Quelle peinture hollandaise ?

Gary Schwartz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3827>

DOI : 10.4000/perspective.3827

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2007

Pagination : 336-340

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Gary Schwartz, « Quelle peinture hollandaise ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3827> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3827>

Quelle peinture hollandaise ?

Gary Schwartz

- 1 2006, date du quatrième centenaire de la naissance du peintre, fut l'année Rembrandt : un événement national pour les Pays-Bas, mais qui connut aussi un vaste écho européen. Si Rembrandt a « bougé », la conception du siècle d'or hollandais également, comme le prouvent les multiples expositions qui ont eu lieu récemment, de Gérard ter Borch (Washington/Detroit/Amsterdam, 2004-2005) à Frans van Mieris (La Haye/Washington, 2005-2006) : un siècle d'or qui s'étend à la fois dans le temps et l'espace au fur et à mesure que la peinture des Pays-Bas gagne en complexité d'interprétations et de lectures, grâce entre autres aux travaux de Eddy de Jongh, Svetlana Alpers et Peter Hecht.
- 2 Perspective a souhaité demander au chercheur américain-hollandais Gary Schwartz, connu pour ses travaux sur Rembrandt, comment il voyait cette évolution de la notion de peinture hollandaise, et quels pouvaient être dans cette évolution la place et le rôle actuel du CODART, le réseau des conservateurs intéressés à l'art flamand et néerlandais qu'il a créé en 1998. [Perspective]

PERSPECTIVE. Pour les Français, le siècle d'or hollandais a longtemps coïncidé avec une notion de réalisme. Or il semble que depuis une trentaine d'années cette caractéristique est mise en cause par les interprétations symboliques de la peinture de genre, par l'intérêt porté au classicisme hollandais et par les nouveaux objets et méthodes des material studies...

Gary Schwartz. L'identification de l'art néerlandais comme art du réalisme – ou, pour reprendre l'expression de Svetlana Alpers, « art of describing » [art de la description] – est une construction du XIX^e siècle qui s'est maintenue jusqu'à la fin du XX^e siècle et qui trouve encore des partisans parmi certains de mes collègues. Elle trouve ses racines dans les tendances nationalistes de l'époque, qui définissaient la nation selon des caractéristiques essentielles et considérées comme uniques.

Or assimiler l'art néerlandais à un art de la description revient ni plus ni moins à minimiser délibérément tout ce qui ne correspond pas à cette image. L'art néerlandais du XVI^e siècle était dédaigné en tant qu'art « romaniste » donc pas

authentiquement néerlandais, même s'il était produit aux Pays-Bas et par des artistes néerlandais. La peinture de paysage italianisante du XVII^e siècle, aux Pays-Bas et surtout en Italie, était méprisée dans les textes des historiens de l'art et absente des murs des musées. On réservait un traitement pire encore à l'art classicisant, le pastoral galant, l'allégorie et les sujets catholiques non réalistes. La peinture d'histoire était peu considérée par les chercheurs et les conservateurs même si on lui reconnaissait une place privilégiée chez les Néerlandais du XVII^e siècle, comparée à la peinture de genre, la nature morte ou le portrait. En effet, jusqu'à 1650 environ, on collectionnait plus volontiers des sujets historiques que toute autre catégorie d'œuvre d'art. Aucun des genres cités ci-dessus n'affichait comme principe le/un « réalisme » ; or en les sous-estimant en faveur des genres et des styles « descriptifs », il est aisé d'inventer l'idée d'une école d'art qui corresponde à un critère prédéfini tel que le « réalisme ».

