

Jan Blanc

Pays-Bas/Suisse

Un essai d'histoire artistique croisée (XV^e-XX^e s.)

L'histoire des échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la Suisse suppose de s'interroger sur les déplacements des artistes, des œuvres et des consommateurs, mais aussi de réfléchir à la manière dont les artistes ayant travaillé dans ces pays se sont représentés et imaginés les uns les autres.

Gauguin a-t-il jamais lu Tartarin sur les Alpes et se souvient-il de l'illustre copain tarasconais [sic] de Tartarin qui avait une telle imagination qu'il avait du coup imaginé toute une Suisse imaginaire ?¹

Quand Vincent van Gogh écrit cette lettre à son frère Theo, le 17 janvier 1889, il n'a jamais vu la Suisse et ne la verra jamais. À l'image du *Tartarin de Tarascon* (1872-1890) d'Alphonse Daudet, il peut pourtant se figurer l'aspect des paysages et du peuple de Guillaume Tell, « toute la Suisse historique vivant sur ce héros imaginaire, élevant des statues, des chapelles en son honneur sur les placettes des petites villes et dans les musées des grandes, organisant des fêtes patriotiques où l'on accourait, bannières en tête, de tous les cantons ; et des banquets, des toasts, des discours, des hurrahs, des chants, les larmes gonflant les poitrines, tout cela pour le grand patriote que tous savaient n'avoir jamais existé »². Ces images ne peuvent exister dans son esprit, *dixit* Tartarin, que parce qu'il fait partie de ces « menteurs par imagination » qui savent parler, mieux que quiconque, des lieux où ils ne sont jamais allés³.

« Mentir par imagination » : cette expression n'est-elle pas, en un certain sens, un pléonasmisme pour un personnage de roman et, *a fortiori*, pour un artiste ? On conviendra du fait que, pour bien représenter un pays comme la Suisse de Tell ou les Pays-Bas de van Gogh, il vaut mieux s'y être rendu ; mais la vérité d'une expérience n'a jamais fait la vraisemblance de sa représentation. Pour cette dernière, il importe plus de paraître vraie que d'être vraie. Elle doit aussi correspondre à l'idée que ses spectateurs se font de son sujet plutôt qu'à la réalité de ce dernier. L'histoire de l'art a sans doute eu tort de négliger pendant longtemps les enjeux de ces représentations et de ces imaginaires dans les réflexions qu'elle mène depuis longtemps sur

les relations que les arts et les artistes européens ont entretenues. Il ne suffit pas, en effet, de poser la question dans les termes de la géographie artistique qui a prévalu jusqu'à la fin du XX^e siècle ou dans ceux, plus pertinents, qu'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg ont mis au goût du jour dans un célèbre article sur les « centres » et les « périphéries » artistiques. Il convient aussi de réfléchir au problème en le reliant aux réflexions qui, depuis près de trente ans, occupent les historiens qui s'intéressent aux transferts culturels, où la question de la « domination symbolique », déjà thématisée par Castelnuovo et Ginzburg, à la suite de Pierre Bourdieu, prend le pas sur la seule question des espaces, des déplacements et des différences de capital culturel. Il s'agit de s'interroger sur les conditions dans lesquelles « telle culture est soumise à l'influence de telle autre, par le biais de médiateurs, de traducteurs », mais aussi d'analyser ce qui, dans un « système de réception », permet ou ne permet pas, et sous certaines conditions, l'appropriation partielle d'une culture jugée autre⁴.

Dans ce numéro consacré aux relations artistiques entre les Pays-Bas et la Suisse, ou, pour être plus précis, entre les Pays-Bas et la « Suisse avant la Suisse », puisque nous parlerons essentiellement du pays avant la naissance de l'État fédéral (1848), initié à la marge d'un projet de l'Université de Genève, *Un Siècle d'or ? Repenser la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, nous avons cherché à embrasser la complexité de ces transferts culturels en envisageant, à partir de questions, de lieux, de personnes ou d'œuvres, les différentes manières dont les imaginaires artistiques propres aux Pays-Bas et à la Suisse ont pu être pris en compte et assimilés de façon réciproque et réflexive, dans ce qu'il est désormais convenu d'appeler une « histoire croisée ».



