ans »? Politesse, exagération méridionale? Ce serait à douter de tout. Regardez bien les *Quatre Philosophes,* le *Gevartius* d'Anvers, l'iconographie de Van Dyck, avant d'entamer le chapitre « Flandre sensuelle, beuveries, kermesses, triomphe de la chair ». Rubens, en 1608, quitta l'Italie qu'il ne devait plus revoir; il n'en devait jamais oublier les enseignements.

* * *

Après huit ans d'absence, de retour aux Pays-Bas, nommé peintre des archiducs Albert et Isabelle en 1609, et, la même année, épousant la tendre et discrète Isabelle Brandt, — le couple très écrit, très soigné, de Munich est du printemps qui suivit le mariage, — Rubens s'impose comme une sorte de prince des italianisants et comme un portraitiste auquel un Corneille de Vos, par exemple, n'aurait pas grand'chose à envier. C'est alors vraiment qu'il prend le départ, et ce n'est pas un faux départ que l'*Erection de la Croix* (1610). L'allure est encore un peu lourde. Entraîné par Michel-Ange, le Tintoret, le Caravage, le Flamand met en branle une « montagne musculaire » qui laisse loin derrière elle ce que le Nord, jusque là, s'est annexé de la Sixtine et de la Scuola San Rocco. Une nouvelle sensibilité s'extériorise, vibrante, en cet élan mystique auquel participe le corps. Celui du Christ est glorieux dans la lumière qui le divinise. Il s'assouplit, se transfigure mieux encore et ploie avec un naturel admirable, soutenu par des mains pieuses, dans la *Descente de Croix* (1612) où déjà le maître domine, surmonte les passions toutes prêtes à se déchaîner. Les deux triptyques de la cathédrale d'Anvers illustrent en deux temps, deux mouvements, l'introduction de l'instinct, de la bravoure flamande, dans la forme parfaitement équilibrée, rythmée, classique. Un énorme bouillonnement, d'abord : la coulée de lave entre dans le moule. Avec la *Descente de Croix,* l'union s'est accomplie, scellée, entre la sereine culture acquise et l'enthousiasme vital. Pathétique, religieuse au même titre que celles des « primitifs », l'œuvre de Rubens

porte la marque de son époque. Elle est la synthèse du drame, une tragédie d'un beau style aisé, noble, musical, la résolution du conflit qui se prolongeait entre la race et les aspirations de l'homme à l'universalité du langage. Entre la Flandre traditionnelle et la Renaissance conquérante, le terrain d'entente est trouvé.

La *Descente de Croix,* premier chef-d'œuvre d'une manière où les tons sont francs, les contours nettement arrêtés, vaut surtout par l'ampleur des formes et le balancement des lignes. Plus tard, tous les gestes se délieront, les effets lumineux ajouteront à la palpitation des chairs, à l'intensité des expressions, et les couleurs, au lieu de s'appuyer l'une sur l'autre, se pénètreront réciproquement. La composition prendra feu. La nature, plus intimement, s'associera au tourbillonnement de la peinture. La *Descente de Croix,* dans l'œuvre de Rubens pose un jalon d'attente. Ainsi, dans l'œuvre du Rubens français, les *Massacres de Scio.* Mais Delacroix, s'il est allé plus loin, n'est guère allé plus haut. Rubens, lui, se dépassera sans cesse, toujours plus sûr de soi, toujours plus libre.

« On me sollicite de toute part. Je puis dire sans hyperbole que j'ai déjà refusé plus de cent élèves. » Il écrit cela en 1611. Un critique a parlé avec irrévérence de « l'importante usine Rubens & C^ie^ ». On y divisait le travail, mais le maître avait l'œil à tout. Il défendait habilement ses intérêts. Dans une lettre à Sir Dudley Carleton, ambassadeur de Grande-Bretagne auprès des Provinces-Unies (1618), on le voit proposer à son correspondant, en échange d'une collection d'antiques qu'il finit par acquérir, un certain nombre de tableaux parmi lesquels

« des copies soigneusement retouchées et d'un prix très avantageux ». Il offre de reprendre entièrement de sa main des œuvres d'élèves pour en augmenter la valeur. Les acheteurs prévenus ne sont pas volés. Les collaborateurs se nomment Van Dyck, Snyders, Paul de Vos, Lucas van Uden, Jean Wildens (ces deux derniers pour les paysages) et parfois Breughel de Velours. « Grâce à Rubens, écrit Sandrart, Anvers était devenu une vaste académie où l'on pouvait atteindre la plus haute perfection de l'art. »

S'agissait-il de commandes pour un palais, pour une église, le maître exécutait au pinceau, sur panneau recouvert de plâtre, une esquisse de ton brun foncé. Il y ajoutait quelquefois des indications de couleurs (voir la petite *Sainte Ursule* de Bruxelles). Puis les disciples, sous la surveillance du patron, reportaient la composition sur toile. Quand cette besogne préparatoire était terminée, Rubens revenait partout, avec des « yeux frais », d'une brosse vaillante et sûre, donnant à l'œuvre l'accent, la chaleur, l'unité de touche, de lumière et de mouvement. Que la production de l'atelier soit inégale, qui oserait le contester? Que le Christ, par exemple, dans l'*Incrédulité de saint Thomas* (Anvers) soit la fadeur, la banalité même, en comparaison des deux effigies bourgeoises, serrées, peintes sur les volets du triptyque (portraits de Nicolas Rockox et de sa femme Adrienne Perez), c'est évident et c'est dommage. Mais le génie n'a point l'allure mesurée, prudente, la monotonie d'effet dans la réussite sans imprévu, qui sont l'apanage du seul talent. Le génie tombe et se relève; il surprend toujours, déçoit quelquefois, déconcerte; il rachète ses négligences, ses fautes, par de sublimes envolées.

Quel peintre guerrier, sanguinaire, que ce « pacifiste » militant! A Munich, le *Combat des Amazones,* la *Chasse au lion*, l'*Enlèvement des filles de Leucippe* palpitent d'une vie physique, animale, extraordinaire. Vie plastique aussi de ces masses en action, courbes tendues, croupes saillantes. Et dans la *Chasse au sanglier* (Marseille), la forêt participe à la mêlée, toute la nature souffre et craque. Le ciel enfin, dans les *Jugements derniers*, dans la *Chute des réprouvés* et dans l'*Assomption des Justes* (Dresde, Munich), se peuple de corps monstrueux, glorieux, aspirés par le gouffre ou par le Paradis béant. Formidable circulation giratoire et à sens unique autour du vide central empli de clameurs et résonnant comme une conque d'or.