Les dernières décennies du XX^e siècle ont vu s'amorcer un mouvement de réhabilitation, notamment grâce à l'instigation d'Albert Blankert. Son catalogue sur les peintres de paysage italianisants (1965) a constitué la première étape. Puis il a ressuscité la peinture d'histoire dans *Gods, Saints and Heroes* (Detroit/Amsterdam/Washington, 1980-1981) et l'art classicisant dans *Dutch Classicism* (Rotterdam/Francfort, 1999). Entre-temps le Rijksmuseum a entrepris de sauver les peintres romanistes de l'oubli général avec la grande exposition *Art before Iconoclasm* (Amsterdam, 1986). La peinture pastorale s'est vue réintronisée dans l'exposition d'Utrecht *Het gedroomde land* – « le pays rêvé » – sous le commissariat de Peter van den Brink, Hans Luijten et Jos de Meyere. Il a fallu attendre 2006 pour voir les peintres de cour allégoriques d'Adriaen van der Werff et Gérard de Lairesse reprendre leur juste place, dans l'exposition *De kroon op het werk/Die Adel der Kunst* (Cologne/Dordrecht/Kassel, 2006-2007). L'art néerlandais catholique attend toujours son exposition.

En réinsérant ces éléments dans le panorama de l'art néerlandais, on finit par se rendre compte que celui-ci ne se distinguait pas, pour l'essentiel, des écoles flamande, française et italienne de l'époque. En effet, aux cours des années, on a attribué à des maîtres italiens d'innombrables peintures et dessins néerlandais. Il faut noter également que le terme « réaliste » ne s'applique qu'à certains des arts plastiques ; jamais il n'est utilisé pour qualifier, par exemple, la sculpture, art que les maîtres néerlandais ont pratiqué partout en Europe et dans lequel ils ont excellé dans le grand genre.

De ce point de vue, la présentation de peintures des XVI^e et XVII^e siècles que je préfère est celle de la galerie Pitti à Florence. Les portraits grand format et les peintures d'histoire des grandes galeries viennent de tous les coins de l'Europe et tous sont présentés de manière identique. Dans une des petites salles se trouvent les peintres de la manière fine [*Feinmalers*] que collectionnaient aussi les Médicis – Gérard Dou, Frans van Mieris et leurs successeurs. Dire que l'art néerlandais est un art de la description revient à renverser ces priorités historiques, à retirer les petites peintures de leur niche pour les placer dans les galeries principales et à garder en réserve les grands tableaux auxquels on donnait le plus de prix.

PERSPECTIVE. *Est-ce que vous reliez cette évolution à l'élargissement de la période chronologique du siècle d'or hollandais en un ^{xvii}e siècle qui inclurait maintenant Goltzius et l'art autour de 1600 (objet de la mémorable exposition de 1993, Dawn of the Golden Age, Amsterdam), mais aussi (avec peut-être plus de difficultés) les peintures d'histoires autour de Gérard de Lairese et les autres artistes héritiers de la manière fine de Frans van Mieris (une génération présente dans la récente exposition de Cologne/Dordrecht/Kassel, De kroon op het werk que vous avez citée) ? Comment cette évolution est-elle ressentie dans les Pays-Bas, à la fois au sein de l'université, des musées et dans le monde des amateurs, et par un Américain devenu citoyen hollandais ?*

G. S. L'exposition à laquelle vous faites allusion, *De kroon op het werk*, a été préparée par une équipe internationale de conservateurs de musées et de chercheurs en histoire de l'art. Je n'ai pas pu assister au colloque de Cologne qui a précédé l'exposition, mais des collègues m'ont rapporté que l'ambiance y était euphorique, comme si on avait atteint un nouveau stade dans notre compréhension de l'art néerlandais. Personnellement, j'en doute. Même si l'exposition contenait des œuvres d'une qualité technique indéniable, elle n'a pas abordé les thèmes qui donnent à l'art de Frans Hals, de Rembrandt et de Vermeer un si grand succès auprès du public. Les thèmes de ces derniers relèvent du mystère, alors que les allégories de Lairese ou de van der Werff tiennent de la devinette, et je ne crois pas que les historiens de l'art, pas plus que le grand public, n'y accorderont une grande attention.

Je trouve également que les organisateurs de l'exposition ont raté une belle occasion en la limitant aux seuls artistes néerlandais. Lairese était originaire de Liège, Van der Werff peignait pour des cours en Allemagne. Dans les milieux où ils travaillaient, tous deux devaient rivaliser et collaborer avec des artistes italiens, flamands, français et anglais et c'est surtout dans ce contexte qu'on aurait dû les présenter. Cela aurait contribué à casser le moule qu'est l'école nationale, plutôt que de démontrer tout simplement que les artistes néerlandais n'ont cessé de produire de l'art de très haute qualité même après le siècle d'or. En mettant l'accent sur cet aspect-là, l'exposition a renforcé une vision nationale de l'art néerlandais, là où une vision internationale serait tellement plus appropriée.

