

“RUBENS, FLEUVE D'OUBLI” DANS ARCHIVES DU NORD

par André MAINDRON (Université de Poitiers)

Le Réseau, c'est à dire la seconde section de la première partie du livre, conduit le lecteur d'*Archives du Nord* à peu près de la renaissance à la restauration. Aucune chronologie n'y est suivie, sauf au chapitre 3 [1] ; Yourcenar préfère de loin réfléchir et faire réfléchir à quelques problèmes suscités par l'histoire. Ainsi est-elle conduite, par l'intermédiaire des Adriansen et des Fourment “à l'orée du monde mythologique de Rubens”. Pourquoi ces pages sur Rubens ? Le peintre n'était pas, directement ou indirectement, un ancêtre de Yourcenar. Mais elle a écrit un peu plus haut, p. 46, quelques lignes sur ceux qui “nous ont peut-être davantage formés que ces hommes et ces femmes dont nous avons été un des descendants possibles”. C'est naturellement de ce rapport, de cet apport de Rubens à Yourcenar que je voudrais parler. Paradoxe de mon titre, emprunté, nul ne l'ignore, au premier vers des *Phares* de Baudelaire [2] : il met l'accent sur la notion d'“oubli” alors que Yourcenar remémore. Mais le travail de l'historienne ne consiste-t-il pas, précisément, à jeter quelque “passerelle” [3] par dessus le fleuve du temps ? Engageons-nous à notre tour sur cette passerelle et voyons où elle nous conduit.

Ce dont parle Yourcenar d'abord, et sur un ton presque émerveillé, c'est du “solide bonheur” qu'a connu selon elle Rubens ; toute sa vie et même, n'en déplaît à Baudelaire, “à titre posthume”. Premier cliché mis à mal : ce bonheur, Rubens ne l'a pourtant pas goûté “dès l'enfance” ; comme quoi elle ne détermine pas notre destin. Second cliché, piège tendu à l'“indiligent lecteur” [4] qui a figé Yourcenar sous les

[1] *Archives du Nord*, éd. utilisée : Gallimard, 1977. Les chapitres ne sont pas numérotés par l'éditeur. Le ch. 3 va de la p. 56 à la p. 63. Yourcenar traite de Rubens au ch. 6, pp. 74-83, plus particulièrement à partir de la p. 76.

[2] Poème publié dans la première éd. des *Fleurs du mal*, en 1857.

[3] *Souvenirs pieux*, Gallimard, 1974, p. 12.

[4] Montaigne, *Essais*, 3, 9, “de la Vanité...”.

traits d'une historienne infailible : curieusement, celle-ci place "à Cologne" la naissance du peintre alors que, selon les spécialistes, c'est à Siegen qu'elle a eu lieu ; Cologne est seulement la ville où son père est mort dix ans plus tard. D'ailleurs ce père n'avait pas été "chassé d'Anvers" comme elle dit, mais il s'en était enfui : il redoutait précisément de n'en pouvoir jamais plus sortir. Le reste de l'information est plus sûr : la "mère passionnée" du peintre a effectivement remué ciel et terre entre 1571, date de la condamnation à mort de son mari, et 1573, date de sa libération sous caution. Faut-il rappeler que Pierre Paul, né en 1577, n'a pas eu à souffrir de ces faits, mais seulement des incertitudes politiques et matérielles dans lesquelles a baigné son enfance ?

"Vite illustre" pourtant, ce jeune peintre, "familier" dès 1600 "des molles petites cours d'Italie" avant et après un séjour à "l'austère cour d'Espagne" ; jusqu'à la mort de sa mère, survenue en 1608, que Yourcenar tait. Utilisé comme "diplomate", mais une vingtaine d'années plus tard. "Anobli", comme elle rappelle, devenu "vite opulent", il s'est en effet peint avec Isabelle Brandt, sa première épouse, au lendemain de leurs noces. Le tableau est connu. Pourquoi est-ce le premier que Yourcenar mentionne ? et pourquoi parle-t-elle de la richesse du seul costume masculin ?