On parle à tort et à travers de « réalisme » septentrional. Mais toujours un vent de folie, d'héroïsme, a soufflé sur la grande peinture des Pays-Bas. Les Flamands sont visionnaires. Il y a un « irréalisme » septentrional. Qui, d'autre part, avec Fromentin, refuse à Pierre-Paul le don de pénétrer les psychologies individuelles, n'a qu'à regarder, entre autres portraits, ceux de Charles de Cordes et de Jacqueline van Caestre (Bruxelles): ombres transparentes, transitions bleuâtres menant aux empâtements lumineux, points carminés avivant les creux des visages, instantanéité d'exécution des accessoires. Rarement plus que dans les *Quatre Nègres* de Bruxelles, la technique « impressionniste » de Rubens (pas un noir dans les chairs, mais des bleus, des rouges) fit présager celles de Monet, de Renoir. Et quiconque, faisant le délicat, se permet de trouver vulgaire, triviale, la peinture des grands sujets, ne s'est jamais arrêté, peut-on croire, au musée d'Anvers, devant la *Dernière Communion de saint François.*

L'œuvre est visiblement inspirée de l'une des *Communions de saint Jérôme,* celle d'Augustin Carrache (vers 1598, Pinacothèque de Bologne) ou celle du Dominiquin (1614, Vatican), mais les moines de l'Anversois seraient plutôt à rapprocher des ascètes de Zurbaran. Taine dit que Rubens a eu tous les instincts, sauf les plus élevés; saint François lui oppose un démenti formel. Le coloriste, dans ce pathétique tableau d'autel, presque monochrome, « a fait vœu de pauvreté ». L'art de Bologne, ici, se trouve dépassé, rejoignant la ferveur « gothique » et s'animant intérieurement d'une émotion qui le transfigure. Poignante et digne tragédie.

* * *

En ce temps-là, les jésuites vainqueurs organisaient, en Flandre, leur conquête, et Rubens était leur ami. Secrétaire de leur Sodalité, inspirateur de leurs architectes baroques, les François Aguilon, les Guillaume Hésius, il incarne, dans sa peinture — nulle part mieux que dans les *Miracles de saint Ignace* et les *Miracles de saint François-Xavier* (Vienne) — l'esprit de la Contre-Réforme triomphante. Une tâche s'imposait à l'art, que le moyen âge, a-t-on dit, n'avait point connue: non seulement représenter le surnaturel, le merveilleux chrétien, mais le rendre assez vraisemblable pour entraîner la conviction du spectateur. Non plus prier dans un oratoire, mais prêcher dans l'église, s'adresser aux foules. Rubens met en œuvre tous les moyens; son éloquence se fait imagée, nombreuse, tantôt familière, tantôt pompeusement vibrante. Ce qu'il y avait de statique, d'un peu pesant dans les premières œuvres disparaît. Et l'activité de l'artiste se multiplie.

En mars 1620, il signe le contrat aux termes duquel il s'engage à livrer, en l'espace d'un an, — et il tint parole, — pour l'église des Jésuites d'Anvers, trente-neuf tableaux ayant en moyenne 2 m 10 sur 2 m 80. Il était tenu « d'en faire en petit et de sa propre main les dessins qu'il ferait achever en grand par Van Dyck et quelques autres de ses élèves ». De l'énorme travail, détruit par un incendie (1718), il ne reste que des esquisses éparses (Louvre, Vienne, etc.). — Les six épisodes de l'*Histoire de Décius Mus* (Liechtenstein) se placent vers 1616-1617. Ce que Rubens avait appris à Rome, en étudiant les antiques et les bas-reliefs de la Colonne Trajane, ce qu'il avait retenu de ses lectures et notamment de Tite Live, il l'utilise sans pédantisme, sans morgue, avec une allégresse qu'il ne cherche point à dissimuler. Quel peintre a plus entièrement ressuscité Rome et ses fastes? Est-ce David, aux antipodes de Rubens? Poussin, peut-être... Dans son *Fragment sur l'antique*, publié par Roger de Piles, Rubens écrit: « La connaissance des antiques importe pour la dernière perfection de la peinture, mais que l'usage en soit judicieux et ne sente la pierre de manière quelconque. Distinguez la matière d'avec la forme; si vous tirez de ces figures je ne sais quoi de dur, de difficile, ce qu'il y a de plus épineux dans l'anatomie, vous n'imitez plus la chair, vous peignez des marbres teintés. » Et il conclut: « Etudions les anciens pour retrouver leur esprit héroïque. »

Ainsi fait-il dans l'*Histoire de Décius Mus*, dans l'*Histoire de Constantin* (cartons de tapisseries), dans le *Mucius Scævola* de Budapest. Mais l'« esprit héroïque » ne tient pas au motif lui-même. Il hausse jusqu'au ton de

l'épopée un chef-d'œuvre religieux comme le *Coup de Lance* (Anvers) — où la science de répartition des lumières atteint son maximum de rendement lyrique — et même une série de pages inspirées de l'histoire contemporaine, celles que Rubens entreprend de peindre pour la galerie du Luxembourg. En mai 1622, il signe son contrat, donne son plan ; en mai 1623, il apporte à Paris les neuf premières toiles achevées. Deux ans plus tard, tout est en place.

La galerie du Luxembourg fut inaugurée à l'occasion du mariage de Charles I^er^ d'Angleterre avec Henriette de France (mai 1625). L'abbé de Saint-Ambroise fournit aux visiteurs royaux des explications, interprétant avec prudence les sujets épineux : *Marie de Médicis s'évade du château de Blois, Réconciliation de la reine-mère avec Louis XIII*, et Rubens ne reçut que des louanges. On dit cependant que le roi lui garda rancune d'avoir célébré avec trop d'enthousiasme les bienfaits du règne de sa mère... Le 3 juillet, Rubens n'avait pas encore reçu les 20.000 écus promis. Vexé, il écrit à Peiresc : « Je suis fatigué de cette Cour ». Certains s'emploient à faire confier au Josépin la décoration d'une autre galerie. Rubens, pourtant, triomphe des cabales et commence l'*Histoire d'Henri IV*. Il ne devait pas aller loin. Richelieu ayant rencontré dans le conseiller intime de l'archiduchesse Isabelle, dans le négociateur du rapprochement anglo-espagnol, un ennemi politique d'une grande habileté, fit traîner les choses en longueur. Or, si nous en jugeons par les deux immenses compositions inachevées des Offices (la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée d'Henri IV à Paris*), Pierre-Paul allait se surpasser. Toute l'expérience qu'il avait acquise en exécu-

tant, en faisant exécuter les vingt et une peintures de Marie de Médicis, il allait la mettre au service d'une matière plus « excitante », plus dramatique ; il n'allait plus devoir se réfugier dans l'allégorie. Quoi de plus directement hallucinant que cette colossale ébauche de la *Bataille d'Ivry* ? Rubens eût compris Henri IV. Quand il l'évoque en Jupiter sur un nuage dans l'*Allégorie du mariage de Marie de Médicis*, il frise à peu près le grotesque ; mais l'*Henri IV recevant le portrait de sa fiancée*, svelte, élégant, presque ironiquement sentimental, est l'une des plus séduisantes figures de la Galerie de Médicis.

