

LA PEINTURE DE PAYSAGE
EN HOLLANDE AU XVII^e SIÈCLE:
UN SYSTÈME DE SIGNES POLYSÉMIQUES ?

Par Christian Michel

Mon propos est d'aborder, à travers un des cas les plus complexes, les problèmes du paysage en peinture. Comment peut-on rendre compte relativement fidèlement – ou du moins vraisemblablement – de sites, et surtout pourquoi le faire en un temps où, selon ce qu'admettent la plupart des historiens, la peinture a des fins bien autres que mimétiques ou formelles ? Il s'agit donc d'essayer de comprendre ces tableaux comme le reflet d'une civilisation, éventuellement d'un regard sur la nature, et non comme une reproduction de la nature elle-même.

Or la question se pose dans des termes assez particuliers en ce qui concerne les œuvres exécutées dans les Sept-Provinces et particulièrement en Hollande. Dans une civilisation dont le caractère exceptionnel a été reconnu même par ceux qui y participaient¹, est née une peinture de paysage qui rompait avec les conventions employées aussi bien dans les Pays-Bas du Sud, que dans le reste de l'Europe. La démarche de la plupart des historiens d'art a donc été d'essayer de rendre compte de la spécificité d'une peinture de paysage par la spécificité d'une civilisation².

1. S. SCHAMA, *L'embarras des richesses, La culture hollandaise au Siècle d'Or*, 1987, trad. française, Paris, Gallimard, 1991.

2. Les dernières synthèses ont été réalisées dans les ouvrages suivants : W. STECHOW, *Dutch Landscape Painting of 17th Century*, Londres, 1966 ;

La notion la plus largement utilisée pour analyser le paysage hollandais est celle de "réalisme". Paradoxalement, la plupart des historiens actuels jugent bon de se référer aux *Maîtres d'autrefois* d'Eugène Fromentin, parus en 1876³ dont, il est vrai, la traduction américaine de 1963 a été préfacée par Meyer Schapiro. Fromentin établit un lien entre un "état nouveau" et un "art nouveau" (p. 163). Son discours se construit sur la ressemblance entre les sites de Hollande et les tableaux des maîtres ; Ruysdael est un "grand œil ouvert sur tout ce qui vit. Son œil a la propriété des chambres noires : il réduit diminue la lumière et conserve aux choses l'exacte proportion de leurs formes et de leur coloris" (p. 252). La principale préoccupation des peintres aurait été d'exécuter un tableau ressemblant à leur pays, et ils s'en seraient donné les moyens en raisonnant en termes de technique. Toutefois Fromentin, à la différence de ceux qui l'utilisent, considérerait que le "réalisme" hollandais n'était pas une transcription mécanique des effets de la nature, mais avant tout de la peinture et que ses enjeux étaient surtout formels⁴.

La question qui s'est posée depuis a été d'articuler cette notion de réalisme – largement réduite à une simple transcription du monde visible – avec celle d'une peinture qui permettrait de connaître les structures mentales d'une civilisation dont la connaissance s'est affinée. Les différentes tentatives d'analyse permettent de mieux comprendre les enjeux du paysage en peinture, et c'est à

exposition *Dutch Landscape, The Early Years*, Londres, National Gallery, 1986 ; exposition *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam, Boston, Philadelphie, 1987-88.

3. E. FROMENTIN, *Les maîtres d'autrefois Belgique-Hollande*, Paris, 1876 ; j'utilise la 12^{ème} édition de 1902.

4. "Je ne serais pas surpris, écrit-il après une critique implicite des Impressionnistes, que la Hollande nous rendit encore un service, et qu'après nous avoir ramené de la littérature à la nature [l'École de 1830], un jour ou l'autre, après de longs circuits elle nous ramenât de la nature à la peinture". *Op. cit.*, p. 289.

ce titre que je les présenterai et tenterai d'en montrer les limites dans une première partie, avant de m'interroger sur la notion de réalisme comme système de signes, dans une seconde partie.

