

Angèle Tence*

Un « grand fracas de figures ». Matérialité picturale et formes en crise dans *La chute des damnés* de Rubens

“A Great Clash of Figures”: Pictorial Materiality and Forms in Crisis in Rubens’s *The Fall of the Damned*

Keywords

Rubens, Piles, form-matter duality, colour, painting, art theory, modern reception

Abstract

Rubens’ *The Fall of the Damned* (1619–1621) has been widely acclaimed by critics since the end of the 17th century. However, few studies have focused on its “material effects,” their perception and critical reception. This article starts with the materiality of the damned body falling in hell, before exploring more theoretical and aesthetic aspects. The notion of *grand fracas de figures* (“great clash of figures”), inherited from Roger de Piles, marks the introduction into historiography of a vision of colour as constructing pictorial forms. Rubens’s brushwork and the fluidity of his material (Focillon) encourage to re-evaluate the stains, coloured masses, and effusions that put precise forms in crisis. The “rain of fire” (duc de Richelieu) and erupting volcano (Antoine Wiertz), compared to the materiality of painting, finally manifest the unexpected richness of matter in commentaries from the 17th to the 19th century.

»Veliki trk figur«: likovna materialnost in forme v krizi v Rubensovem *Padcu prekletih*

Ključne besede

Rubens, Piles, dvojnost materija-forma, barva, slikarstvo, teorija umetnosti, moderna recepcija

* CNRS-Centre André-Chastel, Paris, France
angeletence@gmail.com

Povzetek

Rubensovo delo *Padec prekletih* (1619–1621) je že od konca 17. stoletja deležno širokega priznanja kritikov. Vendar se le malo študij osredotoča na njegove »materialne učinke«, njihovo percepcijo in kritično recepcijo. Članek se sprva ukvarja z materialnostjo prekletega, v pekel padajočega telesa, nato pa raziskuje bolj teoretične in estetske vidike. Pojem *grand fracas de figures* (veliki trk figur), ki ga prevzemamo od Rogerja de Pilesa, v zgodovinopisje uvaja vizijo barve kot gradnika likovnih form. Rubensova tehnika slikanja in fluidnost njegovega materiala (Focillon) spodbujata k ponovni oceni madežev, barvnih mas in izlivov, ki natančne oblike postavljajo v krizo. »Ognjeni dež« (vojvoda Richelieu) in izbruh ognjenika (Antoine Wiertz), kot primerjavi z materialnostjo slike, končno razkrivata nesluteno bogastvo materije v komentarjih od 17. do 19. stoletja.



Le 26 février 1959, l'écrivain Walter Menzl (1906–1994) se rend à l'Alte Pinakothek de Munich et jette sur *La Chute des damnés* de Peter Paul Rubens (fig. 1) près d'un litre de décapant du commerce. Le rapport de Hermann Lohe, alors conservateur en chef du musée, fait état d'un jet d'acide ayant atteint le tableau « 40 centimètres en-dessous du bord supérieur¹ ». Sur la photo prise avant la restauration (fig. 2), la matière corrosive impose son empreinte. Par accident elle se divise en petites coulées et en éclaboussures débordant sur le cadre. Deux trajectoires se font écho : la chute des figures humaines, formant une cascade de la partie supérieure droite au dernier tiers du tableau, et la lente coulure blanchâtre, légèrement transparente, qui grignote la surface picturale. Par son abrupte verticalité, surgissant devant nos yeux, cette trace d'acide semble triompher de la chute oblique des damnés de Rubens, dont l'effet pourtant spectaculaire est nettement diminué.

Menzl n'avait sans doute pas choisi *La Chute des damnés* au hasard. Utopiste ayant fui le régime nazi, de retour en Allemagne dans les années 1950 après de nombreuses années passées en Amérique du Sud, il se croyait investi d'une

¹ Hermann Lohe, « Über die Schäden am 'Höllenstein' von P. P. Rubens », *Kunstchronik* 12, no. 4 (1959): 89, <https://doi.org/10.11588/kc.1959.4.69937>. Voir également W. A. München, « Mit Säuren gegen Rubens », *Die Zeit*, 24 juillet 1959, <https://www.zeit.de/1959/30/mit-saeure-gegen-rubens>.



Fig. 1 : Peter Paul Rubens, *La Chute des damnés*, 1619–1621, huile sur bois, Munich, Alte Pinakothek, inv. 320, photo de l'autrice.



Fig. 2 : Peter Paul Rubens, *La Chute des damnés* (avant restauration), Munich, Alte Pinakothek, reproduit d'après Lohe, « Über die Schäden », 103.

mission ainsi résumée par David Freedberg dans son récent essai *Iconoclasm* : « instaurer un nouveau monde dans lequel la guerre n'existerait plus² ». Les autorités de Constance lui ayant confisqué ses livres, Menzl aurait voulu à travers cet acte de destruction marquer les esprits et surtout attirer l'attention sur l'idéal de paix universelle au centre de sa pensée. L'auteur de l'attentat ne sera jamais pris au sérieux. Au début de *Selige Zeiten, brüchige Welt* paru en 1991, l'écrivain autrichien Robert Menasse prête à Menzl (« Walmen » dans le roman) les mots d'un activiste illuminé : « avec la bombe atomique, ce serait autre chose qu'un

239

² David Freedberg, *Iconoclasm* (Chicago : University of Chicago Press, 2021), 286, n. 33; Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (London : Reaktion Books, 1997), 193 et 198–200. Cet idéal de paix universelle est notamment exprimé dans un texte intitulé *Die Welt von Morgen. Aufgang einer glücklicheren Zeit* (Überlingen Bodensee : Freies Philosophisches Institut, 1958). Pour avoir attenté au tableau, Walter Menzl est condamné à trois ans de prison ferme et à une amende de 800 000 D-Mark qu'il n'acquittera jamais.

petit décapage à l'acide !³ » Le tableau de Rubens lui aurait-il évoqué une (nouvelle) catastrophe nucléaire, une terrible prophétie de troisième guerre mondiale, ou simplement la fin du monde, le retour au chaos à travers la chute de l'humanité pécheresse ?

Car dans *La Chute des damnés*, ordre et désordre s'affrontent à tous les niveaux. La saisie visuelle – au sens d'acte aventurier du regard qui cherche à identifier ce qui lui est donné à voir – est vite contrariée par une apparence de surenchère et de chaos. La manière de peindre de Rubens, son processus de création, ses écrits et les aspects matériels et techniques de sa peinture intéressent toujours aujourd'hui un grand nombre de spécialistes⁴. Toutefois, à propos du tableau de Munich, l'oscillation constante entre le net et le flou, entre motifs intelligibles et tumulte des couleurs tirant vers l'indistinct n'a jamais été interrogée d'un point de vue théorique et esthétique. Très tôt pourtant, la réception critique de *La Chute des damnés* s'intéresse aux multiples effets plastiques et chromatiques qui relèvent d'un excès ou d'une irrépressible poussée de la matérialité picturale. Cet article a ainsi pour but d'examiner comment les formes entrent en crise et comment la matière colorée (amas, jet, éclats de couleur) prend l'avantage sur la lisibilité des « figures » sans jamais détruire le projet mimétique de Rubens. Il s'agit de réévaluer la place de ces effets de matière dans l'œuvre comme dans l'historiographie, et de voir comment les auteurs, entre la fin du XVII^e et le début du XIX^e siècle, ont su décrire et réinterpréter une dualité « matière-forme » à plusieurs visages, que Rubens fait surgir au cœur de son tableau⁵.

³ Robert Menasse, *La pitoyable histoire de Leo Singer*, trad. Christine Lecerf (Lagrasse : Éditions Verdier, 2000), 7.

