



La peinture néerlandaise

La peinture néerlandaise, la vie depuis le détail

Imaginez une peinture qui soit tournée vers le réel, qui accorde sa primauté au réel. Elle n'est pas là pour chercher des artifices, elle n'est pas là pour feindre, idéaliser, représenter symboliquement.

Elle sert à démontrer visuellement la richesse de la vie, dans son existence même, et donc dans sa simplicité, car le multiple est lui-même au maximum quand il est porté par une seule chose.

C'est cette formidable concentration de la peinture néerlandaise qui est si difficile à comprendre sans connaître les principes du réalisme. Le but est de présenter le réel, tel qu'il est, dans sa dignité la plus élémentaire.

Ce n'est pas de l'aridité, du simplisme, du réductionnisme et encore moins est-ce de l'austérité. C'est le matérialisme transporté comme charge dans une peinture, qui expose la réalité à nos yeux, sans véhiculer autre chose que celle-ci.

Ce n'est pas une imitation du réel, mais une reconnaissance de celui-ci, son acceptation pleine et entière, sa transposition dans une image.

La Nature morte avec un verre de bière et de la vaisselle de porcelaine avec du poivre peinte par Jan Jansz van de Velde en 1647 admet que la réalité se suffit à elle-même, qu'il n'est nul besoin de chercher dans l'au-delà un sens à ce qui est.

Le paradoxe est bien entendu que c'est une religion, le protestantisme dans son essence la plus « pure » qu'est le calvinisme, qui a permis une telle peinture.



Cette religion était toutefois celle des commerçants et des marchands, avec à l'arrière-plan les artisans œuvrant à approfondir leur travail, les conduisant à l'expansion capitaliste.

La peinture néerlandaise, portée par le « siècle d'or » des Pays-Bas développant le capitalisme, revendique la personnalité, la capacité à s'appesantir sur la réalité, pour en trouver l'importance, la valeur, la dignité.



On n'est pas dans l'idéalisme de la Renaissance italienne, on est bien au contraire dans la subtilité, la finesse, mais sans tapage aucun. Il ne s'agit pas de se perdre dans la multiplicité, le nombre ; les peintres des Pays-Bas concentrent leur âme et leurs efforts en des points précis.

Toute la dénonciation absurde de l'austérité protestante s'effondre à la simple vue de *La jeune fille à la perle*, chef-d'œuvre de Johannes Vermeer, peint vers 1665.

On a affaire à des êtres réels, la vie s'exprime de manière exponentielle à partir de rien. L'intérêt accordé au détail n'est pas « technique », il est tourné vers la vie elle-même.

Et dans cette finesse, on trouve partout la modernité. Loin des attitudes étreintes – qui sont en fait celles du catholicisme – c'est à des personnalités concrètes auxquelles on fait face.

On dirait qu'ils sont prêts à se mouvoir, à intervenir face à nous, à partir d'une pose qui semble anodine et pourtant permet de poser la vie de telle manière à ce qu'elle soit prête à s'étendre.

Le *Garçon en turban tenant un bouquet* a une dimension qui, du point de vue du second quart du 21^e siècle, est déjà cinématographique et hautement personnelle.

Cette peinture de Michiel Sweerts, réalisée entre 1658 et 1661, est pour faire simple une mise en scène qui pourrait être celle présente sur les réseaux sociaux, si ces derniers relevaient d'une dimension personnelle et non pas consumériste, s'ils étaient en rapport avec l'épanouissement et l'esthétique, au lieu du mensonge et de l'artificialité.

La peinture néerlandaise est une peinture de gens vrais pour des gens vrais, par des gens vrais. C'est la réalité exposée, car celle-ci est acceptée, reconnue et valorisée.

Ce n'est pas une fuite dans l'idéalisme.



Les images sortent des églises

La peinture néerlandaise est une expression directe du « siècle d'or », cette période occupant tout le 17^e siècle. Elle est foncièrement positive, car les peintres appartiennent directement à cet environnement en transformation.

Il ne s'agit pas de travailleurs isolés et appelés par les religieux et les aristocrates. Ce sont des artisans qui vendent leurs œuvres, et ils sont extrêmement nombreux. Leur travail est apprécié, reconnu, acheté, revendu.

La Renaissance italienne a donné quelques centaines de milliers de peintures, le siècle d'or néerlandais quelques millions.

Ce chiffre indique bien la stupidité qu'il y a à se moquer des protestants pour le caractère neutre, minimaliste, sobre de leurs temples.

La vérité, c'est que les images sont sorties des églises pour rejoindre la société toute entière. La peinture était partout, car comprise comme une affirmation du réel.

Elle accepte la joie, l'enthousiasme, comme dans ce *Joueur de luth* de Frans Hals, datant de 1623.



Ce n'est pas tout : si la peinture va vers l'extérieur depuis les églises, on sait que le protestantisme calviniste accorde toute son importance à la conscience.

C'est pourquoi la peinture néerlandaise a un sens approfondi de l'introspection. Il ne s'agit pas d'êtres idéalisés jusqu'à être désincarnés.

On est en mesure de lire les âmes, de saisir les caractères. Les gens sont entiers : ils ne sont pas scindés en eux-mêmes comme dans le féodalisme et avec le catholicisme.

L'*Autoportrait* de Carel Fabritius, vers 1645, est ainsi directement révolutionnaire : il reconnaît la valeur en soi de la personne. Sa vie intérieure est non seulement admise, mais acceptée et valorisée.

C'est un bouleversement historique sur le plan de la conscience, sans retour en arrière possible.

Il faut bien saisir, en même temps, que la démarche étant authentique, on n'est pas dans le cosmopolitisme. On ne se cache pas derrière l'antiquité grecque, la philosophie idéaliste de Platon ou le catholicisme romain à prétention universelle.

La peinture néerlandaise retranscrit donc les traits nationaux néerlandais. On connaît très bien en Belgique, un peu moins en France mais tout de même, cette sensibilité mélancolique et mélodique, à la fois très organisée et très lâche (ce qui rattache ici la perspective aux mentalités germaniques).

Le Belge, prompt à vouloir l'agitation des éléments pour former un tout vivant, ainsi que le Français, épris du jeu de l'esprit à tout moment et en tout lieu, n'ont pas le goût néerlandais pour les choses lancinantes, avec comme un arrêt sur image.

Les *Groseilles à maquereau* d'Adriaen Coorte, une œuvre de 1701, peuvent ainsi laisser dubitatif, mais elles correspondent à toute une attitude mélancolique et appréciatrice typiquement néerlandaise.

On notera d'ailleurs qu'on les trouvait de manière sauvage et qu'elles faisaient ainsi partie de l'arrière-plan culturel du pays.

Les jardiniers néerlandais ont systématisé sa culture et on a là donc à la fois une posture mélancolique et un regard scientifique sur une baie.

Il faut donc savoir distinguer ce qui est spécifique à la culture nationale néerlandaise et ce qui relève du réalisme dans sa dimension universelle – tout en se rappelant que l'universel a besoin de se fonder sur le particulier.



Et c'est d'autant plus vrai que la peinture néerlandaise représente des personnalités, dans des moments personnels, profondément intimistes.

David Bailly, avec sa *Vanité aux portraits* (autoportrait) de 1651, met bien en abyme cette quête fondamentalement personnelle du protestantisme, avec la quête d'êtres vrais pour rencontrer d'autres êtres vrais, au-delà du temps qui passe.

La peinture néerlandaise, un phare historique de l'humanité

C'est le *Portrait d'une femme inconnue* qu'a réalisé Michiel Sweerts en 1654. On a là une œuvre au réalisme magistral, capable de se plonger dans une personne pour la montrer, non pas simplement physiquement, mais dans sa dignité personnelle.



Le fait que la femme représentée reste inconnue ne change rien à l'affaire ; elle est d'ailleurs bien là dans la peinture qu'on voit, sa présence est indéniable.

Le fait d'accorder toute sa valeur à une femme inconnue tranche résolument avec l'idéalisme de la Renaissance italienne ; la conscience capable d'apprécier ce tableau sait se tourner vers la profondeur des caractères, la vérité personnelle de l'âme.

Il faut bien comprendre les enjeux. Tout le monde a entendu parler de la Renaissance italienne, de sa peinture connue pour être gracieuse et claire, alors qu'inversement, la peinture néerlandaise semble lointaine, froide et obscure.

On trouvera pareillement une bibliographie gigantesque sur la Renaissance italienne, visant un très large public ; inversement, la peinture néerlandaise apparaît comme réservée à un public de connaisseurs.

Si on prend le mot « pop », venu de la musique mais élargi comme concept, on peut dire que la Renaissance italienne apparaît comme « pop », alors que la peinture néerlandaise formerait un monde en soi, réservé et isolé.

C'est un paradoxe incroyable quand on pense que la peinture de la Renaissance italienne était portée par une élite, catholique ou bien aristocratique, visant un raffinement dans l'entre-soi, alors que la peinture néerlandaise était tournée vers le pays tout entier.

Mais c'est que les catholiques et les aristocrates sont des gens bavards, vantant par de beaux discours les œuvres conformes à leur idéalisme, alors que les commerçants et marchands néerlandais travaillaient, en silence.

On cherchera en vain des œuvres théoriques produites par la peinture néerlandaise, on y trouve bien quelques références, sans intérêt historique pourtant. Inversement, la Renaissance italienne a su s'auto-congratuler en permanence, chaque peintre soulignant la vigueur de l'autre, etc.

Cela va si loin que la peinture néerlandaise n'a jamais connu d'analyses conséquentes. Les thèses de l'idéalisme de la Renaissance italienne sont faciles à connaître et à comprendre : il y a la recherche de l'harmonie, un savoir-faire dans la représentation qui est tourné vers le « beau ».

Cependant, que dire de la peinture néerlandaise ? Elle montre le réel, le quotidien, sans dire qu'elle le fait. Ce n'est, en effet, pas du réalisme socialiste ; il n'y a pas le recul, il n'y a pas la compréhension de ce qu'est la production historique, de ce qu'est la synthèse.

La peinture néerlandaise relève d'un matérialisme direct, à prétention immédiate, et surtout sans arrières-pensées. *La jeune femme versant de l'eau d'une cruche*, de Gérard Dou en 1647, ne prétend rien.

Elle ne se pose même pas comme un témoignage du réel – le penser serait réduire la peinture néerlandaise à un reflet sans intérêt, une sorte de photographie avant l'heure.

C'est le réel lui-même qui est montré et c'est là où on est dans le réalisme, avec des personnages typiques dans une situation typique, avec la synthèse de tout un moment dans sa véracité et sa dignité.

La réalité est d'une richesse formidable, la moindre parcelle de réel a une valeur en soi et la peinture peut être là pour le montrer.



C'est la reconnaissance de la dignité du réel.



Lorsque Godfried Schalcken, par ailleurs spécialisé dans la représentation de la luminosité, nous montre en 1650 *Un jeune homme et une jeune femme examinant une sculpture à la lueur d'une bougie*, il n'est pas dans l'idéalisme, ni l'abstraction.

Il représente la connivence, la complicité, l'amour également ; il est en mesure de parler de la vie intérieure, d'en faire le témoignage.

C'est là une rupture essentielle avec le féodalisme et son formalisme, avec l'esclavagisme et son idéalisme.

La richesse du quotidien et la complexité de la personnalité

Ce n'est pas une peinture de qualité que *L'intérieur d'une grange*, de Cornelis Saftleven, réalisée autour de l'année 1665. Ce qu'on y voit est pourtant absolument représentatif du protestantisme, des Pays-Bas largement libérés du féodalisme et affirmant l'être humain dans sa dimension personnelle.



Ces deux personnages, tout à gauche du tableau, regardent avec amusement le peintre : c'est comme si c'était une photographie.

C'est là une révolution. En effet, ces deux personnages n'existent pas au sens physique du terme : ce n'est qu'une peinture.

Pourtant, on sait qu'ils nous regardent, on se dit forcément qu'ils ont pris la pose au moment de la réalisation de la peinture, ce dont il n'y a pourtant aucune garantie.

Cette capacité de recul sur soi-même, voilà ce que porte le protestantisme. Et il serait erroné de considérer alors qu'il ne s'agirait que de pratiquer des corrections sur le plan des mœurs, des autocorrections en ayant intégré des principes moraux sévères et austères.

C'est de personnalité dont il s'agit. Si on prend *Le pichet vide*, une œuvre de Judith Leyster, datant de vers 1639, on a une fête, éminemment superficielle il est vrai, mais représentée avec humour dans la mesure où il y a un squelette avec un sablier et une bougie se consumant.

Ce n'est pas seulement le temps qui passe qu'on retrouve comme allégorie, c'est surtout la personnalité confrontée à la joie de vivre et au caractère éphémère de la vie.

L'œuvre est d'ailleurs très « moderne » dans les attitudes libérées de tout carcan. C'est le contraire du baroque mis en avant par le catholicisme, qui voit le verre à moitié vide et dénonce la vie sur terre.



Pour faire simple, la peinture néerlandaise revendique la richesse du quotidien et la complexité de la personnalité. C'est la clef de son approche et c'est pour cela que même la bourgeoisie, par la suite, n'a plus été en mesure de comprendre cette peinture qui a le mieux représenté son affirmation révolutionnaire initiale.

La bourgeoisie devenue classe dominante a perdu sa dynamique initiale ; elle se complaît dans une attitude passive d'accumulation, là où auparavant elle était entreprenante et matérialiste.

Une bourgeoisie du 21^e siècle n'est plus capable d'apprécier l'œuvre de Jan Steen *Joueurs de cartes en intérieur*, datant de vers 1660.

Il ne comprendrait pas l'intérêt d'une scène anodine, l'importance accordée au chien, la représentation minutieuse du tableau sur le mur, l'intimité des deux personnes discutant au fond, l'intimité de la jeune femme nous regardant une carte à la main.

Tout cela lui semblerait vain, insignifiant.



Alors que le bourgeois du 17^e siècle, lui, voyait l'infini dans le fini ; il était en capacité de cerner les possibilités existant dans les choses. C'est ce que permettait son esprit d'entreprise, et ce qui en même temps produisait son esprit d'entreprise.

C'est la dialectique du matérialisme : on agit, car le monde est riche en actions possibles, et le monde est riche en actions possibles, car on agit.



Cette « opération » dialectique n'intervient pas en cercle fermé : elle est réalisée à l'échelle du pays, dans des Pays-Bas en transformation.

Le peuple est partie prenante, il est actif, vivant, représenté comme ici par Jacob Savery pour *La foire de la Saint-Sébastien dans un village flamand*, vers 1598.

On a une dimension historique, à l'échelle nationale.

La peinture néerlandaise est ainsi intimiste, personnelle (ou « personnalisante » plutôt) justement parce qu'elle est à une époque de masse. Ce n'est que lorsque les masses sont reconnues qu'on a des personnalités, sinon on n'a que des individus, isolés et égocentriques, fétichisant leurs particularités « uniques ».

Dans ses fondamentaux, on a ainsi dans la peinture néerlandaise la même pulsation que dans le réalisme socialiste : par les masses, on arrive à la représentation des personnalités.

L'angle fermé pour la personnalité ouverte : Vermeer

Les commentateurs bourgeois sont pathétiques au sujet de *La Liseuse à la fenêtre*, chef-d'œuvre de Johannes Vermeer, peint vers 1657-1659.

La femme lit-elle une lettre de son mari faisant un lointain voyage commercial, ou bien est-ce son amant qui lui écrit ? Voilà le niveau de gens incapables d'apprécier une peinture comme œuvre en soi.

Ils ont besoin de disposer d'une signification là où il y a du sens, celui de la réalité comme ayant une valeur en soi.