Débats sur le sens des paysages hollandais

La question de la peinture de paysage, comme, du reste, des autres genres en Hollande, a été largement posée dans de nouveaux termes depuis les années 1960, et surtout depuis l'article fondamental d'Edy de Jongh en 1971⁵. Ce dernier a cherché à démontrer que la peinture hollandaise se référait essentiellement à une conception biblique et morale du monde. Dans les paysages "moralisés", "la forme est empruntée à la réalité tandis qu'il est en même temps question d'une abstraction réalisée" (p. 151). Les différents éléments qui constituent le tableau sont souvent exécutés d'après nature (*naar het leven*), mais les finalités sont totalement externes à la peinture ou au plaisir de l'imitation. Ces hypothèses, assez fécondes, ont suscité une foule de recherches ; on en prendra pour exemple un travail publié à plusieurs reprises⁶, celui de J. Bruyn qui utilise alternativement versets bibliques et proverbes pour analyser le pseudo-réalisme de plusieurs tableaux, avant de conclure que le paysage est un art "essentiellement idéographique, dont la structure iconographique ressemble beaucoup à celle de l'emblème".

5. "Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle", catalogue de l'exposition *Rembrandt et son temps*, Bruxelles, 1971, p. 143-194.

6. J. BRUYN, "Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse", in catalogue *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, 1987-88, p. 84-103, traduit en hollandais dans le catalogue *Platenalbum. Onze meesters van het Landshap*, Amsterdam, 1987-88, p. 28-64 et en français pour le colloque *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, 1990, éd. Paris RMN, 1994, p. 67-88.

Les limites du caractère systématique de ces lectures ont été l'objet d'une analyse récente⁷, ce qui me dispense d'y revenir de façon détaillée. Ce qui est largement remis en cause, c'est la recherche d'un signifié universel, somme toute assez banal, que l'on retrouverait dans tous les tableaux de paysage. Je m'arrêterai juste sur le cas des tableaux de paysages intégrés dans d'autres œuvres. Dans des peintures comme celles de Vermeer (1632-1675) (*La lettre d'amour*, Amsterdam, Rijkmuseum ou *Femme à son virginal*, Londres, National Gallery), la présence de Marines évoque sans conteste les charmes – ou les dangers, ce qui n'est pas la même chose – de l'amour ; en effet, dans la plupart de ses autres tableaux, les images pendues au mur sont porteuses de sens⁸. Toutefois quand son contemporain, Peter Jansens Elinga (1623-av 1682), multiplie les paysages aux murs des maisons qu'il peint, ou quand, dans les maisons de poupées du XVII^e siècle encore conservées, on voit figurer dans certaines salles des tableaux de paysage, il est beaucoup plus difficile de leur chercher un sens moral.

La même recherche d'un signifié, ou d'un système d'interprétation qui rendrait compte de l'essentiel de la production de peinture de paysage, a conduit les historiens dans d'autres voies. Il serait impossible naturellement de toutes les présenter ici, mais je voudrais m'arrêter sur certaines de celles qui, à la façon d'E. de Jongh, mais dans d'autres domaines, associent la peinture de paysage et différentes formes de la culture néerlandaise.

Je ne m'attarderai pas sur une voie assez riche qui n'a donné lieu, à ma connaissance, qu'à un bref essai, celle qui cherche à lier à la peinture le sentiment de la nature tel que le traduit la poésie descriptive⁹. Ce travail présente une qualité notable, il

7. O. MANDEL, *The Cheerfulness of Dutch Art ; A rescue operation*, Davaco, Doornspijk, 1996.

8. Voir D. ARASSE, *L'ambition de Vermeer*, Paris, A. Biro, 1993, p. 51-75.

9. M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, "Nature and landscape in

admet la polysémie du texte et donc de l'image, et surtout ne présente pas un système d'explication qui se veut universel.

Svetlana Alpers propose un autre système pour rendre compte des intentions des peintres : les tableaux hollandais seraient descriptifs et non narratifs ; les artistes – renonçant à l'*Ut Pictura poesis* cher aux Italiens – chercheraient à traduire une nouvelle culture scientifique ; ils représenteraient non la nature, mais le regard humain sur la nature¹⁰.

