



cat. 63

64 Le Martyre de saint Liévin

Peter Paul Rubens (1577–1640) et atelier

Huile sur toile, 455 × 347 cm

Bruxelles, MRBAB, inv. 161

PROV. : Gand, église des jésuites ; vendu aux enchères en 1777 et acheté pour la collection du roi de France ; Paris, Musée central ; premier envoi du gouvernement français en 1802.

EXP. : Paris 1978, n° 67.

BIBL. : Vlieghe, CRLB 1972-1973, VIII, II, n° 127 ; Knipping 1974, II, p. 290-291 ; Jaffé 1977, p. 36 ; Vlieghe 1977^[1], p. 151-152 ; cat. exp. Paris 1978, n° 67 ; Pauwels 1984, p. 249 ; Roberts-Jones-Popelier 1987, p. 14-15 ; Pauwels / Roberts-Jones-Popelier/Laureyssens 1988, p. 65 ; Brassat 2001, p. 54-58, 67-68 ; Heinen 2001, p. 99-101, 109 ; Laneyrie-Dagen 2003, p. 250 ; Van Kalck 2003^[2], p. 55, 57-59 ; Loir 2004, passim.

65 Le Martyre de saint Liévin

Peter Paul Rubens (1577–1640)

Huile sur bois 60 × 45 cm

Bruxelles, MRBAB, inv. 6638

PROV. : Voir Vlieghe, CRLB VIII, II, 1973, p. 113 ; acheté en 1952 par les MRBAB à Frits Lugt.

BIBL. : Vlieghe, CRLB 1972-1973, VIII, II, n° 127a ; Knipping 1974, I, p. 136 ; Vlieghe 1977^[1], p. 151-152 ; Held 1980, I, p. 573-574, n° 416 ; De Poorter/Jansen/Giltaij 1990, sub n° 33 ; Piwocka 1999.



66 Le Martyre de saint Liévin

Peter Paul Rubens (1577–1640)

Huile sur bois, 84,5 × 59 cm
Rotterdam, Musée Boijmans
Van Beuningen, inv. n° 2515
PROV. : Voir Vlieghe, CRLB 1972-1973,
VIII, II, 1973, n° 127b ; Vierhouten,
Daniël George van Beuningen 1932 ;
acquis par le musée en 1958 grâce
au fonds Van Beuningen.
EXP. : 's -Hertogenbosch 2000, n° 2 ;
Caen 2003, n° 74.
BIBL. : Vlieghe, CRLB 1972-1973, VIII,
II, n° 127b ; Held 1980, I, n° 417 ;
De Poorter/Jansen/Giltaij 1990, n° 33.



cat. 66

Selon la tradition, Liévin, un noble écossais, évangélisa au VII^e siècle nos régions et devint évêque de Gand. Il fut attaqué, torturé et décapité par des brigands païens à Essche-Saint-Liévin. Ce tableau représente le martyre du saint, à qui l'on arracha la langue pour la jeter aux chiens. Il porte une chasuble ornée de broderies dorées ; sa mitre et sa crosse se trouvent par terre devant lui. Rubens dépeint ici l'instant qui précède la mort du martyr et associe le crime des brigands à leur punition : deux anges vengeurs, armés d'éclairs et prêts à exécuter le châtiment de Dieu, ont déjà fait leur apparition. Les brigands sont effrayés, les chevaux se cabrent et les chiens aboient¹. Liévin voit descendre du ciel des anges portant palmes et couronne, symboles du statut de martyr qui lui sera bientôt conféré.

Le retable fut réalisé pour le maître-autel de l'église des jésuites de Gand, aujourd'hui disparue, l'année même ou l'année qui suivit les célébrations par les jésuites gantois du millième anniversaire (fantaisiste) de l'arrivée de Liévin en Flandre et de son martyre (1633).

Le maître-autel fonctionnait selon un système de rotation, les retables étant visibles pendant une certaine période de l'année liturgique. *Le Martyre de saint Liévin* était montré pendant l'octave (période de huit jours pendant laquelle la célébration d'une grande fête peut se prolonger), c'est-à-dire du 12 au 19 novembre². Les deux autres tableaux exposés en alternance sur le maître-autel étaient constitués d'une *Descente de Croix* de Gaspar de Crayer, visible pendant le cycle de Pâques (du 9^e dimanche précédant Pâques au samedi précédant l'Avent) et une *Naissance du Christ* de Theodoor van Loon, montrant le cycle de Noël (de l'Avent au 9^e dimanche précédant Pâques)³. Pendant les huit jours où le tableau des MRBAB était exposé, l'extrême violence de la scène ne devait laisser personne indifférent.