Pour cette raison, ils donnent du sens à ce qui a en fait une signification : ce n'est pas la lettre qui compte, mais ce qu'elle permet.

On a un portrait intime, le reflet d'une inquiétude, du moins d'une grande implication de la lectrice.



La lettre est lue à la lumière ; l'environnement est bourgeois, agréablement confortable. La porcelaine est chinoise, le tapis ottoman. La disposition est parfaite et la liseuse, qui se confond avec le décor, se retrouve en même temps au centre de tout un mouvement, alors qu'on devine que le courant d'air fait se mouvoir légèrement les tissus.

Le caractère personnel de ce tableau est indéniable. Tous les films intimistes produits par le cinéma n'ont eu d'autre souci, finalement, que de reproduire la dimension donnée par ce tableau à l'intériorité subjective, à la vie intérieure.

On a ici une humanité profonde, réelle, authentique, ayant le souci de soi, admettant son intériorité.

On notera que cette peinture est exposée à la galerie de peinture des Anciens Maîtres de Dresde ; l'armée rouge l'avait retrouvée dans un tunnel de Saxe pendant la deuxième guerre mondiale. Amenée à Moscou pour la protéger, elle a par la suite été rendue à la République Démocratique Allemande.



Une autre œuvre magistrale de Vermeer est *Une jeune fille assoupie*, datant de 1657.

On y retrouve la même capacité à représenter l'intimité, dans un environnement calme. C'est un véritable portrait, alors que la personne est plongée dans le sommeil.

C'est là le tour de force de la peinture néerlandaise, que de savoir porter son attention sur un moment bien précis et d'être capable de le représenter dans un tout synthétique.

L'organisation des éléments est conforme à la représentation et inversement ; la dimension particulière est absolue et le caractère absolu de la scène est résolument particulier.

Et à rebours de cette profondeur résolument dialectique, les commentateurs bourgeois se contentent de dire que c'est une scène de genre, que la peinture néerlandaise en a produite au kilomètre, que seule sa quantité compte et qu'il n'y a pas de qualité... Celle-ci serait à chercher dans l'idéalisme de la peinture de la Renaissance italienne !

Mais il est ici un élément permettant de tailler en pièces l'approche unilatérale des commentateurs bourgeois. Si on regarde bien, on trouve chez Vermeer, de manière régulière, la présence d'un angle fermé.

En fait, qu'il soit ouvert ou fermé ne change rien, ce qui compte c'est l'angle, sous la forme d'une fenêtre apportant la lumière, comme ici pour *Soldat et jeune fille riant*, une œuvre peinte vers 1657.

Cet angle permet à la lumière de se poser délicatement sur le visage, et celui-ci peut révéler au mieux sa vie intérieure.



Le choix de s'orienter par rapport au visage, à la dimension personnelle, annule toutes les critiques bourgeoises qui résument la peinture néerlandaise à une production quantitative.

Et on sait à quel point l'œuvre de Vermeer *La Laitière*, peinte vers 1660, a toujours été grandement appréciée.

Il est vrai que, pour la France, c'est par l'intermédiaire d'une publicité très connue et appréciée dans les années 1970-1980 que l'œuvre a acquis une grande notoriété.

Néanmoins, l'orchestration de ce qu'on voit est d'une efficacité complète. Il y a le mouvement qui prend le dessus, à travers un rapport contradictoire des éléments présents admirables et qui profite à fond du jeu des couleurs, avec toujours une opposition entre deux couleurs, ici le bleu et l'ocre, et leurs nuances.

Le réalisme est pleinement efficace.



On notera ici avec effarement ce qu'on lit dans l'un des grands classiques bourgeois, *l'Histoire de l'art* publiée en 1950 par Ernst Gombrich, qui se demande comment la représentation de choses aussi insignifiantes peut avoir finalement un sens artistique.

« Avec Vermeer, la peinture de genre renonce à toute tendance anecdotique. On pourrait dire que ses tableaux sont des natures mortes comportant des figures humaines. Il est assez malaisé d'expliquer pourquoi ces images si simples et si modestes comptent parmi les plus grands chefs-d'œuvre de toute la peinture. Il est de fait qu'on a devant ces tableaux la sensation de quelque chose de miraculeux. »

Un des leurs caractères les plus étonnants peut être indiqué, bien qu'on ne puisse guère prétendre l'expliquer. Vermeer atteint à une précision extrême dans le rendu de la matière, de la couleur et de la forme, sans que son tableau ait rien de dur ni de laborieux. Évitant tout contraste brutal, Vermeer avait l'art d'adoucir les contours sans compromettre en rien la fermeté, la solidité de l'objet. C'est une extraordinaire combinaison d'un fondu enveloppant avec une rigoureuse précision qui donne à ses meilleurs ouvrages une résonance unique. Ils nous font voir d'un œil neuf la beauté tranquille d'une scène familière ; ils suggèrent puissamment d'impression reçue par le peintre devant une douce lumière ravivant de son flux l'éclat d'une étoffe. »

Ernst Gombrich essaie de trouver une raison « technique » là où ce qui joue, en réalité, c'est le sens de la composition d'une œuvre réaliste. Comme Ernst Gombrich n'accorde pas de valeur à la réalité en soi et qu'il souhaite le « Beau », il rate l'essentiel.

Réduire la peinture de Vermeer à de la « douceur », à une forme somme toute arrondie, affectueuse, gentiment agréable, c'est en faire une sorte de Raphaël pour enfants.

C'est nier sa capacité à saisir le moment concret, à y trouver la dignité, à l'exposer dans sa nature typique, conjuguant le particulier et l'universel.

La Femme à la balance, peinte vers 1662-1665, est une démonstration de comment Vermeer se tourne vers l'activité, de comment il en révèle la dimension personnelle.

Il est parfaitement représentatif de la peinture néerlandaise, car il sait voir le travail, la transformation, l'activité, sans pour autant perdre de vue que tout est porté par un être disposant d'une vie intérieure.

Qui cherche le Beau rate la vie intérieure, dans la compréhension d'une peinture comme dans la réalité de tous les jours. La réalité porte la richesse infinie et l'idéalisme a tort de chercher des « modèles » figés.



En ce sens, Vermeer apparaît ici comme le véritable grand maître de la peinture néerlandaise, peut-être plus que Rembrandt qui a, quant à lui, cette perspective incroyable, qui lui est propre, de se focaliser sur un moment bien précis propre à une scène.

Vermeer ne perd pas de vue le cadre général, là où Rembrandt n'hésite pas à s'en éloigner au nom de la fixation sur un point précis, faisant dans la pratique l'exact contraire du belge Rubens qui lui n'accordait de valeur qu'à l'ensemble comme ensemble.



Et c'est l'utilisation de l'angle fermé qui permet à Vermeer, comme ici avec *L'Astronome*, peint vers 1668, d'avoir un point fixe pour maintenir la stabilité de la composition.

Les divers éléments seraient, sans cela, sans réelle attache, et c'est d'autant plus vrai que le personnage est toujours vivant, personnel, typique dans son attitude révélatrice.

Il est donc nécessaire de disposer d'un socle pour que la composition ne bascule pas dans l'éparpillement. On a alors, pour ainsi dire, le sol qui est renversé de 90°.

Le mur de gauche porte, soutient alors l'œuvre !

Naturellement, Vermeer a l'intelligence d'adapter le mur-sol porteur en fonction de la situation. Qu'on le veuille ou non, celui-ci fait partie de la composition et il ne peut pas se contenter d'être seulement là.

Dans *Le Verre de vin*, peint entre 1658 et 1660, le verre de la fenêtre est un vitrail, dont la complexité graphique tranche totalement avec la partie droite du tableau, qui est elle littéralement vide.

Cela forme une opposition dialectique, où il y a un jeu inégal qui fait pencher vers la gauche, comme si tout était happé vers la fenêtre.

Ce coin de la pièce semble ainsi littéralement coupé du reste du monde.



Dans *La Femme en bleu lisant une lettre*, peinture réalisée vers 1662-1665, il n'y a plus de mur à gauche. L'angle mort est cependant présent !

On trouve une chaise à droite et son dossier rejoint, très précisément comme ligne sur la droite, un élément déjà plein au-dessus de lui, sous la forme d'une œuvre accrochée au mur.

Comme l'œuvre est très claire, beige, cela sert d'arrière-plan, qui s'agence avec les cheveux de la liseuse.

Par contre, la lumière provient très nettement de la gauche, au niveau d'une fenêtre qu'on devine.

La chaise à droite est d'ailleurs tournée vers la fenêtre et le bleu de l'habit de la liseuse est là pour récupérer la lumière.

L'angle mort joue ainsi un rôle central dans le dispositif et on voit même qu'un tissu a été placé sur la chaise à gauche, afin de rendre cette zone obscure et de renforcer le contraste.



Dans *La Leçon de musique*, une œuvre de 1662, Vermeer fait un coup de maître. Il fait en sorte que l'angle fermé soit composé de plusieurs fenêtres.

Cela permet d'affirmer tout un jeu de lumière, pour éclairer la pièce et établir un réel rapport de profondeur.

Le tissu placé au premier plan, sur la table, permet de former un bloc assez sombre pour d'autant plus appuyer les figures au fond.

Tout repose absolument sur cette lumière et, dans une grande finesse, Vermeer place l'instrument de musique le plus près possible de la fenêtre, ce qui est logique, mais ce qui force aussi l'homme présent à se tourner vers la gauche.

Comme si cela ne suffisait pas, Vermeer place un miroir et on y voit le reflet de cet homme, appuyant l'éclairage depuis la partie gauche. Pour équilibrer le tout dans cette savante construction, la cruche blanche vient prendre toute la lumière.

Pour ne pas la faire se détacher trop du reste, on a une partie du dallage qui est blanche, l'homme dont l'habit est en partie blanc. La femme a un habit légèrement plus foncé, par contre, pour la relier à l'instrument et à l'angle fermé.

C'est une composition incroyable, qu'on retrouve de manière simplifiée dans la *Femme écrivant une lettre et sa servante*, une œuvre peinte vers 1670-1671.

L'œuvre au fond, la table, l'angle fermé avec une fenêtre, la lumière qui vient se poser, le sens de la profondeur...

Mais ce qui compte réellement, ce n'est pas tant ce sens de la composition que ce qu'il permet, à savoir la présentation d'une situation intimiste, dans la reconnaissance de la vie intérieure de personnes.

S'il y a une grande délicatesse, un sens néerlandais de la mélancolie, cet aspect de reconnaissance de l'intériorité est ce qui prime.



Le sens de la nuance

La capacité à montrer quelqu'un implique de savoir se voir soi-même. Sans acceptation de sa propre vie intérieure, il n'y a pas de marge pour la retrouver chez les autres. On ne sera donc pas étonné que l'autportrait, comme ici celui d'Adriaen Hanneman en 1656, ait une importance significative.

C'est là où la peinture néerlandaise montre qu'elle a bien compris l'enjeu de la représentation. Il ne s'agit pas simplement de montrer ou d'idéaliser ; ce qui compte, c'est de se tourner vers l'essentiel, et dans le général, l'essentiel c'est le particulier.

Si on en reste toutefois au particulier, alors on ne fait que vénérer l'anecdotique. Il faut donc relancer le processus vers le général et la peinture néerlandaise y parvient justement, en refusant les fétiches.

Même s'il y a des approches thématiques communes, il n'y a pas deux œuvres qui sont pareilles, et elles ne sont pas pareilles justement de par ce qu'elles ont en commun.

Cette capacité dialectique à la différence dans le même est ce qui porte dialectiquement la peinture néerlandaise.



Lorsque Dirck van Santvoort fait le portrait, en 1639, d'*Anna Heinz von Jaden*, la femme du maire de Prague Casanova del Monte Turris, il cherche certainement à rester fidèle à l'objectif de représentation.

On n'est toutefois pas dans la peinture de cour et ce n'est pas le formalisme qui prédomine. Il y a, toujours par le visage, également par la posture, l'attitude générale, une profonde nuance qui est apportée.

Cela permet de réellement personnaliser l'œuvre, d'accorder des traits propres à la personne représentée.

On a ainsi à la fois quelque chose de standardisé, au sens où rien dans l'habit n'est différent, ni même dans l'attitude au sens strict : il n'y a rien d'original.

Mais le ton est personnel, il y a une nuance qui va jusqu'à la différence si on comprend l'approche du réalisme.

C'est qu'il faut une réelle subtilité pour comprendre l'art ; les agencements dialectiques ne peuvent pas être unilatéraux, et plus ils sont nombreux, plus il faut un grand sens de la nuance.

Les choses semblent plus faciles à comprendre lorsqu'il y a davantage de personnages : on se dit alors que l'accent ne peut plus être sur une nuance imperceptible qu'on aurait à déceler.

En réalité, c'est encore plus difficile, car la nuance se retrouve dans l'unité présentée.

Dans les *Officiers et sergents de la Garde civique Saint-Hadrien lors de leur retraite en 1630*, montrés devant leur salle de réunion à Haarlem par Hendrick Pot, il y a un jeu de groupe qui est la vraie clef.



Chaque personnage se comporte à sa manière, avec une réaction propre, il n'y a pas du tout de formalisme dans la représentation de ce qui est pourtant un groupe et reconnu comme un groupe.

On n'est donc pas obligé de voir qu'à travers la fenêtre, on devine le portrait du groupe précédent, le changement se faisant tous les trois ans, ni de savoir très précisément de quoi il en retourne.

Cependant, le groupe contient une unité où il faut tout de même trouver les nuances, qui portent l'œuvre. La dignité du réel vient toujours l'emporter.

On peut comparer deux œuvres très similaires : le *Portrait d'un couple marié* de Pieter Codde, de 1634, et le *Portrait de Frederick van Velthuysen et de sa femme Josina* par Thomas de Keyser, de 1636.



C'est comme une photographie de couple et, à vrai dire, rien ne semble vraiment distinguer un couple de l'autre. Les hommes ont l'air de benêts et ne savent pas bien se tenir, les femmes ont un air décidé empreint de noblesse.

Chaque couple a pourtant sa nature propre et on croit percevoir l'interaction qui leur est particulière.

On dira que ce n'est pas foncièrement flagrant, ce qui est vrai. C'est que les nuances restent des nuances et les gens ne sont pas non plus si différents que ça.

On a affaire au réalisme ; on n'est pas ici pour le pittoresque à tout prix, ou bien la représentation idéalisée de formes confinant à l'abstraction tellement elles sont « pures ».

Dans tous les cas, ce qu'il faut retenir, c'est que la peinture néerlandaise entend trouver sa voie au réalisme, à la personnalisation.



La formalisation rigide ne l'intéresse pas, et lorsqu'on voit comment Godfried Schalcken réalise le *Portrait de Guillaume III (1650-1702), prince d'Orange, stathouder et roi d'Angleterre depuis 1689*, on voit bien comment la personnalisation l'emporte.

On remarquera que Guillaume III fait partie de la famille dominant traditionnellement les Pays-Bas, et qu'il fut nommé roi d'Angleterre afin d'accompagner le passage d'une royauté absolue pro-catholique à une royauté non-catholique et soumise à un encadrement parlementaire.

C'est le point le plus marquant de comment le capitalisme des Pays-Bas a irradié autour de lui, étant pris comme support par les forces pro-bourgeoises.

La femme représentée

Il serait bien entendu erroné de dire que la Renaissance italienne n'a joué aucun rôle dans la réaffirmation de la culture humaine, de l'esprit de civilisation.

Néanmoins, c'est la peinture néerlandaise qui est capable d'un regard vrai, matérialiste, à l'exemple de cette *Nature morte avec accessoires pour fumeurs et chope de bière*, de 1664.

Il n'y a pas de dédain pour ce qui est vrai, et la réalité porte toujours suffisamment de dignité pour être affirmée.