Pour le spécialiste de la culture intellectuelle et matérielle des Pays-Bas du Siècle d'or, Simon Schama¹¹, le "réalisme" s'expliquerait par une forme de désenchantement du monde, conduisant à chercher dans la peinture de paysage, non une évasion, mais des préoccupations contemporaines. Il s'agit de lire la peinture de paysage comme une histoire contemporaine du pays ou une géographie patriotique. Les détails représentés en priorité renverraient pour la plupart à l'histoire récente et correspondraient aux préoccupations d'une clientèle.

Dans tous ces cas, il s'agit de chercher un signifié, si possible universel, à la peinture de paysage afin de rendre compte d'un *Zeitgeist*. Mais il est frappant que soit éliminée, non seulement des analyses, mais même parfois du champ de la peinture hollandaise, une partie notable de la production, celle des peintres italianisants. D'une certaine façon, a été complètement intégré dans ces quêtes d'une herméneutique, le discours qu'avait tenu Constable en 1836 : "Both et Berchem, par un mélange incongru

Dutch Literature of the Golden Age", catalogue *Dutch Landscape, The Early Years*, Londres, 1986, p. 72-78 ; texte nourri de la thèse de Th. J. BEENING, *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van der Renaissance*, Nimègue, 1963.

10. S. ALPERS, *L'art de dépeindre*, 1983, trad. française, Paris, Gallimard, 1990.

11. Simon SCHAMA, "Dutch Landscapes : Culture as Foreground", catalogue *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, 1987-88, p. 64-83.

de goûts hollandais et italien, ont produit un style bâtard de paysage, dépourvu de l'excellence de leurs deux modèles. Leur art est privé de sentiment poétique à cause de sa fausseté". Il ne s'agit pas de se débarrasser de leurs œuvres, mais de les brûler¹². L'holocauste est ici heureusement symbolique : on ne parle pas des peintres qui ont repris des stéréotypes italiens. Même Simon Schama, qui élimine de ses réflexions des peintres comme Poelenburgh, Breenbergh et Both, explique le réel succès des italianisants ou des formules empruntées à l'Italie après 1650 – ce succès est d'ailleurs bien antérieur –, par le nouveau cosmopolitisme d'une Hollande sûre d'elle-même et par la place renforcée des propriétaires terriens. C'est l'effondrement de ce que seraient les authentiques valeurs hollandaises qui seul peut justifier une telle peinture. D'une certaine façon, toute lecture de la peinture de paysages hollandaise repose sur quelques œuvres ou quelques peintres que l'on juge plus caractéristiques que d'autres. Il est frappant que Cuypp, sous prétexte qu'il n'a jamais quitté la Hollande, est intégré dans certaines analyses, quand sa façon de peindre est assez proche de celle de Jan Both, Karel Dujardin ou Claes Berchem, dont en revanche il n'est jamais question quand il s'agit de rendre compte de la peinture de paysage en Hollande.

Or les travaux menés sur le marché de l'art, les prix et les collectionneurs¹³ conduisent à nuancer bien des certitudes. Assez paradoxalement, si l'on considère que le "réalisme" et la représentation de la Hollande sont une préoccupation majeure du nouvel esprit des Sept-Provinces, les paysages flamands du début du siècle atteignent des prix très élevés, certains paysages italiens

12. Cité dans J. ROSENBERG, S. SLIVE and E.H. TER KUILE, *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, Pelican History of Art, 3^{ème} éd., 1977, p. 295.