⁴ Jeffrey M. Muller, « Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art », *The Art Bulletin* 64, no. 2 (1982): 229–47 ; Svetlana Alpers, *The Making of Rubens* (New Haven : Yale University Press, 1995) ; Nadège Laneyrie-Dagen, « Peindre la chair », in *Coloris Corpus*, dir. J. P. Albert et al. (Paris : CNRS Éditions, 2008), 37–8 ; Nico van Hout et Arnout Balis, *Rubens Unveiled. Notes on the Master's Painting Technique*, (Gand : Ludion, 2012) ; Cordula van Wyhe, dir., *Rubens and the Human Body* (Turnhout : Brepols, 2018) ; Cordula van Wyhe, « Matter Over Mind: The Resurrected Body in Rubens' 'Great Last Judgement' », dans *La sovrabbondanza nel Barocco*, dir. Valeria Viola, Rino La Delfa et Cosimo Scordato (Leonforte : Euno edizioni/Siké edizioni, 2019), 249–85 ; Alexander Marr, *Rubens's Spirit. From Ingenuity to Genius* (London : Reaktion Books, 2021).

⁵ Cet article est issu d'une communication donnée lors du Congrès International d'Histoire de l'art 2024, consacré au thème « Matière, Matérialité ». J'adresse mes plus vifs et sincères remerciements à Rok Benčin et Anna Montebugnoli pour m'avoir invitée à présenter mes

Le corps, la chair et la matière

Au début du XVII^e siècle, les thèmes de la damnation et de la punition divine se multiplient dans la peinture religieuse, en particulier dans les églises catholiques. C'est ce que nous montrent les nombreuses commandes adressées à Peter Paul Rubens (1577–1640) quelques années après son retour à Anvers. Le peintre réalise *La Chute des damnés* environ cinq ans après son « grand » *Jugement dernier*, commandé par les Jésuites de l'église de Neuburg, en Bavière⁶. Dans une autre version également conservée à Munich, le « petit » *Jugement dernier*⁷, le déferlement oblique des réprouvés domine l'ascension des élus, reléguée dans le lointain. À cet ensemble de peintures se joignent trois représentations de la chute apocalyptique de Satan et des mauvais anges : le retable perdu de *La Chute des anges rebelles* destiné au décor du maître-autel de l'église des Jésuites de Lille⁸ ; un *Saint Michel terrassant les anges rebelles* (1621–1622) qui s'inscrit dans un ensemble de peintures pour le Prince Électeur du Palatinat-Neuburg ; enfin, le retable de *La Vierge de l'Apocalypse* (1623–1624) qui devait décorer le maître-autel de la cathédrale de Freising⁹.

On ignore pour qui le tableau de *La Chute des damnés* a été peint. Il est accroché sur un pan de mur du musée de Munich, dans une salle remplie d'autres peintures du maître dont une grande part provient de la Galerie de Düsseldorf¹⁰. L'ancien propriétaire de ce tableau, le dominicain Marius Ambrosius Capello, en fait don à sa mort en 1676 à l'abbaye bénédictine de Gand¹¹. Un an plus tard, le théoricien de l'art Roger de Piles (1635–1709) informe Philippe Rubens, le neveu

recherches dans le panel *Rethinking the Form-Matter Nexus after the Material Turn*, et pour me permettre d'en publier les fruits.

⁶ David Freedberg, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. VII. The Life of Christ after the Passion* (Oxford : Harvey Miller, 1984), 201–6 ; Conrad Renger et Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek* (Munich : Pinakothek-DuMont, 2002), 320–23.

⁷ Freedberg, *Corpus Rubenianum*, 213–19 ; Renger et Denk, *Flämische Malerei*, 324–29.

⁸ Copié par Lucas Vosterman dès 1621. Le tableau est mentionné dans Dezailler d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres* (Paris : De Bure, 1745), 147, t. 2.

⁹ Sur ces dernières peintures, voir en priorité Renger et Denk, *Flämische Malerei*, 312–19. Au sujet des commandes catholiques de Rubens : Willibald Sauerländer, *Der Katholische Rubens* (Munich : Verlag C. H. Beck, 2011), 33–49.

¹⁰ En 1691, le Prince Électeur du Palatinat fait l'acquisition de *La Chute des damnés* pour enrichir sa collection dans la Galerie de Düsseldorf. L'œuvre est transférée à l'Alte Pinakothek en 1806. Voir Renger et Denk, *Flämische Malerei*, 330–33.

¹¹ Freedberg, *Corpus Rubenianum*, 226.

du peintre, que le tableau vient d'être acquis par le duc de Richelieu et installé dans son cabinet, à Paris¹². Armand-Jean de Vignerot du Plessis (1619–1715), petit-neveu du cardinal et deuxième duc de Richelieu, compte parmi les plus grands admirateurs de Rubens. Jusqu'à preuve du contraire, on lui doit la première description de l'œuvre. Ce texte est publié en position inaugural dans *Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu*, qui lui-même figure dans la *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, imprimée aux presses de Nicolas Langlois en 1681¹³. *Le Cabinet* inclut également le commentaire de Piles sur « La Chute des Réprouvés » ainsi que onze descriptions des autres tableaux de la collection¹⁴. Seuls les proches du duc pouvaient accéder à son cabinet. Toutefois, au moment de la publication de la *Dissertation*, l'œuvre de Rubens était déjà connue en France. Bon nombre de ses tableaux, dont *La Chute des damnés*, avaient été reproduits en intégralité ou en partie par le biais de la gravure à l'eau-forte¹⁵.

« Quelle vive peinture de ce jour fatal et malheureux qui doit révéler, confondre et punir tous les crimes de l'Univers !¹⁶ », s'exclame le duc au début de sa description. Rubens peint une grande cascade de nus partant des nuées noires de la

¹² Freedberg, 226.

¹³ L'édition de 1681 a été reproduite en fac-similé : Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres, Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu, La vie de Rubens* (Minkoff Reprint, 1973). Voir aussi Bernard Teyssède, « Une collection française de Rubens au XVII^e siècle : le cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles (1676-1681) », *Gazette des Beaux-Arts* 62 (1963) : 241–300.

¹⁴ Les tableaux de Rubens comblent en partie le vide laissé par les vingt-cinq œuvres, dont treize tableaux de Poussin, que le duc de Richelieu est contraint de céder au roi de France en 1665, après avoir perdu à une partie de jeu de paume. Voir Emmanuelle Delapierre, Matthieu Gilles et Hélène Portiglia, dir., *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle* (Gand : Ludion, 2004), 33–34.

¹⁵ Pieter Claesz Soutman en 1642 reprend la partie droite de l'œuvre (*La Chute des damnés*, 1642, New York, Metropolitan Museum of Art). Richard van Orley, vers 1700, restitue l'ensemble (Paris, Bibliothèque nationale de France), l'estampe portant l'inscription *Ducunt in bonis dies suos, et in puncto ad inferna descendunt* (« Leur vie s'achève dans le bonheur, et ils descendent en un instant aux enfers »). Voir notamment Nico Van Hout, dir., *Rubens et l'art de la gravure* (Gand : Ludion, 2004).

¹⁶ Roger de Piles, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres. Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu, La vie de Rubens* (Paris : N. Langlois, 1681), 79–80. Nous transcrivons le texte en le modernisant (ponctuation et accents) à partir d'un exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111896j/f1.item>.

partie droite pour brusquement s'interrompre au dernier tiers, là où des figures féminines sont traînées à l'horizontal. On repère ici et là, en dépit du tumulte des corps, quelques marqueurs délimitant les contours de l'histoire. En haut à gauche, saint Michel muni de sa rondache renvoie à un passage du chapitre 9 de l'Apocalypse de Jean : l'armée des anges vengeurs précipite le « grand dragon rouge » et « ses anges » sur la terre (Ap 12, 7-9). Satan est lui aussi représenté : une hydre gigantesque, aux têtes emmêlées, tombe dans la partie droite de l'œuvre. Toutefois, Rubens donne préséance aux damnés du Jugement final : « Allez loin de moi, maudits, dans le feu éternel qui a été préparé pour le diable et ses anges » (Mt 25, 41). Cette sentence prononcée par le Christ lui-même explique la réunion, dans le tableau, des damnés, du diable à travers la figure de l'hydre, et de « ses anges » qui tirent ou poussent les damnés en enfer¹⁷.