Si cela représente une révolution, ça l'est d'autant plus pour les femmes.

Le fait d'être représenté non plus seulement au nom d'une fonction ou d'une représentation est un vrai bouleversement. C'est une reconnaissance de leur existence.

Le Portrait d'une femme (peut-être Vrydags van Vollenhoven) de Jan van Ravesteyn en 1620 indique une capacité à passer du temps pour une représentation qui a une valeur en soi, sans le traditionnel dédain vis-à-vis des femmes.

Ce tableau date de même pas quatre-vingts ans après la mort de Michel-Ange, et on voit déjà bien comment on n'a plus rien à voir avec l'idéalisation des corps, toujours masculins.



La dignité n'est pas pour autant toujours de rigueur. En fait, dans la peinture néerlandaise, il n'y a pas d'hésitation à attribuer aux femmes une dimension érotique, avec une insistance particulière sur les seins.

Loin d'une prétendue austérité ou mortification, l'approche reconnaît explicitement la vie réelle et la dimension érotique.

Cela est permis, bien entendu, par la dimension intimiste, à l'exemple du *Salomé avec la tête de Jean-Baptiste*, peint par Godfried Schalcken vers 1700.

Cet épisode biblique est clairement prétexte à une représentation où la femme apparaît comme incontournable, toute puissante, ensorceleuse, dangereuse et belle, etc.

Ce sont évidemment les scènes de cabaret et de taverne, très nombreuses, qui sont le plus prétexte à ce type de présentation des femmes.

Cela étant, ce sont des œuvres très secondaires, pour ne pas dire accessoires.

Et ce qui compte surtout, c'est que la femme se voit reconnue une personnalité.

La dimension espiègle ressort bien de ce tableau qui présente *Un vieil homme dormant près d'un feu, accompagné d'une servante*, peint par Quiringh Gerritsz van Brekelenkamentre 1655 et 1665.

Au sens strict, la peinture néerlandaise ne sort bien entendu pas du cadre où ce sont les hommes qui sont les plus actifs socialement, les femmes étant poussées à se cantonner dans les tâches essentielles du ménage et de la famille.

Elles ne sont pourtant pas du tout absentes des peintures, elles se voient attribuer une personnalité de manière tout à fait nette, et ce d'autant plus si elles appartiennent aux couches supérieures de la société.

Il n'y a pas de négation des femmes, ce qui est un fait notable, et il y a la possibilité de les montrer réellement. Ce n'est pas une libération, mais c'est déjà une affirmation.



C'est la vie intérieure reconnue qui permet cela, car il ne saurait y avoir de vie intérieure sans couple, ni jeu du couple.

Une telle chose est parfaitement lisible dans le *Divertissement musical* proposé en 1665 par Caspar Netscher.

On a un premier couple où le lien des yeux est net, les sentiments sont flagrants. On a un second couple qui, lui, est plongé dans la musique, et pourtant le rapport est tout aussi évident.

Il y a un vrai effort de civilisation, car la situation n'est pas déséquilibrée. Ce n'est plus un rapport médiéval, avec la femme qui est comme surajoutée.

Il y a, dans le confort de la bourgeoisie néerlandaise, un espace pour l'existence du couple fondé sur l'intériorité subjective, sur des rapports entre des vies intérieures. Il faudrait toute une étude historique approfondie pour voir dans quelle mesure cela est vrai, et dans quelle proportion cela jouait sur le plan de la vie quotidienne.

Gerrit van Honthorst et la femme protagoniste

Gerrit van Honthorst est incontournable dans la représentation des femmes dans la peinture néerlandaise. Chez lui, on trouve un véritable effort pour transcender une simple immédiateté de ce qu'on voit dans la taverne ou au cabaret, au-delà de l'aspect simplement réaliste.

C'est là où, paradoxalement, il se fait réaliste. En apportant une touche en plus, de type onirique ou magique, toujours par l'intermédiaire de la lumière, il arrive à accélérer la perception de l'expression auprès de qui regarde le tableau.



Son *Samson et Dalila*, datant de vers 1616, est exemplaire.

Comme on le sait, Dalila est une traîtresse, elle coupe les cheveux à Samson, afin de le priver de sa force.

Cet épisode biblique est prétexte à la représentation d'une femme à la dimension érotique présente.

Toutefois, il est évident qu'au-delà du mauvais rôle qui lui est attribué, elle est particulièrement mise en valeur, tandis que Samson est littéralement mis de côté, et représenté de manière stéréotypée.

La luminosité permet de souligner la grâce de Dalila, de témoigner de sa capacité d'attention, avec même un regard étrangement tendre, alors qu'elle œuvre à précipiter Samson dans un piège.



La marieuse, une peinture de 1625, relève de la même perspective, avec cette fois sans doute bien plus une atmosphère de prostitution de cabaret que de mariage possible.

Il n'y a cependant rien d'apparemment dégradant dans la représentation de la femme, qui a l'air joviale, sûre d'elle, parfaitement maîtresse de la situation.

Il y a ici quelque chose d'ambigu et on ne voit pas très bien comment il faut prendre les choses.

On retiendra surtout l'affirmation de la femme dans un environnement complexe, même si douteux, comme en témoigne *Le Concert*, datant de 1623.

La situation des femmes n'est guère valorisante, c'est tout à fait clair.



Néanmoins, elles sont actives et ce dans un environnement complexe. Elles sont, si l'on préfère, protagonistes. C'est tout à fait visible pour son *Adoration des bergers*, de 1622, une très belle œuvre.

Si en raison du jeu trop prononcé sur la lumière, on se rapproche assez de la peinture italienne, avec un côté irréal trop prononcé, il est évident que la charge artistique est puissante et que la femme a ici un statut exceptionnel.

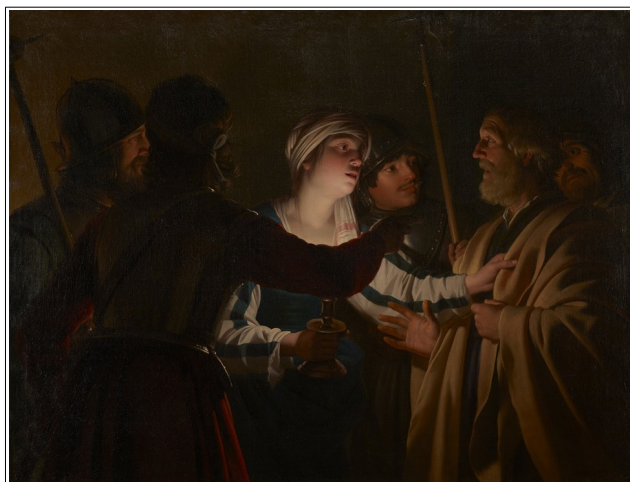
Au-delà que ce soit la Vierge Marie, on a une dimension protagoniste, la femme est active et elle maîtrise ce qui se passe, c'est par elle que tout se passe.

Gerrit van Honthorst est en ce sens un peintre incontournable.



Son *Renielement de Pierre*, peint autour de l'année 1623, est également très intéressante, bien qu'on l'aura compris il utilise toujours le principe de la lumière et de tonalités « italiennes » afin d'accorder une portée dramatique ou intense aux œuvres.

Gerrit – en fait Gerard – van Honthorst a ainsi une place à part dans la peinture néerlandaise, et fut nommé *Gherardo delle Notti*, soit Gérard des nuits en italien.



Un autre *Reniement de Pierre*, datant d'entre 1612 et 1620, utilise la même démarche et on trouve chez lui de manière récurrente des œuvres construites selon la même disposition, autour du même thème.

Si l'on associe son souci d'une « technique » à son influence italienne, on comprend que ses œuvres tendant à un côté flamand ; on est ici chez quelqu'un non loin de la frontière marquant la séparation historique entre la Belgique et les Pays-Bas se produisant alors.



Le décor comme supplément d'âme

La représentation de fleurs est courante dans la peinture néerlandaise ; on doit également se rappeler de l'épisode de la « tulpenmanie », la « tulipomanie ».

Les Pays-Bas se sont, en effet, pris de passion pour le jardinage et l'horticulture, et les débuts des échanges mondiaux ont permis l'arrivée de plus d'une centaine d'espèces de fleurs nouvelles.

La tulipe eut un succès phénoménal ; on a un acte de vente de 1635 où 40 bulbes ont un prix de 100 000 florins, alors qu'une tonne de beurre coûtait alors 100 florins. Cela produisit une spéculation folle qui dura de novembre 1636 à mai 1637.

De manière plus concrète, la peinture néerlandaise a représenté les fleurs, encore et toujours, dans son souci de se conformer à l'esprit national, empreint de mélancolie et de confort.

On a toujours une imagerie délicate, mélangée, assez sombre, foisonnante mais sans ostentation aucune, à l'exemple du *Vase en verre avec fleurs* de Simon Verelst, de la seconde moitié du 17^e siècle.

On ne trouve là ni le goût français pour l'esprit, ni l'intérêt belge pour le mouvement ; on est dans un esprit de décoration ample, de remplissage raffiné, bref d'une approche éminemment bourgeoise, qu'on retrouvera dans le style anglais et son sens du décor.



C'est que le capitalisme permet la production d'objets. Le goût intervient alors, et il y a le sens du goût et des objets. C'est ce qui explique l'attrance pour les petites choses également.

On n'est pas dans le baroque, avec une accumulation d'objets, qui n'ont pas forcément de sens en soi chacun. Ici, le moindre objet est prétexte à un supplément d'âme, et c'est bien le sens de l'admirable *Nature morte avec un pot et des pipes d'argile* de Pieter van Anraedt, de 1658.

Il ne faut pas seulement considérer que ce tableau est un chef-d'œuvre dans sa composition et sa réalisation. Il faut imaginer qu'on est dans une situation où les objets montrés sont vraiment devant nous, que nous sommes dans une pièce où de tels objets sont présents.

Loin d'être isolés, comme mis de côté, simplement déposés à cet endroit, ils sont présents pour nous et par nous, puisque nous disposons d'une vie intérieure reconnue et que ces objets, ce sont les nôtres, ils font partie de notre vécu, ils ont un sens pour nous, ils nous accompagnent, ils nous suivent jusqu'à être une partie de nous-mêmes.

C'est le principe du capitalisme que de présenter la marchandise et de nous l'associer. Pour qu'elle ait un sens, alors, pour les bourgeois de l'époque, elle doit avoir non seulement un prix universel, mais une dimension particulière, c'est-à-dire personnelle.



On se retrouve entouré d'objets, non plus seulement artisanaux et issus d'un petit commerce, mais réellement produits dans un cadre plus développé et relevant du marché.

On a ainsi une vie riche et en même temps pleine intérieurement, à l'instar de la *Conversation galante* présentée en 1663 par Quiringh van Brekelenkam, où le tableau dans le tableau, profondément angoissant, sert de vecteur de la vie intérieure et fait contraste avec la tranquillité confortable de la pièce.

Le décor est un supplément d'âme, pour une bourgeoisie encore révolutionnaire, encore tournée vers le matérialisme et en quête d'une aisance dans sa vie quotidienne.

La peinture néerlandaise s'inscrit ainsi dans un projet de civilisation, avec une dimension nationale propre au pays, mais en réalité portant également l'universalisme du capitalisme.

Les attitudes qu'on trouve dans la *Femme au clavecin*, pour une scène représentée par Frans van Mieris l'Ancien en 1658, sont typiques de la bourgeoisie, non seulement d'alors, mais des siècles qui vont suivre.

On voit bien comment la bourgeoisie reprend, forcément, des traits propres à la classe dominante précédente, avec une posture hautaine et dédaigneuse, mais en même temps fière, car se voulant membre d'une société civilisée et surtout civilisatrice.

Le confort et les bonnes manières, avec un esprit posé, traversent les œuvres de la peinture néerlandaise, même si bien sûr il est montré que le « bas » de la société n'arrive pas à suivre et ne possède pas cette tension, cette force, cette détermination.



Pieter de Hooch et le décor

Pieter de Hooch est très intéressant pour sa présentation de la mise en place du décor par rapport à la vie quotidienne. *L'Armoire à linge*, un tableau réalisé en 1663, est exemplaire de cela.



On fait face à un minimalisme fonctionnel – on est seulement au 17^e siècle et les forces productives sont ce qu'elles sont.

Il est pourtant possible de cerner comment il y a un décor qui est mis en place, un réel accompagnement de la vie quotidienne.

La réalité du logement fait écho au besoin spirituel de la vie intérieure ; le protestantisme est tourné vers l'intérieur de la conscience, mais cherche un écho.

Une femme buvant avec deux hommes, peinte en 1658, est tout à fait dans le même esprit. Là encore, une servante est présente par ailleurs, la distinction sociale est soulignée.

L'environnement est peu marqué par des objets, et pourtant on voit bien que tout est calculé, orchestré, qu'on a une propreté et un minimalisme qui s'associent à un goût du confort, de l'amplitude.

Le bourgeois néerlandais fait acte de présence, et c'est la raison pour laquelle les portraits sont toujours personnalisés. Avec le protestantisme, on existe personnellement et la peinture est là pour souligner ce fait.

On remarquera la grâce de la femme qui tient le verre.



C'est ce qu'on retrouve dans *La Peseuse d'or*, une œuvre peinte entre 1659 et 1662.

L'œuvre n'est pas sans rappeler Vermeer, bien évidemment, mais au-delà de cela, on a bien toute la tonalité typique du décor néerlandais.

On remarquera, à ce titre, bien sûr l'importance accordée aux étoffes, une des premières matières à participer à la mondialisation du capitalisme.

Toutefois, c'est surtout le choix des couleurs qui doit interpeller, et qui révèle qu'alors, celles-ci avaient leur importance.

C'est une mentalité nouvelle qui s'expose ici, qui veut que l'environnement soit en écho avec l'esprit.

C'est la nature de la peinture néerlandaise que d'à la fois refléter une réalité quotidienne et de nous y plonger ; dialectiquement, ce va-et-vient est la preuve du caractère vivant de cette peinture, qui sert de support historique à une prise de conscience.

On en revient au thème de l'image qui est chassée des églises, et qui se retrouve systématisée dans le pays, comme vecteur d'une manière de voir, de sentir les choses.

La peinture datant de vers 1660 connue sous le nom de *Femme lançant son corsage près d'un berceau* n'est pas forcément la plus aboutie, mais elle est de belle facture cependant.

La luminosité fournit une touche d'irréel, néanmoins on lit bien comment a été conçue l'architecture intérieure.

Le caractère linéaire s'associe au drapé, les éléments sont placés de telle manière qu'on se repère facilement et qu'on se déplace aisément.



On retrouve précisément les mêmes principes dans *Le Devoir d'une mère*, une peinture datant des années 1660-1661. Si on avait la mère à la suite d'une action dans le précédent tableau, cette fois elle est à l'œuvre en cherchant des poux dans les cheveux de son enfant.



Le logement est cette fois-ci moins bourgeois, ce qui ne change pas grand-chose fondamentalement.

On retrouve les mêmes éléments, surtout la même logique générale.

Il faut par contre vraiment remarquer que jamais on ne trouve dans le dispositif de choses pouvant rappeler un artisanat propre au Moyen Âge.

Tout est très bien fait, taillé sur mesure, bien placé, parfaitement structuré, etc.

Il faut bien avoir à l'esprit qu'on a là une révolution civilisationnelle. C'est la première fois dans l'Histoire que l'humanité est capable de s'approprier un mode de vie développé et coordonné en profitant d'un mode de production en vaste expansion.

Les Pays-Bas se détachent alors des autres pays par sa capacité à proposer un développement qui touche de larges pans de la société et qui charrie toujours plus de marchandises. Même si on n'en est qu'au début réel du capitalisme, la poussée ne pouvait être que bouleversante.

