La fracture entre les Pays-Bas du Nord et les Pays-Bas du Sud

The fracture between the Northern and Southern Netherlands

Krista de Jonge, Rudi Ekkart, Tom Verschaffel et Karolien de Clippel

Traducteur : Étienne Schelstraete

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/697>

DOI : 10.4000/perspective.697

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 627-640

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Krista de Jonge, Rudi Ekkart, Tom Verschaffel et Karolien de Clippel, « La fracture entre les Pays-Bas du Nord et les Pays-Bas du Sud », *Perspective* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 juin 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/697> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.697>

La fracture entre les Pays-Bas du Nord et les Pays-Bas du Sud

Points de vue de Krista De Jonge, Rudi Ekkart et Tom Verschaffel, avec Karolien De Clippel*

À travers l'histoire, peu de territoires ont été célébrés autant que les anciens Pays-Bas pour leur créativité artistique et leur esprit d'innovation. Aujourd'hui encore, cette tradition artistique et culturelle particulière, dont les origines remontent au début de l'époque moderne, reste associée aux territoires actuels de la Belgique et des Pays-Bas. Il suffit de penser à Jan van Eyck, qui stupéfia les Italiens par une utilisation unique de la peinture à l'huile ; aux tapisseries flamandes, qui conquièrent en un rien de temps l'Europe de l'époque ; aux architectes amstellodamois du XVII^e siècle, qui jouissaient alors d'une grande renommée dans les pays baltes ; aux nus de Rubens, devenus proverbiaux ; ou encore aux fijnschilders de l'école de Leyde, recherchés aujourd'hui encore par de riches industriels américains. Toutefois, aussi unique et frappante que fût cette qualité partagée par les Pays-Bas du Nord (grosso modo les Pays-Bas actuels) et les Pays-Bas du Sud (grosso modo la Belgique actuelle), le phénomène n'a guère été étudié dans sa globalité : sur le comment et le pourquoi de cette caractéristique commune, la recherche est quasiment inexistante. Les raisons sont à rechercher notamment dans le nationalisme du XIX^e siècle, qui a introduit une forte opposition identitaire entre la Belgique et les Pays-Bas. Depuis lors, l'historiographie affiche une constante : le maintien d'une stricte distinction entre les deux territoires et, par conséquent, l'étude séparée de leur production artistique.

Ces dernières années, des voix se sont élevées, çà et là, pour réclamer une nouvelle approche qui dépasse cette division artificielle et abandonne le point de vue nationaliste. L'adoption de nouvelles perspectives permettrait d'aboutir à une conception historiquement plus correcte. Partant de là, plusieurs questions se posent : quels sont les angles d'approche possibles ? Sur la base de quelles sources ? Quelle vision renouvelée peut-on attendre ?
[Karolien De Clippel]

Karolien De Clippel, maître de conférences à l'université d'Utrecht, est spécialisée dans la peinture des anciens Pays-Bas. Depuis 2009, elle co-dirige avec Filip Vermeylen un projet sur les échanges artistiques aux Pays-Bas, 1572-1672.

Krista De Jonge, professeur d'histoire de l'architecture à la Katholieke Universiteit Leuven, dirige le réseau « PALATIUM. Court Residences as Places of Exchange (1400-1700) » et le programme « Designing Architecture in the Sixteenth-Century Low Countries ».

Rudi Ekkart est directeur du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) à La Haye et professeur d'histoire de l'art à l'université d'Utrecht. Il est l'auteur de nombreux livres, catalogues et articles sur la peinture néerlandaise.

Tom Verschaffel est professeur d'histoire culturelle à la Katholieke Universiteit Leuven. Ses recherches concernent l'historiographie et la culture historique populaire aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'histoire culturelle de la Belgique et les transferts culturels.

1. Carte du royaume des Pays-Bas, 1815-1830, avec superposition de la frontière du royaume de Belgique, à partir de 1831, créée par Alexis-Marie Gochet.

Karolien De Clippel. *La scission des anciens Pays-Bas espagnols au XVI^e siècle puis leur séparation définitive en 1830 ont enclenché un long processus de rivalité identitaire entre la Flandre et les Pays-Bas. Cette rivalité exerça une forte influence sur la manière d'écrire l'histoire (de l'art) des Pays-Bas du Sud et des Pays-Bas du Nord, mais aussi sur l'éducation artistique, l'enseignement et les classifications muséographiques. Quelles sont, d'après vous, les principales conséquences de cette scission sur la position et l'interprétation de l'héritage culturel des deux territoires, pour votre discipline et/ou pour la période que vous étudiez ?*

Tom Verschaffel. Il me semble d'abord important de souligner que la scission de 1830-1831 fut une séparation entre les Pays-Bas et la Belgique. La Flandre, dans son sens moderne – la partie septentrionale et néerlandophone de la Belgique – n'existait pas encore, ni comme entité politique, ni comme ensemble culturel. Celle-ci ne vit le jour qu'au XIX^e siècle et émane de l'action du mouvement flamand, une « sous-nation » de la Belgique. Au début du XIX^e siècle encore, « la Flandre » désignait donc un ancien comté qui ne constituait qu'une partie de ce que nous appelons aujourd'hui par ce nom.

La séparation de 1830 entre les Pays-Bas du Nord et les Pays-Bas du Sud reproduit, en réalité, la séparation du XVI^e siècle (fig. 1). Au cours du XVII^e et surtout du XVIII^e siècle, les deux territoires se sont éloignés l'un

de l'autre et, en même temps, se sont « nationalisés ». Ils ont fini par constituer deux entités qui remplacèrent progressivement l'ensemble des Pays-Bas d'une part (le cadre historique et géographique jusqu'à la fin du XVIII^e siècle) et les anciennes provinces d'autre part (qui, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, conservèrent officiellement leur autonomie). Dans le domaine linguistique, par exemple, le Nord et le Sud évoluèrent chacun de leur côté en adoptant leur propre codification du néerlandais et en se forgeant, par conséquent, leur propre identité linguistique.