Choix

Pour cela, il nous paraissait important de marquer nos distances vis-à-vis de l'appareil terminologique de l'histoire de l'art positiviste (« Écoles », « courants », « influences ») qui, depuis près de trente ans, a été sévèrement critiqué pour son imprécision et ses erreurs⁵. Dans son article consacré aux modèles néerlandais chez les peintres actifs dans la région du Tessin, Claudia Gaggetta montre comment ces derniers ont su assimiler un certain nombre des solutions formelles de leurs confrères, par le biais de leurs connaissances des œuvres conservées dans les collections lombardes et des estampes, tout en produisant un art manifestement différent de leurs émules bataves et de ce que les historiens de l'art ont pu appeler en leur temps l'« *ars nova* », avant que ce « fantasme historiographique »⁶ ne soit récemment démonté. Le paradoxe est ainsi posé : dans une telle situation géographique et historique, où l'on serait tenté, à la suite de Castelnovo et Ginzburg, de faire des Pays-Bas un « centre » puissant et attractif et la Suisse une « périphérie » marginale et

suiviste, la « domination symbolique » est plus partagée qu'on ne l'imagine. Tandis qu'un certain nombre de maîtres nordiques – Rogier van der Weyden, Hans Memling, Hugo van der Goes et Albrecht Dürer, parmi les principaux évoqués par Gaggetta – donnent le ton de ce qui est un goût et même une mode artistique, les artistes qui s'en inspirent jouissent d'une réelle latitude dans le choix, la combinaison et la reformulation de leurs modèles – sauf à n'être que de simples et médiocres suiveurs, incapables d'être des artistes à part entière.

Au XVI^e et au XVII^e siècle, les relations paradoxales qu'entretiennent les artistes actifs dans les Pays-Bas et en Suisse ne font que se renforcer. Lucie Rochard montre le mouvement de balancier par lequel les Alpes ont d'abord fasciné les peintres néerlandais, au point qu'ils s'en sont souvent inspirés dans leurs œuvres (Pieter Bruegel l'Ancien), avant que ces œuvres et la manière dont elles ont codifié la représentation de la montagne et des espaces sauvages ne deviennent elles-mêmes des modèles pour les artistes européens, y compris

Fig.1 Vincent Laurensz. van der Vinne, *Vue de Genève et du mont Salève*, 1653-1655, charbon, plume et encre brune, lavis bruns, 16,9 × 23,5 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings. inv. 1860,0414.14. Photo British Museum

Fig. 2 Antonie Waterloo, *Le Rocher de Pierre Pertuis*, v. 1660-1663 (?), charbon, plume et lavis gris, 26,6×34 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings. inv. 1836,0811.579. Photo British Museum



en Suisse. Encore aujourd'hui, les historiens de l'art ne sont pas absolument certains que Bruegel ait véritablement traversé les Alpes, comme le prétend Karel van Mander; mais nous savons que cette traversée n'est plus exceptionnelle au XVII^e siècle, notamment parmi les paysagistes néerlandais désireux de confronter leur imaginaire de la Suisse à la réalité observable de ses paysages. Mais, comme le constate Aude Prigot, même dans cette situation où ces peintres ont l'occasion d'étudier de nombreux motifs « sur le vif » (*naer het leven*) en rapportant dans leurs ateliers des dessins alimentant l'invention de leurs tableaux, à l'image de Vincent Laurensz. van der Vinne face au Salève et à Genève (fig. 1), ces motifs jouent le rôle de lieux communs, comparables aux *topoi* et aux *loci communes* employés par les orateurs pour alimenter leurs discours et emporter la conviction de leurs auditeurs. Pour ces artistes également, il faut « mentir par imagination », en montrant à leurs spectateurs des paysages de la Suisse qui correspondent à l'idée que ces derniers s'en font, c'est-à-dire aux œuvres qu'ils sont susceptibles d'avoir déjà vues. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les représentations néerlandaises des

Alpes suisses produites au XVII^e et au XVIII^e siècle se fixent presque toujours sur les mêmes motifs, dont la répétition garantit l'authenticité, comme le célèbre rocher de Pierre Pertuis, dessiné par Antonie Waterloo (fig. 2), dont aucun document ancien ne permet pourtant de prouver le passage dans le Jura.