Quant à l'élargissement de la durée du siècle d'or, je suis tout à fait d'accord, mais il faut encore le qualifier. Si l'on appelle « siècle d'or » la période pendant laquelle prospérité matérielle et épanouissement culturel coïncidaient, il n'a duré en réalité à peine plus longtemps que le règne de Frederik Hendrik, *stadhouder* de 1625 à 1647. En 1651, la guerre navale contre l'Angleterre a démolie le commerce d'art. Si les artistes, hautement qualifiés, continuaient à produire des œuvres d'une qualité remarquable, ce n'était plus du tout un métier lucratif. Les banqueroutes déclarées par Rembrandt et Vermeer résultaient directement des pertes subies respectivement pendant les guerres contre l'Angleterre et la France. Le monde de l'art des Pays-Bas, qui avait dominé en Europe de 1625 à 1650, a perdu peu à peu de son importance à partir de 1651. Tant qu'on garde à l'esprit cette idée, il me semble qu'on peut définir le siècle d'or comme la période qui va de la capitulation d'Anvers en 1587 – et l'émigration de centaines d'artistes vers le Nord que cela a provoquée – aux environs de 1720.

PERSPECTIVE. *Dans ce siècle d'or élargi, on pourrait avoir l'impression que Rembrandt, certes déjà un génie national, est devenu l'emblème de la nation. C'est un Rembrandt non plus génie*

isolé ou méconnu, mais saisi dans une relation multiple avec la société de son temps, comme l'ont montré les travaux de John Michael Montias et de vous-même. Comment expliquez-vous le succès grand public de l'année Rembrandt ?

G. S. Je pense qu'il est dû en partie à la très grande diffusion des eaux-fortes de Rembrandt. À la place d'une grande exposition *blockbuster*, il y a eu une multitude de petites expositions où figuraient surtout des collections locales d'eaux-fortes. Le public a ainsi appris que leurs musées possédaient des chefs-d'œuvre de Rembrandt et s'y est rendu pour les voir. Un grand nombre de conservateurs ont fait de leur mieux pour étudier chaque estampe comme un exemplaire unique et non comme représentative d'un groupe. Je pense que cela a donné une certaine ampleur à l'année Rembrandt. Mais la raison première est que Rembrandt incarne toujours le meilleur de l'art, pour lequel les gens sont toujours prêts à faire la queue.

PERSPECTIVE. *Vous êtes à l'origine du CODART, un réseau de conservateurs de musées d'art des anciens Pays-Bas qui fait beaucoup pour le développement des études sur l'art de cette région. Même si les universitaires ou des chercheurs peuvent être membres associés, vous avez ciblé ce réseau sur les conservateurs de musée (et les restaurateurs ?) Pouvez-vous expliquer ce choix ?*

G. S. Le principe essentiel de CODART repose sur l'existence de fonds dispersés d'art néerlandais et flamand. La formation de ces collections, leur signification pour les personnes qui les ont constituées, leur fonction actuelle dans la société au niveau local aussi bien que dans le circuit international des musées : ce sont les questions à l'origine de sa création. Les conservateurs responsables de ces collections en sont leur complément humain. Quand ils quittent leur fonction, ils cessent d'être membres. L'objectif principal de CODART est d'encourager les conservateurs à travailler sur les fonds flamands et néerlandais conservés dans leurs musées. Les restaurateurs et les historiens de l'art ne sont admis que s'ils remplissent la fonction de conservateur dans le cas où une telle collection ne serait pas dotée d'un conservateur spécialisé.

CODART s'est donné notamment pour tâche de stimuler le travail des conservateurs en renforçant leur réseau professionnel. Grâce à ce réseau, les conservateurs expérimentés et débutants du monde entier (issus d'environ quarante pays actuellement, et de musées de toutes les tailles) peuvent se rencontrer et communiquer avec leurs collègues.