À la fin du XVIII^e siècle, les arts visuels, et en particulier la peinture, semblaient constituer un domaine où les échanges entre le Nord et le Sud étaient plus intenses que dans d'autres champs culturels. Des artistes anversoises (Mathieu van Bree, par exemple) travaillaient au Nord et des artistes du Nord venaient se former à Anvers, une situation qui, du reste, était toujours vraie au XIX^e siècle. Lawrence Alma-Tadema, par exemple, originaire du nord des Pays-Bas, reçut sa formation à Anvers avant de s'installer en Angleterre ; on peut citer également le parcours de Van Gogh¹. Les artistes ont néanmoins contribué à l'éclosion d'un sentiment national dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment en illustrant les ouvrages historiques qui fixèrent leur histoire nationale. On connaît le frontispice que André Lens exécuta pour *l'Histoire ancienne des Pays-Bas autrichiens* (1787) de Jean Des Roches, le volume inaugural de la première histoire nationale du pays (fig. 2). L'artiste y représente la personnification de la Belgique – « le génie des Belges » – qui, d'une main, tient un chapeau et, de l'autre, caresse un chien : respectivement les symboles de l'amour de la liberté et de la fidélité, présentés comme les fils conducteurs de l'histoire nationale et les principales caractéristiques du peuple belge.

C'est notamment après la séparation de 1830 que le rôle des arts visuels dans ce processus de nationalisation et de séparation identitaire s'amplifia. Les deux pays se dotèrent alors à grande échelle d'une infrastructure propre, avec des musées nationaux, un enseignement artistique et surtout une politique culturelle nationale, visant à la création d'une culture nationale. Le rôle des autorités aux Pays-Bas était toutefois plus modeste qu'en Belgique, où le dynamisme des initiatives culturelles traduisait une forte volonté d'asseoir la légitimité de ce tout jeune pays.

2. André Lens, « Le génie des Belges », frontispice de Jean Des Roches *l'Histoire ancienne des Pays-Bas autrichiens*, Anvers, 1787.

Rudi Ekkart. L'approche séparée de l'art des Pays-Bas du Nord et du Sud a dressé des frontières presque infranchissables dans l'historiographie, mais aussi dans la connaissance et la pratique spécialisées des historiens de l'art. Il n'est presque plus possible de juger de la validité générale de ces frontières, puisque les études monographiques sur lesquelles se fonde la vision générale des historiens de l'art utilisent presque toujours ces frontières comme point de départ. La révision des schémas d'analyse traditionnels est en outre compliquée par la constitution de collections muséales en Belgique et

aux Pays-Bas dans lesquelles, mis à part de rares exceptions (comme le Boijmans Van Beuningen Museum à Rotterdam), l'art de chaque pays est tellement mis en avant que celui de l'autre pays n'occupe plus qu'une place secondaire et assez peu représentative. Cette situation est aussi à l'origine d'une division absolue dans le domaine de l'expertise d'art, ce qui aboutit, dans les faits, à renforcer constamment les cloisonnements. Très peu d'historiens de l'art en Belgique ou aux Pays-Bas ont une connaissance égale de l'art des deux territoires, fait qui est aggravé par un enseignement à l'université qui a tendance à se focaliser sur l'un ou l'autre pays. Seulement dans quelques autres pays européens et aux États-Unis trouve-t-on des chercheurs ayant une connaissance approfondie de l'ensemble des anciens Pays-Bas.

L'embarras dans lequel les historiens de l'art se trouvent bien souvent quand il s'agit de décrire des œuvres « itinérantes » est révélateur du caractère artificiel des frontières. Il est en effet presque impossible d'attribuer de telles œuvres à un artiste spécifique ou d'en établir la provenance, comme le montre l'exemple du *Portrait de famille* de Cornelis van der Voort (1620, Anvers, Musée royal des beaux-arts ; fig. 3). Entré dans les collections du musée comme une œuvre de l'artiste anversois Cornelis de Vos en raison des similitudes qu'il présentait avec la production de cet artiste, le tableau conserva cette attribution dans l'inventaire, même après que Katlijne Van der Stighelen eut renoncé, en 1990, à le compter parmi les portraits de ce peintre². Il apparut ensuite qu'il pouvait trouver sa place sans aucune difficulté dans l'œuvre du peintre amstellodamois Cornelis van der Voort. Le détail curieux est que Van der Voort était né à Anvers, mais avant même le début de son apprentissage, il était parti avec ses parents pour Amsterdam³.

Le problème ne se limite d'ailleurs pas à la frontière des Pays-Bas du Nord et du Sud mais concerne aussi les pays voisins. Il arrive souvent que l'attribution traditionnelle des œuvres à la production des Pays-Bas du Nord ou du Sud empêche de les situer correctement dans l'histoire de l'art, comme on le voit dans la division des œuvres « allemandes » et « néerlandaises » dans les catalogues du Wallraf-Richartz-Museum à Cologne⁴. Ce n'est qu'à la condition de disposer d'une bonne connaissance de la production des Pays-Bas du Nord et du Sud et de s'affranchir des découpages traditionnels qu'il sera possible de rendre aux œuvres d'art leur juste place dans l'histoire.