De manière très intéressante, voici deux mêmes scènes, mais avec de profondes nuances. On a des *Joueurs de cartes dans une pièce ensoleillée*, de 1658, et des *Joueurs de cartes dans un riche intérieur*, de 1663.



La simplicité confortable fait face à une opulence maîtrisée, la différence est parlante.

Mais s'agit-il de nuances ou d'une différence ? Si dans un cas les attitudes sont plus relâchées, dans l'autre cas les mœurs plus policées, l'état d'esprit n'est guère facile à distinguer. D'ailleurs, l'opulence est relativisée par une certaine obscurité, tandis que la simplicité profite d'un éclairage prononcé pour lui accorder de la clarté, de la vigueur.

Il faut cependant profiter des nombreuses œuvres qu'il a consacrées aux logements eux-mêmes. Voici *La Cour d'une maison à Delft*, de 1658, et *Une femme et sa servante dans une cour*, datant de vers 1660-1661.



On a ici des *Personnages dans une arrière-cour*, de 1663, ainsi que *Deux hommes, femme et enfant dans une cour*, datant des années 1658-1660.



La Maîtresse et la Servante au seau, datant de vers 1660, n'est guère réussie avec ses personnages par trop médiévaux. Il a le mérite de poser un cadre, tout comme *La Famille delftoise*, de 1658-1660.



Voici, pour conclure, *Une femme préparant du pain et du beurre pour un garçon*, datant des années 1660.

On le voit, avec Pieter de Hooch, on a une peinture dont les limites sont flagrantes, sans pour autant que cela dévalue entièrement son travail.

Au sens strict, d'ailleurs, il faut considérer que son orientation ouvre la voie au cinéma et à la bande dessinée. Il est quelqu'un qui contribue puissamment à reconnaître une réalité jusque-là refusée par la peinture.

Son travail est une immense avancée dans un domaine nouveau ; il ouvre la perspective de placer les gens dans le réel lorsqu'on les montre, avec la possibilité – par la suite, historiquement – de les faire se mouvoir !



Les églises calvinistes

Aux Pays-Bas, les protestants n'ont pas utilisé le terme de « temple » pour désigner leurs lieux de culte ; on parle tout simplement d'églises. Au 17^e siècle, les calvinistes ont l'hégémonie et leur protestantisme – de fait, le protestantisme « pur » – est ouvertement soutenu par l'État.

Ce n'est pas la religion officielle, au sens où elle serait imposée. Néanmoins, tous les postes à responsabilité revenaient aux calvinistes, qui représentaient autour de 40-45 % de la population.

Voici l'intérieur d'une église calviniste, par Emanuel de Witte, en 1668. On peut y voir que c'est la chaire qui compte, car le protestantisme se veut une religion de raison et c'est la parole qui compte.

Il n'y a pas de statues, pas d'ornements, pas d'images, pas de vitraux figuratifs, au nom encore une fois de la raison.



On est dans l'édification, pas dans l'apparat, et la dimension collective-communautaire est soulignée par la sobriété. Le pasteur d'ailleurs, après avoir été formé académiquement, est choisi par la congrégation.



On notera ici que de nombreuses églises catholiques ont été récupérées pour le culte calviniste, comme ici l'église de Saint-Bavo à Haarlem, présentée ici par Job Berckheyde en 1668.

Il n'y a pas de culte des saints dans le calvinisme, le nom est simplement historique.

La disposition a été modifiée : les bancs sont tournés vers la prédication, avec une chaire surélevée.

Bien entendu, les éléments décoratifs ont été enlevés et il a été fait en sorte qu'un maximum de lumière puisse passer afin d'éclairer l'intérieur.

Il en va de même pour l'église Saint-Odulphe à Assendelft, présentée ici par Jan Saenredam en 1649.

On remarque ici la recherche d'une sorte de pureté architecturale dans la présentation.



Hormis les synagogues, les églises calvinistes – ici un intérieur présenté par Emanuel de Witte en 1669 – sont les seules à être visibles.

Les autres lieux de culte doivent être cachés des yeux du public, tout en étant tolérés.

Il n'y a pas de volonté de convertir de force et les membres des autres communautés peuvent librement participer à la société, du moment qu'ils restent à l'écart des décisions d'État.

Les calvinistes ne représentaient pourtant même pas la majorité de la population, seulement autour de 40-45 %, pour 30-35 % de catholiques, 10-15 % de membres des différentes variantes du protestantisme (luthériens, remonstrants, mennonites), 1-3 % de Juifs.

Néanmoins, la dynamique était de leur côté ; ils avaient porté l'indépendance face aux Espagnols, ils diffusaient un capitalisme efficace et captivant.

Leurs églises, comme ici une représentée par Job Berckheyde, n'étaient d'ailleurs pas des lieux de culte : il s'agissait de véritables centres de pouvoir, de cohésion communautaire, de lieux d'échanges.

Au fur et à mesure du développement du libéralisme, la mise à l'écart des non-calvinistes cessera toutefois. L'égalité juridique est effective à partir de 1815.



On a donc bien tort de considérer les églises calvinistes comme des endroits simplement austères.

Ils sont sobres et relèvent d'un dispositif concret, où les membres de la communauté se doivent d'être actifs dans un État qui leur appartient.

Chaque église – *ici la Laurenskerk* de Rotterdam représentée en 1664-1666 par Cornelis de Man – est un pôle d'attraction et un vecteur d'une intense activité rationnelle.

Il faut ici se rappeler que le calvinisme est né de manière militante et communautaire. Les églises sont des lieux de rassemblement qui prolongent cette approche historique. L'historien français Henri Hauser rappelle de la manière suivante la dynamique initiale :

« La bourgeoisie commerçante et industrielle, surtout à Anvers et dans les villes, alors moins actives, de Hollande et de Zélande, lisait volontiers l'Institution chrétienne [publié par Jean Calvin en 1536].

Le prolétariat des cités manufacturières et des ports passait au calvinisme, dont les progrès coïncident fréquemment avec ceux de la grande industrie et avec ceux d'une classe ouvrière déjà préparée par l'anabaptisme à recevoir l'enseignement d'une Réforme plus radicale que celle de Luther.

De la sorte, le calvinisme se renforçait d'éléments violents, révolutionnaires, au moment même où bourgeois et nobles allaient entrer en conflit avec un gouvernement mal disposé à respecter leurs franchises. »

La bourgeoisie calviniste et son moteur oligarchique

Il faut bien comprendre que si les images ont été retirées des églises, elles perdent en même temps leur nature apologétique, ou si l'on préfère propagandiste. Le calvinisme n'est pas favorable aux images religieuses en général, au nom de la raison.



Si *Le couronnement d'épines* de Dirck van Baburen, datant de 1622-1623, présente bien le Christ dans une situation terrible, on peut voir qu'il est en souffrance marquée, ce qui ramène l'image au luthéranisme.

L'esthétique est cependant bien plus italo-espagnole : on n'est pas réellement dans ce que la peinture néerlandaise a de spécifique.

Autrement dit, la peinture néerlandaise n'a pas d'orientation religieuse.

Elle n'a pas non plus une dimension « éducative » comme on le retrouve chez les luthériens. Et il n'y a pas d'indications cachées, de messages indirects et autre hermétisme qui sont typiques du Moyen Âge, et qu'on trouve encore chez Brueghel l'Ancien.

La peinture néerlandaise est produite par le calvinisme, pour une société façonnée par le calvinisme. La raison prime et la vie intérieure est reconnue : il ne saurait y avoir place pour l'idéalisme ou une dimension autre que directe, pratique.

La *Nature morte avec un gobelet en argent*, de Simon Luttichuys, peinte au milieu du 17^e siècle, doit être prise pour ce qu'elle est.

On est dans le matérialisme, il est vrai empiriste, car il n'y a guère de synthèse, même si on a tout de même toute une attention mélancolique qui est caractéristique des Pays-Bas.

L'objet est réel ; en cela, c'est une révolution. Et elle préfigure les bouleversements sociaux en Angleterre et en France. Une humanité capable de s'arrêter sur la réalité n'a plus rien à voir avec celle prisonnière de l'idéalisme et de la religion.

Le calvinisme apparaît ainsi comme austère et systématique dans le rapport qu'on a avec lui, mais il est en réalité un support au mode de vie bourgeois.



Reste que la bourgeoisie néerlandaise est purement pragmatique. En théorie, on a une république fédérale ; dans la pratique, les bourgeois les plus riches contrôlent la vie locale. On parle ici des grands marchands, des banquiers, des grands propriétaires urbains.

De manière habile, ces « régents » au nombre d'environ une centaine font que leur fonction procède par cooptation. On fonctionne en cercle fermé et, du moment que l'économie progresse parallèlement à la puissance maritime, le pays suit sans souci.



L'organisation sociale suit ce modèle à la fois oligarchique et patriarcal.

Voici un tableau de 1669 de Karel du Jardin présentant *Les Régents du Spinhuis* [=maison du filage] et du *Nieuwe Werkhuis* [=nouvel atelier] à Amsterdam, deux centres de rééducation par le travail.

Lorsque les événements se précipiteront, avec l'attaque simultanée de la France et de l'Angleterre, soutenus par les principautés de Cologne et de Münster, ainsi que d'autres États allemands, les Pays-Bas seront obligés de se centraliser.

Mais, en attendant, les « troupes » bourgeoises et calvinistes encadrent le pays. On connaît les milices (schutterijen), souvent représentées dans des tableaux.

Dans la pratique, ces milices étaient plus symboliques qu'autre chose. Elles se tenaient prêtes pour d'éventuels troubles et servaient plus concrètement à symboliser qui était aux commandes du pays, regroupant d'ailleurs la haute bourgeoisie.

Voici une peinture de Govert Flinck présentant en 1645 *La compagnie du capitaine Albert Bas et du lieutenant Lucas Conijn*.

On a l'habitude typique des hommes regroupés entre eux, avec une vanité patriarcale, le goût de l'apparat ; inversement, on notera que, comme toujours, chaque figure représentée a ses particularités.

Ce n'est pas un bloc indifférencié.





Il était par ailleurs tout à fait courant ou systématique que les regroupements d'hommes procèdent à leur représentation en peinture.

Voici *Les syndics* [=administrateurs] *de la guilde des orfèvres d'Amsterdam*, représentés par Thomas de Keyser en 1627.

Ces peintures visent à souligner l'unité de l'état d'esprit, mais également l'esprit de corps, la continuité, l'établissement d'une réelle tradition (alors en fait nouvelle).

Il faut également prendre en considération que la puissance maritime accompagne l'essor néerlandais. La représentation des bateaux est somme toute secondaire sur le plan esthétique, même si les œuvres ont été très nombreuses.

De manière plus significative, justement dans la démarche de valorisation oligarchique, elles sont associées à des personnages importants, à l'instar de *Jan Van Nes*, peint ici en 1666 par Ludolf de Jongh.

L'année suivante, avec son frère Aert, il participa au raid sur la Medway en Angleterre, où la flotte anglaise fut violemment attaquée et même le Royal Charles, le navire amiral, emporté par les Néerlandais.

Le navire devint une attraction touristique plusieurs années, son tirant d'eau étant de toute façon trop grand pour les côtes néerlandaises.

Il fut détruit devant les protestations du roi d'Angleterre, une partie du tableau arrière étant tout de même conservée pour le prestige et mise au musée.



Bartholomeus van der Helst

Bartholomeus van der Helst, ici sur un autoportrait de 1655, a été une figure majeure à Amsterdam dans le domaine des portraits.

On ne sera pas étonné qu'on retrouve des personnes appartenant à la haute bourgeoisie, au milieu des régents, à celui des banquiers et marchands importants, etc.

Cela veut dire que sa peinture est fonctionnelle ; néanmoins, elle peut parvenir à de résultats excellents aussi.



Sa représentation, en 1668, de *Geertruida den Dubbelde*, femme du lieutenant-amiral Aert van Nes, est ainsi un vrai chef-d'œuvre.

Le fondement de la démarche repose sur une vraie arrogance, mais le résultat est une composition avec un vrai style, qui exprime une grâce réelle et une personnalisation remarquable.

Le caractère réel, pour ne pas dire vivant, de la femme représentée prend le dessus de manière admirable.

Sont également très réussis, peints la même année, le portrait de son mari, et celui du vice-amiral Johan de Liefde, réalisés en collaboration avec Ludolf Bakhuizen.



À ce moment-là, les Pays-Bas emploient autour de 160 000 marins, pour dix mille navires. Le pays est en mesure de construire mille nouveaux bateaux par an, avec principalement les chantiers navals d'Amsterdam, Rotterdam et Middelbourg.

En 1602 avait été créée la Compagnie néerlandaise des Indes orientales ; on notera ici l'importance du roman *Max Havelaar*, publié en 1860 par Multatuli (en fait Eduard Douwes Dekker), qui dénonce le colonialisme néerlandais à Java et plus généralement dans les Indes néerlandaises.

Bartholomeus van der Helst connut un succès retentissant pour *Le banquet à l'occasion de la célébration de la paix de Münster, le 18 juin 1648, par la Garde civique des arbalétriers (garde de Saint-Georges) d'Amsterdam dans son quartier-général.*

C'est la fin de la guerre de Quatre-Vingts Ans contre l'empire espagnol, avec la formalisation de la séparation des Pays-Bas et de la future Belgique (restée dans le camp espagnol et catholique). L'œuvre fait pratiquement 5,5 mètres de large.



Dans la même perspective, voici l'œuvre qui fut sa première grande commande, qui lui ouvrira des portes par la suite : *la Milice du district VII dirigée par le capitaine Roelof Bicker et le lieutenant Jan Michielsz Blaeuw*, dans une œuvre de 7,5 mètres de long peinte entre 1639 et 1643.



Bartholomeus van der Helst était de fait habitué à peindre en taille réelle, conformément à une attente des membres de l'oligarchie néerlandaise.

C'est ce qui lui permet de fournir une réelle incarnation aux personnages en combinant de manière intelligente les différentes postures grâce à une palette vraiment très bien maîtrisée.

De son vivant, il fut extrêmement reconnu et on peut le considérer comme le peintre le plus représentatif de ceux tournés vers l'oligarchie et un certain d'esprit complaisant dans la réalisation des œuvres.

Voici un tableau représentant les *Administrateurs du quartier général des arquebusiers d'Amsterdam, en 1655.*

Tout à droite, on a Gerrit Reynst, un important marchand, ainsi qu'un grand amateur d'art avec son frère Jan, les deux possédant ce qui était sans doute la collection la plus importante du pays à l'époque.



Autre figure très importante de l'époque, Daniël Bernard était un très riche marchand, dont la famille était à la croisée des plus riches familles (Six, Tulp, d'Orville, Coymans, De Geer, Trip), grandement impliqué dans le commerce depuis l'Espagne jusqu'à l'Orient, et commerçant avec la Moscovie.

Bartholomeus van der Helst le représente ici, en 1669, et on devine bien comment il essaie de « rattraper » une figure peu agréable.

C'est qu'il était possible de faire face à des situations difficiles, comme par exemple pour les tableaux représentant Andries Bicker et Gerard Andriesz Bicker.



Le premier est alors maire d'Amsterdam, ce qu'il sera plusieurs fois ; il fut également directeur de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales.

Présenté dans un style calviniste classique, son fils est par contre représenté comme une sorte de figure décadente, sans doute malgré tous les efforts faits.

Il va de soi qu'on n'a pas ici le meilleur de la peinture néerlandaise.



Coupée du peuple et orientée vers l'oligarchie, celle-ci perd sa substance et se ramène à une logique néo-féodale.

Un dernier exemple parlant est le Double portrait de Jan Jacobszoon Hinlopen et Lucia Wijbrants. Le premier était un riche marchand de tissus, bien entendu officier dans la garde civique, grand propriétaire à Amsterdam et un amateur d'art reconnu.