Compte tenu de cela, il est aisé de comprendre pourquoi on n'invite que des conservateurs à y participer. La qualité et l'efficacité du réseau se trouveraient diminuées si on l'élargissait en y incluant les universitaires historiens de l'art qui ne sont pas liés à une collection spécifique. Nous ne pensons pas que cette prise de position défavorise nos collègues des universités. À côté de CODART, il existe un organisme américain, l'Historians of Netherlandish Art, qui compte parmi ses adhérents un public international. Tous ceux qui témoignent d'un intérêt sérieux pour le domaine sont invités à y participer. Quiconque s'intéresse sérieusement au sujet peut en être membre. Quasiment tous les spécialistes universitaires de l'art des anciens Pays-Bas le sont, ainsi que de nombreux membres du CODART.

PERSPECTIVE. Autre particularité de CODART : rassembler les conservateurs s'intéressant aux arts de l'entité géographique des anciens Pays-Bas alors que les études pour l'art de cette contrée à partir du ^{xvi}^e siècle sont de plus en plus sectorisées entre art flamand et art « hollandais », et les auteurs souvent spécialistes de l'art d'un seul pays, encore plus pour la période à partir de 1830... (même si différents sites ou programmes universitaires de recherches mettent en avant cette notion de Pays-Bas). Quel est le sens d'une telle orientation et est-elle fonctionnelle ?

G. S. Cette particularité, comme la décision de limiter l'accès aux seuls conservateurs, découle directement de l'objectif principal de CODART – attirer l'attention sur les collections d'art flamand et néerlandais – et de l'outil qu'on utilise – le réseau de conservateurs. En dehors de la Belgique et des Pays-Bas, il n'y a aucun musée qui consacre une section exclusivement à l'art flamand et néerlandais pour le Moyen Âge ou pour une période postérieure au siècle d'or. Peu de musées ont des conservateurs spécialisés dans ces domaines. D'un autre côté, des centaines de musées disposent de collections d'art flamand et néerlandais des ^{xv}^e-^{xvii}^e siècles avec leurs conservateurs spécialisés.

Nous accueillons bien volontiers les spécialistes des périodes antérieure et postérieure comme les conservateurs de manuscrits et des arts décoratifs. Or beaucoup sont déjà membres d'organismes plus pointus et souvent ne se reconnaissent pas dans l'appellation « conservateur d'art néerlandais et flamand ». Nous n'avons pas l'intention de délimiter, par cette dénomination, une période chronologique ; c'est le résultat d'une terminologie insuffisante. Nous serions ravis de découvrir un seul adjectif qui puisse décrire la totalité des Pays-Bas quelle que soit la période chronologique, de la même façon que « français » s'applique à la France. Nous aurions pu nous nommer « Conservateurs de l'art primitif des Pays-Bas et de l'art flamand et néerlandais », mais je ne crois pas que cela aurait augmenté l'intelligibilité du concept.

PERSPECTIVE. À parcourir la liste des conservateurs inscrits, on est surpris par le caractère international du réseau que le CODART a réussi à monter en moins de dix ans. On y distingue néanmoins des zones de forte densité (les actuels Pays-Bas, la Belgique, les États-Unis, la Pologne) et d'autres où le maillage est moins serré (dont, peut-être, le Royaume-Uni...). Si l'on se concentre sur la peinture hollandaise du siècle d'or, on a l'impression même que les conservateurs sont surtout néerlandais ou anglo-saxons...

G. S. Comme le réseau rassemble des conservateurs, il est naturel que le nombre d'adhérents aux Pays-Bas et en Flandres – là où se trouvent le plus de collections de musées dans notre domaine – soit plus important qu'ailleurs. C'est un phénomène qui dépend non des choix ou des préférences d'aujourd'hui, mais de l'histoire des collections. Nous espérons afficher sur notre site web une liste de tous les conservateurs responsables de collections de peintures, sculptures, arts appliqués ou arts graphiques des Flandres et des Pays-Bas, qu'ils soient ou non membres de CODART. Or ces informations sont difficiles à recueillir. À la différence des universités qui, en général, fournissent les renseignements professionnels sur leurs enseignants sur leur site web, les musées restent remarquablement discrets. Seuls quelques-uns publient une liste des conservateurs et leurs attributions. Vous avez néanmoins raison d'attirer l'attention sur un certain déséquilibre dans la répartition des membres. On peut dire, par exemple, que les conservateurs d'Europe centrale