Bien que celle-ci soit basée sur des faits réels, les commanditaires étaient allés, par leur souhait de représenter un saint sur leur retable, directement à l'encontre des directives tridentines, codifiées au XVI^e siècle⁴. Cependant, cet interdit avait sans doute pu être contourné grâce à la courte période pendant laquelle la peinture était visible.

Le matériel préparatoire de cette commande a été en partie conservé ; sans doute Rubens utilisa-t-il des dessins d'étude tels que les deux figures de la feuille *Deux hommes à demi nus* de Stockholm (cat. 67). Deux esquisses sur panneau ont également été mis en relation avec la commande : sur l'esquisse monochrome des MRBAB (cat. 65), saint Liévin est affaîssé sur le sol et regarde le spectateur. Le panneau bruxellois est souvent considéré comme l'esquisse la plus ancienne réalisée pour le grand retable. Sur l'esquisse de Rotterdam (cat. 66), qui représente probablement l'étape suivante, Rubens place le saint bien en vue au premier plan, les bras écartés et le regard levé au ciel. Sans doute la nouvelle attitude du saint, plus extatique, correspondait-elle mieux que la posture éveillant la pitié du panneau des MRBAB au type d'héroïsme que la contre-réforme jugeait approprié (*decorum*) à la représentation des saints. Pour les deux esquisses, Rubens reprend des motifs et des poses du *Martyre de saint Liévin*, une composition relativement statique que Gerard Seghers réalisa pour la cathédrale Saint-Bavon de Gand en 1631⁵. L'esquisse de Rotterdam est particulièrement détaillée et présente de nombreux repentirs. Comme c'est également le cas pour d'autres *modelli* de l'atelier de Rubens, les proportions ne sont pas identiques à celles du retable définitif (cat. 47-48, 68-70)⁶.

Peut-être est-ce le format plus ramassé de la grande toile, tributaire de celui de l'autel, qui a conduit l'artiste à introduire des changements importants en cours d'exécution. Les gestes et les expressions des personnages sont rendus fidèlement, mais leurs proportions sont plus massives ; la dalmatique du saint, gonflée par le mouvement, s'étend davantage vers la droite. Le chien noir aux crocs découverts ainsi que la jambe droite du bourreau ont d'abord été



FIG. 1 : PETER PAUL RUBENS ET ATELIER,
Le Martyre de saint Liévin (cat. 64),
photographie infrarouge des chiens



FIG. 2 : PETER PAUL RUBENS ET ATELIER,
Le Martyre de saint Liévin (cat. 64), détail

ébauchés en suivant fidèlement le panneau de Rotterdam (fig. 1), pour être ensuite surpeints afin de créer une trouée vers le paysage. La belle figure du cavalier, penché vers l'arrière, en passe d'être désarçonné, fut complètement omise dans la toile, sans doute pour éviter de distraire le regard de la scène principale, et un fuyard à demi nu a été ajouté au plan moyen pour ménager une transition avec l'arrière-plan. Les anges menaçants, prêts à foudroyer les bourreaux, ont gagné en taille et en présence. Ébauchés dans des couleurs sourdes, ils se fondent avec les nuages. La composition de la toile est décentrée et crée un éclatement de l'espace pictural : le regard est mené par un mouvement concentrique allant de la faluche rouge vermillon du bourreau aux anges voltigeant dans le ciel ; en contrepoint, le hallebardier, massif et contorsionné, les bras levés au ciel, semble sur le point d'être projeté hors du tableau.

Le tableau associe une impression de mouvement et de *momentum* (instant qui précède la décapitation), traduisant ainsi un tournant dramatique et imprévu dans les événements (*peripeteia*), marqué par une forte tension émotionnelle⁷. L'artiste ne nous épargne rien : sang, grimaces et gestes violents doivent accentuer la cruauté des païens. La technique picturale elle-même participe à l'intensité de la scène : dans l'esquisse de Rotterdam comme dans la toile des MRBAB, le visage du bourreau est modelé à l'aide de touches éparses qui suggèrent les taches d'un teint rougi par la colère, qu'accentue encore la couleur de son turban (fig. 2).