"Les portraits suivants", seulement évoqués, permettent à Yourcenar de glisser rapidement d'"Isabelle épouse et mère" à la même déjà "mourante". Une dizaine de lignes, pour dix-sept années de vie conjugale et picturale. Mais là encore, visiblement, ce n'est pas à la chronologie que s'attache Yourcenar. La mort de la mère du peintre, son premier mariage, la mort de son épouse, sa carrière de diplomate sont de peu d'intérêt près d'une seule lettre où il se montre, dit-elle, "livré à cette mélancolie qu'il a volontairement, semble-t-il, écartée de son oeuvre". Plus de huit lignes de citation de ce texte, citation qui commence d'ailleurs ainsi : "*Puisque le seul remède à tous nos maux est l'oubli*" ... Yourcenar apprécie chez Rubens sa recherche d'un dérivatif dans le "voyage", son refus du "stoïcisme", refus qu'il était d'une argumentation donnée en latin. Le bonheur de Rubens, en peinture, ne consiste-t-il pas à savoir recouvrir "de coulées et de frottis éclatants" un travail antérieur de "préparations sombres" ? De même il s'agit ici de faire sagement confiance au temps pour se remettre de ce deuil. Ce qui ne signifie pas, tout au contraire, que la tristesse est "*indigne d'un*

honnête homme". Commentaire de Yourcenar dans une phrase proche de la maxime : "Rubens a vu que le courage qui refoule par trop complètement la douleur empoisonne celle-ci, et nous avec elle". Et elle ajoute, fournissant du même coup une seconde réponse à la question que je posais en commençant : "Celui qui a écrit ces lignes n'était pas qu'une bête à pinceaux".

Lorsqu'elle reprend le récit de la vie de Rubens, c'est pour raconter aussi succinctement les dix dernières années du peintre ; elle évoque rapidement "le portrait du vieux docteur Brandt", parle plus longuement du remariage de Rubens avec Hélène Fourment. Entre "*la vie austère du célibat*", quelque valeur que la chrétien accorde "*à la mortification*" et, "*en rendant grâces au ciel*", la recherche du "*plaisir licite*", Rubens, à la satisfaction de Yourcenar, a choisi la deuxième voie. Elle note cependant avec quelque malice que "cette fois le peintre ne se mit pas dans le tableau avec l'épousée". Plus sérieusement elle le loue de savoir faire place dans sa vie non seulement à la dévotion et aux "lectures de Tacite ou de Sénèque" ; mais aussi aux chevauchées, aux repas "abondant(s) sans excès", aux "conversations avec quelques bons esprits" - et aux "ardeurs quasi mythologiques du lit conjugal". Chacun des deux paragraphes de cette page 79 se termine ainsi sur une touche charnelle. Mais l'auteur de *Feux* pouvait-elle traiter d'un "solide bonheur" qui fût éthéré ?

Fût-ce à grands traits, Yourcenar n'a toutefois guère parlé jusqu'à là que de la vie d'un homme, de sa "vie domestique" avec sa "routine". Or si cet homme heureux a été peintre, c'est l'expression picturale de son bonheur qu'il convient de rechercher. C'est naturellement ce que Yourcenar choisit de faire en envisageant la peinture de Rubens dans ce qu'elle a peut-être de plus personnel : la place qu'il a accordée dans ses tableaux à ses deux épouses. Isabelle Brandt, dans le premier tableau, nous l'avons noté, apparaît comme un personnage mineur : affublée d' "un grotesque chapeau tromblon", la jeune femme, dit Yourcenar, "pose la main sur celle du mari que le docteur a choisi pour elle". Yourcenar semble regretter qu'Isabelle soit apparemment "la première étape féminine" de la réussite de Rubens ; hélas, "nous ne savons rien des belles Italiennes rencontrées (...) dans la péninsule", dit-elle. Les portraits suivants d'Isabelle ne suscitent pas plus son indulgence : elle n'y voit guère que "d'immenses yeux de génisse (...)