Dans la partie centrale (fig. 3), l'un de ces démons féroces tire entre ses dents un voile blanc tout emberlificoté autour du bras d'une femme, elle-même tirée par les cheveux. Celle-ci tient encore, coincé entre ses jambes, un voile froissé. Ces voiles perdus entre les chairs blanches sont les seuls vestiges du statut de ressuscité des figures. Suivant la doctrine de la résurrection de la chair, à la fin des temps les morts s'extraient du sol ou de la tombe pour être jugés. Avec Thomas d'Aquin, la condition *sine qua non* de la résurrection des morts – l'union de l'âme au corps – s'explique à l'aune de la *Métaphysique* d'Aristote : « L'âme est unie au corps, non seulement comme l'agent à l'instrument, mais comme la forme à la matière¹⁸ ». L'âme (la forme) a préséance sur le corps (la matière). *Forma*, qui signifie aussi bien « forme » que « beauté », correspond au « principe de détermination » que la matière s'apprête à recevoir¹⁹. La matière quant à elle relève

¹⁷ Au moment de la création du monde, des anges frondeurs menés par Lucifer-Satan sont précipités en enfer par le même saint Michel. Nous renvoyons à nos travaux : Angèle Tence, « Le corps précipité. Chute et châtement dans l'art européen de la première modernité (XV^e-XVII^e siècles) » (PhD diss., Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021), 28-126 ; Tence, « Aux origines des anges. Création et chute angéliques dans la peinture de la Renaissance, de la fin du XV^e aux premières décennies du XVI^e siècle », dans *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XV^e et XVI^e siècles*, dir. Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel (Turnhout : Brepols, 2022), 73-87.

¹⁸ Thomas d'Aquin, *Somme théologique : supplément, tome quinzième* (Paris : Louis Vivès, 1880), 644 : « Ad tertium dicendum, quod anima non comparatur solum ad corpus ut operans ad instrumentum quo operatur, sed etiam ut forma ad materiam ».

¹⁹ Yves Meessen, « De l'usage du double concept aristotélicien matière-forme dans la pensée augustinienne de la Création », dans *La Création chez les Pères*, dir. Marie-Anne Vannier



Fig. 3 : Peter Paul Rubens, *La Chute des damnés* (détail), photo de l'autrice.

de l'accidentel. Dans le contexte de la résurrection des morts, la double dualité « âme-forme » et « corps-matière » est nécessaire pour que s'exerce le Jugement final. Sans l'union du corps à l'âme, il n'y a pas de rétribution possible. Les élus et les damnés recevront leurs dus – vision de Dieu face-à-face ou damnation éternelle – par l'âme et par le corps²⁰. Dans *La Chute des damnés*, la majorité des nus n'a pas encore atteint l'enfer. Tous néanmoins souffrent déjà en leurs corps. Aucun peintre avant Rubens n'avait donné aux supplices corporels des damnés une

(Berne : Peter Lang, 2011), 138.

²⁰ À propos de la résurrection de la chair dans la pensée occidentale et dans l'art de la Renaissance, nous indiquons les publications les plus récentes : Caroline Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity: 200-1336* (New York : Columbia University Press, 1995) ; Anne-Sophie Molinié, *Corps ressuscitants et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle* (Paris : H. Champion, 2007) ; Giovanni Careri, *La Torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine* (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013), 21-110 ; Jérôme Baschet, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge* (Paris : Flammarion, 2016), 51-56 ; *The Embodied Soul : Aristotelian Psychology and Physiology in Medieval Europe Between 1200 and 1420*, dir. Marek Gensler, Monika Mansfeld et Monika Michałowska (Cham : Springer, 2022) ; Angèle Tence, « Corps régénérés. La chair, la légèreté et la pesanteur des élus et des damnés au jour du Jugement », dans *Physique de l'Incarnation. Enfanter et prendre corps dans l'art italien de la Renaissance*, dir. Philippe Morel (Turnhout : Brepols, 2025), 257-79.

telle ampleur. Où que l'on regarde, les femmes comme les hommes sont mordus, griffés et tordus comme du caoutchouc par un attroupement de démons « déchânés²¹ », comme l'écrit le duc de Richelieu. La complaisance non dissimulée avec laquelle Rubens varie les actes de violence physique à connotation sexuelle renvoie à une longue tradition d'images du Jugement dernier : l'exaltation de la chair se traduit par l'érotisation exacerbée des figures et par la suggestion constante de leurs parties intimes²². Face à cette débauche de chairs, le duc ne se montre pas le moins du monde effarouché. Il justifie l'érotisation furieuse des damnés par la présence du péché de « Luxure, punie de ses plaisirs passés par la source mesme de ses plaisirs, que le Peintre ingénieux a dérobee par pudeur à la veüe²³ ». Difficile de savoir où il regarde, ce qu'il désigne. La représentation des sept péchés capitaux, également décrits dans le commentaire de Roger de Piles²⁴, relève davantage de l'imagination de ces deux auteurs que d'une observation attentive du tableau – ce qui ne signifie pas qu'elle en est totalement absente.

Pour Rubens, « peintre de la chair²⁵ », le corps et la chair sont deux grands motifs de peinture. Leur représentation permet de distinguer la peinture de tous les autres arts de la *mimesis*, en particulier de la sculpture. Dans son traité des *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles publie la première traduction française du traité de Rubens sur l'imitation, le *De imitatione statuarum*²⁶. Cette traduction, comme le remarque Thielemann, est « difficile à

²¹ Piles, *Dissertation*, 83.

²² Les peintres de la Renaissance donnent au thème eschatologique une orientation érotique, d'une part en objectifiant le corps du damné en général, de l'autre en multipliant les allusions sexuelles, que le châtimement de la luxure (l'un des sept péchés capitaux) laisse imaginer. Nous pouvons mentionner, pour l'Europe du Nord, le *Jugement dernier* de Pieter Pourbus (1551, Bruges, Groeningen Museum, inv. 000.GROo110.I) ou encore celui de Lucas van Leyden (1527, Museum De Lakenhal, inv. S 244), dans lequel l'érotisme du corps ressuscité concerne aussi bien les damnés que les élus.

²³ Piles, *Dissertation*, 83.

²⁴ Piles, 91–92. Le théoricien énumère les péchés en les associant aux animaux représentés dans la partie inférieure du tableau. Il considère par exemple le « dragon [du] jardin des Espérides » comme un symbole de « l'Avarice ». À la Renaissance, l'allégorisation zoomorphe des sept péchés capitaux a effectivement été traitée au sein du thème du Jugement dernier (*L'Enfer* de Federico Zuccaro de la cathédrale de Florence) ou encore de la Chute des anges rebelles (Raphael Sadeler I d'après Maarten de Vos, 1583, Dresde, Kupferstichkabinett).

²⁵ Alpers, *Making of Rubens*, 129.

²⁶ Muller, « Rubens's Theory and Practice », 229–47.

comprendre et criblée d'erreurs²⁷ ». Elle réaffirme cependant deux des prescriptions rubéniennes les plus importantes : un peintre qui s'adosse aux règles de la statuaire antique doit en « absorber » les modèles et veiller à en faire un usage « judicieux²⁸ ». Même les meilleurs peintres ont toutefois tendance à oublier les spécificités propres à la peinture : « on voit des peintres ignorants, et même des savants, qui ne savent pas distinguer la matière d'avec la forme, la figure d'avec la pierre, ni la nécessité où est le sculpteur de se servir du marbre d'avec l'artifice dont il s'emploie²⁹. » Le problème se situe dans l'inadéquation fréquente entre le matériau et sa mise en forme par la main de l'artiste. Trop de peintres, précise Rubens, confondent « la figure et la pierre », accentuent les volumes et restituent la matérialité dure du corps sculpté « au lieu d'imiter la chair³⁰ ». Derrière la formule « distinguer la matière d'avec la forme », à l'évidence héritée de l'aristotélisme, se glisse tout un pan de la tradition et de la pratique vénitienne du *colorito*. Durant ses dernières années en Italie, Rubens est marqué par la peinture de Titien, de Jacopo Tintoretto et de Paolo Veronese³¹. Il retourne à Anvers, en 1609, en étant convaincu de la nécessité de restituer ce qu'il nomme les « accidents³² » de la chair (ses irrégularités, ses palpitations, son hétérogénéité chromatique) en reformulant dans sa peinture la tradition du *coloris* vénitien. La partie gauche de *La Chute des damnés* (fig. 4) offre quelques exemples saisissants de chairs adipeuses où domine l'irrégularité de la texture épidermique. D'un côté, les corps s'étirent et se tordent sous la pression des bourreaux. De l'autre, c'est au contraire la mollesse des carnations que le peintre donne à voir, en particulier chez les trois damnés obèses empruntés à la gravure de *La Bacchanale au Silène* d'Andrea Mantegna³³. Dans son commentaire placé après celui du duc de Richelieu dans la *Dissertation*, Piles associe « l'artifice du Coloris » à « la variété

²⁷ Andreas Thielemann, « Stone to Flesh: Rubens' Treatise *De Imitatione Statuarum* », dans *Rubens and the Human Body*, 46.