Sa femme était la fille d'un maire richissime, amateur d'art, par ailleurs directeur de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, possesseur de parts dans la Magelhaense Compagnie (Compagnie Magellan) qui commerçait avec l'Amérique du sud.



La lecture de l'architecture

L'architecture néerlandaise est très célèbre, notamment grâce à Amsterdam et ses canaux. Les grandes maisons, sans rideau pour indiquer qu'on n'a rien à cacher conformément à l'esprit calviniste, frappent toujours les esprits.



L'un des endroits les plus prestigieux d'Amsterdam est à ce titre la portion incurvée du canal Herengracht, dénommée la « courbure d'or ».

Les façades sont larges – un indicateur de richesse, car l'impôt se payait en fonction de la largeur – et les maisons ont parfois un jardin à l'arrière.

Le tableau est de Gerrit Berckheyde et date de 1672.

Du même peintre, on a la même année la courbure près de la *Nieuwe Spiegelstraat*, une rue qui par la suite devint la rue des antiquaires en raison du passé prestigieux.

On remarquera que le choix de la construction concentrique des canaux date du début du 17^e siècle : les maisons de la courbure d'or, la « gouden Bocht », sont ici présentées alors qu'elles viennent d'être construites.



À quelques minutes de la *Nieuwe Spiegelstraat*, on a la plus vieille église d'Amsterdam, commencée au 13^e siècle et située au cœur du centre historique.

Elle est présentée ici par une vue depuis le sud de la ville, par Adriaen van de Velde et Jan van der Heyden, vers 1670.

Elle est bien entendu devenue une église calviniste par la suite, qui à ce titre abrite dans sa nef les tombeaux de nombreuses figures de l'oligarchie.



Citons simplement ici le bourgmestre et régent d'Amsterdam Cornelis de Graeff, le vice-amiral Isaac Sweers, l'organiste du lieu pendant cinquante ans Jan Pieterszoon Sweelinck, la femme de Rembrandt Saskia van Uylenburgh.



Incontournable à Amsterdam, la bourse jouait un rôle essentiel pour toute l'économie du pays ; voici sa cour présentée en 1653 par Emanuel de Witte.

La bourse avait été construite en 1611, mais depuis plusieurs années déjà ses activités existaient, en différents endroits de la ville, dont parfois la vieille église.

Naturellement, les moteurs étaient la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, dès 1602, et la Compagnie des Indes occidentales, à partir de 1621.

Il va de soi que la peinture des nouveaux monuments et bâtiments s'inscrivait dans l'élan général voulant que l'oligarchie faisait connaître un saut au pays – bien qu'en réalité il s'agisse du calvinisme qui était le moteur.

On a ici, par Bartholomeus van Bassen, *La nouvelle église de La Hague, vue de l'est*. On remarquera les activités symboliquement présentées autour. La religion est directement connectée à l'activité, à l'initiative.



Voici également une vue du Bakenessergracht, un canal de Haarlem, à fonction résidentielle, par Job Berckheyde.

Là encore, il n'y a rien de strictement mémorable ou d'esthétique, mais c'est une représentation qui laisse très bien imaginer le lieu. Ici, la peinture néerlandaise fait office de photographie avant l'heure ; l'esprit de documentation est patent, et relève de tout un état d'esprit organisé propre à l'époque.



Christian Huygens et Baruch Spinoza

Il est impossible de parler de la peinture néerlandaise du siècle d'or sans mentionner les deux penseurs qui lui sont parallèles : Christian Huygens (1629-1695) et Baruch Spinoza (1632-1677).

Si tout le monde connaît Léonard de Vinci, sans que celui-ci ait concrètement fait d'apport scientifique au sens strict, absolument personne ne connaît Christian Huygens, pourtant une figure absolument immense de la science, ici représenté par Caspar Netscher en 1671.

Léonard de Vinci écrivait en toscan populaire et ne parlait ni le latin, ni le grec ; Christian Huygens maîtrisait le grec, le latin, l'italien et le français. Avant même l'université, Christian Huygens joue du luth, de la viole de gambe et du clavecin ; il sait monter à cheval et faire de l'escrime.

Il fait progresser l'optique des télescopes ; il découvre Titan, satellite de Saturne, et comprend que cette dernière dispose d'un anneau. Il fait une description alors inégalée concernant les dimensions relatives des planètes du système solaire et la position de la Terre ; il a formulé la théorie ondulatoire de la lumière et il a expliqué la réflexion et la réfraction.



Il a analysé la force centrifuge dans le mouvement circulaire et il a mis au point une horloge à pendule, faisant passer la précision de 15 minutes à 15 secondes par jour ; il a identifié les lois du choc élastique.

Il est également le précurseur du moteur à combustion et il a amélioré la navigation maritime par l'intermédiaire du calcul de la longitude ; il a écrit un des premiers traités modernes sur les probabilités.

Il fut notamment premier directeur scientifique de l'Académie royale des sciences mise en place en France par Colbert en 1666. L'année suivante, le début de la construction de l'Observatoire de Paris est inauguré par des mathématiciens de l'Académie qui, sous la direction de Christian Huygens, tracent le méridien de Paris, le jour du solstice d'été, le 21 juin.

Ce parcours est immense et il s'avère que Christian Huygens connaissait Baruch Spinoza, qu'on voit ici sans doute représenté dans une peinture anonyme datant de vers 1665. Celui-ci gagnait sa vie en taillant des lentilles optiques pour lunettes et microscopes, et forcément cela intéressait Christian Huygens.



On sait simplement qu'ils se sont vus et qu'ils avaient une correspondance ; il ne semble pas qu'il y ait eu une effervescence intellectuelle. L'idée semble absurde. Tous deux avaient, en effet, un intérêt fondamental pour la géométrie et la logique, qu'ils privilégiaient au calcul pur.

C'est d'autant plus vrai que Christian Huygens avait formé en mathématiques l'Allemand Gottfried Wilhelm Leibniz, qui a joué un rôle majeur dans la mise en place du calcul infinitésimal.

Un calcul infinitésimal qui a passionné Karl Marx (et Friedrich Engels), en raison de son rapport à la notion (de zéro) et d'infini. Un infini qui était justement le principe même de la vision du monde de Baruch Spinoza, qu'il formule dans l'*Éthique*.

On a ici une vraie question de fond dans l'Histoire des idées, mais si on s'intéresse à la peinture néerlandaise plus directement, tout cela rappelle qu'il existait dans les Pays-Bas de l'époque une obsession pour la chose elle-même.

C'est ce qui motive Christian Huygens dont toutes les activités sont fondées sur l'expérience, c'est ce qui motive Baruch Spinoza qui détermine les choses en disant ce qu'elles ne sont pas ; c'est ce que fait plus globalement le capitalisme néerlandais qui se développe grâce à l'idéologie calviniste.

C'est ce que fait la peinture néerlandaise dont l'objectif est de se confondre avec ce qui est représenté, pour le porter jusque dans la représentation.

La visée portraitiste et la fragilité intérieure assumée

Il serait erroné, au sens strict, de considérer qu'on puisse établir une définition étroite de la peinture néerlandaise. Il peut y avoir une définition pour des formes qui relèvent de l'idéalisme ou du subjectivisme, parce qu'on est alors dans la possibilité de dire qu'il y a des règles absolues, ou que justement il n'y a aucune règle.

Avec la peinture néerlandaise, on est au contraire dans une activité qui cherche l'infini dans le réel.

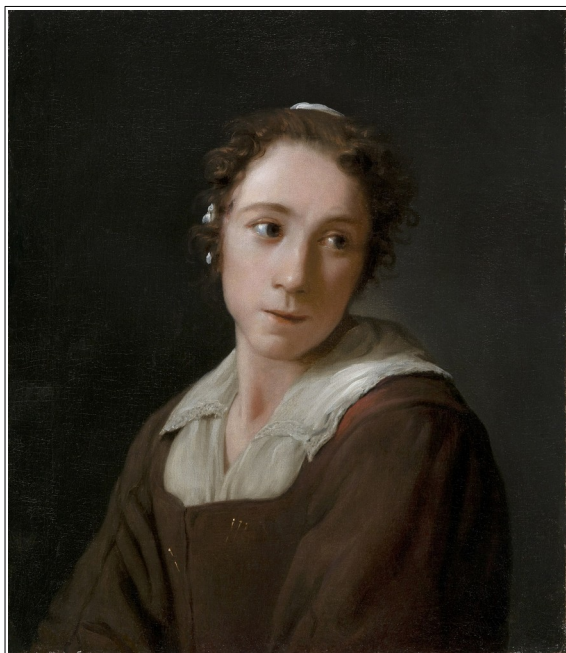
Il n'y a cependant, évidemment, pas de recul réel sur l'activité menée. Si le réalisme socialiste avait conscience de ce qu'il faisait, de ce à quoi il œuvrait, la peinture néerlandaise relève du matérialisme immédiatiste.

Le principe de synthèse n'est pas maîtrisé, ni même connu, sauf de manière relative dans la pratique.

C'est ce qui permet la dignité du réel, comme ici dans le tableau de Michiel Sweerts des années 1658-1658, *Jeune Homme et entremetteuse*.

C'est une œuvre formidablement réussie, d'un réalisme performant dans sa force de représentation.

Le portrait d'une jeune femme, du même peintre, en 1661, reflète un réel travail de fond également, une capacité à aller au réel.



La représentation du peintre, riche entrepreneur et collectionneur d'art *Jan van de Capelle* par Gerbrand van den Eeckhout, en 1653, va dans le même sens.

C'est là qu'on comprend que la peinture néerlandaise n'est véritablement elle-même que lorsqu'elle est en mesure de se confronter à la vie intérieure.



C'est tout à fait logique étant donné que le calvinisme, le moteur des Pays-Bas, se concentre sur la sensibilité de la conscience. C'est là où se concentre toute l'attention du peintre, qui cherche alors à retranscrire ce qu'il voit.

La peinture néerlandaise n'est pas une peinture de genre, mais une peinture à visée portraitiste.



Ce *Jeune joueur de flûte*, peint par Judith Leyster, au début des années 1630, est emblématique de cette approche de la peinture néerlandaise.

Si on ne comprend pas la reconnaissance du particulier, on se contente de n'y voir que de l'universel et, pour le commentateur bourgeois, c'est seulement de la peinture de genre.

Or, pour la bourgeoisie alors révolutionnaire des Pays-Bas, il y a de l'universel dans le particulier et la capacité à plonger dans le particulier, pour aller à l'universel, tout comme chaque conscience peut personnellement se tourner vers Dieu, est la démonstration de la justesse de l'approche.

On a la preuve de tout cela avec l'infinie fragilité qu'on retrouve ouvertement présentée. Cela ne correspond pas du tout au discours outrancier sur l'austérité calviniste.

Il va de soi qu'on a la même chose en Allemagne, où le romantisme s'est largement développé alors qu'une partie du pays a été tournée vers le luthérianisme.

Il n'y a pas de sensibilité sans admission de la vie intérieure, sans une étude de son expression.

C'est cela qu'on retrouve dans le *Portrait d'un jeune homme* de Willem Drost, vers 1654, ou bien le *Portrait d'une jeune femme* d'Isaack Luttichuys, en 1656.



Il y a, si l'on veut, la reconnaissance de différentes tonalités. Là où la Renaissance italienne cherche l'harmonie, et décide de basculer dans l'idéalisme pour la trouver de manière abstraite (le nombre d'or, les proportions idéales, etc.), la peinture néerlandaise reconnaît qu'il y a toute une rythmique propre à la vie.

Pour faire un parallèle avec la musique, la Renaissance italienne a apporté l'harmonie, mais la peinture néerlandaise a réussi à saisir le principe du contrepoint, du rapport interne entre les notes, et à ancrer l'harmonie dans un mouvement réel.

La peinture n'est plus un refuge : elle participe désormais à la vie.

Hendrick ter Brugghen

Hendrick ter Brugghen est un peintre très intéressant, car il pousse dans des directions particulièrement puissantes. On a là un véritable maître.

Son *Sébastien soigné par Irène*, peint en 1625 dans une perspective italo-espagnole pour le style, est magnifique.

On remarquera qu'on sort, au sens strict, de la peinture néerlandaise de par le choix direct d'un thème religieux (ce que n'apprécie pas le calvinisme), avec qui plus est un écho catholique, dans la mesure où c'est seulement à partir du début du 17^e siècle que le sujet se répand très largement, avec le catholicisme romain à l'arrière-plan.

Néanmoins, au-delà du réalisme, il y a une personnalisation qui fait absolument écho au calvinisme. C'est d'ailleurs ce qui permet le succès de la réalisation de l'œuvre.

Sans cela, en effet, il y aurait eu un effet de dureté, de froideur, de rudesse qui aurait alourdi la démarche.



Là, par contre, on est dans une sorte de légèreté, incroyablement renforcée par le sens de la composition, avec le réalisme se combinant avec l'expression de la vie intérieure des figures représentées. C'est absolument formidable.

On a une approche très similaire, mais moins réussie, le contexte étant par contre essentiel pour saisir de quoi il en retourne.

Il s'agit de *L'appel de Matthieu*, peint en 1621 ; et la figure à gauche est Jésus.

L'apôtre Marc raconte ainsi l'épisode (2:14) : « En passant, il vit Lévi, fils d'Alphée, assis au bureau des péages. Il lui dit : Suis-moi. Lévi se leva, et le suivit. »



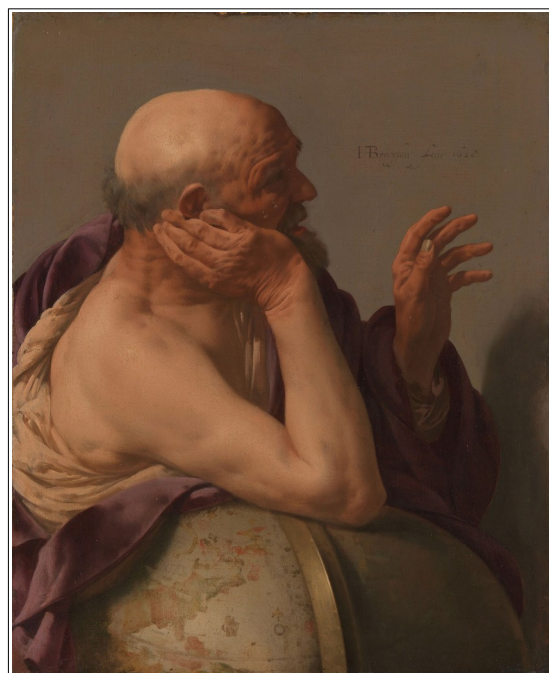


Comme on le voit, à chaque fois, il n'y a ni grandiose, ni pathétique. On reste dans la sobriété rationaliste calviniste, avec l'accent mis sur la vie intérieure. On comprend tout à fait le sens de cette démarche chez Hendrick ter Brugghen si on regarde deux représentations non bibliques de 1624, avec un *Joueur de flûte* et un *Joueur de cornemuse*.



Deux tableaux de 1628 sont également marquants, avec les deux penseurs matérialistes de l'Antiquité grecque, Héraclite et Démocrite.

Ici, on voit comment le peintre réussit mieux quand il se dirige vers davantage de contenance des personnages. Il n'en réussit pas moins pour autant à personnaliser.



La libération de Pierre est une œuvre qui fonctionne sur le même principe et on notera ici qu'il n'y a pas le mot « saint » devant Pierre.

Ce mot est systématiquement ajouté dans les titres des œuvres dès qu'elles sont traduites : c'est bien sûr là l'influence néfaste du catholicisme, qui ne compte pas perdre de terrain, ne serait-ce que dans la peinture ou la musique, puisque la même mésaventure arrive à Bach notamment.