Stratégies

Si les artistes néerlandais et suisses font donc des choix parmi les modèles qu'ils adoptent, qui leur permettent de se les approprier et de ne pas être de simples copistes de manière, ces choix peuvent s'avérer plus complexes quand ils sont pris dans de véritables stratégies esthétiques. Celles-ci prennent une part de plus en plus importante au cours du XVIII^e siècle, à partir du moment où un certain nombre d'artistes quittent la Suisse pour faire carrière dans d'autres pays européens et adoptent pour certains les propositions formelles de leurs confrères néerlandais. Pas plus que les peintres tessinois du début de la période moderne, en effet, Jean-Étienne Liotard n'a subi l'« influence » des maîtres hollandais du siècle précédent. Ami de grands collectionneurs comme



Fig.3 Jean-Étienne Liotard, *François Tronchin*, 1757, pastel sur parchemin, 38×46,3 cm, Cleveland Museum of Art, inv. John L. Severance Fund 1978.54. Photo Cleveland Museum of Art

Fig.4 Jean-Étienne Liotard, *Jeune femme buvant du chocolat*, v. 1756-1757, huile sur toile, 46,8×39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-5039. Photo Rijksmuseum

François Tronchin, qu'il représente devant un tableau de Rembrandt (fig. 3), l'artiste genevois a en revanche bien étudié les œuvres des peintres néerlandais, avant d'y faire la part entre ce qu'il considère comme leurs qualités et leurs défauts, de rejeter les seconds et de privilégier les premières. Comme il s'en explique dans son *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781), il faut imiter les maîtres hollandais en faisant preuve de discernement. Rembrandt est admirable par « l'énergie de [son] expression », et son clair-obscur est « le plus sensible et le plus agréable » de tous ; mais Liotard trouve aussi qu'« on peut justement lui reprocher d'avoir trop dégradé des clairs, qui quelquefois sont plus bruns que des ombres » et « de sacrifier quantité de clairs pour augmenter l'éclat d'une figure ou d'une tête »⁷. C'est donc vers d'autres peintres que Liotard conseille de se tourner : « Parmi les peintres flamands et hollandais, les Miris [Mieris], Gerard-Douw [Gerard Dou], Wander-Heide [Van der Heyden], Wander-Verfe [Van der Werff], Terburg [Ter Borch], Delorme, et plusieurs autres, sont admirables ; leurs ouvrages sont très vigoureux, pleins de vie ; ils n'ont aucune touche, et sont plus estimés que ceux des peintres





Fig. 5 Matthijs Maris, *Vue de Lausanne*, 1861-1862, charbon, plume et encre noire, pinceau et encre rouge, 25,5×66 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3275. Photo Rijksmuseum

qui en ont. Les plus agréables qualités de la peinture sont la netteté, la propreté et l'uni.»⁸ Il arrive d'ailleurs à Liotard de rendre explicitement hommage à ces peintres, comme dans sa *Jeune femme buvant du chocolat* (fig. 4), où il cite une *Vue de l'Oude Kerk de Delft* par Hendrick Cornelisz. van Vliet⁹.

D'autres peintres néerlandais trouvent encore grâce aux yeux de Liotard, comme le peintre de fleurs Jan van Huysum (1682-1749), dont il possède deux tableaux : « Jean Wan-Huysum [*sic*], dans ses tableaux de fleurs et de fruits, a porté la peinture à l'huile à son dernier degré de perfection ; il les a peints avec tout l'art et la vérité possibles ; il est arrivé à rendre toutes les finesses et les légèretés de la nature : de plus il a choisi les plus beaux fruits et les plus belles fleurs.»¹⁰ Van Huysum est l'un des peintres hollandais les plus célèbres du XVIII^e siècle, en Europe, et en particulier en Suisse où, comme le montre Céline Tritten, ses tableaux ont fait partie des modèles les plus étudiés par Mary Moser, avant son départ pour Londres. Cette peintre d'origine schaffhouseoise, qui fera partie des membres fondateurs de la Royal Academy, développe alors en Angleterre une carrière particulièrement originale, en affichant une parfaite maîtrise formelle et technique de la peinture de fleurs pratiquée dans les Pays-Bas des XVII^e et XVIII^e siècles, mais aussi en adaptant ces modèles aux attentes de ses clients britanniques qui, contrairement à Liotard, aiment le clair-obscur contrasté et le « beau faire » de Rembrandt.

Singularités

L'étude de ces stratégies, savamment construites par des artistes soucieux d'entrer en émulation avec leurs aînés ou leurs confrères et, de ce fait, de faire valoir leur manière propre, permet de ramener la question des échanges artistiques à hauteur d'homme, en la sortant des généralités dans laquelle elle s'enferme parfois, quand elle préfère l'étude des pays, des régions ou des villes à celles des ateliers, ou l'analyse des groupes à celle des individus singuliers.