²⁸ Thielemann, « Stone to Flesh », 59.

²⁹ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (Paris : J. Estienne, 1708), 139 : « Nam plures imperiti et etiam periti non distinguunt materiam a forma, saxum a figura, nec necessitatem marmoris ad artificio ». Nous transcrivons en modernisant le texte.

³⁰ Piles, 140–41.

³¹ Michael Jaffé, *Rubens and Italy* (Oxford : Phaidon, 1977) ; Giuseppe Maria Pilo, *Rubens e l'eredità veneta* (Rome : De Luca Edizioni d'arte, 1990).

³² Piles, *Cours de peinture*, 141.

³³ Avant 1475, New York, Metropolitan Museum of Art. Voir Freedberg, *Corpus Rubenianum*, 225.

Fig. 4 : Peter Paul Rubens, *La Chute des damnés* (détail), photo de l'autrice.



de la carnation³⁴ ». Cependant, la couleur ne saurait être utilisée uniquement dans le but de rendre l'effet de la souplesse ou de la dureté, de l'élasticité ou de l'irrégularité de la chair. C'est aussi par le coloris, allié et non plus soumis au dessin, que Rubens parvient à maîtriser « l'effet du tout-ensemble³⁵ ».

Un « grand fracas de figures »

Quand paraît la *Dissertation*, la « querelle du coloris » occupe une place importante au sein des débats esthétiques qui animent peintres, théoriciens et académiciens français du dernier tiers du XVII^e siècle. Cette querelle qui prend, à certains égards, les atours d'une vive polémique, touche à l'enseignement de la peinture : elle concerne la définition des rôles, des fonctions et de l'usage pratique de la couleur et du dessin³⁶. Au dessin, opérateur de la forme, sont attri-

247

³⁴ Piles, *Dissertation*, 95.

³⁵ Le « tout-ensemble » fait l'objet d'une définition précise dans les *Termes de peinture*, à la fin des *Conversations sur la connaissance de la peinture* de Roger de Piles (Paris : N. Langlois, 1677) : « harmonie qui résulte de la distribution des objets qui composent un Ouvrage » (non paginé).

³⁶ Christian Michel, « Y a-t-il eu une querelle du rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? » dans *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir.

buées des fonctions d'ordonnance et de lisibilité qui depuis la Renaissance ont servi à justifier sa prééminence, voire sa supériorité sur la couleur. À l'inverse, la propension de la couleur à tromper les yeux en fait, depuis l'Antiquité, un artifice jugé dangereux, à subordonner au dessin³⁷. Mais Roger de Piles prend sa défense. Dans son *Dialogue sur le coloris*, il définit la couleur « artificielle », distincte des couleurs naturelles, comme une « matière dont les peintres se servent pour imiter ces memes objets³⁸ [les objets de la nature] », réaffirmant ainsi qu'un bon peintre atteint la vérité par son coloris. Pour rappeler l'efficacité du coloris en peinture (autrement dit de l'alliance de la couleur, de l'ombre et de la lumière), Piles se réfère à Titien, à Giulio Romano et surtout à Rubens³⁹.

Nous laisserons de côté l'histoire de ces débats aux ramifications complexes pour nous concentrer sur la manière dont Piles envisage ce « tout-ensemble » dans *La Chute des damnés* (fig. 1). Comme Dezailler d'Argenville s'en étonnera, lui aussi, en 1745, Piles est frappé par la disposition d'une si « grande quantité de figures⁴⁰ ». Il remarque que les « contorsions bizarres » de ces corps paradoxalement « ne sont que pour exprimer plus naturellement la violence de leurs tortures⁴¹ ». Tromper les yeux, donner l'illusion du naturel, voilà le but de la peinture. Bien vite, Piles en vient aux « liaisons d'objets ». C'est dans ce passage qu'il souligne le caractère indispensable du clair-obscur dans la construction des formes visuelles :

Michèle-Caroline Heck (Turnhout : Brepols, 2005), 159–71.

³⁷ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique* (Lagrasse : Flammarion, 1989).

³⁸ Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris* (Paris : N. Langlois, 1673), 5.

³⁹ Piles, *Conversations*, 272–73. Au sein de l'abondante bibliographie sur la théorie de l'art de Piles, voir en particulier Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven : Yale University Press, 1985) ; Victor Ginsburgh et Sheila Weyers, « De Piles, Drawing and Color. An Essay in Quantitative Art History », *Artibus et Historiae* 23, no. 45 (2002) : 191–203, <https://doi.org/10.2307/1483688> ; Everhard Korthals Altes, « Félibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France » *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3/4 (2009) : 194–211 ; Colette Nativel, « Ut pictura poesis : Junius et Roger de Piles », *Dix-septième siècle* 245, no. 4 (2009) : 593–608, <https://doi-org.ezproxy.inha.fr/2443/10.3917/dss.094.0593>.

⁴⁰ Piles, *Dissertation*, 86 ; Dezailler d'Argenville, *Abregé*, 146 : « la fameuse chute des réprouvés où il y a près de deux cent figures ».

⁴¹ Piles, *Dissertation*, 92.

[...] quelque débrouillés que soient ces groupes et séparés les uns des autres, ils concourent néanmoins tous à l'assemblage des lumières et des ombres, et à l'effet du Tout-ensemble, en sorte que ce grand fracas de figures se laisse voir avec autant de facilité et de repos, que s'il n'y en avoit qu'une seule⁴².

Rubens, comme à son habitude, associe l'invention à la disposition. Ce n'est pas uniquement le dessin mais aussi le clair-obscur, rendu possible par le coloris, qui laissent les formes advenir, se constituer en un « grand fracas de figures ». Les corps se donnent à voir séparés, dispersés, et malgré tout liés comme « une seule » figure homogène. En dépit du nombre d'individus, du mouvement complexe de la chute, le peintre met un point d'honneur à ce que l'histoire semble claire et compréhensible⁴³. L'unité structurale repose sur « l'assemblage des lumières et des ombres », autrement dit des couleurs qui seules peuvent restituer les effets plus ou moins contrastés du clair-obscur et ainsi accentuer la dimension tragique de l'histoire peinte.

Notons que Piles « voit » facilement *La Chute des damnés*. Sa description et celle du duc de Richelieu s'appuient sur des observations *in situ*. Or, les manières de voir évoluent autant que l'expression littéraire des sensations visuelles, des effets propres au tableau de Munich sur les spectateurs. Plus on s'approche de *La Chute des damnés* et moins la cascade des nus (le « grand fracas ») paraît nette et isolée par rapport aux autres éléments. Pour Emmanuelle Hénin, « le tableau de Rubens donne moins à voir des figures individuelles que des amas de corps, autant de taches blanches s'enlevant sur le fond rouge et noir du brasier infernal⁴⁴ ». Ce sont ces éclats qui frappent l'œil du visiteur. Plus encore que

⁴² Piles, 93–94.