Après la Galerie du Palais Farnèse, œuvre des Carrache, école des Lebrun et des académiques, — en 1625, d'ailleurs, Le Brun n'a que six ans, et Rubens en a quarante-huit, — la Galerie du Luxembourg a joué, au dix-huitième siècle, le rôle d'école des peintres. Parlant de Rubens, les Goncourt écrivent : « Tous descendent de ce père et de ce large initiateur, Watteau comme Boucher, Boucher comme Chardin. Pendant cent ans, il semble que la peinture de la France n'ait eu d'autre berceau, d'autre école, d'autre patrie, que la Galerie du Luxembourg : le dieu est là. » Depuis 1815, les toiles sont au Louvre. Elles ont perdu quelque chose de leur prestige parce que le démon de l'analyse incite les censeurs et les myopes à les regarder de trop près. On reste confondu par l'énormité de la tâche, menée d'un bout à l'autre sans fatigue, avec quel brio, quelle aisance ! Le sujet, à vrai dire, manquait d'ampleur, ne prêtait guère à l'épopée, et l'œuvre de Rubens est un beau mensonge historique. La carrière de l'héroïne est celle d'une ambitieuse qui n'eut pas tellement à se féliciter de son

mariage avec Henri IV ni des agissements de Louis XIII. Epouse trahie, mère détestée, âprement combattue, la reine, pour se consoler, peut comparer son cas à celui de Junon. Mobiliser l'Olympe pour chanter la *Félicité de la Régence*, c'est se montrer habile courtisan. Rubens trouva le ton qui devait plaire. Il sut flatter, transformer en une succesion d'apothéoses un enchaînement d'incidents quelconques, amalgamer de manière assez fantaisiste l'histoire, le symbole et la mythologie. Le tour de force, c'est qu'il réussit à faire admettre la présence de tritons et de sirènes à la scène du *Débarquement à Marseille* ou de l'*Echange des princesses*, à dresser, sans nous offusquer le moins du monde, l'austère silhouette du cardinal de Larochefoucauld à côté de celle d'un Mercure absolument nu. Et tout cela nous semble naturel! Les figures se lient les unes aux autres dans un équilibre incomparable. Point de drame ici, non, de l'opulence, de la rhétorique, mais une rhétorique qui s'oublie devant tels morceaux de peinture. Un air de fête à profusion répandu dans le ciel, sur la terre et sur les flots... Le *Couronnement*, lui, n'est qu'une page de chronique exacte, à peine théâtrale, et remplie de vivants portraits. Le *Sacre* de David aura la même allure, non le même rythme et le même élan.

On sent que Rubens est seul responsable de quelques nus, ceux des Parques dans le petit tableau de la *Destinée de Marie de Médicis*, ceux des Sirènes dans le *Débarquement*. Mais ne détaillons point, rendons hommage au maître de cérémonies. Sa prodigieuse imagination nous subjugue. C'est par elle que, nonobstant quelques erreurs de goût, quelques excès de langage, il nous apparaît gi-

gantesque. Et puis, la redondance qu'il est de bon ton de lui reprocher, est-on bien sûr qu'elle l'amoindrisse ? N'est-ce pas à cause d'elle que nous acceptons bien des choses qui, froidement exposées, trop scrupuleusement décrites, nous sembleraient — on peut l'avouer — ridicules. Rubens brave le ridicule dans le pays où l'on prétend qu'il tue. Il s'impose à la France de la Contre-Réforme tel qu'il est, sans rien abdiquer de son italianisme, de sa truculence anversoise. L'expérience parisienne ne sera pas perdue pour lui. Il conservera l'assurance que lui aura donnée le sentiment de la difficulté vaincue, de l'effort poussé jusqu'à ses limites. C'est surtout après 1625 que Rubens fait figure de peintre européen. Avec l'*Histoire de Marie de Médicis*, il se libère et il s'exalte, il accède à sa royauté.

* * *

« Heureux notre Anvers, écrit Woverius, qui compte deux citoyens comme Rubens et Moretus ! Leurs maisons seront admirées par les étrangers et visitées par les voyageurs. » C'est toujours vrai pour l'une d'elles, aujourd'hui le Musée Plantin, mais de la somptueuse demeure dans laquelle Rubens s'était fixé en 1615, il ne subsiste qu'un portique. On se propose de reconstruire le *palazzo* à l'italienne, de reconstituer les jardins. Jeu puéril d'archéologues ! Et que mettra-t-on dans ce beau décor ? Rubens avait vendu ses antiques à Buckingham, mais il achetait des pierres gravées, des agathes. Après sa mort, sa galerie se composait de 319 tableaux, dont 94 de sa main, 17 Brauwer, 12 Bruegel, 10 Van Dyck, 9 Titien, 5 Tintoret, 4 Elsheimer, 3 Holbein, 2 Jean van Eyck, un Ra-

phaël, un Van der Goes... « Il ne se donnait jamais, écrit son neveu Philippe, le passe-temps d'aller dans les compagnies où l'on beuvoit et jouoit, en ayant toujours eu une grande adversion, mais il se divertissoit à monter quelque beau cheval d'Espagne, ou à la lecture de quelque livre curieux, ou d'examiner ses médailles... »

Rubens diplomate : il nous faudra sacrifier ce chapitre pour lequel la correspondance du maître est une mine de renseignements, alors qu'on y trouve bien peu de réflexions sur la peinture. Rappelons simplement qu'entre 1627 et 1630 Rubens et Balthazar Gerbier s'employèrent « au rétablissement de la bonne harmonie entre les couronnes d'Angleterre et d'Espagne ». On a mesquinement tenté de réduire à néant le rôle de l'artiste en cette affaire. Il revit l'Espagne en 1628 et il se lia, à Madrid, avec Velasquez. L'année suivante, il séjourna à Londres, fut créé chevalier de l'Eperon d'or par Charles Ier. Isabelle Brandt était morte en 1626. « J'ai perdu, écrivait Pierre-Paul, une excellente compagne... On devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts propres à son sexe. » Le 6 décembre 1630, cet homme qui avait passé la cinquantaine, épousait une jeune fille de seize ans, Hélène Fourment, onzième enfant d'un marchand de soie et de tapis. « J'ai pris une femme jeune, mande-t-il alors à Peiresc, de parents honnêtes mais bourgeois, bien qu'on eût cherché de toutes parts à me persuader de faire mon choix à la Cour, mais... je désirais une femme qui ne rougirait pas de me voir prendre les 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. » Rubens bon époux, bon père de

famille, bon catholique. Où donc est le « païen », pour ne pas dire le paillard de la légende ?