Rubens a certainement eu recours à des collaborateurs pour peindre le tableau d'autel, exécuté rapidement à l'aide de couleurs couvrantes. Toutefois, la belle qualité du rendu du visage du saint, de son vêtement et de plusieurs torsionnaires signale sans doute sa participation. De même, la manière ingénieuse dont deux dessins du maître, conservés aujourd'hui à Stockholm, ont servi de modèle à la figure du bourreau agenouillé au premier plan gauche (cat. 67), rend peu probable l'hypothèse d'une réalisation du retable en dehors de l'atelier de Rubens. L'apparence fade et un peu sèche du tableau est due en partie aux nettoyages successifs que la toile a subis au cours de son histoire⁸. Une longue déchirure causée par la chute d'un échafaudage en 1935 fut réparée par Jef Van der Veken, qui repeignit une grande partie de la tête du bandit casqué, à gauche du bouclier (voir p.26, fig. 5).

NP | HD | JVA

- 1 Vlieghe, CRLB 1972-1973, VII, II, p. 109-113, n° 127. L'histoire est basée sur la *Vita Sancta Livini*, écrite au XI^e siècle par un moine de l'abbaye Saint-Bavon à Gand.
- 2 Vlieghe 1969, p. 428 ; Vlieghe 1979-1980, p. 161. Sur l'alternance des retables au XVII^e siècle, voir Van Eck 1998, p. 89.
- 3 Pour la rotation de l'année liturgique, voir Strubbe/Voet 1960, p. 33.
- 4 Monballieu, 1976-1978.
- 5 Vlieghe 1969, p. 432 et fig. 15.
- 6 Le support en bois, qui porte au dos les marques du fabricant Michiel Vriendt (actif entre 1615 et 1637) et de la guilde anversoise des fabricants de panneaux, fut découpé dans un panneau plus grand.
- 7 Brassat 2001, p. 56, 57 ; Heinen 2001, p. 101 ; voir l'essai de T. Meganck dans ce catalogue.
- 8 Une copie du XVII^e siècle sur bois, apparue sur le marché de l'art en 2006 (Antichità Marciana, Venise), présente des couleurs plus intenses et plus saturées.

67 Études de deux hommes à demi nus

Peter Paul Rubens (1577-1640)

Pierre noire rehaussée de couleur couvrante ; deux morceaux de papier collés sur monture, 540 x 445 mm ; coin inférieur gauche arraché

Stockholm, Nationalmuseum, inv. 1925/1863

PROV. : Voir Vlieghe, CRLB 1972-1973, VIII, II, n° 126a ; Stockholm, collection du comte C.G. Tessin (1695-1770) ; entré au musée en 1734.

EXP. : Voir Vlieghe, CRLB 1972-1973, VIII, II, n° 126a.

BIBL. : Vlieghe, CRLB 1972-1973, VIII, II, n° 126a.



cat. 67

Ces études d'après le modèle vivant ont servi pour les deux bourreaux du *Martyre de saint Laurent*, également de Rubens, conservé à Munich et daté de 1613-1614 environ (fig. 1). Alliée au bras de l'étude de droite, l'étude de gauche fournit également l'attitude du bourreau qui, dans *Le Martyre de saint Liévin* (cat. 64, vers 1633), tient le saint par la barbe à l'avant gauche. Peut-être ces deux études initialement distinctes ont-elles, précisément dans ce but, été montées sur une même feuille dans l'atelier de Rubens. Il ne s'agit pas seulement d'un exemple frappant de « recyclage et d'efficacité poussée dans un atelier expérimenté¹ » ; le modèle de gauche est sciemment représenté dans une pose qui fait référence à de célèbres reliefs d'offrandes antiques (fig. 2)².

Tout comme pour saint Laurent antérieurement, cette filiation anoblit un peu plus encore la mort héroïque de saint Liévin. Cette correspondance « adéquate » entre forme et contenu, qui répond au principe du *décorum* de la rhétorique antique, constitue aussi l'une des conceptions centrales de la théorie de l'art chez Rubens³.

JVA



FIG. 1 : PETER PAUL RUBENS, *Le Martyre de saint Laurent*, Munich, Alte Pinakothek



FIG. 2 : Relief d'un mur de jardin antique représentant le sacrifice d'un bœuf, Rome, Villa Medici

- 1 Comme démontré par De Poorter 2000 en ce qui concerne l'atelier de Jordaens.
- 2 Cf. fig. 2, relief du sacrifice du bœuf romain (*Immolatio boum*), intégré dans la façade côté jardin de la Villa Medici de Rome (Cagianò de Azevedo 1951, p. 56, n° 47, pl. x, 12).
- 3 Voir l'essai de T. Meganck dans ce catalogue et McGrath, CRLB 1997, XIII/1.