⁴³ Sur ce point, Piles rejoint les thèses du linguiste Franciscus Junius (1591–1677), contemporain de Rubens. Au livre III du *De Pictura Veterum* (1637), traité sur la défense des arts, Junius applique le thème de l'*impetus animi*, que Socrate associait exclusivement aux poètes antiques, aux peintres et aux sculpteurs. Cet *impetus*, élan d'inspiration de l'âme, se double chez les artistes d'un irrésistible désir de créer au sens d'un jaillissement des formes sans entrave. La grande clarté que Piles contemple dans *La Chute des damnés* résulte de cet élan de l'âme que l'artiste exprime avec la liberté la plus totale. Voir Nativel, « Ut pictura poesis », 598–600 et Nativel, « Rubens et la rhétorique », dans *Charmer, convaincre : la rhétorique dans l'histoire*, dir. Jacques Jouanna, Laurent Pernot et Michel Zink (Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2014), 191–216.

⁴⁴ Emmanuelle Hénin, *Ut Pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français* (Genève : Droz, 2003), 419.



Fig. 5, 6 : Peter Paul Rubens, *La Chute des damnés* (détail), photo de l'autrice.



250

les « taches blanches » localisées au centre du tableau, les effusions de lumière et de feu (fig. 5 et 6), longues traînées de rouge, d'ocre orangé et de noir, ou petits points serrés tout près d'un damné englouti par l'une des gueules de Satan, rythment le mouvement de précipitation générale. Ces éclaboussures, nuages ou vapeurs assument le double statut de signe visuel (on devine des cendres ardentes, des gerbes de feu et de soufre) et, pour reprendre Emmanuel Alloa, d'« accidents de la matière, vestige du geste qui y œuvre⁴⁵ ». On rencontre dans la partie gauche un tumulte de chairs rouges (fig. 4). Les démons et les damnés

⁴⁵ Emmanuel Alloa, dir., *Penser l'image* (Dijon : Les Presses du réel, 2010), 15.



Fig. 7 : Peter Paul Rubens, *La Chute des damnés* (détail), photo de l'autrice.

pris dans ce tourbillon rougeâtre perdent leurs contours, entrent dans une dynamique de déformation et de refonte des corps. Certains damnés émergent à peine des turbulences chromatiques qui occupent la partie basse du tableau.

Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si, dans une zone de transition, une cascade d'eau (fig. 7) redouble discrètement la cascade humaine au-dessus d'elle. Situé au croisement de deux registres et de deux groupes de figures, ce motif aquatique est directement inspiré du *Jugement dernier* de Jacopo Tintoretto (1518–1594), dont Rubens s'est manifestement souvenu au moment de peindre sa *Chute des damnés*⁴⁶. Verticalisée à l'extrême, la division des élus et des réprouvés chez Tintoretto se traduit par une nette césure entre intenses effusions de lumière (dont la source est le Christ Juge) et enfoncement des corps dans de profondes ténèbres. Représentée au dernier tiers, la cascade humaine chez Tintoretto fait

251

⁴⁶ Daté vers 1562–1563, le tableau se trouve dans l'église vénitienne de la Madonna dell'Orto.

écho à une puissante chute d'eau, référence au fleuve de l'Achéron, que Rubens reproduit en miniature au registre inférieur gauche⁴⁷. Autour de cette chute d'eau, les figures nettes alternent avec les corps flous, « dissous » dans les lumières infernales. Le fleuve de l'Achéron s'inscrit donc dans une dynamique de dissolution des formes qui se traduit par l'excès d'effusions, d'amas, de taches et d'empâtement de matière colorée. Dans une perspective méta-picturale, ce motif de cascade associée à celle des damnés constitue aussi une métaphore de la fluidité de la peinture elle-même, puissamment animée par le geste du peintre. Comme le soulignait Henri Focillon, l'aspect de la peinture, en particulier dans la technique à l'huile, dépend de la manière dont elle est posée⁴⁸. Rubens et Anthony Van Dyck, son brillant élève, apparaissent aux yeux de l'historien de l'art formaliste comme deux « aquarellistes à l'huile » : la « fluidité de leur matière peinte a, dans leur œuvre, quelque chose d'aquatique⁴⁹ ».

Couleurs et matières en mouvement

Dans *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Georges Didi-Huberman s'intéresse à une typologie d'excès de matière peinte, entre signe iconique et pur effet visuel, dans plusieurs œuvres de Johannes Vermeer⁵⁰. Il relève dans *La Dentellière*⁵¹ la présence d'un fil, à l'avant-plan, parmi d'autres d'objets liés aux travaux de couture :

C'est une coulée de peinture rouge. Associée, là, à une autre, blanche, moins convoluee, mais non moins stupéfiante. Elle surgit du coussin, à gauche de la dentelle. Elle s'effiloche déraisonnablement devant nous, comme une affirmation subite, sans calcul repérable, de l'existence verticale et frontale du tableau. [...]. Un éclat vermillon, déposé, projeté, presque à l'aveugle, et qui dans le tableau nous fait front, et insiste : c'est un pan de peinture⁵².

⁴⁷ La chute d'eau est clairement inspirée de celle de Tintoretto, mais Rubens ne va pas jusqu'à reprendre la barque du passeur Charon, elle-même empruntée au *Jugement dernier* de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine (1535–1541).

⁴⁸ Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main* (Paris : Presses universitaires de France, 1996), 54–55.

⁴⁹ Focillon, *Vie des formes*, 61.

⁵⁰ George Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1990), 290–306.

⁵¹ Vers 1669–1670, huile sur toile, 24 × 21 cm (sans cadre), Paris, musée du Louvre, MI 1448.

⁵² Didi-Huberman, *Devant l'image*, 298–300.

Précisément parce que son traitement pictural n'est pas tout à fait le même que celui des autres objets du tableau, le fil rouge paraît couler. Il n'a pas l'aspect minutieux des fils très fins qui forment un « V » entre les mains de la dentelière. Contrairement au bouquet de rubans blancs plus rigides qui, eux aussi, s'échappent d'un sac de couture à l'aspect d'un coussin, cette coulure ose se répandre. Elle transgresse l'arête de la table sur laquelle le sac est posé pour tracer des ronds, des boucles, puis retourner dans son brouillis originel. L'élément rouge passe d'un objet textile (fil ou ruban), intégré de façon cohérente à un ensemble de motifs lisibles, à la matière picturale vivante, dynamisée vers le bas (« coulée ») ou atomisée sur la toile (« éclat »). Pour paraphraser de nouveau l'auteur, cet éclat rouge affirme la possibilité d'une opacité non figurative au sein même d'un petit tableau fait pour être vu de très près, et dont le projet est la ressemblance mimétique par rapport au modèle réel⁵³.

À l'appui des travaux de Didi-Huberman et de Svetlana Alpers, l'historienne de l'art Cordula van Wyhe en vient à s'interroger sur le statut de certains motifs dans l'œuvre de Rubens. Elle repère, dans *Le Débarquement de la reine Marie de Médicis à Marseille*⁵⁴, de fines gouttes d'eau perlant sur les corps à moitié immergés des néréides, tout près de circonvolutions blanches, nettement plus floues (fig. 8). Rapidement tracées, ces spirales aquatiques imitent la forme serpentine des jambes des trois figures. Pour Cordula van Wyhe, elles « présentent la matérialité de la peinture⁵⁵ » avant même de représenter l'écume des vagues. Certes, cela n'a rien d'inhabituel. Les peintres du XVII^e siècle transposent l'agitation de la mer ou la texture mousseuse de l'écume par des éclats et des empâtements de matière colorée⁵⁶. Cependant, dans *Le Débarquement de la reine*, la proximité des gouttelettes à l'évidence illusionnistes et des volutes blanchâtres manifeste l'« effondrement autoréflexif de la matière et de la forme » à la base

⁵³ Didi-Huberman, 300–2.

⁵⁴ Il s'agit de l'une des vingt-quatre toiles du cycle consacré à Marie de Médicis, exécuté entre 1623 et 1625 pour décorer la Galerie Médicis, à Paris.

⁵⁵ Cordula van Wyhe, « Introduction », dans *Rubens and the Human Body*, 31.

⁵⁶ Rubens lui-même, en Italie, peint une extraordinaire tempête maritime dans *Héro et Léandre* (vers 1604, Yale University Art Gallery, 1962.25). Sur la représentation de la mer de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle : William Gaunt, *Marine Painting : An Historical Survey* (London : Secker & Warburg, 1975) 20–66 ; Rupert Preston, *The Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands* (Leigh-on-Sea : F. Lewis Publishers, 1974) ; Lawrence Otto Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation* (University Park : Pennsylvania State University Press, 1989).