13. Alan CHONG, "The Market for Landscape Painting", catalogue *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, 1987-88, p. 104-120; J.M. MONTIAS, *Le marché de l'art aux Pays-Bas (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1996.

sants se vendent très bien, en moyenne beaucoup mieux que les paysages vernaculaires. La clientèle abondante des peintres de paysage semble avoir des goûts très éclectiques, rendant ainsi difficile de rechercher un *Zeitgeist* dans les tableaux. En même temps, la possession de tableaux par presque toutes les couches de la société, rendrait peu vraisemblable une analyse qui se limiterait aux seuls enjeux formels, c'est-à-dire à un intérêt dominant pour les problèmes de représentations ou de façons de peindre. Plutôt que d'étudier ces milliers de tableaux pour leur trouver une finalité commune, il peut être utile de revenir aux textes contemporains pour essayer de mieux saisir les préoccupations des peintres.

Le paysage comme condensation de signes

Celui qui consacre l'étude la plus longue au paysage est Karel van Mander dans son *Grand Livre des Peintres*, paru en 1603-1604, antérieur donc à l'émergence du "réalisme" hollandais¹⁴. Néanmoins, il permet de rendre compte de tableaux qui lui sont ultérieurs, d'autant plus que son influence sur la réflexion hollandaise sur l'art est indiscutable ; il a été réédité en 1618 et 1764 et surtout il est systématiquement réutilisé par tous les théoriciens de l'art hollandais de l'âge classique¹⁵. Il peut donc aider à com-

14. Karel VAN MANDER, *Het Schilder-Boek waer in voor eerst de leerlustighe uest den grondt der edel vry Schilderconst in verscheyden deelen Wort voorhedraghen*, Harlem, 1604 ; Amsterdam, 1618 ; 1764 ; trad. française Paris, 1884-85 ; édition critique : Karel VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilder-const*, éd. Hessel Miedema, Utrecht, 1973, 2 vol. et, en cours, *Lives of the illustrious Netherlandish and German Painters*, par H. MIEDEMA, Davaco Publisher, Doornspijk, depuis 1993.

15. Sur Van Mander, voir les introductions et les références données par H. MIEDEMA dans ses éditions signalées dans la note précédente, ainsi que l'article du même auteur "Karel van Mander : did he write art literature ?", *Simiolus*, t. 22, 1993/94, n° 1/2, p. 58-64.

prendre certaines préoccupations des peintres de paysages. Ce poème didactique fort long mériterait une analyse détaillée qui n'a pas sa place ici. Je me contenterai d'analyser les trois derniers huitains¹⁶.

Il convient ici de vous parler de Ludius qui a vécu sous le règne de l'empereur Auguste, il fut le premier à inventer une façon de peindre tant sur les murs extérieurs que dans les salles, faisant preuve d'un vrai talent artistique. Ses mains habiles pouvaient peindre ce que l'on souhaitait, les chaumières, les fermes, les vignobles, les routes de campagne, les forêts profondes, les hautes collines, les étangs, les torrents, les rivières, les ports et les plages.

Dans ces paysages, il plaçait des gens qui se distrayaient par des promenades. D'autres passaient leur temps agréablement sur l'eau. Dans les paysages sans eau, il aurait peint des chariots et des chars dans les champs et les prés, près des maisons et des cours de fermes, et d'autres instruments agricoles. Dans certaines occasions, il aurait montré des gens attrapant des poissons à l'aide de lignes ou de filets, ou d'autres se réjouissant d'attraper des oiseaux ou chassant des lièvres rapides ou des cerfs ou des sangliers, ou encore vendangeant. Cela menait à son terme son projet de peindre, d'une main habile, les choses de la campagne. Un don artistique nous rend capable de faire des choses remarquables.

La réalisation qui lui valut les plus hautes louanges de son temps fut la peinture d'un paysage plat et marécageux, dans laquelle il peignit deux fermes et un chemin glissant et boueux presque inaccessible. Il montra ceci très clairement en représentant des femmes glissant et tombant.

16. Ma traduction repose en partie sur la version anglaise qui figure dans le catalogue *Dutch Landscape, The Early Years*, Londres, 1986, p. 35-43. Une collation par rapport au texte original a été opérée grâce à l'aide de Peter Fühling et de Jan Blanc, que je tiens à remercier.