3. Cornelis van der Voort, *Portrait de famille*, 1620, Anvers, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten.

4. Planche de comparaison de portes, dans Krista De Jonge, Konrad Ottenheim éd., *Unity and Discontinuity*, Turnhout, 2007 : (en haut, de gauche à droite) Michel-Ange, Porta Pia, 1563 ; Jacques Francart, *Livre d'architecture*, 1617, pl. II et III ; monument funéraire romain à la Via Appia, II^e siècle ; (en bas, de gauche à droite) Hendrick de Keyser, deux portes pour le cimetière de la Zuiderkerk, Amsterdam, et un détail de la Haarlemmerpoort, 1615.

de Rubens », selon l'expression de Conrad Busken Huet (1879), trouvait bien vite sa contrepartie dans le « Pays de Rembrandt » (1882). Cette perspective se retrouve sans changements fondamentaux dans les synthèses plus récentes, y compris dans la série prestigieuse de la « Pelican History of Art » qui a figé, au niveau international, la séparation entre le Nord et le Sud des anciens Pays-Bas⁶. Il en résulte non seulement une vision peu approfondie de l'architecture du XVII^e siècle – prisonnière de l'opposition stérile entre le « baroque » flamand et le « classicisme » néerlandais – mais aussi lacunaire et peu équilibrée, puisqu'elle privilégie le débat sur les styles au détriment de questions tout aussi importantes, telles que le mécénat, le contexte économique ou les développements théoriques. Ainsi, l'architecture de l'époque des Troubles, autour de 1600, commune au Nord et au Sud, n'est pas reconnue comme fondamentalement novatrice dans ses rapports à l'Antiquité, alors qu'elle mériterait d'être comparée à l'avant-garde internationale de l'époque. De même, on ignore les origines communes du renouveau de l'architecture religieuse dans le Sud et dans le Nord. Enfin, le débat sur les modèles antiques à émuler qui sous-tend l'architecture de Constantijn Huygens et de Jacob van Campen n'est pas situé dans le contexte historique approprié, à savoir celui d'une discussion qui dépassait les frontières et qui engageait également les artistes les plus en vue du Sud, tel que Rubens (fig. 4). Dans notre livre publié en 2007, nous avons proposé une autre histoire de l'architecture des anciens Pays-Bas du Sud et du Nord, soulignant « l'unité et la discontinuité » qui marquent son évolution jusqu'à la paix de Westphalie en 1648⁷. Notons que, pour les arts figuratifs, il manque toujours une synthèse similaire.

Karolien De Clippel. *Pensez-vous que l'étude des œuvres d'art selon des écoles locales (à la façon, par exemple, de l'ouvrage de référence de Bob Haak The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century⁸) constitue une alternative valable qui puisse contribuer à une meilleure compréhension de la production artistique des Pays-Bas ? Ou faut-il plutôt situer celle-ci dans une perspective supranationale et tenter de définir ses caractéristiques ?*

Rudi Ekkart. L'étude des écoles locales et régionales est un excellent biais pour comprendre la production artistique des Pays-Bas. Considérer les caractéristiques des différents centres et leur rayonnement régional permet le plus souvent d'identifier les aires où se conjuguent des influences hétérogènes. Cette approche peut également s'appliquer à la période qui précède la scission politique des anciens Pays-Bas

Krista De Jonge. Pour comprendre les forces à l'œuvre qui résultèrent en la création de deux territoires à l'identité divergente, l'examen de leurs traditions architecturales respectives est éclairant. Depuis l'époque de l'entre-deux-guerres et jusqu'à une date récente, l'historiographie architecturale de la Belgique et des Pays-Bas s'est développée de façon presque entièrement indépendante. Les ouvrages de référence du début du XX^e siècle, présents dans toutes les bibliothèques universitaires – de Frans André Jozef Vermeulen, de Domien Roggen et Stan Leurs, de Simon Brigode...⁵ – s'inscrivent dans la logique nationaliste du XIX^e siècle : la jeune nation belge dut s'inventer une identité artistique nationale, à laquelle ne pouvait que réagir ensuite le Nord. Ainsi le « Pays

et permet de dresser un panorama plus nuancé de la production à l'intérieur des dix-sept provinces du Nord et du Sud, ainsi que des relations qu'elles entretenaient avec celle des territoires limitrophes allemands et français. Dans la première moitié du XVII^e siècle, pour ne donner qu'un simple exemple, il y a plus de différences entre les écoles de peinture de Groningue et de Middelburg qu'entre celle de Middelburg et celle d'Anvers. Dans bien des cas, les différences identifiées entre l'art des Pays-Bas du Nord et celui des Pays-Bas du Sud se réduisent à ce qui sépare, *grosso modo*, Anvers et Amsterdam à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle. Les différences entre les deux centres sont ainsi extrapolées, de façon très schématique, à l'ensemble des Pays-Bas, du Nord et du Sud. Or, ce cadre simplifié à l'extrême laisse de côté des artistes aux parcours variés comme Jan Davidsz. de Heem : né à Utrecht et actif à Leyde, à Anvers, à Utrecht, puis de nouveau à Anvers ; il a ainsi inspiré de nombreux peintres de natures mortes au Nord comme au Sud (fig. 5).

5. Jan Davidsz. de Heem, *Nature morte avec un jambon, des fruits et un homard*, vers 1653 (1650-1660), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Dans une approche qui privilégie les caractéristiques des écoles locales et régionales, la distance géographique n'est d'ailleurs pas le seul facteur déterminant pour identifier les affinités culturelles et stylistiques. Nombre d'artistes revenus s'installer dans leur ville d'origine après avoir été formés à l'extérieur participaient à la diffusion de savoirs et de modèles hérités de leur maître. C'est le cas, par exemple, au XVI^e et au début du XVII^e siècle, des artistes des Pays-Bas du Nord formés à Anvers, mais aussi de ceux qui, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, furent fortement marqués par leurs années d'études en Italie. En témoigne clairement la diffusion du caravagisme, lequel exerça une influence plus forte que la tradition locale sur une part non négligeable de la production artistique des Pays-Bas du Nord et du Sud entre 1620 et 1650.

Krista De Jonge. Pour l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles, l'approche par « écoles » paraît entièrement dépassée, surtout en ce qui concerne la période antérieure à la paix de Westphalie. Même l'emploi de certains matériaux, tels que le calcaire blanc du Brabant, le « marbre » noir de Dinant et le calcaire « bleu » mosan, si souvent interprétés comme caractéristiques d'une production locale, ne peut être compris sans faire fi des frontières régionales⁹. Bien avant la scission, de multiples liens s'étaient tissés entre les milieux professionnels des différents États qui constituaient la fédération bourguignonne ; ainsi, un réseau complexe reliait le sud des anciens Pays-Bas au nord, et l'ouest à l'est. Au niveau urbain, on y découvre les premiers germes d'une conception moderne de l'architecte et de la pratique architecturale. D'autre part, les milieux de la cour et de la nouvelle noblesse, par définition supranationaux, jouèrent un rôle de première importance dans l'introduction de l'architecture à l'antique et d'une pratique plus centralisée de l'architecture¹⁰.