Au sujet de ce tableau, on peut noter qu'il y a, encore et toujours, une influence marquante de l'école italo-espagnole, principalement du Caravage, peintre qui a influencé toute une école dans la ville d'Utrecht, dont Hendrick ter Brugghen.



Mais il est indéniable qu'il y a également, dans la manière d'approcher la composition, une influence de la peinture allemande du Nord, au sens d'une certaine rigueur-froideur et d'un sens de l'imposition de la scène.

C'est peut-être cela qui fait que Rubens, le peintre belge, catholique et aristocratique par excellence, est connu pour avoir dit qu'il avait traversé tous les Pays-Bas, mais rencontré un seul peintre : Hendrick ter Brugghen.

Quant à l'épisode représenté ici, il est conté de la manière suivante dans les *Actes des Apôtres du Nouveau Testament*.

« 6 Et la nuit d'avant le jour où Hérode devait l'envoyer au supplice, Pierre dormait entre deux soldats, lié de deux chaînes ; et des gardes devant la porte, gardaient la prison. 7 Et voici, un ange du Seigneur survint, une lumière resplendit dans la prison, et l'ange, poussant Pierre par le côté, l'éveilla, en disant : Lève-toi promptement. Et les chaînes tombèrent de ses mains.

8 Et l'ange lui dit : Ceins-toi, et chausse tes sandales ; et il le fit. Puis l'ange lui dit : Enveloppe-toi de ton manteau et suis-moi. 9 Et Pierre, étant sorti, le suivait, sans savoir que ce que l'ange faisait se fit réellement, mais il croyait qu'il avait une vision.

10 Et quand ils eurent passé la première et la seconde garde, ils vinrent à la porte de fer, qui conduit dans la ville, et elle s'ouvrit à eux d'elle-même. Et étant sortis, ils parcoururent une rue ; et aussitôt l'ange se retira d'avec lui.

11 Et Pierre, étant revenu à lui, dit : Maintenant je sais certainement que le Seigneur a envoyé son ange, et qu'il m'a délivré de la main d'Hérode, et de tout ce que le peuple juif attendait. »

Le Reniement de Saint Pierre, peint entre 1626 et 1639, présente l'un des moments où Pierre nie connaître Jésus, alors qu'une des servantes le désigne ici comme Galiléen en raison de son accent.

La scène est extrêmement concrète, réaliste, mais on dirait aujourd'hui cinématographique de par sa mise en scène esthétique.

Le jeu sur la lumière est ici bien sûr l'outil essentiel pour cela.



La Crucifixion avec la Vierge et Jean, de 1625, mêle de son côté le réalisme néerlandais avec de manière évidente l'approche germanique liée à la culture médiévale.

On touche ici l'extrême complexité de la situation historique. Les peintures des différents pays sont portées par une dynamique historique, mais comme elles rejoignent l'art, elles peuvent être appréciées partout.

Cela fait que les influences techniques sont innombrables, que l'inspiration qu'on peut qualifier de spirituelle est notable chez les uns comme chez les autres.

Comme le véritable art, c'est le particulier qui rejoint l'universel, les frontières s'estompent tout en s'appuyant sur un socle historique bien déterminé.

L'obtention de l'intensité

La peinture de la Renaissance italienne recherche l'harmonie ; on devrait donc dire qu'elle vise la qualité. Inversement, si on résume la peinture néerlandaise à une peinture de genre, alors on devrait ainsi parler de quantité.

Cette manière de voir les choses se justifierait d'autant plus que la seconde a produit bien plus de peintures que la première. Il va de soi que cette conception est fondamentalement erronée et ne fait que refléter les intérêts du féodalisme et du catholicisme.

C'est la peinture de la Renaissance italienne qui vise la quantité, et pas la qualité, et c'est pour cela qu'elle a l'obsession de la proportion. Son but, c'est l'équilibre, l'équilibre de nombreux rapports.

Son cœur, c'est la quantité, et c'est pour cela qu'elle marque, si l'on veut, le renouveau historique de la peinture pour l'humanité : elle exige qu'on s'investisse dans la compréhension des contours des choses et des êtres humains. C'est pour cela que Raphaël peut être perçu comme le premier vrai peintre, celui par qui tous les autres peintres doivent passer à leurs débuts.

La peinture néerlandaise, elle, reconnaît la quantité, mais son objectif est la qualité, sous la forme de l'intensité. La vie intérieure d'un calviniste est en feu, c'est le Saint-Esprit présent partout et actif.

D'où l'importance de la valorisation du moment, d'où la personnalisation, comme ici dans ce chef d'œuvre de Jan de Bray, datant de vers 1664, qui représente ses propres parents, Salomon de Bray et Anna Westerbaen.

L'œuvre est somptueuse. Ce qui est frappant, c'est l'apparente raideur des deux parents, qui pourtant s'accompagne d'une étrange intensité.

Même les couleurs, sombres et peu engageantes, n'affaiblissent pas la charge amenant les deux figures représentées à posséder une dimension réelle et en tout cas personnelle.

Il faut une capacité d'observation de grande puissance associée à un sens majeur de la retranscription.



Et si la vie intérieure n'est pas dans la personne représentée, elle est portée par le peintre : c'est ce qui donne son sens à cette *Nature morte avec un bol de fraises, de groseilles à maquereau et une botte d'asperges sur une table*, peinte par Adriaen Coorte en 1703.

C'en est fini du peintre qui se cache derrière une harmonie préétablie qu'il ne fait que rejoindre en adoptant des canons esthétiques. L'artiste doit désormais porter l'œuvre elle-même.

La peinture néerlandaise n'est pas qu'une révolution parce qu'elle assume la réalité. Elle l'est aussi, parce qu'elle est le produit de peintres qui, sans avoir un aperçu profond de ce qu'ils faisaient, savaient se précipiter sur les choses et dans les choses.

Il faut s'imaginer un peintre comme ici Jan Lievens capable de réaliser le *Portrait d'un jeune homme*, vers 1631. Il ne s'agit pas que de le montrer, il faut le connaître, afin d'être en mesure de faire un témoignage de ce qui a été vu, en profondeur.

La dimension profondément personnelle des portraits est un aspect essentiel ; on n'est pas dans l'individualisation comme le capitalisme développé sait le faire de manière ininterrompue.



Un portrait, comme ici réalisé par Michiel Sweerts, se définit par un certain calme, et cependant la tension est toujours là, portée principalement par le visage, par le regard.

La peinture néerlandaise met fin à la représentation formalisée, qui neutralise les aspects concrets des êtres au nom d'un sens de l'harmonie plaqué artificiellement.

Un portrait réussi, dans la peinture néerlandaise, nous plonge dans un monde ; c'est en quelque sorte un roman de présentation d'une personne.

La peinture néerlandaise parvient à obtenir l'intensité, c'est indiscutable. On y trouve des œuvres qui sont magnifiques, mais qui, comme en général pour le réalisme, ont besoin d'être comprises par des gens tournés vers le réel, assumant le réel, fondant leur propre existence sur la dignité du réel.

Une société qui contourne la réalité ne peut pas admirer la peinture néerlandaise, et c'est ce qui donne naissance à son anomalie. On sait qu'elle existe, elle est incontournable, et pourtant il n'y a plus personne pour la chanter.

C'est parce que, à notre époque, la peinture néerlandaise ne peut être comprise qu'à travers le prisme du réalisme socialiste.

L'obsession pour les petits moments

La peinture néerlandaise sait apprécier des petits moments, c'est-à-dire des situations très rapides où joue un effet de surprise, où s'exprime une délicatesse de l'esprit.

L'esprit raisonné français s'oppose formellement à une telle expression relâchée de l'esprit ; l'exubérance belge, avec son chaos ordonné, reste étrangère à cette quête éperdue d'une sorte de point ultime qu'il faudrait saisir et exprimer.

Rembrandt, ce titan de la peinture néerlandaise, est très célèbre justement par sa capacité à réaliser cela.

C'est une constante partout en même temps, évidemment, comme ici avec l'*Autoportrait* du peintre Karel Du Jardin, en 1662.



Voici un autre exemple, avec des animaux cette fois, peint par Paulus Potter en 1647 : *Le taureau*.



L'ensemble des animaux réagit, leur regard se porte dans un moment qu'on devine rapide.

Chaque animal apporte sa propre nuance dans son expression, ce que le peintre saisit bien.

On notera que le tableau, très célèbre aux Pays-Bas historiquement, fait 2,3 mètres sur 3,6 mètres ; Paulus Potter avait 22 ans lorsqu'il l'a réalisé.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre les natures mortes, comme celle de Floris van Dyck, des années 1615-1620. Le tableau fait tout de même 82,5 centimètres sur 111,2 centimètres, ce qui semble beaucoup pour du fromage.

Mais il y a un verre façonné à la façon de Venise, de la porcelaine chinoise (ou une copie néerlandaise), des objets en métal, des fruits frais, des olives importées, du fromage dont le coût augmente plus il est âgé... C'est une démonstration de richesse.



C'est, si l'on veut, une sorte de petite vanité présentée dans un moment opportun par le peintre. La peinture néerlandaise a une obsession pour ces possibilités de petites situations clefs.

Le Tambour indis discipliné, peint par Nicolaes Maes vers 1665, exprime bien cette passion pour les petits moments.

C'est empreint de délicatesse, tout en restant portraitiste dans la démarche. On peut en dire autant pour *L'Enfileuse de perles*, tableau réalisé vers 1658 par Frans van Mieris l'Ancien.



C'est également pour *La Dentellière*, de Caspar Netscher, en 1662. La surprise, la concentration, l'étonnement, l'attendrissement... il y a toute une gamme d'émotions que la peinture néerlandaise sait représenter et est intéressée à représenter, car elle connaît l'intérêt, l'importance, la signification de la vie intérieure.



Naturellement, ces petits moments ne sont pas choisis par hasard ; ils éveillent l'attention, car ils relèvent de moments typiques dans des situations typiques. Ils sont élevés au rang de synthèse de par la capacité du peintre, tourné vers le réalisme, à se hisser au niveau de la dignité du réel.

Alors, le particulier rejoint l'universel.



Une œuvre comme *La dentellière*, peinte par Nicolaes Maes vers 1656, n'a aucun intérêt du point de vue de l'idéalisme ou de la décadence.

Inversement, pour le réalisme, il est exceptionnel de par son acceptation des faits, de par sa capacité à représenter la valeur en soi de la réalité.

C'est un petit moment exemplaire, et même si techniquement il pourrait être supérieur, sur le plan de la composition, il est très bon, voire excellent.

Il existe un tableau très célèbre exprimant un moment de tension, *Le Cygne menacé*, de Jan Asselijn. peint vers 1650.

Le cygne est en l'occurrence menacé par un chien ; la peinture fait 144 centimètres sur 171 centimètres.

La peinture est très célèbre ; elle fut achetée en 1800 par le marchand d'art Cornelis Sebille Roos, pour la Nationale Konst-Gallery du palais Huis ten Bosch, à Wassenaar (aujourd'hui Amsterdam), ancêtre du Rijksmuseum d'Amsterdam dont lui-même fut le premier directeur.



C'est ainsi peut-être lui qui a ajouté les mots de *raadpensionaris* (« grand-pensionnaire ») entre les jambes du cygne, ceux de *vijand van de staat* (« l'ennemi d'État ») sur la tête du chien à gauche et le nom *Holland* sur l'œuf à droite.

Ou bien les inscriptions datent d'une cinquantaine d'années auparavant, au moment où le grand pensionnaire, c'est-à-dire le secrétaire des Provinces-Unies, Johan de Witt, s'opposait tant à l'Angleterre qu'à la volonté centralisatrice du Néerlandais Guillaume III d'Orange-Nassau,

Ce dernier finira roi d'Angleterre ; Johan de Witt fut massacré et mutilé avec son frère en 1672 par les « orangistes ». Baruch Spinoza écrivit un pamphlet (« *Ultimi Barbarorum* »), mais fut empêché de le placarder par son logeur qui verrouilla la porte d'entrée.

Jacob Cats et les moments évalués

Jacob Cats (1577-1660) est une figure incontournable des Pays-Bas du 17^e siècle ; il fut avocat et homme politique, plusieurs années d'ailleurs au poste de grand pensionnaire du pays (soit premier ministre). La résidence officielle du Premier ministre des Pays-Bas à La Haye est d'ailleurs la maison construite par Jacob Cats.

Il fut également un poète, et surtout un fabuliste-philosophe hors pair, dont la renommée populaire fut immense. Il est considéré que le peuple n'avait souvent que deux livres : la Bible et une œuvre de Jacob Cats. Ce dernier est à ce titre connu comme *Vader Cats*, « père chat ».

Sa production passe par les longues réflexions éparpillées, des guides moraux ainsi que le livre d'emblèmes, qui combine texte et image pour une morale. Le principe est d'avoir une image, qui est interprétée de manière allégorique ou symbolique par une phrase, qui est parfois sous la forme d'un aphorisme, d'une sentence.

On a par exemple des formules, à la fois philosophiques et humoristiques, comme : « Aussi rapide que soit le mensonge, la vérité le rattrapera », « Les enfants sont une nuisance », « Même si le singe porte un anneau d'or, il est et reste une chose laide ».

L'utilisation d'une image est bien entendu typique du protestantisme : chassées des églises, les images ont une fonction non religieuse et sont présentes partout. Le Tchèque Comenius organisait au même moment toute sa pédagogie dans le sens de l'interaction de l'élève, avec des mots et des images, dans le prolongement de la première forme de protestantisme que fut le hussitisme tchèque au début du 15^e siècle.

Voici ce qu'ont lit dans un article d'Albert Réville de 1869, publié dans la *Revue des Deux Mondes* : « Un Moraliste néerlandais - Jacob Cats et ses œuvres ».



« Parmi les foyers de civilisation européenne qui ont fait preuve d'une grande puissance de rayonnement, il faut compter la Néerlande, et rien ne serait plus trompeur que de mesurer cette force rayonnante à l'exiguïté du territoire qui forme aujourd'hui le royaume des Pays-Bas (...).

C'est ainsi qu'on vit aux XVI^e et XVII^e siècles cette république de marchands épuiser l'Espagne, tenir tête glorieusement à Louis XIV, disputer et même pendant tout un temps arracher aux Anglais l'empire des mers, offrir un suprême refuge à la pensée libre, traquée partout ailleurs, et servir de quartier-général à cette révolution de 1688 qui, en chassant les Stuarts et leur système, arrêta net la sombre réaction absolutiste qui menaçait de transformer notre vivante Europe en une Chine occidentale, inerte, pétrifiée, abêtie comme l'autre (...).

Les œuvres de Jacob Cats, dont le nom est à peu près inconnu en dehors de la Hollande et des pays de même langue, trônent à côté de la Bible dans les affections des vieilles familles néerlandaises.

On a souvent désigné l'in-folio qui contient ses nombreux ouvrages sous le titre de la Seconde Bible du peuple hollandais, et ce titre n'a rien d'exagéré.

Poète moraliste par excellence, chantre de la vie de famille et de la vie agricole, — cette autre passion de ce peuple singulier qui n'est pas volontiers soldat, mais qui cultive comme il navigue, avec passion, — Jacob Cats représente, je ne dis pas précisément les plus grands côtés, mais la moyenne honnête, sensée, pratique avant tout, du caractère national.

Ses œuvres abondent en conseils, en remarques, en maximes, en historiettes, dont l'application à la vie quotidienne est immédiate et continue.

Son in-folio, que des réimpressions nombreuses ont répandu partout, se voit chez les pauvres et les riches, à la campagne comme à la ville. Il y en a long, très long à lire, et quand c'est fini, on peut recommencer. On y trouve toujours du nouveau.