Il en a peint quelques uns marchant très péniblement, tremblant dans la peur de tomber brutalement, tandis que d'autres debout, se penchaient en avant comme si elles portaient quelque chose de lourd au dessus de leurs têtes et de leurs épaules. Bref, il savait comment disperser dix mille détails dessinés dans son œuvre. Maintenant je vous laisse en inventer autant.
(Karel VAN MANDER, *Het Schilder-Bæk waer in voor eerst de leerlustighe iueght den grondt der edel vry Schilderconst in verscheyden deelen Wort voorhedraghen*, Harlem, 1604).

La source avouée de ce texte est Pline l'ancien dont voici le passage sur Ludius – ou Studius selon les manuscrits.

Il ne faut pas léser Ludius, contemporain du divin Auguste, qui le premier inventa une façon très agréable (*amoenissimam*) de peindre les parois ; il représentait des villas et des ports ainsi que des sujets de paysages, comme des bosquets, des forêts, des collines, des étangs, des canaux, des torrents, des rivages, adaptés aux souhaits de chacun ; ainsi que des figures variées, se promenant à pied ou en bateau, se rendant sur la terre à leurs maisons de campagnes à dos d'âne ou en charrettes, parfois pêchant, attrapant des oiseaux ou chassant ou même vendangeant. Les exemples les plus célèbres sont des œuvres figurant des villas entourées de marécages, où se rendent des femmes qui ont engagé des porteurs ; ceux-ci trébuchent à la frayeur de celles qu'ils portent. Il a peint beaucoup d'autres anecdotes expressives, pleines de piquant. Il a aussi inventé de peindre sur des murs à l'extérieur des cités maritimes, œuvres à l'aspect fort agréables et d'un faible coût.

PLINE l'ancien, *Histoires naturelles*, XXXV, § 116-117 ; traduction revue à partir de celle de J.-M. Croisille dans la Collection des Universités de France et celle d'A. Rouveret (*Histoire et imaginaire de la Peinture ancienne*, Rome, 1989, p. 329.)

Le passage du texte de Pline à celui de Karel van Mander est

assez éclairant, les exemples retenus de *topiara opera* connaissent une inflexion, qui n'est pas tant liée aux sites des Pays-Bas méridionaux ou septentrionaux, mais aux tableaux exécutés au XVI^e siècle par les peintres que le critique loue amplement dans son ouvrage, Brueghel, Coninxloo. Les différentes formes de chasses sont détaillées ; en revanche l'utilisation de porteurs dans des zones marécageuses est omise. Quoi qu'il en soit, Mander propose une théorie assez usuelle de l'imitation. Il ne s'agit pas ici de légitimer la peinture de paysage par l'exemple romain, mais de montrer comment Ludius a obtenu la célébrité par l'insertion dans ses tableaux de détails observés ; il conclut par le conseil d'en ajouter encore au répertoire que lui-même, sans le dire, a accru¹⁷.

Ainsi ce qui prime dans la peinture de paysage hollandaise, si l'on s'attache au *Livre des Peintres*, n'est pas tant la signification d'ensemble, que la conjugaison d'un certain nombre de signes mimétiques, aussi bien choisis que possible. Tous les conseils que donne d'ailleurs Van Mander avant le passage sur Ludius, sont en fait ceux d'observer dans la nature des effets qui feront bien dans un tableau. Il s'agit pour un peintre de paysage de charger sa mémoire avant de construire un tableau à l'aide d'un certain nombre de conventions plastiques.

La place des dessins préparatoires, comme des recueils de gravures doit être analysée en grande partie dans ce sens. Il s'agit d'aides-mémoire, qui contribuent à l'élaboration d'un ta-

17. Il est d'ailleurs frappant de voir que la démarche reste la même chez Samuel Hoogstraten, lecteur de Van Mander plus que de Plinie, qui parle aussi de Ludius : "La représentation de paysages, Ludius l'a, du temps d'Auguste, comme nouvellement fait apparaître : car il créa une nouvelle manière de peindre, sur les murs, des maisons de campagnes, des fermes, des plantes, des fleurs, des bosquets et des lieux sauvages, des collines, des ruisseaux, des rivières, des ports, des plages et tout ce que l'on désirait" (Samuel VAN HOOGSTRATEN, *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, IV, 5, p. 136-137). Je dois cette référence à Jan Blanc, qui est aussi l'auteur de la traduction, ce dont je tiens à le remercier.