Il aime Hélène, soit ! et il a bien raison. Elle est pour lui toutes les femmes, et Vénus, et la Madeleine, et la Madone. C'est elle, enfant, dans l'*Education de la Vierge* (Anvers), que couronnent deux angelots. Ce n'est pas elle, mais sa sœur Suzanne, qui porte, à Londres, le fameux « chapeau de paille », un chapeau de feutre en réalité. Rubens est fier de sa seconde femme ; il nous la montre en ses plus beaux atours (un peu partout) ou nue, robuste, plantureuse, dans le portrait en pied « à la petite pelisse » (Vienne). Elle est la muse, l'inspiratrice adorée. Chair magnifique, blonde et grasse, regards sans inquiétude : telles seront désormais saintes et déesses, peintes, dirait-t-on, sous l'empire d'un enchantement nouveau. Au Louvre enfin, représentée avec deux marmots qui lui ressemblent, Hélène n'est plus qu'un rayon... de soleil ? de miel ? comme de l'or en fusion.

Avec notre actuel sentiment de la peinture, peut-être donnerions-nous toute la Galerie de Médicis pour l'*Hélène Fourment* du Louvre ou la *Kermesse*, et tout grand tableau de Rubens pour son esquisse. Ne nous laissons pas trop aller à ces prédilections légitimes, irraisonnées, flattant notre goût de l'inachevé, de l'instable, du suggestif — difficilement justifiables au regard de l'intelligence dès qu'on les pousse trop avant. « Insérer le mouvement dans la structure », ce qui constitue, selon Eugenio d'Ors, le problème fondamental résolu par le baroquisme, c'est une tâche plus ardue quand il faut couvrir une vaste toile, animer un mur, que lorsqu'on peut se contenter d'indications jetées dans le feu du premier travail sur une

surface réduite. Il n'y a pas que l'inspiration qui compte ; la composition la soutient, ne l'étouffe pas chez les maîtres. C'est toutefois dans les esquisses que nous devons chercher le Rubens des derniers ensembles décoratifs : plafond de White Hall plus qu'à-demi ruiné, glorifiant le règne de Jacques I[er] d'Angleterre ; *Pompa introïtus Ferdinandi*, c'est-à-dire projets de chars, d'arcs-de-triomphe, de théâtres en plein air exécutés par le peintre et par son « usine » à l'occasion de la Joyeuse Entrée du cardinal-infant Ferdinand, fils de Philippe III, à Anvers (1635) ; série mythologique (les *Métamorphoses* d'Ovide) pour la Torre de la Parada, maison de chasse des souverains espagnols située à neuf lieues de Madrid.

Les plus délicates « idées » des *Métamorphoses* sont à Bruxelles : maximum de génie dans le minimum de matière. Aurons-nous moins de considération pour l'*Adoration des mages* d'Anvers, le *Martyre de saint Liévin*, la *Montée au Calvaire ?* Ces sermons, ces oratorios, on doit mentalement les replacer dans leur cadre « jésuite » : autels à colonnes torses, volutes, frontons brisés. Aux Augustins d'Anvers, à Saint-Bavon de Gand, à Notre-Dame au-delà de la Dyle (Malines), — où la *Pêche Miraculeuse*, avec son géant à vareuse rouge, à bottes de sept lieues, éclate en puissante fanfare, — Rubens est magnifiquement chez lui. « Cette pompe fait oublier le sacrifice et donne la plus manifeste idée d'un triomphe », écrit de la *Montée au Calvaire* (Bruxelles) l'auteur des *Maîtres d'autrefois*. Triomphe, oui, mais depuis quand la victoire du Dieu fait homme et celle des martyrs chrétiens ont-elles cessé d'être intimement liées à leur supplice ? On réclame un cri de douleur dans la marche plus militaire que funèbre

de Bruxelles? Eh bien! Qu'on regarde le Christ émacié, livide, souffreteux. Le coloris ne juxtapose plus, comme jadis, les tons entiers; la nuance ruisselle, tiède, lumineuse, douce. « Le comble de la maëstria », s'écrie Delacroix.

* * *

Rubens au dix-septième siècle, en Flandre, est le premier dans tous les genres. Portraitiste, — voyez son *Archiduc Albert,* son *Archiduchesse Isabelle* (Bruxelles), l'*Oriental* de Cassel, l'inoubliable *Mathieu Yrsselius* de Copenhague avec son teint frais, son fond sang de bœuf, — il est moins caressant, plus prenant que Van Dyck. Dans ses *Jardins d'Amour* (Prado) et « Conversations à la mode», fantaisies dignes de l'Arioste et de Shakespeare, il prélude aux fêtes galantes, aux harmonies raffinées de Watteau. Quand Boucher peignit-il un corps féminin plus joli, plus voluptueux, plus finement nacré, modelé, potelé, que celui d'*Angélique*, à Vienne, endormie sous l'œil flamboyant de l'ermite? A ces rêveries aristocratiques, à ces concupiscences de gourmet, s'opposent la sauvage passion, l'entrain « populiste » de la *Danse des paysans* (Prado), de la *Kermesse*, « quadrille fou qui semble une bataille » (Verhaeren). Jordaens, Teniers, Brauwer, en comparaison, nous apparaissent prosaïques. L'esprit de Bruegel revit dans ces pages réconfortantes, foudroyantes.

Le paysagiste aussi nous émeut. S'il doit quelque chose aux Carrache (souvenons-nous de la *Chasse* du Louvre et de la *Pêche*), il se range au parti des Claude Lorrain, des Van Goyen. Il montre l'unité de la nature, lui prêtant son âme tumultueuse, excessive, son ardeur

qui jamais ne s'éteint mais parfois s'apaise. Les derniers étés de sa vie, Rubens les passe en son manoir du Steen, à Elewyt près de Malines, et, n'y ayant point d'atelier, il peint les champs, les arbres, les nuages. Impressionniste et expressionniste à la fois, plus romantique que Constable et Théodore Rousseau dans la *Chasse d'Atalante* (Bruxelles), le *Tournoi* du Louvre, la *Vue du Steen* (Londres), l'*Orage* de Vienne, il s'extériorise en fulgurations, transporte sur le plan « cosmique » le combat de l'ombre et du feu. Beethoven, Wagner... On entend mugir l'ouragan et l'on découvre « l'harmonie des sphères ».