6. Château de Frederiksborg, Danemark, 1560-1630, œuvre d'artistes et d'artisans émigrés des anciens Pays-Bas.

Il est clair que seule une perspective supranationale permet de situer l'architecture des anciens Pays-Bas à sa juste place dans le contexte européen, raison pour laquelle nous préparons, comme pendant et complément à l'ouvrage de 2007, une première étude de l'architecture et de la sculpture architecturale des anciens Pays-Bas en tant que produit d'exportation¹¹. Le modèle de la résidence aristocratique développée dans les anciens Pays-Bas du Sud au début du XVI^e siècle fit fureur dans toute l'Europe, de l'Espagne – où elle fut introduite par le jeune Philippe II dans les années 1550 – au Danemark –

où Frédéric II et Christian IV l'ont adopté dès les années 1570 (fig. 6) –, dépassant ainsi les frontières nationales et religieuses. Jusqu'au XVIII^e siècle, le roi d'Espagne fit venir des provinces méridionales des ingénieurs et des techniciens spécialisés dans l'art militaire et dans les ouvrages hydrauliques, tandis que les nouvelles Provinces-Unies devinrent une plaque tournante pour la migration d'architectes, d'ingénieurs et d'artisans vers le Nord et l'Est. Nombreux sculpteurs de la diaspora anversoise, fuyant les Troubles de la fin du XVI^e siècle, s'installèrent en Angleterre, en Suède, et jusque dans les pays baltiques et du Saint-Empire romain germanique. Signalons qu'un nouveau projet a été lancé dans l'intention d'inventorier, pour la première fois, l'étendue de ce dernier phénomène¹².

Tom Verschaefel. La question des écoles nationales dans l'histoire de l'art des Pays-Bas du Nord et du Sud peut et doit être posée, mais il est impossible de lui donner une réponse univoque. Il faut d'abord rappeler que l'idée des écoles nationales possède elle-même une histoire dont il faut être conscient. La classification des artistes selon leur nationalité et l'interprétation dominante de leur œuvre comme expression d'une identité nationale sont des phénomènes relativement récents qui remontent au XIX^e siècle. De plus, puisque cette « nationalisation » n'est absolument pas limitée aux Pays-Bas, il va de soi que ce type d'interrogation implique une perspective supranationale.

S'il me semble vain d'entreprendre des recherches scientifiques sur la « singularité » d'une production artistique « nationale », deux orientations me paraissent en revanche judicieuses. La première concerne l'infrastructure culturelle : la question est de savoir dans quelle mesure l'activité artistique d'une période donnée était organisée ou fonctionnait à une échelle nationale. Les artistes entretenaient-ils des contacts internationaux ? Étaient-ils formés à l'étranger ? Exposaient-ils à l'étranger ? Les réseaux dont ils faisaient partie étaient-ils nationaux ou internationaux ? Quel était le rôle des autorités, et de quelles autorités s'agissait-il ? Y avait-il une infrastructure organisée à l'échelle du pays permettant aux artistes de se former et d'exposer ? Ce sont ces facteurs, eux-mêmes sujets à des évolutions, qui permettent d'établir dans quels cas il est judicieux de parler d'un art « national ». Si l'activité artistique est organisée majoritairement en vase clos, il n'est pas impossible qu'elle présente un ensemble de traits spécifiques dérivés d'un exemple historique commun, à l'exemple de Rubens, qui servit de source d'inspiration pour les romantiques belges (fig. 7).

La seconde perspective de recherche porte sur le discours artistique. Ce qui vaut pour les catégories de « nation » et d'« identité nationale » de manière géné-

rale vaut aussi pour la « culture nationale » et pour l'identité dans le domaine de l'art : elle n'existe que dans l'esprit de ceux qui en parlent. Il s'agit d'une catégorie significative dans la mesure où les acteurs culturels d'une période donnée (les artistes eux-mêmes, les critiques et éventuellement les historiens de l'art) la considèrent comme significative ou l'utilisent, explicitement ou implicitement. Au Salon de Paris dans les années 1840 et 1850, par exemple, les critiques français considéraient le rendu méticuleux des étoffes (baptisé « étoffomanie ») comme une spécialité de la peinture belge ; ces artistes étaient doués pour les genres mineurs, à en croire la presse : « Quand les peintres belges composent de grandes pages, ils vont contre leur esprit national »¹³. Étant donné la muabilité du discours artistique, je ne pense pas que les historiens de l'art soient en mesure de cerner ou doivent tenter de faire ressortir une « singularité » artistique qui serait issue d'une identité collective intemporelle. Tout au plus peuvent-ils considérer la production artistique, ainsi que les discours et les opinions sur l'art, comme une réalité située dans un moment donné de l'histoire. Toute histoire d'un art considéré comme « national » reflète donc forcément une situation historique par nature instable.

Je ne veux pas dire par là – pour éviter tout malentendu – que la perspective des écoles nationales est dénuée de sens. Bien que fondamentalement problématique, elle est néanmoins essentielle pour comprendre la manière dont l'art a été considéré au XIX^e siècle et la recherche scientifique ne peut donc l'ignorer.