assez peu (d') intelligence ; (...) une sensualité docile et passive". Où est donc passé l'écrivain qui a chanté un peu partout le "symbole animal de la terre féconde" [5] ? Quant au "fameux chapeau de paille" qu'elle attribue à Isabelle, chacun sait que le tableau qui porte ce nom est un portrait non d'Isabelle, mais de Suzanne Fourment. Finalement le trait le plus intéressant de ce passage est constitué non de la traditionnelle comparaison entre Rubens et Rembrandt [6], mais de ce sur quoi Yourcenar fait porter la comparaison : "le domaine des lentes agonies" ; ici, pp. 77-78, celle d'Isabelle ou de Saskia, là, p. 82, celle du Christ. Avec, dans cette même page 82, un bref commentaire de l'heureux Rubens qui n'en constitue pas un éloge : "Le sacré n'est pas son domaine". Y avait-il là une antinomie ?

Yourcenar s'attarde un peu plus à quelques tableaux où l'on voit la deuxième épouse de Rubens, Hélène Fourment, la jeune soeur de Suzanne. Au *Jugement de Pâris*, d'abord, dont on sait qu'au moins un personnage, Vénus (Yourcenar dit deux : Vénus et Junon) est inspiré par Hélène. "Deux morceaux de nus", selon Yourcenar, qui passe rapidement - mais écrit curieusement "nus" au pluriel... et en dédaignant le troisième. "Ailleurs", ce qui la retient, c'est qu'Hélène "prête son jeune visage charnel aux Vierges et aux saintes". On ne sait trop (la notation étant brève) si Yourcenar n'apprécie guère ce mélange du profane et du sacré - ce qui serait quand même bien étonnant ; ou si au contraire elle prend plaisir, une fois de plus, mais ici sans insister, à rappeler que la chair elle-même est sacrée : en dépit de Rubens, en quelque sorte. Car le peintre représente aussi son épouse "en grande toilette" ou en "habit de gala". Or ces toiles n'offrent pas plus d'intérêt pour Yourcenar. Elle ne semble les mentionner que pour s'arrêter encore à un nu - qui porte différents noms selon les traductions ("le Manteau de fourrure", "la Petite pelisse" ...), et elle écrit : "Parmi toutes ces toiles, seule nous hante l'*Hélène Fourment* nue du musée de Vienne, mais c'est pour des raisons plus picturales qu'érotiques".

D'où vient cette hantise ? D'un des motifs ? de ce que "la pose des bras est, à peine modifiée, celle de la Vénus de Médicis" ? Du fait que, pour une fois, Rubens ne place pas son épouse nue "dans un Olympe de convention" ? qu'ainsi elle a "plutôt l'air d'une mythologique oursonne" ? Apparemment aucun analyste n'était encore passé à Anvers

[5] *Souvenirs pieux*, p. 31 (entre autres).

[6] On se souvient que le quatrième quatrain de "Phares" porte sur Rembrandt.

"Rubens, fleuve d'oubli" dans Archives du Nord

parler de la relation qui lie certains êtres à leur nounours(e) - sans évoquer quelque *Vénus à la fourrure*. Pour Yourcenar donc, "cette femme chaude et moite semble sortir d'un bain ou d'une alcôve. (...) Mais le grand style du peintre lui évite toute pudibonderie égrillardes ou fade". Et pourtant quelle pudeur aussi, puisque "Rubens ne se sépara jamais de cette toile" ! Exprime-t-elle donc une plus grande intimité - sinon plus d'érotisme - que toutes les déités par le moyen desquelles il a lui aussi "exhibé sa femme", et bien avant sa mort, à nombre d'étrangers ? C'est que, selon Yourcenar, "cette fois il s'agit moins d'un corps que de la chair". Et elle y revient une demi-page plus loin : tous les éléments du tableau "rappellent la boursoufflure de la pâte qui se lève. Baudelaire pensait sans doute à elle quand il évoquait, à propos des femmes de Rubens, 'l'oreiller de chair fraîche' et le tissu féminin 'où la vie afflue' " [7]. Oserait-on suggérer que c'est la raison pour laquelle l'heureux Rubens apparaît malheureusement comme un "fleuve d'oubli" ?