Fig. 8 : Peter Paul Rubens, *Le Débarquement de la reine Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600* (détail), huile sur toile, Paris, musée du Louvre, Département des peintures, inv. 1774 © 2004 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.

254

de la création⁵⁷. Ce qui relève du signe lisible (la goutte) menace de retomber dans la matière inchoative (« effondrement »). Inversement, le geste rapide du maître qui transparaît dans la fluidité de la matière colorée peut à tout moment se cristalliser dans des éclats de lumière très précis, perles transparentes judicieusement placées sur les cuisses et les fesses des néréides, comme projetées vers les spectateurs.

Dans *La Chute des damnés* (fig. 1) ce processus d'effondrement du signe est décuplé. La matière colorée brouille les catégories du lisible et du visible. Non plus

⁵⁷ Van Wyhe, « Introduction », 31.

figures mais « taches », non plus groupes mais « amas de corps », les damnés menacent-ils de replonger dans la *materia informis*, la matière informe des origines du monde⁵⁸ à laquelle se réfère déjà Didi-Huberman en parlant de la distinction entre le lisible et le visible⁵⁹ ? Pas exactement, car le tableau de Munich ne saurait abandonner son but de *mimesis*. Rubens, rappelons-le, vise la clarté, l'évidence, l'illusion de réel. Toutefois, dans les commentaires sur *La Chute des damnés*, les allusions à un processus de dissolution ou de confusion des formes se manifestent dès la fin du XVII^e siècle. Pour le comprendre, il faut revenir au commentaire du duc de Richelieu. « Il me semble que je sens crouler les fondements du monde⁶⁰ » : l'hypotypose se fonde sur un mélange de terreur et d'admiration soigneusement réfléchi. Elle repose sur l'incrédulité suspendue du collectionneur, absolument factice (il sait bien que l'histoire représentée est une fiction) mais incontestablement nécessaire à l'éloge du maître. Car ce qui fait la très grande valeur de tableau, c'est l'effet que produit le « merveilleux-vraisemblable » chez celui qui regarde⁶¹. Au cours de l'une de ses nombreuses envolées lyriques, le duc fait également l'expérience d'une véritable vision apocalyptique :

Quelles flammes de couleur mêlée de soufre, de poix, et de bitume, dont la sombre et triste lueur n'éclaire que pour ouvrir l'abyme de la mort éternelle, où le courroux céleste fait tomber en pluie de feu tous vivants et tous morts, ces malheureux criminels, accablés de repentirs inutiles⁶² ?

Le feu en peinture relève d'une catégorie de phénomènes dont l'efficacité mimétique est associée, dès le XVI^e siècle, aux sensations physiques qu'elle provoque. À ce propos, Rezio Buscaroli reprend la formule d'un certain Matteo de

⁵⁸ Dans la doctrine chrétienne, le mot *terra* (Gn 1, 1) se comprend à la lumière du second verset de la Genèse qui commence par *terra autem erat inanis et vacua* (« la terre était informe et vide »). La *terra* du premier verset est la matière prime ou *materia informis* que Dieu a créée *ex nihilo*, et à partir de laquelle il donne forme aux réalités corporelles au cours de la Création. Sur l'imaginaire de la matière informe et du chaos dans les arts visuels : M. A. Castiñeiras González, « From Chaos to Cosmos. The Creation iconography in the Catalan Romanesque Bibles », *Arte medievale* 1 (2002) : 35–50 ; Philippe Morel, « Figurer le chaos à la Renaissance », dans *La Renaissance des origines*, 45–72.

⁵⁹ Didi-Huberman, *Devant l'image*, 175.

⁶⁰ Piles, *Dissertation*, 80.

⁶¹ Sur le concept de « merveilleux-vraisemblable », voir Caroline Combronde, *De la lumière en peinture. Le débat latent du Grand Siècle* (Louvain : Peeters, 2010), 173–85.

⁶² Piles, *Dissertation*, 80.

Nasar : aux yeux de ce marchand, les « paysages de feu » dont fait l'acquisition Federico II Gonzaga, duc de Mantoue, en 1535, « semblent brûler les doigts si on les approche⁶³ ». En plus d'un signe clair de la réussite mimétique de l'œuvre (le feu paraît réellement brûler), l'effet prêté au feu souligne son statut de matière, capable de toucher physiquement ceux et celles qui regardent ce type de paysage. Chez Rubens, l'effusion de feu s'enrichit d'autres composants, d'autres textures. « Poix », « abyme », « pluie de feu » : le tourbillon des matières brûlantes et toxiques annonce le sort des damnés en enfer. Le but du duc de Richelieu, une fois encore, est de traduire le sentiment d'effondrement du monde qui le fait reculer, trembler devant l'œuvre, et tout autant l'apprécier.

Cette vision d'une chute de substances liées au feu n'a pas laissé la postérité insensible. En 1840, dans l'*Éloge de Rubens*, le peintre belge Antoine Wiertz (1806–1865) confrontait Michel-Ange et Rubens par le prisme de *La Chute des damnés*. Pour peindre « ces masses de chairs entassées⁶⁴ », Rubens se serait moins inspiré du *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine (1536–1541) que de l'éruption d'un volcan. Wiertz construit en effet une comparaison saisissante entre le mouvement de la chute des corps, chez Rubens, et un phénomène d'explosion doublé d'une coulée magmatique. Les « figures suspendues perpendiculairement les unes sous les autres » restituent « l'effet des longs sillons que trace l'horrible pluie de pierres et de scories », ou encore les « traînées de feu qui s'échappent du cratère dans des directions transversales⁶⁵ ». L'esprit romantique des premières décennies du siècle plane sur toute la description. Le Rubens d'Antoine Wiertz puise l'inspiration dans la contemplation inquiète de la nature déchaînée⁶⁶. L'« espèce

⁶³ Cité d'après Rezio Buscaroli, *La Pittura di paesaggio in Italia* (Bologne : Società Tipografica Mareggiani, 1935), 56. Concernant les relations entre la représentation du feu et l'imaginaire apocalyptique, voir le chapitre « Peindre le feu » dans Victor I. Stoichita, *Figures de la transgression* (Genève : Droz, 2013), 53–73.

⁶⁴ Antoine Wiertz, *Œuvres complètes* (Bruxelles : Parent et fils éditeurs, 1869), 13.

⁶⁵ Wiertz, 13.

⁶⁶ Par ailleurs, le développement de la pyrotechnie donne lieu, sur les grandes scènes de toute l'Europe et au cours de fêtes monarchiques, à des incendies spectaculaires de monuments éphémères. Même si rien n'indique que Rubens a pu y assister, ces incendies n'en demeurent pas moins marquants du fait de leur gigantisme. Sur la mise en spectacle de la destruction par le feu, nous renvoyons à Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères. La représentation des « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles* (Paris : Gérard Monfort, 2005), 205–33.

de trombe de feu, de fumée et de corps humains⁶⁷ » représente l'essence-même du sublime en peinture : pour faire croire à « l'image vivante » d'une chute en enfer, l'imagination du peintre s'arrime à un cataclysme aussi captivant que terrible.

La description ne s'arrête pas là. Dans un autre passage de son *Éloge*, Wiertz réinvente le geste du maître, sa manière de peindre, par d'étroites associations entre l'esprit et la main, entre l'idée et son jaillissement sans entrave :

Rubens, toujours absorbé dans sa pensée, n'a rien encore exprimé sur l'immense toile qui l'attend ; son génie seul agit et travaille : comme un ouragan impétueux s'amasse au loin dans un ciel enflammé d'éclairs, ainsi se préparent en silence, dans le cerveau du maître, les merveilles qui vont éclater à nos yeux. [...] Sa pensée mûrie, il saisit ses pinceaux, s'élance à la toile, y jette des flots de couleurs : les lignes, les masses, les formes, les ombres, les lumières naissent sous les coups de la brosse rapide : à droite, à gauche, en haut, en bas, la fée va, vient, vole, et la toile frémissante bourdonne comme un tonnerre lointain. C'est la digue qui se rompt, c'est le torrent qui bondit, c'est l'éclair qui passe, c'est le feu qui pétille, c'est la flamme qui dévore, c'est la force électrique qui agit, c'est la puissance d'un démon qui, tout à la fois, veut, crée, accomplit⁶⁸.