Karolien De Clippel. *Dans la recherche consacrée à l'art de deux territoires qui, au cours de l'histoire, ont été unis puis séparés, l'idée de ce qui est « local » ou « à soi », par opposition à ce qui « étranger », joue un rôle essentiel. Ici en particulier, c'est la Flemishness de l'art flamand qui est opposée à la Dutchness de l'art néerlandais. Comment définir ces concepts ? Dans quelle mesure la recherche consacrée aux échanges artistiques peut-elle en tirer parti ? Enfin, quels paramètres ou quelles questions faut-il poser pour comprendre l'influence des échanges artistiques sur les innovations de forme ou de contenu qui caractérisent l'héritage artistique de deux territoires ?*

Rudi Ekkart. Les tentatives de description de la *Flemishness* et de la *Dutchness* de l'art reposent abusivement sur l'existence de constantes qui, au cours des siècles, auraient caractérisé la production artistique des deux territoires en question. Une telle approche ne tient absolument pas compte des échanges qui eurent constamment lieu au sein de chacun des territoires, ni de l'impact culturel des relations politiques et économiques de chaque État. Une telle croyance en des constantes atemporelles passe en outre sous silence l'apparition, à certaines périodes, d'un style international qui se répercute dans toute l'Europe occidentale et centrale, ou du moins dans une grande partie. Je renvoie à ce que je disais à propos du développement du caravagisme, mais on peut citer aussi l'art français : dans les périodes où il connut une

7. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844-1845, Bruxelles, Musée Wiertz.

grande diffusion, comme à la fin du XVII^e siècle, il se répandit au nord comme au sud des anciens Pays-Bas, même si son influence se ressentait parfois plus dans le Sud en raison de la proximité géographique.

L'idée d'un caractère flamand et d'un caractère néerlandais repose aussi sur l'opinion erronée selon laquelle les frontières politiques, fussent-elles arbitraires et changeantes, déterminent l'identité de la production artistique, alors que la proximité géographique et les relations économiques ont été des facteurs tout aussi décisifs que les frontières politiques. Au XVI^e siècle, bien des aspects de la production artistique des provinces orientales des Pays-Bas, comme la Gueldre et l'Overijssel, furent marqués plus profondément par les relations avec les territoires allemands limitrophes et avec un grand centre comme Cologne que par les liens qui les unissaient aux villes de Hollande ou aux Pays-Bas du Sud. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que la situation se modifia progressivement, en partie parce que l'influence de l'art des Pays-Bas se fit sentir de plus en plus en Westphalie et en Rhénanie. De nombreux artistes originaires des anciens Pays-Bas émigrèrent en Allemagne et infléchirent les traditions locales, tandis que de jeunes artistes allemands partirent aux Pays-Bas pour leur formation, le plus souvent à Anvers ou à Amsterdam.

Krista De Jonge. Appelée à l'étranger « flamande » – comme dans l'Espagne du XV^e siècle et l'Angleterre du XVI^e siècle – ou « hollandaise » – comme en Suède et en Brandebourg-Prusse dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁴ – l'architecture des anciens Pays-Bas possède évidemment une identité complexe, variable selon le contexte historique et géographique (fig. 8). Dans l'ouvrage en préparation mentionné ci-dessus, nous nous demandons s'il est possible de développer une approche systématique du phénomène, voire de découvrir des mécanismes cohérents dans la longue tradition des architectes, tailleurs de pierre et sculpteurs des anciens Pays-Bas actifs à l'étranger. Sur quelle base la connaissance de l'architecture des anciens Pays-Bas à l'étranger repose-t-elle ? Quel était le rôle des maîtres-maçons et des tailleurs de pierre itinérants et quelle importance faut-il accorder aux réseaux (professionnels et familiaux) dans ces échanges d'expertise technique et formelle ? Quelle a été l'influence des estampes et des traités d'architecture aux différents niveaux (artisans, architectes, commanditaires) ? Quel était le rôle du commerce des matériaux, en particulier de la pierre de taille des anciens Pays-Bas méridionaux, dans la diffusion des connaissances architecturales et même des formes spécifiques ? Qui étaient les commanditaires désireux d'engager des constructeurs provenant des anciens Pays-Bas : avaient-ils des liens particuliers avec le territoire ? Qui étaient les agents intermédiaires ? Quels facteurs stimulaient la demande ? Finalement, pourquoi faisait-on appel à des experts provenant des anciens Pays-Bas ? Est-ce en raison d'une expertise technique particulière ? Parce qu'ils offraient un lien attractif et accessible aux grands courants

8. Trois édifices qui démontrent autant d'identités possibles pour l'architecture des anciens Pays-Bas : **a.** Aschaffenburg, château Johannsburg, construit pour Johann Schweikard von Kronberg par Georg Ridinger à partir de 1605, pignon sur cour à la Vredeman de Vries ; **b.** Copenhague, Rosenborg, construit pour le roi Christian IV par Hans van Steenwinckel II, d'origine anversoise, à partir de 1606 ; **c.** Potsdam, Holländisches Viertel, construit par les artisans hollandais de Frédéric Guillaume I^{er}, 1734-1742.

internationaux à la mode – tel que le gothique flamboyant de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, ou l'architecture à l'antique, diffusée si rapidement par Anvers au XVI^e siècle et par Amsterdam au XVII^e siècle ? Ou bien parce qu'ils proposaient un art « néerlandais » (flamand ou hollandais) ? Même si aucun bilan définitif n'est encore possible, nos auteurs¹⁵ penchent pour la réponse suivante : l'appellation d'origine des *Fiandre* constitue à la fois une marque de qualité et de « modernité », justifiant son succès continu durant trois siècles¹⁶.

Tom Verschaffel. Le phénomène des catégories nationales, étudié sous l'angle de l'infrastructure culturelle d'une part et du discours sur l'art d'autre part, se présente nécessairement sous un jour ambigu. J'ai dirigé une recherche sur la perception de l'art belge (et de l'art néerlandais) en France. Nous avons étudié en particulier la critique française à l'occasion de la participation des artistes belges au Salon de Paris et à l'Exposition universelle de Paris en 1855. Il est apparu que les perceptions « internes » d'un pays ne correspondaient pas toujours au regard que l'on portait sur lui de l'extérieur, et que la théorie nationale de l'art ne s'accordait pas forcément avec les pratiques des artistes. L'art belge et l'art néerlandais au milieu du XIX^e siècle étaient considérés comme deux entités distinctes et semblaient se conformer au discours dominant – qui était aussi celui de la critique française de l'époque – selon lequel l'art était l'expression d'une identité nationale. Cependant, cette théorie était infirmée par les échanges et notamment par le fait que, pour beaucoup d'artistes néerlandais, la route vers Paris passait par Anvers et Bruxelles. Lors de l'Exposition universelle de 1855, la Belgique et les Pays-Bas furent présentés dans des sections différentes, mais il arriva que des peintres néerlandais figurent dans la section belge, et inversement. Pour les critiques français et pour les organisateurs du Salon annuel, la distinction n'était pas toujours très claire. Dans un document des années 1840 qui dresse la liste des artistes « étrangers » au Salon, les participants belges et néerlandais sont regroupés sous la même rubrique, et les critiques les réunissent parfois ou les confondent.