bleau ; ils présentent un répertoire de signes, toujours utilisables. Si parmi les quelque huit cents dessins répertoriés de Jan Van Goyen¹⁸ on ne peut en mettre que bien peu en rapport avec ses 1200 tableaux conservés, c'est bien que leur rôle était de fournir des signes, non des éléments de compositions. On a largement mis en avant le rôle des recueils de gravures publiés – ou republiés et copiés – dans les années 1610-1620, dans l'élaboration du "réalisme" hollandais, sans vraiment tenir compte de la différence de genres. Il ne s'agit pas, dans la civilisation du début du XVII^e siècle, de considérer que toute gravure est une œuvre d'art en soi. La plupart ont une portée documentaire et peuvent ainsi – du moins en théorie – n'être pas l'objet d'un travail de construction en fonction d'un certain nombre de conventions picturales¹⁹ ; en revanche ces recueils sont souvent censés être destinés aux peintres qui réintègrent dans leurs compositions les signes qu'on leur a fournis²⁰.

18. Voir le catalogue *Jan Van Goyen 1596-1656, Conquest of space*, Amsterdam, Waterman Gallery, 1981 et Hans-Ulrich BECK, *Jan van Goyen, 1596-1656*, 2 vol, Amsterdam, 1972-73.

19. J'exclurai toutefois de ces affirmations, les gravures attribuées – parfois à tort – à Peter Brueghel, où la réputation du dessinateur sert d'argument de vente. Les rééditions de planches de Brueghel sont nombreuses au début du XVII^e siècle (voir T. GERSZI, "Brueghel Nachwirkung auf die niederländischen Landschaftsmaler um 1600", *Oud Holland*, 90, 1976, p. 201-229). Il s'agit aussi de fournir des souvenirs de paysages du sud des Pays-Bas, désormais non visitables par les artistes protestants, alors que la tradition picturale les a largement considérés comme intéressants. Le titre du recueil du "maître des petits paysages", publié sous le nom de Brueghel par Claesz Jansz Visscher (*Regiunculae et villae aliquot ducatus Brabantiae a P. Bruegelio delinatae et in pictorium gratiam a Nicolao Joannis Piscatora excusae*, Amsterdam, 1612) souligne bien que cette publication est faite en faveur des peintres.

20. Voir I. de GROOT, *Le paysage dans la gravure hollandaise du XVII^e siècle*, Fribourg, 1981 ; on trouvera de nombreuses gravures et recueils dans les catalogues *Dutch Landscape, The Early Years*, Londres,

Il est frappant que les titres des deux recueils parmi les plus utilisés (Claesz Jansz Visscher, *Villarum varias facies, variosque viarum/ Cernere qui gaudes anfractus, undique amoenos/ His avidos planis oculis, age, pasce tabellis;/ Silvosa Harlemi tibi quas vicinia praebet*, Harlem, ca 1612-1613 et Jan Van de Velde, *Amoenissimae aliquot regiunculae et antiquorum monumentorum ruinae*, Amsterdam, 1615) insistent sur le caractère *amoenus* des sites hollandais. Jan van de Velde (le cousin d'Esaias dont la place dans l'élaboration du paysage hollandais est fondamentale) met d'ailleurs sur le même pied les paysages très agréables des cantons hollandais et les ruines antiques de l'Italie, qu'il n'a pas vues.