Toute une école de gravure, l'une des plus fécondes et des plus excellentes qui soit — celle des Vosterman, des Pontius, des Bolswert — est alimentée par Rubens, contrôlée par lui. Ici encore, il est chef d'atelier. Il s'est intéressé à l'architecture, au décor, et le Baroque flamand, moins nerveux, plus musclé que d'autres, mérite d'être étiqueté « style Rubens ». Rubénienne est aussi la sculpture des Pays-Bas, qui le sera pendant deux siècles. Les Faydherbe, les Duquesnoy, les Verbruggen et les Quellin s'inspirent de Pierre-Paul autant que du Bernin, sinon davantage. Rubens domine l'art flamand, règne sur toutes ses provinces, monarque providentiel.

Le voici. Le portrait de Vienne est une confession publique. Un homme est devant nous, pensif, un peu las, les yeux rouges. Il ne lui reste que quelques années à vivre et il vient d'avoir soixante ans. Il s'observe dans un miroir et ne se dissimule aucun des stigmates de l'âge. La main qui peignit tant de chefs-d'œuvre est gantée de cuir, l'autre s'appuie à la coquille d'une épée. « Est-il exagéré de dire, se demande Fierens-Gevaert, que jamais

Rembrandt ne fut plus sincère, Velazquez plus sobre, Titien plus noble, et que Rubens lui-même n'a jamais été plus grand?» Voici ce Flamand et cet optimiste... Voici ce peintre de la chair, voici ce matérialiste... Morose, insinuent les commentateurs égrillards, parce qu'il a épousé sur le tard une femme jeune — mais non! conscient de sa force, obéissant à son destin, soumis à son génie. « Cette magnifique organisation, écrit Fromentin, n'a connu ni fatigue, ni relâchement, ni déclin. »

Pierre-Paul Rubens est mort le 30 mai 1640, en philosophe, en catholique. Il fut enterré à l'église Saint-Jacques d'Anvers, dans la chapelle de l'abside pour laquelle il avait peint la *sacra conversazione* qui s'y trouve encore : la belle *Madone de saint Georges*.

* * *

Rubens : le mouvement inséré dans la structure, certes, et comment! Quel mouvement! Quelle structure! Le confluent de deux traditions, l'amalgame de deux esprits : esprit du Nord, plutôt analytique, esprit synthétique du Sud. Germanisme? Latinité? Réalisme? Idéalisme? Ces mots perdent ici leur sens — tout relatif — car il n'y a pas d'antithèse à développer. L'art de Rubens n'est point fait de contrastes mais de grands accords et de plénitude rayonnante. Humanisme? C'est déjà mieux.

La Flandre et l'Italie, ses deux marraines, ses deux fées, penchées sur le berceau de cet Hercule, de ce demi-dieu. Que de dons! Pas un mauvais sort. Toutes les énergies, toutes les audaces, et, quoi que certains pensent, toutes les finesses, toutes les tendresses (un coup

d'œil encore sur l'exquise *Tête d'enfant* de l'Albertina, dessinée d'après le petit Nicolas Rubens). La couleur d'abord étalée largement, puis divisée, rompue jusqu'à n'être plus que frissons et clartés vivantes... Rendre ces effets, quelle plume en serait capable? C'est là pourtant, c'est dans tel pli de chair aux glacis légers, dans telle virgule de rouge, dans le clair-obscur, dans la pâte, que vous avez le plus de chance de trouver le mot de l'énigme, le fin du fin, l'essentiel. La griffe du maître!

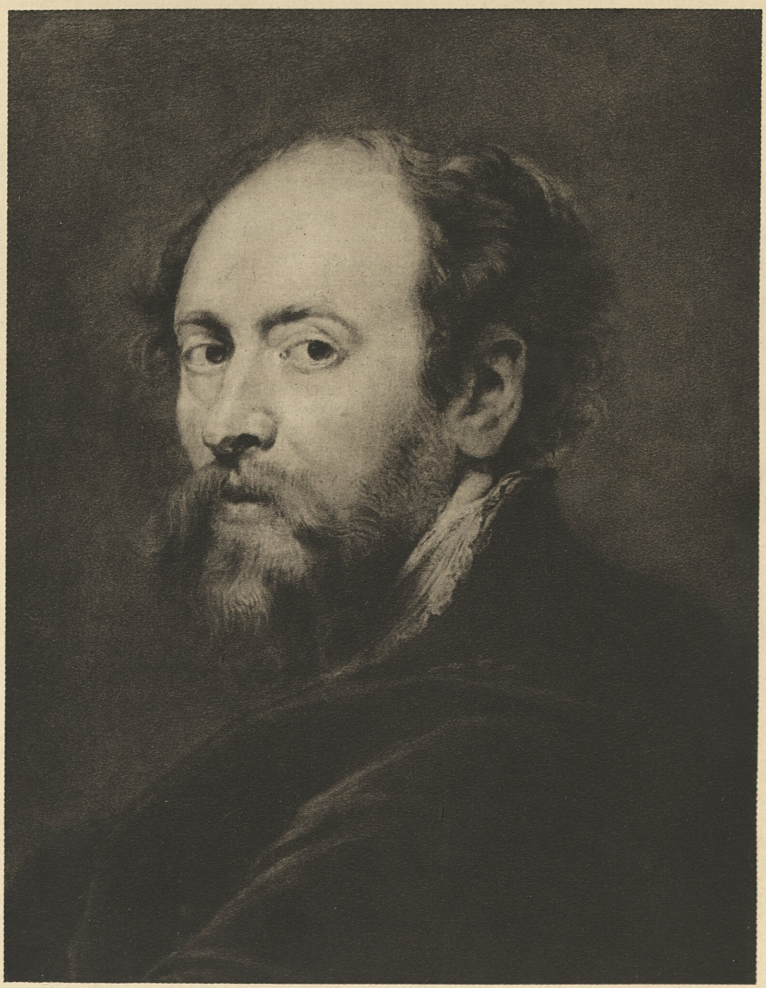
L'évolution de Rubens s'accomplit sans heurt, sans secousse. Il mène de front toutes ses conquêtes — celle d'une forme plus souple, d'une matière plus fluide, d'une palette plus riche, d'une composition plus libre — et il ne cesse de grandir, annexant de nouveaux domaines à son patrimoine. Si bien que comme en se jouant, sans se forcer, sans batailler, sans gémir, — il est le plus *heureux* peut-être des artistes, — il s'approprie la Bible et l'Evangile, l'histoire et la mythologie, le ciel et la terre, l'univers et l'homme, et nous donne la plus complète et la plus convaincante « vision du monde » que jamais peintre nous ait proposée.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

L'ouvrage capital demeure *L'Œuvre de P.-P. Rubens*, en 5 volumes, par Max Rooses (Anvers, 1886—1892). — La *Correspondance de Rubens* a été publiée par Max Rooses et Ch. Ruelens (5 vol., Anvers, 1887—1907). Une édition plus maniable en a été donnée par Paul Colin (2 vol., Paris, Crès, 1927). — Gachard a étudié l'*Histoire politique et diplomatique de P.-P. Rubens* (Bruxelles, 1877).