Si la nationalité des artistes était perçue de façon confuse, c'est parce que l'application de catégories comme celle d'« école nationale » à la pratique artistique et aux artistes pris individuellement se révèle, en fin de compte, très problématique. Quel critère fallut-il utiliser pour rattacher tel artiste à telle école ? Son lieu de naissance, sa nationalité, son maître, la ville où il a fait son apprentissage ou celle où il s'est installé ? Que faire d'un artiste né aux Pays-Bas, formé à Anvers et travaillant à Paris ? L'étude de cas individuels montre que les artistes eux-mêmes savaient jouer habilement de leur parcours et de leur nationalité, par exemple en se présentant autrement à l'étranger que dans leur propre pays. Chez eux, ils endossaient le rôle de l'artiste national en puisant leurs sujets dans l'histoire du pays et en sollicitant les commandes publiques, tandis qu'à Paris, ils travaillaient pour le marché international, traitaient des sujets de l'histoire de France et cherchaient à attirer la clientèle étrangère. Le peintre belge Henri Decaisne, formé à Bruxelles et à Paris mais qui fut surtout actif en France, travailla toujours sur plusieurs fronts, réalisant notamment le portrait du célèbre écrivain français Alphonse de Lamartine, celui de la Malibran, cantatrice d'origine espagnole qui avait épousé un violoniste belge, et celui du roi et de la reine des Belges. Il œuvra aussi comme peintre d'histoire et exécuta des commandes officielles pour l'État français et pour l'État belge, à la gloire de l'un et de l'autre. En plus de la série de toiles qu'il peignit pour la salle des Croisades de Versailles dans les années 1840, il exécuta pour le gouvernement belge *La Belgique*

9a. Henri Decaisne, *Boniface II, marquis de Montferrat, proclamé chef de la quatrième croisade dans l'église Notre-Dame de Soissons, en présence du clergé et du peuple, 1201, 1847, Versailles, Château de Versailles, Salle des Croisades* ;

b. Charles Billoin, lithographie d'après Henri Decaisne, *La Belgique couronnant ses enfants illustres*, 1839, Belgique, Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

couronnant ses enfants illustres (1839 ; fig. 9). Cette toile monumentale, perdue aujourd'hui, représentait un panthéon de l'histoire de Belgique, un gigantesque portrait de groupe de tous les héros du passé national ; elle constitua à ce titre l'une des œuvres les plus emblématiques de la culture historique de la jeune nation belge.

Karolien De Clippel. *Les premiers essais d'une approche intégrée de l'art des Pays-Bas du Nord et du Sud révèlent de fortes analogies en matière d'iconographie, de forme, de style, etc., mais aussi des différences qui sont d'autant plus significatives. Ainsi, les portraits de groupe représentent au XVII^e siècle une production nettement plus importante au Nord qu'au Sud. En revanche, le Sud peut compter depuis la fin du XV^e siècle sur la tradition d'un artisanat davantage orienté vers l'exportation, sur l'existence de grands ateliers et sur des collaborations intenses entre artistes, ce qui le distingue clairement du Nord. Est-il possible d'expliquer ces différences par des causes structurelles – historiques et/ou artistiques ?*

Krista De Jonge. Si le monde extérieur voit dans les anciens Pays-Bas un territoire artistiquement homogène, il est clair que des différences existent entre les États de l'ancienne fédération bourguignonne d'une part et les deux entités nées de leur séparation d'autre part, à savoir entre le Sud, resté catholique sous la Couronne espagnole, et le Nord, devenu république indépendante et protestante. Ces différentes circonstances ont entraîné une scission entre ces régions d'un point de vue architectural¹⁷, même si la base théorique – l'emploi de l'ornement antique et l'obéissance aux règles des ordres – reste en réalité la même pour l'ensemble du territoire, y compris pour l'architecture savante. Les commandes au Nord et au Sud sont cependant de nature différente, aboutissant à un décorum divergent et donc à une expression architecturale propre à chaque territoire, laquelle s'est cristallisée à partir de 1640 avec l'adoption progressive, au Nord et au Sud, de manuels différents proposant la « vraie » architecture antique (Scamozzi au lieu de Vignole). Le Sud disposait toujours d'une cour qui suivait le cérémoniel royal espagnol, à la différence du Nord ; dans certains cas, la nouvelle architecture sacrée de la Contre-Réforme,

érigée à la gloire de Dieu, dépassait en magnificence celle de la cour. Konrad Ottenheim a opposé cette *magnificentia* (comparable au style « asiatique » de la rhétorique classique) à la modestie, plus adaptée à une société civile et bourgeoise (le style « attique »), dont les grandes commandes civiles en Hollande ont fait preuve, du moins dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁸. Plus encore que le commanditaire, le type de commande (catégorie de bâtiment, rôle représentatif, contexte économique, politique et religieux particulier) est déterminant.