La fortune a donc souri à cet homme, sa vie durant, et c'est cette faveur du destin qu'il a délibérément traduite dans ses tableaux - et que Yourcenar cherche à rendre par le passage somme toute assez saisissant du rose de "la phtisie" dont va bientôt mourir Isabelle, p. 77, au même "rose" de la chair d'Hélène la bien vivante, p. 81. Il lui reste à traiter, malgré sa double référence à Baudelaire, du bonheur que Rubens a connu "à titre posthume". On ne peut pas parler d'un grand artiste sans faire référence à d'autres, sans traiter de son rayonnement. Comment Yourcenar procède-t-elle dans ces pages ?

En présentant Rubens comme un artiste de l'époque "baroque", ce qui la conduit une nouvelle fois à évoquer Rembrandt. Ni Rubens - parce qu'il "eut la vocation du bonheur" - ni ses modèles féminins ne correspondent à ce que recherche Yourcenar. Isabelle malade la touche moins que Saskia mourante. Hélène nue a beau la hanter, elle écrit cependant : "J'aurais préféré pour arrière-grand-tante Hendrickje Stoffels, servante, modèle et concubine du vieux Rembrandt", qu'elle nomme, lui, le "malheureux grand peintre". Et elle ajoute un peu après, ce qui est une condamnation de l'oublieux Rubens : "On aime-

[7] Vers 2 et 3 des *Phares*. V. sur ce tableau - parmi une abondante bibliographie - l'analyse de John Berger, *Ways of seeing*, Londres, 1972, traduction française : *Voir le voir*, Paris, Alain Moreau, 1976, pp. 66-67.

rait se rattacher si peu que ce soit à cet homme (Rembrandt) auquel nul de nos maux ni de nos lueurs ne fut étranger". Elle reproche manifestement au peintre flamand d'avoir travaillé pour "une clique dorée juchée tout au haut de l'Europe de la guerre de Trente ans", qu'ainsi il a ignorée ; d'avoir représenté "des hommes et des femmes (...) sous forme de héros et de dieux". Quelle superbe ! quelle "fringale de spectacles" ! mais aussi quel "goût pour la mise à mort" - des autres, de ceux qui ne sont pas des privilégiés de la naissance ou du destin. Rubens à ses yeux apparaît donc comme un peintre de la "volonté de puissance", c'est-à-dire du "besoin de régner, de posséder et de jouir" qui anime des êtres "empanachés, emperlés, appesantis par leurs lourds habits et leurs lourdes chairs". On commence peut-être à voir pourquoi Yourcenar a choisi de parler de Rubens et de certains de ses tableaux.

Mais cette raison est historique, non picturale. Aussi Yourcenar ajoute-t-elle peu après : "C'est par la boulimie de la matière que Rubens échappe à la rhétorique creuse des peintres de cours". Ce faisant, il est "entraîné (...) loin (...) de son siècle", ce siècle baroque que Yourcenar n'apprécie que modérément, nous venons de le voir, "dans un monde où ne compte plus que la substance pure". Ainsi dans "les empâtements et les giclées de la couleur", dans les "fesses des trois Grâces" comme dans les "anges rebondis", Yourcenar finit par reconnaître "le même sang", une seule et même "modification de la substance", bref un si "puissant magma organique" que le reste n'importe plus. Elle admire alors "des solides qui tournent (...) flottent" ou "choient", "solides" appelant rapidement comme en écho le mot "bolidés". On retrouve l'écrivain qui aimait à citer parmi ses poèmes favoris *Vers dorés*, de Nerval. Chez Rubens aussi, pour son plus grand plaisir, "tout n'est que volumes qui bougent et matière qui bout". On aura remarqué dans ce passage l'abondance des allitérations et celle de la locution restrictive "ne... que". Comme si, ayant retrouvé, par-delà les molles et lourdes apparences, la force vitale même de Rubens, le style de Yourcenar aussi s'en ressentait.