s'inscrivent plus volontiers que les conservateurs américains. Nous nous efforçons de rectifier cela. Comme vous dites, nous n'avons encore que dix ans. CODART fait un grand effort pour s'étendre dans les pays où nous n'avons pas suffisamment de membres, parmi lesquels la France. C'est pour cette raison que nous avons tenu notre dernier congrès, en mars 2007, à Paris (en plusieurs endroits : à la Fondation Custodia, au Louvre, au Petit Palais, à l'INHA). À la suite de cette réunion, un voyage d'étude a permis de se familiariser avec les petites collections du nord de la France qui sont trop peu fréquentées par les spécialistes – Rouen, Caen, Amiens, Lille, Douai et Valenciennes. Pour prix de nos efforts, nous espérons voir à l'avenir participer un plus grand nombre de conservateurs français. J'encourage vivement tous les conservateurs français lecteurs de *Perspective* à contacter le directeur et à se renseigner sur CODART (www.codart.nl).

Le réseau s'efforce aussi de se développer en Italie, en y préparant un voyage d'étude. À Vienne s'organise une conférence régionale pour les membres et les membres potentiels d'Autriche, de Hongrie, d'Allemagne du Sud et des Républiques tchèque et slovaque. En octobre, nous allons au Metropolitan Museum of Art à New York voir l'accrochage des peintures néerlandaises de la collection réalisé à l'occasion de la publication du catalogue de Walter Liedtke sur les fonds du musée. Nous n'aurons de cesse de débusquer tous les conservateurs d'art flamand et néerlandais qui se sentent suffisamment la fibre collégiale pour apprécier la compagnie de leurs pairs !

Mais votre question soulève implicitement un point plus général. Les parties du monde où l'on collectionne des peintures de chevalet de l'Europe du Nord de l'époque moderne ne sont finalement pas si nombreuses : l'Europe centrale, de l'Ouest et de l'Est – mais pas du Sud ; l'Amérique du Nord et à un bien moindre degré l'Amérique du Sud ; l'Afrique du Sud, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, Israël, et un peu au Japon. C'est tout. Il n'y a aucune collection publique d'art flamand et néerlandais au Moyen-Orient, ni dans toute l'Asie. L'universalité supposée de l'art européen se limite donc, du moins en ce qui concerne les collections, à moins de la moitié de l'humanité.

Cela n'est pas moins vrai pour l'art français et italien. Or j'attends encore qu'on crée des institutions pour les conservateurs d'art français, italien ou – pourquoi pas ? – chinois ou extrême-oriental.

INDEX

Keywords : Dutch painting, Dutch art, Golden Age, exhibitions, collections, museums, preservation

Index géographique : Pays-Bas

Mots-clés : peinture hollandaise, art néerlandais, siècle d'or, expositions, collections, fonds, musées, conservation, style, art du nord

Index chronologique : 1600, 1900, 2000

AUTEUR

GARY SCHWARTZ

Né à Brooklyn (New York) en 1940, il a étudié à New York University et soutenu son PhD à la John Hopkins University. En 1965, une bourse de la Kress Foundation lui permet de travailler en Hollande pour un an et il s'installe alors dans les Pays-Bas. Spécialiste de la peinture hollandaise, il a par ses travaux profondément renouvelé l'approche de Rembrandt, en publiant un catalogue des gravures avec toutes les estampes reproduites au format original (Maarssen, 1977) et une monographie avec notamment une analyse de la carrière de l'artiste par les réseaux de relations (*Rembrandt : His Life, His Paintings* [Amsterdam, 1984], Harmondsworth, 1985), ouvrage qu'il a développé récemment (Rembrandt, 2006). Historien de l'art indépendant, il a fondé sa propre maison d'édition, tenu une tribune culturelle dans le journal *Het Financieele Dagblad*, qu'il a transformé en journal internet (avant les blogs...) avec la Schwartzlist. Il a fondé le CODART en 1998.