Tom Verschaffel. Je suis occupé pour le moment à rédiger une nouvelle histoire de la littérature de langue néerlandaise au XVIII^e siècle, un autre domaine dans lequel les relations entre le Nord et le Sud constituent une des questions essentielles. La recherche montre que les deux pays se sont plus que jamais éloignés l'un de l'autre au cours de cette période et se sont même tournés le dos dans le domaine des lettres et de la culture, ce qui peut s'expliquer par des causes externes. Non seulement ils se sont séparés sur le plan politique, mais ils appartenaient en outre à des camps opposés et furent ennemis sur le terrain politique et économique. La séparation elle-même n'est pas seule en cause : les deux pays ont aussi connu des évolutions différentes sur le terrain culturel, à l'exemple de celles dans le domaine linguistique, significatives pour l'histoire littéraire. Le Sud abritait une activité intellectuelle et artistique plus ou moins organisée qui était essentiellement plurilingue, même si le français était la langue la plus utilisée. Si l'emploi du néerlandais comme langue de culture fut défendu et préconisé par certains, parfois explicitement, les écrivains de langue néerlandaise ne formaient pas un groupe distinct et reconnaissable. Dans le Nord, les gens de lettres se servaient aussi de plusieurs langues (et écrivaient parfois en français), mais le néerlandais jouissait d'une telle suprématie et s'appuyait sur une telle infrastructure que l'activité littéraire se déroula, de façon cohérente et bien organisée, dans cette langue. Il en découle, pour ainsi dire, un rapport asymétrique entre le Nord et le Sud : si les linguistes et les défenseurs du néerlandais au Sud avaient les yeux tournés vers le Nord, l'inverse était beaucoup moins vrai. Pour les Provinces-Unies, les rapports avec les Pays-Bas du Sud, méconnus, étaient une question tout simplement sans intérêt.

Dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, l'éclosion d'un sentiment national dans ces pays comme ailleurs, déjà pressentie dans le domaine littéraire et linguistique, s'imposa dans tous les champs de la vie sociale et culturelle, parallèlement à la formation d'une opinion publique et à la politisation de la société.

Rudi Ekkart. Les oppositions signalées entre les Pays-Bas du Nord et du Sud sont elles-mêmes en partie les symptômes d'une déformation traditionnelle. Le jugement s'applique clairement à l'observation relative aux portraits de groupe du XVII^e siècle, qui furent en effet beaucoup plus nombreux dans le Nord que dans le Sud. La recherche en cours de Beatrijs Wolters, qui a rassemblé pour la première fois de manière systématique du matériel sur les portraits de corporation, montre que la production fut encore plus importante que ce que l'on croyait jusqu'à présent¹⁹. Toutefois, il n'est pas toujours aisé de distinguer la production du Nord de celle du Sud quand les seuls indices sont stylistiques. Le *Portrait de la guilde de saint Georges à Goes* (vers 1670-1675, Dortmund, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte ; fig. 10), initialement attribué, pour des raisons stylistiques, au peintre bruxellois Pieter Meert, fut donné finalement à un artiste du Nord. Le tableau semble parfaitement correspondre à la description détaillée d'un des portraits de groupe dont la ville zélandaise de Goes fit l'acquisition en 1684, ce qui a permis de l'attribuer avec précaution à Pieter

10. Pieter Peuteman, *Portrait de la guilde de saint Georges à Goes*, vers 1670-1675, Dortmund, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte.

Peuteman, peintre actif dans la province de Zélande et à Rotterdam²⁰. En outre, la production des portraits de corporation dans les Pays-Bas du Nord était presque entièrement concentrée dans la province de Hollande et – dans une moindre mesure – en Zélande ; ce genre de portrait fut beaucoup moins pratiqué dans les autres provinces des Pays-Bas du Nord. Il n'en existe pas à Utrecht, par exemple, une ville qui abritait pourtant une importante école de peinture. Cette distinction ne correspond donc nullement aux frontières entre les Pays-Bas du

Nord et du Sud mais résulte plutôt de l'essor extraordinaire que connut un genre déterminé dans une partie limitée des Pays-Bas du Nord, essor dans lequel des phénomènes d'imitation réciproque entre villes voisines ont pu naturellement jouer un rôle important.

L'image des divergences entre le Nord et le Sud repose en partie sur les observations réalisées dans certaines villes, et non sur des tendances générales. De plus, certains aspects sont encore insuffisamment étudiés, comme la présence de grands ateliers dans les Pays-Bas du Nord et dans les différentes villes des Pays-Bas du Sud. La plupart des distinctions valables s'expliquent surtout, selon moi, par des facteurs historiques. Ainsi, dans certaines villes des Pays-Bas du Sud, la production d'œuvres d'art prit très tôt une plus grande ampleur que dans les villes des Pays-Bas du Nord, et l'influence de cet essor précoce sur la nature et l'organisation de la production se fit encore sentir au XVII^e siècle. Pour approfondir la question, il faudrait s'intéresser aux règlements des corporations, dont le conservatisme a certainement contribué à maintenir en vie une organisation traditionnelle des activités.

Les recherches sur les différences entre la production du Nord et du Sud devront s'affranchir à l'avenir de l'opposition traditionnelle Nord/Sud et analyser l'apparition des phénomènes dans différents centres urbains ou régions des Pays-Bas dans leur ensemble. Il s'en dégagera sans doute un tableau plus nuancé qui permettra de rendre compte de la diversité des causes historiques en jeu.

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

* Ces textes ont été traduits par Étienne Schelstraete.

1. Les recherches de Saskia de Bodt, et notamment *Halverwege Parijs: Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gand, 1995, fournissent de nombreux exemples.

2. La peinture est omise du corpus présenté dans Katlijne Van der Stighelen, *De portretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651): een kritische catalogus*, Bruxelles, 1990.

3. Voir la notice par Rudi Ekkart dans *Dutch Portraits: The Age of Rembrandt and Frans Hals*, Rudi Ekkart Quentin Buvelot éd., (cat. expo., Londres, The National Gallery/La Haye, Mauritshuis, 2007-2008), La Haye/Londres/Zwolle, 2007, p. 222-223, n° 65.

4. Horst Vey, Annamaria Kesting, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln*, Cologne, 1967 ; Ursula Erichsen-Firle, Horst Vey, *Katalog der Deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln*, Cologne, 1973.