Nous revoilà donc, avec Yourcenar, une fois encore à la quête de "l'essentiel". Il pourrait bien rimer ici - mais l'adjectif ne se trouve pas employé dans ces pages - avec substantiel. Il réside d'abord, fondamentalement, dans le plaisir "de la chair" : ces mots, leurs synonymes ou leurs dérivés abondent. Et qu'importe, en soi, si cette chair nous

semble ou non esthétique, plus ou moins digne de susciter l'émoi d'un grand artiste. Raison pourquoi, peut-être, un extrait d'un autre célèbre poème de Baudelaire, inspiré encore par le *plat pays*, est cité, tronqué, par Yourcenar : "Tout n'est qu'ordre, luxe, calme et volupté", écrit-elle sans guillemets, ni référence ni aller à la ligne. Ces plaisirs, à la portée de tout un chacun "dans ce pays de kermesses charnelles" [8], elle les juge visiblement inférieurs à "la flamme" de la volupté, aux "ardeurs quasi mythologiques" de la réalité conjugale et picturale : tout ensemble "foyer" et "brasier". Que Rubens ait été un homme heureux même en ménage, il n'empêche : lui aussi, sans doute, comme Michel-Charles plus tard, "il a vu le vrai visage de la vie qui est un brasier" [9]. Son "choix" aura été celui d'un homme désireux de garder, dit Yourcenar, "l'oeil et l'esprit libres de vaquer à l'essentiel". Il n'était pas la proie de cette imagination perverse selon laquelle faire l'amour en tout temps soit la seule chose qui nous distingue des bêtes ; ou de cette autre qui fait du refoulement la source unique de la création artistique. Dans son lit comme dans sa peinture, Rubens "s'ébat dans cette mer de formes". Ainsi se trouve résolue l'opposition scolaire entre "forme" et "substance".

On l'aura sans doute remarqué : il suffit de deux mots pour résoudre le paradoxe initial et rendre compte des raisons qui ont probablement poussé Yourcenar à écrire sur Rubens. Le premier mot est celui de Baudelaire pour qui Rubens est "fleuve" ; le second, celui de Yourcenar, qui a su voir que le "fleuve" conduisait à la "mer". Le poète romantique était à la recherche de l'oubli, hanté qu'il était, lui, par "le néant vaste et noir" [10]. Yourcenar, un peu à la manière des Orientaux, sait très bien que le néant n'est pas effrayant, qu'il est la matrice de toute vie, bref exactement "l'essentiel". Malgré son peu d'affinités avec Rubens, à qui fait défaut le sens du "sacré", Yourcenar a su retrouver dans sa peinture et dans ce que cette peinture avait peut-être de plus personnel, un peu du fond même de la création, l'essentielle, l'organique "substance" [11]. Pour reprendre quelques termes de la préface de *Feux*, face à "l'expressionnisme baroque" de Rubens,

[8] *Archives du Nord*, p. 27.

[9] *Ibid*, p. 118.

[10] "Harmonie du soir".

[11] Terme répété, p. 83.

André Maindron

elle s'est montrée capable "d'aller jusqu'au bout de l'idée ou de l'émotion que le (peintre) lui offr(ait)" [12]. Cet homme savait goûter la volupté, cet homme heureux savait aussi souffrir - sinon, n'est-ce pas, "qu'il eût été fade d'être heureux" ! [13]. Il appartenait donc à la race de ceux qui peuvent "davantage former". D'une certaine façon, Yourcenar lui devait bien ces pages de re-connaissance.

[12] *Feux*, 1936, Gallimard, 1974, pp. 21-22.

[13] *Ibid*, p. 191. Peut-être serait-il excessif de vouloir appliquer à celui qui "eut la vocation du bonheur" cette autre notation de *Feux* : "On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir" (p. 217) ?