La même fascination pour la Suisse, la beauté pittoresque de ses paysages et l'air sain de ses montagnes, encore renforcée par le développement du tourisme curatif à partir de la fin du XVIII^e siècle, continue d'attirer de nombreux artistes néerlandais tout au long du XIX^e siècle, à l'image de Matthijs Maris, dont le séjour en Suisse, comme en témoigne sa *Vue de Lausanne* commencée entre 1861 et 1862 (fig. 5), mériterait sans doute d'être mieux étudié. Pourtant, ces mêmes modèles, dont l'étude, comme l'explique Laurent Langer, continue d'être une condition *sine qua non* de la formation artistique, permettent paradoxalement à ces peintres de trouver un champ social et artistique au sein duquel il leur est possible de se distinguer les uns des autres. Si, au cours du XX^e siècle, la référence aux grands maîtres néerlandais a tendance à se tarir au profit d'une internationalisation de l'art, en lien avec le développement des avant-gardes, elle demeure omniprésente dans l'imaginaire d'un grand nombre d'acteurs de la vie artistique, y compris des moins attendus. En s'appuyant sur l'étude d'un tableau qu'elle attribue à Cornelis Buys II (1495/1500-1545), acheté par Martin Bodmer en



Fig.6 Albert Anker,
Une lectrice de Gotthelf,
1884, huile sur toile,
59×42 cm, collection
privée. Photo Wikimedia
Commons

1966, Jeanne Gressot révèle ainsi le goût proprement néerlandais d'un collectionneur suisse, plus connu pour sa bibliothèque, l'une des plus riches du monde. Ce goût dépasse d'ailleurs de loin le seul domaine des œuvres d'art visuelles, puisqu'il recoupe une grande partie des passions du bibliophile et du théoricien de la *Weltliteratur*.

Ces derniers échanges ont lieu alors que, dans les Pays-Bas comme en Suisse, naît ou se ravive un « sentiment national » soutenu par les discours littéraires, philosophiques et politiques, mais aussi par les images et les représentations. Le fait qu'un peintre aussi emblématique de la « suissitude » qu'Albert Anker (fig. 6) ait puisé comme on le sait son inspiration dans l'étude des lectrices et des lecteurs qui abondent dans les tableaux des grands maîtres du siècle d'or hollandais autant que dans l'observation des mœurs de son village natal d'Anet, devrait pourtant conduire à relativiser la notion d'« identité » artistique ou nationale, un bricolage plus impur et moins authentique qu'on ne l'imagine souvent, tout en nous encourageant à réfléchir plus largement sur les relations que les artistes de ces deux pays ont entretenues à partir du début de la période moderne. Certains aspects historiques expliquent sans doute ces relations, comme l'avènement de la Réforme et les nombreux échanges savants qui s'en sont ensuivis entre les Provinces-Unies et les cantons suisses, tout comme la place centrale de ces deux régions, la première au sein de la vie artistique européenne et la seconde sur les routes commerciales séparant le nord du sud de l'Europe. Aussi étrangères qu'elles puissent paraître de prime abord, les cultures visuelles néerlandaises et suisses se sont nourries mutuellement, en nourrissant un imaginaire commun qui peut être parfois négligé quand la production des artistes est réduite à l'idée d'une « essence », d'une « nature » ou d'un « caractère » propre, qu'elle soit « néerlandaise » ou « suisse ». Réfléchir sur les échanges qui les ont liées et mises en forme permet ainsi de montrer que, malgré la distance qui séparait ces deux pays, et en dépit de trajectoires historiques fort différentes, il a existé bel et bien, et depuis longtemps, une communauté artistique proprement européenne à laquelle ils ont conjointement contribué, et dont la Suisse a été et demeure une composante essentielle. ●

Notes

- 1 *Vincent van Gogh : les lettres*, Arles, Actes Sud, 2009, 6 vol., n° 736.
- 2 Alphonse Daudet, *Tartarin sur les Alpes, nouveaux exploits du héros toulonnais*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 102.
- 3 *Ibid.*, p. 315.
- 4 Michel Espagne et Michel Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », in *Annales*, XLII, 4, 1987, pp. 969-992 (p. 970).
- 5 Voir Michael Baxandall, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, 1986, trad. Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, pp. 106-111, ainsi que l'excellent article de Christine Tauber, « Noch einmal : 'Wider den Einfluss !'. Statt einer Einleitung », in Ulrich Pfisterer et Christine Tauber (éd.), *Einfluss, Strömung, Quelle : Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld, Transcript, 2018, 10-25, dans lequel est notamment critiqué le récent et problématique catalogue d'exposition *François I^{er} et l'art des Pays-Bas*, Cécile Scailliérez (éd.), Paris, Somogy, 2017.
- 6 Anne-Zoé Rillon-Marne, « Émergence de la notion de nouveauté en musique : l'*Ars nova* en question », in *Questions de style*, VIII, 2011, pp. 1-12. Sur cette question, voir aussi Jan Blanc, *L'Art des anciens Pays-Bas (XV^e-XVI^e s.)*, Paris, Citadelles & Mazenod, à paraître en 2021.
- 7 Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, 1781, Genève, Éditions Notari, 2007, pp. 22-23.
- 8 *Ibid.*, p. 40.
- 9 Maastricht, Museum aan het Vrijthof, inv. 280. Voir Jan Blanc, *Le Siècle d'or hollandais : une révolte culturelle au XVII^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019, p. 574.
- 10 Liotard, *op. cit.*, p. 44.