Quand les enfants ont été sages pendant la semaine, le père ou la mère leur montre le dimanche ce gros livre étrange où il y a des seigneurs et des belles dames, des monstres et des fous, des mains mystérieuses et des jardins, et tout cela si drôle, prêtant à tant d'histoires !

Toutefois, vu le temps encore assez grossier où l'ouvrage a été écrit et le genre de sujets qu'il traite, la revue d'une partie des images terminée, il faut serrer de nouveau le gros livre dans l'armoire jusqu'à la semaine prochaine.

Le paysan, dans les soirées d'hiver, tandis que, séparées par une simple cloison mobile, ses vaches bien-aimées dorment en poussant leur souffle égal et doux qui réchauffe toute la chaumière, le paysan cherche dans le père Cats les bons conseils qu'il donne à l'agriculteur et au bouvier.

Le petit marchand, la ménagère, y recueillent d'excellentes directions d'économie domestique.

Le boer exilé dans les prairies de l'Afrique méridionale, rêvant de l'Europe, sa vraie patrie, qu'il ne verra jamais, se figure en feuilletant son Jacob Cats la société agitée, variée, passionnée, des pays habités par ses pères. C'est comme le parfum des jours antiques de sa race que le gros livre lui conserve dans sa région perdue à l'autre bout du monde.

Et plus d'une fois, en Hollande même, il arrive au vieillard, au penseur, au savant, de parcourir avec un respect attendri ce livre de la sagesse nationale qui lui rappelle les jours de son enfance, et il s'étonne de trouver souvent chez le vieux conteur qui rabâche un peu des aperçus, des remarques, dont sa propre expérience lui révèle maintenant la finesse et l'originalité (...).

L'Espagne dut enfin céder. La petite Néerlande entra désormais dans la famille européenne. Sa lutte de quatre-vingts ans aboutissait à la liberté pleine et entière. Jamais persévérance plus héroïque n'avait été plus glorieusement récompensée.

En même temps que la situation politique et commerciale accusait une prospérité inouïe, que des marins tels que Ruyter, Tromp, G. De Witt, promenaient triomphalement sur les mers l'étendard national, les sciences, les lettres, les arts, semblaient avoir élu la jeune république pour leur asile de prédilection. Grotius, Saumaise, Vossius, Vondel, par leurs écrits, Rembrandt, van der Helst,

Hobbema, Berchem, les van de Velde, Cuyp, Ruysdael et tant d'autres, par leurs toiles immortelles, lui conciliaient les sympathies de toute l'Europe. Spinoza allait bientôt se révéler, Descartes ne voulait pas vivre ailleurs, « Dans quel pays, écrivait-il [en mai 1631]] à [Jean-Louis Guez de] Balzac, trouve-t-on plus aisément tout ce qui peut intéresser la vanité ou flatter le goût ? Y a-t-il un pays dans le monde où l'on soit plus libre, où le sommeil soit plus tranquille, où il y ait moins de dangers à craindre, où les lois veillent mieux sur le crime, où les empoisonnements, les trahisons, les calomnies, soient moins connus, où il reste plus de traces de l'heureuse et tranquille innocence de nos pères? » (...)



Cats n'est point de la famille des grands poètes, aux conceptions audacieuses, qui imposent l'admiration par la tragique beauté de leur génie. Ce n'est point dans le voisinage de Dante et de Shakespeare qu'il convient de lui assigner une place.

C'est plutôt dans la catégorie des grands humoristes qui ont su donner à leur philosophie de la vie humaine et du cœur humain ce tour original, piquant, qui assaisonne si agréablement des vérités en elles-mêmes très simples et dictées par le bon sens.

Il y a dans Cats du Montaigne et du La Fontaine. De tous deux il a la naïveté, la joie de vivre, la curiosité toujours éveillée.

Du premier, il a la faconde un peu prolix, l'abandon, la fantaisie, la bonne foy vis-à-vis de lui-même et

des autres ; du second, il partage le goût de la nature modeste, des jardins, des prairies ; sa morale, comme celle du fabuliste, revient ordinairement à ce mot unique : prudence !

Sous d'autres rapports, il reste lui-même. Il n'est ni sceptique comme Montaigne, ni relâché dans ses mœurs comme La Fontaine (...).

Un autre trait commun de J. Cats avec Montaigne, c'est que ses œuvres, du moins pour nous modernes, ne sont pas de nature à être lues de suite. Il est trop bavard, trop plein de digressions interminables. Ces énormes poèmes entassés l'un sur l'autre effraient d'avance par leur masse, et sa versification, quoique facile, naturelle, empruntant même un charme particulier aux formes archaïques, devient à la longue très monotone ; mais quel plaisir de feuilleter son gros livre ! C'est l'ami de la maison, le compagnon des rêveries du foyer (...).

Signalons le côté fantastique de ses compositions, qu'il fit illustrer de gravures exécutées sous ses yeux et sur ses indications par un graveur, van Venne, qui jouissait en son temps d'une certaine réputation.

Ce n'est pas comme dessin, ni même au point de vue de l'art du graveur que ces gravures sont remarquables, bien que les premières éditions en contiennent certaines d'un mérite réel sous le rapport de l'exécution : c'est comme images parlantes, vigoureuses, enfonçant d'un trait dans l'esprit la sentence qu'elles ont pour but de présenter aux yeux.

De là le goût passionné des enfans pour vader Cats (...).

Voici, par exemple, une gravure emblématique. Dans une cuisine hollandaise bien propre et bien rangée, une jeune dame et sa servante, toutes les deux fort engageantes, philosophent à leur façon devant une vaste cheminée où brûle un grand feu.

Deux vases de grandeur inégale renferment de l'eau qu'il s'agit de faire bouillir. Le grand vase est sur les charbons, dans la flamme, et ne donne encore aucun signe d'ébullition; le plus petit, qui est seulement posé devant le feu, fait déjà un terrible vacarme.

La scène a pour titre *A little pot is soon hot*, proverbe anglais que nous pouvons traduire par ces mots : *A petit pot grand feu ne faut*. Où se trouve, dira-t-on, l'enseignement moral ?

C'est ce que la jeune dame nous dit avec son fin sourire et la complète approbation de sa servante, et comme si le petit vase, qu'elle montre du doigt, la faisait penser à quelqu'un de sa connaissance :

« Celui qui est dans la flamme, — et qui pourtant ne laisse rien échapper de ce qu'il contient, — c'est un grand et puissant vase — qui contient une eau profonde et froide, — qui n'est pas vite mise en mouvement, — ni promptement soulevée par la chaleur. — Mais ce pot de petite contenance, — qui ne renferme pas grand' chose, — à l'instant même il est agité — dès que seulement le feu l'a touché. — Maintenant, ami, écoute un peu ce que cela veut dire. — Quand un noble cœur est provoqué, — qu'on cherche à l'agacer de ci et de là, — il ne s'émeut pas promptement, — ne s'abandonne pas vite à la colère. — Il examine froidement ce qu'on lui fait. — L'homme de petit esprit, — dès seulement qu'on le touche, — bouillonne comme s'il était sur des charbons ardents. — Petite cervelle, prompt querelle! » (...)

Un dernier aphorisme illustré du vieux poète : il s'agit d'un fou attaché par un simple fil et se lamentant de sa captivité. Des enfans rient de sa sottise. Ce n'est pas le fil qui l'enchaîne, c'est sa folie. *Fac sapias, et liber crïs, lui dit le moraliste; deviens sage, et tu seras libre.* »

L'une des sentences connues de Jacob Cats était : « Ce que chantent les vieux, les jeunes le fredonnent ». Cela veut dire que les jeunes reprennent les mentalités et les attitudes qu'ils ont constatées.

Jan Steen peignit treize tableaux différents autour de ce thème, comme ici en 1662. On peut dire qu'il a réalisé une peinture de genre, mais c'est réducteur, le but étant de représenter une réalité elle-même synthétisée par une sentence de Jacob Cats.

Il ne s'agit pas d'une caricature de la réalité, ni même d'un résumé. Il s'agit d'un portrait, et si c'est de la peinture de genre, c'est par sa visualisation du typique.





Voici une autre version, de 1668-1670. Il est considéré que Jan Steen a accordé une dimension autobiographique à l'œuvre : c'est lui qui apprend, jeune enfant, à fumer la pipe.

On notera la présence d'un perroquet. On a ici l'un des effets terribles des débuts de la mondialisation, avec une importation massive de cette espèce d'Afrique, d'Amérique et d'Asie.

Voici une autre peinture de Jan Steen où l'on voit un tel oiseau, *Intérieur avec une femme qui nourrit un perroquet*, vers 1665.

On voit par exemple cet oiseau également dans la *Vue d'un corridor*, de Samuel van Hoogstraten, en 1662.



La mortalité de ces oiseaux était immense. Il y avait déjà le transport, à quoi il faut ajouter l'impossibilité de les nourrir correctement, sans compter la rudesse du climat, alors qu'ils viennent de milieux tropicaux.

Il n'y a également ni soins vétérinaires, ni même des connaissances élémentaires sur le plan des soins.

L'enfermement dans des cages minuscules, dans la solitude, était bien entendu la norme pour ces oiseaux vivant normalement en groupes.

La lettre de René Descartes sur les Pays-Bas de mai 1631

Voici le contenu intégral de la lettre envoyée en mai 1631 à Jean-Louis Guez de Balzac.

«Je ne suis point étonné, lui dit-il, qu'une âme grande et forte, telle que la vôtre, ne puisse se plier aux usages serviles de la cour.

J'ose donc vous conseiller de venir à Amsterdam, et de vous y retirer, plutôt que dans des chartreuses, ou même dans les lieux les plus agréables de France ou d'Italie. Je préfère même son séjour à cette solitude charmante où vous étiez l'année dernière.

Quelque agréable que soit une maison de campagne, on y manque de mille choses qu'on ne trouve que dans les villes; on n'y est pas même aussi seul qu'on le voudroit.

Peut-être y trouverez-vous un ruisseau dont le murmure vous fera rêver délicieusement, ou un vallon solitaire qui vous jettera dans l'enchantement; mais aussi vous aurez à vous défendre d'une quantité de petits voisins qui vous assiègeront sans cesse.

Ici, comme tout le monde, excepté moi, est occupé au commerce, il ne tient qu'à moi de vivre inconnu à tout le monde. Je me promène tous les jours à travers un peuple immense, presque aussi tranquillement que vous pouvez le faire dans vos allées.

Les hommes que je rencontre me font la même impression que si je voyois les arbres de vos forêts ou les troupeaux de vos campagnes.

Le bruit intime de tous ces commerçants ne me distrait pas plus que si j'entendois le bruit d'un ruisseau.

Si je m'amuse quelquefois à considérer leurs mouvements, j'éprouve le même plaisir que vous à considérer ceux qui cultivent vos terres : car je vois que le but de tous ces travaux est d'embellir le lieu que j'habite, et de prévenir tous mes besoins.

Si vous avez du plaisir à voir les fruits croître dans vos vergers, et vous promettre l'abondance, pensez-vous que j'en aie moins à voir tous les vaisseaux qui abordent sur mes côtes m'apporter les productions de l'Europe et des Indes ?

Dans quel lieu de l'univers trouverez-vous plus aisément qu'ici tout ce qui peut intéresser la vanité ou flatter le goût ?

Y a-t-il un pays dans le monde où l'on soit plus libre, où le sommeil soit plus tranquille, où il y ait moins de dangers à craindre, où les lois veillent mieux sur le crime, où les empoisonnements, les trahisons, les calomnies soient moins connus, où il reste enfin plus de traces de l'heureuse et tranquille innocence de nos pères ?

Je ne sais pourquoi vous êtes si amoureux de votre ciel d'Italie, la peste se mêle avec l'air qu'on y respire ; la chaleur du jour y est insupportable; les fraîcheurs du soir y sont malsaines ; l'ombre des nuits y couvre des larcins et des meurtres.

Que si vous craignez les hivers du Nord, comment à Rome, même avec des bosquets, des fontaines et des grottes, vous garantirez-vous aussi bien de la chaleur, que vous pourrez ici, avec un bon poêle ou une cheminée, vous garantir du froid ?

Je vous attends avec une petite provision d'idées philosophiques qui vous feront peut-être quelque plaisir ; et, soit que vous veniez ou que vous ne veniez pas, je n'en serai pas moins votre tendre et fidèle ami. »

Les bouquets de fleurs et l'état d'esprit

Les représentations florales sont une partie intégrante de la peinture néerlandaise ; elles apparaissent souvent comme une fin en soi ou au contraire comme une tentative d'expression symbolique.

Dans ce dernier cas, cela tiendrait au principe des vanités : ce serait une allégorie du temps qui passe. Il y a également que les fleurs représentent des choses en particulier, telle la richesse pour la tulipe, l'innocence pour le lys, l'amour pour la rose, etc.

Il y a également souvent des insectes qui sont présents, comme par exemple ici pour cette *Nature morte avec fleurs dans un vase*, de Christoffel van den Berghe, peinte en 1617.

On retrouve la fascination néerlandaise de l'époque pour la focalisation sur le particulier. Les œuvres semblent d'ailleurs toujours plus un assemblage de fleurs qu'un réel bouquet, au sens strict.

La question du vase n'a jamais trop perturbé les commentateurs, et pourtant elle joue un grand rôle. Il est vrai qu'on les remarque plus ou moins, mais ils jouent un grand rôle dans le dispositif général, au sens où ils donnent le ton, en fonction de leur transparence (comme ici), de la complexité de la forme, de leur couleur, etc.



C'est selon le vase, dans la pratique, qu'on perçoit la nature de l'arrière-plan s'il y en a un, qu'on tend vers une logique d'éparpillement ou au contraire de tentative d'aller dans un certain sens de l'harmonie.

Il faut ici, non pas chercher un sens caché, mais bien comprendre que le peintre a dû visualiser la composition florale avant de la peindre.

Cela exige de donner un énorme accent à la cohérence, comme ici avec Balthasar van der Ast, vers 1625-1630. Il suffit de penser qu'un seul élément inadéquat peut ruiner l'ensemble de la démarche visant à établir une unité au-delà des différences.

La construction picturale est donc extrêmement difficile.

Toute la question est tout de même de savoir dans quelle mesure ces bouquets ne sont pas un marche-pied vers la mélancolie, car on remarquera qu'il y a toujours une dimension assez sombre.

On en revient au principe de la décoration, et de la décoration avec une visée à la fois esthétisante pour le logement, et visant à éveiller des choses dans la vie intérieure.

Ces peintures, où on ne sait où commencer le regard et où le terminer, comme ici dans la composition très réussie de Maria van Oosterwijk en 1685, sont en rapport direct avec l'état d'esprit.

Si on cherche un équivalent direct, on est obligé de les chercher par exemple dans la peinture tibétaine et ses représentations religieuses visant à « éveiller » le disciple spirituellement, en l'encadrant dans une certaine tonalité.



Un équivalent musical serait le rāga en Inde, où l'on vise à exprimer un certain « mode ». Le fait est que ces bouquets de fleurs néerlandais disent bien plus qu'ils ne le veulent en apparence, et qu'ils éveillent très fortement des sentiments.

Assumer une telle peinture chez soi se conjugue forcément avec un certain état d'âme et même une volonté de cultiver cet état d'âme.

Pour cette raison, ces bouquets de fleurs, de par leur logique compositionnelle surchargée – encore une fois comme dans la peinture tibétaine – représentent de très différent de ce que propose la peinture néerlandaise en général.

Naturellement, c'était imperceptible à l'époque et on voit ici comment, dans cette œuvre peinte par Cornelis Kick dans la seconde moitié du 17^e siècle, il y a un formidable jeu avec le reflet du vase.