Masse d'air et de feu en gestation dans l'esprit du peintre (« ouragan » dans « un ciel enflammé »), l'idée n'a plus qu'à jaillir. Wiertz conçoit cette nouvelle explosion au sens littéral. D'abord volcan en éruption, image bien ancrée dans l'imaginaire du sublime, le sujet – la chute des damnés – tire son origine d'un jet. Par ce jet primordial, l'ouragan aérien se mue en lignes, masses et amas de couleurs. Une telle métaphore de la fécondation et de la naissance transforme le tableau en image animée, certes, mais Wiertz lui prête un frémissement – et même un bruit tonitruant, hérité du « grand fracas » de Roger de Piles – qui passe par une sorte d'affolement du pinceau. L'outil du peintre se change en « fée ». L'extrême agilité du génie fait écho à la formule plus ancienne de *furia del pennello* (« fureur du pinceau »). On la doit à Giovanni Pietro Bellori (1613–1696), théoricien de l'art et auteur d'un recueil de biographies d'artistes, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, publié à Rome en 1672. À propos de Rubens, Bellori souligne la rapidité avec laquelle le maître d'Anvers porte les formes picturales

⁶⁷ Wiertz, *Œuvres complètes*, 14.

⁶⁸ Wiertz, 39–40.



Fig. 9 : Antoine Wiertz, *La Révolte des enfers contre le Ciel*, 1842, huile sur toile cintrée, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

à maturité : « à la richesse de ses inventions et de son esprit s'ajoute la grande promptitude et la furie du pinceau⁶⁹ ». Un pinceau furieux, parfaitement adapté à « la puissance d'un démon ».

En 1841, Wiertz réinterprète *La Chute des damnés* à travers une œuvre de grandes dimensions, *La Révolte des Enfers contre le ciel* (fig. 9). Le sujet insolite de cette représentation de chute angélique – les révoltés correspondant aux anges rebelles, au centre du tableau, précipités dans les gouffres inhospitaliers de l'enfer – s'inspire du *Paradise Lost* de John Milton⁷⁰ (1667), dont les traductions françaises se multiplient à partir du début du XIX^e siècle. Parlant de la partie inférieure du tableau de Munich, Wiertz s'avouait conquis par « ces bizarres contours qui se meuvent au lieu de choses sans nom et de formes indéfinissables⁷¹ ». Or, dans la partie basse de *La Révolte des Enfers*, la forme zoomorphe croise le

⁶⁹ Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Turin : Einaudi, 2009), 1, 267 : « [...] alla copia dell'invenzioni e dell'ingegno, aggiunta la gran prontezza e la furia dell pennello ».

⁷⁰ Philippe Roberts-Jones, « L'image irréaliste chez Antoine Wiertz », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 59 (1977) : 57, <https://doi.org/10.3406/barb.1977.52747>.

⁷¹ Wiertz, *Œuvres complètes*, 15.

minéral, les volutes de feu et de fumée se confondent avec les membres entortillés des hydres et serpents crachant du feu. L'artiste emprunte également à Rubens son clair-obscur et les carnations parfois très contrastées des figures, tirant vers une peau pâle ou vers un teint hâlé.

Dans la partie droite du tableau de Wiertz, un effet de matière surgit qui ne relève ni d'une éruption volcanique, ni d'une pluie de feu ou d'un nuage de soufre. Il s'agit d'un élément très visible : un voile rouge étiré vers la gauche puis disparaissant dans le nœud des corps entrelacés. Ce drapé fend le tableau à l'horizontal. Ni voile du corps ressuscité, ni vêtement de l'ange révolté, il n'appartient à personne, ne peut être lié à aucun autre motif narratif et ne peut être considéré comme un accident. Couleurs constitutives des carnations humaines, le blanc et le rouge impriment sur la peinture une marque semblable à une éraflure. Par sa présence presque extradiégétique, cette déchirure nous en rappelle une autre : la longue traînée blanchâtre qui, en 1959, abîma gravement le tableau de Rubens (fig. 2). Dans *La Révolte des Enfers* (fig. 9), le lambeau constitue donc à la fois la blessure du tableau et le lien plastique entre les figures angéliques et l'architecture infernale – le tissu étant accroché à un arbre, ou pilier, en lui-même difficilement déchiffrable. Comme si le fragment de tissu assignait les corps précipités à leur prison, rapprochant la souffrance corporelle et psychologique des mauvais anges (préfiguration des damnés) à la déchirure (blessure) de la surface picturale elle-même.

Conclusion

Le « grand fracas de figures » magistralement disposé au centre du tableau de *La Chute des damnés* est la clé de cette invention rubénienne. À partir de la description de Roger de Piles commence à émerger l'importance de la couleur, et du clair-obscur, dans l'agrégation des formes. En réalité, les forces inchoatives qui régissent ce tableau étaient déjà exprimées dans le commentaire du duc de Richelieu. L'effondrement progressif des signes iconiques, qui n'est à aucun moment absolu, prend appui sur la *furia del pennello*, le geste de l'artiste peignant sans entrave : entre éclaboussures, traînées de couleurs, masses mouvantes et pointillés rapidement tracés, le coloris rubénien se déploie dans tous ses états. Cependant, à aucun moment le projet figuratif ne se trouve menacé par les excès de la matérialité picturale. Pour cela, il faudra sans doute attendre les expérimentations de l'art moderne. À l'opposé de la peinture d'Antoine Wiertz, *La*



Fig. 10 : James Ensor, *La Chute des anges rebelles*, 1889, huile sur toile, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (Collection KMSKA - Communauté flamande).

260 *Chute des anges rebelles* (fig. 10) du peintre flamand James Ensor (1860–1849), achevée autour de 1889, ne rend pas spécifiquement hommage à la peinture de Rubens. Brillant technicien de la couleur, Ensor ne se retrouve ni dans la peinture académique, ni parmi les Impressionnistes. La modernité de son œuvre (dont il fait largement étalage dans ses écrits) se situe dans la recherche d'effets de matière et d'effets de lumière, les premiers étant indissociables des seconds. Composée de pleins et de vides, régie par des oppositions de courbes et de zig-zags, de net et de flou⁷², cette huile sur toile totalement affranchie du principe

⁷² Francis-Noël Thomas, « Rogier van Der Weyden and James Ensor: Line and Its Deformation », *New England Review* 35, no. 1 (2014) : 98–108.

de *mimesis* représente une angéломachie – un combat entre les anges de Dieu et les anges de Satan. Le geste saccadé du peintre exprime la gesticulation d'un combat d'ampleur cosmique. C'est un autre type de *furia del pennello*. Car Ensor, lui aussi, donne l'illusion de peindre vite. Son geste dilue les formes dans le chaos de la matière colorée. Il s'ingénie, dans ce « spectacle visionnaire⁷³ », à faire du combat entre bons et mauvais anges une sorte de grand précipité chromatique. Comparé à *La Chute des damnés* de Munich, ce tableau peut être considéré comme l'aboutissement de la dilution des formes nettes dans le magma de la matérialité picturale. Dans tous les cas, la réception critique et les réinterprétations visuelles du tableau de Rubens, au fil de siècles, permettent de mettre en relation les différentes acceptions de la dualité entre la forme et la matière – corps et âmes, dessin et couleur, contour et masses – et d'éclairer plus encore notre perception des forces qui s'affrontent au sein de cet *unicum* de la peinture occidentale.

Déclaration de disponibilité des données

Le partage des données n'est pas applicable à cet article, aucune donnée n'ayant été produite ni analysée dans le cadre de la présente étude.