La multiplication au XVII^e siècle de dessins, voire des gravures de paysage, nous ramène effectivement aussi à cet intérêt marqué pour les signes, y compris les moins pittoresques. Quand Rembrandt grave ses paysages, en laissant voir des tailles qui ressemblent à des traits de plume, il n'a en aucun cas la volonté de faire illusion, mais de montrer que les objets les moins pittoresques de la campagne hollandaise peuvent entrer dans le champ du représentable. Si "réalisme" hollandais il y a, c'est effectivement l'insertion de signes faisant référence à l'expérience quotidienne qui contribue à le faire apparaître. Les signes hollandais viennent donc s'ajouter aux signes flamands ou italiens, sans les remplacer. La construction d'un tableau doit répondre au principe de variété, et réunir différents éléments qui tous doivent être beaux ou piquants.

Van Mander, une nouvelle fois peut nous guider pour comprendre la construction de ce système de signes qu'est un tableau de paysage : "Il y a des nations qui nous blâment de ne jamais illustrer un temps plaisant, et de toujours montrer au contraire un ciel pluvieux avec des nuages. Réduisons donc, pour faire taire ces critiques, le nombre des nuages, et parfois même, montrons

1986 et Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620, Amsterdam, 1994.

un ciel parfaitement clair, en utilisant le plus pur bleu de l'azurite ou du smalt dans sa partie haute". C'est ce que font les peintres italianisants si violemment critiqués par Constable, Both et Berchem, dont la gamme chromatique devient alors très proche de celle utilisée par Claude ou Dughet.

Toutefois, si l'on admet que les signes faisant référence à la Hollande sont plaisants, les peintres qui les utilisent doivent les intégrer dans un contexte vraisemblable, c'est-à-dire dans un tableau qui ne contient aucune figuration de relief escarpé. Les paysages à vue d'oiseau, tels que les avaient pratiqués Brueghel et encore Avercamp, sont aussi difficilement compatibles avec des signes faisant référence à l'expérience quotidienne du spectateur. L'invention du "réalisme hollandais" est surtout une recherche de moyens de regrouper ces signes grâce à de nouveaux stéréotypes. Il ne s'agit pas ici de reprendre une nouvelle fois l'analyse des solutions formelles mises en œuvre entre 1610 et 1660. Le passage par une peinture tonale, la réflexion sur les effets de la vision ont visé à intégrer dans une œuvre vraisemblable ce qui avait été l'objet d'une étude locale, voire d'un projet emblématique ou politique. Les figures, les fabriques doivent être observées, éventuellement dessinées *naar het leven*, mais l'œuvre doit être monumentalisée. La réussite des peintres hollandais tient à la façon dont ils ont su donner aux chaumières ou aux moulins une ampleur comparable à celle des montagnes dans les paysages italiens.

Il ne s'agit pas cependant de refuser toute signification aux détails observés. Van Mander soulignait que des figures courbées chez Ludius, servaient à indiquer qu'un chemin était glissant, ou que le fardeau qu'elles transportaient était lourd. Il faut ranimer l'attention du spectateur par des détails qui font de la peinture un art qui touche l'esprit par l'intermédiaire des yeux. Hoogstraten, citant aussi Plinie dans un passage que je n'ai pas pu retrouver, suggère aussi d'insérer dans les tableaux des signes d'ingéniosité, que le spectateur doit arriver à décrypter : "Bien

que la peinture soit grande en elle-même, dit Pline, les trouvailles profondes et les raisons secrètes que l'on peut parfois y découvrir ne nuisent nullement à sa valeur particulière : l'intelligence profonde du maître s'y manifeste certes ; c'est donc relever la splendeur des tableaux que de les revêtir de telle ou telle signification instructive"²¹.

Une conception purement descriptive ou formelle de la peinture de paysage en Hollande serait assurément réductrice. Les peintres sont amenés à stimuler l'imagination du spectateur, à le conduire à des mises en relations entre les signes qu'ils insèrent dans leurs tableaux et ses expériences quotidiennes. Comme l'explique au début du XVIII^e siècle l'abbé Du Bos, des tableaux uniquement bien peints "ne sont point regardés aussi longtemps que ceux où le mérite du sujet est joint avec le mérite de l'exécution"²². Chacun doit pouvoir trouver dans tel ou tel tableau, les sentiments qu'il éprouve devant la nature, qu'ils soient patriotiques, scientifiques, moraux, religieux, voire liés à une notion de goût. Dans un pays où existe un marché de l'art relativement développé, où les artistes ne travaillent pas pour un patron ou pour une clientèle précise, mais pour des boutiques, des foires ou même des ventes publiques²³, supposer qu'il n'y a qu'un seul type de paysage qui soit véritablement représentatif de la civilisation hollandaise, ou qu'il n'y a qu'un seul signifié possible dans un tableau de paysage n'est guère convaincant.