On n'oubliera pas les *Maîtres d'autrefois* d'Eugène Fromentin (Paris, 1876). — On consultera la *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* de Max Rooses (3 vol., Gand, 1879) et celle de F. J. Van den Branden (3 vol., Anvers, 1878—1883). — Nous nous sommes beaucoup servi de l'*Histoire de l'art flamand* (XVI^e^ et XVII^e^ siècles), résumé d'un cours professé à Bruxelles par Fierens-Gevaert (1917—1918).

Parmi les nombreuses monographies et biographies, signalons celles d'André Van Hasselt (Bruxelles, 1840), Alfred Michiels (Paris, 1854), Paul Mantz (Paris, 1881—1885), R. A. M. Stevenson (Londres, 1898), E. Hubbard (New-York, 1899), Emile Michel (Paris, 1900), Gustave Geffroy (Paris, 1902), Max Rooses (Paris, 1903), R. Vischer (Berlin, 1904), Louis Hourticq (Paris, 1905), Adolf Rosenberg (Stuttgart et Leipzig, 1905), Hope Rea (Londres, 1905), S.-L. Bensusam (Londres, 1908), E. Dillon (Londres, 1909), H. Knackfuss (Bielefeld et Leipzig, 1909), Emile Verhaeren (Leipzig, 1913) et G. Van Zype (Bruxelles, 1924).



1. PORTRAIT DE RUBENS PAR LUI-MÊME (détail)
Vers 1602 *(Offices, Florence)*



2. DESSIN D'APRÈS LA « BATAILLE D'ANGHIARI » DE LÉONARD DE VINCI. Vers 1600 *(Louvre, Paris)*



3. DESSIN D'APRÈS LA « SIBYLLE DE CUMES » DE MICHEL-ANGE. Vers 1601 *(Louvre, Paris)*



4. COPIE LIBRE DU « TRIOMPHE DE CÉSAR » DE MANTEGNA (détail). Vers 1602—1604 *(National Gallery, Londres)*



5. UN HÉROS COURONNÉ PAR LA VICTOIRE (2,03×2,22)
Vers 1604—1606 *(Galerie de Dresde)*



6. ROMULUS ET RÉMUS (détail). Vers 1606—1608
*(Capitole, Rome)*



7. LA VIERGE HONORÉE PAR LES SAINTS (4,75×2,85)
Vers 1606—1608 *(Musée de Grenoble)*



8. LES QUATRE PHILOSOPHES (1,67×1,43). Vers 1602—1610 (?)
*(Palais Pitti, Florence)*



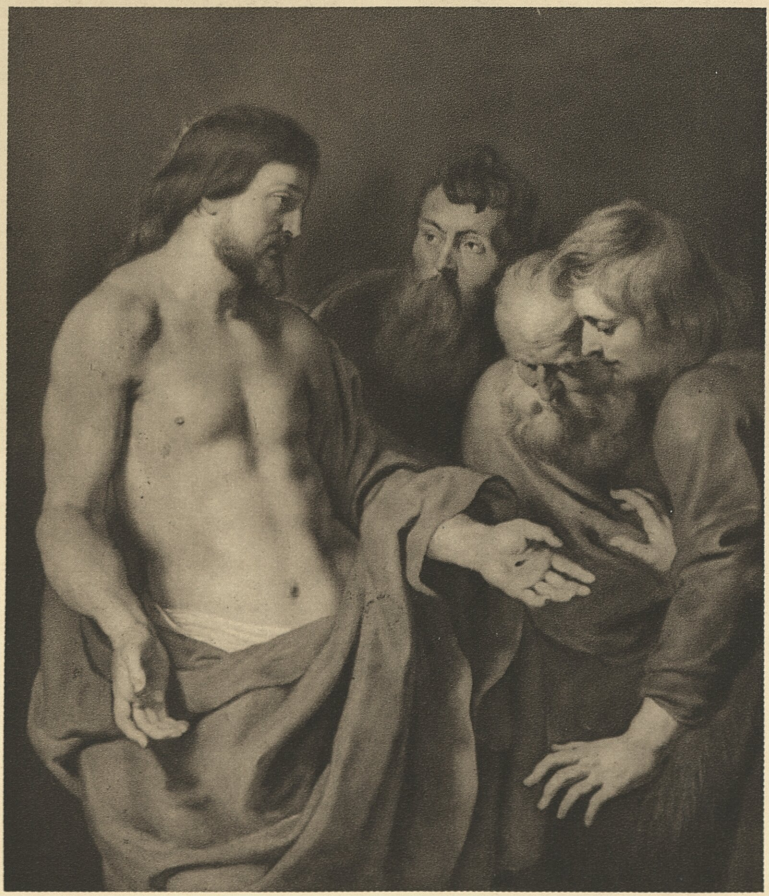
9. RUBENS ET ISABELLE BRANDT (1,75×1,32). 1610
*(Pinacothèque de Munich)*



10. L'ERECTION DE LA CROIX (4,62×3,41). 1610
*(Cathédrale d'Anvers)*



11. LA DESCENTE DE CROIX (4,20×3,10). 1611—1612
*(Cathédrale d'Anvers)*



12. L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS (1,40×1,22)
1613—1615 *(Musée d'Anvers)*





13. VOLETS DE L'« INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS » : PORTRAITS DE NICOLAS ROCKOX ET DE SA FEMME ADRIENNE PEREZ. 1613—1615 *(Musée d'Anvers)*