Bibliographie

- Jan Blanc et Gaëtane Maes, « Introduction : pour une étude dynamique des échanges artistiques », in *Les Échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 7-14.
- Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, XL, 1981, pp. 51-72.
- Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel (éd.), *Circulations in the Global History of Art*, Londres, Routledge, 2015.
- Pierre Tap (éd.), *Identités collectives et changements sociaux*, Toulouse, Privat, 1986.
- Michel Thévoz, *L'Art suisse n'existe pas*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2018.

Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », in *Annales : histoire, sciences sociales*, LVIII, 1, 2003, pp.7-36.

L'auteur

Jan Blanc est professeur en histoire de l'art de la période moderne à l'Université de Genève. Ses travaux portent sur l'art et la théorie de l'art de la période moderne en Europe, notamment dans la Hollande du XVII^e siècle et dans l'Angleterre du XVIII^e siècle. Il a notamment travaillé sur le fonctionnement de l'atelier de Rembrandt (2006), sur les enjeux liés à la gloire dans la peinture de Johannes Vermeer (2014, rééd. 2017), sur l'invention du genre de la *stillevan* (2020), et sur la fabrication du mythe visuel du siècle d'or hollandais au XVII^e siècle (2019), en lien avec le projet de recherche qu'il dirige, et qui est soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique, *Un Siècle d'or ? Repenser la peinture hollandaise du XVII^e siècle*. Il prépare actuellement un ouvrage sur l'art des anciens Pays-Bas au début de la modernité (à paraître en 2021 chez Citadelles & Mazenod).

Contact : Jan.blanc@unige.ch

Zusammenfassung

Niederlande–Schweiz – Versuch eines kunstgeschichtlichen Dialogs (15.–20. Jh.)

Das Verständnis der Geschichte des künstlerischen Austauschs zwischen den Niederlanden und der Schweiz setzt die Auseinandersetzung mit den Reisen der Künstler, den Werken und den Käufern voraus. Zu un-

tersuchen ist auch, welche Vorstellungen die Künstler, die in diesen Ländern tätig waren, voneinander hatten. Einzig ein Ansatz, der die Erkenntnisse der Kunstgeographie mit der Untersuchung des Kulturtransfers kombiniert, ermöglicht die Loslösung vom naiven Konzept der «Schulen», «Einflüsse» oder «künstlerischen Identitäten», um eine dynamische Analyse der Beziehungen zwischen den Künstlern herauszuarbeiten, die sich gegenseitig bereichern.

Riassunto

Paesi Bassi-Svizzera: tentativo di un dialogo storico-artistico (nei secoli XV-XX)

Per capire la storia degli scambi artistici tra gli antichi Paesi Bassi e la Svizzera occorre interrogarsi anzitutto sugli spostamenti degli artisti, delle opere e degli acquirenti, nonché riflettere sulla maniera in cui gli artisti attivi nei due Paesi si consideravano e si immaginavano gli uni rispetto agli altri. Solo un approccio che coniuga le conoscenze sulla geografia artistica con lo studio dei transfert culturali permette di superare la concezione ingenua delle «scuole», delle «influenze» e delle «identità» artistiche, a favore di un'analisi dinamica dei rapporti che gli artisti intrattevano fra loro alimentandosi e arricchendosi a vicenda.

→ 12. Mai bis
25. Oktober 2020

Kunsthalle Ziegelhütte
Ziegeleistrasse 14
CH 9050 Appenzell
kunsthalleziegelhuetten.ch

Dienstag bis Freitag
10 bis 17 Uhr
Samstag und Sonntag
11 bis 17 Uhr

Patxi Araujo
Tauba Auerbach
Mirjam Beerli
Vidya Gastaldon
Agnès Geoffray
Roswitha Gobbo

huber.huber
Gilles Jobin
Emma Kunz
George Steinmann
Bernard Tagwerker
Suzanne Treister
Laura Viale

Zahl,
Rhythmus,
Wandlung,

Emma Kunz und
Gegenwartskunst



Heinrich Gebert
Kulturstiftung Appenzell