Références

- Alloa, Emmanuel, dir. *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du réel, 2010.
- Alpers, Svetlana. *The Making of Rubens*. New Haven : Yale University Press, 1995.
- Baschet, Jérôme. *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*. Paris : Flammarion, 2016.
- Bellori, Giovanni Pietro. *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Turin : Einaudi, 2009.
- Buscaroli, Rezio. *La Pittura di paesaggio in Italia*. Bologne : Società Tipografica Mareggiani, 1935.
- Bynum, Caroline Walker. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336*. New York : Columbia University Press, 1995.
- Canning, Susan M. *The Social Context of James Ensor's Art Practice: « Vive La Sociale! »*. London : Bloomsbury Visual Art, 2023.
- Careri, Giovanni. *La Torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013.

⁷³ Susan M. Canning, *The Social Context of James Ensor's Art Practice: « Vive La Sociale! »* (London : Bloomsbury Visual Art, 2023), 129.

- Castiñeiras González, M. A. « From Chaos to Cosmos. The Creation iconography in the Catalan Romanesque Bibles ». *Arte medievale* 1 (2002) : 35–50.
- Combronde, Caroline, *De la lumière en peinture. Le débat latent du Grand Siècle*. Louvain : Peeters, 2010.
- Cousinié, Frédéric. *Beautés fuyantes et passagères. La représentation des « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris : Gérard Monfort, 2005.
- D'Aquin, Thomas. *Somme théologique : supplément, tome quinzième*. Paris : Louis Vivès, 1880.
- De Piles, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris : J. Estienne, 1708.
- . *Dialogue sur le coloris*. Paris : N. Langlois, 1673.
- . *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres. Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu. La Vie de Rubens*. Paris : N. Langlois, 1681.
- Delapierre, Emmanuelle, Matthieu Gilles et Hélène Portiglia, dir. *Rubens contre Poussin : la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle*. Catalogue d'exposition. Gand : Ludion, 2004.
- Dezailler d'Argenville. *Abregé de la vie des plus fameux peintres*. Paris : De Bure, 1745.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- Focillon, Henri. *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.
- Freedberg, David. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. VII. The Life of Christ after the Passion*. Oxford : Harvey Miller, 1984.
- . *Iconoclasm*. Chicago : University of Chicago Press, 2021.
- Gamboni, Dario. *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London : Reaktion Books, 1997.
- Gaunt, William. *Marine Painting: An Historical Survey*. London : Secker & Warburg, 1975.
- Gensler, Marek, Monika Mansfeld et Monika Michałowska, dir. *The Embodied Soul: Aristotelian Psychology and Physiology in Medieval Europe between 1200 and 1420*. Cham : Springer, 2022.
- 262 Ginsburgh, Victor, et Sheila Weyers. « De Piles, Drawing and Color. An Essay in Quantitative Art History ». *Artibus et Historiae* 23, no. 45 (2002) : 191–203. <https://doi.org/10.2307/1483688>
- Goedde, Lawrence Otto. *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art: Convention, Rhetoric, and Interpretation*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1989.
- Hénin, Emmanuelle. *Ut Pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève : Droz, 2003.
- Hout, Nico Van, dir. *Rubens et l'art de la gravure*. Catalogue d'exposition. Gand : Ludion, 2004.
- Jaffé, Michael. *Rubens and Italy*. Oxford : Phaidon, 1977.

- Korthals Altes, Everhard. « Félibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France ». *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3/4 (2009) : 194–211. <http://www.jstor.org/stable/41407902>
- Laneyrie-Dagen, Nadège. « Peindre la chair ». Dans *Coloris Corpus*, sous la direction de J. P. Albert et al. Paris : CNRS Éditions, 2008.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris : Flammarion, 1989.
- Lohe, Hermann. « Über die Schäden am 'Höllenstein' von P. P. Rubens ». *Kunstchronik* 12, no. 4 (1959): 89. <https://doi.org/10.11588/kc.1959.4.69937>.
- Marr, Alexander. *Rubens's Spirit: From Ingenuity to Genius*. London : Reaktion Books, 2021.
- Meessen, Yves. « De l'usage du double concept aristotélicien matière-forme dans la pensée augustinienne de la Création ». Dans *La Création chez les Pères*, sous la direction de Marie-Anne Vannier. Berne : Peter Lang, 2011.
- Ménasse, Robert. *La pitoyable histoire de Leo Singer*. Traduit par Christine Lecerf. Lagrasse : Éditions Verdier, 2000.
- Menzl, Walter. *Die Welt von Morgen. Aufgang einer glücklicheren Zeit*. Überlingen-Bodensee: Fries Philosophisches Institut, 1958.
- Michel, Christian. « Y a-t-il eu une querelle du rubénisme à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ? » Dans *Le rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Michèle-Caroline Heck. Turnhout : Brepols, 2005.
- Molinié, Anne-Sophie. *Corps ressuscitants et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XVe au début du XVIIe siècle*. Paris : H. Champion, 2007.
- Morel, Philippe. « Figurer le chaos à la Renaissance ». Dans *La Renaissance des origines : commencement, genèse et création dans l'art des XVe et XVIe siècles*, sous la direction de Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel, 45–72. Turnhout : Brepols, 2022.
- Muller, Jeffrey M. « Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art ». *The Art Bulletin* 64, no. 2 (1982): 229–47.
- Nativel, Colette. « Ut pictura poesis : Junius et Roger de Piles ». *Dix-septième siècle* 245, no. 4 (2009): 593–608. <https://doi-org.ezproxy.inha.fr:2443/10.3917/dss.094.0593>.
- . « Rubens et la rhétorique ». Dans *Charmer, convaincre : la rhétorique dans l'histoire*, sous la direction de Jacques Jouanna, Laurent Pernot et Michel Zink, 191–216. Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2014.
- Pilo, Giuseppe Maria. *Rubens e l'eredità veneta*. Roma : De Luca Edizioni d'Arte, 1990.
- Preston, Rupert. *The Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands*. Leigh-on-Sea : F. Lewis, 1974.
- Puttfarken, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven : Yale University Press, 1985.
- Renger, Conrad and Denk Claudia. *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*. Munich : Pinakothek-DuMont, 2002.

- Roberts-Jones, Philippe. « L'image irréaliste chez Antoine Wiertz ». *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 59 (1977): 55–64. <https://doi.org/10.3406/barb.1977.52747>.
- Stoichita, Victor. *Figures de la transgression*. Genève : Droz, 2013.
- Thielemann, Andreas. « Stone to Flesh: Rubens' Treatise *De Imitatione Statuarum* ». Dans *Rubens and the Human Body*, sous la direction de Cordula van Wyhe. Turnhout : Brepols, 2018.
- Tence, Angèle. « Aux origines des anges. Création et chute angéliques dans la peinture de la Renaissance, de la fin du XVe aux premières décennies du XVIe siècle ». Dans *La Renaissance des origines : commencement, genèse et création dans l'art des XVe et XVIe siècles*, sous la direction de Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel, 73–87. Turnhout : Brepols, 2022.
- . « Corps régénérés. La chair, la légèreté et la pesanteur des élus et des damnés au jour du Jugement ». Dans *Physique de l'Incarnation. Enfanter et prendre corps dans l'art italien de la Renaissance*, sous la direction de Philippe Morel, 257–79. Turnhout : Brepols, 2025.
- . « Le corps précipité. Chute et châtement dans l'art européen de la première modernité (XVe-XVIIe siècles) ». PhD diss., Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021.
- Teyssèdre, Bernard. « Une collection française de Rubens au XVIIe siècle : le cabinet du Duc de Richelieu, décrit par Roger de Piles (1676-1681) ». *Gazette des Beaux-Arts* 62 (1963): 241–300.
- Thomas, Francis-Noël. « Rogier van Der Weyden and James Ensor: Line and Its Deformation ». *New England Review* 35, no. 1 (2014): 98–108.
- Wiertz, Antoine. *Œuvres complètes*. Bruxelles : Parent et fils éditeurs, 1869.
- Wyhe, Cordula van. « Matter over Mind: The Resurrected Body in Rubens' 'Great Last Judgement' ». Dans *La sovrabbondanza nel Barocco*, sous la direction de Valeria Viola, Rino La Delfa and Cosimo Scordato. Leonforte : Euno edizioni/Siké edizioni, 2019.
- , dir. *Rubens and the Human Body*. Turnhout : Brepols, 2018.