Le marché ouvert de la peinture, avec des importations massives, conduit à une relative spécialisation des tâches. Les paysages mythologiques sont importés d'Anvers, d'Italie, voire de France à

21. S. van HOOGBRATEN, *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p. 88, cité par E. de Jongh, *op. cit.*, p. 146.

22. J.-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719), 7^{ème} éd., 1770, 1, fl 10, t. I, p. 69-72.

23. J.-M. MONTIAS, *Le marché de l'art aux Pays-Bas (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1996.

la fin du siècle, et jouissent d'une réputation qui dissuade apparemment les peintres hollandais de s'y consacrer après les années 1620. En revanche, un peintre comme Paul Post (1612-1680) qui séjourna au Brésil entre 1636 et 1644, put exploiter toute sa vie durant les études qu'il y avait faites et jouir d'un quasi-monopole sur les paysages exotiques. De même Allart van Everdingen (1621-1675) alla chercher, lors de courts voyages en Scandinavie et dans les Ardennes, des escarpements rocheux qui ressemblaient à ceux de son maître R. Savery, et sut en tirer profit dans l'essentiel de ses toiles. Toutefois, qu'il s'agisse de vues de Hollande, de Flandre, d'Italie, de Rhénanie, du Brésil ou du Danemark, les peintres des Sept-Provinces pratiquent le même type de "réalisme" en figurant des détails instructifs ou plaisants.

Il me semble toutefois difficile d'évaluer l'importance de ces signes dans la peinture de paysage. S'agit-il d'éléments constitutifs ou de simples figures ornementales, destinées à donner plus de variété à une production ? Dans le premier cas, les tableaux ne seraient qu'un moyen de regrouper vraisemblablement des signes. S'il en est ainsi, la conception d'une peinture de paysage, mettant l'accent sur l'évocation de sites naturels, vraisemblables ou extraordinaires, n'est pas pertinente. Il faudrait alors suivre les lectures emblématiques et considérer que les signes priment sur le *tout-ensemble* (pour reprendre une notion chère à Roger de Piles, et empruntée au théoricien hollandais Franciscus Junius).

En revanche si la figuration d'un paysage est au cœur des préoccupations du peintre, les signes ne deviennent que des moyens de différencier les tableaux les uns d'avec les autres, voire de servir de marques de fabrique aux peintres. Ce type de lecture est celle que les différents auteurs de catalogues depuis le XIX^e siècle ont proposée, dotant les tableaux de titres tels que *Paysage avec...*, ou *Vue de...* A travers cette question, à laquelle, à mon sens, aucune réponse n'est totalement satisfaisante, c'est pourtant la définition du paysage comme genre autonome qui est en cause.

R E C U E I L

LES ENJEUX DU PAYSAGE

sous la direction de
MICHEL COLLOT

AUGUSTIN BERQUE
JEAN-MARC BESSE
GUY BURGEL
ALAIN CABANTOUS
JEAN CANAVAGGIO
FRANÇOISE CHENET
MICHEL COLLOT
FRANÇOISE FERRAND
CATHERINE FRANCESCHI
JACQUES GALINIER
JEAN-LOUIS HAQUETTE
MARIE-DOMINIQUE LEGRAND
CHRISTIAN MICHEL
PHILIPPE NYS
ISABELLE RIEUSSET-LEMARIÉ
SUZANNE SAÏD
LAURENCE SCHIFANO
FRANCIS VANOYE
ANNE VIDEAU
JACQUES VAN WAERBEKE

OYΣIA
OUSIA

1997