Ce type de peinture n'était pas considéré comme différent dans sa nature et on trouve les mêmes réflexes qu'ailleurs. Il y a cependant une sorte de perspective ouverte ici pour l'avenir.

Des perspectives nouvelles ouvertes

Puisque la peinture néerlandaise est vivante, elle ouvre de nombreuses voies pour l'avenir, et parfois même qui peuvent être surprenantes.

Cet étrange tableau de Lambert Doomer, *Chardon, citrouille et chèvre*, datant de 1675, anticipe toute une orientation « atmosphérique » qu'on trouvera plus tard dans l'expressionnisme.

On est à la limite du réalisme, néanmoins si on part du principe de l'illustration, on a quelque chose de très fort dans la composition. On remarquera qu'il y a une atmosphère médiévale, typique de quand la peinture néerlandaise touche à une limite.

Dès que les choses se figent, se bloquent dans leur développement, alors on repasse dans une scène prolongée et glacée, un certain sens de la monumentalité avec une stylisation hiératique.

Ce détour par le passé peut ramener au futur, bien qu'il soit difficile de dire comment le réalisme peut appréhender cela sans se dénaturer.

On a peut-être une réponse avec *La vision de Daniel*, peint dans les années 1650-1660 par Willem Drost, qui travaillait dans l'atelier de Rembrandt. On a ici à la fois de la grâce et du mystère, avec une focalisation qui rappelle inévitablement Rembrandt.

De fait, ce qui fait l'intérêt direct de cette œuvre, c'est que c'est du Rembrandt, même si ce n'en est a priori pas un réalisé par ce peintre.

Tout y ramène pourtant, tellement le moment est présenté avec une simplicité qui pourtant est capable de plénitude.

La scène biblique consiste en Daniel qui, après un long jeûne, reçoit un message divin. En théorie, il est censé être déjà âgé ; dans le tableau, il semble jeune, et il en va de même pour l'ange.





L'ange semble avoir des traits féminins par ailleurs, mais la qualité du tableau ne tient pas ici aux détails.

Ce n'est pas non plus la composition ou la technique qui produisent le résultat. C'est véritablement la grâce de l'ange et la surprise de Daniel qui témoignent d'un moment, de ce fameux moment que cherche précisément la peinture néerlandaise.

La peinture néerlandaise est bien un sas : elle vient de l'émergence de la peinture comme forme esthétique, mais fait passer celle-ci sur un autre plan. Désormais, la peinture a une nature en soi, son rapport au réel est direct.

C'est ce qui est un cauchemar pour les commentateurs bourgeois, qui veulent soit un rapport subordonné à des idées « pures », soit aucun rapport au réel.

La peinture néerlandaise est l'affirmation du réalisme et, pour cette raison, elle est inabordable pour une conception bourgeoise.

Seuls des artistes tournés vers le réalisme peuvent chercher et trouver dans la peinture néerlandaise, au-delà du réalisme, des prises d'initiatives nouvelles.

Le marché aux légumes, peint par Hendrik Martenszoon Sorgh en 1662, est exemplaire de comment il y a la recherche d'une avancée dans l'atmosphère, dans le positionnement des éléments.



S'il fallait le rapprocher d'aujourd'hui, cela serait dans une vidéo illustrant une chanson qu'il faudrait trouver une sorte d'équivalent.

La peinture néerlandaise n'est jamais statique ; son orientation vers la réalité permet de toujours chercher à cerner un aspect nouveau. Il y a une vraie reconnaissance du caractère inépuisable de la matière.

Les masses comme limite historique

La peinture néerlandaise est concrète : même si on ne connaît pas les Pays-Bas de l'époque, ce qu'on voit est assez explicite. Il n'y a pas de monde irréel, il n'y a pas de code graphique idéaliste, il n'y a pas d'atmosphère *surréelle* cherchant à proposer quelque chose relevant de l'au-delà.

Comme c'est une peinture qui se fonde sur les moments, sur la vie intérieure, sur la dynamique des rapports internes, on est plongé sans souci dans la situation.

On n'a par exemple pas de problème de compréhension de cette peinture de 1633 de Gerard Donck, faisant le *Portrait de Nicolaes Jansz. Lossy, organiste de l'église Nieuwe Kerk à Amsterdam, et de son épouse Marritgen Pieters*.



Mais où sont les masses ? On a ici une très grande difficulté, qui en même temps correspond à quelque chose de très simple. Le capitalisme a cette propriété d'apparaître comme une force magique, où l'argent appelle l'argent.

Le travail est donc reconnu par la peinture néerlandaise, mais il n'est pas l'ossature de sa vision du monde. Il apparaît comme trop présent ou vraiment lointain.

C'est qu'il est trop éloigné des centres capitalistes, avec ses banques et ses décisions, ses marchands et ses commerçants, ses banquiers et ses oligarques.



Le tableau de Philips Wouwerman, intitulé *Le chariot de foin*, datant de vers 1650-1658, est très réussi, toutefois on devine immédiatement qu'il y a un trait pittoresque, ou bucolique.

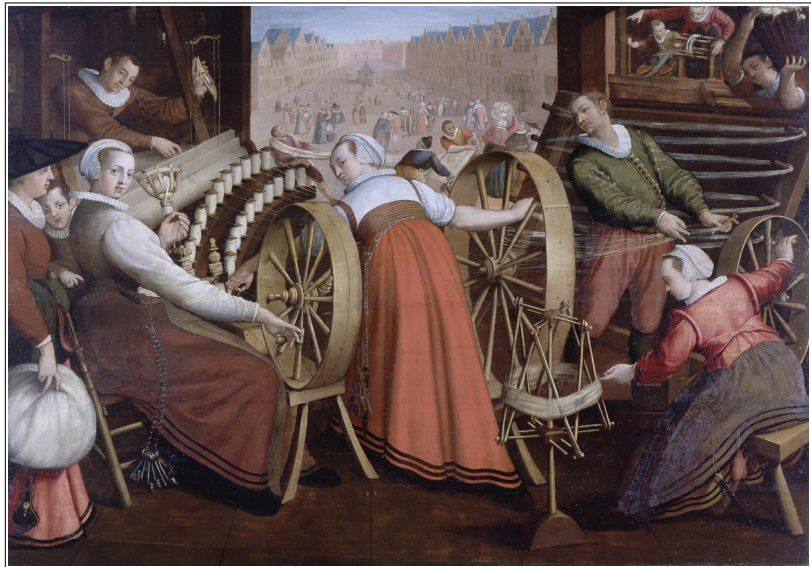
Il y a quelque chose qui ne va pas ; on n'a pas la même incarnation que dans la représentation des paysans par les Ambulants en Russie.

Le ton y est, la démarche est réaliste, mais le fond est trop trouble, il n'y a rien de significatif qui s'impose et qui en impose.

Il y a quelque chose de trop facile.

C'est qu'accéder au travail, dans sa réalité, est très difficile. Il faudra Karl Marx pour cela.

Isaac Claesz van Swanenburg témoigne, par exemple, du labeur dans *Le filage, le cisaillement de la chaîne et le tissage*, en 1594.



Pourtant, on voit bien qu'il y a une dimension trop théâtrale dans l'œuvre. C'est vrai, la dignité du réel est là ; le peintre a par ailleurs fait toute une série sur le thème, avec la même démarche.

Il manque néanmoins toute la dignité non pas simplement reconnue, mais élevée à l'universel.



L'atelier du tailleur, de Quirijn van Brekelenkam en 1661, est plus concret. Cela tient cependant à la dimension artisanale.

La peinture néerlandaise est plus à l'aise avec les milieux clos, et encore plus quand la personnalisation est aisée. Pour personnaliser les grands groupes par contre, les masses, là il faut une vision du monde qui ne leur est pas historiquement accessible.

La dentellière, peinte par Thomas Wijck, le montre bien : l'isolement permet davantage la portraïtisation et la composition s'organise autour d'elle.

Il ne s'agit pas ici, naturellement, de dénoncer la peinture néerlandaise pour son incapacité à représenter les masses. Ces dernières sont partout dans la peinture, toutefois elles n'apparaissent pas comme masses, car pour cela il faut le socialisme.

Les masses portent ainsi une société qui est représentée, mais leur existence comme tout cohérent n'est pas visible, même pas pour elles-mêmes.

Sans Parti des masses, l'art ne peut pas s'orienter par rapport à elles.



Pour cette raison, la peinture néerlandaise se tourne inlassablement vers une sorte de style médiéval lorsque les masses sont présentes. Tout devient subitement plus dispersé, plus caricatural, plus chargé, comme si les masses en faisaient toujours trop.



Le joueur de vielle, représenté vers 1657 par Nicolaes Maes, obéit de manière claire à cette logique.

On a bien un *moment*, mais il semble devenu grossier. Il en va de même pour *Le Violoneux*, représenté en 1673 par Adriaen van Ostade.



Le contraste avec la représentation des couches supérieures ou tout simplement urbaines est saisissant. C'est comme si, lorsque cela touche les masses, la peinture néerlandaise perdait le fil historique dans son approche, et cherchait dans le passé un mode opératoire.

Il y a ici le reflet d'une incapacité, d'un empêchement historique, comme si la charge du calvinisme ne permettait pas d'aller aussi loin.

Même *Le contrat de mariage*, ici peint vers 1668 par Jan Steen, se voit prétexte à une situation somme toute pittoresque.

L'origine du problème est tout à fait facile à comprendre : en se tournant vers le particulier, il faut au fur et à mesure remonter jusqu'au particulier.

Mais comment trouver le particulier chez les masses pour remonter jusqu'à elles ? Pour cela, il faut les masses comme classe et le capitalisme ne fait encore que se lancer.



Pour cette raison, on n'échappe pas dans la peinture néerlandaise à d'innombrables peintures représentant les masses sur la glace en hiver.

Elles sont loin, leurs activités très diffuses ; c'est intéressant, parfois plaisant, comme ici chez Hendrick Avercamp en 1608.



C'est cependant un retour en arrière à Brueghel l'Ancien. Les masses en tant que masses, dans la peinture néerlandaise, sont encore en arrière dans la vision du monde de celle-ci. C'est la limite historique de la peinture néerlandaise.

De nombreux scientifiques

Il serait erroné de ne pas comprendre l'effervescence propre aux Pays-Bas au 17^e siècle, et il est nécessaire ici de souligner l'importance d'autres penseurs que Baruch Spinoza et Christian Huyghens. Dans une lettre à ce dernier, l'Allemand Leibniz souligne que :

« J'aime mieux un Loeuwenhoek qui me dit ce qu'il voit qu'un cartésien qui me dit ce qu'il pense. »

C'est une référence à Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723), un marchand en tissus qui a perfectionné les lentilles, au point d'établir un microscope lui permettant la découverte des protozoaires et des spermatozoïdes, et d'affirmer l'existence des bactéries.

Parallèlement, Jan Swammerdam (1637-1680) fit la découverte des différentes phases de la vie d'un insecte (œuf, larve, nymphe et adulte), ainsi que des globules rouges.

Herman Boerhaave (1668-1738) fut un botaniste, chimiste et médecin qui joua un grand rôle : en renouvelant l'enseignement de la médecine, il transforma l'université de Leyde en le premier centre médical d'Europe. C'est lui qui le premier instaura l'utilisation du thermomètre dans la pratique clinique.

Willebrord Snell (1580-1626) fut un astronome et un mathématicien, Il a notamment trouvé, parallèlement à René Descartes (qui a par ailleurs vécu 21 ans aux Pays-Bas), les lois de réflexion et de réfraction de la lumière. Il a également découvert les principes de la triangulation.

Simon Stevin (1548-1920) fut l'auteur de la division de la gamme en douze demi-tons tempérés égaux, telle que nous la connaissons aujourd'hui ; il a réactivé l'utilisation des fractions décimales

(oubliées depuis Abu'l-Hasan al-Uqlidisi au 10^e siècle). Il a également fait des apports en géométrie, en trigonométrie, en physique, en ingénierie militaire, etc.

Pieter van Musschenbroek (1692-1761) fut un physicien précurseur du condensateur électrique ; Johan Hudde (1628-1704) fut un mathématicien et physicien, par ailleurs bourgmestre d'Amsterdam.

Reinier de Graaf (1641-1673) fut un médecin pionnier dans la biologie de la reproduction ; Hugo Grotius (1583-1645) fut un théologien, ainsi qu'un juriste qui posa le premier la question du droit international.

Telles sont les principales figures parallèles à la peinture néerlandaise, et traiter des milieux de l'édition demanderait une analyse en soi, tellement les Pays-Bas ont irrigué l'Europe en ouvrages, portés par leur libéralisme intellectuel et leur quête de vérité sur les choses en particulier.

La société des Pays-Bas est, au 17^e siècle, vigoureuse ; son activité est immense et ses découvertes se font dans tous les domaines.

La peinture néerlandaise s'impose

La peinture néerlandaise est admirable ; elle est le fruit des images qui sont chassées des églises, pour arriver innombrables dans la vie quotidienne.

Pour la première fois, on a des êtres réels, dont la vie intérieure est exposée. On voit comment ils ressentent, comment ils pensent. Dans la peinture montrant un joueur de luth avec une femme, de Hendrik Martenszoon Sorgh en 1661, on a une scène réelle, le chien est de la partie bien entendu, lui aussi on sait ce qu'il pense.

Et c'est pareil pour le chat, sous la table, qui reste bien discret. La scène est tranquille, en général, elle est d'esprit néerlandais, avec un sens prononcé de la fête, mais tourné vers un cadre bien déterminé.

Tout dans la composition vise à retranscrire ce sentiment doucement rêveur, ce moment plaisant et sans risques.



On a là le résultat de tout un parcours de l'humanité ; pour qui raisonne en mode de production, on a ici une réaffirmation du bonheur simple.

C'est le début du retour à l'Éden, de la marche en avant historique de l'humanité vers l'Éden retrouvé. Le besoin de communisme suinte de tous les pores de ce tableau.



Que dire également de la capacité de la peinture néerlandaise à poser la dignité du réel, non pas simplement avec la vie intérieure représentée, mais avec l'attitude !

C'en est fini de la préférence pour les rois et les nobles, pour ceux qui seraient supérieurs de droit divin. S'il y a bien une hiérarchie encore, celle-ci repose sur une réalité matérielle en transformation. Et, dans cette situation nouvelle, les femmes en particulier conquièrent leur affirmation, dans une affirmation existentielle.

Que ce soit ici avec *Johanna Visscher* représentée par David Bailly en 1628, ou ce *Portrait de femme* par Michiel Jansz. van Mierevelt en 1625, on a une stature qui s'impose. La peinture néerlandaise parvient à imposer, elle réussit à dé-montrer.

Il est évident que la peinture néerlandaise est incontournable ; sa manière de s'imposer sans s'imposer, puisqu'elle ne formalise pas ses principes, ne lui a pas permis une affirmation idéologique au sens strict.

Le réalisme socialiste, cependant, c'est-à-dire l'art à l'époque historique où les masses forment une classe avec le prolétariat, ne peut que revendiquer pour lui la peinture néerlandaise.

La bourgeoisie, en tant que classe devenue dominante et encore révolutionnaire alors, a bien entendu un matérialisme bien moins développé que le matérialisme dialectique.

Il y a un fétichisme du moment, une incompréhension de ce qu'est une synthèse ; il y a une obsession pour la portraïtisation à outrance, une incapacité à placer les choses en rapport avec le « tout » qu'est l'Histoire, la société, la Nature.



Cependant, loin de la fascination abstraite pour la symétrie ou le culte des proportions, la peinture néerlandaise assume la dignité du réel. Elle ne vise pas à élaborer quelque chose d'idéal substantiellement, mais à représenter dans les faits.

Elle s'impose ainsi, car la réalité s'impose d'elle-même, et toujours.