5. Frans André Jozef Vermeulen, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Bouwkunst*, 3 vol., La Haye, 1923-1941 ; Domien Roggen, Stan Leurs, *Geschiedenis der Vlaamsche Kunst*, Anvers, 1939 ; Simon Brigode, « L'architecture et la sculpture au XVI^e siècle », dans Paul Fierens éd., *L'Art en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, II., *La Renaissance (XVI^e et XVII^e siècles)*, s.l., s.d., p. 181-204.

6. Jakob Rosenberg, Seymour Slive, Engelbert H. Ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600-1800, (The Pelican History of Art)*, Harmondsworth, 1972 ; Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700, (The Pelican History of Art)*, New Haven/Londres, 1998.

7. Krista De Jonge, Konrad Ottenheim et al. éd., *Unity and Discontinuity: Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries 1530-1700, (Architectura Moderna, 5)*, Turnhout, 2007. Voir également Konrad Ottenheim, « Unity and discontinuity in the architecture of the Low Countries, 1530-1700 », dans Thomas DaCosta Kaufmann, Elizabeth Pilliod éd., *Time and Place: The Geohistory of Art, (Histories of Vision)*, Aldershot/Burlington, 2005, p. 59-85.

8. Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Londres, 1984.

9. Herman Janse et al. éd., *Keldermans: Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haye/Bergen op Zoom, 1987 ; Gabri van Tussenbroek, *The Architectural Network of the Van Neurenberg Family in the Low Countries (1480-1640)*, *(Architectura Moderna, 4)*, Turnhout, 2006.

10. Gea van Essen, Merlijn Hurx, « Design and Construction in the Cities of Holland, vol. 1: Supraregional and Municipal Systems: the construction of large city churches and the earliest public works (14th-16th centuries) », dans *OverHolland*, 8/1, 2009, p. 3-30 ; Merlijn Hurx, « Architecten en gildedwang; vernieuwingen in de ontwerppraktijk in de vijftiende en zestiende eeuw? », dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 108/1, 2009, p. 1-18 ; Krista De Jonge, « Chantiers dans le milieu de la Cour des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVI^e-XVII^e siècles : organisation et innovations techniques », dans Robert Carvais et al. éd., *Édifice & artifice: histoires constructives* (colloque, Paris, 2008), 2010, p. 917-925 ; Merlijn Hurx, « Architecten en gildedwang; vernieuwingen in de ontwerppraktijk in de vijftiende en zestiende eeuw? », dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 108/1, 2009, p. 1-18 ; Krista De Jonge, « The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries 1520-1560 », dans H. Perry Chapman, J. Woodall, *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*, numéro du *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 59), 2010, p. 110-135.

11. Konrad Ottenheim, Krista De Jonge et al. éd., *The Low Countries at the Crossroads: The Influence of Netherlandish Architecture in Europe 1480-1680, (Architectura Moderna, 11)*, Turnhout, à paraître, 2012.

12. Le nouveau programme de recherche « Artists on the Move: Sculptors from the Low Countries in Europe 1450-1650 », dirigé par Arjan de Koomen (université d'Amsterdam), Frits Scholten (Rijksmuseum Amsterdam) et Alexandra Lipińska (université de Wrocław), a pour objectif principal de dresser une prosopographie des sculpteurs provenant des anciens Pays-Bas actifs dans le nord et l'est de l'Europe.

13. Eugène Loudon, *Exposition universelle des Beaux-Arts : le Salon de 1855*, Paris, 1855, p. 73.

14. Badeloch Noldus, *Trade in Good Taste: Relations in Architecture and Culture between the Dutch Republic and the Baltic World in the Seventeenth Century, (Architectura Moderna, 3)*, Turnhout, 2005.

15. Nils Ahlberg, Birgitte Bøggild Johannsen, Heiner Borggreffe, Thomas DaCosta Kaufmann, Krista De Jonge, Bernardo García García, Ethan Matt Kavaler, Hugo Johannsen, Piet Lombaerde, Pieter Martens, Konrad Ottenheim, Ojars Sparitis, Jacek Tylicki, Gabri van Tussenbroek, Dirk Van de Vijver, Anthony Wells-Cole. Le programme a bénéficié du soutien du Vlaams-Nederlands Comité voor Nederlandse taal en cultuur (FWO Vlaanderen et NWO Nederland).

16. Voir aussi Heiner Borggreffe, Thomas Fusenig, Barbara Uppenkamp éd., *Tussen stadspaleizen*

en luchtkastelen: Hans Vredeman de Vries en de Renaissance, Anvers, 2002 ; Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes éd., *Hans Vredeman de Vries und die Folgen*, (*Studien zur Kultur der Renaissance*, 3), Marbourg, 2005 ; Konrad Ottenheim, « Dutch Contributions to the Classicist Tradition in Northern Europe in the Seventeenth Century: Patrons, Architects and Books », dans *Scandinavian Journal of History*, 28, 2003, p. 227-242 ; Konrad Ottenheim, « A Bird's-Eye View of the Dissemination of Scamozzi's Treatise in Northern Europe », dans *Annali di architettura*, 18, 2006, p. 187-198 ; Konrad Ottenheim, *Schoonheid op maat: Vincenzo Scamozzi en de architectuur van de Gouden Eeuw*, Amsterdam, 2010.

17. De Jonge, Ottenheim éd., 2007, cité n. 7, p. 331-337.

18. Voir également Konrad Ottenheim, « De correspondentie tussen Rubens en Huygens over architectuur (1635-'40) », dans *Bulletin van Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 96, 1997, p. 1-11.

19. La soutenance de thèse de doctorat de Beatrijs Wolters est prévue en janvier 2012.

20. Frank van der Ploeg, C. E. Zonneville-Heyning, « *Brave koppen en gladde aengesigten* »: *De Goese schutters en hun schilders*, C. W. Eversdijck, W. C. Eversdijck en P. Peuteman, Middelbourg, 1999, p. 68-70 et fig. 36.

Mots-clés : changement de paradigme historiographique, écoles de peintures, histoire culturelle, identité, périodisation, transferts artistiques.