14. DESSIN POUR OU D'APRÈS LA « CHASSE AU LION » DE MUNICH. Vers 1615—1618 *(Louvre, Paris)*



15. LA CHASSE AU SANGLIER (2,47×3,18). Vers 1615
*(Musée de Marseille)*



16. LA VIERGE AUX ANGES (1,38×1,00). Vers 1615
*(Louvre, Paris)*



17. LE COMBAT DES AMAZONES (1,21×1,65). Vers 1615
*(Pinacothèque de Munich)*



18. LE JUGEMENT DERNIER (1,22×0,96). Vers 1615—1616
*(Galerie de Dresde)*



19. MARTYRE DE SAINTE URSULE, ESQUISSE (0,49×0,39)
Vers 1615—1618 *(Musée de Bruxelles)*



20. LA MORT DE DÉCIUS MUS (2,88×5,19) Vers 1616—1617
*(Galerie Liechtenstein, Vienne)*



21. LES FUNÉRAILLES DE DÉCIUS MUS (2,88×5,17)
Vers 1616—1617 *(Galerie Liechtenstein, Vienne)*



22. TÊTES DE NÈGRES (0,51×0,66). Vers 1616—1618
*(Musée de Bruxelles)*



23. LE CHRIST A LA PAILLE (1,39×0,90). Vers 1617—1618
*(Musée d'Anvers)*



24. PORTRAIT DE JEAN-CHARLES DE CORDES (0,72×0,57)
1617—1618 *(Musée de Bruxelles)*



25. PORTRAIT DE JACQUELINE VAN CAESTRE, FEMME DE CHARLES DE CORDES (0,72×0,57). 1617—1618
*(Musée de Bruxelles)*



26. LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (4,20×2,25). 1619 *(Musée d'Anvers)*



27. LES MIRACLES DE SAINT IGNACE (5,35×3,95)
1619—1620 *(Musée de Vienne)*



28. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, ESQUISSE POUR UN PLAFOND DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES A ANVERS (0,33×0,48). Vers 1620 *(Louvre, Paris)*



29. LE COUP DE LANCE (4,24×3,10) 1620 *(Musée d'Anvers)*



30. L'ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE (2,22×2,09)
*(Pinacothèque de Munich)*



31. BACCHANALE (2,12×2,66). Vers 1620 *(Musée de Berlin)*



32. TÊTE DE FEMME, DESSIN *(Albertina, Vienne)*



33. LE PETIT NICOLAS, DEUXIÈME FILS DE RUBENS, DESSIN. Vers 1620 *(Albertina, Vienne)*



34. LE MARIAGE DE MARIE DE MÉDICIS (3,94×2,95)
1622—1625 *(Louvre, Paris)*



35. LE COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS (détail)
1622—1625 *(Louvre, Paris)*



36. PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS (détail). 1622—1625
*(Prado, Madrid)*



37. « LE CHAPEAU DE PAILLE », PORTRAIT DE SUZANNE FOURMENT (détail). Vers 1620 *(National Gallery, Londres)*



38. MUCIUS SCÆVOLA DEVANT PORSENNA (1,87 × 1,56)
Vers 1620—1626 *(Musée de Budapest)*



39. PORTRAIT DE NICOLAS DE RESPAIGNE, DIT RESPANI, EN COSTUME ORIENTAL (2,05×1,18). Vers 1621—1623
*(Musée de Cassel)*



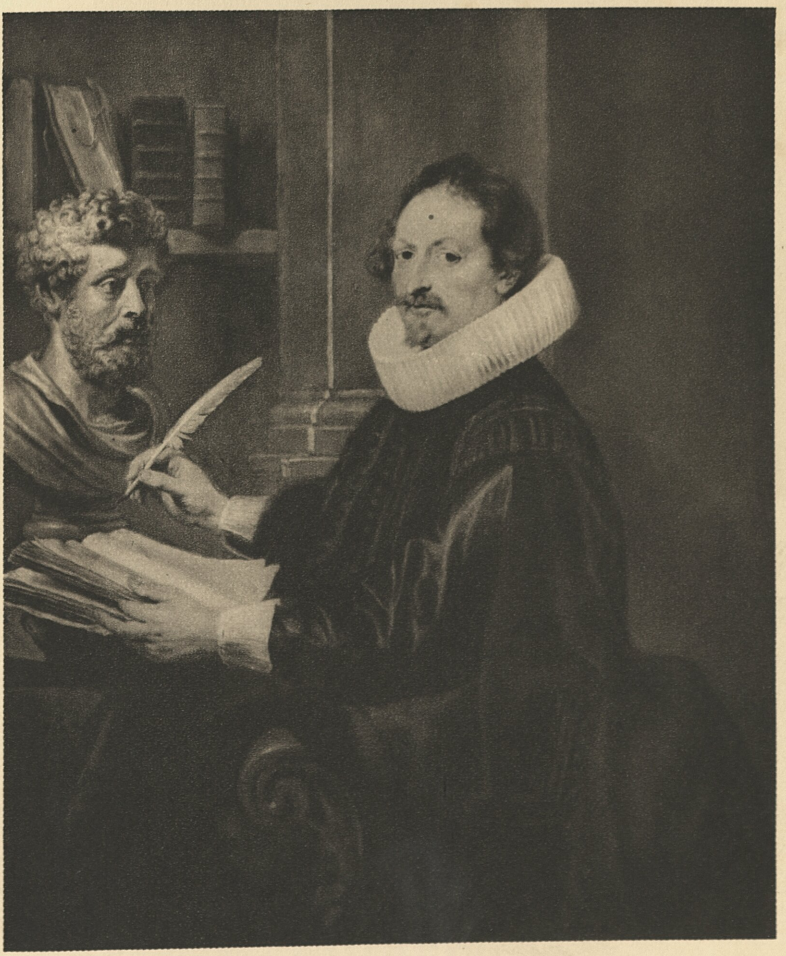
40. CÉRÈS ET POMONE (2,23×1,62). Vers 1626—1628
*(Prado, Madrid)*



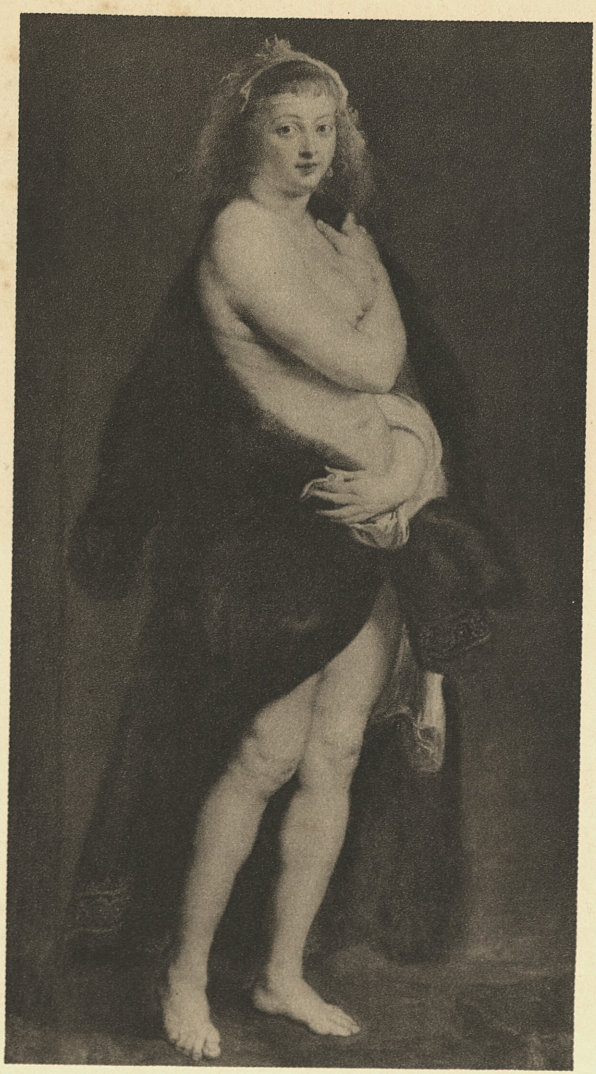
41. LES DEUX FILS DE RUBENS, ALBERT ET NICOLAS (1,58×0,92). 1625—1626 *(Galerie Liechtenstein, Vienne)*



42. PORTRAIT DE MATHIEU YRSSELIUS, ABBÉ DE SAINT-MICHEL A ANVERS (1,20×1,04). Vers 1630 *(Musée de Copenhague)*



43. PORTRAIT DE GASPARD GEVARTIUS (GEVAERT)
(1,20×0,99). Vers 1628—1630 *(Musée d'Anvers)*



44. HÉLÈNE FOURMENT A LA PETITE PELISSE
(1,75×0,96). 1630—1631 *(Musée de Vienne)*



45. HÉLÈNE FOURMENT (1,87×0,86). 1631—1632
*(Musée de l'Ermitage)*



46. APOTHÉOSE DE JACQUES Ier, ESQUISSE (0,90×0,56)
Vers 1630—1634 *(Musée de l'Ermitage)*



47. ÉTUDE DE CHEVAL, DESSIN[1] *(Albertina, Vienne)*



48. PORTRAIT DE L'ARCHIDUC ALBERT (1,38×1,05)
1635 *(Musée de Bruxelles)*




49. PORTRAIT DE L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE (1,38×1,05). 1635 *(Musée de Bruxelles)*




50. L'ARC DE TRIOMPHE DE LA MONNAIE (1,04×0,71)
1634—1635 *(Musée d'Anvers)*



51. CHAR DE TRIOMPHE (1,03×0,71). 1638 *(Musée d'Anvers)*



52. LE MARTYRE DE SAINT LIÉVIN (4,55×3,47). Vers 1635
*(Musée de Bruxelles)*



53. LA MONTÉE AU CALVAIRE (5,69×3,55). 1636—1637
*(Musée de Bruxelles)*



54. ANGÉLIQUE ET L'ERMITE (0,48×0,66). Vers 1635
*(Musée de Vienne)*



55. MERCURE ET ARGUS, ESQUISSE POUR LA DÉCORATION DE LA TORRE DE LA PARADA (0,26×0,45)
Vers 1636 *(Musée de Bruxelles)*



56. LA KERMESSE (1,49×2,61) 1635—1636 *(Louvre, Paris)*



57. LE JARDIN D'AMOUR (1,98×2,83). 1636—1638
*(Prado, Madrid)*



58. HÉLÈNE FOURMENT ET SES ENFANTS (1,13×0,82)
1635—1638 *(Louvre, Paris)*



59. PIERRE-PAUL RUBENS (1,09×0,85). Vers 1639
*(Musée de Vienne)*



60. ANDROMÈDE (1,89×0,94). Vers 1638 *(Musée de Berlin)*



61. LES TROIS GRACES (2,21×1,81). Vers 1638—1640
*(Prado, Madrid)*



62. PAYSAGE AVEC LE STEEN D'ELEWYT (1,35 × 2,36)
Vers 1636 *(National Gallery, Londres)*



63. L'ORAGE (PHILÉMON ET BAUCIS)
(1,47×2,09). Vers 1638—1640 *(Musée de Vienne)*



64. LA DANSE DES PAYSANS (0,73×1,01). Vers 1636–1640
*(Prado, Madrid)*

CE RECUEIL DE REPRODUCTIONS EN HÉLIOGRAVURE EST SORTI DES PRESSES DE BRAUN & C^IE, MULHOUSE-DORNACH POUR LES ÉDITIONS G. CRÈS ET C^IE, 11, RUE DE SÈVRES, PARIS, COLLECTION « LE MUSÉE ANCIEN » PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE GEORGE BESSON ET JEAN ALAZARD

COPYRIGHT BY LES ÉDITIONS G. CRÈS ET C^IE, 1931
(R. C. Seine 100.412)

# «LE MUSÉE ANCIEN»

*Collection publiée sous la direction de*
*George BESSON et Jean ALAZARD*

*Chaque volume de cette nouvelle collection illustré de 64 héliograv. hors-texte est précédé d'une introduction biographique et critique due aux meilleurs historiens d'art.*

HOLBEIN . . . . . RAYMOND COGNIAT
GOYA . . . . . FRANÇOIS FOSCA
VAN EYCK . . . . . PAUL FIERENS
POUSSIN . . . . . PIERRE DU COLOMBIER
RUBENS . . . . . PAUL FIERENS
PISANELLO . . . . . JEAN BABELON
ZURBARAN . . . . . PAUL GUINARD
COROT . . . . . RENÉ JEAN

*En préparation:*

JONGKIND . . . . . CLAUDE ROGER-MARX
BARYE . . . . . CLAUDE ROGER-MARX
GERICAULT . . . . . RENÉ HUYGHE
JORDAENS . . . . . GEORGES MARLIER
GIOTTO . . . . . LOUIS GIELLY
FRA ANGELICO . . . . . LOUIS GIELLY
REMBRANDT . . . . . LÉON DESHAIRS
REMBRANDT GRAVEUR . . FRANÇOIS FOSCA
CONSTABLE . . . . . PAUL COLIN
VALDÈS LEAL . . . . . PAUL GUINARD
FRANS HALS . . . . . CHARLES TERRASSE

*24 pages de texte - 64 héliogravures*

**PRIX: 20 frs.**

LES EDITIONS G. CRÈS ET Cie
11, Rue de Sèvres - PARIS VIe